الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

جامعـة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات



Université echahid cheikh Larbi Tebessi – Tébessa
Faculté des lettres et des langues

قسم اللغة والأدب العربي

التشكيل السير ذاتي في التجربة الروائية لـ"واسيني الأعرج" روايات (شرفات بحر الشمال، أنثى السراب، أصابع لوليتا) أنموذجا –مقاربة تأويلية.

أطروحة معدّة لنيل شهادة دكتوراه ل. م. د في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

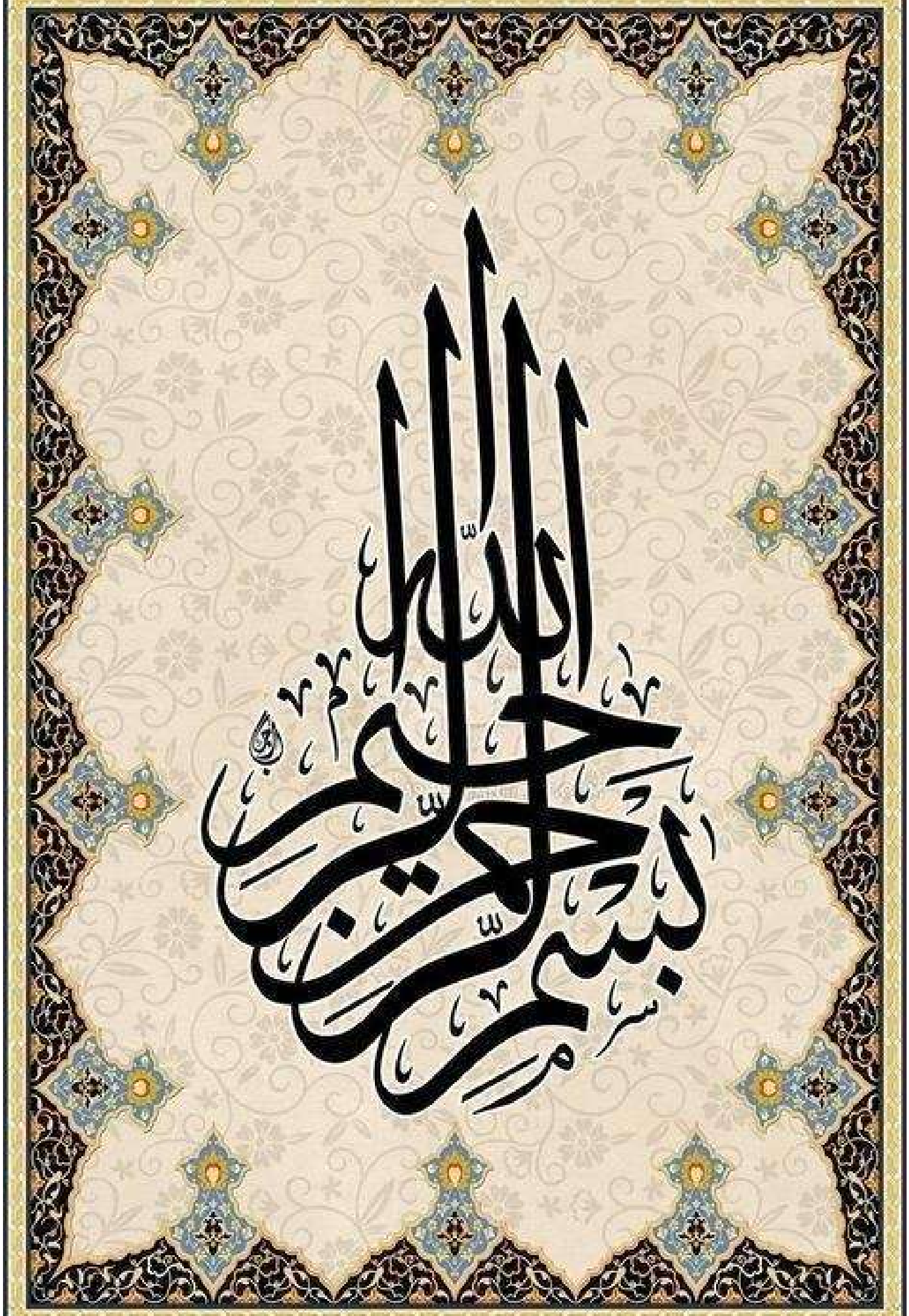
إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ:**

شعيب مرواني **أ.د. رشيد رايس**

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	لخميسي شرفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي- تبسة.	رئيسا
02	رشيد رايس	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي- تبسة.	مشرفا ومقررا
03	سميرة قروي	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور- خنشلة.	مُمْتَحِنا
04	جموعي سعدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد الشريف مساعدية- سوق أهراس.	مُمْتَحِنا
05	حسيبة ساكر	أستاذ محاضر-أ-	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي- تبسة.	مُمْتَحِنا
06	كمال رايس	أستاذ محاضر-أ-	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي- تبسة.	مُمْتَحِنا

السنة الجامعية: 2024/ 2025


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان:

أشكر كل من دعمني في مشواري البحثي:

أبي، أمي، أهلي، الذين احتضنوني ودفعوا بي إلى الأمام ومشرفي الأستاذ الدكتور "**رشيد رايس**"، على ثقته وإيمانه بي، وعلى صبره وعدم تضييقه وإنسانيته، وعلى كل ما قدمه لي من إضاءات وتوجيهات، ونصائح على مدار البحث، دون أن أنسى أَسَاتِذتي من كلية الآداب واللغات جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي– تبسة، أخص بالذكر: الأستاذ "**رشيد هوشات**" الذي تكرم عليَّ بالنصح والإرشاد، ومناقشاته القيمة أثناء الجلسات التي جمعتني به، كذلك الأستاذ "**كمال رايس**"، أخي، ورفيقي، على تفانيه وحرصه ومساعداته الكثيرة، والأستاذة "**مسكية ذيب**"، التي لم تدخر جهدا في مساعدتي، وتقويم عديد من الأمور في بحثي، وتنويري في أمور كثيرة، كما أشكر الأستاذ "**خليل شكري هياس**" من جامعة الحمدانية كلية التربية للعلوم الإنسانية– العراق، الذي لم يبخل علي بالمراجع القيمة، وكذلك الأستاذة الفلسطينية "**أماني أبو رحمة**" التي لم تتوانَ في تزويدي بما احتجته، وكل من الأساتذة: "**جمعة طيبي**"، "**عبان عبد الله**"، "**ناصري علاوة**"، "**ربيعة برباق**"، "**عز الذين ذويب**"، "**زواري رضا**"، "**رشيد سلطاني**"، "**أمال كبير**"، "**رويقي رزيقة**"، "**عمر يوسف**"... على الدعم المعنوي، والكلمة الطيبة، وأيضا إلى أساتذة الجامعة، وإداريها وعمالها جميعا، وإلى قاطن قريب بعيد، متملك شريد، طالما كان ولا يزال...

مقدمة

مقدمة:

تطرح الرواية، –ولا تزال– العديد من القضايا والإشكاليات فيما يتعلق: بحدودها النوعية، وشكلها، وتعالقها مع بقية الأجناس الأخرى، إذ نجدها نوعا يتكيف، ويتحول، ويساير التطورات التاريخية والاجتماعية والثقافية، بل إنها تذهب أبعد من هذا لأنها تكتسي وجوها جديدة في التجربة الواحدة، فنجد أعمالا روائية لمؤلف واحد، تختلف أشد الاختلاف فيما بينها بالرغم من أن مبدعها واحد، نتيجة طبيعة النوع الروائي الذي لا يستقر على شكل، ولا يركن إلى قالب معين، إنه نوع لا يخضع لمبدأ الثبات، بل يقوم على التحول والظهور في أشكال جديدة، وهذا هو سر استمراريته.

على صعيد آخر نُلفي نوعا –وإننا نقول نوعا هنا تجاوزا– يشارك الرواية هذه الخواص، هو السيرة الذاتية، التي استفادت من تقنيات الكتابة الروائية، نتيجة ظهورها المتأخر عنها، لتكون رواية تتعلق بحياة الشخص، يسردها الشخص عن نفسه، بما معناه أن السيرة الذاتية، –كما يمكن أن نفهمها– هي رواية بشروط خاصة، لذلك يمكننا القول أنها تستعير الشكل الروائي ولها بعض خصائص الرواية الشكلية والبنيوية تقريبا، يُضاف عليها شروط أخرى، تتعلق بالسيرة الذاتية باعتبارها نقلا أمينا لقصة حياة الشخص، تفرقها عن الرواية، وهي: الصدق، والأمانة في النقل، ومراعاة الدقة في السرد، ومطابقة القصة لخط حياة الشخص مطابقة تامة دون زيادة أو نقصان، وكذلك مطابقة السارد للشخصية الرئيسة والمؤلف، وبالرغم من هذه الاختلافات فإن ما يجمع الرواية بالسيرة الذاتية أكثر مما يفرقهما.

إن التقارب والتداخل بين هذين الضربين من السرد، لا يقتصر على تلبس السيرة الذاتية بالرواية، واستلال شكلها فقط، ولا يقتصر على استفادة مؤلف ما من تقنيات الكتابة الروائية، واستراتيجياتها النصية أيضا في كتابة سيرته، بل يذهب في اتجاه استفادة الرواية من السيرة الذاتية مادة خاما كذلك، يعُاد تشكيلها وصياغتها روائيا، إما كليا أو جزئيا، بالتالي فإن العلاقة بين النوعين علاقة تبادلية معقدة، يصعب البَتُّ فيها، أو فصلها فصلا دقيقا مُقَنَّنا.

لقد أراد "**فيليب لوجون Philippe Lejeune**" تقنين السيرة الذاتية ووضع نظرية قارة وشاملة ورسم حدود دقيقة لها، وحاول تفريقها عن أنواع أخرى قريبة منها كالمذكرات، واليوميات...، حتى إنه توصل إلى فصل تام بين السيرة الذاتية باعتبارها نوعا يقوم على التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة، ويعتمد على صدق الوقائع ومرجعيتها في حين يختل هذا المعيار في النوع الروائي القائم على الخيال، وعدم التطابق، لكن فَصْلَهُ هذا لاقى فشلا ذريعا، بما سجله عليه "**جورج ماي Georges May**" من اعتراضات، إذ رأى الأخير أن صَوْغَ نظرية كاملة شاملة للسيرة الذاتية لم يحنْ بعد، وأن التقنين المنهجي لها ليس أمرا سويا، لأن مجال الأدب يختلف عن مجال الرياضيات والهندسة، وأن السبب الأول في صعوبة التعامل مع هذا النوع –مع تحفظنا على وسمها بالنوع– يكمن في حداثته وانطوائه على جملة من النصوص، لم تتمكن سنن القراءة من توحيدها والمجانسة بينها بشكل تام، في حداثته وتضمّنه مجموعة من النصوص استعصت على سنن القراءة توحيدها أو مجانستها. إضافة إلى هذه الاعتراضات ظهر "**سيرج دوبروڤسكي Serge Doubrovsky**" وملأ الخانة الفارغة التي قال "**لوجون Philippe Lejeune**" في دراسته بأنه من المستحيل ملؤها، ونفى فيها وجود نوع يتيح مطابقة المؤلف للسارد والشخصية الرئيسية، ويقوم على أساس خيالي بحت، أي رواية خيالية يكون فيها المؤلف الحقيقي مطابقا للسارد وللشخصية الرئيسية، وهي الخانة العمياء التي يستحيل أن تتحقق، حسب "**لوجون Philippe Lejeune**"، إذ لم يجد لها نموذجا ضمن النصوص التي درسها.

من هذا نَتَبَيَّنُ أن طرح "**لوجون Philippe Lejeune**" طرح فيه شيء من المغالاة نوعا ما، كما نَتَبَيَّنُ العلاقة الوثيقة التي تربط السيرة الذاتية بالرواية، وإن كنا في بحثنا لا نعتبر السيرة الذاتية نوعا أدبيا ونتحفظ على وسمها بهذا، إذ إننا نُوَازِي مفهومها مع مفهوم الحياة، لأنها إذ تتشكل لغويا تكون ترجمة لذكريات ووقائع ترجع إلى صاحبها، فهي بهذا تتخذ شكل السرد الروائي، الذي يكون الأنسب لنقل هذه القصة التي وُجدت ووقعت حقيقة، فالسيرة الذاتية حياة موجودة ثم نُقِلَت بواسطة اللغة، ولا يوجد بين الأشكال الأدبية أنسب من الرواية

لنقلها، إذ تمتلك الرواية إمكانات تجعلها تستوعب قصة الحياة هذه، وتعبر عنها في حدودها النوعية، أفضل من أي شكل أدبي آخر. وعليه ومن وجهة نظرنا نجد أن ترجمة السيرة الذاتية لا يمكن أن تكون إلا في الشكل الروائي[1]، وأن العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية حسبنا هي علاقة المضمون/ بالشكل، المادة/ بالقالب.

في هذه النقطة تحديدا يتركز بحثنا، إذ إننا نسعى إلى بيان العلاقة القائمة بين الرواية والسيرة الذاتية، وتَمَثُّلِهَا من نماذج سردية، تتيح الاشتغال على هذا التداخل، واستناد إلى هذا التصور جاء بحثنا الموسوم بعنوان «**التشكيلات السير ذاتية في التجربة الروائية لواسيني الأعرج روايات (شرفات بحر الشمال، أنثى السراب، أصابع لوليتا) أنموذجا –مقاربة تأويلية–**» ليعالج هذه الفكرة، ولِيَتَمَثَّلَهَا تطبيقيا في نماذج سردية تجمع بين الرواية والسيرة الذاتية.

إننا نُعنى هنا، –تحديدا– بتفصيل العلاقة القائمة بين السيرة الذاتية والأنواع القريبة منها، وكذلك بتوضيح ما يربط بين السيرة الذاتية والرواية، بعد بيان ماهية كل منهما طبعا، وعليه فمقاربتنا تسعى إلى معرفة ما تساهم به السيرة الذاتية في النوع الروائي، وماذا يستفيد النوع الروائي من هذه المساهمة، استنادا إلى المدونات المقترحة، التي ساعدتنا على تَمَثُّلِ هذا عمليا، والنَّمْذَجَةِ له تطبيقيا.

وحتى نُوَضِّحَ توجهنا أكثر، فإننا لم نركز على القضايا التقليدية للسيرة الذاتية، مثل قضية صدق الوقائع أو كذبها، قضية الفاصل الزماني وتشويهات الذاكرة، وإن كُنّا ضمَّناها المقاربةَ والتحليل، إلا أننا تحديدا ركزنا على الدور الذي تضطلع به التشكيلات السير ذاتية في بناء الرواية، وكيفية استفادةِ الرواية منها. لأننا لا نتعامل مع سير ذاتية، أي أن

1– نحن إذ نقول بهذا، فإننا لا نفي إمكانية ترجمة السيرة الذاتية باعتباره قصة حياة إنسان يسردها بنفسه، في حدود أنواع أدبية أخرى كالشعر والقصة، وقد ناقشنا هذا باستفاضة في متن البحث، لكننا عندما قلنا بأن ترجمة السيرة الذاتية لا يمكن أن تكون إلا في الشكل الروائي، فإننا قررنا الشكل الأنسب لهذه الترجمة التي لا يمكن أن تجد أفضل من الشكل الروائي، ورغم أننا نجد بعض السير الذاتية التي اتخذت من الشعر شكلا لها، إلا أنها نماذج معدودة عكس السير الذاتية التي سردت مستفيدة من تقنيات الكتابة الروائية، وهو ما نجده في منتشرا خصوصا في الأدبيات المعاصرة.

المدونات التي بين يدينا لم تُكتب على أساس أنها سير ذاتية، ولكنها كُتبت على أساس أنها روايات، أي أن ميثاق القراءة يتجه إلى النوع الروائي، غير أنها تتضمن العنصر السير ذاتي في تشكيلها السردي.

بالتالي فإن خط اشتغالنا الأساسي هنا ينطلق من إشكالية مهمة مفادها: ما الذي تساهم به التشكيلات السير ذاتية داخل النسيج السردي في المدونات موضوع المقاربة، وما الدور الذي تلعبه فيها؟

هل العناصر السير ذاتية داخل هذه الأعمال، مقصودة لذاتها أم أن الروايات تستثمرها استثمارا آخر في سياق معين؟ وهل هي أساس العمل الروائي، أم أنها مجرد عنصر يتفاعل مع بقية النسيج الروائي؟ وهل توظيفها كان قصديّا موجها، أم أنه تداعٍ لا شعوري من قِبَلِ الكاتب؟ وهل هي ضرورية في هذه الأعمال أم لا؟ هل هي استثمار واعٍ يستند إلى رؤية إبداعية وجمالية، وينم عن إستراتيجية كتابة متفردة وواعية لحدودها؟، أم أنه حضور لا واعٍ أدى جمالية لا قصدية؟ أم هو مجرد اجترار واستحضار لا يخدم النص؟

وهذه الإشكالية وما تفرع عنها من تساؤلات، احتاجت قبل أن يُخاض فيها إلى أن تتأسس على أرضية نظرية، تنطلق من جملة إشكالات محددة كما يلي: ما الرواية؟ ما السيرة الذاتية؟ كيف ظهرتا وتطورتا؟، وما الحدود النوعية والأجناسية التي تفصلهما أو تجمعها؟، وما طبيعة العلاقة الرابطة بينهما؟

جملة هذه الإشكالات جعلتنا نحدد خطة عمل تتساوق معها، للوصول إلى إجابة تصب في إطارها، فجاء البحث في شقين: نظري، وتطبيقي، انتخبنا للنظري فصلا واحدا جعلناه حكرا للتحديدات الاصطلاحية، والتأصيل التاريخي، وهو على هذا لم يخلُ من مقاربات تطبيقية مصغرة، اقتضتها بعض السياقات، وإيرادات في شكل تمثيلات استدعتها ضرورة الشرح والإفهام، فجاء **الفصل النظري** تحت عنوان «**في الرواية والسيرة الذاتية مقاربة نظرية**» منطويا على العناصر التالية: مفهوم الرواية ونشأتها وتطورها، مع التطرق إلى

مسألة أصل هذا النوع وانتسابه إلى الثقافة الغربية، ثم تعرضنا إلى مفهوم السيرة الذاتية، وعرضنا نبذة تاريخية عنها، عالجنا فيها بشكل أساسي قضية الأصول ونقدنا المركزية الغربية، التي تحتكر إشعاع الإبداعات الأدبية، والثقافية، ثم تعرضنا إلى الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والأنواع القريبة منها، كالمذكرات، والاعترافات، واليوميات، وختمنا بالحديث عن العلاقة بين السيرة الذاتية وبين النوع الروائي.

أما الشق التطبيقي فقد جاء موزعا على ثلاثة فصول، خصصنا كل فصل لمدونة من المدونات، وقاربنا كل فصل وفق منظور تأويلي يختلف عن بقية الفصول كما يلي:

الفصل الثاني، وهو الموسوم بـ: "**التشكيلات السير ذاتية في رواية شرفات بحر الشمال: التقمص آلية للفهم**" عالجنا فيه قضية التشكيلات السير ذاتية داخل عمل شرفات بحر الشمال، مؤسسين قراءتنا التأويلية على قصدية المؤلف، معتمدين على التقمص في إنتاج، وبناء الخطاب القبلي المسؤول عن تشكيل العمل.

أما **الفصل الثالث** فقد جاء موسوما بـ: "**ما يقوله النص، التشكيلات السير ذاتية في أنثى السراب بين الوعي واللاوعي**"، وقد حيّدنا فيه قصد المؤلف، الذي صرّح أن هذا العمل عمل تخييلي بامتياز، ولا يتضمّن تشكيلات سير ذاتية، وقد توصلنا إلى أن هذا النص يتضمن تشكيلات سير ذاتية، موزَّعة في شكل قطع سردية على كامل العمل مع تحريفات طفيفة فيها، لذلك اعتمدنا على ما يقوله النص، وأسسنا قراءتنا على هذا، مراعين الظروف والسياقات التي أُنْتِجَ فيها النص.

في حين جاء **الفصل الرابع** موسوما بـ: "**أفق النص وسلطة القارئ، قراءة في عمل أصابع لوليتا**"، قاربنا فيه عمل أصابع لوليتا، ولأن التشكيلات السير ذاتية التي ألفيناها في شرفات بحر الشمال، وفي أنثى السراب، وفي أعمال سابقة مثل ذاكرة الماء، وفي عمل "سيرة المنتهى باعتباره سيرة ذاتية" لصاحبه، مكررة في كل هذه الأعمال مع تحويرات بسيطة، لذلك فقد وجهنا البحث ناحية التشكيلات السير ذاتية في حد ذاتها، وساءلناها بعينها، على فرض

أن هذه التشكيلات على مرجعيتيها التي سلمنا بها في الفصول السابقة هي مجرد توهيمات تخيلها المؤلف وراح يكتب في ظلها، مستفدين في هذا من آراء "**إمبرتو إيكو Umberto Eco**"، ومن دراسة "**بن ياغودا Ben Yagoda**"، وقد جاءت قراءتنا التأويلية لهذا الفصل مؤسسة على قصد القارئ، وآفاق النص، وقد فصلنا في كثير من الأمور تتعلق بتجربة "**واسيني الأعرج**" الروائية عموما، وتعرضنا إلى قراءة وتحليل ونقد أعمال قاربت المدونة ذاتها، ثم ختمنا بمبحث التجنيس.

في مبحث التجنيس، تعرضنا إلى تصنيف أعمال "**الأعرج**" مع ظهور نمط كتابة جديدة يحمل مسمى "التخييل الذاتي"، وانكباب النقاد عليه تبنيا وتنظيرا وتطبيقا، دون تمحيص، حيث ذهبت بعض الدراسات إلى تصنيف أعمال "**الأعرج**" تحت هذا المسمى، وقد فندنا هذا بتفكيك المصطلح وبيان فساد تركيبه، وقِصر إحالته على المعنى المراد، وسوء ترجمته وفهمه في المحيط العربي، كما أوضحنا الشروط التي ظهر فيها هذا النمط، وسبب اعتبارنا له نمط كتابة، لا نوعا أدبيا مستقلا كما يريد النقاد العرب إثباته، وختمنا مقاربتنا وتحليلنا باستنتاج الأسباب التي تجعل من أعمال "**الأعرج**"، لا تندرج تحت هذا النمط من الكتابة.

وأخيرا، أدرجنا خاتمة حصرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها من بحثنا، وبعض التوصيات، وإن كان لا بد هنا من وقفة هنا، نبين فيها سبب عدم إدراج مدخل نظري، أو فصل نظري يتعلق بالتأويل، وإن كنا أشرنا إلى هذا داخل البحث في بعض هوامشه، فإنه لا بأس من استباق الأمر في المقدمة وإجلائه قبل ولوج البحث، لنقول أننا جانبنا هذا الأمر لعدة اعتبارات، من بينها التراكمية الهائلة، والمادة النظرية الغزيرة المتعلقة بالتأويل، إذ لم نجد من داعٍ لتكرار ما قيل فيه نظريا لأن غايتنا التطبيق لا التنظير، فارتأينا تجاوز التكرار، وضرب تمهيد قبل كل فصل تطبيقي، نبين فيه مسار قراءتنا التأويلية وإطارها، إذ وجدنا أن هذا أجدى، وأنجع للبحث، وأسهل للقارئ الذي سيستوعب إطار القراءة ويدخل مباشرة لتمثلها دون فاصل زماني، أو قرائي يُباعد بين الإطار النظري والتطبيق. بالتالي فقد اعتمدنا هذا النمط في التقسيم لأنه يخدم البحث، ويخدم القارئ على حد سواء.

أما فيما يتعلق بالمنهج، فإننا اعتمدنا المقاربة التأويلية، كما هو مبين في عنوان البحث، وهي ليست منهجا لأن التأويل يتعلق بالفهم، فهم الظاهرة أو النص، ومن ثم ترجمة هذا الفهم في شكل شرح أو تعقيب، ليكون التأويل نتاج عملية الفهم، إذ لا يمكننا أن نُأَوِّلَ ما لا نفهمه، وهو بهذا ليس منهجا نقديا، لأنه لا يُعنى بالأحكام، أو تقييم الأعمال أو تقويمها، إنه يُعنى بترجمة الفهم، فهو مرحلة سابقة للنقد.

ولعل "**هيرش E. D. Hirsch**" اختصر علينا، عندما فرق بين المعنى والأهمية في النصوص، معتبرا أن المعنى ثابت تُعْنَى به التأويلية، وأن الأهمية متغيرة يهتم بها النقد، واستنادا إلى هذا الطرح فإننا نجد أن غاية التأويل هو الفهم والإحاطة بالمعنى، بالتالي فهو ليس منهجا نقديا، لذلك فإننا نستعين بالتأويل هنا في حقل الفهم، ثم نعتمد على النقد في تحديد أهمية الأعمال التي بين أيدينا، وحكمنا النقدي يستند إلى جملة من المقاربات والمقارنات، والتحليلات المتعلقة بالنوع الروائي، والقراءات الثقافية، والنقد الإيديولوجي.

ولعلنا نشير بعد هذا إلى أسباب اختيار البحث، فسبب اختيار الموضوع راجع إلى الاهتمام الخاص بالسرديات، والرواية، والنقد الروائي، وأفترض أن هذا سبب ذاتي، أما الأسباب الموضوعية، فلعل أبرزها يؤول إلى الوقوف وقفة نقدية جادة، ومعالجة النصوص معالجة أكاديمية رصينة، بعيدا عن اجترار المقولات، والنقد الإسقاطي، وكذلك بهدف كسر فكرة النموذج أو الصنم التي باتت مهيمنة على معظم الدراسات، ولعل هذا سبب اكتشفته في خضم بحثي، إذ وجدت أن جلّ المقاربات والدراسات قابعة تحت ظل الأسماء، تعيد إنتاج مقاصد المؤلف ولا تحيد عنها، تنطلق من مسلمة إبداع المؤلف لتصل إليها.

ومن أسباب اختيار الموضوع، ننتقل لعرض الصعوبات التي واجهناها أثناء البحث، وأولها التراكمية الهائلة، وهذه التراكمية وإن كانت كفتنا شرَّ التعب في تحصيل المراجع، إلا أنها شكَّلت صعوبة في فرزها والاطلاع عليها، خصوصا أن فيها الغث والسمين، وخصوصا أن معظمها مهلهل الأساسات، قائم على خلط اصطلاحي كبير، ولا يمتاز بالجدية النقدية، وأكثرها يعاني سوء فهم للمقولات التي يطبقها ويسقطها على النصوص، لتكون دراسته التي

يفترض بها أن تأتي لإجلاء الغموض، أو تفصيل مجمل، وإنتاج معرفة جديدة...، ينتج بها سوءا على سوء، يتراكم ليشكل لنا مادة من سوء الفهم، يجب التوقف عندها لفرزها قبل الانطلاق في دراسة جديدة، وعملية الفرز، والتمحيص هذه تستهلك جهدا كبيرا ووقتا طويلا، ونأمل أن تقوم دراسات مخصصة في هذا الشأن، تُعنى بعملية تمحيص وفرز الدراسات ونقدها لتقليص التراكمية الهائلة، وتحديد مراجع جادة يمكن الاستعانة بها في البحث مستقبلا، واستبعاد الدراسات التي لا تضيف جديدا، أو لا يمكن أن تصلح كمراجع في البحوث الأكاديمية.

إضافة إلى هذا، فإننا لا ننسى الإشارة إلى أن معظم هذه الدراسات –وفي حدود اطلاعنا، وفي حدود موضوع بحثنا– تكاد تعتمد الأساس النظري ذاته، والآليات المنهجية ذاتها، والمنطلقات ذاتها، ما يجعل منها نسخا مكررة بصياغات مختلفة، وهذا تحديدا ما شكل عائقا وصعوبة كبيرة أمامنا أخرت البحث وعطلته.

بالرغم من هذا فقد استفدنا من عديد مراجع، أَثْرَتْ البحث وأضاءته، وهذه المراجع في عمومها مراجع لكبار نقاد وباحثين اشتهرت دراساتهم، نذكر منها:

- جورج ماي: السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صولة، ط02،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2017م.
- فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر وتق: عمر حلي، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994م.
- Bonnie Braendlin: Who Speaks (for) Autobiography?, CEA Critic , FALL 1994, Vol. 57, No. 1, RE-EVALUATING THE BOUNDARIES OF AUTOBIOGRAPHY: A Special Issue of the "CEA Critic" (FALL 1994), Published by: The Johns Hopkins University Press.

كما استفدنا من دراسات أكاديمية سابقة، رسالة ماجستير، وأطروحتا دكتوراه، وكتب، تعرضت بشكل مباشر إلى تجربة الأعرج، وإن كنا وضعناها هي الأخرى تحت المجهر وساءلناها، لكننا لا ننفي استفادتنا منها، وإثراء قراءتنا بها، وهذه الدراسات كما يلي:

- عبد القوي أحمد: السيرة والتخييل في رواية: أنثى السراب لـ"واسيني الأعرج، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانية، وهران، الجزائر، 2011م- 2012م.
- فتيحة العزوني: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه، جامعة: وهران، السنة: 2011/ 2012م.
- عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف؛ التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، الطبعة الأولى، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، 2012م.

إضافة إلى عديد من المراجع القيمة الأخرى، التي لا يتسع المقام إلى ذكرها لكنها مدرجة ضمن قائمة المصادر والمراجع، آملين أن يكون عملنا إضافة جادة وعتبة جديدة، تضاف إلى حقل الدراسات الأدبية والنقد.

وختاما -وختامها مسك- أتقدم بالشكر الجزيل إلى مشرفي، الأستاذ الدكتور "**رشيد رايس**"، الذي كان أبا وأخا ورفيقا... وأرجو أن ينفع الله بهذا البحث المكتبة الجزائرية في مجال السيرة الذاتية، والرواية، والنقد الأدبي، والله من وراء القصد.

الفصل الأول: في الرواية والسيرة الذاتية مقاربة نظرية.

1. مفهوم الرواية
2. عن نشأة الرواية
3. في أصل الرواية العربية
4. السيرة الذاتية مفهوما وماهية
5. نشأة وتطور السيرة الذاتية
6. السيرة الذاتية والأنواع المتاخمة

أ. السيرة الذاتية والمذكرات

ب. السيرة الذاتية والترجمة

ج. السيرة الذاتية واليوميات

د. السيرة الذاتية والاعترافات

هـ. السيرة الذاتية وفن الرسالة

و. تداخل السيرة الذاتية والرواية

تمهيد:

يُعدُّ مبحث تعريف الرواية مبحثا مستهلكا، –من إحدى وجهات النظر–، قد قيل فيه ما قيل، ولكن من منظور آخر، فإنه يعتبر متجددا أيضا، إذا أخذنا بعين الاعتبار تجدد الرواية، وعدم استقرارها على شكل محدد يسمح بتقنين تعريفها وتعميمه، وفي ضوء هذا نسعى إلى مقاربة مفهوم الرواية والاقتراب من فهمها، باحثين عن مفهوم يتماشى مع طبيعتها المتحولة، بعيدا عن التنميط والقوالب الجاهزة.

إن البحث في مفهوم الرواية يحذو حذو المقاربة لا الحد، ذلك أنها زئبقية الحدود، وصعبة التحديد، ومتلونة لا تقف على مفهوم ولا تتناسب مع حد، إنها «**نمط أدبي دائم التحول والتبدل، يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال، وكل عمل روائي يجاهد بدرجات متفاوتة في قوتها ودقتها الفنية، لكي يعكس عملية التغيير الدائبة بل وحتى الدعوة للتغيير في بعض الأحيان**»[1]، فكل مفهوم يطلق عليها ما هو إلا توصيف لبعض خصائصها، أو تعميم قد يكون مُخِلًّا في كثير من جوانبه، ولعل هذا يرجع إلى قدرتها على التحول والتغير، وتطورها المستمر عبر محطات تاريخها، وكذا انفتاحها لدرجة تسمح لها بِاسْتيعاب أنواع أخرى مختلفة، حيث لا يمكن التكهن بجميع إمكانات تشكلها، ولا يمكن رسم قوانين راسية تخصها.

إن هذا التقلب والتحول الذي تجري عليه الرواية، تجعل من الركون إلى التعريفات السابقة والجاهزة، تكرارها والتعقيب عليه ومحاججتها، أمرا عقيما لن يذهب بنا إلى إنتاج أي معرفة جديدة، لذلك فقد انطلقنا من تصور حددناه بعد ملاحظة وتحليل دقيق مفاده: بما أن الرواية تتطور وتتحول، فإنه في كل مرحلة من هذا التطور والتحول يصاحبها مفهوم جديد، يُستمد من طبيعة العصر، وروحه، وتغييراته، ومما تتعرض له الرواية من تحولات فيه، أي أن مفهومها عرضة للتجدد دوما، وإذا ما أردنا التشبيه لمقاربة الفهم، فإن الرواية شبيهة

1–روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، (د،ط)، المجلس الأعلى للثقافة،(د،ب)، 1997م، ص 07.

بالبرمجيات الحاسوبية التي تكون دوما في طور التجدد والتغير والتَعَدُّلِ[*]، وهذا ما يترتب عليه تجديد مفهومها، وتَحْيِينه بما يتوافق مع التغييرات التي تمس هذا النوع.

ننطلق من هنا لمقاربة مفهوم الرواية بعيدا عن جدل ما قيل فيها، إذ إن كل تعريف للرواية يرتبط بسياقات تاريخية، واجتماعية، وثقافية معينة، تحكمها روح العصر وطبيعته وتختلف من أمة إلى أخرى، ومن حقبة إلى أخرى، بل حتى من فرد إلى آخر خصوصا على مستوى الإبداع، إننا نسعى للاستفادة مما قيل لنخلص منه إلى مفهوم جديد يتناسب مع سياقتنا الحالية.

جرى العرف في الدراسات أن يكون الابتداء في التعريف بالمعاجم والقواميس، أي البحث في الجذور اللغوية للمصطلح، لكن يجب أن نأخذ بعين الاعتبار، أن بعض المفاهيم الوليدة حديثا أو المتشكلة في العصور المتأخرة، قد لا تمت للمفاهيم المعجمية والقاموسية بصلة وطيدة جدا كما نتخيل، إما لكونها صيغت في مجال معين، دون أن ترتبط بجذر لغوي، كالكلمات في المجال الطبي والتكنولوجي (ميتافيرس Metaverse، كريبتونيكس Cryptonics، كوفيد- 19. Covid -19...)[**]، فهذه الألفاظ مرتبطة بأشياء حديثة، ولا يوجد عندها جذر لغوي في المعاجم القديمة سواء الأجنبية أو العربية.

---

*- البرامج الحاسوبية تخرج في اصدار معين بداية، وبين كل فترة وأخرى يقع لها تطوير أو تحسين (update بالانجليزية، mis a jour بالفرنسية)، ينجم عنه تغييرات فيها، وهذا وجه القياس، فالرواية تتطور وبالتالي يتغير مفهومها، فما نفهم به روايات القرن التاسع عشر ليس هو ما نفهم به روايات القرن العشرين أو القرن الواحد والعشرين، لأن هنا تطورا وتغيرا في الرواية يوجب تغير فهمها بالتالي تحديث مفهومها.

**- هذه المصطلحات لا توجد لها جذور لغوية في المعاجم، ولا تتعلق دلالتها الفعلية، بالجذور اللغوية الموجودة في المعاجم لأنها نحتت، وركبت حديثا، فمثلا مصطلح "ميتافيرس Metaverse"، يتعلق بتكنولوجيا العوالم الافتراضية، وبناء العوالم ثلاثية الأبعاد التي تسمح بتفاعل يقترب كثيرا من الواقع الحقيقي، ونجده شائعا في مجال تكنولوجيا الألعاب لكنه حاليا توسع ليشمل جوانب أخرى، ليكون هو مستقبل الأنترنت، أما مصطلح "كريبتونيكس Cryptonics"، فهو مصطلح جديد ويستخدم في مجال التداول الرقمي للعملات، في حين يحيل مصطلح "كوفيد- 19. Covid -19"، إلى الفيروس المستجد الذي ظهر سنة 2019م، والملاحظ أن هذه المصطلحات لا تستمد معناها من سيرورة تواصلية ولكنها وضعت في سياقات محددة، للدلالة على أشياء بعينها، ولا يمكننا العودة إلى المعجم أو الاشتقاق اللغوي لمعرفة دلالة هذه الاصطلاحات، وهو ما استأنسنا به فيما يتعلق بالجذر اللغوي لمصطلح الرواية، في المعاجم العربية، وعدم ارتباط هذا الجذر بالرواية نوعا أدبيا مستحدثا.

وإما أنها استحدثت واشتقت من جذر لغوي ما، لكن دلالتها لا ترتبط بشكل وثيق مع أصل الاشتقاق، بل اكتسبتها آنيا من سياق اجتماعي وثقافي معين كلفظة israel التي أخذت مدلولا آخر يرتبط بالخداع والكذب والزيف، والاستيلاء على أملاك الآخرين بغير وجه حق، إذ يذهب القائل: dont israel my right، إلى القصد لا تأخذ حقي، وتخدعني، وتكذب عليَّ، وتشوه الحقيقة وأنا أراها[1].

وقد اكتسبت هذه المفردة دلالتها من الممارسات الصهيونية المغتصبة للحق بالقوة، ومن الخطاب الصهيوني الكاذب المُشَوِّهْ للحقائق، فالمدلول لا يرتبط تقريبا بالدال الموجود في المعاجم، فإسرائيل تحيل إلى نبي الله "**يعقوب**" **عليه السلام**[2]، كما تحيل إلى مملكة قديمة مزعومة، هي مملكة بني إسرائيل[*]، يستلهم منها اليهود الحاليون اسم كيانهم المحتل الغاصب، لكن الدلالة الجديدة تحكمت فيها سياقات تتعلق بالحرب الأخيرة، وممارسات الاحتلال الغاصب المخزية لتكتسب اللفظة المشتقة دلالة جديدة مستمدة من روح العصر.

ينطبق الشيء نفسه –تقريبا– على دلالة الرواية في المعاجم –خاصة العربية–، لأن دلالتها في المعاجم –العربية خصوصا–، لا ترتبط تقريبا بمفهوم الرواية نوعا أدبيا حديثا، لا من بعيد ولا من قريب، اللهم في بعض المعاجم الحديثة التي أضافت مفهوم الرواية إلى مادتها المعجمية، وهي إضافة بأثر رجعي، إذ إنه في المعاجم القديمة لا نجد ربطا بين

1–يمكن مراجعة:

https://twitter.com/DerbyChrisW/status/1721442355922772282

2–يمكن مراجعة: يوسف زيدان: لماذا سمي (يعقوب) بـ (إسرائيل)؟، مجلة عالم الثقافة، الرابط:

https://web.archive.org/web/20221030213242/https://worldofculture2020.com/?p=25362

*–تذهب كثير من الدراسات الحديثة، إلى أن حكايات التوراة، التي تقول بوجود مملكة إسرائيل الموحدة، التي تدعم التوجه اليهودي بإقامة دولتهم في فلسطين، واستعادة أمجاد هذه المملكة المزعومة، مجرد كذبة، وخرافة من خرافات الكتاب المقدس، من بين هذه الدراسات، ما قام به عالم الآثار "**إسرائيل فينكلشتاين Israel Finkelstein**"، للاستزادة أكثر يمكن مراجعة المقال التالي:

Aviva Lori: Grounds for disbelief, Haaretz newspaper,
https://web.archive.org/web/20190513095313/http://prophetess.lstc.edu/~rklein/Documents/grounds.htm

المادة اللغوية المدرجة، وبين مفهوم الرواية نوعا أدبيا يتعلق بسرد أحداث ما، ويشتمل على إطار زمانيٍّ وفضاء مكانيٍّ، وحبكة...إلخ، ولكن المفهوم في تلك المعاجم يدور في حيز البيئة الثقافية السائدة آنذاك، ومتولدا منها (رواية الماء، رواية الشعر...إلخ)، في حين أن المعاجم الأجنبية ربطت بين مفهوم الرواية ومفهوم السرد وقدمت مفاهيم تقترب من المفاهيم الاصطلاحية.

وهذا ليس إلا لكون الرواية غربية الأصل، وإن كانت لها إرهاصات تعود إلى الحضارات الشرقية (الصين واليابان)، لكن نضوجها كفن، وتطورها كنوع متمايز كان غربيا، بالتالي فإن النظر إلى المعاجم وإلى الدلالات التي تقدمها تعطينا نظرة عن أصل "الرواية"، وتنبأنا عن البيئة التي نشأت فيها، وإن كانت بعض الدراسات العربية التي تحاول التأصيل للرواية تربط بين الرواية والمفاهيم المعجمية القديمة وبين السرود العربية القديمة كنوع من محاولة تسجيل الأسبقية، فإننا نرى أن هذا النوع ضرب من المغالطة لا أساس له.

إن تأويل دلالات "روى" المتولدة في البيئة العربية القديمة، والمرتبطة بمحيط الجدب والعطش، والصحراء، والشعر، لتتوافق مع "روى" العصرية المرتبطة بخطاب سردي خاص، ونوع أدبي مستحدث لا يستقيم، وهذا ما سنعرض له في محطتنا التالية.

1. مفهوم الرواية:

إن اللفظة تكتسب دلالتها استنادا إلى المحيط الذي نشأت فيه، وهي أيضا قابلة للتطور ومخالفة المعنى الأصلي، الذي تواضع الناس عليه مع تطور الحياة الاجتماعية والثقافية للإنسان، إذن فاللفظة والكلمة أو المصطلح خاضع لحتمية التطور التاريخي، وخاضع لخصوصية كل ثقافة وشعب، وأيضا يخضع لمنطلقات وإيديولوجية المعرف الذي يتعامل معه عند انتقال هذا المصطلح من مجال التداول العام، إلى مجال الدرس المنهجي.

ينطبق الأمر على مصطلح "الرواية" إن تحديد مفهومها أو ماهيته أمر صعب، إن لم نقل شبه مستحيل وهذا راجع إلى التحديدات السابقة التي ذكرناه (حتمية التطور، خصوصية

الثقافة، منطلقات وأيديولوجية الدارس) فالرواية مثلا في مفهومها الأول من المنظور الغربي لم تكن متعلقة بالنثر بل بالشعر، حيث تعتبر كلمة مأخوذة من الإسبانية وتعني القطعة الشعرية الصغيرة التي تغنى ويكون موضوعها رثائيا وحزينا[1]، لكنها في مفهومها الحالي بل في مراحل زمانية ليست بعيدة عن هذا المفهوم تحولت الرواية كليا وابتعدت عن هذا التصور، وأصبحت ترتبط بلغة النثر والمحكي اليومي، إن هذا التحول في المفهوم يؤكد على التحديدات التي أشرنا لها وعلى تحكمها في المصطلح، كما يؤكد على تحول الرواية السريع وتطورها، تحديدا في محيطها الغربي.

وإننا إذ ندرج مقاربة لدلالاتها المعجمية في اللغة العربية فإنه من باب الاستئناس والجزم بأن الرواية "كنوع أدبي معاصر" لا يمكن التأصيل له من المعاجم العربية لنسبه للتراث العربي إلا بعد تحيين اللفظ وحملها على المفهوم المعاصر للفن الروائي كما نفهمه اليوم.

في المعاجم العربية إذا رجعنا إلى الجذر اللغوي للرواية سنجدها من الفعل المعتل "روى" وهذا الفعل في هذه المعاجم (المعاجم العربية القديمة) له دلالة أخرى لا ترتبط بالرواية كنوع أدبي كما نفهمها به الآن لا من بعيد ولا من قريب حيث نجد دلالات ترتبط بالبنية الثقافية والاجتماعية والنفسية السائدة آنذاك فالجذر "روى" في الثقافة العربية القديمة لصيق بالماء والشعر.

تتفق المعاجم العربية القديمة في أن الجذر اللغوي "روى" يحيل إلى السقاية والماء، ويستعيرونه لمجالات أخرى كرواية الحديث والشعر. كما يطلقون على الأسياد الروايا، وعلى المرأة الحسنة الرُواء. وتكرر المعاجم العربية المفاهيم نفسها مع اختلاف في الشرح والتفصيل. إن ما يخدم مبحثنا في تعريف الرواية هو استخدام الجذر "روى" في مجال الأدب بمعنى رواية الشعر والأخبار. وقد استطعنا استخراج أوجه التشابه في المعاجم العربية، حيث

1-Dictionnaire de L'Académie francaise, 5ème edition, éditions eBooks France, 1798, p 2871.

يرد الجذر "روى" بمعنى سقاية الماء وقد اُسْتُعِيرَ للحديث والعلم والأخبار، لأن الراوي يسقي القوم ويرويهم معنويًا من علمه وخبره وشعره.

ويمكننا القول أن جميع المعاجم العربية حتى الحديث منها جاء فيها الجذر "روى" على ضربين الأول: جاء متعلقا بالماء وسقايته «**قالوا: روى إذا أرادوا الرّيّ من الماء**»[1] وهذا ما يذهب إليه أيضًا "ابن فارس" في معجمه "مقاييس اللغة"، حيث يعتبر أن "روى" تشكل أصلا واحدا يشتق منه هذا الأصل، خلاف العطش فهو يحيل إلى الارتواء بالماء وأخذ الكفاية منه، ويمكن استعارة هذا المعنى إلى أوجه أخرى كرواية الحديث والعلم والشعر.

فالأصل رواية الماء وشُبِّهَ من يأتي القوم بخبر أو علم بهذا، فكأنه رواهم من ذلك الخبر والعلم كما يرتوي العطشان من الماء[2]، وكذلك معجم "مختار الصحاح" «**رَوِيَ من الماء بالكسر**»[3]، ولا يختلف معجم "لسان العرب" عنهم غير أنه يفصل في المادة أكثر ويستشهد بشواهد شعرية ويدرج أسماء جبال ومناطق مشتقة من هذا الجذر اللغوي، لكن يبقى الأصل واحدا فالجذر "روى" له علاقة بالماء روي من الماء، ومن اللبن وروى النبت، وماء رَواء بمعنى عذب، ويقال للإبل رَاوية بفتح الراء لأنها تحمل الماء، ويطلق اللفظ على كل الأنعام التي تنقل الماء من بغال وحمير، وتستخدم للرجل المشتغل في السقي، وللمكان الذي يتواجد فيه الماء، وعلى السحاب أيضا لأنه يروي الأرض، ويشتق منها لفظ الروايا لأسياد القوم، والرِواء بكسر الراء حبل الخباء الذي يشد به الحمل والمتاع[4]، ولا يضيف قاموس "المحيط" لـ"**لفيروزآبادي**" أي شيء عن هذا الأصل المتعلق بسقاية الماء«**روي من الماء**

1-الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط01، ج02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص164.

2-ينظر: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، (د.ط)، ج02، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 1979م، ص453.

3-محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، (د.ط)، دائرة المعاجم مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1986م، ص111.

4-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، (د.ط)، مج03، ج20، تح: عبد الله علي كبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص-ص:1784-1786.

واللبن»[1]، وحتى المعاجم الحديثة تكرر المادة المعجمية نفسها وسنأخذ نماذج منها على سبيل التمثيل فقد ذكر معجم "المنجد" في اللغة في مادة "روى" ما ذكره لسان العرب بطريقة ملخصة لا غير[2]، وكذلك المعجم الوجيز[3]، وأيضا المعجم الوسيط[4].

أما الضرب الثاني: فما ورد في المعاجم متعلقا برواية الحديث والشعر، إذ يرد مفهوم الرِّواية هنا، بنقل الأشعار والأحاديث وتواترها لا بسرد مكتوب يُقرأ، وتتفق المعاجم قديمها وحديثها على هذا أيضا «**الرِّواية: رواية الشِّعر والحديث. ورجل راوية: كثير الرواية**»[5]، وهو ما يرد في معجم مقاييس اللغة، الذي يُبيِّنُ استعارة اللفظة من أصلها المتعلق بالماء إلى مجال الشعر والأحاديث والأخبار «**فالأصل رويت من الماء ريّا. وقال الأصمعي: رويت على أهلي أروي ريّا. وهو راو من قوم رواة، وهم الذين يأتون بالماء. فالأصل هذا. ثم شبه به الذي يأتي القوم بعلم أو خبر فيرويه كأنه أتاهم بريّهم من ذلك.**»[6]، ولا يخرج معجم "مختار الصحاح"[7] ولا "لسان العرب"[8] عن هذا، وإن كان لسان العرب يفصل ويشرح أكثر، ويستشهد بشواهد شعرية.

والحال ذاته في المعاجم الحديثة كـ "المنجد"[9]، وكذلك الوجيز[10] مع إضافة تعريف موجز للرواية يتوافق تقريبا مع مفهومها الحديث«**الرواية: القصة الطويلة**»[11]، ولم يضف

1-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط08، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005م، ص1290.

2-ينظر: لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط19، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان،(د.ت)، ص289.

3- ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ط01، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1989م، ص283.

4-ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط04، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، 2004م، ص384.

5-الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج 02، ص 165.

6-أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، ج02، ص453.

7-ينظر:محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، ص111.

8-ينظر: ابن منظور: لسان العرب، (د،ط)، مج03، ج20، ص-ص: 1784-1786.

9-ينظر: لويس معلوف: المنجد في اللغة، ص289.

10- ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ص283.

11- المرجع نفسه، ص283.

على هذا، وأيضا المعجم الوسيط[1] الذي يعيد إدراج ما ورد في المعجم الوجيز مع إضافة ملاحظة بين قوسين تحيل إلى أن هذا المصطلح بمفهومه الدال على القصة الطويل محدث «**الرواية: القصة الطويلة (محدثة)**»[2]، وعليه واستنادا إلى ما قدمناه يبدو جليا أنه لا علاقة للرواية بمفهومها المرتبط بنوع أدبي حديث يتعلق بالسرد النثري بالثقافة العربية وأن المصطلح بمفهومه محدث، وافد على العرب من الثقافة الغربية.

إن نظرة إلى مصطلح الرواية في المعاجم الغربية تحيلنا إلى ارتباطه بالسرد، والحكاية، بعدما كان يرتبط بمقطوعات شعرية قصيرة رثائية في الثقافة الإسبانية وفي الثقافة الغربية عموما، إذ لم تكن الدويلات الأوروبية تشكلت بعد في تلك الفترة، ولم تكن هناك حدود جغرافية قارة، وقد كانت شائعة ظاهرة الترابادور والشعراء الجوالين الذين يتناقلون هذه الروايات والأقاصيص ذات الطابع الشعري، وكانت نواة للنوع الروائي النثري لاحقا، والمصطلح تحديدا يرتبط بالفترة اللاتينية التي انتشرت فيها الخرافات والقصص الخارقة للعادة والأدب القوطي الغرائبي، إذ كانت هذه الفترة مسؤولة بشكل كبير على ولادة النوع الروائي.

إن الرواية في الثقافة الغربية ترتبط بمصطلحين: الأول هو الرومانس Romance، وهي «**كلمة مأخوذة من الإسبانية وتعني القطعة الشعرية الصغيرة التي تغنى ويكون موضوعها رثائيا وحزينا**»[3]، ويتعلق هذا المصطلح بالسرد والقص ويعتبر نواة أساسية لظهور النوع الروائي «**الرومانس: أغنية شعرية إسبانية شعبية قديمة ذات طابع سردي تعتمد على الحميمية والعاطفة تكون مصحوبة بعزف موسيقى وتتميز بأسلوبها البسيط والمؤثر ومن أشهر هذه الروايات رواية "لذة الحب plaisir d'amour" التي نشرت عام 1785.**»[4]، وفي الألمانية تأتي الرواية مرتبطة بالسرد والقص وحكاية الأحداث والمغامرة

1-ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص384.

2-المرجع نفسه، ص384.

3- Dictionnaire de L'Académie francaise, 5ème edition, éditions eBooks France, 1798, p2871.

4- Le Robert, Dictionnaire de française, mot : Romance

أيضا، الرواية بالألمانية der Roman[1]، هي شكل من الشعر السردي في النثر، يصور عادةً بطلاً أو مجموعة من الأشخاص يتعاملون مع مشاكل اجتماعية في عدد كبير من الأحداث كذلك تعرف على أنها شيء غير عادي، مثير، مليء بالأحداث. وفي علم أصول الكلمات الرواية Roman هي شكل نثر ملحمي، يتيح بيانًا واقعيًا شاملاً بتصميم أفراد متميزين في علاقاتهم المتنوعة مع بيئتهم الاجتماعية. الاسم العام (مع المتغيرات المبكرة Romain, Romayn, Romans، حتى نهاية القرن الثامن عشر Romanen) تم استخدامه في النصف الأول من القرن السابع عشر، اقترض من "النثر السردي الشامل" الفرنسي.

إننا نلاحظ الاختلاف الشاسع بين الدلالات في المعاجم العربية، التي ربطت بين مفهوم الرواية وبين الماء والشعر، وبين المعاجم الأجنبية التي تقدم تعريفات قريبة من المفاهيم الاصطلاحية، تربط بين الرواية وبين النوع الأدبي مباشرة وتقدم تفصيلات عنها، وتربطها بالسرد الشعري بداية ثم النثري لاحقًا.

فمن الواضح أن الرواية قديمًا كانت ترتبط بالشعر وبالمرويات الشعبية الخرافية والفلكلور الغنائي وتتداخل مع هذه الأنواع دون وجود فارق واضح بينها. وهذا ما تشير إليه المعاجم لكن هذا النوع تطور لينتقل إلى الجانب النثري بعد جملة التطورات التي مست المجتمعات الأوروبية التي استدعت تطورًا في الجهاز الاصطلاحي اللغوي، حيث صعدت البرجوازية ومعها الفنون التي تعبر عنها مثل الرواية التي شهدت انتقالًا وتحولًا من الشعر إلى النثر بحكم التطور. فنجد أن الجذر "roman" هو عمل نثري خيالي عادة يجسد مغامرات حياتية نادرة ويجسد تطور العواطف الإنسانية بشكل كامل، يطلق هذا اللفظ أيضًا على القصة المجردة من المعقولية والمنطقية والبرهان – بمعنى خيالية[2].

1–ترجمناه من الألمانية عن المصدر:

"Roman" ,bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Roman>, abgerufen am 02.08.2021.

2- Dictionnaire de L'Académie francaise, 5ème edition, éditions eBooks France, 1798, p2871.

أما المصطلح الآخر الذي يحيل إلى الرواية فهو مصطلح novel، وهو مصطلح شائع ومتداول بكثرة، خصوصا في الدراسات الأنجلوسكسونية التي تعتمده كثيرا، الرواية novel[1] باللغة الإنجليزية البريطانية هي عمل موسع في النثر، سواء كان خياليًا أو جزئيًا، يتعامل مع الشخصية، والعمل، والفكر، وما إلى ذلك، ولا سيما في شكل قصة. وهو في الأصل مستمد من الفرنسية القديمة "novella"، من اللاتينية "novella (narrātiō)"، ولعل هذا المصطلح أدل على الرواية بمفهومها الحديث المرتبط بالقص النثري الطويل المتعلق بالتجربة الإنسانية وبالخيال الأدبي وأيضا بالواقع المعيش، أكثر من مصطلح رومانس Romance، وهو أيضا أي مصطلح novel مستحدث إذ إن: أول استخدام معروف للرواية novel[2](أي لمصطلح novel) كان عام 1639م بالمعنى المحدد :

1: سرد نثر مُبتكر يكون عادةً طويلًا ومعقدًا ويتعامل بشكل خاص مع التجربة الإنسانية بسلسلة متصلة من الأحداث عادةً.

2: النوع الأدبي المكون من الروايات.

وقد كان يطلق عليها سابقا nouelle, nouell *للدلالة على* "قصة نثرية قصيرة" مستعارة من الإيطالية – novella. والنوفيلا الإيطالية هي قصص طويلة عادة تكون أقصر من الرواية وأطول من القصص، وتعتبر أصلا للرواية novel: novella[3] بالإيطالية من قاموس Longman هي قصة أقصر من الرواية ، لكنها أطول من القصة القصيرة. أصل الرواية novella (1900–2000) القصص الإيطالية الروائية Italian storia novella، من novello "new" ، من الرواية اللاتينية Latin novellus.

ويرى "**جان هيرمان Jan Herman**" أن مصطلح الرواية Romance، وهو المصطلح الشائع في الأوساط الفرنكفونية، جاء نتيجة خطأ اشتقاقي من اللغة اللاتينية التي اختفت لتحل

1- Dictionary, C.E., 2014. Collins english dictionary. Complete & Unabridged.

2- "Novel." *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/novel. Accessed 2 Aug. 2021.

3- "Novella." *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/novella. Accessed 1 Aug. 2021.

محلها اللغات القومية، وأن مصطلح "رومانس Romance" اللاتيني تحول إلى "رومون romants" (جمع) الفرنسي. يفترض أن يُنطق "رومانتس" بديلاً لكلمة "رومانس" اللاتينية، لكنه نُطقت "رومون" كما تنطق كلمات الجمع المشابهة بالفرنسية.

وعلى أساس هذا وقع الخطأ إذ ظُنَّ أنها جمع مفرده "رومان romant"، فحذف حرف الـ"s" الخاص بالجمع، ثم حذف حرف الـ"t" لاحقا لتدل على النوع الأدبي الذي يأتي سردا ويحكي مغامرات وقصصا «**إن كلمة "رواية"، في سياقها الذي ندرسه أي كنوع أدبي، هي نتيجة خطأ نحوي. حيث يعود تاريخها الاشتقاقي الأصلي، المعقد للغاية، إلى اللغة اللاتينية، من ظرف لاتيني روماني /.../ تحولت الكلمة لاحقا وتطورت وفقدت قيمتها الظرفية وأصبحت تعبر عن لغة عامية تختلف تماما عن اللغة اللاتينية، وبدأت "رومانس" «Romance» تنطق "رومون" ,[romants] وظُنَّ أنه اسم جمع اشتق منه اسم "رومان",«romant»، بعد أن فقد حرف[t].**»[1]، والملاحظ أن الفرنسيين والألمانيين يستخدمون مصطلح "رومان Roman"، المشتق من اللاتينية القديمة، فيما يعتمد الأنجلوسكسونيون، والإيطاليون على مصطلح novel.

ولا يقع لبس إذا ما بادلنا بين المصطلحين أو زاوجنا في استخدامهما، لأنهما يدلان على الشيء ذاته ويحملان المفهوم ذاته، إن كلا من المصطلحين معجميا واشتقاقيا يشيران إلى الإرهاصات الأولى التي ظهر فيها النوع الروائي النثري في البيئة الغربية، عكس ما نجده في المعاجم العربية التي تشير إلى الشعر والأحاديث وهذا التحليل الاشتقاقي سيكون مرتكزنا في نسبة الرواية إلى الغرب في أصولها واعتبارها وافدا جديدا على الثقافة العربية.

استطعنا تكوين تصور عن مفهوم الرواية لغويا، فهي نوع أدبي بدأت إرهاصاته في الغرب، ارتبط في بداياته مع السرد الشعري، والقصص الخرافي، والحكايات الخارقة، ليتحول

1-Jan Herman: Les premiers romans français, entre traduction et pseudo-traduction, KU Leuven, 2005 Literary Studies, Lirias, p,p : 359, 360.

إلى نمط نثري بامتياز لاحقا، وقد ساهمت التحولات الاجتماعية والثقافية التي طرأت على المجتمع الغربي في بلورة هذا النوع الأدبي.

وسنحاول هنا، وتأسيسا على ما سبق، معالجة مفهوم الرواية اصطلاحا ويجدر بنا الإشارة إلى أن مفهوم الرواية اصطلاحا لا ينفصل كثيرا عن المفاهيم اللغوية في المعاجم الأجنبية، إذ تُؤسِّسْ هذه المفاهيم، مفاهيم جديدة ينطلق منها أصحابها لتقديم تعاريف إلى هذا النوع، من وجهة نظرهم وما يتبنونه من أفكار.

بالتالي فإن مفهوم الرواية يرتبط بالمنظور، أي أن ما يقدم لنا من مفاهيم تتعلق بها تعتمد على منظور وفهم المعرف والفلسفة التي يتبناها، فـ "**لوكاتش Georg Lukács**"، و"**غولدمان Lucien Goldmann**"، مثلا سيقدمان لنا مفاهيم انطلاقا من الصراع الطبقي، باعتبار أنهما يتبنيان الفلسفة الماركسية، في حين أن البنيويين والشكلانيين سيقدمون لنا تعريفا يرتبط بالشكل الفني، ولا يخرج عن اللغة كنظام مكتف بذاته... إلخ.

ناهيك عن أن التطور المستمر للرواية، وعدم استقراراها وتحولاتها عبر محاطات تاريخها، يجعل من تعريفها متحولا مثلها، ولعل: متابعة "**جبرا إبراهيم جبرا**" تطور الرواية بداية من القرون الوسطى، مع قصص الفرسان، وانتقال مسرح الأحداث من القلعة والغابة في هذه الروايات إلى المجتمع والمدينة. بتطور المجتمع، لتكتسي الرواية حيوية أكثر مع ظهور الرومانسية، ومقولات حرية الفرد، ومع طموحات الطبقة الوسطى في تحقيق حياة أفضل وتحصيل الأموال، لتتحول الرواية –كما يتابعها جبرا–، من تحري قضايا المجتمع إلى متاهة دواخل الإنسان، وتحري ضميره اعتمادا على أساليب علم النفس وأسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي[1]، ينبئنا عن مقدار التحولات، والتقلبات وعدم الاستقرار الذي يسم هذا النوع.

1–ينظر: روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، مرجع سابق، ص، ص: 20، 21.

ليتضح لنا أن ما نفهم به الروايات الأولى لا ينطبق كليا على ما ظهر بعدها، إذ إنه أخذ منحى آخر مثلا مفهوم الرواية الكلاسيكية ومقوماتها يختلف عن مفهوم الرواية الجديدة ومقوماتها، لقد قامت الرواية الكلاسيكية على الواقعية، واعتمدت على محاكاة المجتمع والتركيز على التفاصيل الدقيقة جدا فيه، وتأسست على فكرة مركزية الشخصية، إذ إن الشخصية وما تقوم به في السرد، تعادل الإنسان وما يقوم به في الحياة، ونضرب مثالا عنها برواية "**روبنسون كروزو Robinson Crusoe**" لـ"**دانييل ديفو Daniel Defoe**"، و"**باميلا Pamela**" لـ"**ريتشاردسون Samuel Richardson**".

أما الرواية الجديدة فقد قوضت أساسا ما قامت عليه الرواية الكلاسيكية، وأسقطت مركزية الشخصية وقالت بمركزية الشيء، وابتعدت عن الواقعية التي كانت العمود الفقري للرواية الكلاسيكية ودخلت بواطن النفس وعوالم الهذيان، ومثال هذا ما كتبه "**فرانز كافكا Franz Kafka**"، و"**جيمس جويس James Augustine Aloysius Joyce**"، و"**ناتالي ساروت Nathalie Sarraute**".

إننا إن أردنا تعريف الرواية اصطلاحا علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن وضع تعريف منته لها أمر مستحيل، لأنها دائمة التقلب والتغيير«**بعد أن حددنا تعريفاً لجانب من جوانب جوهر الرواية، وهو ما يمكن بالأحرى أن نعبر عنه بعدم قابليتها الدائمة والمتعمدة، لأن يكون لها تعريف (بمعنى تقرير حدود معينة وثابتة لها، يمكننا الحصول على صورة أوضح لطبيعة ودور الرواية من منظور ظواهرها المتغيّرة. ولذا، فقد يكون من الأسهل إلى حد كبير مناقشة الرواية كنمط أدبي في مختلف مراحل تطورها**»[1]، لذلك فإن التعريف الذي سنخلص إليه في النهاية سيعتمد على جملة من التعريفات السابقة، وسيكون تعريفا خاصا بالفترة التاريخية التي نعيش فيها، وربما لن يكون صالحا في فترة أخرى إذا ما حصلت انقلابات وتحولات في الشكل الروائي تقتضي التفاعل معها تنظيريا ونقديا.

1-روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، مرجع سابق، ص، ص: 19، 20.

ولكن قبل أن نتدرج نحتاج أن نستخلص من جملة ما أدرجناه إلى حد الآن تعميما للإحاطة بحيثيات الرواية، لقد لاحظنا أن الرواية تتعلق بالسرد، -وإن كان شعريا- في بدايتها نظرا لانشقاقها عن جملة من الفنون كان مهيمنة تلك الفترة كالأسطورة، الخرافة، القصص الشعبية، التراجيديا، والملحمة، لذلك فإن الارهاصات الأولى للرواية كانت وليدة نتاجات تقترب في أسلوبها من الملحمة، وتبتعد عنها في الوقت ذاته «**إن الرواية نوع أدبي ملحمي، يميزه- بخلاف الحكاية الشعبية والقصيدة الملحمية نفسها- التمزق القاهر بين البطل العالم، تجد في تحليل لوكاتش لطبيعة التفسخين (تفسخ البطل وتفسخ العالم، أنه تفسخ لابد أن يتولد عنه شيئان: تعارض في التكوين، وهو أساس التمزق القاهر، ثم وحدة مناسبة، تجعل وجود الشكل الملحمي ممكنا.**»[1]، لقد تشكلت الرواية في نقطة انتقالية إذ جاءت رد فعل على تلك الأنواع القصصية المشتقة من الملحمة، التابعة لمنطقها كالرومانس Romance وقصص الشطار Picaresque novel، وحكايا الفرسان 'Knights novels: تستلهم الرواية موضوعها من المأساة (صراع الفرد مع قوى أكبر منه)، وتأخذ من الملحمة موضوعاتها كصراع الفرد مع المجتمع، الحسد، الفروسية...، ومن الدراما تأخذ تصوير الشخصيات والعواطف، وتجسيد الشخصيات بواسطة الحوار[2]، لذلك اعْتُبِرَتْ هذه النتاجات الارهاصات الأولى لظهور النوع الروائي المتمرد الذي انفصل كليا عن الرؤيا الملحمية التي يسطر فيها المتعالي، ليُفسح المجال إلى الإنسان المغترب الذي يواجه العالم وحده، ونتيجة للانقلابات التي مست البنية الثقافية والاجتماعية «**وهكذا تصبح الرواية، كما يقول جاك بارزون Jacques Barzun، النمط الأدبي الذى أخذ يشن حرباً لا هوادة فيها على أمرين اثنين- ثقافتنا، وما هو بطولي.**»[3]، وقد انفصل الفن الروائي تدريجيا وتأسس

1-ينظر: لوسيان جولدمان: مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، مر: سيد بحراوي، ط01، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997م، القاهرة، مصر، ص، ص: 109، 110.

2-ينظر: روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، مرجع سابق، ص، ص: 20، 21.

3- المرجع نفسه، ص 21.

على أنقاض تلك الأنواع الفرعية التابعة للملحمة، قائما على فكرة التمزق والانفصال بين البطل والعالم وعلى روح المعارضة.

كان البطل في السابق في الفضاء الملحمي (وفي الرومانس) يعيش عالما متناغما يؤطره المتعالي، ليجد هذا البطل نفسه في العالم الروائي وحده دون متعال يدعمه ويسنده، يعيش عالما متفسخا كما يسميه "**لوكاتش Georg Lukács**"، وعلى البطل أن يبحث فيه عن قيم أصيلة.

لذلك جاءت الرواية نقلة بين محطتين زمانيتين، حقبتين تاريخيتين، مُشَكِّلَةً تحولا مهما في مؤسسة الأنواع الأدبية التي كانت تقوم على النموذج، لتكسر التراث الأدبي وتؤسس بداية جديدة «**إن الرواية مغتربة عمدا عن الذوق الأدبي، وهي تصر على وضع نفسها خارج التراث الأدبي. إن روح المعارضة جوهرية فيها ولا ينبغي تجاهلها. إنه السبب الوحيد الذي جعل مصطلح «الرواية (من الكلمة اللاتينية Novellus أي الإخبار) يستعصي على التعريف، بل جعله مصطلحا لا قيمة له في معظم اللغات الأوروبية الحديثة التي لا تميز بين «الرواية والرومانس»، كما تفعل الإنجليزية.**»[1]، هذه الخصائص التي تتمتع بها الرواية وهو أنها نوع غير منجز بعد وأنها في طور التشكل دوما، جعل منها النوع الملائم الذي بإمكانه التعبير عن عالم هو الآخر يتحول ويتغير، عالم ما بعد السلطة المتعالية، عالم الاكتشافات والاختراعات، والثورات العلمية، عالم الاغتراب، والتمزق، عالم لم يعد الأسلوب الشعري ولا الأنواع الملحمية قادرة على نمذجته، عالم تعبر عنه لغة المعيش اليومي، النثر، لتكون الرواية النوع القادر على تجسيد ما يرنو إليه الأدباء، النوع القادر على حمل أعباء العصر وتصويرها.

وخصيصة المزامنة هذه التي تتميز بها الرواية وهي ما شبهناه فيما سبق بالبرامج الحاسوبية (update، أو mis a jour)، تجعل منها غير مستقرة، وغير قابلة للتحديد المفهومي المنتهِ:

1–والتر ريد: مشكلة بويطيقا الرواية، من كتاب: القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص، ص: 128، 129.

فأغلب التعريفات غامضة كتعريف "**فورستر Edward Morgan Forster**"، الذي يعتبر الرواية قصاً نثرياً لا يقل عن 50000 كلمة، أو صارمة تُقَيِّدُ الرواية بالسرد والحوار المرتبطين بـ"كوميديا الأخلاق"، في مسعى لرسم شخصيات واقعية. وقد تتجنب بعض التعريفات الجدل، وتستند إلى تعدد الوظائف التاريخية للرواية كما يذهب إلى هذا "**رالف فريدمان Freedman Ralph**" عندما يعتبر أن كل قص نثري عبارة عن وحدة واحدة، ترجع بعض أجزائه إلى جذور مختلفة، ومتنوعة (روايات الأخلاق الإنجليزية، أو رواية ما بعد العصور الوسطى، أو الرواية القوطية، أمثولة allegory العصور الوسطى، أو الرواية التربوية الألمانية، أو البيكاريسك)، ورغم هذا فالمصطلح متجدد الدلالة، لأن الرواية في جوهرها تحدٍ للأعراف الأدبية.[1]

يبدو أن تحديد تعريف للرواية يبدو أمرا ميئوسا منه، إلا أنه استنادا إلى هذه التراكمية في تحديد مفهومها، يمكننا رسم خط لمسار نتبعه في مقاربة مفهوم الرواية فهي: نثر، أدبي، وهي سرد وقص، قائم على الصراع، صراع الفرد مع العالم الذي يعيش فيه، وهي تنحو إلى الواقعية دون أن تكونها، إنها ببساطة تفحصُ الوجود وتعبر عنه لغويا «**إنني أؤكد أن الرواية قص نثري طويل، يضع أشكال الحياة اليومية: الاجتماعية والنفسية، في مواجهة الأشكال التقليدية للأدب الموروثة عن الماضي: كلاسيكية أو شعبية. الرواية نمط من الأدب يشكك في أدبيته الخاصة به، وهو في جوهره نمط مضاد- في شفرته الأدبية - للتقاليد.**»[2] فهي تختلف عن الملحمة وعن التراجيديا في الرؤيا، لأنها لصيقة بحياة الإنسان الأرضية، ومعبرة عنه وعن واقعه لا منفصلة عنه، وتنأى عن الرؤية المتعالية، لذلك استحقت أن تكون فن العصر الحديث بلا منازع.

إننا إذا تحدثنا عن الرواية تطالعنا المفاهيم التي تعرفها استنادا إلى السياقات الخارجية، فترى الرواية شكلا نثريا حلّ محل أشكال أخرى واقتضته الحتمية التاريخية التي تمضي إلى التطور، ويمكننا أن نعتمد على هذا الطرح في بناء تصور عن الرواية، لكن هناك طرح آخر

1- ينظر: والتر ريد: مشكلة بويطيقا الرواية، مرجع سابق، ص، ص: 128، 129.

2- المرجع نفسه، ص، ص: 128، 129.

يعالج الرواية في إطارها اللغوي والأسلوبي كنظام مستقل، وهذا الطرح اعتمد على دراسات الإبداعات الروائية وتقديم مفاهيم لها استنادا إلى أنظمتها اللغوية واللسانية كـ"**باختين Mikhail Mikhailovich Bakhtin**" مثلا الذي يرى أن الرواية «**هي التنوع الإجتماعي [الاجتماعي] للغات وأحيانا للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا**»[1]، فهو يربط بين الرواية وبين فكرة التعدد والتنوع اللغوي، ويقحم فكرة النظام التي تحكم هذه التعددية وهذا التنوع لينتهي إلى مبدأ الحوارية الذي يشترطه مبدأ رئيسا في الرواية.

إذن فالرواية ليست مجرد نثر أدبي واقعي يعتمد رؤيا ناسوتية ويتمرد على الأشكال السابقة التي تحكمها رؤيا المتعالي، وليست مجرد صراع بين بطل إشكالية وعالم متوحش، إنها أيضا تعددية لغوية ووعي حواري منظم أدبيا، بعيد كل البعد عن الدوغمائية والرؤية الواحدة المهيمنة التي تسم الأنواع الأدبية الأخرى، إنها كرنفال تحضر فيه جميع المستويات اللغوية لتتحاور معا «**الرواية تعبير عن وعي لغوى غاليلي يرفض مطلقية اللغة الواحدة والوحيدة، أي يرفض اعتبار لغته المركز الكلامي المعنوي الوحيد للعلم الأيديولوجي ويدرك في الوقت ذاته تعددية اللغات القومية ولا سيما اللغات الاجتماعية التي يمكنها أن تكون بقدر واحد "لغات الحقيقة"، لكنها في الوقت نفسه وبقدر واحد أيضا لغات نسبية، شيئية ومحدودة لمجموعات بشرية ومهن كما إنها لغات الحياة اليومية.**»[2]، رغم هذا التحديد الذي يضعه "**باختين Mikhail Mikhailovich Bakhtin**" ويشترطه في الرواية إلا أنه أيضا يؤكد على أن الرواية ليست مكتملة الشكل.

إنها نوع مفتوح لم يكتمل بعد، ولا يمكن أن نقع لها على تحديد شامل كامل أو تعريف نهائي، لأنها نوع غير منته، ولا يمكن أن يكون منتهيا، فالرواية حسب "**باختين Mikhail Mikhailovich Bakhtin**" ««**لا تكون**»؛ **إذ ليس لها مجموعة من الخصائص الشكلية التي يمكن أن تحددها، وإنما هي «تصير»؛ لأنها تتغير باستمرار وتتطور، ولكن ليس في**

1–ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط01، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987م، ص، ص: 38، 39.

2–ميخائيل باختين: مختارات من أعمال ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص185.

اتجاه محدد أو مرسوم سلفا، يمليه نظام للعلاقات بين الشكل الأدبي والبنية الاجتماعية التي تميز ظروف نشأته.»[1]، ولعل هذه الخصيصة التي تجعل من تعريفنا الرواية يتجدد باستمرار، ومن درسنا لها يتكيف دوما ليواكب تغيراتها.

إننا نفهم الرواية على أنها نوع غير مكتمل، له آفاق واسعة، وإمكانات متعددة، لكننا نتفق على نقاط تنطوي تحتها كل الروايات وهي نقاط طرحناها في مقال تعرضنا فيه إلى مفهوم الرواية[2]، وأقررنا بصعوبة التعامل مع تعريفها لكننا عمدنا إلى تحديد خصائص عامة لها كحد أدنى تشترك فيه كل الأعمال الروائية، ونفهم به الرواية فاعتمدنا على أحد التعريفات التي تقول: «**الرواية مؤلَّفٌ مكتوب نثرا، الرواية نوع أدبي دون شكل محدد سلفا، الرواية لا تعرض إلا المحسوس، الرواية تخييل، الرواية حكاية، الرواية محكي**»[3]، واستخلصنا منه تعريفا إجرائيا كما يلي: الرواية: فن أدبي نثري سردي يعتمد جانبا من الخيال وإن كان يستند إلى وقائع حقيقية (مرجع حقيقي)، يتميز بالتنوع والتعدد في أبنيته السردية ومضامينه الحكائية وله طوله الخاص، لا يستقر على شكل واحد بل يتخذ لنفسه أشكالا مختلفة تختلف باختلاف مبدع العمل والبيئة الثقافية والاجتماعية المنتجة للنص، قادر على امتصاص خطابات مختلفة أدبية/ لاأدبية ويوظفها في متنه توظيفا جديدا.[4]، واستنادا إلى هذا استخرجنا جملة من الخصائص العامة لها فهي:

1-ينظر: توني بينيت: سوسيولوجيا الأنواع عرض نقدي، القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص، ص: 175، 176.

2-شعيب مرواني: البناء السير ذاتي وسرد الحياة الشخصية في رواية "ذاكرة الماء محنة الجنون العاري" لـ"واسيني الأعرج"، مجلة مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، مج: 06، ع: 01، جوان 2023م، بريكة، الجزائر، ص- ص: 1639-1664.

3-H. Coulet, Le Roman jusqu'à la Révolution, A.Colin, 1967 (نقلا عن: بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص، ص: 10، 11).

4-ينظر: شعيب مرواني: البناء السير ذاتي وسرد الحياة الشخصية في رواية "ذاكرة الماء محنة الجنون العاري" لـ"واسيني الأعرج، مرجع سابق.

فن أدبي أي أنها تتضمن الأدبية والوظيفة الأدبية تجعل من الرواية تنتمي إلى فنون القول.

وهي نثرية لقدرة النثر على استيعاب عوالمها وهي بهذا تخرج عن الملحمة والشعر. وهي سرد، ويغلب فيها السرد، وهذا ما يجعلها مختلفة عن المسرحية التي يغلب فيها الحوار. أما خصيصة الخيال فهي ما يجعلها مختلفة عن السيرة بنوعيها الذاتية والغيرية، ويخرج عنها المذكرات واليوميات والتراجم الذاتية، فالرواية قائمة على الخيال وإن استندت إلى مرجع واقعي أو استثمرت، ووظّفت مادة واقعية، لأنها تمضي في عالم الممكنات، وهي ليست استنساخا. وأما خصيصة التنوع في الأبنية والطول الخاصة فهي تقصي نوع القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا.

وأهم خصيصة هي عدم استقرارها على شكل، إذ لا يمكننا أن نتحدث عن شكل واحد، أو أشكال معدودة، لأن الرواية تظهر في حلل مختلفة استنادا إلى المبدع وإلى السياقات التاريخية والثقافية واللغوية والاجتماعية التي تفرز لنا هذا الشكل الجديد والمختلف، الذي يمكننا تشبيهه بالإنسان إذ إن كل بشر يتشابه في خصائص مورفولوجية وشكلية مع أخيه الإنسان إلا أن كل فرد له بصمته الوراثية الخاصة التي تخصه وحده، كذلك الرواية إنها تولد لتكون مختلفة وإن اشتركت مع روايات أو أعمال أخرى في بعض الخصائص، أما خاصية امتصاص الخطابات المختلفة فهو يجعل من الرواية فضاء رحبا ونصا منفتحا على بقية الأنواع الأدبية التي تأخذ منها الرواية، لتثري عوالمها كما تأخذ خطابات أخرى قد لا تنتمي إلى الأنواع الأدبية (خطابات فلسفية، دينية، محكي شعبي، خطابات سياسية...إلخ).

إننا بهذا الطرح نحاول وضع تصور عام عن الرواية، إذ إننا نفهم الرواية وفق هذه النقاط، لكن يبقى الفهم الأعمق المتعلق بها، وهو ما نقرنه بعمليات أكثر تعقيدا تتعلق بقراءة كل عمل روائي وفهمه على حِدَة، فكل عمل روائي عمل مستقل يؤسس لفهم يختلف عن غيره، أي أن فهم الرواية يتعلق بفهم الأعمال الروائية منفردة، والأعمال الروائية متنوعة

ومختلفة ومتعددة، إن مفهوم الرواية وتحديد تعريف لها يتعلق بعملية مزامنة، إذ لا يجب أن يتوقف عند تحديدات سابقة ويتحجر ولكنه يستمر ويتحول ويتغير متزامنا مع الإبداع.

غير أن فهمنا الرواية وفق هذا المنظور، يعتمد على فهم أكبر عدد ممكن من هذه الأعمال، والإحاطة بكل الأعمال الروائية أمر مستحيل، وهذا ما يجعل من مفهوم الرواية عبارة عن مقاربات تتعلق بقراءات مختارة لنماذج من الأعمال الروائية «**باختصار، ليس هناك تعريف محكم يضمن الفصل السحري للرواية عن سيولة الأنواع الأخرى، ولا تعريف مرن يغطي تكاثر أنواعها الفرعية.**»[1]، فليس كل ما يُكتب ويُبدع ويوسم بوسم الرواية هو رواية حقا، إذ إن كثيرا من الأعمال خصوصا في وقتنا الحاضر لا ينطبق عليها مسمى رواية، وهنا نحن نؤسس لمفهوم الرواية في زمننا الحاضر.

إن المفهوم العام المشترك للرواية في وقتنا –وهو مفهوم ساذج– يتعلق بالكتابة كيفما كانت، أي كتابة ما يختلج في ذات الإنسان كيفما جاء وتلبيسه إلى شخصية تحمل اسما وتتحرك في الأمكنة، تشرق عليها الشمس وتغيب، ومن ثم يكتب اسم رواية على هذا الشيء، الذي قد لا يتوفر على الأدبية –فهو ليس نثرا فنيا–، ولا يتوفر فيه الإنفتاح وامتصاص الخطابات في حقيقة الأمر، ولا يتوفر فيه شيء من الخصائص العامة التي ذكرنا، إنه مجرد خطاب تعبيري سطحي صيغ بشكل مشوهة ورمي به على فن الرواية.

أما كتابات من يُحسبون على الأدب والرواية، فهي ليست روايات بالمفهوم الحقيقي للروايات، ذلك أن هؤلاء يفهمون الرواية من جانب تقني فقط، فتأتي كتاباتهم تقنية جافة ميتة، أو تعبيرا عن موقف فكري إيديولوجي يقتل الإبداع والحوارية، وهذه الأعمال وإن كانت تشبه الروايات فإنها محاكاة للفعل الروائي دون أن تكونه، إذ إن هذه الأعمال لا تفحص الوجود، وهي على هذا تقول شيئا قد قيل من قبل كما يقول "**كونديرا Milan Kundera**"[*].

1–توني بينيت: سوسيولوجيا الأنواع عرض نقدي، القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص175.

*–ينظر الملحق رقم 01.

إن هذه الأعمال لا يمكن أن نسميها روايات لأنها تقع خارج تاريخ الرواية. إذن ما الرواية إن كانت هناك روايات ليست بروايات؟

نقول: إنها كينونة دالة على الوجود، تبحث عن مؤلف يصوغها، ومؤلف يبحث عن شكل يصوغ فيه تجربة الوجود هذه بأبعادها الإنسانية والثقافية والتاريخية...، إنها بصمة فريدة، تُدْرَكُ آنيا مع فعل القراءة، ويُحكَمُ على روائيتها بعد الانتهاء من القراءة، ومن ثم الحكم عليها ما إن كان رواية حقا، أو رواية تقع خارج تاريخ الرواية، قائمة على فعل محاكاة الشكل الروائي (مستنسخ ميت لا أصالة له)، أو أنها رطانة وخلط ولصق كلمات دون استراتيجية كتابة ومن ثم إثقال كاهل الإبداع بخزعبلات موسومة بالوسم الروائي.

إن مفهوم الرواية مفهوم بالتواضع، تتفق عليه مجموعة بعينها وتتواضع عليه وهذا الأساس الأول في الاختلاف المفهومي لها، إنها شبيهة بالإنسان ندرك شكلها دون أن نعرف ماهيتها إنها كالوجود أيضا ندركه دون أن نحدده، لكن ما يمكن أن نجزم به، ليس كل عمل به شخصيات ومكان وزمان رواية، كما أنه ليس كل شيء له يدين وقدمين ويمشي منتصبا إنسان، يمكننا التواضع أو الاتفاق على أن الرواية ليست بتقنياتها أو عناصرها فالعناصر اقتضاء، والتقنيات حظوظ.

هناك الكثير من الأعمال التي لا حصر لها، تحاكي فعل الكتابة الروائية دون أن تكونها، إنها كتابة مقولبة، تعطي الأولوية للقوالب على حساب النفس الإبداعي، وتحديد العمل على أنه رواية، يتوقف أولا وأخيرا على قارئ واعٍ، قادر على تفكيك العمل بتفاصيله المملة ليتوصل إلى روح هذا العمل ليقول إنه رواية حية، أو أنه مجرد محاكاة للفعل الروائي، رواية شكلا فقط، مفرغة من الروح، كجلد ثعبان يوحي بأنه ثعبان دون أن يكونه.

الرواية ملك لوعي جاد، يمكنه أن يقع على مفهومها بقرائتها، وهي موجودة في أشكال مختلفة قد لا يمكننا إيجاد روابط مشتركة بينها، تجعلنا نتواضع على مفهوم يشملها، فمن "الحرب والسلم" لـ"**تولستوي Léon Tolstoï**" إلى "العجوز والبحر" لـ"**همنغواي Ernest Hemingway**" إلى "حدث أبو هريرة قال" لـ"**محمود المسعدي**"... إلخ، اختلافات جهورية لا

يربط بينها أي رابط إلا مكوناتها (شخصيات زمان مكان) وتقنيات تختلف من عمل لآخر (استباق استرجاع...)، وهذه لا يمكن التعويل عليها في تحديد النوع الروائي لكن القارئ لهذه الأعمال يدرك بالفعل أنها روايات، في حين أنه سيحكم على أعمال من قبيل الكوميديا الإلاهية، أو الشاهنامة، بأنها ليست روايات رغم توفر عناصر: الشخصية والفضاء المكاني والزماني فيها لأن هذا العمل هو ملحمة، وقد يحكم على عديد من الأعمال الأخرى تتوفر على الشخصيات والمكان والزمان بأنها ليست روايات لعدة اعتبارات، وهو ما نطلق عليه هنا الأعمال المكتوبة محاكاة لفعل الكتابة الروائية دون أن تكون كتابة روائية.

2. عن نشأة الرواية:

إن التأريخ لأي نوع أدبي لا سيما إن كان جديدا يعتبر أمرا صعبا ومحفوفا بالمخاطر، والتأريخ للرواية لا يخلو من مجازفة هو الآخر. يختلف النقاد في تحديد بدايات هذا النوع، حيث يرجعها كل واحد فيهم إلى أصل مختلف، وهذا ما يجعل من عملية الوقوف عند هذه الأصول أمرا صعبا، فكل ناقد يبني حجته استنادا إلى وازع قومي وإيديولوجيا، سعيا منهم إلى بناء مركزية قطرية استنادا إلى انتماءاتهم، تنسب الأسبقية والأفضلية في الفتح العلمي أو الأدبي إلى ثقافتهم.

نتفق مبدئيا أن أصل النوع الروائي هو غربي، تحديدا من أوروبا الغربية إذ هو سليل الملاحم اليونانية التي تطورت وانحرفت بفعل تغيرات ثقافية واجتماعية، نحن لا نختلف في هذه النظرة العامة، لكن ما سيواجهنا من عوائق هو التحليل العميق والتأريخ الدقيق للنوع الروائي، حيث سنواجه أراء متضاربة، يتجلى معظمها في شكل صراع قائم بين النقاد الفرنسيين والنقاد الإنجليز، وإن كان لا يتخذ شكل الصراع الفعلي، لكن يمكننا ملاحظة نوع من القطبية بينهما لإثبات المركزية، ويمكن قياس الأمر على النقد العربي وصراع المشرق والمغرب في التأصيل والتأريخ للأنواع الأدبية أو للظواهر الثقافية. نحاول في هذا المبحث الإجابة عن سؤال: لماذا كان نشوء وظهور الرواية في أوروبا والغرب دون غيره من الأقطار

الأخرى؟ ولماذا نسلم بهذا الرأي دون أن نطعن فيه؟ بما معناه أننا لن نؤرخ بالمعنى الحرفي للكلمة بقدر ما سنحاول اكتشاف الأسباب التي جعلت من الرواية فنا غربيا بامتياز.

يطرح "**فرانكو موريتي FRANCO MORETTI**" تصورا عن هذا في مقاله " **THE NOVEL: HISTORY AND THEORY**" "**الرواية: النظرية والتاريخ**"، ويتساءل عن سبب ظهور الرواية كفن مكتمل المعالم في أوروبا دون غيره من بقية الأقطار «**لماذا نشأت الرواية في أوروبا في القرن الثامن عشر وليست في الصين في ذلك القرن.**»[1]، وينطلق "**موريتي FRANCO MORETTI**" للإجابة عن هذا بعقد مقارنة بين الرواية الصينية[*] والرواية الأوروبية، ليجد أن الرواية الأوروبية والرواية الصينية في حدود القرن التاسع عشر تطورتا بمعزل عهن بعضهما «**حتى فترة متقدمة من القرن التاسع عشر، بل حتى نهايته تقريبا، تطورت روايات شرق آسيا وغرب أوروبا بصورة مستقلة واحدتها عن الأخرى**»[2] ويحكم بأن الرواية الصينية في حدود القرن الثامن عشر ظلت أعظم كما ونوعا من الرواية الأوروبية مع استثناء فرنسا «**ظلت الرواية الصينية، حتى القرن الثامن عشر، أعظم كما ونوعا من أي رواية في أوروبا، ربما باستثناء فرنسا**»[3] فالصين كانت أسبق في الانتقال من الملحمي إلى الشعبي وهذا ما جعل رواياتها في تلك الفترة تزدهر وتتطور وتنتشر أكثر منها في أوروبا– باستثناء فرنسا–.

1–فرانكو موريتي: الرواية: التاريخ والنظرية، تر: أديب الثائر، مجلة تبيين للدراسات الفلسفية والنظريات النقدية، مج 01، ع 02، خريف 2012، 2012/09/30، ص 264.

*–يجب الإشارة إلى أن الرواية الصينية في الفترة التي يتحدث عنها "**موريتي FRANCO MORETTI**" ليست رواية ناضجة بأتم معنى الكلمة فقد كانت عبارة عن ملاحم ورومانس ومغامرات فرسان ولم تتضح بقدر كاف يحقق الشكل المطلوب (اللغة النثرية، الشكل الواقعي، التخلص من الرؤيا المتعالية) الذي يمكننا به أن نطلق عليه مسمى رواية مكتملة فنيا.

2–فرانكو موريتي: الرواية: التاريخ والنظرية، مرجع سابق، ص 267.

3– فرانكو موريتي: الرواية: التاريخ والنظرية، مرجع سابق، ص 268.

لكن هذا لم يستمر، لأن الرومانس الصيني بقي عالقا في حدوده، دون أن يتطور أكثر عكس ما حصل في أوروبا إذ تخطت الرومانس قصص الفرسان وتخلصت من الانتشار الأفقي الذي يساهم في الإسهاب.

عمد "**موريتي FRANCO MORETTI**" إلى المقارنة بين رواية الحجر الصينية التي تغطي اثنتا عشرة سنة في ألفي صفحة، وبين رواية "**توماس مان Thomas Mann**" الموسومة بـ"**آل بودنبروك Buddenbrooks**"[*] التي تغطي خمسمائة صفحة، واصفا النثر الأوروبي بالمتطلع قدما، فالروايتين تشتركان في المسار ذاته تقريبا، وهو متابعة تدهور عائلة عظيمة:

> **«رواية توماس مان آل بودنبروك تغطي نصف قرن، في خمسمائة صفحة، في حين تغطي قصة الحجر دزينة من السنوات في ألفي صفحة: والمسألة، هنا، ليست مسألة إيقاع فقط (مع أن الحالة كذلك على نحو واضح)، بل مسألة تراتب بين التزامن والتزَّمُن: ذلك إن** [ذلك أن] **السيطرة في قصة الحجر هي لـ«الأفقي»، حيث ما يهم فعلا ليس ما يقع أماما» من حدث معين، كما في النثر الأوروبي «المتطلع قدما»، بل ما يقع «إلى جانبه»: جميع الاهتزازات التي تنتشر عبر هذه المنظومة السردية الهائلة، وجميع الاهتزازات المعاكسة التي تحاول أن تبقيها مستقرة.»[1]**

إن سبب تحجر الرواية الصينية وعدم تقدمها يكمن في كونها أدبا خاصا، أدب يتعلق بطبقة دون غيرها، يُدَرَّس ويُشرح مطولا، دون أن ينتشر بين أوساط القراء، هذا التداول الخاص حكم بموت الرواية الصينية في عزّ مجدها.

---

*-تعني عائلة بودنبروك

1-فرانكو موريتي: الرواية: التاريخ والنظرية، مرجع سابق، ص 268.

في حين أتاحت ثقافة الاستهلاك في الغرب الأوروبي، انتشارا واسعا للفن الروائي بعيدا عن التلقي الخاص والمغلق، وبعيدا عن الشرح والدرس، إذ كانت مستويات التلقي مختلفة ما أتاح مستويات فهم مختلفة، وانتشارا هائلا لهذا الفن «**علينا أن نبحث عن ضروب غياب حَرَّفَتْ الرواية الأوروبية عن السبيل الصيني...**[يقصد هنا ما حصل للرواية الصينية من تحجر وعدم تطور] **وها هنا واحد منها: الانعطافة الجمالية للرواية الأوروبية حصلت في القرن التاسع عشر، متأخرة نحو ثلاثمئة عام لماذا؟ بالنسبة إلى بوميرانز، تمثل أحد أسباب الافتراق في أن عجلات الموضة راحت تدور على نحو أسرع» ، محفزة الاستهلاك، ومن خلاله الاقتصاد ككل؛ أما في الصين، بعد تمكن أسرة الكينغ، فقد توقف الاستهلاك، بوصفه محرك التغيير، لما يزيد على القرن، ولم يقدح زناد «ثورة الاستهلاك» التي كتب عنها مكندريك وبريور وبلمب.**»[1]، إن أسباب ظهور الرواية يرجع حتما إلى النقلة التاريخية التي مست مختلف البنى الاجتماعية، والثقافية، والسياسية في المجتمع الأوروبية، والسبب ذاته ساهم في تطور الرواية.

إن الحركية التي شهدتها أوروبا مع نهضتها انعكست على الجانب الثقافي والأدبي، فساهمت ثقافة الاستهلاك التي تكونت بتكون المجتمع الأوروبي الحديث وظهور الرأس مالية في انتشار الرواية، ثقافة الاستهلاك هذه كانت غائبة عن المجتمع الصيني.

رغم ازدهار الرواية في الصين في فترة من الفترات (القرن الثامن عشر) باعتبارها فنا أدبيا راقيا، إلا أن الظهور الفعلي لها لم يكن في الصين، ولم تتطور فيها، بل حصل هذا في أوروبا.

فبينما كان القراء في الصين (وهم قراء ينتمون إلى الطبقة الراقية حيث كانت القراءة حكرا عليهم)، يقرؤون الرومانس الطويلة، ويعقبون عليها بالشروحات والحواشي والنقد، كان الناس في أوروبا يقرؤون الرواية لمجرد القراءة والاستمتاع:«**ولو أنهم قرأوها في القرن**

1- فرانكو موريتي: الرواية: التاريخ والنظرية، مرجع سابق، ص 269.

الثامن عشر وهم يحملون قلما ويعلقون، لما نشأت الرواية الأوروبية آنئذ»[1] فالتعامل مع الرواية كفن وتدارسها البطيء والتعقيب عليها بالشرح، إضافة إلى انحصار جمهورها في طبقة بعينها، كل هذا أبطأ من الاستهلاك، ومن ثم حد الانتشار مما ترتب عنه إبطاء عجلة تطور هذا الفن نحو شكل ناضج كذاك الذي في أوروبا، أما كثرة الاستهلاك التي انتشرت في أوروبا والقراءة من أجل المتعة فقد سرعت عجلة التطور ودفعت بالرواية إلى الأمام ليحقق شكله الناضج فنيا وتحصل الريادة في أوروبا دون غيرها.

لا تختلف الدراسات الفرنسية كثيرا عمَّا هو سائد، ولا تخالف كثيرا ما قيل في هذا الشأن إذ إنها تعيد مجد ظهور الرواية إلى القرن الثامن عشر، كما ذهب إلى هذا "ر.م. **البيريه**" عندما قال: «**الرواية جنس أدبي سطحي (مبتذل في الأزمنة القديمة ومحتقر حتى القرن الثامن عشر) اغتنى بمقاصد بعيدة عن جوهره». يربط القول بين الرواية والثقافة والشعبية بين التحولات الأدبية والتحولات الاجتماعية، بعيدا عن منظور سقيم، يشتق الرواية من الكتب والقواميس اللغوية.**»[2] فمعظم الدراسات تعتبر أن انتشار القراءة وإقبال الناس على اقتناء الروايات[*]، هو ما ساهم في تطور الرواية لتكون فنا ونوعا أدبيا له مكانته المرموقة، غير أننا نجد أن كل باحث يربط الرواية بتراث بلده وفق الحدود الحالية، فالفرنسيون ينطلقون من إرهاصات فرنسية، والبريطانيون ينظرون من تراثهم البريطاني...، لذلك فإن التنظير للرواية في الدراسات الغربية لا يخلو من هذا الصراع الإيديولوجي لإثبات المركزية الثقافية.

1- فرانكو موريتي: الرواية: التاريخ والنظرية، مرجع سابق، ص 271.

2-فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2004م، ص 18.

*-يمكننا ملاحظة هذا في جلّ الدراسات التي أسست للرواية وتطورها كما سنراه مع إيان "**أيان وات Ian Watt**"

ينطلق التصور الفرنسي من مسلمة تقول إن إرهاصات ظهور الرواية في شكلها الناضج يرجع إلى البيئة الفرنسية، مع ازدهار هذا الفن في بدايات من القرن الثاني عشر ميلادي(*).

حيث نجد ذكرا لأربع روايات فرنسية كتبت في البلاط الإنجليزي وترجمت للإنجليزية وكان لها دور كبير في التأريخ للملكة البريطانية، بل وأثرت لاحقا في الروايات البريطانية التي حذت حذوها، وقد أظهر **ميشيل زينك Michel Zink**، أن الروايات الفرنسية الأولى، التي ولدت في البلاط الإنجليزي، كانت لها نية تهدف إلى ربط الملكية "الأنجلو نورماندية anglo-normande" بالأبطال العظماء في العصور القديمة. إننا نكتشف مثلا في كتابة "**جيفري مونماوث Geoffrey of Monmouth**" قصة الملك "لير Lear" وقصة "سيمبلين Cymbeline" التي سيتذكرها "شكسبير Shakespeare"، وحتى موضوع "الملكة الجنية التي كتبها إدموند سبنسر Fairy Queen de Spencer. لكن القصة حول "**آرثر Arthur**" هي بالتأكيد الأكثر تطورًا، عند كل من "**جيفري مونماوث Geoffrey of Monmouth**" و"**وايس Wace**".(1)

فهذه الروايات الأربع: رواية "طيبة Le Roman de Thèbes" (1150 م) ورواية "إينيس Le Roman d'Énéas" (1160 م) اللتين تتنازعان الريادة باعتبارهما أولى الروايات في التاريخ الفرنسي(**)، وكذلك رواية "بروت Le Roman de Brut" (التي تتعلق بالتاريخ

---

*- نجد هناك إشارة من قِبَلِ "**موريتي FRANCO MORETTI**"، في حديثه عن ازدهار الرواية الصينية وأسبقية ظهورها في البيئة الصينية على حساب أوروبا، يستثني فرنسا، مما يحيل إلى حركية تتعلق بهذا النوع في فرنسا، لم تكن في غيرها من البلدان الأخرى.

1-ينظر:

1- Jan Herman: Les premiers romans français, entre traduction et pseudo-traduction, KU Leuven, 2005 Literary Studies, Lirias, p 363.

**- الرواية في ذلك الوقت أي في العصور الوسطى وكانت تطلق على القصص والخيالية وحكايات المغامرات، وبطولات الفرسان التي تختلف عن الملحمة في لغتها وفي طريقة تلقيها، وهي أيضا وإن كانت تقترب من الرواية الناضجة فنيا دون أن تكونها، فهذه القصص والمرويات وإن توجهت نحو الأوساط الشعبية، وتحررت من النرؤية المتعالية التي تحكم الملحمة، وعرضت شيئا من الواقع بعيدا عن الأساطير والخرافات الموجودة في الملحمة إلا أنها لم تنفصل كليا عن الرؤيا الملحمية=

اللاتيني لملوك بريطانيا وأسطورة قيام المملكة البريطانية)، وكاتبها "روبير واس Robert Wace" في (1155م) ورواية "طروادة Le Roman de Troie" لصاحبها "بينوا دي سانت ماورBenoît de Sainte-Maure"(1165م) تعتبر النواة الأساسية لتطور الرواية الفرنسية التي ألقت بظلالها على الرواية الغربية، وساهمت في تطورها استنادا إلى التصور الفرنسي.

لا يسعنا المقام هنا للتعرض إلى جميع هذه الروايات، لذلك فإننا سنتوقف عند رواية "التاريخ اللاتيني لملوك بريطانيا Le Roman de Brut" (1155م) للفرنسي "**روبير واس Robert Wace**"، وهي رواية تتحدث عن تأسيس مملكة بريطانيا، وكان لها دور كبير في انتشار أسطورة الملك "**آرثر Arthur**" وفرسان الطاولة المستديرة هناك «**تبدأ القصة بسرد هروب "أينيس Enée" من طروادة وتنتهي باجتياح إنجلترا النهائي من قبل السكان الأنجلو ساكسون؛ وبين الحدثين الذي يفصل بينهما أَلْفَا عام (2000)، يمكننا تحديد رحلة "بروت Brut" من إيطاليا إلى إنجلترا واستيطانه الجزيرة، وفترات ملوك السلت (celtiques rois) والاحتلال الروماني، والغزوات الأنجلو ساكسونية الأولى والحروب ضد حكام الجزيرة، وأمل انتصار البرطانيين في ظل مملكة "آرثرArtur" وهزيمة آخر أحفاد "بروت Brut".**»[1]، وتكمن أهمية هذه الرواية في كونها أحد الأعمال التأسيسية التي ساهمت في تطور الرواية الفرنسية والرواية الغربية بصفة عامة. وكان لها دور مهم في استقلالية الرواية نوعا أدبيا متفردا وذلك بغلبة الجانب الرومانسي فيها على الجانب التاريخي الزائف التي اتسمت به الأعمال السابقة لها.

ولم تثر ضد المتعالي، وكلمة "رومانس" مشتقة من اللاتينية للدلالة على اللغة الرومانسية التي كانت تستخدم لكتابة هذا النوع في القرون الوسطى.

1-Luciano Formisano : L'histoire de roi Arthur dans le 'Roman de Brut' de Wace: essai de traduction, ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI,Corso di laurea in Lettere, Indirizzo: Culture Letterarie Europee Tesi di laurea in Filologia romanza, p 06.

حيث يذهب البروفيسور "**لوتشيانو فورميسانو Luciano Formisano**" إلى أن رواية "**بروت Le Roman de Brut**" رواية أصيلة كان لها دور بارز في تطور الرواية الفرنسية، خاصة الجزء الذي يتعلق فيها بسيرة الملك "**آرثر Arthur**" الذي سيكتسي صبغة موضوعية مع الأديب الفرنسي "**كريستيان دي تروا Chretien de Troyes**"، الذي سيستفيد لاحقا من هذه الرواية ويطور في الجانب الموضوعي للكتابة الروائية بفصل ذاته عن العمل.

ليكتسب فن الرواية على يده استقلالية وتفردا، وتجد القصص الرومانسية اللاحقة في رواية "**بروت Le Roman de Brut**" تجميعية مثالية تساعدها على التطور، حيث تكمن أهميتها سواء من ناحية الأصالة أو التأثير على تطور النوع الروائي في فرنسا في:

معالجتها الحقبة الآرثرية، ولأن هذه الرواية مثل أي رواية معاصرة، تعتبر ترجمة لمصدر لاتيني، وتنتمي أحداثها إلى العصور الكلاسيكية القديمة، فهذا يتيح للمؤلف افتراض الصدق وصحة المعلومة التاريخية. غير أنه مع تغير السياق الجغرافي (الانتقال من إيطاليا إلى الجزر البريطانية)، وعندما يتغير السياق الزماني (من العصور الكلاسيكية القديمة إلى قرون من الغزوات الأنجلوسكسونية)، تزداد أهمية الجانب الرومانسي ويختفي الخيال التاريخي. لقد انتصر العنصر الرومانسي على العنصر التاريخي في هذه الرواية، رغم محافظة "**وايس Wace**"، على القناع التاريخي للعمل.

"**وايس Wace**"، المتعلق إيديولوجيا بفكرة "تحويلية الرواية mise en roman"[*]، يقوم في الجزء الآرثري من العمل بثورة موضوعية ستبلغ أعلى مستوى لها مع أعمال "**كريستيان**

*-يشير هذا المصطلح "mise en roman" أو"novelization" إلى عملية تحويل نص ما إلى شكل روائي، أي تحويل القصة إلى رواية، أو خرافة إلى رواية...، بإجراء تعديلات وتحويلات، وإعادة ترتيب، وإضافة تفاصيل، والتصرف في الهيكل السردي، ليتحول النص الأصلي ويصبح شكلا روائيا، ويكون الناتج رواية محولة من أصل آخر، سواء كان هذا الأصل ملحمة أو أسطورة أو خرافة أو قصة شعبية...، كما هو الحال مع رواية "بروت Le Brut" التي تعتمد على الملاحم والأساطير والفلكلور من أجل إعادة بناء تاريخ أسطوري لجزيرة بريطانيا وملوكها.

لتفاصيل أكثر يمكن مراجعة:

https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-17.htm

دي تروا Chretien de Troyes"(*)، وهذه الثورة تتمثل في عملية فصل الأنا عن السرد والتحرر منها، ما يعطي استقلالية أدبية كاملة لنوع الرواية.[1]

إن هناك إجماعا على وجود ارهاصات ساهمت في ظهور الفن الروائي، وهي أوروبية لا محالة، لكن الخلاف يكمن في المرجعيات المؤسسة للنوع الروائي وطريقة شرحها وتأويلها والتعامل معها، إذ يُرجع كثير من النقاد كما رأينا الفضل إلى الفرنسيين، فيما يؤصل النقاد الإنجليز للرواية من تراثهم الخاص(*)، ويعتمدون على معايير مختلفة، تماما، يحصي "**أيان وات Ian Watt**" في كتابه "ظهور الرواية الانجليزية"[2] عدة أسباب لظهور الرواية ويشرحها بالتفصيل، يمكننا اجمالها في:

- واقعية الشكل الروائي وخروجه على الملحمة، وزمانيته التي تفوق بها على الدراما والتراجيديا.
- تطور جمهور القراء والاقبال على قراءة الروايات بشكل كبير.
- النزعة الفردية
- ظهور المجتمع الرأس مالي الذي يقدس الفرد ويقدس العمل، وقد جسد هذه النظرة "**ديفو Daniel Defoe**" في أعماله الروائية لتكون تعبيرا عن روح عصره «**ان [إن] الرواية تتطلب نظرة الى العالم تعتمد على العلاقات الاجتماعية بين الناس. وهذا بدوره ينطوي على النظرة الدنيوية والاهتمام بعناصر المجتمع – الأفراد – ولم تتوفر مثل هذه الشروط في انكلترا الا بعد نهاية القرن السابع عشر. اما قبل ذلك فلم يكن الفرد يتمتع بكيان مستقل بل كان يعتبر جزءا من صورة تعتمد في معناها ومغزاها على مخلوقات**

1-ينظر:

Luciano Formisano : L'histoire de roi Arthur dans le 'Roman de Brut' de Wace: essai de traduction, p 06.

*-يرى "**أيان وات Ian Watt**" أن الرواية شكلا مستقلا ظهرت في برطانيا قبل فرنسا لأن الرواية في بريطانيا تخلت عن شكليات البلاط وانتقلت لتعانق الواقع اليومي المعيش، وهذا ما أتاح لها النضج **(راجع الصفحة 68 من كتاب أيان وات "ظهور الرواية الانجليزية".)**

2- أيان وات: ظهور الرواية الانجليزية، تر: يوئيل يوسف عزيز، (د.ط)، دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، 1980م.

مقدسة وعلى الانظمة التقليدية كالكنيسة والنظام الملكي»[1] والاستقلال عن الأنظمة الاجتماعية التقليدية المتمثلة في السلطة الدينية (الكنيسة) وسلطة المجتمع والنظام الملكي.

- الحرية، الحب والزواج، حيث يرى "**أيان وات Ian Watt**" أن الزواج وتغير نظامه الاجتماعي وأعرافه التقليدية في القرن الثامن عشر كان من أهم أسباب تطور الرواية وحرية المرأة في اختيار شريك حياته كان سببا مباشرا في تطور الرواية بل إن وضعية المرأة في القرن الثامن عشر باعتبار أنها شكلت جمهورا لا يستهان به في قراءة الرواية هي ما شكلت نقطة تحول في هذا الفن مستشهدا في ذلك برواية "**باميلا Pamela**" فإن مشكلة الزواج التي أرقت فتيات الطبقة الوسطى وخادمات البيوت (بسبب استغلالهن جنسيا) شكلت موضوعا مهما للرواية وقد استغل "**ريتشاردسونSamuel Richardson**" هذا ليبدع عملا روائيا حقيقيا هو "**باميلا Pamela**" التي أثارت جدلا كبيرا في الأوساط لكنها لاقت قبولا واسعا لدى طبقة النساء خاصة ولاقت نجاحا لا مثيل له وشكلت نقطة تحول مهمة في تاريخ الرواية الإنجليزية بل إنها تعتبر أول رواية بالمعنى الفني عند بعض النقاد منافسة لرواية "**دون كيخوته Don Quixote**" لـ"**سيرفانتس Miguel de Cervantes Saavedra**" الخروج عن نمط الكتابة الكلاسيكي (الذي يتميز بالموضوعية والجفاف العاطفي) وابتداع أسلوب شديد الاتصال بالذات الفردية "**ديفو Daniel Defoe**" و "**ريتشاردسون Samuel Richardson**" نموذجا، "**ديفو Daniel Defoe**" بتعبيره عن روح الفردية وتبني الجانب الاقتصادي ووصفه الدقيق للأشياء، و"**ريتشاردسون Samuel Richardson**" في اعتماده أسلوب الرسائل ووصفه العواطف وجعل شخصياته شخصيات حية يستطيع القارئ أن يطلع على جميع جوانبها وكأنه يعيش معها.
- ظهور المطبعة الذي ساهم في نشر الرواية بل إن الرواية الفن الوحيد شديد الصلة بالمطبعة لأنه يقرأ ولا يلقى كالشعر ولا يؤدى كالمسرحية في الكلاسيكيات القديمة «**ولعل**

1- أيان وات: ظهور الرواية الانجليزية، مرجع سابق، ص، ص: 77، 78.

الرواية النموذج الأدبي الوحيد الذي يرتبط بصورة جوهرية بوسيلة الطباعة. اذن [إذن] **فلا عجب أن يكون اول** [أول] **روائي في الأدب الإنكليزي (ريجاردسن) هو صاحب مطبعة أيضا. لقد استغل (ريجاردسن) امكانيات** [إمكانيات] **الطباعة كثيرا في رواياته. فاستعمل الحروف المائلة والكبيرة والخطوط الانيقة** [الأنيقة] **القصيرة وغير ذلك، ليمنح حديثه الواقعية والتنويع والايقاع** [الإيقاع]**، ويضفي على ادبه** [أدبه] **طابع الحقيقة.**»[1]، فالمطبعة كانت مساهمة بشكل كبير في ازدهار الرواية.

لكن "**أيان وات Ian Watt**" يقتصر على الرواية الإنجليزية ويؤسس في كتابه للرواية الإنجليزية ولمركزيتها، على حساب روايات الأقطار الأخرى باعتبار أن بقية الروايات تأثرت بها، وإن كان لا يصرح بهذا علنا ولكنه يضمره بين طيات كلامه، في حين يقدم لنا "**جون هالبرين John Halperin**" في مقاله "**نظرية الرواية مقدمة نقدية**" لمحة عن نشوء الرواية الغربية، ويعتبر أنها نوع حديث جدا مقارنة بالشعر والمسرح «**غادر المسيح منزله وهو في الثانية عشرة. وكان عمر الشعر آنذاك بعد بالاف** [بآلاف] **السنين، أما عمر المسرحية فيعد بالمئات. غير أن مرحلة ولادة الرواية لم تبدأ إلا بعد ذلك بألف وخمسمائة عام.**»[2]، ولعله بهذا يكشف لنا عن حداثة هذا النوع مقارنة ببقية الأنواع الأخرى.

وهذا إن دل على شيء فهو يدل على صعوبة التأريخ والتنظير لنوع أدبي حديث المنشأ لم يتجاوز عمره فعليا إلى وقتنا الحالي الخمسمائة سنة لو اعتبرنا أن "**دون كيخوته Don Quixote**" هي أول رواية في التاريخ، وعليه فإن الإحاطة به ستكون صعبة نتيجة لتفرق الآراء وكثرتها وتعدد النظريات الدارسة لها على حداثتها يبرر "**جون هالبرين John Halperin**" موقفه قائلا: «**إن غرضي في هذه المقالة التقديمية أن أعطي القارئ نظرة عامة ، وأخشى أن تكون اطلالة** [إطلالة] **موارة، على نظرية الرواية قبل القرن العشرين. وما أن من المستحيل اجراء** [إجراء] **مسح شامل في هذا المقام فانني** [فإنني] **أرمي إلى**

1- أيان وات: ظهور الرواية الانجليزية، مرجع سابق، ص، ص: 122، 123.

2-جون هالبرين: نظرية الرواية (مقالات جديدة)، تر: محي الدين صبحي، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1981م، ص 07.

تقديم توضيح عن الأسس التي قامت عليها الاتجاهات الحديثة في النقد النظري الرواية، ومن أين أتت، وعلى ماذا ترد.»[1] إلى جانب حداثة هذا النوع، وتعدد الآراء التنظيرية له فإن مشكلة أخرى تعترضنا إذا ما أردنا التنظير له وهو شكله المتحول وقدرته على الاستفادة من بقية الخطابات سواء الأدبية أو اللاأدبية، وسواء اللغوية أو غير اللغوية «**تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل**»[2]. وهذا التحول وعدم الثبات هو ما يجعل من دراسة الرواية والتأريخ لها فعلا متجددا باستمرار.

لذلك لم تستقر نظرية الرواية على نظرية واحدة بل توالت النظريات التي تتدارسها تباعا نتيجة لسرعة تحولها وتغير شكلها المستمر«**لهذا لا ندهش، وقد اجتزنا ثلاثة أرباع القرن العشرين، من أن نجد أنفسنا بازاء** [بإزاء] **هيكل متعاظم وان** [وإن] **كان ما يزال صغيرة نسبية، لنظرية نقدية تخص الرواية، في حين أن النظرية الشعرية والمسرحية قد وجدت، وكانت موجودة القرون خلت، في صور وفيرة متعدد.**»[3]، وهذا ما دفع الفيلسوف الفرنسي "**بول ريكور Paul Ricœur** " إلى القول عن الرواية الحديثة بأنها النوع المتقلب الذي عجز النقاد السيطرة عليه وتقنينه «**والواقع أن الرواية الحديثة قدمت نفسها منذ خلقها على أنها الجنس المتقلب دون منازع. فهي إذ استدعيت لكي تستجيب لحالة اجتماعية جديدة ومتغيرة على نحو متسارع، سرعان ما أفلتت من قيود سيطرة النقاد والرقباء الثقيلة. ولقد مثلت طيلة قرون ثلاثة وحتى يومنا هذا مشغلا مذهلا لشتى ضروب التجريب في ميادين التأليف والتعبير عن الزمن.**»[4]، ولعل هذا التحول الشكلي المستمر واختلاف أساليب كتابتها واتجاهاتها جعل من "**بريان غلانفيل Brian Glanville**" يصرح بأن «**النظرية**

1- جون هالبرين: نظرية الرواية (مقالات جديدة)، مرجع سابق، ص 08.

2-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد (د.ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص11.

3-جون هالبرين: نظرية الرواية (مقالات جديدة)، مرجع سابق، ص 07.

4-بول ريكور: الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي، ج 02، تر: فلاح رحيم، مر: جورج زيناتي، ط 01، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2006م، ص 29.

أبغض شيء للرواية»[1]، ولعلنا نوافقه هذا الرأي فمن العبثي التنظير لشيء دائم التغير والتحول كالرواية لكننا نخالفه الرأي أيضا حيث لا يمكن التوقف عن التنظير للرواية إذ إن التنظير يجب أن يكون نسبيا ومتميزا بالآنية والمرحلية.

ذلك أنها ستتغير وتتحول ليصبح ذلك التنظير متعلقا بمرحلة من مراحل الرواية دون أن يخص المرحلة الجديدة التي انقلبت فيها الرواية على خصائص الكتابة لتبتكر نموذجا جديدا يحتاج الوقوف عنده والتنظير له مجددا وهكذا هي حلقة الرواية التي تتميز بالاستمرارية والتحول إلى حين أن يستنفد هذا النوع كل إمكاناته ليتيح السبيل أمام نوع آخر سيلد من رحمه كما ولد هو من رحم الملحمة.

وبالعودة إلى قضية ظهور الرواية وتطورها فإننا رغم الاختلافات الموجودة بشأن هذا النوع غير أن هناك نوعا من الاتفاق بين النقاد في بعض النقاط كأسباب تطور الرواية والمحطات المفصلية الكبرى التي غيرت تاريخها.

ففي جوهر مقالة "**جون هالبرين John Halperin**" التي تنتمي إلى كتاب "نظرية الرواية (مقالات جديدة)" سعى إلى تقديم إضافة جديدة عن نوع الرواية وتاريخ ظهورها ونشأتها «**وتأمل هذه المجموعة التي تضم مقالات كتبها أبرز نقاد عصرنا، أن تكون اضافة** [إضافة] **رئيسية إلى الهيكل النامي للمعالجة النظرية الرواية.**»[2]، غير أنه لا يقدم شيئا جديدا ولا يخرج عن العناصر التي عرضنا لها في السابق من أن الرواية ظهرت في القرن الثامن عشر وتلك بدايتها، وأن ما قبلها كان إرهاصات لظهورها مع التركيز على أن أولى الأعمال المؤثرة في الفن الروائي التي كانت مؤثرة في هذا التطور هي من نتاج بريطاني.

1-إيرفينغ هـ.بوخن: جماليات الرواية العليا، مقال ضمن كتاب: "جون هالبرين: نظرية الرواية (مقالات جديدة)"، ص 131.

2-جون هالبرين: نظرية الرواية (مقالات جديدة)، مرجع سابق، ص 08.

مؤكدا على ما جاء به "**أيان وات Ian Watt**" معتبرا "**ديفو Daniel Defoe**" و"**ريتشاردسون Samuel Richardson**" أول روائيين يؤسسان للانتقال بالرواية من مجرد "رومانس" يحكي مغامرات وخيالات عن العصور الوسطى إلى رواية بمفهومها الفني الرواية التي تعيد إنتاج الواقع والواقعي بطريقة فنية معبرة عن روح العصر متطلعة إلى المستقبل مضيفا بعض الإضاءات المتعلقة بانتقال النقد الروائي والكتابة الروائية من الاهتمام بالمضمون الخلقي إلى الاهتمام بالشكل الجمالي وظهور حركات نقدية جديدة وكذلك اتجاهات حديثة في الكتابة الروائية.

إن الرواية (فنًّا ناضجا له قواعده ونظرياته) فن غربي وهذا أمر مثبت نظريا وتاريخيا ولا مراء فيه تبقى مسألة الخلاف حول أسبقية أحد الأقطار الغربية إليها فهذا هو محل الجدال والآراء فيه نسبية ذلك أن التغييرات في البنيات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية قد ألمت بالمجتمع الغربي في أوقات متقاربة وبظروف وسياقات متشابهة وحركة المثاقفة بينهم كانت في أوجها لذلك فإن احتمالية ظهور تجارب روائية متشابهة في أقطار مختلفة أمر محتمل وارد

وهنا لن يفيد إثبات الأسبقية إذ إن الدراسة تقتضي الانتقال من العموم إلى الخصوص لمعرفة الظروف والسياقات المساهمة في ظهور هذا النوع في هذا القطر ومقارنته مع القطر الآخر لتكون الدراسة دراسة مقارنة وعلى العموم فإننا نكتفي باعتبار أن الرواية ذات منشأ أوروبي غربي وأن أول هذه الأعمال هو رواية "**دون كيخوته Don Quixote**" لـ"**سيرفانتس Miguel de Cervantes Saavedra**" أو "**باميلا Pamela**" لـ"**ريتشاردسون Samuel Richardson**" أو "**الأسود والأحمر Le Rouge et Le Noir**" لـ"**ستندال Stendhal**"[*] ذلك أن هذه الأعمال تميزت بخصوصية فنية تختلف عن بقية الأعمال السائدة في ذلك العصر وفي تلك الأقطار ما جعل النقاد يصنفونها كانقلاب على النوع السائد واعتبارها نوعا جديدا يطلق عليه اسم "الرواية".

*– الاسم المسعار للروائي "**هنري بيل Henri Beyle**" أحد أقطاب ومؤسسي الرواية الواقعية.

3.في أصل الرواية العربية:

إن المنشأ الأول للرواية كان في الغرب رغم وجود آثار تأسيسية سابقة من أمم أخرى كالصين، واليابان، إلا أن هذه الآثار لم تزدهر وتحجرت متقوقعة على نفسها نتيجة تحجر البنية الاجتماعية والثقافية ذاتها، في حين وجدت الرواية في المجتمع الغربي وتحولاته البيئة الخصبة التي مكنته من الانفصال والخروج نوعا أدبيا مستقلا، ومن ثم انتشاره إلى بقية الأمم.

كان العرب من بين الأمم التي استقبلت هذا الفن وترجمته وكتبت فيه، ومع هذه الحركية ظهرت جهود نقدية تحاول التنظير والتأصيل للنوع الروائي، وذهبت بعض الجهود وغالت في اعتبار النوع الروائي عربيا وظهوره وتطوره لم يكن بسبب مؤثرات خارجية وعن طريق المثاقفة ولكنه كان موجودا في تراثنا السردي والقصصي (ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، أيام العرب...).

إننا نحتاج أن نتوقف قليلا هنا ونتساءل تساؤلا مهما: هل نملك رواية عربية؟، ونحن نقصد من هذا هل هناك جذور لهذا الفن في التراث العربي؟ لقد سبق وفصلنا في قضية منشأ الرواية واعتبرناها غربية لذلك فإن الآراء التي تذهب إلى القول بأن الرواية كما تعرضنا لمفهومها فن له جذوره العربية فإنها لا تعدو أن تكون وهما استرجاعيا مضللا على حد تعبير "**روسي Jean Rousset**"[*] إذ وقع هناك خلط بين مفهوم الجنس الذي يمثله السرد وهو

*-الوهم الاسترجاعي، أو الاستعادي، إذا ما أردنا تبسيطه هو أخذ قضية معاصرة والتأصيل لها من التراث أو من التاريخ وربط هذه القضية بأمور سابقة عليها تاريخيا قد تكون لا تمت بصلة لتلك الأمور التراثية لكن الدارس بعمليات ربط قد تبدو منطقية له ولها حججها الداعمة لها يذهب في اتجاه الربط دون أن يعي حجم المغالطة التي يقدم عليها، تماما كقضية التنظير للرواية العربية من التراث العربي إذ وقع الدارسون في مغالطة الخلط بين السرد كجنس جامع وبين النوع فرعا من فروع الجنس، فالجنس السردي موجود في التراث العربي، متمثلا في الأخبار، والقصص، والخرافات والأساطير، والقصص الشعبي، لكن الرواية كنوع يتفرع عن جنس السرد لا جذور له في التراث العربي لأن ظهوره ارتبط بسياقات تخص المجتمع الغربي وحده ولم تكن متوفرة في البيئة العربية لينجم عنها هذه النقلة النوعية، ينظر:

Jean Rousset: L'Aventure baroque, parution mars 2006, ISBN 978-2-88182-529-3, https://www.editionszoe.ch/livre/l-aventure-baroque , 14/02/2022.

موجود في كل ثقافات العالم وبين مفهوم النوع وهو مفهوم جزئي تابع للجنس «**عند أرسطو نجد الاستعمال الفلسفي لكلمتي جنس ونوع، فقد وظفهما في تصنيف صور المجودات والجنس عنده أعم من النوع؛ لأن قولنا حيوان جنس وقولنا: إنسان، نوع من جنس الحيوان، ولهذا عرف الإنسان بأنه حيوان ناطق فجمع في هذا التعريف مقولات الجنس والنوع والحد الذي هو النطق**»[1]. وبسبب هذا الخلط حصل كثير من اللغط بشأن الأصول التاريخية للرواية في التراث العربي.

إن النوع يختلف عن الجنس وهو مفهوم فرعي تابع له ويحقق خصائص متفردة تميزه عن أنواع أخرى داخل المؤسسة نفسها كما هو الحال (الحيوان الذي هو جنس، ومع الإنسان الذي هو نوع) ومع السرد الذي هو جنس، ومع الرواية التي هي نوع إذ إننا

> «**نرى أن "الرواية العربية باعتبارها "نوعا" سرديا تشكلت وتطورت مجمل إنجازاتها الفنية والجمالية في نطاق التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع العربي عقب احتكاكه بالغرب وبالثقافة الغربية. نقدم هذه الأطروحة بهذه الصورة التي نجد من ينتصر لها في الأدبيات العربية، لكننا ننطلق في ذلك من تصور مختلف. إننا لتجاوز الأحاديث الرائجة حول "الرواية" نميز بين "السرد" باعتباره جنسا، والرواية بصفتها نوعا. فالسرد موجود أبدا، وفي تراث كل الأمم. لكن أنواع السرد تختلف، وتتعدد، وتظهر وتختفي. والرواية وفق هذا التصور نوع سردي جديد ظهر في الغرب بناء على شروط استدعت بروزه، كما أن تشكله في العالم العربي توافق مع ظروف أدت إلى تبلوره وبزوغه**»[2]

وعملية الاستدلال بالعودة إلى التراث والبحث فيه عن أوجه تشابه بين أنواعه وبين النوع الروائي هذه باطلة من أساسها وما فعله الدارسون الذين حاولوا التأصيل للرواية منتجا

1-رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، مصر، 2016م، ص 06.

2-سعيد يقطين: الرواية العربية: من التراث إلى العصر (من أجل رواية تفاعلية عربية)، مجلة علامات، ص 38.

عربيا[*]، هو وهم استرجاعي كما يدعوه "**جان روسي Jean Rousset**": التاريخ الأدبي، كسائر التواريخ، عبارة عن بناء استرجاعي، إطار تفسيري آني للماضي، يعاد تشكيله في كل حقبة استنادا إلى أحكام أو تحيزات إيديولوجية معينة، وأحيانا سياسية. كان هذا واضحًا في القرن السابع عشر الفرنسي، حيث كانت صورة هذا العصر ثابتة ومحددة وجامدة لفترة طويلة، منذ عهد "**فولتير Voltaire**".

لذا، كان من الضروري إعادة النظر فيه، لقد أثَّرت الباروكية التي ظهرت في العصر الحديث على إعادة صياغة التاريخ الأدبي حيث أدت إلى تصنيفات جديدة، واستعادة مؤلفين منسيين أو غير معروفين جيدًا، بالإضافة إلى قراءة جديدة لأعمال الكُتّاب الكبار. وما حُقِّقَ حاليا بشكلٍ أوسع أو أضيق هو استبدال مفهوم "ما قبل الكلاسيكية" الذي كان يُشير إلى النصف الأول من القرن السابع عشر، بتصنيف جديد يُسمى "الباروك"، الأمر الذي ينبغي أن يكون أكثر من مجرد تغيير في التسمية: إذ يُسعى لاستبدال محتوى سلبي بمحتوى

*- هناك العديد من النقاد ممن تبنوا هذا الطرح، أي التأصيل للرواية من التراث مثل: "**فاروق خورشيد**" في كتابه "في الرواية العربية عصر التجميع" **(فاروق خورشيد: في الرواية العربية عصر التجميع، ط02، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1982.)**، وأيضا "**عبد الملك مرتاض**" في كتابه " في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد" **(عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد (د.ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1998م)**، الذي يذهب فيه إلى أن الرواية كانت موجودة في التراث العربي القديم لكن دون أن تسمى رواية، ولكنها كانت تتخذ أشكالا مختلفة، حتى اتخذت لنفسها تسمية الرواية في العصر الحديث، وعلى النقيض هناك كثير من النقاد الذين رأوا خلاف هذا، وأن الرواية فن قادم من الغرب،= مثل "**محمد مندور**"، في مقدمة كتابه "الأدب وفنونه" في الصفحة السابعة والصفحة الثامنة تحديدا **(محمد مندور: الأدب وفنونه، ط 05، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006م)**، حيث اعتبر أن التراث العربي لم يعرف الرواية وفن القصة بمعناها الفني الذي تعارف عليه أدباء أوروبا، وهو ما يقرره "**روجر آلن Roger Allen**" في كتابه "الرواية العربية"، ويفصل فيه مستشهدا بأراء روائيين عرب، وهو ما يذهب إليه أيضا "**إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي**" في الفصل الأول من كتابهما "توفيق الحكيم" **(إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، (د،ط)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2011م.)**، وإننا نجد تفصيلا لوجهات النظر المختلفة في كتاب "أبحاث في الرواية العربية" لـ"**صالح مفقودة**" **(صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، (د، ط)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر، (د، ت)).**

إيجابي، خاصة لتحدي الفكرة الخاطئة التي تربط الماضي بالمستقبل بشكلٍ خطي، وهو وهمٌ استرجاعيٌ دائمًا ما يكون مضللًا في التاريخ [1].

وهو ما يحدده "**جينيت Gérard Genette**" أيضا في وصفه قراءة "**باختين Mikhail Mikhailovich Bakhtin**" للشعرية الغربية الذي **قال «يبدو جلياً أن باختين لم ينتبه إلى الصمت الذي أحاط بالأنواع الغنائية في كتاب «الشعرية». وعدم انتباهه هذا يُبْرِزُ بشكل عجيب إهماله للركيزة التي ظن أنه يخبر عنها. وأهم ما نستنتجه من تصرف باختين كما سنرى فيما بعد هو التوهم المرتد إلى الماضي والذي –دون وعي– تَعْكِس من خلاله الشعريات الحديثة (ما قبل الرومنطيقية والرومنطيقية وما بعد الرومنطيقية) على أرسطو وأفلاطون إسهاماتها الخاصة وتطمس بالتالي اختلافها الخاص أي حداثتها الخاصة.»**[2]، فالنظر إلى الماضي نظرة استعادية يجعلنا نعتقد بوجود كتابات قديمة متفرقة تنتمي إلى هذا النوع ونجهد في اثبات هذا عن طريق اسقاطات وحجج مغالطة.

كما هو الحال مع الذين يحاولون التأصيل للرواية العربية من التراث ويعتبرون أنها موجودة في السرد العربي القديم وفي القصص القرآني فهم يقعون في الوهم الاستعادي إضافة إلى الخلط المفاهيمي بين الجنس والنوع. لو كانت هناك رواية في التراث العربي لمّا احتاج العرب للاطلاع على النظريات الغربية في هذا المجال ولمّا احتاجوا ترجمة هذا الفن واستحضاره بل لأعادوا احياءه كما حصل الأمر مع الشعر وحركة الإحياء، لكننا لا نجد في تاريخ النهضة العربية إعادة لإحياء شيء اسمه فن الرواية فالرواية كالمسرح استحضرت من الغرب.

1-ينظر:

Jean Rousset: L'Aventure baroque, parution mars 2006, ISBN 978-2-88182-529-3, https://www.editionszoe.ch/livre/l-aventure-baroque , 14/02/2022.

2-جيرار جينات: مدخل إلى جامع النص، مرجع سابق، ص 19.

لذلك لا ينبغي التحدث عن قضية تطور فن الرواية عبر مسار التراث العربي لأن «**الرواية هي مبدع أوروبا؛ واكتشافاتها حتى، ولو تمت بلغات مختلفة، تنتمي جميعها إلى أوروبا كلها. ويؤلف تتالي ما تمت كتابته تاريخ الرواية الأوروبية. ولا يمكن الاكتشافات لا جمع رؤية وفهم قيمة مبدع (أي أهمية اكتشافه) على نحو كامل إلا ضمن هذا الظرف المتخطي للحدود القومية.**»[1]، فالرواية جاءت انتقالا من الديني إلى الدنيوي من اللاهوت إلى الناسوت، مؤسسة لمفهوم الفردانية، الإنسان الذي يخوض صراعاته الوجودية في عالم تغيب عنه إرادة المتعالي المحسوسة التي تهيمن على أجواء النوع الملحمي، وعلى الأسطورة.

هذه الرؤيا التي نجدها مجسدة في رواية "**دونكيشوت Don Quichotte**" لـ"**سيرفانتس Miguel de Cervantes Saavedra**" وغيرها من الروايات التي كانت وليدة هذا الانتقال من عالم قديم تحكمه سلطة دينية إلى عالم دنيوي يكون في الإنسان هو المركز، متحررة من أثقال الماضي قائمة على الفردية الدنيوية «**اتكأت الرواية الأوربية، في زمن صعودها، على أطروحتين أساسيتين: لا تاريخ دون حاضر تحرر من ماضيه، ولا رواية دون فردية دنيوية تضع المستقبل في الحاضر. لم تعثر الرواية العربية الوليدة على شروط صعودها، ولم يجد الروائي في ثقافته العربية ما يشرح الكتابة الروائية.**»[2]، إن الاختلاف بين بنية المجتمع الغربي وبين بنية المجتمع العربي تبدو واضحة جلية على الأنواع الأدبية فعندما كان المجتمع الغربي يمر بتحولات مفصلية تمضي به قدما إلى الأمام وتنفتح به على تنوع المعارف وتعدد المرجعيات ظلّ المجتمع العربي أسيرا للأحادية، عالقا في ماضٍ يود استرجاعه، واستعادة أمجاده، هذه البنية لم تكن صالحة لولادة نص روائي عربي خالص، كما حصل في أوروبا، لذلك جاءت الرواية العربية تقليدا ممسوخا عمّا جاء به الغرب، بسبب البنية الأحادية التي تفرض نفسها وتهمش التعدد والحوارية التي تقوم عليها الرواية[*].

1–ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ط01، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سورية، 1999م، ص، ص: 13، 14.

2–فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع سابق، ص 35.

*–ينظر الملحق رقم 02.

لذلك فإن الرواية العربية في بدأت بداية مشوهة، لم تكن تعبر عن واقع المجتمع العربي بقدر ما كانت انعكاسا للثقافة الغربية ومنجزاتها بلغة عربية، لقد كانت رواية "زينب" التي يؤرخ بها النقاد للرواية العربية، رواية غربية بلسان عربي، إذ كانت تعرض صورة مجتمع أجنبي مركبة على بيئة عربية، حيث «**صورت الرواية أخلاقا غربية عن المجتمع العربي آنذاك والتصوير نابع في الأصل من الثقافة التي استقى منها كاتبها، فلم تكن البنية الفنية وحدها ما يشير إلى انتماء صاحبها للرافد الغربي ولكن شملت محاكاته كذلك الأحداث التي حاول إسقاطها على المجتمع المصري، فكانت أولية الرواية العربية تنسب إلى تأثرها بالغرب بعد انفتاح الرافدين بعضهما على بعض بحكم الحركات الاستعمارية وكذا البعثات العلمية، فيعود الأصل في وجود الرواية، بعناصرها المكتملة، إلى الثقافة الغربية وما النماذج التي نسبت للعرب إلا صورة عن هذا الأجنبي**»[1]، إن كان التأريخ للرواية العربية التراث يعتبر وهما استعاديا ومغالطة منشأ فإن التأريخ للرواية العربية ابتداء من رواية زينب لا يشكل مغالطة فقط ولكنه ظلم أيضا، إذ إن هذه الرواية لا علاقة لها بالواقع العربي، ليست هي فقط بل إن جملة النتاجات الروائية التأسيسية التي يعتمد عليها النقاد في التأسيس للرواية العربية، تنهل من الرافد الغربي وتسقطه على المجتمع الغربي، لذلك فهي روايات مفارقة لا يمكن أن تؤسس للرواية العربية[*].

لقد ولدت الرواية العربية ولادة مشوهة، إذ إنها لم تولد نتيجة اقتضاءات وتحولات كما في الثقافة الغربية، ولم تتحقق لها شروط الظهور التاريخية والاجتماعية والثقافية، لذلك فإن ظهورها ارتبط بالتقليد والنقل، ولم ينبثق من بنية المجتمع العربي، لأن بنية هذا المجتمع الأحادية لا تتوافق مع مبدأ التعددية الذي هو شرط أساسي في إنتاج الرواية «**لم تلتقِ الرواية العربية في أزمنة ولادتها، ولا في الأزمنة اللاحقة، ربما، بزمن اجتماعي يحتفل بحوارية المعارف المتعددة، فولدت كجنس أدبي مرذول، وتطورت من دون أن تغادر**

1-نادية بوذراع: محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2016م، ص، ص: 116، 117.

*-يمكن مراجعة الملحق رقم 03.

هامشيتها، ما عدا حالات قليلة. كأن الزمن الهجين، الذي استولدها، قد خلّف وراءه وليدا معوقا يتحرك في فضاء اجتماعي ينكر المتعدد ولا يحرف حوارية المعارف المختلفة المستقلة بذاتها»[1]، فيما جاءت الرواية الغربية نتيجة ضرورة طبيعية، وتواصل تاريخي وتدرج وتحول لا بد منه، انتقال من رؤيا متعالية أحادية إلى فضاء تعددي وحواري، من الملحمة إلى الرواية.

في حين أن الرواية العربية، لم تكن نتيجة تدرج ولا تواصل، بل إنها قامت أولا على قطيعة مع الأنواع التراثية، ولم تستثمرها كما استثمرت الرواية الغربية الملحمة والتراجيديا والرومانس، وفي الوقت ذاته كانت عالقة في أحادية مستبدة لم توفر لها ما يمكن أن تبني به نصها القائم على التعدد، وفجاءت انعكاسا مشوها للرواية الغربية تعيد انتاج الثقافة الغربية بلسان عربي، إضافة إلى هذا فإن البنية الأحادية التي تشكل عمود الثقافة العربية لم تكن تتوافق مع فكرة التعدد التي هي عمود الرواية، وهي الفكرة التي كانت تحارب بشدة في المجتمع العربي لذلك «**كان عادياً، إذن، ألا يغفر رجال الدين لمحمد المويلحي «كذبه» في «حديث عيسى بن هشام»، إلا بعد أن أقرّ أنه قصد كذباً أبيض يراد منه خير الأمة، وأن يحجب هيكل اسمه عن روايته في طبعتها الأولى، وأن يشكو كرم ملحم كرم، في عام 1928، من احتقار «الأدباء» للقصة، وأن يلخص السوري الحلبي فتح الله المراش (1839 – 1874) أفكار الثورة الفرنسية في رواية وعظية عنوانها «غابة الحق».. وفي نهاية القرن العشرين سيشكو نجيب محفوظ من اتهامه بالكفر والزندقة.**»[2]، إننا بحاجة إلى إعادة النظر في الرواية العربية، ومراجعتها مراجعة دقيقة بعيدا عن الدوغمائية والتعصب، إن نجاح الرواية العربية ونهضتها سواء على مستوى الإبداع أو النقد رهين بإدراكها، وإدراك سياقتها، ووضع الأمور في نصابها الصحيح، إذ إن الروايات العربية(عديد منها خصوصا في وقتنا الحالي وفي أزمة الإبداع التي نشهدها)، بعيدة كل البعد عن واقعها،

1–فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط02، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2002م، ص 148.

2– فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص 35.

إننا نشهد أزمة في الرواية سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى التنظير والنقد، فحتى كبار الكتاب، صاروا عالقين في منظور واحد يجترونه ويعيدون انتاجه، دون تجاوز ودون تجديد، إن الرواية التي لا تستكشف الجديد ولا تخوض مغامرة الوجود وتقتحم مساحات جديدة بل تكرر ما قيل وتؤكد عليه، هي رواية ميتة، بل لا يمكننا أن نسميها رواية حتى، هذا هو راهن الإبداع الروائي، وأما راهن نقدنا فهو اسقاط مقولات وتحميل للنصوص ما لا تطيق، إن النقد أيضا صار رهين مقولات وقوالب جامدة، وتحجر مع تحجر الإبداع الروائي.

إذن فنحن نؤكد على أهمية الإلتفات والمراجعة والبحث عن مساحات جديدة تخلق حركية وتكسر الجمود، ونؤكد على وضع الأمور في تصابها الصحيح والتعامل مع النصوص الروائية بما هي نصوص، لا بمن كتبها، محتذين في هذا بموقف طريف نستقيه من التراث فقد قيل إن «**المأمون أنشد قصيدة أمام مدعُوّيه وحاشيته وكان بينهم أبو نواس، فأثنى الجميع على الخليفة، إلا أبا نواس قال له: لا أشم فيها رائحة البلاغة! فغضب المأمون منه غضباً شديداً، وأمر أن يُحبس في الإسطبل مع البهائم شهراً كاملاً عله يتأدب! بعد شهر عاد أبو نواس إلى مجلس المأمون، وقام المأمون يُلقي قصيدته، وبينما هو يلقيها، قام أبو نواس، ومشى فقال له المأمون: إلى أين يا أبا نواس فقال له: إلى الإسطبل يا مولاي!**»[1]، إن هذا الموقف يلخص لنا المشهد النقدي والثقافي الحالي، الذي يستند إلى الأسماء والرتب، لا إلى النصوص والابداعات.

إن نقد الرواية (والنقد بصفة عامة)، يحتاج أمثال أبي نواس ممن يضع الأمور في نصابها ويغربلون الأعمال فيكشفون غثها من سمينها، ذلك أن الرواية لم تمت ولم تستنفد إمكانياتها ولكنها عالقة في عنق زجاجة، فحتى من نسميهم كبار الروائيين استهلكوا أنفسهم وركنوا إلى قوالب أعمالهم القديمة يصبون فيها كتاباتهم الجديدة التي هي كتابات تستمد شهرتها إما من أسمائهم أو من مدى فضائحيتها أو إثارتها للبلبلة الإعلامية والشعبية، أكثر

1-أدهم شرقاوي: وتلك الأيام، ط01، دار كلمات للنشر والتوزيع، الكويت، 2020م، ص359.

من تركيزها على تماسك الصنعة الروائية والمضمون الرصين العميق اللذين نجدهما في الأعمال الخالدة.

4.السيرة الذاتية: المفهوم والماهية:

لعل حديثنا عن صعوبة تعريف الرواية ينسحب على نوع السيرة الذاتية[1]، ولعل صعوبة تعريف "السيرة الذاتية" وإن كان للوهلة الأولى يبدو سهلا ومدركا، إذ يمكن فهمها على أنها قصة حياة الإنسان التي يكتبها بنفسه عن نفسه.

لكن الأمر حقيقة أعقد من هذا التبسيط المريح، لأن السيرة كنوع أدبي ظهر حديثا، متزامنا مع الرواية تقريبا أو بعدها، وفي الوقت ذاته، كانت هناك آثار موغلة في القدم منذ فجر الحضارة للكتابة عن الذات، إذن فالقضية ليست مجرد مفهوم بسيط نختزله في "كتابة قصة حياة"، ولكنها قضية تأريخ وظهور، وتطور، وتداخل يصعب تمييزه، إذ إن قصة الحياة هذه قد تحضر في أي شكل من أشكال الكتابة، وقد تتسلل في أي نوع، ويمكن صياغتها في أي قالب في شكل قصة، أو قصيدة، أو ملحمة، أو رواية، أو حتى لوحة فنية، وربما منحوتة حجرية...، إن الأمر يكمن في الشكل التعبيري الذي تتخذه قصة الحياة هذه، إذ إنها مرنة ويمكن أن تكون أي شيء.

ولعل هذه أول صعوبة تواجهنا في محاولة تعريفنا السيرة الذاتية، لأنها في الواقع كما يقول "**واين شومايكر wayne shumaker**"، ليست شيئا نعرفه فورا مثل الماء أو الجوز، بل إنها شيء في حد ذاته قبل تسميتها، وهذه التسمية التي نطلقها عليها اخترعها الذكاء البشري لتسهيل الفهم وتبادل الأفكار[2]، وهذه الكلمة أي "السيرة الذاتية" ظهرت في عصور متأخرة جدا رغم قدم هذه الكتابة «**فالراجح أن هذه الكلمة قد انتشرت حوالي سنة 1800 في أهم**

1-ينظر: شعيب مرواني: البناء السير ذاتي وسرد الحياة الشخصية في رواية "ذاكرة الماء محنة الجنون العاري" لـ"واسيني الأعرج"، مرجع سابق، ص- ص: 1639- 1664.

2-ينظر:

Wayne Shumaker: English Autobiography Its Emergence Materials And Form, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS BERKELEY AND LOS ANGELES, 1954, p 02.

اللغات الأوروبية»[1]. وعليه فإن السيرة الذاتية كنوع أدبي ولنركز على هذا الاصطلاح جيدا "نوع أدبي"[*]، شيء لا يمكن القبض عليه لأنه يستطيع أن يتشكل في أي شكل، لذلك ركزنا هنا على قضية النوع الأدبي، لأننا سنتحدث عن شكل من أشكال تمظهرات هذه القصة الموجود أصلا[**].

وإذا ما حددنا القضية أكثر وسحبناها إلى مجال أخص، وهو مجال اللغة، لنتحدث عن تمظهر الحياة، أو قصة الحياة في أحد أشكال اللغة، حتى نقصي بقية الفنون الأخرى (الرسم، التصوير، النحت، التوثيق الرقمي ومواقع التواصل)، ونتعامل مع هذه القصة في حدود فنون القول، فإننا سنواجه مشكلة أخرى، وبعيدا عن الأسباب التي يحددها النقاد والدارسون عن صعوبة تعريف السيرة الذاتية[2]، فإننا نتحدث عن الجنس الذي غالبا ما تتشكل قصة الحياة هذه فيه وهو السرد.

1-جورج ماي: السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صولة، ط2،رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2017، ص35.

*- أشرنا إلى أن السيرة الذاتية ممارسة موغلة في القدم، وهي شيء في حد ذاته قبل أن تسمى، وهي على هذا يمكن أن تتخذ ما شاءت من قوالب لتصاغ فيها، إذ يمكننا سرد تفاصيل حياتنا حتى شفاهيا أو توثيقها بواسطة التكنولوجيا الحديثة، إن السيرة الذاتية بمفهومها العام، مفهوم ما قبل الصياغة.

**-السيرة الذاتية قبل صياغتها هي أحداث موجودة حتما وبالقوة مضى عليها الزمان لذلك فهي تعادل مفهوم الحياة قبل صياغتها في شكل من الأشكال وتعريفها وفق هذا الأساس القبلي صعب جدا أما تمظهرها في أحد الأشكال فإنه يسهل عملية التعامل معها ودراستها في حدود الشكل الذي ظهرت فيه، كأن تظهر في شكل لغة، أو رسم، أو نحت...

2-هذه الأسباب كما يحددها "**واين شومايكر wayne shumaker**" هي عدم وجود اتفاق عام حول الحدود الرسمية المادية والشكلية لهذا النوع مما يؤدي إلى طرح قضية كيفية التعرف على السيرة الذاتية، والسبب الثاني هو الحجم الهائل للوثائق ذات الصلة بموضوع السيرة الذاتية والتي لم يتعرض لها ولم يتابعها المؤرخون الأدبيون، هذه الصعوبات مترابطة مع بعضها وبالتالي فإن كتابة تاريخ شامل للسيرة الذاتية يكاد يكون مستحيلاً، فوجود الحدود يسمح بتوجيه معقول يتيح التعرف على النصوص وتصنيفها، من جهة أخرى فإن عدم وجود تاريخ جدير بالثقة لتحديد الحدود يجر إلى اتخاذ قرارات تعسفية، وقد تعرضنا إلى هذا في مقال: البناء السير ذاتي وسرد الحياة الشخصية في رواية "ذاكرة الماء محنة الجنون العاري" لـ"واسيني الأعرج"، وعرضنا تعريف لوجون المقنن، وإعراض "جورج ماي عن قضية التعريف".

إننا نجد أن هذا هو العائق الأول والسبب الحقيقي في صعوبة تعريف السيرة الذاتية بعدما حصرناها في مجال فنون القول، ذلك أن معظم الأنواع السردية تشترك في الخصائص العامة، فالسرد كما يقول "**بارت Roland Barthes** " حاضر ومتواجد في كل التفاصيل لا يمكن حصره فهو في اللغة المنطوقة والصورة الثابتة وكذلك المتحركة وأيضا في الإيماء ونجده في الأسطورة، الحكاية الخرافية، الأقصوصة، الملحمة، التاريخ...[1].

هذا الاشتراك العام يجعل من هذه الأنواع تنفتح على بعضها البعض، لتتداخل فيما بينها، بل إن السيرة الذاتية كقصة حياة غير مصوغة بعد، ويمكنها أن تتخذ من أي نوع سردي قالبا لهذا، هذا إن لم تأخذ من كل الأنواع وتخلق شكلا يخصها، يمتح من مختلف الأنواع السردية، لتخلق خصوصيتها المتفردة، ومشكلاتها الخاصة لأنها «**ترفض القواعد الأدبية المقررة أما حقها الطبيعي فهو في أن تلوح متمردة صعبة المراس وغير منطقية وأما سحرها ففي الدقة والأمانة التي تقبضي فيها المسيرة الملتوية بفكر الكاتب وهو يتأمل الماضي ولا يتوقع أحد من الكاتب أن يوجه تفكيره في خطة مصممة بل يدعه ينساب طليقا في الواقع لقد أصبح غياب الشكل علامة على الشكل في أدب بهذا المستوى والرواية التي تقدم سيرة ذاتية تكتسب هذه الميزة**»[2]، بالتالي فإن التعامل مع الأنواع السردية في قضية المفهوم والحدود ستكون صعبة نوعا ما لأن رصد وتعريف نوع سردي وتفريقه عن نوع آخر تقتضي دراسة التفاصيل الجزئية الدقيقة التي تجعل من نوع ما يتميز عن الآخر.

إذن فإننا نتحدث عن (قصة حياة)، لها القدرة على اتخاذ أي شكل كان، فظهور هذه القصة في شكل سرد استعادي متواصل، يجعلنا نطلق عليها مسمى سيرة ذاتية، وإن كنا نعترض على هذا المسمى إذ يمكننا التعامل مع هذا السرد الاستعادي، على أنه قصة، أو

1-ينظر: رولان بارت التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وبشير قمري وعبد الحميد عقار، من كتاب رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات، ط1، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ص09.

2-بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، مرجع سابق، ص125

حكاية، أو رواية، أو اعتراف...، بما معناه أن وجود نوع اسمه السيرة الذاتية أو بالأحرى إن تسمية "سيرة ذاتية" تقع محل نظر أصلا، لأن النوع السردي الذي ستظهر فيه قصة الحياة هذه سيكون ضمن فنون القص المعروفة، مع اختلاف في تقنيات صياغة القصة، حتى إذا ما تشكلت هذه القصة وظهرت إلى الوجود، وتحققنا من ملابسات تأليفها ومن مرجعيتها، ومن تطابق أحداثها مع حياة مؤلفها، فإننا نطلق عليها جوازا مصطلح "سيرة ذاتية".

وإذا ما وقعت تسميتها وفق هذه التسمية فإن دراسة بنيتها السردية لا تختلف كثيرا عن دراسة بنية السرد القصصي بأنواعه الروائي، القصصي، الاعترافي، غير أنها ستطرح قضايا من قبيل، المطابقة، والميثاق السير ذاتي، وأيضا قضية الصدق والكذب، والذاكرة المشوهة، وهي قضايا ترتبط بالمرجع، وبسياقات خارج نصية، تقريبا.

وهي على هذا ليست نوعا أدبيا فعليا إذ إنها تظهر غالبا في شكل سردي قصصي وهذا الشكل تنطبق عليه قوانين ذلك النوع (الرواية، القصة، الحكاية...)، بالتالي فهي ليست نوعا له قوانينه الخاصة، أو أساليبه الخاصة (كالملحمة واختلافها عن الرواية، أو القصة واختلافها عن الرواية). إذن فهي ليست نوعا أدبيا وفي الوقت ذاته هي كل الأنواع الأدبية.

أما قضية إخراجنا السيرة الذاتية من خانة الأنواع الأدبية، فمرده إلى المفهوم القبلي، أي قصة الحياة هذه قبل تمظهرها، إنها كمفهوم معادلة للحياة الفعلية لصاحبها في مرحلة ما، ثم ما تفتأ أن تتحول إلى ذكريات يسترجعها، فهي بهذا ليست نوعا أدبيا، إنها حياة وذكريات عن هذه الحياة، إنها ليست نصا بقدر ما هي هوية في حالتها هذه «**إن السيرة الذاتية ليست مجرد نص ولكن أيضًا ممارسة هوية، وحتى تعبيرا عن الذات المتجسدة.**»[1] لأنها شديدة الصلة بذات صاحبها، إن لم تكن في مفهومها وفق هذا المنظور هي ذات الشخص وما يكابده في الحياة، مترجمة في شكل لغوي.

1-Paul John Eakin: Autobiography as Cosmogram, Storyworlds: A Journal of Narrative Studies , Vol. 6, No. 1 (Summer 2014), Published by: University of Nebraska Press, p24.

وأما مسألة اعتبارنا لها كل الأنواع الأدبية، فمرد هذا إلى الصياغة التي يمكن أن تتشكل عليها قصة الحياة هذه، فهي تستطيع أن تظهر بأي شكل، وقد حددنا حقل دراستنا أكثر في فنون القول، بالتالي فإن تشكل هذه الحياة وهذه الذكريات في هذا المجال سيكون مفتوحا على ما يتيحه مجال السرد(*)، لنجد أن "السيرة الذاتية" هي تشكيل لغوي يستند إلى رؤيا فنية لحياة معيشة –أحداث حياتية–، وقد استعملنا هنا لفظة رؤيا فنية، لنحدد أكثر، ونستبعد القصص التوثيقية والتسجيلية التي تفتقر إلى البعد الجمالي والأدبي كالمذكرات التاريخية والسياسية، التي تستند إلى بعد توثيقي، ونحن بهذا لا نقصي أو نخرج هذه الأنواع ونلغيها من المفهوم الذي نطرحه، ولكننا نضيق في مجال المقاربة بما يتناسب مع التخصص وبما يتناسب مع المدونات التي نشتغل عليه، وهي مدونات ذات طبيعة أدبية.

إذن فالسيرة الذاتية (مصطلحا شائع الاستخدام) يمكن فهمها (ضمن حدود ما نشتغل عليه أي حدود فنون القول والسرد الأدبي مع استبعاد الشعر مبدئيا) هي: صياغة أو تشكيل لغوي يستند إلى رؤيا فنية لحياة معيشة، تُسْتَرْجَعُ بواسطة الذاكرة وتُصَاغُ أدبيا ضمن أحد الأنواع السردية القصصية النثرية.

لعلنا استباقنا وقدمنا مفهومنا للسيرة الذاتية، دون عرض مفاهيم عنها، لكن هذا الاستباق في العرض كان مؤسسا على اطلاع معمق على مفاهيم نظرية، وشروحات نقدية، وكذلك على إبداعات أدبية في هذا المجال، بالتالي فهو خلاصة لها وتعبير عن موقفنا بخصوص السيرة الذاتية، وهذا لا يمنع من إدراج مفاهيم عنها من أجل الإثراء والمقارنة.

*–إذا ما أخرجنا الشعر أيضا، استنادا إلى أن معظم قصص الحياة والذكريات أو ما يصطلح عليه "سيرة ذاتية" تصاغ عادة في الأنواع القصصية السردية النثرية.

وبعيدا عن المفاهيم المعجمية التي تنطلق منها جميع الدراسات ويمكن العثور عليها في كل دراسة تتعلق بالسيرة الذاتية[*]، فإن مفهومها يرتبط في كل الدراسات، فيما اطلعنا عليه تحديدا، بحقل الأدب، والسرد النثري، وكل التعريفات التي تتعرض لها تعطيها هذا المفهوم، ولم نجد دراسة أو مقاربة شرحتها على أنها معطى قبلي يعادل الحياة قبل أن يتحول إلى ذكريات ويصاغ في شكل ما، لغوي (أدبي/ لا أدبي)، فني (رسم، نحت، سينما...)، تكنولوجي (تسجيل فيديوهات، ريلزات، صور، وثائقيات...)، فيأتي تعريف السيرة الذاتية في "معجم المصطلحات الأدبية " مثلا، على أنها: قصة حياة شخصية أو جماعة ضئيلة العدد وثيقة الارتباط مثل العائلة وهي فرع خاص من أدب السير والتراجم[1].

ويرد مفهومها في "المعجم المفصل في الأدب" غير بعيد عمّا أُدرِجَ في سابقه «**سرد قصصي يتناول فيه الكاتب ترجمة حاله، وما يعترض حاله من معضلات وشدائد، محاولا تتابع الأحداث زمنية وأهمية. وهو في السيرة الذاتية لا يذكر إلا ما يشاء ذكره عن حياته، وما يريد أن يوضحه عن الناس حوله. وبإمكان الكاتب أن يتبع طريقة المذكرات اليومية، والتفصيل في الحكايات والأخبار بالقدر الذي يشاء.**»[2]، وهو تقريبا ما يرد في "المعجم الأدبي" «**السيرة الذاتية كتاب يروي حياة المؤلف بقلمه وهو يختلف مادة ومنهجا عن المذكرات أو اليوميات**»[3]، إن كل هذه التعريفات تأخذ بالجانب السردي الأدبي للسيرة الذاتية وتقصي ما دون ذلك.

---

*-كثير من الدراسات التي اطلعنا عليها في هذا المجال تنطلق من الأساس المعجمي لمفهوم السيرة الذاتية فتشرح مصطلح "السيرة" معجميا، ثم تشرح مصطلح "الذاتية"، معجميا وتركب بينهما لاحقا، لتعطي مفهوم "قصة حياة المؤلف التي يكتبها"، ومن هذا تنطلق هذه الدراسات إلى المفاهيم الاصطلاحية وتقارن بينها وبين المفهوم المستخلص من الدراسة المعجمية لتؤكد على توافق المفاهيم، تقريبا إن كل الدراسات تتبنى هذه المنهجية في تعاريفها وكلها تنتطلق من المادة المعجمية ذاتها (خصوصا الدراسات العربية) لذلك ارتئينا الابتعاد عن التكرار فتجاوزنا قضية التعاريف المعجمية.

1-ينظر: ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، (د،ط)، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986، ص12.

2-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج02، ط02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999م، ص536.

3-جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط02، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984م، ص143.

بالتالي فإن الفهم العام للسيرة الذاتية ينطوي ضمن الأدب ونظرية الأنواع الأدبية.

ولعل أشهر تعريف للسيرة الذاتية هو ما **قدمه** "**فيليب لوجون philippe Lejeune**" في محاولة منه وضع حدود قارّة لهذا النوع بعد أن تراجع عن تعريفه الأول الذي أدرجه في كتابه "السيرة الذاتية في فرنسا"،

يعترف "**لوجون philippe Lejeune**" بصعوبة تحديد السيرة الذاتية بسبب التباس مصطلحها وغموض ما يطرحه من قضايا تتعلق بعلاقته ببقية الأنواع الأخرى، كالسيرة والرواية، ويحدد موقفه من تعريفه للسيرة الذاتية بأن موضوعها المشترك هو حياة شخص ما ويحدد سببا تاريخيا في بنائه لتعريفه حيث يقتصر على الأدب الأوروبي ويغطي قرنين من الزمن فقط دون أن ينكر وجود أدب شخصي قبل هذا الزمن وخارج الآداب الأوروبية، وسبب نصي يتمثل في اتخاذ موقف القارئ الذي يمكنه من إدراك أوضح لطريقة اشتغال النصوص باعتبار أنها كتبت للقراء ولم ينطلق من موقف المؤلف ليضع إشكالا أو ليؤسس لنوع أدبي لذلك جاء تعريفه بواسطة سلسلات من التعارضات بين مختلف النصوص المقترحة للقراءة[1]، كما يلي: السيرة الذاتي هي«**حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة**»[2]، وقد صار تعريف "**لوجون philippe Lejeune**" هذا معتمدا من كل دارس يقبل على السيرة الذاتية فلا نجد دراسة لا تخلو من تعريف "**لوجون philippe Lejeune**" وكأنهم سلموا بأن هذا هو التعريف الكامل والتام للسيرة الذاتية.

حيث يرد تعريفها في "معجم السرديات" «**تعد السيرة الذاتية أبرز أشكال كتابة الأنا وأمتنها صلة بفن السرد. ولعل أشهر التعريفات المقدمة للسيرة الذاتية وأكثرها تداولا بين الدارسين ذاك الذي قدمه "فيليب لوجون philippe Lejeune" (Philippe, 1975**

1- فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر وتق: عمر حلي، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1994م، ص 22.

2-المرجع نفسه، ص 22.

Lejeune): "السيرة الذاتية قصة ارتدادية نثرية يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاص مركزا حديثه في حياته الفردية وبوجه خاص في تاريخ شخصيته". وقد استخلص من هذا التعريف أن السيرة الذاتية تقوم على ركائز أربع هي: -شكل الكلام: قصة نثرية- الموضوع المطروق: الحياة الفردية وتاريخ الشخصية - منزلة المؤلف: التطابق بين المؤلف والراوي- موقع الراوي: التطابق والشخصية الرئيسية واعتماد القص الارتدادي.»[1]، ويرى "**عبد الله شطاح**" أن حد السيرة الذاتية انتهى منذ فترة مرتكزا على تعريف "**لوجون philippe Lejeune**" هو الآخر «**أما السيرة الذاتية فقد تحددت منذ زمن بعيد ضمن حدود السرد الاسترجاعي الذي يتوسل الذاكرة في عبور نهر الحياة عكسيا هذه المرة، من مصبه إلى منبعه ، بحرض كرونولوجي يكاد يكون توثيقا لوقائع المرجع/ العالم الخارجي قبل أن تحيد، منذ وقت قريب، عن آلياتها الاسترجاعية الكرونولوجية، لتتاخم الرواية، وتلتبس معها التباسا مضللا للنوعين معا، وللقارئ والناقد على السواء**»[2]، حيث يتبنى هذا الناقد فكرة موت السيرة الذاتية، والتباسها مع الرواية، لذلك اعتبر أن حدها كما قال "**لوجون philippe Lejeune**"، وقضى بموتها عند هذا الحدّ، وتحولها إلى شكل آخر.

غير أن الناقد "**جورج ماي George May**" رفض صرامة "**لوجون philippe Lejeune**" المنهجية" ومحاولته تقديم تعريف جامع مانع، منته ومحدد للسيرة الذاتية، نتيجة حداثتها، فعمد إلى «**استبدال التعريف الصارم بمفهوم النزعة أو الإغراء وذلك بدراسة عدد كبير من النصوص السير ذاتية وإحصاء أغلب النزعات حضورا فيها. فتبين له أن أهم النزعات المميزة للسيرة الذاتية هي: -النزوع إلى الكتابة النثرية.- النزوع إلى الحديث عن فترة طويلة من حياة الفرد. -نزوع أصحاب السيرة الذاتية إلى أن يكونوا كتابا بلغوا سن النضج أو حتى عتبة الشيخوخة.- النزوع إلى الصدق**» [3]، وقد أقر بصعوبة تعريف

1-محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات،ط01، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م، ص 260.

2- عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ط01، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، 2012م، ص06.

3-محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 261.

السيرة الذاتية، وابتعد أصلا عن قضية التعريف، معللا هذا بحداثة المصطلح الذي لم يمض على وجوده قرنان، واشتماله على مجموعة من النصوص لم تتمكن سنن القراءة من تفسيرها وتوحيدها والمجانسة بينها، ويقترح الاقتصار على تعريف بسيط هو أنها سيرة كتبها من كان موضوعا لها[1].

وهذا ما ذهب إليه "**ميش georg mish**" قبله، رافضا تعريف السيرة الذاتية، معتبرا إياها نوعا أدبيا يتحدى التصنيف أكثر من الأشكال الإبداعية الأخرى، ويكتفي بدلالة المصطلح الاشتقاقية عندما يقول إنه يمكن تعريف السيرة الذاتية فقط بما يعنيه المصطلح "autobiographiy" الذي هو: وصف حياة بشرية فردية بواسطة الفرد نفسه[2].

كما لاحظنا لا يوجد تعريف يقدم جديدا، أو يعرض للسيرة الذاتية خارج مجال السرديات الأدبية، فالتعريفات كلها تتفق على أن السيرة الذاتية سرد نثري استعادي لقصة شخص ما يكتبها عن نفسه، وتختلف في الحدود الفاصلة للسيرة الذاتية مع بقية الأنواع، أي أنهم يتفقون على أن السيرة الذاتية قصة سردية نثرية يكتبها إنسان عن نفسه، السيرة الذاتية هي ما يسرده الشخص عن حياته، أو عن حياته (سرد شخصي لحياة الشخص)، وهي عكس السجلات الخاصة كاليوميات، أو المذكرات الخاصة، التي قد تندرج تحت هذا المفهوم أيضا، فإن السيرة الذاتية تكتب دائما إلى جمهور عام، وحقيقة فإن السيرة الذاتية، تفهم من قبل قرائها ومؤلفيها كسيرة ذاتية نموذجية، عندما تكون تصويرا موثوقا وحقيقيا لحياة يمكن للآخرين التعلم منها.[3]

لكن مكمن الاختلاف يكمن في الأشكال التي يمكن أن تندرج تحت هذا النوع، فـ"**لوجون philippe Lejeune**" اقتصر على قرنين فقط من الكتابات الأوروبية وأخرج بقية الكتابات

1-ينظر: جورج ماي: السيرة الذاتية،ص، ص: 23، 24.

2-ينظر:

Georg Misch: A History of Autobiography in Antiquity,part 01, p 05.

3-ينظر:

John Anthony Cuddon, A dictionary of literary terms and literary theory, revised by: M. A. R. Habib ,5th ed, Wiley-Blackwell, 9600 Garsington Road, Oxford, OX4 2DQ, UK, 2013, p: 60.

عن دائرة اشتغاله دون أن يتجاهل وجود أدب شخصي خارج هذه الفترة، لكنه احتاج تضييق دائرة البحث حتى يتمكن من تقنين المفهوم وتحديد التعريف، ثم عمد لتفصيلات تخرج كل من اليوميات، والمذكرات، والروايات من حدود السيرة الذاتية(*)، ليتوصل إلى مفهومه الدقيق والصارم حسبه، فيما اعتمد "**ماي George May**" على الاستقراء، وعلى تحديد زماني يبتدأ من القرن الثامن عشر ميلادي معتبرا أن الأساسات الأولى للسيرة الذاتية كانت مع "**روسو Jean-Jacques Rousseau**" دون أن ينكر دور المسيحية في نضج السيرة الذاتية، وقد فَصَلَ هو الأخر بين الأنواع القريبة من السيرة الذاتية دون أن يورط نفسه بالخوض في تقديم تعريف صارم ونهائي.

ويرى "**حاتم الصكر**" أن التعريفات المتداولة للسيرة الذاتية لا تخرج عن إطار تحديدها على أنها قصة حياة الشخص التي يسردها بنفسه، ويدرج لنا بعض التعاريف من باب التنويع، وتعدد وجهات النظر: فـ"**جبور عبد النور**" يرى أنها رواية حياة المؤلف بقلمه تحكي ماضيا بسرد متواصل، ويعرفها " **مارتن ولاس Martin Wallace**" على أنها قصة كيف أصبحت الحياة ما كانته، وكيف أصبحت نفس ما هي عليه، أما "**دلتاي Wilhelm Dilthey**" فيرى أنها الصورة التي يتحقق فيها أقصى قدر من إدراك الحياة وفهمها، إضافة إلى هذا يدرج أيضا تعريف "**جورج مش George Mish**" و"**فيليب لوجون philippe Lejeune**" الذي سبق وأشرنا إليهما ليخلص في الأخير إلى أن السيرة الذاتية لديها قابلية خلخلة الأجناس الأدبية، ولها قابلية التداخل مع غيرها فمن التعريفات الفارطة نجد أن السيرة الذاتية هي رواية/قصة/صورة/وصف/حكي/تاريخ(1)، وهذا ما ذهبنا إليه في أول الأمر حيث اعتبرنا أن صعوبة التعريف راجعة إلى كون السيرة الذاتية سردا، والسرد حاضر في كل تفاصيل الحياة ويتخذ أشكالا وصورا عديدة.

---

*-ينظر الملحق رقم 04.

1-حاتم الصكر: أقنعة السيرة وتجلياتها البوح والترميز في الكتابة السير- ذاتية، (د.ط)، دار أزمنة، عمّان، الأردن، 2017م، ص، ص: 05، 06.

يمكننا ملاحظة خيط رفيع بين جلّ تعاريف السيرة الذاتية، وهو اشتراكها في أن موضوع السيرة الذاتية هو حياة شخص ما، يكتبها بنفسه، أي أن نزوعها فردي لأنها تعرض حياة فرد، وهي تقوم على الاستعادة والاسترجاع، كما تقوم على المطابقة بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة، ويشترط فيها الصدق «**إن معظم التعريفات أجمعت على أنها سرد استرجاعي لأحداث من الذاكرة بأنماط قوالب مختلفة كالوصف والحكاية والرواية والتاريخ وصورة لحياة شخص، أما التعريف الذي فرق في تعريفه بين الاعترافات والسيرة الذاتية فهو ستيفن سبندر فالسيرة عنده تواجه كاتبها بمشكلة بالغة الخصوصية في أن موضوع الكتابة هو ذاته فإذا عالج هذا الموضوع كأنه شخص آخر يكتب عن نفسه فأنه يتجنب الكاتب** [فإنه يتجنب] **بذلك حقيقة السيرة الذاتية الأساسية وهي عزلة الأنا في الكون أنا وحدي في هذا العالم**»[1]، وعليه فإن الكتابة عن الذات وكتابة سيرة الذات أشبه بالكتابة عن الآخر، وكتابة سيرة الغير، لأن السيرة الذاتية لا تقوم على العزلة، بقدر ما تقوم على المحاورة، وهو الفارق الذي أضافه "**ستيفن Stephen Spender**" إلى التعريف.

نجد أن كل التعريفات تضع أولا السيرة الذاتية في حقل الأدب ثم تربطها بالسرد النثري. ولعل هذا المفهوم راجع إلى أغلبية الإبداعات السير الذاتية التي جاءت في شكل سردي نثري، فالنثر والسرد يستوعبان عملية نقل تفاصيل الحياة، ويسهل التعامل معهما من طرف المبدع عكس الشعر الذي يفرض بعض الإلزامات والقيود، لكن هذا لا ينفي إمكانية كتابة سيرة ذاتية في قالب شعري تكون أشبه بالملاحم وإن كانت صعبة.

إن التعامل مع السيرة الذاتية على أنها نثر استعادي والإجماع على هذا من طرف النقاد وتهميش بقية الأنواع التي يمكن أن تستوعب السيرة الذاتية كل هذا سبب خللا ونقصا في المفهوم، إذ إن السيرة الذاتية قبل أن توضع في قالب أدبي هي حياة معيشة ويمكن أن تتجسد في أي قالب، فبعض الأراء تذهب إلى أن أول عمل أطلق عليها مسمى سيرة ذاتية

1-شيماء فاضل حمودي وعلي الموس الخزعلي: تجليات العنف ضد المرأة في الأدبين الإسرائيلي والعربي دراسة تحليلية مقارنة، ط 01، دار أمجد للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2019م، ص، ص:85، 86.

كان شعرا «**حيث يُعتقد عمومًا أن مصطلح "السيرة الذاتية" قد صيغ من قبل شاعر القرن التاسع عشر "روبرت سوثي Robert Southey" عام 1809 عندما كان يصف عمل الشاعر البرتغالي "فرانسيسكو فيورا Francisco Vieura"**»[1]، لذلك فالسيرة الذاتية نتيجة لارتباطها بالذات فإنها تتعالق مع مختلف الأنواع الأدبية.

فنجدها حاضرة في الشعر، وفي القصة، وفي الرواية وغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى أين يستحضر الكاتب قطعة من حياته في أعماله الأدبية، وعليه يمكننا أن نعرف السيرة الذاتية على أنها سردي نثري لحياة شخص ما من قِبَلِهِ هو، يستحضر فيها ذكريات من ماضيه الخاص، قد تتسرب قطع من هذه الحياة وتلبس لبوس أنواع أدبية أخرى، وعندها تكون هذه الأعمال الأدبية تتضمن تشكيلات سير ذاتية (قصيدة سير ذاتية، قصة سيرة ذاتية...)، وهو ما دفعنا إلى تحديد عام في إطار تعريفنا السيرة الذاتية، أي بناء تصور عام كعتبة أولية نلج منها إلى دراسة السيرة الذاتية[2] كما يلي:

السيرة الذاتية، عموما وفي مجال معالجتنا لها في الحقل الأدبي، بعد صياغتها لغويا، وتشكلها في حدود السرد الأدبي، هي: **سرد:** حيث تكون السيرة الذاتية سردا وهي تخرج بهذا المسرحية من دائرتها، **نثري:** تستبعد كل من الملحمة والشعر، **لحياة شخص ما:** فموضوعها حياة الشخص وهو ما ترتكز عليه ليمثل مرجعها الواقعي وهي بهذا لا تعتمد على الخيال وتخرج الرواية من دائرتها. الاستناد إلى مرجع حقيقي حيث تكون جل الأحداث حقيقية مع وجود جانب من الخيال تولده الذاكرة وتشويهات الذات للحقيقة.

1-Anderson Linda R, Autobiography: New Critical Idiom. Taylor & Francis, e-Library, Routledge, New York, 2001, p 07.

2-أشرنا إلى هذا في مقالنا الموسوم بـ: البناء السير ذاتي وسرد الحياة الشخصية في رواية "ذاكرة الماء محنة الجنون العاري" لـ"واسيني الأعرج"، مرجع سابق.

مكتوبة من طرف الشخص ذاته: وهذا ما يجعلها خطابا ذاتيا مكتوبا بضمير المتكلم ويستدعي المطابقة بين الكاتب الحقيقي والشخص المكتوب عنه داخل السيرة، وهي لا تقوم على العزلة ولكن على انفتاح الذات على ذاتها ومحاورتها كما قال بهذا ستيفن، وهي بهذه الخصيصة تُخرج السيرة الغيرية عن دائرتها، **ذات طبيعة استعادية:** فهي تعتمد على استرجاع أحداث ماضية وإعادة كتاباتها وفق تقنية "الفلاش باك". سرد الاستعادي الخاضع للتتابع الزمني طفولة شباب كهولة مع ما يقتضيه السرد من مفارقات كالاستباقات والاسترجاعات، **حدودها مرنة وغير واضحة:** بحيث يمكن إيجاد لمحات من السيرة الذاتية داخل أنواع أدبية أخرى فهي حاضرة في كل نوع دون أن تكون هي ذلك النوع.

5.نشأة وتطور السيرة الذاتية:

في الحديث عن نشأة السيرة الذاتية وظهورها بما حددناه بها في مبحث المفهوم، سنواجه صعوبة في التحديد، فهذه الترجمة اللغوية لقصة الحياة وما يتعلق بالذات تتداخل مع ما يسمى بكتابات الذات أو كتابات الأنا، أو الكتابات الشخصية أو الحميمية الذي يشير«**إلى جنس جامع لضروب من الكتابة السردية تتخذ ذات المؤلف مدارا لها وتقوم على التطابق الصريح بين أعوان السرد الثلاثة: المؤلف والراوي والشخصية. وتعد السيرة الذاتية واليوميات الخاصة والاعترافات والرسم الذاتي والمذكرات من أشهر كتابات الأنا. فهذه الأشكال من الكتابة وإن اختلفت في ما بينها وتنوع توظيفها تقنيات السرد، فإنها تلتقي في اعتماد حياة المؤلف مصدرا للكتابة ومادة لها وموضوعا.**»[1]، وهذا ما يجعلها مفتوحة على عدد هائل من الإبداعات والكتابات التي قد تعود إلى أولى الحضارات.

ولا يمكننا البت في أصلها، أو التأريخ منها، لأن أي نموذج منها سيكون صالحا للتأريخ إذا ما أسسنا منه قراءتنا وجادلنا فيه، وإذا ما ارتكزنا على هذا الطرح سنعود موغلين في التاريخ إلى البدايات الأولى للكتابة، إلى الإنسان الأول الذي عبر عن نفسه كتابة لذلك

1-محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص 354.

ومنطقيا فإن تتبع مسار تطور السيرة الذاتية ككتابة شخصية أمر لا جدوى منه ولا يقود إلى أي نتيجة، لقد قضى "**جورج مش George Mish**" حياته في التأريخ للسيرة الذاتية وكتب مجلدات عملاقة لكنه قضى دون أن يكمل عمله ودون أن يتوصل إلى أصل هذا النوع فقد كان كتابه يعرض لصور من كتابات الأنا عند مختلف الشعوب والأمم التي كان لها دور في تطور السيرة الذاتية ورجع بتأريخه إلى فجر التاريخ ومهد الحضارات الأولى ونسب ظهور كتابة الأنا لتلك الحقبة.

ونجد أن "**ويليام ديورانت William Durant**" يدرج تأريخا لأقدم قصة تتلامس مع السيرة الذاتية أو الترجمة الشخصية وهي قصة ملاح مصري يعتقد أنها أصل قصة السندباد العربي فيقول: «**وعثر في إحدى هذه الجرار على أقدم صورة من صور قصة السندباد البحري، أو لعلنا نكون أقرب إلى الحقيقة إذ أسميناها أقدم صورة من صور قصة رُبنسن كروزو. وهذه القصة "قصة الملاح الذي حطمت سفينته" قطعة من ترجمة ذاتية لحياة ملاح تفيض حياة وشعوراً. ويقول هذا الملاح القديم في أحد سطورها قولا يذكرنا بقول دانتي: "ما أعظم سرور من يقص ما وقع له حين ينجو من كارثة حلت به!"**»[1]، ورغم الإغراء الذي تقدمه مثل هذه المقاطع في اعتمادها إرهاصا للسيرة الذاتية نوعا أدبيا، علينا أن ننتبه إلى نقطة مهمة وهو أن أشكال الكتابة في تلك الحقبة لا يمكن اعتبارها شكل كتابة سير ذاتيا بالمفهوم الحالي، مفهوم الصياغة الفنية الناضجة، والنوع الأدبي ذي الحدود المرنة والأشكال المختلفة، القادر على الاستفادة من بقية الأنواع الأخرى.

يرجع ذلك لعدة أسباب أحدها ذكره "**مش George Mish**" في معرض كلامه عن هذه الأنواع، وهو طريقة التدوين ونمط الكتابة حيث كان تُسَجَّلُ أحداث متفرقة عن حياة الشخص وعادة ما تقتصر على الأحداث المهمة في الحياة، دون مراعاة ترتيب معين ولا مرحلية عمر الشخص، فالشكل التعبيري الذي يستعرض به الكاتب ويعرض به الكتابة يكون على مستوى

1-ويل وايلير ديورانت: قصة الحضارة، مج 01، ج 02، تر: محمد بدران، زكي نجيب محمود ، تق: محي الدين صابر، (د. ط)، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988م، ص 111.

واحد دون أن يملك أدنى فكرة عن التطور، فيسجل الجزء الذي يعتقد أنه جدير بالتسجيل أي تلك اللحظات من حياته التي تكون في تقديره أفضل اللحظات[1] وهذا ما يجعلنا نفند تسمية تلك الأشكال من الكتابات سيرا ذاتية وفق المفهوم الفني[*]. ولكننا ندرجها ضربا من كتابات الأنا القديمة التي ظهرت مع بدايات التدوين وارتبطت بطقوس معينة تتمثل في حفظ تاريخ الأشخاص المهمين وتدوين بعض مآثرهم على القبور كما نجده في حضارات بابل ومصر، على الأقل من أجل تضييق الدائرة والتخصيص أكثر.

أما السبب الآخر الذي يجعلنا لا نعتبر هذه الأشكال السردية المتقدمة سيرا ذاتية بالمعنى المعاصر لهذا النوع من الكتابة، فهو غياب البعد الفردي في تلك الكتابة وسيطرة الوعي الجمعي الذي كان يسم تلك الحقب التاريخية، فكما نعلم فالسيرة الذاتية الفنية في بدايات ظهورها تأثرت بالنزعة الفردية في أوروبا التي ظهرت في حدود القرن الثامن عشر أين «**اسْتُخدم المصطلح لأول مرة باللغة الإنجليزية في عام 1797م من قبل "ويليام تايلور William Taylor"، على الرغم من أن هذا النوع من الأدب له جذوره في العصور القديمة. فـ "سافو Sappho"، "هيرودوت Herodotus"، و"كزينوفون Xenophon" من بين الشعراء والمؤرخين من العصر الكلاسيكي الذين كتبوا عن حياتهم الشخصية. ولكن أول سيرة ذاتية كما نعرفها اليوم كانت "اعترافات القديس أوغسطين St Augustine's Confessions"، التي أُنتجت في القرن الرابع ميلادي وكانت سردا شخصيا مكثفا لتجربة روحية ومثالا استثنائيا وغير عادي لاستكشاف الذات.**»[2]، إلا أن هذه الإرهاصات لم

1- ينظر:

Georg Misch: A History of Autobiography in Antiquity, part 01,01 st Edition Published in 1950, reprinted by Routledge in 1998 and 2002, p,p: 19, 20.

*-نحن نتكلم عن شكل الكتابة فالسيرة الذاتية موجودة بالقوة إنها حياة الإنسان نفسها أما صياغتها فنيا وأدبيا وتعبيريا فهو مكمن الاختلاف.

2-John Anthony Cuddon, A dictionary of literary terms and literary theory, revised by: M. A. R. Habib ,5th ed, Wiley-Blackwell, 9600 Garsington Road, Oxford, OX4 2DQ, UK, 2013, p: 61.

توضع موضع السيرة الذاتية وفق مفهومها المعاصر، الذي يتجلى فيه البعد الفردي للإنسان داخل المجتمع، وتوصف فيه حياته في بعدها الإنساني المنقطع عن المتعالي.

فإن كانت الرواية يؤرخ لها بداية من الإنفصال عن الرؤيا المتعالية التي سيطرت على الأنواع التي تسبقها، فإن السيرة الذاتية نوعا أدبيا، يؤرخ لها أيضا من الإنفصال عن التجربة الروحية، والرؤية الجمعية التي حكمت الكتابات الشخصية القديمة، بداية من الإنسان الأول، مرورا بالاعترافات المسيحية حيث: يوجد اختلاف بارز بين اعترافات القديس أوغسطين St Augustine's Confessions والسير الذاتية في العصور الحديثة. فبينما ينظر "**أوغسطين St Augustine**" إلى نفسه على أنه خادم مثالي لله، ينظر كُتَّابُ النهضة مثل "**مونتيني Michel de Montaigne**" إلى أنفسهم أفرادا. فقد شجعت الفلسفة الإنسانية الأنثروبوسنترية Anthropocentrism(*) الناس على استكشاف وتحليل أنفسهم بتفصيل أكبر، مما أدى إلى انتشار السير الذاتية في فترة النهضة. يمكن القول إن تطور هذا النوع الأدبي عموما كان نتيجة لتحولات مفهوم الفرد عبر العصور الوسطى المتأخرة وعصر النهضة مثل "حياة لبنفينوتو تشيليني(1556-1558) Benvenuto Cellini's Vita" و"نعمة تنهمر على رأس أعظم الخطاة" لجون بانيان (1666) John Bunyan's Grace Abounding to the Chief of Sinners"، حيث كانت تقدم الحياة بشكل تعاقب زماني لتصوير ذات متماسكة تسير نحو الكمال الروحي، وتصور حياة الإيمان وفضائل الإله والتغييرات الجذرية التي حصلت لهؤلاء نتيجة الإيمان. أما في العصور الرومانسية، فقد كانت السير الذاتية تقوم بشكل أساسي على التجارب العاطفية الشخصية، كما في "اعترافات روسو (1781، 1788) Rousseau's Confessions" و" كتاب الحب لهازليت (1823) Hazlitt's Liber Amoris"، وفي القرن العشرين، قامت السير الذاتية على طرح طبيعة الذات المتقطعة، أين صار تحقيق الدقة في الوقائع من مقتضيات التعبير، فتمخض عن هذه الحساسية الأدبية سير ذاتية من قبيل "سيرة

*- الأنثروبوسنترية Anthropocentrism: فلسفة إنسانوية تنادي بمركزية الإنسان بوصفه الكائن الوحيد صاحب القيمة الجوهرية، مقابل بقية الكائنات ذات القيمة الأداتية تقتصر على الخدمة والخضوع.

ييتس الذاتية (1955) "Yeats's Autobiographies أين أصبحت الفوارق بين الخيال والسير الذاتية متداخلة وغامضة. ومع ذلك، فإن هذا التجاوز ليس بالأمر الجديد، ففي القرن الثامن عشر، يمكننا أن نلمح هذه العلاقة بين السير الذاتية والنوع الروائي الجديد نسبيا. فمثلا كانت كل من رواية "روبنسون كروزو لديفو (1719) "Defoe's Robinson Crusoe و"رحلة عاطفية لستيرن (1768) "Sterne's Sentimental Journey تصويرا واقعيا لحياة مؤلفيها.[1]

وقد سبقتها الرواية في الاستفادة من هذه النزعة مما جعل الرواية تستغل الأحداث الحياتية للكاتب من أجل صياغة حبكة خيالية أساسها أحداث حياة الذات، ولا يوجد أقرب من أحداث حياة المؤلف إلى نفسه ليكتبها، ولعل ما أتى به "**واين شومايكر wayne shumaker**، وما أسسنا له في مبحث مفهوم السيرة الذاتية، عندما ضيقنا إطار الدراسة في السرود الأدبية الفنية يكفينا مغبة البحث في أصول السيرة الذاتية ذلك أن البحث التاريخي لن يقودنا إلا إلى مزيد من التشعبات.

لذلك فنحن لن نقوم بتتبع إرهاصات السيرة الذاتية الأولى[2] ولكننا سنبدأ مع العصر الحديث، وقد سبق وأشرنا إلى أن مصطلح السيرة الذاتية ظهر في القرن الثامن عشر ثم

1-ينظر:

John Anthony Cuddon, A dictionary of literary terms and literary theory , p: 61.

2-تذهب جلّ الدراسات إلى تكرار المسار ذاته دون إضافة، أو اختلاف، وتنتهي إلى الأراء ذاتها في هذا الموضوع، مع بعض الفروقات في المنطلقات، فبغض النظر عن الدراسات الغربية التي تنحصر في التراث الغربي وتؤصل منه للسيرة الذاتية، فإن الدراسات العربية انقسمت إلى دراسات **<u>ترى أن أصل السيرة الذاتية غربي مثل:</u>**

- شوقي ضيف: الترجمة الشخصية، ط04، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص-ص: 05- 120. حيث يرى شوقي أن العرب تأثروا بغيرهم من اليونانيين فكتبوا على شاكلتهم.
- محمّد الباردي: عندما تتكلّم الذّات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م. (يرى أن أصلها غربي)

<u>وأخرى ترى أن أصولها عربية مثل:</u>

- إحسان عباس: فن السيرة، ط01، دار الشروق، عمان، الأردن، 1996م، ص- ص: 105- 109.=

انتشر بعد ظهور اعترافات روسو Rousseau's Confessions باعتبارها سيرة ذاتية، لذلك فإن أول سيرة ذاتية بالمفهوم الحديث وحسب إجماع النقاد والدارسين هي هذه الاعترافات التي كان لها تأثير بالغ وفعلي على مسار تطور السيرة الذاتية، وأدت إلى « **تحول «علماني حاسم لهذا النوع والشكل (Genre) الأدبي. كتاب اعترافات» روسو دشن بداية طفرة في كتابة المذكرات وجدها البعض مؤسفة ويرثى لها /.../ لكن مركزية وريادة كتاب روسو لهذا النوع الأدبي لم تعد الآن بسبب صراحته الفجة وبوحه المنحط، ولكن بسبب الطريقة التي مهد كتابه فيها السبيل لكتب السيرة الحالية من حيث تحولت كتابة السيرة إلى نوع من العلاج التطهيري المخلص من الخطايا.**»[1]، فأعمال "**روسو Jean-Jacques Rousseau**" خلقت نوعا من الوعي الجماعي بكتابة هذا النمط من الفن والأدب، أكسب السيرة الذاتية كيانا أدبيا كما يذهب إلى هذا "**جورج جسدروف Georges Gusdorf**" الذي يعتبر أعمال "**روسو Jean-Jacques Rousseau**" حدثا لبداية السيرة الذاتية في فرنسا وفي الثقافة الأوروبية، بل وحتى الأمريكية.

يجدر الإشارة إلى أن الأعمال الأدبية الجليلة التي يمكن اعتبارها سيرا ذاتية قبل ظهور اعترافات روسو Rousseau's Confessions والتحول الذي أحدثته قليلة جدا ومشتتة ومتصلة بأمزجة كتاب لهم القدرة على التعبير خارج الأنماط السائدة، لذلك يمكننا تحديد القرن الثامن عشر كتاريخ لظهور السيرة الذاتية في الأدب واعترافات روسو Rousseau's Confessions كمفصل أو منعرج أكسب السيرة الذاتية مشروعيتها داخل مؤسسة الأجناس الأدبية، فالاعترافات سبب لدخول السيرة الذاتية حرم الأجناس الأدبية وهو المسؤول عن

- مايكل كوبرسون: فن السيرة في العربية عصر المأمون نموذجا، تر: محمود محمد مكي، مر وتق: جمال عبد الناصر، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.
- أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، ط02، دار العلم للملايين بيروت، 2000م، ص-ص: 547- 561.
- عبد الغني حسن: التراجم والسير، ط03، القاهرة، مصر، (د.ت).

1- دانيال مندلسون وآخرون: قضايا أدبية: نهاية الرواية وبداية «السيرة الذاتية» وقضايا أخرة مترجمة، تر وتع: حمد العيسى، مر: صلاح عيسى، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2011م، ص، ص: 150، 151.

الشعور بالحاجة لتسمية هذا الجنس الجديد فكتاب "**روسو Jean-Jacques Rousseau**" إعلان عن استقلال هذا الجنس الأدبي الجديد ونقطة انطلاق لموضة جديدة وكل الآثار التي سبقت الاعترافات والتي تنسب إلى السيرة الذاتية لم تنتمِ إليها وقت كتابتها والسيرة الذاتية لم تصبح معروفة بهذا المسمى وهذا الشكل إلا عندما بلغ عدد الآثار الجديرة بحمل مسماه هذا المبلغ بعد اعترافات روسو Rousseau's Confessions[1] وعلينا ألا ننظر إلى الماضي نظرة استعادية فهذا يجعلنا نقع في الوهم الاستعادي[*] حيث نعتقد بوجود كتابات قديمة متفرقة تنتمي إلى هذا النوع لكن في الحقيقة هذه الكتابات المتفرقة والمنتشرة قبل ظهور قاعدة أجناسية تجمع تحتها نوعا معينا من الكتابة وتسمه بوسم معين عبارة عن طفرة وخرق للمنظومة السائدة وقتها ولا يمكنها وحدها أن تؤسس لجنس أدبي.

فكتابات "**كاردان Cardin**" و"**سيليني Benvenuto Cellini**" والقديسة "**تيريزا الأفيلاوية Thérèse d'Avila**" و"**مونتاني Michel de Montaigne**" كانت دون وعي بأنهم يعززون جنسا قائما وهذا الوعي أصبح قائما لدى أبناء "**روسو Jean-Jacques Rousseau**" الروحيين[2] ممن كتبوا بعده متأثرين باعترافاته وكذلك عند المعاصرين. حيث حوَّلت كتابته مجرى السيرة الذاتية، وأعطتها الدافع القوي للبروز بل كانت اعترافات روسو Rousseau's Confessions كالحمى التي جعلت من الكتّاب والمؤلفين يحاذونها ويجعلون منها نموذجا لكتاباتهم. رغم قولنا بهذا فإننا لا نقول بأن أصل السيرة الذاتي غربي، فالسيرة الذاتية غير الرواية ونحن نخالف رأي النقاد والمفكرين والدارسين الذين قالوا بهذا[**] واعتبروا أن السير

1-ينظر: جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص- ص: 38- 40.

*-حسب تعبير "**جان روسي Jean Rousset**"

2-جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص 41.

-"ميشال فوكو Michel Foucault**" أيضا ممن يرجعون السيرة الذاتية إلى الإعترافات المسيحية التي تقتضي البوح والاعتراف بارتكاب الذنوب، والتكفير عنها «**من المعروف أن فُوكُو يرجع بالأوتوبيوغرافيا إلى العادة المسيحية التي تقتضي أن يعترف المرء بما ارتكب من ذنب، ثم يقول له القس كيف يكفر عن ذنبه، و بعد ذلك يمنحه المغفرة، هذا النموذج نجده عند القديس أوغسطينوس**» يمكن مراجعة: عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، ط 01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص، ص: 77، 78.

الذاتية تقليد غربي. رغم وجود أمثلة عن السير الذاتية في أماكن أخرى كـ"قصة جينجي" لـ"موراساكي شيكيبو"، في اليابان (من القرن الثامن عشر)، محتكمين إلى أن هذا الفن لم ينتشر كما حصل في الغرب، لأن الثقافات المُسْتَعْمَرَة، لا تمتلك تقاليد في كتابة حياة الأفراد(*)، أو حتى في الكتابة عموما[1].

ولعل أبرز من يقول بهذا هو "**جورج ماي George May**" الذي يبالغ في إثبات الأصل للثقافة الغربية الحديثة، ونعود إلى السبب الثاني الذي أدرجناه سابقا لإخراج كتابات الأنا القديمة التي اعتبرها "**ميش georg mish**" أصلا للسيرة الذاتية لنستند إليه في دحض رأي "**ماي George May**" الذي بالغ في مقولته بأن السيرة الذاتية أصلها غربي محاججا بغياب النزعة الفردية من الكتابات غير الغربية، ويخرجها من حقل السيرة الذاتية لأن نفس السيرة الذاتية نفس فردي لا جمعي.

غير أنه يمكننا دحض هذه الحجة لأن النزعة الفردية كانت غائبة تماما في الفكر الإغريقي القديم وما تلاه من العصور الغربية ومعرفة الذات في أبعادها الفردانية المستقلة، لم تكن «**واردة في الفكر الإغريقي القديم وخلال معظم تاريخ الإنسان. هذا البحث، كما انعكس وتشكل بشكل إيجابي من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر في الفلسفة والأدب الأوروبيين، يجب رؤيته على خلفية نسيج آخر جديد ظهر مع العالم الحديث: مقولات الذات مقابل مقولات المجتمع والقانون المعياري**»[2]، إذ كان التركيز في

---

*-نعتقد أن هذا رأي مغالٍ جدا يجعل من الغرب منارة في كل شيء، ويضرب تراث الأمم الأخرى في الصفر، وكأن مقولة الفردية هذه اخترعها الغرب، وكأنها ازدهرت فيه وحده، وهو من خلقها، وكأن الغرب هو من اخترع الكتابة وعلم بقية الأمم، إن هذا التمركز السقيم يحصرنا في إطار واحد ويقتل التعددية التي تثري المعرفة.

1-ينظر:

John Anthony Cuddon, A dictionary of literary terms and literary theory , p: 62.

2-Watt, I. (1996). Myths of modern individualism. Cambridge: Cambridge University Press.، (نقلا عن: مارك فريمان وجينز بروكمبير: التكامل السردي الهوية في السيرة الذاتية ومعنى الحياة الطيبة، مجلة فصول، ع 87-88، 2013-214، ص279.)

تلك الفترة وما تلاها على أشياء خارج ذات الإنسان وهذا ما يجعل من ادعاءات "**ماي George May**" بغربية السيرة الذاتية، وتأصيله لها من التراث الغربي باطلة.

وليس "**ماي George May**" فقط من يتبنى هذا التوجه ولكن سبقه به "**جورج جسدروف Georges Gusdorf**" الذي أثر فيه، وجعله يرى أن السيرة الذاتية شكل تعبيري تختص به الثقافة الغربية مدعما توجهه بآراء من النقاد والدارسين الذين عالجوا موضوع السيرة الذاتية «**إذا ما غضضنا الطرف عمّا في هذا الصقع أو ذاك من حالات شاذة. قلنا إن السيرة الذاتية إنما ظهرت أساسا في أوروبا الغربية وفي منطقة تأثيرها، شأنها في ذلك شأن مرض الزهري**»[1] ويجد أن وجود من يكتب سيرته الذاتية كـ"**غاندي Mahatma Gandhi**" مثلا، ليس إلا نتيجة تأثر بالثقافة الغربية متبنيا رأي "**جسدروف Georges Gusdorf**" الذي يرى بأن هؤلاء « **جعلوا أتباعا لغير عقليتهم**»[2] وكل الحالات التي تذكر وجود سيرة ذاتية كتبت من قِبَلِ أمم أخرى ما هي إلا حالات شاذة لا تكفي للتشكيك بأن هذا الفن شكل من أشكال التعبير الغربية.

يصر "**ماي George May**" إصرارا غريبا على هذا حين يقول: «**ولكن ذلك حسب رأينا، لم يغير شيئا في ما أجمع عليه القوم من أن السيرة الذاتية ظاهرة تختص بالغرب وحده**»[3]، ويذهب إلى أن طبيعة الثقافة الغربية التي أسهمت المسيحية والفردانية هي السبب في نشوء نوع السيرة الذاتية، فالاعترافات المسيحية واكتشاف النزعة الفردية شيء يخص الثقافة الغربية وحدها وهو مساهم رئيسي في تبلور فن السيرة الذاتية فمحاسبة الذات «**التي يحض عليها التزهد المسيحي، والإيمان بالأخوة بين البشر وبتساويهم في المراتب، وبتساوي النفوس كلها في القيمة من شأنها معا أن يفسرا لنا الأسباب التي أدت إلى كتابة عدد من السير الذاتية العظيمة في القرنين السابع عشر والثامن عشر**»[4]، وهي على

1-جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص32.

2- المرجع نفسه، ص33.

3- المرجع نفسه، ص33.

4- المرجع نفسه، ص42.

هذا، وتوفيقا بين مسيحية السيرة الذاتية وانفصاليتها عن النزعة الدينية، واعتباره اعترافات روسو Rousseau's Confessions أول سيرة ذاتية فإن "**ماي George May**" يرى أن الفردانية كان المساهم الرئيسي الثاني في ازدهار السيرة الذاتية، ورغم الانفصال عن النزعة الدينية التي كانت تحكم الاعترافات فإن السيرة الذاتية «**فإن السيرة الذاتية وإن فقدت الدافع الديني على كتابتها وأصبحت علمانية أو لائكية قد واصلت الاستفادة من السنة الثقافية المسيحية التي تطورت السيرة الذاتية في إطارها واستفادت خاصة من الإيمان بتساوي الأرواح**»[1]، وهذا نوع من التلفيق النقدي تتحكم فيه خلفية إيديولوجية.

أما "**واين شومايكر wayne shumaker**" رغم كونه باحثا وناقدا ينتمي إلى الثقافة الغربية أيضا ، فإنه يرى في كتابه أن الاعترافات المسيحية لا تشكل خطا أساسيا في ظهور السيرة الذاتية (الإنجليزية على الأقل)، ويقول بأن الاعترافات التي تشبه السيرة الذاتية الحديثة هي تلك التي كانت تتعامل مع النشوة الصوفية، وهذا ما يقربها من روح السيرة الذاتية بمفهومها المعاصر لأن«**لأن القصد من هذه الأعمال كان "صادقا" في سرد الرؤى والمشاهد والمحادثات المقدسة، فهي تشبه السير الذاتية الحديثة عندما كان المؤلف الفعلي هو الصوفي**»[2]، أما الاعترافات التي انتظمت ضمن المؤسسة الكنسية فلا يمكن البت في أمرها وتصنيفها ضمن السير الذاتية، لأن كاتبها رجل دين مرعوب«**يقرر المقابلات أو يطلب المعلومات من الأشخاص الذين يحتمل أن يمتلكوها.**»[3]، وفي مراجعته لتاريخ السيرة الذاتية يهمش "واين "**شومايكر wayne shumaker**" الاعترافات الدينية ويرى أن تأثيرها على فن السيرة الذاتية الحديث كان ضعيفا. بل يذهب إلى أن السبب الرئيسي لتبلور فن السيرة هو مفارقتها للاعترافات الدينية وتركيزها على الحياة الخاصة (الحياة الإنسانية) بعيدا عن التجارب الروحية المتعلقة بالذنوب والتوبة والخلاص.

1- جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص44.

2-Wayne Shumaker: English Autobiography Its Emergence Materials And Form, p 12.

3-Ibid, p 12.

هذا –حسبه– كان ضروريا لأن السيرة الذاتية ليست جزءا مساعدا للتاريخ أو الأخلاق أو أنها أدب توافه على حد تعبيره، مؤكدا بأن مسحه لتاريخ السيرة الذاتية لم يركز على الاعترافات لأنها لم تساهم بشكل مباشر في تطور السيرة الذاتية، مشيرا إلى أن المسح التاريخي الذي أجراه في متابعة تطورات السيرة الذاتية لم يكن شاملا، ويقر بعدم تركيزه على الاعترافات الدينية لأنها مغلوطة وكاذبة(*).

يرى "**واين شومايكر wayne shumaker**" أن بعض الاعترافات –فقط–، تقترب من السيرة الذاتية، في حين أن معظمها مفارق لها، ولعل هذا يرجع إلى المنهج الذي تبناه في تقصيه التاريخي إذ إنه ذهب إلى تتبع مسار السيرة الذاتية في العصور القديمة وتصنيف الأعمال حسب قربها النوعي من فن السيرة الذاتية لا حسب حداثتها وقربها الزماني من الفترة الزمانية لظهور السيرة الذاتية، بما معناه أنه قد توجد كتب ومؤلفات قديمة جدا ولها خصائص تجعلها أقرب إلى السيرة الذاتية رغم بعدها عن الزماني عن التحديد المفهومي والنوعي والاصطلاحي للسيرة الذاتية الذي صيغ مطلع القرن الثامن عشر ميلادي، في حين قد توجد مؤلفات وكتب حديثة وقريبة من زمان تبلور السيرة الذاتية فنا لكتابة الحياة الخاصة أو حتى مزامنة لها ولكنها لا تعتبر سيرا ذاتية ولا تقترب حتى منها.

لذلك اعتبر أن القرن السادس عشر يحتوي على مخطوطات لم تنشر، هي أقرب إلى روح السيرة الذاتية الحديثة من تلك المؤلفات التي نشرت في القرون اللاحقة (القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر)، فقال استنادا إلى هذا بأن الاعترافات لا تشكل خطا رئيسيا لظهور السيرة الذاتية، ولكن هناك بعض الاعترافات تقترب من روح السيرة الذاتية في حين أن جلّ الاعترافات لا تمت بصلة إلى هذا المفهوم.

ولعل منهج "**شومايكر wayne shumaker**" يبدو أكثر موضوعية، أو لنقل أنه أكثر تحديدا، ولعلنا استأنسنا بمذهبه هذا في رد رأي "**ماي George May**" وغيره من المتمركزين

*–يمكن مراجعة الملحق رقم 05.

حول الثقافة الغربية في التأسيس لأصل السيرة الذاتية، إذا كان تحديد بداية صحيحة وصريحة لفن السيرة الذاتية في الغرب أمر صعب ومعقد، بسبب تراكم كتابات الذات والوثائق التي تعنى بتصوير الحياة الشخصية، فكيف لـ"**ماي George May**" أن يركن لمثل هذه التحديدات الإقصائية؟ إن تتبع أصول السيرة الذاتية في ثقافته الغربية أمر لا يزال قيد الدراسة ومثار جدل فكيف به أن ينتقل لتعميماته بأن أصل السيرة الذاتية غربي وهو لا يستطيع حتى تحديد بداية صريحة لفن السيرة الذاتية؟

إن تحديده لبداية السيرة من كتاب اعترافات روسو Rousseau's Confessions اجتهاد شخصي منه، يستند فيه إلى إجماع ثلة من الباحثين وإلى آراء "**جسدروف Georges Gusdorf**" المتطرفة، التي ترى بأن السيرة الذاتية ذات منشأ غربي، وأن للنزعة المسيحية دورا أساسيا فيها، ونجد انعكاسا لهذا الرأي حتى على دراسات "**لوجون philippe Lejeune**"، الذي يذهب إلى القول: كُنت أفترض، دون تساؤل، أن السير الذاتية كانت نوعًا "غربيًا"، أي نشأت من الحضارة اليونانية الرومانية والمسيحية. كانت هذه عقيدة "**جسدروف Georges Gusdorf**" في مقاله التأسيسي عام 1956. لقد كنت، وما زلت إلى حد كبير، "جوسدورفيًا"[*] في هذا الشأن، رغم أنه تبرأ مني لاحقا. فمن بين ما انتقدني فيه هو اقتصاري على التراث والتقاليد الفرنسية فقط في الاختيار.[1]

لقد وجه "**جسدروف Georges Gusdorf**" نقدا لاذعا إلى "**لوجون philippe Lejeune**" في كتابه «"**مسارات الحياة**" **([Lignes de vie] Lines of Life) الذي يعتبر من بين الكتب النادرة جدًا التي تحاول احتضان تاريخ الذات (self) في الثقافة الغربية.**»[2]، وقد هاجمه في أحد جوانب الكتاب معتبرا إياه: ممثلا للنقد الشكلي (formalist criticism)،

---

*-أي إنه يتبنى أراء "**جسدروف Georges Gusdorf**"

1-ينظر:

PHILIPPE LEJEUNE, JEAN YAMASAKI TOYAMA: LE MOI EST-IL INTERNATIONAL?/ IS THE I INTERNATIONAL?,Published By: University of Hawai'i Press, Vol. 32, No. 1, IABA 2008: LIFE WRITING & TRANSLATIONS (winter 2009), p 03.

2- Ibid, p 08.

واصفا إياه بأنه جاهل بالتاريخ وغير مبالٍ بالأصول الدينية للسير الذاتية. لأنه أهمل دور الفترة المسيحية في بلورة فن السيرة الذاتية واقتصر على عينات محددة.

وقد تدارك الأخير هذا وقال بأن كلام "**جسدروف Georges Gusdorf**" صحيح وسليم وأنه وقع في خطأ كبير عندما أهمل الفترة المسيحية وتأثيرها في دراسة السيرة الذاتية «**أود أن أقول إنه على الأقل في نقطة واحدة، يبدو لي أن "جورج جسدروف Georges Gusdorf" كان على حق. فقد انتقدني لأنني كنت أعرف فقط الجزأين الأوليين (عن العصور القديمة) من سبعة أجزاء لـ"جورج ميش georg mish" حول تاريخ السير الذاتية (1949-1967).**»[1]، من الواضح هنا التفاف هؤلاء النقاد حول مركزية مسيحية غربية فهم يقولون بأن السيرة الذاتية فن غربي ولا يوجد خارج الغرب، ويعتبرون الاعترافات المسيحية السلف الصريح والواضح للسيرة الذاتية، والسبب الرئيس في ظهورها.

لذلك نجد "**فيليب لوجون philippe Lejeune**" يؤكد على موقف "**جسدروف Georges Gusdorf**" ويعتبر نفسه على خطأ، ويصف نفسه بالجهل وعدم الاطلاع على مجلدات "**جورج ميش georg mish**" التي كتبها عن القرون الوسطى والفترة المسيحية فقط ليؤكد هذه المركزية، وليجد أساسا غربيا مسحيا يؤصل منه لهذا الفن.

ولذلك أيضا لا نجد في دراسة "**ماي George May**" تفريقا بين الاعترافات وبين السيرة الذاتية، ولا نجده في القسم الثاني من كتابه وهو ما عني بدراسة التداخلات والفروقات بين السيرة الذاتية والأنواع الأدبية الأخرى، وجودا للتداخلات أو الفروقات بين السيرة الذاتية والاعترافات، لأن هذا من شأنه أن يفكك المركزية التي يبنيها ويضعه موضع تناقض[*]، لذلك فإن رأي "**واين شومايكر wayne shumaker**" ونهجه يبدو أكثر موضوعية ومنطقية، وتبدو دراسته دراسة محايثة وأخف من ناحية الحمولات الإيديولوجية.

1- PHILIPPE LEJEUNE, JEAN YAMASAKI TOYAMA: LE MOI EST-IL INTERNATIONAL?/ IS THE I INTERNATIONAL?, p 08.

*- يكمن التناقض فيما يلي: الاعترافات هي الأصل الحقيقي للسيرة الذاتية / هناك فروق جوهرية بين السيرة الذاتية والاعترافات.

إن كتابة الذات عموما والسيرة الذاتية خصوصا لا يمكن التأريخ لها بأسبقية أمة عن أخرىن لأن هذا سيجعلنا نتابع هذا النمط في أمم وحضارات مختلفة ومتنوعة، كلها طغت فيها الكتابة عن الذات (الشعر العربي مثلا)، فلا يمكننا التأريخ والتأصيل للسيرة الذاتية وقصرها في تراث أمة واحدة كما فعل النقاد الغربيون ("**جسدروف Georges Gusdorf**" ، "**لوجون philippe Lejeune**"، و"**ماي George May**")، فلو اتبعنا منهج "واين "**شومايكر wayne shumaker**" في التقصي فإننا سنجد في تراثنا العربي أعمالا تقترب من روح السيرة الذاتية من غابر العصور، وهي سابقة لتحديدات "**ماي George May**"، و"**جسدروف Georges Gusdorf**" المتمركزة حول الثقافة الغربية.

بل إن "**واين شومايكر wayne shumaker**" يرى أنه من الصعب تحديد بداية للسيرة الذاتية في الأدب الانجليزي ويذهب تقريبيا إلى أن هناك أعمالا موزعة على مراحل متفرقة يمكن التأسيس منها للسيرة الذاتية الإنجليزي ويمتد تاريخ هذه الأعمال قبل 1600م بالنسبة للأدب الانجليزي وهذا يجعل ما يجعل من اعترافات روسو Rousseau's Confessions تسقط كأول سيرة ذاتية، وقس هذا على بقية الأمم، لذلك فإن التحديدات التي تعتمد على بناء مركزيات معينة لا يمكن الوثوق بها لأنها تحديدات مؤدلجة، ونذهب إلى أنه لا يمكن تحديد بداية محددة أو عمل معين يمكننا اعتباره أول سيرة ذاتية ولكن هناك آثار متفرقة من أمم مختلفة يشكل تتبعها مسارا معينا يُمكننا من التحديد (على حسب المسار وعلى حسب أدبيات تلك الأمة)، وأن على كل دراسة أن تخصص إطارا نظريا وتأريخيا يتناسب مع غايتها دون الذهاب إلى إقصاء الآخر.

إن المؤسسة النقدية الغربية تتمحور حول مركزية فكرية وثقافية وتحصر التراث الإنساني في حدودها، يمكنها من هذا، سعيها الدؤوب ودراستها المنهجية للظواهر، ومن ثم فإن التراكمية الإنتاجية تجعل منها بالفعل مركزية، إضافة إلى هذا فإن إلتفاف بقية الأمم حول التراث الغربي، خصوصا العربية منها، يجعل من دراساتها دراسات تابعة، فتأصيلنا للسيرة الذاتية وتعاملنا معها لا يخرج من حدود ما تقره الثقافة الغربية، والدراسات التي تحاول أن

تسلك اتجاها مغايرا سرعان ما تقع في شطحات وأوهام تبتعد بها عن الموضوعية لتكون أقرب إلى الخيالات والادعاءات.

من هنا تتبدى لنا الإشكالية، فنحن في حاجة إلى إعادة النظر في التراث ودراسته دراسة محايثة وموضوعية بعيدا عن التعصب وبعيدا عن الأوهام والخيالات، كما أننا نحتاج أن ننطلق من تراثنا، وأن نبني دراساتنا عليه، كما يفعل الغربيون الذين ما يفتؤون يعودون إلى "**أفلاطون Plato**" و"**أرسطو Aristote**"، وإلى "**هوميروس Homère**"، "**فيرجيل Virgile**"، وإلى الفترة المسيحية، رغم إعلان قطيعتهم عنها بحجة الحداثة، إنهم يعلنون القطائع لكنهم في سرهم يمدون أنفسهم إلى تراثهم ويتمركزون حوله، فيما التصقنا نحن بقضية القطائع، وهو الشيء الوحيد الذي تلقفناه وطبقناه فألغينا انتماءتنا وصرنا تابعين للدراسات الغربية، ننظر، ونؤرخ من ثقافتهم، ونسائل تراثنا من منظورهم.

6.السيرة الذاتية والأنواع المتاخمة:

اعتبرنا أن السيرة في مفهومها القبلي لا تعتبر نوعا أدبيا(*)، ولكنها جنس تنبثق منه أنواع أخرى على أساس أنها وقائع حياتية وتاريخ شخصي، يُصاغ لغويا. والصياغة اللغوية هي العامل الذي يحدد نوع الخطاب (سواء كان أدبي كالسيرة الذاتية الأدبية، أو المذكرات الأدبية...، أو غير أدبي كالمذكرات التاريخية، واليوميات...)، بالتالي فإن السيرة الذاتية (صياغة لغوية مجسدة في حدود أحد الأنواع السردية)، قد تلتبس أو تتقارب مع صياغات لغوية أخرى للمادة نفسها (مادة الوقائع الشخصية وتاريخ الحياة)، فمن يكتب هذه الوقائع في شكل مذكرات ليس كمن يكتبها في شكل يوميات، وليس كمن يكتبها في شكل اعترافات.

*-لقد فرقنا بين السيرة الذاتية غير المحققة (غير الموجودة لغويا)، أي الموجودة في مادتها الخامة كتاريخ شخصي وقائع يومية وحياتية وهي موجودة بالقوة، وبين السيرة الذاتية عندما تتحول إلى شكل لغوي وتدخل ضمن فنون القول (وجود بالاحتمال)، الوجود الأول لا يدخل ضمن الأجناس الأدبية، في حين الوجود الثاني يعتبر جنسا يتكون من عديد أنواع تختلف حسب اختلاف الشكل اللغوي الذي تتخذه وقد تكون خطابا لغويا أو غير لغوي.

وإن كانت السيرة الذاتية (كصياغة لغوية) هي النوع الأشمل والأعم والأكثر فنية بين جميع الأنواع الأخرى «**والسيرة الذاتية هي أكثر تلك الأشكال ارتفاعا في التقدير**»[1]، فهذا لا يمنع من وجود لبس وتداخل بينها وبين حدود الأشكال القريبة منها، لذلك فإننا سنحاول فيما يلي بيان الفروقات بين هذه الأشكال:

أ. السيرة الذاتية والمذكرات:

يقع القول بأن الفرق بين السيرة الذاتية والمذكرات، يكمن في أن الأولى تتجه نحو الشخص في حين تتعلق الثانية بالأحداث، أي: في السيرة الذاتية ينطلق المؤلف من نفسه في السرد ويتخذ من ذاته موضوعا للسرد، في حين يركز على الأحداث الخارجية وما يدور حوله في المذكرات، إذن يكمن الاختلاف في بؤرة السرد، فالسيرة الذاتية تتخذ الذات موضوعا وتتابع أحداث هذه الذات من الطفولة إلى لحظة الكتابة، أما المذكرات فهي تتخذ من حدث خارجي مهمٍ وقع لهذه الذات بؤرة للسرد تنطلق منه.

لذا تبدو المذكرات أقرب إلى الموضوعية من السيرة الذاتية، وأقرب إلى التاريخية منها، فيما تقترب السيرة الذاتية من الحميمية الذاتية أكثر، وتكون بعيدة عن موضوعية الأحداث التاريخية التي نجدها في المذكرات، إضافة إلى هذا تختلف المذكرات عن السيرة الذاتية في المدى أو الفضاء الزماني الذي تغطيه، فالسيرة الذاتية تغطي مساحة زمانية أكبر في حين تقتصر المذكرات على حقبة أقصر، حيث تختص بفترة زمانية محدودة «**فالمذكرات الشخصية تركز على طور بعينه من حياة الشخص لا حياته بأكملها، وفي الأغلب تؤكد المذكرات" علاقات كاتبها بأشخاص مرموقين وأحداث ذات ضذامة بدرجة أكبر من السيرة التي تنحو إلى أن تركن حول الذات وما تستنبطه داخلها**»[2]، بالتالي تكون السيرة الذاتية أشمل من ناحية المدى الزماني، وأكثر ذاتية في حين تقتصر المذكرات على عصر محدد أو فضاء زماني محدود، وتكتسي صبغة تاريخية سياسية أكثر من السيرة الذاتية التي تكتسي

1-إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، مرجع سابق، ص، ص: 203، 204.

2-المرجع نفسه، ص 203.

صبغة وجودية نفسيةفكاتب المذكرات يعتمد بشكل أساسي «**إما على تسلسل الأيام، وإما بشكل متتابع لأهم الأحداث. ولا يكتب فيها إلا ما هو ذو أهمية، يبرز قضية، ويوضح مشكلة من مشكلات العصر الذي يعيشه وقد يتوقف عند شخصية أثرت فيه وفي عصره.**»[1]، أي أنها تتيح حرية أكثر في التصرف بمادتها عن طريق التعرض لأحداث بعينها دون الأخرى، عكس السيرة الذاتية التي تحرص على التوقف عند كل محطة بحرص وتعمل على تصوير كافة مراحل حياة الشخص بدقة ومتابعة تطورها والوقوف عند المراحل الانتقالية بين مرحلة وأخرى المذكرات.

إن المذكرات تختلف عن السيرة الذاتية في توجهها نحو الخارج، فهي لا تعنى بالتاريخ الفردي الخاص، والذكريات الحميمية والطفولية، والحياة الخاصة، كما لا تركز على الشخصية المحورية أو البطل بمفهوم الرواية، إنها بالأحرى سيرة عصر مكتوبة من قِبَلِ الذات، أو شهادة تلك الذات على أحداث مهمة في حقبة ما، حيث تميل المذكرات «**إلى كشف أسرار غيره، ومعرفة كيف يعيشون ولا سيما إذا كانوا ملوكا، أو رؤساء، أو شخصيات أدبية وفنية كبيرة، كمذكرات محمد حسنين السياسية، أو مذكرات نهرو**»[2]، إن المذكرات عرض وقائع وهي في هذا تأخذ بوظيفة توثيقية تاريخية في حين أن السيرة الذاتية قصة ذات مكتوبة من قِبَلِ الذات، إنها استرجاع حياة كاملة، ومحاولة بنائها لغويا.

ورغم هذه الفروقات إلا أنه لا يمكن رسم حدود واضحة بين المذكرات والسيرة الذاتية كما يذهب إلى هذا "**ماي George May**" قائلا بأنه لا يمكن التمييز بين قصة الأحداث الخارجية، متمثلة في المذكرات، وبين رواية المرء قصة حياته الخصوصية متمثلة في السيرة الذاتية مضيفا إلى هذا«**تمييزا معياره مشاركة كاتب تلك الأحداث التاريخية**»- **وهي أحداث لا يمكننا والحالة هذه أن نعتبرها خارجية تماما- أو اقتصار كاتب المذكرات هذا على الوقوف من تلك الأحداث موقف الشاهد السلبي. ويقودنا هذا إلى التمييز، لا بين نمطين**

1-محمد التنوجي المعجم المفصل في الأدب، مرجع سابق، ص، ص:777، 778.

2-المرجع نفسه، ص 778.

من التأليف، بل بين ثلاثة أنماط يمكن أن نجد أمثلة عليها فيما كتبه «جوانفيل» و«ريتز» و«روسو»، أو فيها دونته «مدام دي موتشيل» و«الآنسة دي مونبونسيي» و«جورج صاند». هذه الأنماط الثلاثة هي: إخبار المرء عا شاهد أو سمع، وإخباره عما أتى أو قال، وإخباره عن الأحوال التي كزان عليها. وقد جرى القوم في زماننا على أن يطلقوا اسم المذكرات على النمطين الأولين، ويخصوا النمط الثالث باسم السيرة الذاتية»[1]، ويرى "**ماي George May**" أن هذه الحدود الفاصلة مضللة إذ لا يمكن الجزم بحيادية المؤلف في المذكرات وتسليطه الضوء على الحدث الخارجي دون أن يكون له تدخل شخصي فيه أو دون أن يلتفت للتعليق بنفسه أو تصوير شيء من ذاته فما إن نتأمل هذه النصوص«**حتى ينكشف لنا ما ينطوي عليه هذا التقسيم الثلاثي من تعمل وتضليل. في «جوانفيل» لم يقف دائما عند دور الملاحظ المحايد، بل روى لنا على سبيل المثال معركة خاضها ضد الأتراك، وقاتل فيها قتالا شديدا، وجرح أثناءها. أما «ريتز» فكثيرا من ينقل في مذكراته أحداثا لم يشارك فيها ولا كان شهدها.**»[2]، بالتالي فإن التصنيف لا يستقر فهذه النصوص تارة سيرة ذاتية وتارة مذكرات وهذا التداخل ليس مجرد صدفة ولكنه يرجع إلى طبيعة هذه الأعمال.

وعليه ورغم الفروق الواضحة بين النوعين خصوصا فيما يتعلق بالمدى الزمني (فترة ممتدة بالنسبة للسيرة الذاتية/ قصيرة بالنسبة للمذكرات)، والتوجه (توجه لتصوير الحياة الشخصية وكل ما يتعلق بها وسبر أغوار النفس/ توجه إلى الخارج والتركيز على الأحداث العامة)، إلا أن هذا لا يمنع من أن تنحو المذكرات أحيانا نحو السيرة الذاتية فتتخلص من هيمنة الأحداث العامة الخارجية لتسلط الضوء على أحداث حميمية والعكس بالنسبة للسيرة الذاتية التي قد يترك صاحبها الحديث عن أحداث حياته الحميمية ليسلط الضوء على حدث

1- جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص، ص: 187، 188.

2- المرجع نفسه، ص 188.

خارجي بالغ الأهمية، وهذا ما يجعل الحكم على عمل ما بأنه سيرة ذاتية أو مذكرات أمر صعب وأن هذا التصنيف يعتمد في الأول والأخير معايير ذاتية لا يحصل بها الإجماع[1].

وربما نخالف "**ماي George May**" هذا الرأي إذ إننا نرى أن المذكرات قد تطفو على سطح السيرة الذاتية أثناء سرد الشخص لأحداث حياته، ومن المؤكد أن هذا الشخص سيتعرض للأحداث الخارجية المهمة التي أثرت في منحى حياته وربما يكتب هذه الأحداث في سيرته استعانة بمذكراته إن كانت موجودة وكتبها قبل كتابته سيرته، لتكون المذكرات أحد مكونات السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية وإن كانت تركز على مسار الحياة الخاصة إلا أن هذه الحياة الخاصة لا تخلو من أحداث خارجية عامة قد تؤثر فيها، خصوصا إن كان كاتب هذه السيرة الذاتية شخصية سياسية أو دينية، فأكيد سيكون هناك حضور للأحداث الخارجية التي تركز عليها المذكرات.

فالمذكرات جزء من نسيج السيرة الذاتية، أما المواقف الحميمية التي تظهر في المذكرات فلا يمكننا أن نصنف المذكرات أنها سيرة ذاتية كما يقول "**ماي George May**"، إذ إن هذه المواقف هي مواقف شعورية لحظية تتعلق بتلك الأحداث الخارجية، ولا يعقل أن يكون كاتب المذكرات صنما لا يتأثر بهذه الأحداث، لذلك فمن الأكيد أن ينحو للتعبير ولا يمكننا بالاستناد إلى هذا اعتبار المذكرات سيرة ذاتية، فهناك دوما عنصر مهيمن نعتمد عليه كحد في التصنيف.

ب. السيرة الذاتية والترجمة الذاتية:

تعتبر الترجمة الذاتية ملحقا بسيطا يقدم تعريفا بصاحب الكتابة وعادة ما تكون هذه الترجمة في مقدمة الكتاب[*] وتقتصر على عناصر محددة كاسم المؤلف وشيء من نسبه

1- ينظر: جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص-ص: 191- 194.

*-لا يشترط أن تكون الترجمة الذاتية في مقدمة الكتاب كما لا يشترط أن تكون بضع صفحات، إذ إن هذا النمط اشتهرت به الكتابات التراثية التي تكون فيها التراجم تمهيدا لمصنف تاريخي أو طبي أو أدبي...، أما التراجم التي تكتب من أجل التعريف بحياة الشخص لا كتقديم لمصنفه فهيضرب من السيرة الذاتية وإن كانت ليست سيرة ذاتية بالمفهوم الدقيق لأن=

ومكان مولده وتحصيله العلمي، وعادة ما تشغل الترجمة الشخصية بضع صفحات ويكتبها المؤلف عن نفسه أو يكتبها عن غيره، لذلك فالترجمة الشخصية أشبه ببطاقة تعريف موجزة تقدم معلومات محددة (الاسم، النسب، التحصيل العلمي،...) وقد تكون هذه الترجمة مكتوبة من قِبَلِ المؤلف في حد ذاته، أي يكتبها عن نفسه وقد يكتبها عنه غيره وهذا الفن مشهور جدا في التراث العربي إذ إن كثيرا من المصنفات لا يخلو من ترجمة ذاتية (سواء يترجم المؤلف لذاته أو تتم الترجمة له من طرف غيره).

أما السيرة الذاتية فهي رصد لكامل مجريات الحياة تقريبا، وتتبع للأحداث والذكريات وتحليل لها، وليست مجرد عرض لمعلومات عن الذات وهو ما تضطلع به الترجمة، وإنه من الغريب أن نجد كثيرا من الدارسين يطابقون بين السيرة الذاتية والترجمة كـ"**رشيدة مهران**" التي ترى أن للمصطلحين المدلول ذاته، ولكن الفارق يكمن في الاستعمال حيث تستعمل: «**سيرة، لتواريخ الحياة المسهبة وترجمة، للتواريخ الموجزة، وإذا أمعنا النظر في الكلمتين وجدناهما تؤديان نفس المعنى. وتعطيان نفس المدلول. غير أن إحداهما تسبق الأخرى. فكلمة سيرة هي التي كانت شائعة في القديم. وكلمة ترجمة هي الأحدث، ولكن الكلمتين بمعنى واحد. فإذا قلنا هذا الكتاب في السير... أو هذا كتاب في التراجم. أو قلنا هذه سيرة فلان... أو ترجمة لفلان... فلن يختلف الفهم. فهما إذن كلمتان بمدلول واحد... وإن اختلفتا من حيث الشكل لكن المضمون واحد**»[1]، أو يقصرون الفرق بينهما في الحجم، كما يذهب إلى هذا "**عبد الغني حسن**" عندما يتساءل عن الفرق بين الترجمة والسيرة، ويجيب بأن الفرق ليس لغويا ولكن«**الاصطلاح والاستعمال هما صاحبا الفتوى في هذا، فقد جرت عادة المؤرخين أن يسموا الترجمة بهذا الاسم حين لا يطول نفس الكاتب فيها، فإذا ما طال النفس**

الترجمة الذاتية مكون فيها إذ إن عناصر (الاسم، مكان الميلاد، التحصيل العلمي، النسب) تحضر في السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية تشتمل على، وتتألف من الترجمة الذاتية بينما لا يمكن اعتبار الترجمة الذاتية سيرة ذاتية بالمفهوم الفني.

1-رشيدة مهران: طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، ط01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، مصر، 1979م، ص16.

واتسعت الترجمة سميت سيرة»[1]، كذلك "**يحي إبراهيم عبد الدايم**" الذي يستخدم لفظ الترجمة الذاتية بمفهوم السيرة الذاتية حين يفرق بين أنواع عديدة من كتابات الأنا[*]، وكذلك "**شعبان عبد الحكيم محمد**" الذي يخلط في استخدامه بين مصطلح السيرة الذاتية والترجمة الذاتية دون أن يفرق بينهما[2].

ويبدو هذا التوحيد بين المصطلحين ضربا من المغالطة ويشوبه نوع من اللبس، إذ إن الترجمة تختلف عن السيرة الذاتية في كونها خطابا راصدا للمعلومات الشخصية بطريقة خطية تبتعد عن الحميمية بقدر ما تركز على المنجز، ومراحل الحياة بطريقة شمولية.

إن الترجمة الذاتية أشبه بتاريخ للإنجازات الشخصية، تُعَرِّفُ بمسار حياة الشخص باختصار وتقدم نبذة سريعة عن حياته، فلان بن فلان، ولد في كذا، بمدينة كذا، درس وسافر، ألف كتاب... يتميز فكره...، وتنتهي الترجمة الذاتية عند هذا الحد، وأكثر التراجم الذاتية تكون مكتوبة من قِبَلِ شخص آخر وأمثلة هذا من المصنفات كثيرة فمثلا في كتاب "تفسير ابن كثير"[3]، نجد ترجمة ذاتية له في مقدمة المجلد الأول، تتضمن اسمه ونسبه ومولده، وشيئا من حياته، وتعليمه، ومؤلفاته، وقد أخذت هذه الترجمة من كتاب "**طبقات المفسرين للحافظ شمس الدين محمد بن علي بن أحمد الداوودي**"، كما أشير إلى هذا في الهامش وذُكِرَ مواضع أخرى تُرْجِمَ فيها له أيضا ككتاب "**إنباء الغمر لابن حجر**"، وكتاب "**البدر الطالع للشوكاني**"[4] وغيرها.

1-عبد الغني حسن: التراجم والسير، ط03، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص 28.

*-ينظر الملحق رقم 06.

2- ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (رؤية نقدية)، ط01، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014م، ص-ص: 17- 19.

3-ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، مج01، ط04، مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1998م.

4-ينظر: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، مج01، مصدر سابق، ص، ص: 05، 06.

والأمر ذاته مع كتاب "**رياض الصالحين**"[1] **للإمام** "**النووي**" ولا تختلف ترجمته الذاتية في بنائها وعناصرها عن تلك التي في كتاب "**ابن كثير**" ولا تختلف عن بقية التراجم الأخرى في بقية المصنفات، إذ إن ما تعرضه التراجم الذاتية عبارة عن ومضة من حياة الشخص، بينما تذهب السيرة الذاتية إلى تفاصيل أعمق، وتغوص أكثر لتعيد بناء المواقف الإنسانية وترتكز على العواطف والمشاعر في استرجاع لحظات الطفولة، وتنحو إلى الحميمية وإلى التصوير الشاعري، وتعتمد على التقنيات القصصية وتوفر العنصر الدرامي والتشويق، وتأتي بالحوار والوصف.

كما تتوفر السيرة الذاتية على الحبكة الشيقة والمهادنات السردية، وتخييب أفق المتلقي في حين لا تتوفر الترجمة الذاتية على كل هذا، لأنها عرض لمعلومات شخصية ترتبط أكثر ما ترتبط بالإنجازات، وتتميز بخطية العرض، دون توظيف تقنيات سردية أو أسلوب كتابة كذلك الذي تعتمده السيرة الذاتية، فقضية الفرق بين النوعين لا يستند إلى معيار الحجم أو الطول فقط، ولكنها تذهب أكثر إلى طبيعة السرد والتصوير والعناية بالتفاصيل، فإن كانت الترجمة الذاتية هي نفسها السيرة الذاتية أو تأخذ مدلولها فلماذا لم يستخدم المصنفون وكتاب السير القدامى **كـ**"**ابن إسحاق**" و"**ابن هشام**" لفظ "الترجمة" بدل "السيرة" عند كتابتهم سيرة الرسول "**محمد** ﷺ" وقالوا "الترجمة النبوية الشريفة"، أو "ترجمة الرسول ﷺ" بدل "السيرة النبوية"؟

هنا يكمن الفرق إذ إن الترجمة الذاتية تختلف تماما عن السيرة الذاتية، وعن السيرة أيضا، فالترجمة الذاتية موجزة ومبسطة ومختصرة، ويكتبها شخص آخر عن غيره، أو قد يكتبها المؤلف عن نفسه كتعريف موجز يفتتح به كتابه، أما السيرة الذاتية، والسيرة الغيرية فهي تعتني بالتفاصيل والتصوير، وتتميز بطول نفسها السردي، وبنائها القصصي الممتع الذي يختلف عن بناء العرض أو التزويد بالمعلومات الذي تبنى وفقه الترجمة الذاتية.

1-الإمام النووي: رياض الصالحين، تح: جماعة من العلماء، تح: محمد ناصر الدين الألباني، إشراف: زهير الشاويش، ط01، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1992م، ص-ص: 31- 34.

وهذا الاختلاف لا يمنع من وجود علاقة بين هذين النوعين، إذ إن الترجمة الذاتية مُتَضَمَّنَةٌ حتما في السيرة الذاتية حيث نجد في السيرة الذاتية اسم المؤلف، ونسبه، ومكان ولادته وتاريخ ميلاده، ومساره العلمي...، وهي عناصر الترجمة الذاتية وإن كانت لا ترد بالتواتر والتتالي بل قد نجدها موزعة مفرقة، وهذا راجع إلى طبيعة السيرة الذاتية وخصوصية تجربة الكتابة التي تتحكم في توزيع هذه العناصر، لذلك فإن السيرة الذاتية أشمل وأرقى وأكثر فنية من الترجمة الذاتية.

يمكننا القول إن كل سيرة ذاتية هي بالضرورة ترجمة ذاتية، وليست كل ترجمة ذاتية سيرة ذاتية، ذلك أن الترجمة الذاتية مكون من مكونات السيرة، فكاتب السيرة الذاتية في مستهل الكتابة عن حياته يترجم لنفسه عندما يذكر اسمه، ومكان ميلاده، وتاريخه ولادته، ونسبه، وتحصيله العلمي...، فالترجمة الذاتية حاضرة في السيرة الذاتية كمكون لصيق لا يمكن فصله عنها، في حين لا يمكن للسيرة الذاتية أن تكون حاضرة في الترجمة الذاتية إذ إنها أشمل منها وتختلف أسلوبيا عنها، إضافة إلى هذا فإن السيرة الذاتية تكتب من قِبَلِ صاحبها نفسه، أو من محرر يتقيد بما يمليه عليه صاحب السيرة الذاتية، في حين أن الترجمة الذاتية قد تكتب من قِبَلِ المؤلف وقد يكتبها عنه شخص آخر قد يكون بعيدا تاريخيا عنه، واعتمد في ترجمته هذه على مصادر ليقدم لهذا الشخص«**تختلف السيرة الذاتية عن الترجمة الشخصية، في أن الأولى يكتب المؤلف نفسه حياته، أما الثانية فهي أنه يكتب عن غيره. وهي غير اليوميات لأنها تسجل كل شيء، ومرتبطة بالزمان بدقة، ويضطر فيها إلى تقطيع الخبر بحسب تواليه. وهي أفضل هذه الأنواع الثلاثة فنية**»[1]، فمثلا الترجمة الذاتية "**لابن بطوطة**" التي تسبق كتابه الموسوم بـ"رحلة ابن بطوطة"، ترجمها له المحرر ولا يمكننا أن نسميها سيرة ذاتية، ولا يمكن تسميتها سيرة غيرية لأن السيرة الغيرية تختلف تماما عن هذا.

1- محمد التنوجي المعجم المفصل في الأدب،ج02، مرجع سابق، ص، ص: 536، 537.

إنها صفحة واحدة موجزة، تعرض تاريخ ميلاد ابن بطوطة، ومكان ولادته وشيئا من نسبه كما يلي: «**ابن بطوطة: هو محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي، أبو عبد الله، رحالة، مؤرخ. ولد في طنجة سنة 703هـ 1304م بالمغرب الأقصى.**»[1] وتركز هذه الترجمة على الإنجازات التي قام بها "**ابن بطوطة**"، وأهمية رحلاته، ومكانته: «**تلقبه جمعية كمبردج في كتبها وأطالسها بأمير الرحالة المسلمين Prince of moslems travellers وفي نابلس (بفلسطين) أسرة، الآن، تدعى «بيت بطوطة» وتعرف ببيت المغربي وبيت كمال، تقول إنها من نسل ابن بطوطة**»[2]، بل ويحيلنا صاحب الترجمة هذه إلى تراجم ذاتية سابقة **لابن بطوطة** في كتاب "الدرر المكنونة" و"دائرة المعارف الإسلامية" وأيضا كتاب "تاج العروس".

ثم تذهب هذه الترجمة إلى الحديث عن أسلوب "**ابن بطوطة**" في كتابه هذا «**يمتاز ابن بطوطة بأنه راو من الدرجة الأولى، تتوالى أحداث رحلته برشاقة عجيبة، حيث يخترقها القصص المسلي بنهر دافق من قوة الخيال ودقة الواقع.**»[3]، والواضح أنه لا يمكن تسميتها سيرة ذاتية **لابن بطوطة**، ولا يمكننا حتى أن نسميه سيرة غيرية، إنها ترجمة ذاتية له مكتوبة عنه، ومن هنا نتبين أن الترجمة الذاتية أشبه بالتعريف الموجز للشخص، ترتكز على تقديم المعلومات الأساسية والعامة عنه، ومنه لا يمكننا التسوية بين الترجمة الذاتية والسيرة الذاتية. غير أنه بإمكاننا أن نُقِرَّ بأن السيرة الذاتية تتضمن ترجمة ذاتية بالضرورة، وأن الترجمة الذاتية مكون من مكونات السيرة الذاتية.

ج. السيرة الذاتية واليوميات:

وضع "**لوجون philippe Lejeune**" أربعة حدود لتقنين السيرة الذاتية وتمييزها عن الأنواع القريبة لها وهي: «**1- شكل اللغة: (أ . حكي. ب – نثري.)، 2- الموضوع**

1- ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، مر: درويش الجويدي، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006م، ص05.

2- ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، ص05.

3- المصدر نفسه، ص05.

المطروق حياة فردية وتاريخ شخصية معينة، 3- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية والسارد، 4- وضعية السارد: (أ - تطابق السارد والشخصية الرئيسية. ب- منظور استعادي للحكي.)»[1]، وذهب إلى أن السيرة الذاتية هي كل عمل يتوفر على هذه المعايير أو الشروط، في حين أن الأنواع القريبة من السيرة الذاتية لا تتوفر على جميع هذه الشروط، فإذا ما سقط أحدها فإن النوع لا يصبح سيرة ذاتية ويتموضع في خانة أخرى.

فمثلا إذا لم يتوفر "المعيار الأول" (ب) أي "شكل اللغة نثري"، وتوفرت بقية المعايير فالعمل يسمى قصيدة السير الذاتية، وعندما لا نجد المعيار الأول (أ)، والمعيار الرابع (ب) معا في عمل ما، أي لا نجد "شكل اللغة حكي" و"وضعية السارد منظور استعادي للحكي."، فإننا أمام رسم ذاتي أو مقالة.

وإذا لم يتوفر المعيار الثاني كاملا "الموضوع المطروق"(حياة فردية وتاريخ شخصية معينة) وتوفرت بقية المعايير فالعمل يصنف على أنه مذكرات، فالمذكرات تهتم بالحياة العامة لا الخاصة وقد سبق وفصلنا في مسألة السيرة الذاتية والمذكرات. وعندما يغيب المعيار الثالث "وضعية المؤلف" (تطابق المؤلف الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية والسارد) ، فإن العمل يصنف على أنه رواية شخصية.

أما إذا غاب المعيار الرابع (أ) "وضعية السارد: تطابق السارد والشخصية الرئيسة"، فالعمل سيرة (أي سيرة غيرية). وفي حالة ما إذا غاب المعيار الرابع (ب) "وضعية السارد: منظور استعادي للحكي"، فالعمل نصنفه ضمن خانة اليوميات الخاصة، وهو ما سنتطرق إليه.

إن اليوميات الخاصة حسب "**فيليب لوجون philippe Lejeune**" هي سيرة ذاتية لا تتوفر على الاسترجاع في الحكي أي أن الحكي الخاص بها آني، ويبدو هذا إلى حد ما

1-فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق، ص، ص: 22، 23.

صائبا لأن اليوميات تعتمد على التسجيلية الآنية لكن حد "**لوجون philippe Lejeune**" يبدو ضعيفا وغير مقنعا عندما نصطدم وجها لوجه مع العمل الأدبي، إذ إن الأعمال الأدبية تتفلت من هذه الصرامة، فنجد بعض اليوميات قد تخوض في استعادة لمقاطع معينة كأن أكتب في يومياتي:

«اليوم الثالث عشر من يوليو 1995م، قابلت ذلك الرجل الذي لمحته قبل أسبوع مصادفة، وكان يبدو هذه المرة باهت اللون، لقد تذكرت أنه لم يكن وحده سابقا، عندما رأيته في السادس من يوليو، بل كانت معه سيدة غريبة ترتدي ثيابا أقل ما يمكنك أن تقول عنها أنها ثياب قادمة من عالم آخر، وقد كان منظرها مضحكا، على قدر ما كان غريبا...، لا أعلم لِمَ سقط عني ذكرها ذلك اليوم، ولِمَ لم أكتب عنها إذ عرضت للرجل، ربما لأني لم أولي الأمر أهمية كبيرة، أو لأنني ركزت على الرجل النشط شديد الحركة مقارنة بها وقتها... وبالعودة إلى اليوم فإن الرجل كان وحيدا، لكنه لم يكن في صورته المثالية التي رأيته عليها يوم السادس من يوليو...»[♣]

فهذا المقطع المفترض من اليوميات الخاصة الذي بنيناه يتضمن بعدا استعاديا للحكي إذ أسترجع (أنا المؤلف= السارد= الشخصية الرئيسة) في يوم 13 يوليو صورة الرجل الذي رأيته في ذلك اليوم وأقارنها بين حالته في يوم 13 يوليو وبين حالته في يوم 06 يوليو.

ويضطلع خطابي الاستعادي هذا في كشف تفاصيل يجهلها القارئ عمَّا حصل في يوم 06 يوليو عندما قرأ اليوميات، لأنني أضفت معلومات لم أذكرها في الصفحة التي دونت فيها أحداث السادس يوليو، وهي الأحداث والأوصاف المتعلقة بالمرأة الغريبة التي رأيتها في

♣-خطاب مفترض قمنا ببنائه من أجل التدليل على بطلان المعيار الذي يقول به "**لوجون philippe Lejeune**" المتمثل في أن اليوميات سيرة ذاتية يغيب عنها البعد الاستعادي إذ إن اليوميات قد تتضمن الكثير من الأبعاد الاستعادية، كما قد تتوفر السيرة الذاتية على أبعاد توثيقية تسجيلية آنية كتلك التي تقوم عليها اليوميات (عادة ما تحوَّل هذه التسجيلية الآنية عن الأصل في السيرة الذاتية وتعاد صياغتها في شكل قالب استعادي).

ذلك اليوم ولم أكتب عنها، لأن سياق التدوين يومها لم يكن يستدعي التركيز على الرجل والمرأة، لكن رؤيته مرة أخرى جعلتني أستعيد يوم السادس وأوصاف الرجل بتفاصيلها من بينها حالته الجيدة وكذلك مرافقته المرأة الغريبة التي لم أذكرها سابقا.

وهكذا فإن اليوميات تتضمن هي الأخرى خطابا استعاديا، وقد يعترض الكثير على النموذج المفترض الذي بنيته، فيقولون أنني صممته بعناية ليستجيب لتوجهي الذي يمضي لتفنيد صرامة حد "**لوجون philippe Lejeune**"، لذلك فإني سأدرج مثالا من يوميات "**ليف تولستوي Lev Tolstoi**"، إن القارئ لهذه اليوميات الضخمة سيجد أنها تقوم بأكملها تقريبا على خطاب استعادي فمثلا في بدايات اليوميات مع الدفتر الأول (1847) المؤرخ بيوم 17 مارس.

يبدأ تولستوي يومياته بالحديث عن إصابته بالسيلان قبل 12 يوما من هذا التاريخ، ودون أن نعرف ما حصل معه في 17 مارس فإنه يعرض لنا حاله قبل 12 يوما من هذا التاريخ لأن مرضه دفعه لمغادرة البقعة التي مكث فيها طويلا وندم على هذا ومن ثم ينتقل للحديث عن انعزاله واختياره الابتعاد عنها[1]، وفي الدفتر الثاني مثلا في الصفحة المؤرخة بـ 15 يونيو 1847م، يسترجع "**تولستوي Lev Tolstoi**" ما حصل معه في اليوم الذي قبله (أي ما حصل معه في 14 يونيو) ويعبر عن انزعاجه الشديد من وصول دونتشيكا وزوجها في حين أنه لم يطلعنا على هذه التفاصيل في صفحة يوم 14 يونيو إذ اكتفى فقط بإخبارنا عن توقفه عن الكتابة لمدة شهرين[*].

بالتالي فإن خطاب اليوميات يتضمن منظورا استعاديا، ولكن هذا المنظور لا يجعل منها سيرة ذاتية إن اليوميات تفرق عن السيرة الذاتية في كونها شذرات متفرقة ولا يوجد رابط

1-ليف تولسوي: اليوميات، الجزء الأول 1847- 1857، تر: يوسف نبيل، ط01، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2020م، ص11.

*-ينظر الملحق رقم 07.

بينها إلا ما يستنتجه القارئ من توالي الأحداث المدونة في كل يوم ولعلنا نورد مثالا عن هذا بيوميات(*) البرتغالي "**فرناندو بيسوا Fernando Pessoa**"[1].

إن شكل اليوميات يأتي شذرات متفرقة تُعنى برصد ما يحصل خلال اليوم إما بتلخيصه أو بالتفصيل فيه، لذلك يختلف نصيب كل يوم من التدوين فكاتبها يعتمد على تدوين كل يوم بشكل مستقل، وقد يقع له أن يتذكر شيئا من يوم سابق فيعمد لكتابته في يوم غير يومه، في حين أن السيرة الذاتية تبنى بطريقة متماسكة ولا تعتمد التدوين المستقل للأيام، إنها تمد بعضها بعضا وتعتمد الربط والوصل عكس اليوميات التي تبدو منفصلة إذ إن أحداث كل يوم توحي بأنها مستقلة عن الآخر ولا رابط يربطها.

ترتبط اليوميات بالتدوين اليومي المستمر، ومن هذا حصلت على اسمها فاليوميات –حسب وجهة نظرنا– لا تقتصر على جنس أدبي معين ولا على نوع محدد وهي ليست فنا حديثا إذ يمكننا أن نجدها في آثار الغابرين الذين كانوا يسجلون ملاحظات يومية عن حياتهم الخاصة فيمكننا أن نجدها عند الشعراء الجاهليين عند الفراعنة المصريين إن صح القول فاليوميات كل تطلق على كلام يتم تدوينه في يومه (أو قوله باعتبار أن الثقافة العربية ثقافة شفهية) يكون متعلقا بذات الشخص وحميميا...

ونحن لا نقصر اليوميات على التدوين وإن كان التدوين شرطا أساسيا فيها ولكننا نفتحها على الشفهي أيضا فما كان يصف به الشعراء الجاهليون حياتهم في يوم صيد معين أو في رحلة هو يوميات شفهية دونت لاحقا.

بالتالي فإن اليوميات بهذا المفهوم أعم وأشمل من السيرة الذاتية من ناحية تراكم الأحداث والتفاصيل واللاإنتقائية، في حين أن السيرة الذاتية أخص منها من ناحية الانتقاء في الأحداث وحذف التفاصيل اليومية المملة والمتكررة، وأشمل منها في سياق آخر بحيث يمكنها أن تستفيد من اليوميات كمرجع في صياغة أحداثها لكن السيرة الذاتية انتقائية لا

*–يمكن مراجعة الملحق رقم 08.

1–فرناندو بيسوا: اليوميات، تر: المهدي أخريف، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاءن المغرب، 2017م، ص10.

تذكر كل التفاصيل كاليوميات وهي أعم من اليوميات لأنها تعود لمراحل الطفولة وتستمر إلى يوم الكاتب محاولة أن تغطي حياة كاملة.

وتختلف السيرة الذاتية عن اليوميات في فنيتها فالسيرة الذاتية تتميز بأدبيتها وفنيتها وقد يخالطها شيء من الخيال، في حين أن اليوميات تسجيلية توثيقية وهي أقرب للملاحظات أو الأخبار اليومية التي تأتي لتثبيت الحدث بالدرجة الأولى.

ويرى "**ماي George May**" أن اليوميات أسبق في الوجود من السيرة الذاتية التي استفادت منها (صارت أحد مكوناتها الخطابية)، في حين أن السيرة الذاتية أعرق من اليوميات وأن التفريق بين النوعين قد يبدو هينا فاليوميات من "يوم" تحيل إلى أنها تكتب يوميا بانتظام وفي فترة قصيرة وهي تختلف عن الحياة التي تكتبها السيرة الذاتية التي تتعلق بمجمل حياة الإنسان، لكن هذا الأمر يبدو مغالطة بالنسبة إلى "**ماي George May**"، فالتدوين في اليوميات لا يكون يوميا ولا أحد مهما كان مجدا في الكتابة سيلتزم بقاعدة "**لا يوم بلا سطر**"[1].

ولعل "**ليف تولستوي Lev Tolstoi**" يعدُّ خير مثال لهذا، فقد حرص على تدوين كل يومياته بطريقة منتظمة، وقد ترك مدونات ضخمة منها عجز المترجمون عن ترجمتها بسبب حجمها الكبير، إلا إنه كان –مع هذا الحرص– كان ينقطع عن الكتابة إذ يقول في إحدى الصفحات: «**استغرقت شهرين تقريبًا لأمسك بالقلم ثانية وأعيد كتابة يومياتي.**»[2]، فاليوميات عرضة للانقطاع، وهي عرضة كذلك للتراكم وإعادة التدوين، قد ينسحب عليها قانون الحكي الاستعادي الذي جعل "**لوجون philippe Lejeune**" من غيابه شرطا ضروريا ليكون العمل يوميات وبهذا تضرب صرامة الحد الذي وضعه، والحال ذاته أيضا مع السيرة الذاتية، إذ إن تدوينها عرضة للانقطاعات وللاستئناف كما أنه قد يأخذ لبوس اليوميات في كثير من مواضعه، ويذهب "**ماي George May**" إلى أنه لا يجب أن نعتد بكلمة "يوم" التي

1– ينظر: جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص 222.

2–ليف تولسوي: اليوميات، الجزء الأول 1847– 1857، مصدر سابق، ص 43.

في اليوميات ولا بكلمة "حياة" التي في السيرة الذاتية فقياس المدة الزمانية وحده غير كاف للتحديد الفرق بين اليوميات والسيرة الذاتية وقد ضرب أمثلة بسيرة "**ديكلو Germain Duclos**" التي توقفت عند عامه الخامس والعشرين وسيرة "**سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir**" التي غطت توقفت في سرد أحداثها عند سن العشرين وانتهاء السيرة الذاتية قبل انتهاء حياة صاحبها ليس السبب الوحيد لأن العلة الحقيقية تكمن في اقتصار كثير من السير الذاتية عن قصد أو عن غير قصد، على فترة من الحياة محدودة نسبيا[1] فهاتين سيرتين ذاتيتين لا تغطيان كامل حياة المؤلف ولا يمكن أن تخرجا من إطار السيرة الذاتية بسبب هذا، بالتالي فإن معيار المدة الزمانية ليس معيارا، ويحصي "**ماي George May**" جملة من النقاط تجعل من اليوميات تتماثل إلى حد كبير مع السيرة الذاتية يمكننا أن نجملها فيما يلي[2]:

المنظور المعاكس لمجرى الزمن: حيث تتماثل اليوميات مع السيرة الذاتية بسبب اشتراكهما في الخط الزمني ذاته فالمؤلف ينطلق من الحاضر (زمن الكتابة) إلى الماضي (زمن الأحداث)، وهذا ما يجعل كثيرا من السير الذاتية تبدو كأنها تسجيلات في يوميات خاصة ويضرب أمثلة عديدة من اعترافات روسو Rousseau's Confessions، ومن حياة هنري برولار لـ "ستاندال ومن مذكرات أندريه موروا.

التسرب بين النوعين: حيث يرى أن اليوميات تتسرب في السيرة الذاتية لدرجة أن يخال القارئ أن ما يقرؤه يوميات وليست سيرة ذاتية وذلك من التواريخ المثبتة على متن السيرة الذاتية ويضرب مثالا "**مدام رولان Jeanne-Marie Roland de La Platière**"، التي جاءت في قسمها الثاني كاليوميات عندما تكتب "28 أغسطس. أشعر أن همتي على مواصلة ما شرعت فيه قد أصابها الفتور. إن آلام بلادي تقض مضجعي."، في حين تتسرب

1- ينظر: جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص 223.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص- ص: 224- 229.

السيرة الذاتية إلى اليوميات –ونحن نتحفظ على هذا– عن طريق لا شعور المؤلف بثلاثة عوامل:

– إعادة قراءته يومياته وما كتبه قبل عدة أيام أو عدة شهور.

–العودة إلى النص من أجل نسخه أو تجويد عباراته.

–إعادة قراءة النص وتصحيحه قبل الإقدام على نشره، وحتى في حالة إبقائه على النص الأصلي بحذافيره، فقد يجيز لنفسه إضافة تعاليق على الحواشي.

هذه العوامل ما قد تجعل من السيرة الذاتية تتسرب إلى اليوميات وتجعل منها تلتبس معها ويضرب "**ماي George May**" أمثلة على هذا بيوميات "**دارو Daru**" التي يرفقها بحواشٍ يعلق فيها على هذه اليوميات وهذا ما يجعلها كالسيرة الذاتية حسب "**ماي George May**" يقول "**دارو Daru**" معلقا بع ثماني سنوات على مقطع من يومياته "أحرى بهذا الرجل أن يُلقي به من حالق"

غير أننا نرى أن هذه العوامل –حتى إن وجدت– فإنها لا تُحَوِّل اليوميات، ولا تجعل منها سيرة ذاتية، فأكيد أن "**تولستوي Lev Tolstoi**" راجع يومياته ونقحها، وكذلك فعل "**فرناندو بيسوا Fernando Pessoa**"، وهذه المراجعة أو التنقيح أو الحواشي لا تكفي لتحويل العمل من يوميات إلى سيرة ذاتية بل إننا لا نكاد نجد أثرا لهذه الالتباسات مع نوع السيرة الذاتية التي يتحدث عنها "**ماي George May**" في هذه اليوميات وفي غيرها، فحتى المثال الذي يسوقه عن يوميات "**دارو Daru**" لا يبدو مقنعا إذ إن تلك الحواشي التي ترد كتعليقات وملاحظات لا تجعل من يومياته تلتبس مع السيرة الذاتية بأي شكل من الأشكال.

في حين يحدد "**ماي George May**" أوجه الاختلاف بين السيرة الذاتية واليوميات كالتالي[1]:

1– ينظر: جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص–ص: 229– 234.

اختلاف المدة الفاصلة بين زمن التجربة وزمن تدوينها فهي في السيرة الذاتية أكبر منها في اليوميات وأيضا فالعلاقات التي تربط الذكريات تختلف ففي اليوميات يحضر الحدث كما هو في حين يتعرض في السيرة الذاتية إلى التشويه وصمود الذاكرة في اليوميات أكبر منه في السيرة الذاتية ذلك أنه في السيرة الذاتية تتعرض كثير من الأحداث إلى الغربلة ويطويها النسيان ويضرب "**ماي George May**" أمثلة عديدة عن هذا من بينها شهادة "**جوليان جرين Julien Green**" الذي كتب يومياته لمدة طويلة ونشرها ليلتفت ويكتب سيرته الذاتية عندما تقدم في السن فيتساءل بعد أن انتابه شك في الذي قدمه وعبر عنه في سيرته الذاتية بقوله: إنني لم أكن أكتب يومياتي. فقد غابت عني أمور كثيرة ولم تبق إلا الأمور المهمة حقا، ذلك فمن يضمن لي أن ما أرجوه. ومع وهو الهام من تلك الأمور ليس هو الذي عزب عني؟ إن الأمر ليصل بي. أحيانًا وأنا في غمرة هذه الأفكار إلى التساؤل عما إذا لم يكن من الخطأ أن يدون المرء يوما بيوم جميع ما يأتيه في حياته. أو ليس أدنى إلى الحكمة أن نترك النسيان يفعل فعله فيبقي على أمور ويقطع دابر غيرها؟"، و"**ماي George May**" يصرح أن ذكره لدقة المعلومة وصحتها في اليوميات مقارنة بالسيرة الذاتية لا يخضع لمعيار الصدق النسبي فالمعلومات التي قد تذكر في اليوميات قد تكون مكذوبة هي الأخرى، لكن هذه الدقة والصحة تستند إلى معيار القرب والبعد بين زمن التجربة وزمن الكتابة وهو في اليوميات أقرب لذلك فنسبة الصحة والدقة فيها أعلى.

ثم يذهب "**ماي George May**" لتحديد اختلاف آخر يجعل من القارئ يميز السيرة الذاتية عن اليوميات وهو معيار تنسيق المواد أو معيار التماسك فاستنادا إلى المدة الفاصلة بين زمن التجربة وزمن الكتابة، فإن السيرة الذاتية بسبب كبر هذه المدة تجعل من الكاتب يصور حياته في شكل حبكة أكثر تماسكا على عكس اليوميات وبسبب قصر المدة الفاصلة بين زمن التجربة والكتابة فإنها تظهر في شكل مشتت (كما رأينا مع يوميات "فرناندو بيسوا") ولا يمكنها أن تنتظم في حبكة متماسكة كتلك التي نجدها في السيرة الذاتية، ولعل هذا الفارق

الأساسي الذي يستطيع الإنسان أن يميز فيه بين اليوميات والسيرة الذاتية حسب "**ماي George May**" فالسيرة الذاتية بناء محكم متناسق يبعث على الطمأنينة.

على رغم التقارب الشديد بين النوعين واشتراكهما في الروح ذاتها (تدوين وقائع الحياة وسردها) إلا أنهما يختلفان في الصياغة والشكل، فاليوميات آنية تسجيلية دقيقة تصور الوقائع يوما بيوم وهي على هذا مفككة البناء يغيب عنها التأمل والتحليل والترابط المتين والحبكة المشوقة التي تمتاز بها السيرة الذاتية، لذلك ليس من الصعب التفريق بين ما هو سيرة ذاتية وبين ما هو يوميات وإن حصل تداخل بين النوعين إذ إن هناك دوما عنصرا مهيمنا نستند إليه في التصنيف.

د. السيرة الذاتية والاعترافات:

ينتمي فن الاعترافات إلى فنون كتابة الذات حيث يسعى فيه صاحبه إلى تعرية ذاته والبوح بأخطائه وذنوبه وإن كان اكتسى في بدايته الأولى صبغة دينية لارتباطه بالمسيحية وتمجيد الخالق«**كتاب يروي فيه صاحبه حياته الحميمة ليبين عظمة الخالق ويساعد على خلاص الآخرين. هذا هو المعنى الذي نجده في اعترافات القديس أوغسطينوس St. Augustin، أو القديسة تريزيا دافيلا Ste T. d'Avila، وحتى في كتابات ماتيو ألمن M. Aleman، الذين يضعون الاعترافات في خدمة الإيمان ومجد الخالق**»[1]، فقد نحى إلى نزعة إنسانية لاحقا مع "**روسو Jean-Jacques Rousseau**" ليتخلص من البعد الديني وتتحول عملية الاعتراف من اعتراف بين الإنسان وخالقه يقرؤها الناس وتؤدي وظيفة أخلاقية تربوية تطهيرية، وتجعل من الناس يطلعون على المكابدات الروحية للمؤلف، كما في اعترافات أوغسطين إلى اعتراف يوجهه الإنسان للإنسان ويكون القارئ لا الله طرفا في هذا الاعتراف فهو المخاطَب والقارئ في الوقت ذاته عكس الاعترافات الدينية التي يكون

1-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط01، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2002م، ص، ص: 22، 23.

المخاطَب فيها هو الله[*]. وبهذا فإن الاعتراف يتداخل مع السيرة الذاتية فهو سرد نثري محكي يعتمد على البعد الاستعادي تماما كالسيرة الذاتية، وهو أيضا يتوفر على شرط التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة، وهو يتضمن سردا لوقائع الحياة الشخصية بداية من الطفولة مرورا بمحطات الحياة الأخرى كما هو الحال في السيرة الذاتية.

إن فن الاعترافات يلتبس مع السيرة الذاتية، بل إنه سابق لها ومنه استفادت السيرة الذاتية التي جمعت بين مكونات مختلفة وأنماط متعددة من كتابات الذات، ومنه اقتبست السيرة الذاتية النزعة الفردية الحميمية التي تتميز بها كما اقتبست منه فكرة سبر أغوار النفس، فقد جاءت الاعترافات الحديثة بفكرتين جديدتين، ساهمتا في ثورة نوعية في فن السيرة الذاتية «**الأولى، أن الفرد يفسره تاريخه، وخصوصًا طفولته. وهذا ما حوّل أدب السيرة إلى نسخة فردية وواقعية لميثة الأصل أو الطفولة الأصل أو الطفولة الملجأ /.../ أما الفكرة الثانية فهي الطاقة الخصبة التي يشكلها الاستبطان: introspection أنا الوحيد القادر على معرفة نفسي، وما أستكشفه في نفسي يهم الناس..**»[1]، لذلك التفريق بينهما أمر صعب فاعترافات روسو Rousseau's Confessions يمكن أن تقع في خانة السيرة الذاتية، وبعض السير الذاتية تقع في خانة الاعترافات، وإنه إن أردنا التفريق بين هذين الضربين فإننا سنعتمد على المقاربة والتفريق النسبي استنادا إلى بعض الخصائص الدقيقة التي يتوفر عليها كل نوع.

السيرة الذاتية بالضرورة تتضمن بعدا اعترافيا، فالاعترافات مكون من مكوناتها الخطابية، والاعترافات تتضمن بالضرورة بعدا سير ذاتيا، إذ إنها تعرض بعض محطات الحياة خصوصا مراحل الطفولة، لكن هناك فرق بين المُؤَلَّفِ الذي كتب ليكون اعترافا، وبين المُؤَلَّفِ الذي كتب ليكون سيرة ذاتية، ولعل الفارق الوحيد الذي يمكننا أن نعتمده في هذه الحال للتفريق بين النوعين هو أن الاعتراف أكثر انتقائية للأحداث من السيرة الذاتية حيث

---

*-ينظر الملحق رقم 09.

1-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص، ص: 22، 23.

يركز على أخطاء الشخص وذنوبه وعيوبه، ويسعى لفضحها تماما بطريقة قد تكون فجة في كثير من الأحيان كما في اعترافات روسو Rousseau's Confessions، في حين أن السيرة الذاتية تحاول أن تغطي مساحة أكبر وأن تعرض جملة من الأحداث المرتبة لحياة الإنسان دون التركيز على نمط معين.

وإن كان الاعتراف يتضمن بعدا سير ذاتيا فهو في النهاية يبقى اعترافا ولا يمكننا وسمه بالسيرة الذاتية لأنه لا يغطي كامل حياة الإنسان لتركيزه على قضية التطهير، والإقرار بالذنب فهو سيركز على مرحلة الذنوب والعيوب الذي يستلذ صاحبها كشفها فيحيد مؤلف الاعترافات عن تصوير الحياة ويركز على المكاشفة ليأخذ بعدا نفسيا يصف فيه ممارسته المخلة والخارجة عن العرف وآثامه ونزواته التي يستهجنها كثير من الناس.

وقد يجعله هذا يضيف أشياء وأمورا قد لا يتقبلها العقل من أجل توسيع شريحة القراء الذين ينالهم الفضول في معرفة عيوب الناس، في حين أن السيرة الذاتية تتبع مسار حياة الإنسان عامة وتتوقف بالضرورة عند المحطات التي أذنب فيها الإنسان ليسلط المؤلف الضوء عليها ويكشفها وهكذا تتضمن السيرة الذاتية بعدا اعترافيا يعري في الإنسان نفسه ويكشف عن ذنوبه ومعائبه، وقد يتجنب كاتب السيرة الذاتية ذكر عيوبه فيقتصر على سرد حياته معتمدا على الانتقاء.

فالسيرة الذاتية أشمل من الاعترافات والاعترافات مكون خطابي فيها في حين أن الاعترافات سيرة ذاتية ناقصة تسقط منها بقية أحداث الحياة العامة لتركز على مراحل بعينها، وقد لا تتضمن السيرة الذاتية البعد الاعترافي نتيجة رغبة كاتبها بعدم فضح نفسه والحديث عن خصوصياته كما في سيرة "سبعون" لـ"**ميخائيل نعيمة**"(*)، وهنا تبتعد السيرة

---

*-يقول ميخائيل نعيمة: «**ثم إن من طبعي أن أسير على النهج المأثور عن المسيح عندما قال:«أعطوا ما لقيصر لقيصر. وما لله لله». فأعطي للناس من حياتي على قدر نصيبهم في حياتي /.../ أما حياتي «الخاصة»: من أين أرتزق؛ وماذا آكل وأشرب وألبس /.../ أما هذه الأمور كلها، وكثير من نوعها، فما ظننت يوما أن للناس أي نفع في معرفتها.**»، المصدر: ميخائيل نعيمة: سبعون المرحلة الأولى 1889- 1911، ط01، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1977م، ص، ص: 10، 11.

الذاتية عن الاعتراف ليكون الاعتراف سيرة ذاتية محددة تركز فقط على جانب المكاشفة، ولتكون السيرة الذاتية سرد حياة شخصية قد تتضمن البعد الاعترافي وقد تنأى عنه.

ويرى "**ماي George May**" أن الاعترافات المسيحية شكلت مرحلة مهمة في نشوء السيرة الذاتية الغربية «**يبدو لنا إذن أن سنة السيرة الذاتية في الآداب الأوروبية قد أفادت أساسا من تطور الفردانية، ولكنها أفادت أيضًا من الأشكال الخاصة التي اتخذتها هذه الفردانية بسبب تطورها في إطار ثقافة مسيحية. وحالة السيرة الذاتية من هذه الناحية ومن نواح أخرى كثيرة كحالة اليوميات الخاصة التي غالبًا ما يجمعها بمحاسبة النفس شبه واضح.**»[1]، وإن كان ما يذهب إليه "**ماي George May**" هو نوع من بناء مركزية تحصر فن السيرة الذاتية لدى الأوروبيين فقط، وهذا ما لا نعتد به كما سبق وأسلفنا إلا أن في كلامه شيء من الصواب إذ إن الاعترافات ساهمت في نضوج فن السيرة الذاتية.

فالاعترافات خلقت تلك المساحة الخاصة من البوح التي يفضي بها الإنسان بذنوبه إلى الله وقد أفادت السيرة الذاتية من هذا حتى تلك الكتابات التي لم تكتب بدافع الاعتراف الديني، وتلك التي فقدت الباعث الديني لتتحول إلى سير ذاتية علمانية ولائكية، قد استفادت من الموروث المسيحي، والثقافة المسيحية «**التي تطورت السيرة الذاتية في إطارها واستفادت خاصة من الإيمان بتساوي الأرواح ومهما يكن من أمر فإن وجهة النظر هذه هي التي زاد عنها بعض النقاد شأن مارسيل لوبي (Marcel Lobet ومما قال حتى حين لا يكون الله طرفًا ثالثا حاضرًا بين الكاتب وقارئه حضوره في «اعترافات» القديس «أوغسطين»، فإن الاعتراف الأدبي سواء عند «مونتاني» أو عند روسو ناشئ عن نزعة إنسانية ظهرت في بيئة مسيحية**»[2]، وهو ما يذهب إليه "**دانيال ماندلسون Daniel Mendelsohn**" أيضا، في مقاله "نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية" إذ اعتبر أن الروحانية المسيحية كانت أساسا في تبلور السير الحديثة المعاصرة وأن كتابات السيرة الذاتية تعجز عن التخلص من آثار اعترافات القديس أوغسطين « **الدي إن آيه «الديني»** [أي الجوهر

1-جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص 45.

2- المرجع نفسه، ص 44.

الديني مثل الحمض النووي DNA] **لكتابة المذكرات بقي مسيطرا على هذا النوع الأدبي، بسبب توجه وموقف أوغسطينوس عن ضرورة تسجيل شهادة مكتوبة عن التحولات الروحية الداخلية. وهو توجه بقي مهيمنا خلال ستة عشر قرناً من صدور اعترافات لأوغسطينوس»**[1]، وبعد أن تغير مسار هذا البوح من بوح عمودي (من الإنسان إلى الله) إلى بوح أفقي (من الإنسان إلى بقية الناس). فإن مفهوم الاعتراف أيضا تغير من دلالته الدينية إلى دلالة إنسانية « **فلئن كان «روسو» وكثيرون من بعده كـ «فيرلين (Verlaine) مثلاً، قد أخذوا عن القديس أوغسطين» عنوان «الاعترافات»، فإن اللفظ قد تغير معناه عندهم. فالاعتراف لله والاعتراف للناس موقفان لا يكاد يجمع بينهما جامع، وإن ورد اللفظ نفسه في العبارتين. وكذلك لا ينبغي أن يعزب عن أذهاننا أن لفظ Confession في لاتينية الكنيسة لا يعني الاعتراف وحسب، وإنما يعني كذلك الحمد.**»[2]، ورغم استفراغ دلالة الاعترافات من محتواها الديني، غير أن النزعة الدينية بقيت حاضرة فيه جزئيا، ذلك أن الاعتراف يكون بالحديث عن ذنب اقترفه الانسان والحديث عن هذا الذنب يأتي للندم وطلب الصفح أو للتعبير عن عدم الندم وحتى في الأخير فإنه ياتي لإزاحة ثقل يجثو عن النفس فهو يضطلع بوظيفة تطهيرية.

هذه النقلة من النزعة الدينية إلى النزعة الإنسانية جعلت من الاعترافات الإنسانية أقرب نموذج للسيرة الذاتية تتداخل معها في كثير من المواضع غير أن الاعترافات تبقى مكونا للسيرة الذاتية دون أن تكونها.، لذلك فالاعتراف يعد أحد العتبات الأساسية التي ساهمت في تبلور السيرة الذاتية واستقلالها النوعي –إن صح هذا التعبير– وقد ابتلعته السيرة الذاتية في بنيتها ليكون مكونا من مكوناتها، وهو مع هذا التداخل النوعي إلا أنه يمكننا التفريق بينهما من طبيعة الاعتراف الذي يختلف وبنائه عن طبيعة السيرة الذاتية وبنائها.

1–دانيال مندلسون وآخرون: قضايا أدبية: نهاية الرواية وبداية «السيرة الذاتية» وقضايا أخرة مترجمة، مرجع سابق، ص 147.

2–جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص 44.

هـ. السيرة الذاتية وفن الرسالة:

تعتبر الرسالة أحد الفنون النثرية المهمة، القائمة على خاصية التواصل المباشر، إذ تقتضي الرسالة –سواء كانت شفهية أو كتابية– طرفين أحدهما مرسل والآخر مرسل إليه، وبما أننا نعنى هنا بالرسالة وفق مفهومها الخاص (فن أدبي يقابلها في المصطلح الأجنبي letter) لا وفق مفهومها العام (الرسالة بمفهومها التواصلي الذي يجعل من كل خطاب مكتوب أو منطوق رسالة ويقابلها في المصطلح الأجنبي لفظ message)[*].

فإننا نذهب في تعريفها إلى أنها نص مكتوب يتوجه به شخص ما، إلى شخص آخر قصد بيان حاله، أو حكاية أخباره، أو تسوية أموره...، ويختلف مضمونها باختلاف السياقات المكتوبة فيها فالرسائل السياسية تختلف عن الرسائل الإخوانية، والرسائل الإخوانية تختلف عن الرسائل التي تكون بين شخص ما وجهة رسمية، وتختلف عن الرسائل الديوانية التي يرسلها ولي الأمر إلى عامليه أو إلى أعدائه، وتختلف عن رسائل العشاق والمحبين...

ولعل الرسائل أقرب إلى المذكرات من ناحية تركيزها على الأحداث الخارجية، إلا أن بعض الرسائل أقرب إلى اليوميات والسيرة الذاتية باتخاذها شخص المؤلف موضوعا لها، لذلك فإن فن الرسالة فن متلون وإن كان قار البناء محدد الشكل[**]، فمحتوى الرسالة ومضمونها المتعالق مع الذات والأحداث التي تعيشها، بل وتداخله مع السياسة والتاريخ والفلسفة...، هو ما يشكل مرونة هذا الفن واستيعابه لعديد من الخطابات الأخرى (خطاب ديني لاهوتي، خطاب فلسفي، خطاب سير ذاتي... إلخ) ويجعل من فن الرسالة مرن الحدود يستوعب جملة هذه الخطابات ويستفيد منها، حتى أن صفة التلون «**الشبيهة بالحرباء**

---

*– "الرسالة message" أحد المكونات الرئيسة لأى فعل من أفعال التواصل (اللفظي). إن الرسالة هى النص (المادة الدالة ، سلسلة العلامات التي يتعين فك شفرتها (الذي يقوم "المرسل addresser (Sender)" بإرساله إلى "المرسل إليه addressee " ينظر: جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط01، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003م، ص107.

**–حيث يتضمن مرسلا مرسلا إليه، وتمهيدا للموضوع، وصلب موضوع، وخاتمة تشتمل توقيعا، ولا يمكن لأي شخص أن يخطئ تحديد الرسالة مهما كان نوعها.

للرسالة تثير لدى بعض النقاد رغبة في إعادة تصنيفها على أنها نوع آخر من الأدب، فدريدا ذهب إلى النقيض المعاكس في كتابه "البطاقة البريدية The Post Card." وقدم اقتراحًا (نموذجيًا) مفاده أن المزيج هو الرسالة (the letter)، الرسالة (the epistle)(*)، وهي ليست نوعًا أدبيًا بل هي كل الأنواع، إنها الأدب نفسه". في انعكاس صارخ للاتجاه الطبيعي للسيرورة النقدية، يجب إعادة تصنيف جميع الأدبيات على أنها رسالة (بمعنى ما).»[1]، إن ما يذهب إليه "**دريدا Jacques Derrida** " من إعادة تصنيف الأدبيات على أنها رسائل، منظور شامل يتعامل مع الأدبيات وفق مبدأ التواصل (مرسل– مرسل إليه)،

---

*– يُستخدم كل من مصطلح "letter" و"epistle" للدلالة على "الرسالة" وفي اللغة اليونانية يستخدم المصطلحان بالترادف في حين يحصل التفريق في اللغة الإنجليزية، فترجمات الكتاب المقدسة من اليونانية إلى الإنجليزية فرقت تفريقا بسيطا بين هذين المصطلحين حيث اتخذ مصطلح "epistle" دلالة خاصة إنها نوع خاص من الرسالة ذات طابع عقائدي، ديني، تعليمي ويكون مرسلها معلما أو راهبا ذو مكانة عالية إلى تلاميذه يبين لهم فيها بعض المسائل وتكون متعلقة بطرق التفكير وشروح عقدية وتأملات لاهوتية «**قد تكون الرسالة "epistle" نصيحة حول كيفية التفكير في موضوع معين، وكيفية فهم ليس فقط المصطلحات والتعريفات ولكن المفاهيم الفعلية لهذا الموضوع ، وكيفية تطبيق تلك المعرفة في الحياة و/ أو التخصصات الأخرى.**»

في حين تطلق كلمة الرسالة "letter" على الرسائل عموما تلك التي تتعلق بالحياة اليومية (مراسلات بين حبيبين، مراسلات رسمية، مراسلات بين العائلة، مراسلات الأصدقاء)، بالتالي فإن كل رسالة "epistle" (ودعنا نصطلح عليها رسالة لاهوتية للتفريق) هي رسالة "letter"، في حين إن كل رسالة عامة "letter" ليست رسالة لاهوتية "epistle" «**على الرغم من أن الأشخاص الذين يستخدمون النسخة الإنجليزية الحديثة** [يقصد نسخ الكتاب المقدس] **قد اعتادوا على استخدام كلمة "letter"، فإن المصطلح الأكثر دقة هو "epistle". عند الإشارة إلى أسفار الكتاب المقدس مثل الرومان ، أو العبرانيين ، أو فليمون ، أو يهوذا** [يقصد الرسائل التي أرسلها بولس إلى الرومان، وإلى العبرانيين وتم إدراجها في الكتاب المقدس]**، سيكون من المفيد لسامعنا أن نسميهم "رسائل epistles." [رسائل لاهوتية]، "الرسالة اللاهوتية إلى الرومان" (وليس "الرسالة إلى الرومان") the Epistle to the Romans" (not "the Letter to the Romans")، " الرسالة اللاهوتية إلى العبرانيين" (وليس "الرسالة إلى العبرانيين") , the Epistle to the Hebrews" (not "the Letter to the Hebrews")، " الرسالة اللاهوتية إلى فليمون" (وليس الرسالة إلى= فليمون"),the Epistle to Philemon" (not "the Letter to Philemon") ، و" الرسالة اللاهوتية ليهوذا "(وليس رسالة يهوذا ").the Epistle of Jude" (not "the Letter of Jude").»**

مصدر المقبوسات:

SHAWN BRASSEAUX: "EPISTLE" AND "LETTER"—SAME OR DIFFERENT?, 11/05/2016, https://forwhatsaiththescriptures.org/2016/11/05/epistle-letter/

1-Roy K. Gibson: Letters into Autobiography: The Generic Mobility of the Ancient Letter Collection, From the book: Generic Interfaces in Latin Literature Encounters, Interactions and Transformations Edited by: Theodore D. Papanghelis , Stephen J. Harrison and Stavros Frangoulidis Volume 20 in the series Trends in Classics - Published by De Gruyter, Published: March 15, 2013, p 388.

وفق هذا المبدأ فإن هذا التصنيف صحيح إذ إن كل خطاب يقتضي مرسلا ومرسلا إليه بالتالي فإن ذلك الخطاب هو رسالة بالضرورة.

أما في حالتنا هذه فإننا نتعامل مع الرسالة باعتبارها نوعا أدبيا، ولا نعالجه من منظور أو مبدأ التواصل، إن الكلام اليومي ينطوي تحت مفهوم التواصل والرسالة، والأدبيات هي كذلك بالضرورة، لكننا نعطيها تصنيفات أكثر خصوصية، غاضين الطرف عن الجانب التواصلي معتبرين إياه مسلمة طبيعية.

على المستوى التصنيفي العام فإن كل الأدبيات رسائل من نوع ما، أما على المستوى التصنيفي الخاص المتعلق بمؤسسة الأجناس الأدبية فإن القضية تختلف فهذه الأدبيات لن تكون رسائل[*]، بل هي أنواع مستقلة نحتاج أن ننظر في فرادتها بعيدا عن ذوبان الحدود الفاصلة وتوحيد الأدبيات التي تنادي بها التفكيكية وكثير من نزعات ما بعد الحداثة، هذه الأنواع قد تتقارب فيما بينها، ضمن حدود الكتابة الأدبية، وقد تتنافر.

وعليه فإن الرسالة ضمن حدود مؤسسة النوع الأدبي (Letter)، لا تتضمن تلك الشمولية التي تمتاز بها أو تنالها وفق مفهومها التواصلي أو الخطابي (message)، الذي يجعل من كل خطاب بغض النظر عن نوعه أو شكله رسالة، وعليه فإن الرسالة وفق مفهومها ضمن مؤسسة الأنواع الأدبية (Letter)، تخضع لتحديدات تجعل منها أقل مساحة من السيرة الذاتية، رغم استيعابها خطابات مختلفة، فليس كل خطاب في هذه المؤسسة هو رسالة (Letter)، بل هناك خطاب روائي، خطاب سير ذاتي، خطاب قصصي، خطاب شعري، وخطاب رسائلي...، وجملة هذه الخطابات تتشكل من تشكيلات خطابية متنوعة تاريخية، سياسية، اجتماعية، فلسفية، دينية...

فليس كل خطاب ضمن مؤسسة الأنواع الأدبية (أي الخطاب الروائي، الخطاب الشعري...)، –ووفق ما حددنا– رسالة (Letter) (الرسالة نوعا أدبيا/ خطاب رسائلي)، في حين أن

*–من منظور التواصل الذي غضضنا الطرف عنه وباعتبار أن الرسالة نوع أدبي مستقل وله خصائصه المختلفة التي حُدِّدَت ضمن مؤسسة الأنواع.

الرسالة نوعا أدبيا هي خطاب ضمن جملة الخطابات التي تفهم ويمكن التعامل معها ضمن حدود مؤسسة الأجناس الأدبية وقوانينها.

تتكون الرسالة من تشكيلة خطابية متنوعة (تاريخية، سياسية، اجتماعية، فلسفية، دينية، سيرية...)، وهذه التشكيلة الخطابية التي تتكون منها الرسالة (فن الرسالة)، هي تشكيلات محدودة ومشروطة ولها مقاصد معينة، واستيعاب الرسالة لها لا يجعل منها نوعا جامعا مانعا يتضمن كل الأنواع، إذ إن الرسالة على تنوع تشكيلاتها الخطابية تبقى رسالة و «**لا تفقد هويتها عندما تلعب دور المضيف لعناصر عامة أخرى، بل تُثْرَى بها، أو تضم هذه العناصر بل وتخربها.**»[1] وتَشَكُلُ خطاب الرسالة (Letter)، من وقائع الحياة والأحداث الشخصية (رسالة ذات أبعاد سير ذاتية)، لا يجعل من هذه الرسالة سيرة ذاتية، أو نوعا أعلى من السيرة الذاتية يبتلعها ويهضمها ضمن حدوده، وإن كانت الرسالة[*] تقترب من السيرة الذاتية نوعيا، وتتعالق مع مقاصدها في تصوير الحياة، إلا أنها تبقى ناقصة ولا يمكن أن تشكل هذه الرسالة بمفردها سيرة ذاتية لصاحبها، بل هي جزء من الخطاب السيري العام.

إن جملة من الرسائل قد تشكل صورة عن الحياة قريبة من تلك التي ترسمها السيرة الذاتية، لكن ما ترسمه الرسائل يفتقر إلى التماسك والترابط لأن كل رسالة مستقلة عن الأخرى، وكل رسالة لها مضمونها وموضوعها الخاص، ومجموع الرسائل معا سيكون كاليوميات في خصائصه، له بعد توثيقي وتصويري يعرض حياة الإنسان، لكنه يفتقر إلى التماسك الذي يتيحه الشكل السير ذاتي[**] الذي يوفر أساليب عرض وانتقال وتصوير وربط متنوعة تتيح عرض قصة الحياة بشكل مفصل.

1-Roy K. Gibson: Letters into Autobiography: The Generic Mobility of the Ancient Letter Collection, p 388.

*-نقصد هنا الرسالة المتعلقة بالوقائع الحياتية وهو النوع من الرسائل الذي يقترب من حدود السيرة الذاتية.

**- الشكل السير ذاتي الذي نتكلم عنه، أو القالب الذي تصب فيه قصة الحياة بكامل أبعادها ضمن ما نطلق عليه مسمى سيرة ذاتية، هو الشكل الروائي، إذ إن السيرة الذاتية تستعير من الرواية شكلها في التعبير عن قصة الحياة.

إذن فالرسائل واليوميات تشتركان معا«**في وضوح تاريخها، وأحيانًا في موضوعاتها. وتختلفان في أن اليوميات لا تتأثر إلا بكاتبها بينما الرسالة تتأثر بقارئها. يظهر تأثير القارئ في تشكيل النص: أولا من جهة الحاجة إلى التفصيل والتوضيح ضمانا لحسن فهم الرسالة، وثانيًا من جهة الحاجة إلى مراعاة طبيعة المرسل إليه ومستواه وموقعه. فإذا كانت اليوميات هي اعترافات إنسان منعزل، فإن الرسالة هي خروج من الانعزال، وحوار مع الآخر. ولا شك في أن درجة الصدق فيهما ليست واحدة.**»[1]، وهو ما يجعلنا نذهب إلى القول بأن تقارب الرسائل مع السيرة الذاتية، أشبه بقرابة اليوميات لها، إذ إن الرسائل تتقاطع مع اليوميات في نقاط عديدة وتفرق عنها في أمور بسيطة، وقد تتحول اليوميات إلى رسائل كأن يرسل المرسل تفاصيل عن يومه إلى المرسل إليه، وقد يحصل العكس عندما تتحول الرسائل إلى مصدر تكتب منه اليوميات أو يُوَظَّف في اليوميات، بالتالي فإن الرسائل تتضمن ذلك البعد السير ذاتي الذي يجعل منها تقترب من السيرة الذاتية كثيرا، ورغم هذا الاقتراب إلا أن خصائص الرسالة المتفردة تجعل منا نفرقها عن السيرة الذاتية بسبب حضور المرسل والمرسل إليه وموضوع الرسالة.

وإن قلنا بتواجد رسائل تتعلق بتفاصيل الحياة، لدرجة تجعل منها شبيهة بالسيرة الذاتية فإن هذا لا يجعل منها سيرة ذاتية، لأنها كتابة وضعت في شكل الرسالة، إذ يعدُّ الشكل معيارا مهما في التصنيف، لذلك فإننا نسم هذه الكتابة بوسم الرسالة ونلحق لاحقة السيرة الذاتية (رسالة سيرة ذاتية)، دون أن نطلق عليها سيرة ذاتية لأن التفاصيل الحياتية وُضِعَتْ في قالب رسالة.

وإذا جُمعت[*] رسائل متعددة، ومختلفة، تشترك في تصوير، ورصد حياة إنسان ما وصفت جنبا إلى جنب مع بعضها لتشكل لوحة كاملة عن حياته، فإن جملة هذه الرسائل

1-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 97.

*-نشترط في هذا الجمع أن يكون مترابطا ومحولا من شكل الرسالة إلى شكل سردي روائي يستوعب قصة الحياة، لأن رصف الرسائل وراء بعضها في شكل منفصل، لا يجعل من الكتابة سيرة ذاتية أو قصة حياة، وإنما يجعل منه كتاب رسالات، أو تجميعية رسائل.

تتحول من رسائل إلى سيرة ذاتية اعتمدت على الرسائل كمصدر أساسي لها، وفق هذا يمكننا تحديد الحدود بين الرسالة التي تتضمن أبعادا سير ذاتية وبين السيرة الذاتية كما يلي:

كل رسالة قد تتضمن وقائع حياتية أي بعدا سير ذاتية (حسب نوع الرسالة والطرف المرسل إليه)، ولا يشترط أن تتضمن السيرة الذاتية رسائل، وهنا يبدو لنا أن نوع الرسالة أعمّ من السيرة الذاتية لأنه قد يتضمنها لكن لا تتضمنه هو بالضرورة، غير أن الارتياح إلى هذا المعيار ليس أساسا نقديا متينا، لأن الرسائل تتضمن شذرات من وقائع الحياة تتحكم فيها طبيعة الرسالة، ونوعها، وظروف كتابتها، ومضمونها، وموضوعها، فقد تكون هذه الوقائع خارجية فتقترب الرسالة بهذا من المذكرات، وقد تكون تفاصيل يومية فتقترب من اليوميات، وقد تكون حميمية وفق صياغة السيرة الذاتية، فتقترب بها من السيرة الذاتية، وقد لا تقترب من هذا كله وتكون رسالة فلسفية، أو لاهوتية، أو رسالة فقهية...إلخ، بالتالي فإن تلك الشذرات من الوقائع التي تغطيها الرسالة تجعل منها تحت السيرة الذاتية وقدرة استثمار السيرة الذاتية كنوع أدبي للرسالة في متنها تجعل منها أعم وأشمل من الرسالة.

ولعل "**روي ك. جيبسون Roy K. Gibson**"، يلخص لنا العلاقة التي تربط بين السيرة الذاتية وفن الرسالة، في مبحث ضمن مقاله "رسائل إلى سيرة ذاتية [يقصد تحول الرسائل إلى سيرة ذاتية]: المرونة النوعية لمجموعة الرسائل القديمة Letters into Autobiography: The Generic Mobility of the Ancient Letter Collection"[1]، ولربما نستفيد مما يقدمه في هذا المبحث فنعرضه، ونعقب عليه وننقده إن اقتضى الأمر ذلك.

ختم "**روي ك. جيبسون Roy K. Gibson**" مقاله بعنوان رسائل كسيرة ذاتية، يلخص فيه جملة ما تعرض له في كامل ورقته حيث تابع تحول الرسائل القديمة ["letter"

1-ينظر:

Roy K. Gibson: Letters into Autobiography: The Generic Mobility of the Ancient Letter Collection, p-p : 410- 414.

لقد قمنا بترجمة المبحث والعرض له، والتعقيب عليه، لأننا ارتئينا أنه غاية في الأهمية، لذلك فإن الأراء الواردة هنا هي أراء الباحث وحتى لا نثقل كاهل البحث بالتهميش فإننا أشرنا إلى حدود المبحث، من الصفحة 410 إلى الصفحة 414، مرة واحدة لإتاحة مراجعته في المقال، وقد سبقنا أراء الباحث التي ترجمناها ولخصناها، سبقناها باسمه، من أجل فصلها عن تعقيبتنا النقدية التي قد تتداخل مع ما عرض له الباحث، فتجدنا نعتمد هذه الطريقة في إدراج أراء الباحث التي نفصلها عن أرائنا: **يجد "روي ك. جيبسون Roy K. Gibson"...، يذهب "روي..."، يقول "روي...، حسب "روي... إلخ.**

و"epistle"][*] إلى تاريخ [مع "**شيشرون Marcus Tullius Cicero**" كما أشار إلى هذا في أوراق سابقة من مقاله] أو إلى سيرة/ سيرة ذاتية [كما هو الحال مع "**القديس أوغسطين Saint Augustin d'Hippone**"] معتبرا أن هذا التحول حصل في مشهد أدبي واسع اندمجت فيه الرسائل الحديثة تدريجيا ضمن النوع العام لـ "كتابة الحياة"، مع الهيمنة المتزايدة للسيرة والسيرة الذاتية كأشكال أدبية.، ورأى أن الرسائل اليوم ينظر لها معياريا على أنها نوع من السيرة الذاتية، عن طريق ترتيب مجموعات الرسائل القديمة من بداية الفترة الحديثة وما بعدها، وتركيز المحررين على القيمة السير ذاتية لمثل هذه المجموعات المعاد ترتيبها كجزء من مسار أدبي واسع أدى إلى إدراج مجموعات الرسائل ضمن فئة السيرة الذاتية.

ويجد "**روي ك. جيبسون Roy K. Gibson**"، أن الرغبة في إعادة تصنيف مجموعة الرسائل واعتبارها كتابة تاريخية، أو سيرة أو سيرة ذاتية، يطابق الرغبة في إعادة تصنيف الرسائل الفردية، مستأنسا بأن نوع الرسالة في القرن التاسع عشر اعتبر شكلا مرموقا وموثوقا للسيرة الذاتية، ضاربا مثلا بالسيرة الذاتية لتشارلز "**داروين Charles Darwin**"، التي اتخذت شكل رسائل حررها ابنه، وظهرت في ثلاثة مجلدات عام 1887 تحت عنوان "حياة تشارلز داروين ورسائله"، وقد جاءت أحد الفصول في شكل سيرة ذاتية قصيرة، أما الباقيان فهما ذو طبيعة سير ذاتية ("عائلة داروين" " و "ذكريات") أما الستة فصول التي تليها فقد جمعت من رسائل كتبها "**داروين Charles Darwin**" بين عامي 1828 و 1854، والأمثلة التي تتوافق مع هذا الطرح عديدة.

ويقول بأن تعالق الحياة مع فن الرسالة شيء قديم لكنها على هذا مرحلة مهمة للتصور الذي يرى أن الرسائل قطع أثرية أدبية يجب تضمينها في فئة السيرة الذاتية، وينبغي لفت الانتباه إلى أن التقاطع بين نوع الرسالة والأنواع السيرية لم يحظَ بالاهتمام الكافي ولا يزال تحت الدراسة النظرية في معظم النواحي، ونحن الآن مشروطون بالنظر إلى مجموعة من الرسائل كنوع من السيرة الذاتية، فهناك كثير من المكتبات وبائعي الكتب يقومون بتسويق

*–أي أن ميثاقها القرائي يقع ضمن الحدود النوعية للرسالة كفن كتابة أدبي.

وبيع مجموعات الرسائل ضمن أقسام السيرة الذاتية لمخزونهم(*) كما يقومون بالتعليق والتحقيب وتقديم شروح توضيحية ذات طبيعة سيرية للرسائل الفردية إلى جنب نسيج ضام كبير بين مجموعات الرسائل في شكل معلومات مجمعة عن حياة كاتب الرسالة في تلك الفترة وغيرها من الحقائق ذات الصلة التي تعطي السياق للوقت الذي تغطيه أي مجموعة من الرسائل ثم طبعها، ويكون نهج المحررين التدخلي أكثر وضوحا [من أجل تحويل مجموعة من الرسائل إلى سيرة/ سيرة ذاتية] في تلك الحالات التي يقوم فيها محرر أو ناشر بتجميع رسائل موضوع ما على أمل أن يمثلوا سيرة ذاتية غير مكتوبة، في حين قد يشيد المعيدون بالمجموعات المنشورة من الرسائل على أنها شكل متفوق من السيرة الذاتية.

إن الأمور الأساسية لإدراج مجموعات الرسائل الحديثة في النوع العام والواسع للسير حسب "**روي ك. جيبسون Roy K. Gibson**" هو النظام الداخلي، فالتنسيق الافتراضي لجميع الأنواع السيرية الحديثة هو الترتيب الخطي: من الولادة إلى الموت بالنسبة للسيرة، ومن الولادة إلى اللحظة الحاضرة (لحظة الكتابة) بالنسبة للسيرة الذاتية، وهذا ينطبق على محرري الرسائل الحديثة فهم يحترمون هذا الترتيب الخطي، ضاربا مثلا بمجلد رسائل "**ت.س. إليوت T.S. Eliot**" الذي نُشر عام 2009، وهي رسائل أرسلت إلى مجموعة من الأصدقاء وأفراد الأسرة وشركاء الأعمال، بين الأعوام 1923–1925 مرتبة ترتيبا زمانيا صارما، وفقًا لتاريخ تأليف "**ت.س. إليوت T.S. Eliot**" الأصلي (أو مراسليه).

*–يذهب الباحث إلى أن كثيرا من المحررين والمؤلفين ممن يميلون إلى اعتبار مجموعة الرسائل سيرة ذاتية يؤكدون على هذا التصنيف فيسمون الكتب التي تضم مجموعة رسائل لشخص ما على أنها سيرة ذاتية والأمثلة على هذا عديدة يضرب من بينها: استعراض عام 2012 لقائمة "السيرة" لمتاجر التجزئة على الإنترنت أمازون يكشف عن "كوكو شانيل: الأسطورة والحياة" "Coco Chanel: the Legend and the Life" بقلم جوستين بيكاردي Justine Picardie و–في النهاية– رسائل الوطن Letters Home، وهي مجموعة من المراسلات تبادلتها سيلفيا بلاث Sylvia Plath مع والدتها وعدة شخصيات أخرى في الولايات المتحدة بين عامي 1950 و1963]، وليس هذا فقط ما يقوم به المحررون والناشرون كميزة شبه نصية من أجل جعل مجموعات الرسائل تنطوي ضمن نوع السيرة/ السيرة الذاتية فهم غالبا ما يقومون –خصوصا محرري مجموعات الرسائل الحديثة وهم من يقصدهم الباحث في هذا السياق–، بالشرح والتعقيب لهذه الرسائل من أجل إظهارها بمظهر السيرة الذاتية.

هناك الكثير من المعترضين على مبدأ التسلسل الزماني كمبدأ تنظيمي للسيرة الذاتية كـ"**جون ستروك John Sturrock**" الذي يرى بأنه يتيح للمؤلفين الراحة فقط وهو ليس فرضا، بالتالي فإن هذا لا يعني أن جميع مجموعات الرسائل الحديثة في كل مكان مرتبة حسب التسلسل الزمني. لكن عموما من يخالف مبدأ الترتيب الزماني [ويقصد في الرسائل خصوصا] يتعرضون إلى نقد شديد(*)، يضطرون بسببه لإعادة ترتيب مجموعات رسائلهم وفق التسلسل الزماني، إذن فالمتحكم في نظام ترتيب الرسائل وفق تسلسل زماني صارم [رغم إمكانية ترتيبها وفق نظام المرسل والمرسل إليه، أو ترتيبها وفق نظام أرشيفي، أو نظام موضوعاتي...]، راجع إلى الاختيار والنشر والاستيعاب الرسمي للرسائل في الأنواع السيرية.

ختاما يعتبر الباحث أن التحول التدريجي لمجموعات الرسائل في العصور القديمة يشكل جزءًا من قصة أكبر بكثير، تُمنحُ فيها الرسائل على اختلاف فتراتها موقعا ضمن حدود النوع السيري الحديث الواسع، لكنه يعتبر أن هذا نوع من المهزلة، إذ إنه يطمس هوية الرسائل القديمة، وحتى الحديثة، وينتهي بتساؤل مفاده "هل ينبغي لنا أن نأمل أن الرسائل قد تفلت في يوم من الأيام من ثنايا السيرة الذاتية وتأخذ الإقامة في منزلها النوعي الفريد؟ أم ينبغي لنا أن نقبل (ونحتفل) بالتاريخ الثري الذي يمتد لخمسمائة عام لمثل هذا التنقل العام الملحوظ؟، ثم يجيب باقتضاب دون أن يحدد موقفا(**)"ربما يمكننا القيام بالأمرين."

تعقيبا على آراء "**روي ك. جيبسون Roy K. Gibson**" فإننا نجد أن كثيرا مما يذهب إليه الباحث كلام مؤسس وهو واقع، لكننا لا نوافق على الطرح الذي عرض له، والقائل بأن الرسائل يمكن أن تتحول إلى سيرة ذاتية، وإن الرسائل ضمن تاريخها تحولت إلى تاريخ ثم

---

*-لأن الرسائل غير المرتب وفق تسلسل زماني ستخلق الكثير من الفجوات التي يتعين على القارئ ملؤها، وسيكون تتبعها صعبا خصوصا إن كانت بها أحداث تاريخية أو طكريات ترتبط ببعضها البعض، فعدم خضوعها للترتيب الزماني سيخلق فوضى في التلقي.

**-وإن كان موقفه قد تحدد سلفا، بمناقشته الموضوع، حيث يميل إلى القول باستقلالية الرسالة نوعا أدبيا منفصلا له خصائصه النوعية، وهويته الخاصة، بل ويأمل انفلاتها من سلطة السيرة الذاتية التي ابتلعتها وإن كان يترك الإجابة عن سؤاله معلقة بين احتمالين مختلفين.

إلى سيرة ذاتية، صحيح أن الرسالة تنتمي إلى ما يسمى "كتابة الحياة" أو كتابات الأنا"، كما أنها تشكل نوعا من أنواع التأريخ.

لكن يجب علينا أن ننتبه إلى أن كتابات الأنا ليست جنسا أدبيا محددا أو نوعا يمكن حصره، وكتابات الأنا لا تقتصر على السيرة أو السيرة الذاتية لذلك لا يجب أن نخلط ونعتبر الرسالة نوعا سيريا فقط لأنه يندرج تحت كتابات الحياة أو كتابات الأنا، إن الرسالة نوع أدبي مستقل بحد ذاته، واشتماله على أبعاد سير ذاتية، أو اضطلاعه بمهمة عرض جانب من جوانب الحياة لا يجعل منه سيرة ذاتية، كما لا يجعل منه توثيق بعض الأحداث التاريخية تاريخا أو كتابة تاريخية.

أما جملة الرسائل التي يرتبها المحررون، ويركزون على قيمتها السير ذاتية، فهي تخرج من قالب الرسائل لتتحول إلى سيرة ذاتية عن طريق استثمار مادة الرسائل وإعادة تشكيلها وفق الشكل السير ذاتي، فمثلا مع سيرة "**داروين Charles Darwin**" التي ضرب بها الباحث مثلا لا يمكن اعتبار الفصول الثلاثة الأولى سيرة ذاتية محولة عن رسائل لعدة اعتبارات:

- **<u>أولها:</u>** إن هذه السيرة الذاتية حررها ابنه، بالتالي فهي ليست سيرة ذاتية من الأساس لأنها تتعارض مع قانون أساسي من قوانين كتابة السيرة الذاتية، وهو أن يكتبها صاحبها بنفسه، لكن لنتجاوز هذا ونعتبر أن ما حرره ابن "**داروين Charles Darwin**"، كان عبارة عن تجميعات والف بينها، وكان يمكن أن يحررها "**داروين Charles Darwin**" بنفسه، أو لنفترض أن "**داروين Charles Darwin**" هو المحرر وليس ابنه وننطلق من هذا الفرض، في النقطة الموالية.
- **<u>ثانيا:</u>** إن اعتبرنا أن "حياة تشارلز ورسائله" سيرة ذاتية سواء بافتراض كتابتها من قِبَلِ "**داروين Charles Darwin**" أو بجواز تسمية كل كتاب يُحَرَّرُ، من قِبَلِ شخص قريب من صاحب القصة، استنادا إلى ما يعرفه عنه وإلى جملة من الوثائق المرجعية التي تركها صاحب القصة باعتبار أنها وثائق مساعدة على التحرير، على أنه سيرة

ذاتية، فإننا لا نستطيع تسمية كتاب " حياة تشارلز داروين ورسائله" أو كتب تتشابه معه في المبدأ التحريري سيرة ذاتية محولة من رسائل.

إن الرسائل لا تتحول سيرة ذاتية ولكن نوع السيرة يستثمر الرسائل، في كتاب "**داروين Charles Darwin**" ثلاثة فصول، الأولى سيرة ذاتية قصيرة وأكيد أن ابن "**داروين Charles Darwin**" حررها استنادا إلى حياته مع والده، معتمدا على المادة التي تتيحها الرسائل، وهذه السيرة الذاتية القصيرة لا تعتبر تحولا من رسائل إلى سيرة ذاتية.

أما الفصلان الآخران ذو الطبيعة السيرة الذاتية، فينطبق عليهما الأمر ذاته، وتأتي بقية الفصول الستة كتجميع لرسائل "**داروين Charles Darwin**"، وهو ما يمكن أن نسميه تجميعة رسائل، أو كتاب رسائل، ويمكننا أن نعتبر الفصول الأول شرحا سيريا يقدم الظروف المحيطة بهذه الرسائل التي نشرت في ستة فصول، وليست رسائل محولة إلى سيرة ذاتية.

بالمختصر المفيد، لا يمكن –من وجهة نظرنا– أن تتحول الرسالة إلى سيرة ذاتية، ونحن نتحدث في حدود النوع، نوع السيرة الذاتية صياغة لغوية للحياة، لأننا قسمنا السيرة الذاتية إلى نوعين أحدهما ليس جنسا أدبيا بتاتا، ولا يتعلق بالأدب، وهو الموجود القبلي بالقوة الذي يتوازى في مفهومه مع الحياة والتاريخ، والثانية هو الصياغة اللغوية لهذه السيرة الحياتية ضمن قواعد النوع الأدبي المتواضع عليه، كذلك الأمر بالنسبة للرسالة، فهي ذات قواعد نوعية تحدها وتضبطها (المرسل، المرسل إليه، التاريخ، مضمون الرسالة، التوقيعة...إلخ)، وما يرد فيها من أحداث حياتية (سيرة ذاتية يتوازى مفهومها مع الحياة) لا يجعل منها سيرة ذاتية، بل تبقى منتمية إلى حدود نوعها وهو الرسالة ونضيف لها لاحقة "سير ذاتية".

بالتالي فإن جملة من الرسائل تبقى رسائل مهما كانت طبيعتها، ولا يمكن أن تتحول نوعيا إلى سيرة ذاتية، بل إن السيرة الذاتية كنوع تأخذ بهذه الرسائل، وتستفيد منها في حدودها إما بالإدراج فقط، أو بتشويه بنية الرسالة واستفراغها من محتواها وإعادة صياغة هذا المحتوى ضمن حدود النوع السير ذاتي، عندها لا نقول إن الرسائل تحولت إلى سيرة ذاتية بل إن السيرة الذاتية استفادت من محتوى الرسائل، وصاغتها ضمن قوانين كتابتها النوعية.

إن مفهوم التحول هذا، يدل على امّحاء نوع أدبي وزواله ومن ثم ولادته من جديد في هيئة نوع أدبي آخر، في حين أن ما يحدث بين الرسالة والسيرة الذاتية ليس امّحاء وتحولا ولكن هو ما نصطلح عليه تراسل فنون، أو تداخل أجناس، أو ابتلاع نوع لنوع آخر، كما يحصل مع الرواية تماما، فاستثمار الرواية للسيرة الذاتية لا يقصي السيرة الذاتية كنوع ويجعل منه ينطوي تحت نوع الرواية، رغم تقارب وتماهي الحدود بين النوعين.

واستثمار المذكرات لليوميات أو للرسائل، لا يجعل من اليوميات أو الرسائل تتحول إلى مذكرات، بل إن الرسائل موجودة أصلا ومن ثم استُثْمِرَتْ، أي أنه توجد وثيقة مرجعية نعود إليها لإجراء المقارنة، ولا يمكن القول بالتحول لأن التحول يعني انتهاك قواعد كتابة النوع في حد ذاته، وتحول نظامه البنيوي الداخلي إلى نظام جديد يقتضي تسمية جديدة، وهذا التحول يتطلب مدة زمانية طويلة، ويتطلب استنفاد النوع الأدبي لكل إمكاناته.

وفق هذا الطرح فإن قضية تحول الرسائل إلى سيرة ذاتية أمر غير صائب في اصطلاحه، ويخلق نوعا من التشويش والارتباك، والأسلم هو معالجة الأمر ضمن حدود التداخل الأجناسي بين الأنواع، وتصحيح المصطلح من التحول إلى الاستثمار أو تداخل الفنون.

نلفت النظر إلى أن ما اقتصرنا عليه هنا من أنواع تتاخم السيرة لم يكن إلا على سبيل التمثيل، إذ إن هناك أنواع أخرى تتقارب مع السيرة الذاتية كأدب الرحلة، وكتابات الأنساب، والتأريخ العائلي...، ولعل "**جورج ماي George May**" فصل بشكل مسهب في القسم الثاني من كتابه "السيرة الذاتية" في موضوع السيرة الذاتية والأجناس القريبة منها[1]، وليس وحده من

1-ينظر جورج ماي: السيرة الذاتية، القسم الثاني من الكتاب. إضافة إلى جملة من الدراسات الأخرى التي تعرضت إلى هذا من بينها:

- محمّد الباردي: عندما تتكلّم الذّات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، مرجع سابق.
- فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق، ينظر: الصفحة 23 وما بعدها.
- شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الأتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، (د.ط)، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992م.

تعرض إلى هذه المسألة بل إن الكثير من الدراسات والكتب تصدت إلى هذه الإشكالية، لكن تبقى دراسته على إيديولوجيتها المبطنة، هي الدراسة التي تعرضت إلى هذا المبحث بشكل جيد، وإن كانت ركزت على تعالقات السيرة مع بعض الأنواع أكثر من الأخرى(*).

و. تداخل السيرة الذاتية مع الرواية(**):

تعرضنا فيما سبق إلى السيرة الذاتية (نوعا أدبيا سرديا)، وإلى العلاقات التي تربط بينها وبين الأنواع القريبة منها، والمتاخمة لها كـ: المذكرات، واليوميات والاعترافات، والرسائل الشخصية...، وفي الحقيقة لو تأملنا الأمر بتمعّن سنجد أن هذه الأنواع المذكورة ما هي إلا تجلٍ من تجليات السيرة الذاتية، وفق المفهوم العام الذي طرحناه في البداية (السيرة الذاتية خطابا قبليا يوازي مفهومه مفهوم الحياة ثم يُتَرجم لغويا في أشكال مختلفة)، بالتالي فإن كل تلك الأنواع ما هي إلا سير ذاتية بتجليات مختلفة، وبأشكال متنوعة، فإن اعتبرنا السيرة الذاتية (بمفهوم النوع الأدبي) سردا شخصيا عن حياة الشخص يسردها بنفسه، فإن المذكرات سيرة ذاتية لكنها لا تتضمن شمولية السيرة الذاتية لأنها ستتخصص في جانب معين وهو الأحداث الخارجية فيما ستركز الاعترافات على تجربة البوح وهكذا.

إننا نجد أن كل تلك الأنواع عبارة عن فروع من السيرة الذاتية بمفهومها العام، في المقابل نجد نوعا آخر يتقارب إلى حد كبير مع السيرة الذاتية وهو الرواية، إذ إن الرواية من ناحية المبدأ تتشارك مع السيرة الذاتية، فإن كانت السيرة الذاتية تقوم على عرض حياة شخص ما، وهذه الحياة تتضمن عرضا لمواقف هذا الشخص، وعلاقته بمحيطه والأشخاص القريبين منه، وتعرض مغامراته وما فعله في حياته، فإن العوالم الروائية تقوم على عرض

- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، (د.ط)، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، الجيزة، مصر، 1992م. ينظر: الصفحة 43 وما بعدها
- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، الصفحات 13-14، 23، 97، 111، 146، 179.

*-ينظر الملحق رقم 10، لمزيد من التفاصيل.

**-تطرقنا إلى موضوع التعالق بين السيرة الذاتية والرواية في مقال: البناء السير ذاتي وسرد الحياة الشخصية في رواية "ذاكرة الماء محنة الجنون العاري" لـ"واسيني الأعرج"، مرجع سابق.

قصة شخص أو أشخاص، غير أن القصة في السيرة الذاتية تقوم على شرط المطابقة والصدق والأمانة في النقل، في حين تتحرر الرواية من هذا لأن شخوصها متخيلة وكاتبها غير مشروط بتحري الصدق.

ولعل التقارب لا يقوم على ما ذكرنا فقط، فمن ناحية أخرى هي ناحية الشكل، فإن كلا من الرواية والسيرة الذاتية تتشابهان كثيرا، إن لم نقل إن السيرة الذاتية تتخذ شكل الرواية، وأن السيرة الذاتية نوع خاص من الرواية، فالفصل بينهما في ظل غياب ميثاق قرائي سيكون أمرا صعبا، ناهيك عن هذا إن الحرية التي يتيحها النوع الروائي تسمح لكاتبها بتحويل السيرة الذاتية أو بالأحرى قصة الحياة إلى تشكيلات في متن الرواية، مخفيا إياها في حدود الخيال الروائي مما يجعل التداخل أعمق والفصل أصعب.

إن هذين النوعين يشتركان في الخصائص نفسها (سرد، نثر، عدم الاستقرار على شكل واحد، مرونة الحدود وعدم الوضوح...) ويختلفان تقريبا في المرجعية فالأولى تظهر في لبوس الخيال وتعتمده لنسج الأحداث –أو تعتمد قدرا منه على الأقل–، والثانية تظهر في لبوس الحقيقة وتستند على الواقع وعلى الأحداث الحقيقية ، وما يفرق عندنا إذا ما قرأنا سيرة ذاتية، أو قرأنا رواية«**ليس كون الأولى حقيقية والثانية خيالية، وإنما كون الأولى تظهر لنا في لبوس الحقيقية والثانية في لبوس الخيال**»[1]، وإن كان هناك نقاد أصروا على الفصل بين النوعين مثل "**فيليب لوجون philippe Lejeune**" الذي أسس لفكرة هذا الفصل بتعريفه الصارم للسيرة الذاتية واشتراطاته التي وضعها للتفريق بينها وبين بقية الأنواع[*]، غير أن هذا الفصل لم يكن منطقيا لأنه كان على مستوى تنظيري في حين أن الإبداعات الروائية والسير ذاتية تقول غير هذا.

1– جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص272.

*– جعل السيرة الذاتية قائمة على الإستعادة والحياة الفردية، التطابق، المرجعية، الصدق. ينظر: فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي،ص 22، وما بعدها.

لذلك فإن "**لوجون philippe Lejeune**" تراجع عن صرامة هذا التقسيم لاحقا، فيما رأى "**ماي George May**" أن قضية الفصل بين النوعين أمر لا طائل منه، ولعلنا نوافقه الرأي، إذ إنه يقول أن السيرة الذاتية على ما فيها من خصائص تبقى شكلا روائيا، لأن أسبقية الرواية تاريخيا على السيرة الذاتية(*) وحداثة السيرة الذاتية جعلتها تستفيد من الرواية وترتكز عليها في عرض قصتها «**ولمّا كان نضج الرواية سابقا في الزمن على نضج السيرة الذاتية فليس لنا أن نستغرب من أن تكون السيرة الذاتية قد استعارت عند نشأتها الطرائق السردية التي سبق أن اعتمدت في كتابة الرواية.**»[1]، فهذا الرأي والموقف يعتبر مقبولا ومنطقيا، لأن كتابة السيرة الذاتية لا تختلف عن كتابة الرواية إلا في مواضع معينة تتعلق باختلاف الأسلوب، ففي السيرة الذاتية سيكون الإنسان هو السارد وهو موضوع السرد وسيعتمد صدقا فنيا مفترضا، وسيكون السرد بضمير المتكلم...، إن السيرة الذاتية أشبه برواية واقعية بحتة موضوعها صاحبها.

غير أنه لا يمكننا القول بهذا مطلقا، فقد تنحو بعض الأعمال المتخيلة، وبعض الروايات إلى التلاعب والإيهام الشديد بالواقعية، فتعتمد تطابقا إيهاميا، لتكون رواية عن قصة حياة شخصية متخيلة (سيرة ذاتية لشخصية متخيلة).

لذلك يمكننا أن نعتبر أن السيرة الذاتية رواية حقيقية لصاحبها، ويمكننا أن نعتبر الرواية سيرة ذاتية متخيلة لشخصية متخيلة، إن شكل السيرة الذاتية هو شكل روائي ومعيار الفصل بينهما هو الميثاق الذي يقره المؤلف«**إن توجهنا لقراءة كتاب كتبت على غلافه كلمة (سيرة) أو (سيرة ذاتية) أو (مذكرات تجعلنا أمام أفق توقع مغاير لذلك الذي يواجهنا مع كتاب آخر كتبت على غلافه كلمة (قصة) أو (ملحمة) أو (رواية).. ففي الحالة الأولى**

*-نتحدث هنا عن أسبقية تبلور النوع وأسبقية الاصطلاح فالرواية كنوع أدبي ومصطلح تبلور قبل السيرة الذاتية، أما كحضور خارج مؤسسة الأنواع الأدبية فإننا أكدنا وكررنا على توازي مفهوم السيرة الذاتية مع مفهوم الحياة وأن أشكال ترجمة هذا إلى تعابير لغوية أو غير لغوية مختلفة كان قديما جدا، لكن من حيث التأسيس الفني والوعي بكتابة قصة متكاملة تتعلق بالفرد، فإن هذا جاء متأخرا واستفاد من الرواية وتقنياتها.

1-جورج ماي: السيرة الذاتية، مرجع سابق، ص259.

نكون مهيئين لتلقي حقائق يُفترض أنها تنتمي إلى التاريخ، أما في الثانية فيكون تهيؤنا لتلقي عمل أدبي نسفه الخيال قبل كل شيء.»[1]، أو المطابقة والتحريات الخارج نصية التي يتتبعها القارئ ويقارن بينها وبين ما هو مكتوب.

ولأن السيرة الذاتية أحدث من الرواية[*] فقد استفادت من تقنيات الكتابة الروائية (الاسترجاع، العرض، الحوار، الوقفة...)، فتقنيا تكتب السيرة الذاتية وإن كانت سيرة عادية وفق تقنيات كتابة روائية، وكاتب السيرة الذاتية، يتموضع في منزلة بين المؤرخ والروائي«**يستعير بعضاً من وسائلهما وأدواتهما وتقنياتهما ليدخل حقلاً آخر، ويقول شيئاً مختلفاً. فالسيرة الذاتية تنتمي إلى الأجناس السردية، وتأخذ منها بعض طرقها وقوانينها وأشكالها، غير أنها تختلف عن تلك الأجناس في نواح عديدة منها –وأهمها ربما– الطابع الذاتي الذي يسم السيرة الذاتية، والصدق الواقعي التاريخي افتراضاً.. أي ابتعادها عن تدخل الخيال الخلاق الذي يعد المحرك الأول لكتابة الرواية – على سبيل المثال– واعتمادها، إلى حد كبير على الوثيقة.»**[2]، وإن كنا نجده أقرب إلى الروائي منه إلى المؤرخ.

في حين استفادت الرواية من السيرة الذاتية مادة لها، تمتلك الحق في التصرف فيها وإعادة تشكيلها، لتذهب بها بعيدا حيث حولتها إلى لعبة تربك القارئ، عن طريق تعتيم المرجعيات وتخييل الواقعي، والإيهام بواقعية المتخيل، مما فتح أفاقا جدية أمام الرواية، وفتح أخرى أمام السيرة، وبسبب هذا التداخل الشديد صار من الصعب فصل السيرة الذاتية عن الرواية خاصة إن لم يتم عقد ميثاق قراءة صريح من البداية، بإرفاق عبارة "سيرة ذاتية" فإن

1– سعد محمد رحيم: سحر السرد دراسات في الفنون السردية، (د.ط)، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2014م، ص، ص: 72، 73.

*–نتحدث عن الوعي بالسيرة الذاتية كنوع أدبي مؤسس فنيا يسرد فيه الشخص قصة حياته استنادا إلى رصيد سردي فني وليست جملة السرود التي تعرض قصة شخص ما دون تأسيس فني لها، أي السيرة الذاتية كما تفهم في حدود النوع الأدبي في الفترة الحديثة والمعاصرة.

2– سعد محمد رحيم: سحر السرد دراسات في الفنون السردية، مرجع سابق، ص 73.

كثيرا من الروايات تقوم على السير الذاتية لأصحابها، وكثير من السير الذاتية تكتب على شاكلة الرواية.

إن أدبية السيرة الذاتية لا تتحقق إلا بروائيتها، ولا يمكن للرواية أن تحقق ذاتها على صعيد الكشف النفسي وفضح التابوهات إلا بالاستعانة بالسيرة الذاتية، لذلك نجد اعترافات العديد من الروائيين تقر بأن رواياتهم ولدت من سيرهم أو هي مطابقة لسيرهم، وعليه فالعلاقة بين السيرة الذاتية والرواية علاقة جدلية تسعى فيها السيرة إلى إيجاد جماليتها الأدبية عن طريق تقنيات الرواية[1] وتسعى الرواية لاكتساب مصداقية واقعية مستعينة بالسيرة الذاتية، وهو ما ينجم عنه نوع هجين يشتغل على المتخيل الروائي وعلى واقعية السيرة، نوع يمتزج فيه الحقيقي مع الخيالي بطريقة يصعب الفصل فيها بينهما مع غياب الميثاق القرائي واختفاء المؤلفين خلف أقنعة الشخصيات الروائية، هذا النوع هو "الرواية السير ذاتية" أو "السيرة الذاتية الروائية" حسب اختلاف التسميات التي تطلق عليه.

الرواية أكثر الفنون استجابة للتشكيل السير الذاتي وذلك لوجود تقارب كبير بينهما فنجد الروائي يمرر الكثير من سيرته الذاتية في متن الرواية ليبني عالما متخيلا أساسه تجربته الحياتية بالتالي فنسيج الرواية وعالمها بل ونواتها الأولى ستكون سيرة ذاتية.

بقي أن نشير إلى أن ما يعمق هذا التداخل هو أن السيرة الذاتية ليست نوعا أدبيا (مالم تصاغ كتابة في قالب نوع أدبي)، ذلك أنها موجودة بالقوة فهي واقع سواء صاغه الكاتب أم لم يصغه، إنها حياته وتحويل هذه الحياة (الموجودة بالقوة) إلى لغة تتطابق في إحالتها، ومعانيها، هذه الحياة المنصرمة (الموجودة بالقوة)، هي ما نسميه في حقل الأدب سيرة ذاتية، في حين أن الرواية موجود بالاحتمال لأنها تعمتد على عوالم ممكنة يتخيلها المبدع، قد تستند إلى الواقع لكنها لا تكونه بالذات (أي لا تطابقه تماما)، لأنها ليست انعكاسا، ويحدث أنه أثناء بلورت الرواية قد تستغل عناصر من الموجود بالقوة (وقائع الحياة

1-ينظر: حسين المناصرة، وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، ط01، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ص 97.

الشخصية، أو العالم الحقيقي) لتبني عالمها، إننا نكتب شيئا من حياتنا في الرواية شئنا أم أبينا وإن استغلت الرواية كامل الوقائع الحياتية الشخصية وأعاد كتابتها وفق تقنياتها ومزجتها بالخيال، فإن نوع الرواية ينفتح نحو آفاق جديدة فهو لن يكون سيرة ذاتية على مرجعية الأحداث الواردة فيه تماما كما لا تكون الرواية التاريخية تاريخا رغم قيامها على أحداث التاريخ، ولن تكون رواية صرفا بسبب قيامها على الوقائع الحياتية الشخصية، وعلى هذا يمكننا أن نخلص إلى جملة من العلائق تجمع بين النوعين –مع التحفظ على كلمة نوع عند إطلاقه على السيرة الذاتية– مع مراعاة النية المسبقة[*] كما يلي:

- **المرجعي الحقيقي / الموجود الخيالي:** كل من الرواية والسيرة الذاتية تعرض وجودا، تفحص وجودا، ومكمن الاختلاف بينهما أن الأولى تنحاز إلى الخيال وتجول في الاحتمال، فيما تعتمد الثانية على الصدق والنقل الموثق والدقيق لأحداث وقعت بالفعل، وتبحر في الذكريات وتعيد عرضها، إن الشكل الذي تتخذه السيرة الذاتية هو شكل روائي لا محالة، وإن الرواية هي الأخرى قد توهم بأنها سيرة ذاتية إن كانت تتعلق بحياة شخص ما ومغامراته، لذلك فالفصل بين النوعين مستحيل ما لم تتدخل سياقات خارجية مساعدة (نية الكتابة، ميثاق الكتابة، الاعتماد على مصادر خارجية تحيل إلى حياة المؤلف والمقارنة بينها وبين ما كتب).

فالتفريق يعتمد بالدرجة الأولى على مرجعية السيرة الذاتية ومطابقتها حياة المؤلف، وعلى خيالية الرواية وانفصالها عن المرجعيات، والفصل أيضا يعتمد على الأهداف، فهدف الرواية وغايتها هي تقديم رؤيا للعالم من منظور الكاتب، أو من منظورات مختلفة إن كانت الرواية رواية حوارية، فيما تهدف السيرة الذاتية إلى نقل تجربة ذاتية، وتصوير حياة خاصة، ونقل مشاعر وتأملات الكاتب بعينه.

*–نتحدث هنا عن مؤلف سيكتب سيرته الذاتية المرجعية الحقيقية دون أن يقحم فيها الخيال، وعن مؤلف سيكتب رواية متخيلة، حتى نقدم خلاصة التداخل بين النوعين ونقارن بينهما استنادا إلى مرجعية وحقيقة السيرة الذاتية مقابل خيالية وتوهيم الرواية.

- **البنية السردية وهيكل السرد:** فعليا لا يختلف الهيكل السردي، ولا البنية السردية للسيرة الذاتية عن بنية وهيكل الرواية، لأن السيرة الذاتية بصفتها قصة حياة لصاحبها، تنتخب الشكل الشكل الروائي، باعتباره الشكل المناسب لكتابتها، بالتالي فإن السيرة الذاتية تتشارك خصائصها البنيوية والشكلية أو بالأصح تستلها وتأخذها من الرواية، أو ينخرط كاتب السيرة الذاتية في فعل الكتابة الروائية غير أنه يتخذ من ذاته ووقائع حياته موضوعا للسرد ملتزما بالصدق والأمانة في النقل.

غير أنه مع هذا يمكننا ملاحظة فروقات شكلية معينة، ترجع في الأصل إلى نية الكتابة ومقصدها، وترتكز على الفارق الجوهري الفاصل بين السيرة الذاتية والرواية وهو المرجعية الحقيقية والفعل التَخَيُّلي، فالرواية لها مساحة أوسع تتحرك فيها ولها حرية أكبر، بالتالي فإن اشتغالها يكون أثرى وكاتبها قد يميل إلى أحد الجوانب ويطورها بعينها فقد يشتغل على الشخصية وتقلباتها، أو يشتغل على الفضاءات، أو التلاعبات الزمانية، ويكسر التسلسلات، أما في السيرة الذاتية رغم أنها تتخذ شكلا روائيا إلا أنها لا تملك المساحة ذاتها التي تتحرك فيها الرواية لأن السيرة الذاتية مرهونة بنقل وقائع بعينها، ويشترط فيها الالتزام بالوقائع والشخصيات المرجعية، عكس الرواية التي يمكن أن يختلق فيها مؤلفها شخصيات أو وقائع أو أحداث خيالية.

- **اللغة، التشابك والاختلاف الأسلوبي:** هناك تداخل كبير في لغة وأسلوب كتابة السيرة الذاتية مع لغة وأسلوب الرواية، غير أن اللغة والأسلوب الأدبي في الرواية أثرى وأكثر حرية، إذ يتوجه الكاتب إلى تركيب لغوي يستند إلى سياقات الإبداع الخاصة لتتوافق اللغة مع الرؤيا الفنية التي يحاول تجسيدها، وقد تغلب اللغة الرمزية فيها بحسب توجهات مؤلفها، لتكون لغتها وأسلوبها لغة رمزية واستعارية بامتياز، بل إن الرواية قد تضم في بدنها أساليب ولغات مختلفة وتبتلع أجناسا أخرى، مُشكلة حوارية لغوية بامتياز.

هذا التفصيل يتراجع في السير الذاتية لأنها تعتمد على النقل المباشر لحياة المؤلف، وتقوم على السرد عن النفس، بالتالي فإن اللغة والأسلوب، ستكون لغة واحدة وأسلوبا واحدا، وينتفي عنها الثراء اللغوي والأسلوبي الذي نجده في الرواية، مع هذا فإننا لا ننفي وجود سير ذاتية على مرجعيتها الحقيقية، تنفتح وتتضمن مستويات لغوية مختلفة وأساليب متنوعة، وأيضا توجد روايات ذات صوت واحدة تشبه في روحها السير الذاتية وذلك نتيجة استنادها إلى موقف إيديولوجي واحد، وتعبيرها عن صوت مؤلفها الذي يهيمن على السرد ويقتل الحوارية، فتكون الرواية بهذا شبيهة بالسرد السير ذاتي في هذه الخصيصة، لأن السرد سيلتف حول المؤلف وآرائه وإن كان لا يعرض لحياته الشخصية.

- **التلقي:** تبقى مسألة الفصل رهينة عملية التلقي، خصوصا مع التداخل الممنهج للسيرة الذاتية مع الرواية، رغم الفروقات الفارطة التي أشرنا إليها، فإننا حددنا فيها الاختلاف بين السيرة الذاتية الكلاسيكية التي تكتب بهدف تصوير حياة كاتبها، وبين الرواية التي تبحر بعيدا وتهدف إلى نقل رؤيا عن العالم، لكن عندما يحصل تداخل بين النوعين على مستوى آخر، يلجأ فيه الروائي مثلا إلى الاعتماد على حياته أو بعض وقائعها في إثراء عمله الروائي، أو ينقل هذا الروائي حياته في سياق خيالي لا يلقي فيه بالا إلى شروط كتابة السيرة، فإن الأمر هنا يتعقد أكثر وينشأ عندنا نوع هجين يتضمن الوقائع السير ذاتية للمؤلف دون أو يكون العمل سيرة ذاتية، ويكون العمل رواية دون أن يكون خياليا بحتا[1]، وهنا تقع عملية الفصل والحكم على عاتق القارئ والناقد ليحكم ما إن كان العمل رواية تعتمد على السيرة الذاتية في شيء منها، أو سيرة ذاتية تختفي وراء خيال الرواية.

1- راجع مبحث "التعالق بين السيرة الذاتية والرواية" في مقالنا الموسوم بـ: البناء السير ذاتي وسرد الحياة الشخصية في رواية "ذاكرة الماء محنة الجنون العاري" لـ"واسيني الأعرج"، مرجع سابق.

تبقى هذه النقاط مجرد تحديد من أجل الفهم، وهي قابلة للتعديل والتوسع وفق ما تقتضيه التطورات، خاصة إذا ما علمنا أن نوع الرواية وكذلك السيرة الذاتية، غير قارة ولا مستقرة وهي في حركية، وتحول دائم.

الفصل الثاني: التشكيلات السير ذاتية في رواية شرفات بحر الشمال: التقمص آلية للفهم.

إطار التأويل

1. فكرة الرواية
2. اختيار النوع الأدبي
3. الموت مولدا للأحداث
4. العمل والإطار الزماني
   - أ. زمان الأحداث (زمان الحكاية)
   - ب. زمان الكتابة والزمن الداخلي
5. تشكيل البطل والشخصيات
   - أ. شخصيات مرجعية حافظت على مرجعيتها
   - ب. شخصيات مرجعية أخرى
   - ج. شخصيات مرجعية دخلت لعبة المتخيل
6. التشكيلات المكانية
   - أ. فضاءات الوطن
     - أ. 1. فضاءات الطفولة
     - أ. 2. فضاءات ما بعد الطفولة
   - ب. فضاء بيني
   - ج. فضاءات المنفى
7. حبكة الرواية
8. مكانة التشكيلات السير ذاتية في العمل

إطار التأويل:

إن عملية تأويل(*) النصوص الأدبية، عمليةٌ محفوفة بتحدياتٍ كثيرة، تَفرضها طبيعةُ النص وسياقه، ويتحكم فيها إلى حدٍّ ما، قصد المؤلف ومنظومة الأفكار التي يتبناها ويُعيد إنتاجها لغويًا. ولعلنا نبني مقاربتنا لهذا الفصل على هذه النقطة –أي على قصدية المؤلف–، ونُركز عليها، في إطار قراءة كلية، تستند إلى نقل المراكز واستبدال المنظورات(**)، خلال مسيرتنا التأويلية. التي سنقارب فيها من ثلاث مدونات، لذلك ارتأينا تسليط الضوء على قصد المؤلف، وقراءة النص في حدود إرادته، طبعا دون تبعيةٍ عمياء، ودون تسليم تام بأن كل ما يوجد في النص هو قصدٌ واع من قِبَلِ كاتبه.

---

*–يقترن التأويل بالفهم، ويؤتى به من أجل التفسير والوصول إلى معاني الأشياء المحكمة والمرمزة، وقد ارتبط قديما بالتراث الأسطوري والنصوص الدينية، لكنه امتد في عصور متأخرة إلى الأدب والفنون والفلسفة والثقافة وبقية الخطابات الأخرى، ويقوم التأويل على فكرة "سوء الفهم" التي نادى بها الألماني "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**" فالنصوص لها مستويات مختلفة، وفهمها يتعدد ويتنوع، معتمدا بالدرجة الأولى على سياقات النص (ظروف إنتاج النص، البيئة الثقافية، بنية اللغة في الفترة الزمانية التي ينتمي إليها النص)، وهو ما يجب مراعاته في عملية التأويل، وقد سمي هذا النهج التأويلي الذي يقوم على فهم النصوص في ضوء سياقات إنتاجها التاريخية واللغوية والنفسية بالمدرسة التأويلية الرومانسية وخير من مثلها "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher** " و"**دلتاي Wilhelm Dilthey**"، عرف التأويل مدرسة أخرى قلبت ما جاءت به المدرسة الأولى ونقلت مركزية الفهم من مقاصد المؤلف التي ندركها من دراسة النص في ضوء السياقات المحيطة به وفي ضوء حياة المؤلف ونفسيته إلى قصدية النص، مركبا لغويا يستقل عن صاحبه بعد الإنتاج، وهذه المدرسة هي المدرسة الفلسفية ورائدها "**هايدجر Martin Heidegger**" المتأثر بالمنهج الفينومينولوجي القائم على عزل ودراسة الظاهرة بعيدا عن الظروف المحيطة، عموما تقوم العملية التأويلية على فهم النص في أبعاده اللغوية والثقافية والتاريخية والنفسية، وترتبط تحديدا بغاية الوصول إلى فهم كامل وشامل للنص، كما تقوم على النسبية ووجهات النظر.

ولم نتصدَّ له بفصل نظري نتيجة الكم الهائل من المراجع التي تعرضت له، لذلك ارتئينا تجاوز تكرار ما قيل نظريا والتركيز على الجانب التطبيقي بممارسة التأويل بدل اجترار ما قيل فيه نظريا، وقد عالجنا مفهوم التأويل والتأويلية بنوع من التفصيل في مقالنا الموسوم بـ: النص الأدبي العربي ورهان التأويل بين التراث والمعاصرة، مجلة كلية التربية طرابلس، مج 01، ع 18، ديسمبر 2023، طرابلس، ليبيا، ص– ص: 18– 32.

**–في الفصل الثاني انطلقنا من قصد المؤلف، في الفصل الثالث تبنينا الطرح القائل بقصد النص، وفي الفصل الرابع ركزنا على قصد القارئ.

تعتمد مقاربتنا على قصد المؤلف لفهم النص، أي ما ينوي إيصاله، وما يريد نقله إلى المتلقي من نصه، مع محاورةٍ ونقدٍ يُصاحب فعل القراءة. يبدأ الفهم عندما يقع سوء الفهم، حسب تعبير "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**"، معتمدًا على فكرة مفادها أن نشوء التأويل، وتحقيق الفهم يكون بحدوث سوء الفهم، فلا وجود للتأويل دون الأخير: «**إن اقتراح النضال ضد سوء الفهم باسم القول المأثور الشهير "هناك تأويلات حيث يوجد سوء فهم"أمر بالغ الأهمية.**»[1] مما يدفع إلى تصويب وتصحيح الفهم، بإعادة قراءة النص أو الأثر، قراءة تتغيا الوصول إلى ما يريد المؤلف قوله من النص، بل تتحرى فهم النص أفضل من مؤلفه نفسه، هذا ما تستند إليه القراءة التأويلية الشلايرماخرية (نسبة إلى "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**").

وإن كان سوء الفهم هذا يقع بالنسبة إليه، نتيجة تباعد زمان التلقي عن زمان إنتاج النص، فإننا نُكيّفُ طرحه هذا وفق ما يتماشى مع مسار تأويلنا، وكذا وفق ما يتناسب مع المدونة موضوع التأويل، التي هي مدونة معاصرة، وليست بعيدة زمانيا عنّا حتى تتغير اللغة، وتختلف السياقات، ويلتبس المعنى فيسوء الفهم. لنقول إن سوء الفهم الذي سننطلق منه، لنبدأ الفهم، لن يكون نتيجة الفجوة الزمانية، ولكنه نتيجة تراكمية قرائية معاصرة تعاملت مع النص الذي بين أيدينا (شرفات بحر الشمال)، من منظورات مختلفة، لا تخرج عن الطرح الواحد أسير الدراسات البنيوية، التي تخلص في النهاية إلى الحكم بجمالية العمل، وعبقرية مؤلفه –وهو حكم متناقض لا يتناسب حتى مع الطرح البنيوي–.

تشترك جلّ القراءات في هذا رغم انطلاقتها المختلفة، ولعل هذا التراكم يشكل عقبة ابستيمولوجية، خصوصا إن كانت جميع القراءات تخلص إلى نتائج متشابهة في النهاية، وإن

1-Paul Ricoeur: Hermeneutics and the Human Sciences Essays on Language, Action and Interpretation, Edited, translated and introduced by "JOHN B. THOMPSON",Printed in the United Kingdom by Clays, St Ives plcA catalogue record for this publication is available from the British Library Library of Congress Cataloguing in Publication data,First published 1981Reprinted 1982 (twice), 1998 Cambridge Philosophy Classics edition 2016, p 06.

كانت تختلف في صياغتها، بالتالي تعين علينا التموضع ضمن منظور آخر، وقراءة النص قراءة جادة تأخذ بقصد المؤلف، لكنها تنفصل عنه أيضا لتقدم اعتراضاتها ونقدها، لما يجب نقده والتوقف عنده.

وعليه فإن تأويلنا لـ"شرفات بحر الشمال"، يدفع بنا أساسا إلى معرفة الطريقة التي تشكل بها هذا العمل داخليا. أي: فهم الكيفية التي بنى بها المؤلف عمله، وكيف شكَّلَ شخصياته، ووزع حبكته، وكيف صاغ عمله الروائي، من أجل التعبير عن رؤيته، وما الذي يريد أن يوصله بهذا العمل. وسنركز على التشكيلات السير ذاتية وعلى دورها في العمل، وسنسعى لتحديد مساهمتها فيه، ومعرفة ما إذا كانت تشكل عنصرا أساسيا داخله، أو ما إن كانت نواة سردية تولَّد منها باقي العمل. وهل اعتمد المؤلف بشكل كامل على هذه التشكيلات، أم استخدمها في سياقات معينة فقط؟

حسب "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**"، يجب على القارئ، إذا أراد تحصيل الفهم، أن يطابق ذاته مع المؤلف، وتتحقق هذه المطابقة بالإحاطة بسياقات إنتاج النص، وقراءة النص بتقمص تجربة المؤلف الإبداعية، التي يمكن بواسطتها معرفة قصده، باعتبار أن النص ناقل لفكر المؤلف، وهنا يجب أن يقصي المؤول ذاته، ومعرفته الخاصة، ليتماهى كليا مع المؤلف. بهذا فقط، يمكن "فهم النص أفضل من مؤلفه نفسه"، ولهذا الغرض رسم "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**"، اتجاهين أساسيين لاعتمادهما في تحقيق هذه الغاية، وهما الجانب اللغوي (موضوعي)، والجانب النفسي (ذاتي)، حيث اعتبر أن الفهم لا يمكن تحقيقه إلا بصيغتين:

الأولى: نحوية تسعى لفهم النص في حدوده اللغوية. ويعتبر هذا الفهم اللغوي أساسا مشتركا ومرحلة أولى في التأويل وهي الشق الموضوعي حيث يتم التعامل مع النص اللغوي في حدود اللغة دون سواها.

و**الثانية:** هي الصيغة النفسية التي تعتمد على إعادة بناء مقاصد المؤلف من أجل فهم أكثر خصوصية، وهذا الشق ذاتي يتعلق باستخدام المؤلف للغة.

إن صيغة التأويل اللغوي تقيم علاقة الفهم بين النص والمؤول، بينما تتجاوز صيغة التأويل النفسية هذا لتقيم علاقة الفهم بين المؤلف والمؤول مباشرة: ورغم هذا الانقسام الأساسي بين التفسير النحوي والنفسي، في تأويلية "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**"، فإنه يظهر في مقاربته الجدلية الشاملة للتأويل أن هذين النوعين من التفسير مترابطين بشكل دائم. فالتفسير النحوي لا يقتصر على قواعد اللغة فقط، بل يشمل جميع جوانبها، ويؤثر بشكل كبير على تفسير الكلام البشري والنصوص. وفي المقابل فإن التفسير النفسي ليس هو علم النفس كما هو مفهوم في الوقت الحاضر. إذ إنه لا يتناول لحظات الحياة التي تحفز أنشطة التحدث والكتابة فقط، ولكن يشمل الكيفية التي تساهم بها هذه الاستخدامات في تطوير حياة الإنسان[1]. من هذا، تتشكل بين المؤلف والمؤول شراكة تنبني على التواصل، حلقة الوصل فيها اللغة، ومفتاحها سوء الفهم الذي يقتضي فعل التأويل على مستوى نصي في مرحلة أولى من أجل فهم معاني النص ومفرداته، ثم على مستوى نفسي من أجل فهم مقاصد المؤلف.

فالمؤلف يبني نصه حسب "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**" عن طريق ما تحدده له اللغة من «**طرائق الأسلوب الذي يسلكه في التعبير عن فكره ابتداء؛ لكن المؤلف من جانب آخر يعدل من معطيات اللغة وهو لا يغير اللغة بكاملها وإلا صار الفهم مستحيلا**»[2]، في حين تقع عملية الفهم في إطار شراكة تواضعية بين المؤلف والقارئ، لأن

1-ينظر:

Wilhelm Dilthey: Hermeneutics and the study of history, edited, with an introduction, by Rudolf A. Makkreel and FrithjofRodi,Published by Princeton UniversityPress, 41 William Street, Princeton, New Jersey United Kingdom,1996, p 08.

2-فارس عزيز المدرس: رؤى التأويل في قصيدة حكاية، من كتاب: ينابيع النص وجماليات التشكيل قراءات في شعر بشرى البستاني، مجموعة مؤلفين، إعداد وتقديم: خليل شكري هياس، ط01، دار دجلة ناشرون وموزعون، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، 2012م، ص75.

المؤلف وهو يشكل نصه ويستخدم اللغة، بإمكانه فقط «**تعديل بعض معطياتها التعبيرية ويحتفظ ببعض معطياتها التي يكررها وينقلها وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة في الحد الأدنى من التواضع الدلالي بين الناس. وهكذا يتشكل بين القارئ وبين المبدع شراكة تضمن لكليهما التواصل البناء وصيانة النص عن سوء الفهم.**»[1]. وقد ركزّ "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**"، على الجانب النفسي واعتبره إيجابيا، فيما اعتبر الجانب اللغوي جانبا سلبيا. لأنه لن يقدم لنا ما يريده المؤلف.

فأكد على أهمية التأويل النفسي، وقال بإمكانية إنتاج الفهم بالتموضع داخل السياق الروحي للمؤلف: «**لقد فحص شلايرماخر من قبل حلقة التأويل للكل وأجزائه وخاصة في أبعادها الموضوعية والذاتية. من جهة، كل نص ينتمي إلى جملة أثار المؤلف وإلى الأدب أين يتشكل ومن جهة أخرى، إذا أردنا إدراك النص في مصداقية دلالته الأصلية، فينبغي رؤيته كتجلي لحظة إبداعية وإعادة توظيفه داخل شمولية السياق الروحي للمؤلف.**»[2]، لذلك فإننا سنعمد إلى سبر أغوار العمل مستعينين بالتقمص، أي تقمص دور المؤلف، والتموضع في السياق النفسي للإبداع من أجل فهم النص.

وبهذا فإننا نعمل على بناء خطاب قبلي متخيل، يعيد نمذجة العملية الإبداعية كما اعتملت داخل ذهن المؤلف استنادا إلى النص، وإلى حياة المؤلف الحقيقية، وإلى السياقات التي أنتج فيها النص. ونحن بهذا لا نجتر الطرح الرومانسي، بل نستفيد منه فقط، إذ إن النص نص معاصر، ولا توجد فجوة زمانية متسببة في سوء الفهم. إضافة إلى هذا، فإننا نلجأ إلى التعقيب والشرح والنقد بعد كل خطاب قبلي ننتجه بتقمص دور المؤلف، بالانسلاخ عن التقمص، وبفصل أنفسنا عن المؤلف، والتعامل مع النص بموضوعية.

وذلك راجع إلى أن الاعتماد الكلي على ما قال به "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**"، سيجرنا نحو تناقض رهيب، يكمن في فرض التطابق الذاتي مع

1- فارس عزيز المدرس: رؤى التأويل في قصيدة حكاية، مرجع سابق، ص75.

2-هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، ط02، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، 2006م، ص 41.

المؤلف من أجل فهم النص والتوصل إلى مقاصد المؤلف بواسطته (بعد ذاتي)، مع وجوب أن تكون القراءة قراءة منهجية صارمة، بعيدة عن أهواء الذات (بعد موضوعي). وهذا أمر يستحيل جمعه في هذا الطرح، فالذاتية نقيضة الموضوعية، وعملية التقمص النفسي التي يؤمن بها "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**"، وفي قدرتها على تحقيق الفهم، لا تتوافق مع الطرح الموضوعي، والصرامة المنهجية.

إضافة إلى هذا فإن التطابقية التي يقر بها الطرح الرومانسي، تنحو إلى ضرب من التجريدية المستحيلة التي يتخلى فيها المؤول عن معارفه وخبراته الخاصة، مقابل التموضع في سياق تجربة المؤلف الخاص لمعرفة مقاصده(*)، لذلك فإننا نستفيد من طرحه، دون أن نجتره، وسنستعين بالتقمص لإنتاج خطاب قبلي(**)، نعرض ونجسد به الأفكار المجردة الأولى، التي نفترض أنها كانت نواة لإنتاج العمل، والأفكار التي خامرت ذهن المؤلف أثناء الكتابة، قبل أن يصوغ العمل لغويا.

مرتكزين عليه، لأجل معرفة موضع التشكيلات السير ذاتية، ومحلها من العمل، وتحصيل قصد المؤلف ورؤيته، ونقلًا لتجربته النفسية المسؤولة عن هذا القصد والمتحكمة في توظيف هذه التشكيلات، وفي الوقت نفسه فإننا ننفصل عن هذا الخطاب التقمصي لنسائله وننقده، لأن الأمر لا يتعلق بإمكان «**نقل التجربة النفسية للمؤلف، بل يكمن السبب في طبيعة القصد اللفظي للنص. ويدل تخطي المعنى للقصد على أن الفهم يحدث في فضاء غير نفسي، بل دلالي، نحت فيه النص نفسه منفصلا عن القصد العقلي**

*–تعرض الطرح التأويلي الرومانسي إلى نقد لاذع من قِبَلِ "**غادامير Hans-Georg Gadamer**" في كتابه: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، ط02، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، 2006م، ص71.
وكذلك من قِبَلِ "**ريكور Paul Ricœur**" في كتابه: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ط02، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص122.

**–سنجعل هذا الخطاب القبلي المتخيل الكلام بين مقبوسات وبخط مغاير، وسنحافظ على جزء منه في متن البحث فيما سنحيل أجزاء أخرى إلى الملاحق.

لمؤلفه.»[1]، لذلك فإن نمط اشتغالنا، وإن كان يركز يعتمد على الطرح الرومانسي، فإنه لا يقع في حدوده بالكامل، بل إنه ينطلق من التقمص، ويعتمد مبدأ المحاكاة وإعادة بناء الواقعة افتراضيًا استنادًا إلى المعطيات، وما نبحث عنه هو الكيفية التي صاغ بها المؤلف عمله ومقصده منه. سننطلق من العمل ومن المعطيات لنتموضع في حالة الإبداع الأولى، محاولين فهم الذي فكر به المؤلف وقت الإبداع، وكيف صاغ أفكاره في شكل رواية.

بقي أن نُذَكِّرَ أن اشتغالنا سيكون على مستويين داخلي وخارجي، داخلي عن طريق اتحادنا بذات المؤلف وتقمصها، وخارجي بالانفصال عنها وتقييمها وإعطاء آراء عنها بعيداً عن الذاتية التي تلبسنا.

كما نشير إلى استحالة إنتاج كامل ما اعتمر في ذهن المؤلف لحظة الكتابة، لأن هذا سيقودنا إلى إنتاج مسودات أولية عن روايته. لذلك فإننا اعتمدنا التقمص في مواضع محددة، واعتمدنا الانفصال والتعقيب استناداً إلى العمل في مواضع أخرى.

وسيكون منهجنا في إنتاج الخطاب القبلي الذي نفهم به الكيفية التي شَكَّل بها المؤلف عمله "شرفات بحر الشمال"، تلبس دوره، وتقمص شخصيته، بتعبير أدق محاكاة دوره في التأليف عن طريق التَخَيُّل. سنجعل الكلام المتخيل الذي سنصوغه على لسان المؤلف بخط غليظ، ومخالف، وبين مقبوسين تمييزاً له عن كلامنا.

وسنجيب بهذا الخطاب القبلي المتخيل عن أسئلة من قبيل لماذا كتبت هذه الرواية؟ وكيف كتبتها؟ وماذا يريد من كتابتها؟ وسنتتبع التشكيلات السير ذاتية[*] التي انطوى عليها

1-بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، مرجع سابق، ص123.

*- يرتبط مصطلح التشكيل بالثقافة البصرية والفنون المرئية ويعتمد على حاستي البصر والسمع واللمس وهو لفظة مستوردة من حقل الفنون التشكيلية، وأدخلت مجال الأدب للدلالة على تنظيم المكونات التي يتركب منها العمل الأدبي، وتوليفها معا، وربطها ضمن نسيج واحد لخلق الشكل النهائي، أما السير ذاتية فهو نحت من السيرة الذاتية وقد سبق لنا وفصلنا في مصطلح السيرة الذاتية إلا أن هذا النحت الجديد جاء ليدل على العناصر التي تنتمي إلى حقل السيرة الذاتية في أي نص كان حتى وإن كان هذا النص ليس سيرة ولكنه يتضمن عناصر من حياة الشخص حضرت ضمن نسيج النص، يطلق على هذه العناصر مصطلح عناصر سير ذاتية أو تشكيلات سير ذاتية، إذن يدل المصطلح على جملة المرجعيات

نسيج العمل السردي، ونركز عليها دون غيرها، ونرصد تشابكها مع الخطاب المتخيل، مستندين إلى جملة من المعطيات من بينها حياة المؤلف الخاصة وسياقات إنتاج هذا النص وتعالقاته مع حياة المؤلف ويومياته التي عاشها، وهذا أمر ضروري في إعادة بناء التجربة.

علينا أن نأخذ بعين الاعتبار شيئا مهما، وهو أن الشخصية الرئيسة "ياسين" وشخصية المؤلف "**واسيني**" ليستا شخصيتين متطابقتين تمامًا ولا تخضعان لميثاق التطابق المقترح الذي يضعه لوجون (الشخصية الرئيسة = السارد = المؤلف)(**). إذ إن شخصية "ياسين"، على ما تحيل به إلى المؤلف، ما هي إلا شخصية مختلقة، مستلة من جوهر المؤلف لتشكل معادلاً موضوعيًا له لا غير. بالتالي، فإن ياسين هو "**واسيني**" وفي الوقت نفسه "ياسين" ليس "**واسيني**"، وهذه المفارقة هي ما تجعل من أعمال المؤلف ذات المرجعية السير ذاتية تشكل إرباكًا كبيرًا في التعامل معها. فإذا ما استطعنا فهم أن "ياسين" هو "**واسيني**" وأيضا في الوقت نفسه هو ليس واسيني، فإننا سنتمكن من القبض على جوهر هذا العمل.

السير الذاتية المتواجدة في عمل ما، ومنه فنحن نقصد بالتشكيل السير ذاتي جملة التوليفات المكونة من عناصر ذات مرجعية سير ذاتية انتظمت داخل نسيج العمل السردي (قصص، مواقف، ذكريات...)، وتكون هذه التوليفية قد صيغت في شكل لغوي حتى يتحقق فيها شرط الانتظام والتوليف الذي يقتضيه مصطلح "التشكيل"، وتكون مستمدة بشكل مباشر أو ضمني من حياة المؤلف حتى ينطبق عليها مسمى "سير ذاتية"، بالتالي فنحن أمام توليفات وعناصر منظمة تشكل قصصا أو ذكريات أو مواقف جزئية تنتظم بدورها في سياق أكبر هو سياق العمل الروائي باعتبار أننا نبحث عن هذه التشكيلات ضمن أعمال روائية .

*- عالج "**فيليب لوجون philippe Lejeune**" قضية التطابق في كتابه "السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي"، واعتبر أن المؤلف في السيرة الذاتية يقحم نفسه في الحكي وهذا الإقحام يوفر إمكانية تطابق بين الشخصية الرئيسة والسارد، ثم قدم جملة من احتمالات التطابق، ضاربا أمثلة من أعمال سردية متنوعة توفرت على مواثيق تطابق مختلة بعضها يوفر التطابق لكن سرده بضمير الغائب، وبعضها يوفر التطابق وسرده بضمير المخاطب وآخر يكون فيه تطابق والسرد فيه بضمير المتكلم كما هو معنا في هذا العمل، وقد تبنت الدراسات اللاحقة ما جاء به لوجون فيما يتعلق بالتطابق والميثاق السير ذاتي دون أن تخرج عنه -خصوصا الدراسات العربية-

ينظر:

- فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق.

-شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الأتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، (د.ط)، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992م.

1. فكرة الرواية:

يمكننا أن نصطلح على فكرة الرواية –بنوع من التجاوز– أنها الدرجة الصفر من الكتابة، وهي التي تشكل بؤرة الحكاية، وعليها تتمحور أحداث الرواية كاملة. ولنفهم فكرة الرواية من منطلق إبداعي، سنقول إنها الخطاب القبلي المجرد الذي يريد المؤلف تجسيده عن طريق اللغة. تراود هذه الفكرة المؤلف ويسعى لإخراجها من ذهنه عن طريق صبها في قالب النوع الأدبي، سواء شعرًا، أو قصة قصيرة، أو رواية. في حالتنا، اختار المؤلف أن يجسّد فكرته في نوع الرواية، وسنفصل في هذا لاحقًا لأننا سنركز على الفكرة في هذا المبحث.

تتمتع الفكرة بمكانة مركزية، فهي التي يتولد عنها العمل، وتأتي كل العناصر والمكونات الأخرى لخدمتها ولدعم توجهاتها. وفكرة هذا العمل بالدرجة الأولى هي انتقاد الجماعات الإسلامية المتطرفة وانتقاد السلطة السياسية التي جاءت بقانون الوئام المدني. ثم جعل الفكرة داخل نظام يتقاطع مع حياته الشخصية بالدرجة الأولى ليكون السرد متمحورًا حول ذاته.[1]

« هناك الكثير من الأفكار داخل رأسي وذكريات قديمة أيضًا. لقد قضينا أوقاتًا عصيبة في فترة التسعينيات حيث كان حراس النوايا يحكمون قبضتهم على كل شيء، ويتواجدون في كل مكان. كنت أختبئ وأتنكر، خصوصا عند تلقيّ تهديدا بالقتل، وبعد ما شهدته من عمليات اغتيال استهدفت العديد من المثقفين، وموت المقربين مني بسبب سعار الإسلاميين. فإنني أجدهم الآن بين ليلة وضحاها يسنون قانونا يعطي الحق لهؤلاء الهمج بالعودة والحصول على راتب شهري وعمل؟ لا أرفض فكرة الوئام والتسام من حيث المبدأ، فأنا لم أنشأ على هذا الشيء، ولكنني أرفض هؤلاء المتخلفين في حد ذاتهم لعدة أسباب.

1–قد فصلنا في قضية تسريد الذات في مقال مرافق عالجنا فيه المدونة نفسها("تسريد الذات وذاتية السرد في رواية "شرفات بحر الشمال "لـ "واسيني الأعرج"، مج 11، ع 01، مجلة آفاق فكرية، 05 ماي 2023م ، سيدي بلعباس، الجزائر، ص–ص: 173– 189.)

إنهم مستفزون ولن يترددوا في العودة إلى نشاطاتهم الإجرامية إذا ما اتيحت لهم الفرصة. لقد رأيت كبار القتلة والمجرمين في أمريكا اللاتينية يعتذرون عن ممارساتهم اللاإنسانية لشعوبهم، على الأقل وجدوا بعضاً من الإنسانية في إحدى زوايا نفوسهم. في حين أن وجوه هؤلاء الصدئة لا تفعل هذا، إنهم يظهرون على المنابر ليطالبوا باطلاق سراح المزيد. لا يمكنني أن أثق في هؤلاء القتلة. سلاحي القلم، وسألتزم بالكتابة عن أولئك الذين قضوا بسبب أنهم حلموا بوطن جميل بعد الاستقلال وفجعوا بهؤلاء القتلة.

إن كتابتي فض لهؤلاء القتلة وكشف لجرائمهم التي لا يمكن أن ينساها التاريخ. شخصية تغادر البلاد تزامنًا مع الإعلان عن الوئام الوطني ستكون هذه الشخصية شخصية مثقفة واعية بأبعاد القضية التي تعالجها. مثلي تماما، ستكون نسخة عني سأحكي بواسطتها معاناتي ومعاناة الآخرين، وأسرد عن الذكريات الأليمة وحياة الخوف والرعب والموت التي عشناها تحت سطوة حراس النوايا الذين سينزلون الآن ليتمتعوا بخيرات الوطن الذي خربوه. من أعطى الأمر بقتل رجل مثقف مثل الطاهر جاووت هو ميكانيكي دراجات، والآن سيعود هذا الميكانيكي المتخلف معززًا ومكرمًا وله حقوق مواطنة ومرتب شهري. ماذا عن الطاهر جاووت؟ وماذا عن الأبرياء الذين ماتوا؟ ماذا عن الذين عاشوا الويلات بسببهم؟»(*)

تُشكل هذه الأفكار جوهر النص أو العمل، وهي ما يسعى المؤلف إلى تجسيده بواسطة عمله، ولعله وجد في حياته الشخصية مادة خصبة لحبكة الرواية، فاستغل شيئًا من سيرته الذاتية وأقحمها في سياق الرواية. إذ إنه لا يكتب سيرة ذاتية بل رواية، وهذا ما نفهمه من توجه النص، وإرادة المؤلف الذي يركز على انتقاد الأوضاع في بلده ولا يسعى بالدرجة الأولى إلى سرد حياته سردًا سير ذاتيا، ولا إلى الوقوف عند محطات حياته، محطة محطة من الطفولة إلى المراهقة إلى الشباب ثم الكهولة والشيخوخة.

*-هذا خطاب متخيل، ومناجاة نفسية بنيناها بالاعتماد على التقمص لكشف ملاباسات تشكل العمل وهذا ما سنعتمده في محطات عديدة من هذا الفصل.

لذلك، يتوجه المؤلف بالعمل إلى الدفاع عن إيديولوجيا خاصة، تتمثل في اعتراض المتطرفين الذين خربوا البلاد، ومعارضة القرار السياسي الذي يسمح لهم بالعودة إلى حياتهم الطبيعية، والحصول على حقوق المواطنة من جديد، موظفًا شيئًا من حياته الخاصة وتجاربه التي مر بها في فترة من الفترات، ليثري نصه، الذي سيكتسب صبغة سير ذاتية بهذا:«**لقد كتبت ذلك العمل وأنا في هولندا وبقيت في ذهني كلمة لصديقة كاتبة هولندية عندما قلت لها: "لكم مدينة جميلة ومريحة..." فأجابتني:"هي مدينة بريئة فقط"**»[*] **وبالفعل اكتشفت أنّ تلك المدينة بريئة فهي على تعقّدها جميلة ببساطتها. فتشعرك بأن بها شيء مدهش وسحري** [بأن بها شيئا مدهشا وسحريا]، **أضف إلى ذلك أنّها المدينة التي خرج منها عباقرة الفنّ والرسم وقد كتبت تلك الرواية وأنا في غاية الضيق والقلق. وقد تزامن ذلك مع قرار "الوئام الوطني" الذي أعلنه رئيس الجمهورية. وهذا الوئام الوطني، بكل بساطة، يسمح للقتلة أن يعودوا إلى بيوتهم وإلى المجتمع والبلد الذي خرّبوه، وهذا قد يكون له ما يبرّره سياسيا ولكن كيف يمكن أن تستقبل من قتل أهلك وذبّح عائلتك بالتمر والحليب؟!!!**»[(1)]، في هذه الرواية، يستعين المؤلف بشيء من حياته الحقيقية الواقعية، ويوظفها في إطار المتخيل، لخدمة موقفه الإيديولوجي المعارض للإسلام المتطرف.

ونجد أن التشكيلات السير ذاتية هنا جاءت للنمذجة والتمثيل، حيث يبني المؤلف أحداث الرواية المتخيلة وينمذج من مواقف وقعت له. كما يوجه التلقي إلى قضية المشابهة بين أحداث الرواية وبين حياته الخاصة. ورغم أن هذا الاتجاه قد يكون راجعًا إلى نية التأثير

---

*- في موضع آخر يذكر الأعرج أن الكاتب الهولندي الكبير "فان تورن" هو الذي قال له أن أمستردام مدينة بريئة (في سيرة المنتهى ص 177)، ويبدو أن المؤلف يخلط في هذه الذكرى في كلا الموضعيين اللذين يتميزان بمرجعيات أحداثهما ولعل هذا راجع لقصور ذاكرته أو اختلاط الأمر عليه في الفترة الفاصلة بين التصريح الصحفي القديم (**كمال الرياحي: حوار مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج، مجلة عمان، ع 96، حزيران 2003م**)، وبين ما ذكره في سيرة المنتهى التي هي سيرى ذاتية في إطار متخيلة (أي أن أحداثها حقيقية مرجعية) التي كتبها في وقت لاحق (2014م نشرت الطبعة الأولى من العمل وفي تنويه مرفق معه تم الإشارة إلى أن العمل كتب في غضون ستة أشهر ونشر قبل جمعه ونشره في شكل كتاب على صفحة فايسبوك تحمل العنوان ذاته (سيرة المنتهى) وقد أرفق المؤلف نشره هذا بصور ووثائق أرشيفية عن مراحل طفولته وشبابه أي أن العمل كتب في 2013م) راجع سيرة المنتهى ص 03.

1-كمال الرياحي: حوار مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج، مجلة عمان، ع 96، حزيران 2003م، ص18.

في المتلقي، الذي سيقيم حتمًا عقد مطابقة بين شخصية "ياسين" وبين المؤلف الحقيقي "**واسيني**"، إلا أنه يجب إدراك إمكانات النوع الروائي ومنحه القدرة للكاتب وحرية التصرف في الوقائع والأحداث وإخراجها من سياقاتها المرجعية. عليه، فإننا هنا نحدد، كما حدد المؤلف، النوع الأدبي الذي ستعرض فيه هذه الأفكار والوقائع المتصرف فيها:

«أجد أنه من المناسب أن أستغل حياتي وأوظفها في كتاباتي، وأعيد تشكيلها روائيا، لأن هذا سيتيح لي قدرا أكبر من التحكم في التفاصيل. لست في مرحلة تسمح لي بتدوين سيرتي الذاتية كاملة لكن يمكنني الاستعانة بعناصر منها لأجعلها مكونات في أعمالي الروائية لدي رسائلي الحميمية وقصاصات الجرائد وإرثي الأندلسي وقصص حنا، وآلام المنافي. سأستغل هذا في صياغة عملي الذي سأفضح به همجية القتلة. إنني أكتب حياتي قطرة قطرة وأسعى به لتخليد ذكراي وذكرى جيلي الذي بدأ ينقرض ويختفي بسبب الاغتيالات والانتحارات. في عملي هذا سأجسد مرارة المنفى وقهر الموت وصورة وطن يتمنى أصحابه أن تبقى الشمس معلقة في كبد السماء حتى لا يضطروا للبحث عن وكر يختبئون فيه من القتلة إذا جاء الليل، سأعرض فيه صورة للوطن الممكن لو لم يكن في أيدي القتلة، كان سيكون كهولندا. هذه المدينة البريئة التي غيرت زيارتها العديد من المفاهيم عندي وحولت مسارا كاملا من الأحداث التي اعترمت خطها خاصة بعد أن قابلت مترجمتي الهولندية كليمونس[*] التي جعلتني أراجع المخطوط وأعدله وأضيفها شخصية في روايتي. كيف لا أفعل هذا وقد جعلتني أنتفض انتفاضة عاشق وأعادت لي ذكريات قديمة من الشباب. لقد هزتني من أعماقي ولا يمكن أبدا تجاهل هذا الشعور الذي يجب أن يجد نفسه بين الحروف. لقائي بكليمونس كان منعرجا مهما»

ورغم إيراد الوقائع الحياتية والاستعانة بها في تشكيل النص، إلا أننا نجد أن هذه الوقائع والتشكيلات، جاءت في هيئة مواقف متفرقة مدمجة مع خطاب الذاكرة ولا تساهم بنائيا في النص. لقد تقاطع المؤلف مع شيء ممّا وقع في حياته الفعلية –ما نصطلح عليه

*–بنينا هذه المناجاة استنادا إلى كلام الروائي نفسه الذي اعترف في سيرته الذاتية "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني بأن مقابلته للهولندية كليمونس جعله يعدل في مخطوط عمله ويعدل في الأحداث... يمكن الرجوع للصفحة 177 من العمل المذكور.

سيرته الذاتية– وهو سفره من ضفة إلى أخرى. ولكن العمل لا يقصد التوقف عند هذه المواقف في دلالتها المرجعية، لأن المؤلف لا يكتب سيرته الذاتية، ولا يقصد إلى توثيق هذه المواقف وسفره إلى هولاندا، بل إن المؤلف يريد من عمله، مهاجمة الإسلام المتطرف –مع التحفظ على المصطلح–، وصبَّ جام غضبه على وضع البلاد، والجماعات المسلحة ونظام الحكم. وهذا ما طغى على العمل، وقد جاءت التشكيلات السير ذاتية ثانوية، خادمة لهذا الغرض، ولهذا جاءت مشوهة عن أصلها –كما سنرى مع موت عزيز وقصة زليخة–، ولم تكن مساهمة فعليا في البناء الهيكلي للعمل. حيث يمكن حذفها دون أن يتأثر بناؤه، على عكس رواية "ذاكرة الماء"[1] القائمة على أساس السيرة الذاتية، التي اعتمد عليها مادة وتشكيلا.

2. اختيار النوع الأدبي:

المعروف عن "**واسيني الأعرج**" غزارة إنتاجه الروائي، واقتران اسمه بالرواية، حيث لم يكتب في غيرها من الأنواع الأخرى «**أنا الذي صرت عاجزا على اختزال العوالم في قصة قصيرة، أرى أنّ كل جنس أدبي قادر على استيعاب عصره، لا أدري، وجدت نفسي في لحظة من اللحظات أنزلق نحو الرواية. وعندما كنت أكتب القصة القصيرة لم تكن بالفعل قصصا قصيرة، إنما كانت روايات مختزلة. كنت منحدرا من مجتمع ريفي تسيطر عليه عوالم الأسطورة والخرافة لذلك لم تكن فضاءات الكتابة الضيّقة قادرة على استيعاب ذلك الامتلاء الذي أشعر به وأروم إفراغه. كانت الرواية هي الجنس الذي تناسب مع تكويني**»[2]، ذلك أن الرواية تتيح لصاحبها مساحة كبيرة للتعبير، خاصة أن كتابات واسيني تنتمي إلى كتابات الذات التي تعيد تشكيل نفسها سرديا لتعبر عن مقاصد صاحبها وآماله وخيباته، ولتعكس المحيط والبيئة التي يعايشه وتخضعها إلى ميزانه النقدي. فيعرض الروائي

1–واسيني الأعرج: ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، ط04، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2008م.
2–كمال الرياحي: حوار مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص17.

آراءه، وتطلعاته، ويتشعب في شتى المواضيع دون أن يقطع الصلة بينه وبين ذاته وحياته الخاصة(*).

أخذنا بعين الاعتبار ولاءات المؤلف الثقافية، وقياسا على فكرة تقبل قرار الوئام المدني، التي تبدو للوهلة الأولى فكرة بشعة، خصوصا من المنظور الذي يعرض له المؤلف "كيف يمكنني أن أستقبل قاتلاً بالتمر واللبن"، فإننا في الوقت ذاته نفتقد مقولة التسامح الجماعي التي ينادي بها بين المسلمين واليهود والمسيحيين، أين هي يا ترى؟ ولماذا لا يصح تطبيق هذه المقولة بين أفراد الشعب الواحد؟ هل هي صالحة فقط للأعراق المختلفة؟ وما الضرر في رأب الصدع بين أفراد الشعب الواحد لحقن الدماء، بدلاً من توسيع الهوة بكلام من قبيل "كيف أستقبل القاتل بالتمر واللبن"؟

يشي هذا الأمر إلى العديد من الأمور، وحتى لا نذهب بعيدا في تثبيت الشكوك، فإننا سنكتفي بإرجاع الأمر إلى ولاءات المؤلف الثقافية(**)، وإلى غضبه وثورته ورفضه الأمر. لقد راهن المؤلف ضمنيا –نية مبطنة– بكتابته عمله على فشل قرار الوئام، لكن كانت نتائج هذا القرار مرضية إلى حد بعيد، لذلك فإن مجرى رواياته المستقبلية اتخذ مسارا آخر، وابتعد

*–يمكن مراجعة الملحق رقم 12، للاطلاع على الخطاب القبلي.

–نلاحظ أن تصريحات **الأعرج التلفزيونية والصحفية وكتاباته خارج نطاق الأدب تتناقض كثيرا مع رؤية أعماله الأدبية وما يتبناه داخلها، (مثلا هو يعارض قرار الوئام المدني ويرفض عودة الارهابيين وينتقد رئيس الجمهورية لكنه في أحد منشوراته على الفايس بوك يترحم على الرئيس بوتفليقة ويرى أنه حقن الدماء وما إلى ذلك) هناك تناقض بين هذا المنشور وبين التصريح في حواره مع الرياحي وكذلك بين رؤية عمل (ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال، أصابع لوليتا) التي تحكمها الرؤية ذاته تقريبا، فما هو السبب؟، إننا نرجع هذا، لعدم استقرار المؤلف على رأي واحد فهو يغير توجهاته بما يتناسب مع معطيات اللحظة وفي تلك اللحظة التي نشر فيها منشوره كانت فترة حراك في الجزائر تبعها موت الرئيس بوتفليقة، وبدا أن الأعرج راجع نظرته نحو الرئيس وفترة حكمه بالتالي فإننا نجد تناقضا بين تصريحاته القديمة وتصريحاته الجديدة وما يورده في أعماله الأدبية، الخط الثاني الذي نقترحه هو انفصام واقع المؤلف عن أعماله الأدبية واستغلاله للأدب لقول ما يعجز عن التصريح به في مقال صحفي أو حوار تلفزيوني فهو يصب كل ما يريد أن يقوله فعليا في قالب الرواية تجنبا للمساءلة في حين يدلي بأي تصريح على أرض الواقع حتى وإن خالف روح عمله مستندا في هذا إلى أن العمل عمل أدبي ويجب فهمه على أنه خيال روائي حتى يتفادى أي محاولة في ربط ما يرد في الرواية بما يصرح به في أرض الواقع، لذلك فإن فهم أعماله في ضوء تصريحاته أمر صعب جدا.

عن قضية الإرهاب في الجزائر كما عالجها في هذا العمل. بل إنه راح يستوحي توهيمات أخرى من انتقال الإرهاب من مجموعة من الدول الإسلامية المختلفة لينشط في فرنسا. وقد عالج هذا في رواية "أصابع لوليتا".

قد نُجرُّ إلى نوع من التعقيبات التي تبدو إيديولوجية، ولكن هذا يرجع إلى طبيعة العمل التي تفرض هذا، إذ لا يمكن مناقشته خارج حدود الإيديولوجيا باعتبارها «**أولا ما ينعكس في الذهن من أحوال الواقع انعكاسا محرفا بتأثير لا واع من المفاهيم المستعملة. ثانيا نسق فكري يستهدف حجب واقع يصعب وأحيانا يمتنع تحليله. ثالثا نظرية مستعارة لم تتجسد بعد كليا في المجتمع الذي استعارها لكنها تتغلغل فيه كل يوم أكثر فأكثر. بعبارة أدق إنها تلعب دور الأنموذج الذهني الذي يُسهل عملية التجسيد هذه**»[1]، وأيضا لأنها داخل نص "شرفات بحر الشمال"، جاءت على مستوى نفسي، وتجسيدا لمقاصد مصلحية لتكون وهما وليست تعبيرا عن رؤية شمولية[*] «**إن الانتقال من الإديولوجيا ذات المقاصد المصلحية إلى الإديولوجيا كرؤية شمولية يعني بالنسبة لكارل مانهايم الانتقال من مجال تفكير تَكُونُ فيه المقاصد اللاواعية وغير القصدية غالبة لأنها توجه الفكر نحو تمويه المصالح الآنية، إلى مجال تفكير تكون فيه المقاصد المعرفية غالبة في التحليل.**»[2]، إن الأفكار المضمنة في العمل تجبر الباحث على مناقشتها، ذلك أنها مُنْتَجَةٌ لتؤدي قصدا معينا، مُتخذة من شكل الرواية سبيلا للتجسد «**الإديولوجيات باعتبارها عناصر واقعية تدخل إلى النص الروائي كمكونات للمحتوى أي كعناصر مؤسسة للبنية الفنية، وفيما يخص وضعية الكاتب**

1-عبد الله العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1995م، ص29.

*-مثلا رواية "**1984**" ورواية "**مزرعة الحيوان**" لـ"**جورج أورويل**"، روايات إيديولوجية بامتياز تعرض رفض المؤلف الشديد للأيديولوجيا الشيوعية، لكن الإيديولوجيا فيها تأتي رؤية شمولية، ومعرفة، لا موقفا نفسيا ومقاصد آنية وهمية كما نجده في "**شرفات بحر الشمال**".

2-حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص 23.

الواقعية فهي التي تكون المسؤولة عن تحديد الذات المتكلمة في النص (من يتكلم؟)»[1]، لذلك فإن هذا الجنوح والخوض في مثل هذا أمر مسلم بل وواجب التطرق له لكشف ملابسات تشكل هذا العمل[*].

من الواضح أن أساس العمل هو انتقاد قرار الوئام المدني، وهو قصد المؤلف أيضا، ولكن هذا لا ينفي أن يدخل تحت هذا القصد. ميل المؤلف إلى تمجيد ذاته، ونفخها سرديا، والمبالغة في تصوير معاناتها لاستدرار مشاعر القراء، –سواء عن وعي، أو عن لاوعي–. ويتضح هذا من الموقع الذي يحتله المؤلف، أو بالأحرى ذات المؤلف المعادلة له سرديا، التي يتخذها قناعا لبث أفكاره في العمل (شخصية ياسين)، ليجعل منها في موضع الضحية المظلومة المقهورة الهاربة من جور النظام، ومن ظلم الجماعات المسلحة، إلى نعيم الغرب وحريته ليقول ما يقوله.

ومع هذا الموضع الذي يوجه منه المؤلف خطابه، مدعوما بشيء من الذكريات المشوهة والأحداث المتعلقة بحياته الشخصية، عن معاناة وكفاح معين، وعن كشف بعض اللعب السياسية التي تمت في الثورة، ممزوجا مع قصة حب على نمط الروايات الإيروتيكية الغربية التي تصور معاناة العاشق وهيامه بحبيبته، يلعب المؤلف على أوتار القارئ ويعمي بصيرته، حتى إذا تحقق هذا وتأكد من أن قارئه تعمق بما فيه الكفاية[**]، ووقعت له عملية التأثر، وجّهه إلى الوجهة التي يريدها، وإلى مقصده الفعلي وهي مهاجمة الإسلام المتطرف، على حد تعبيره، وانتقاد نظام الحكم على حد سواء، واستثارة القارئ عاطفيا ليستهجن مظاهر الثقافة التي ينتمي إليها، وتنمية عقدة النقص عنده منها، على حساب ما هو غربي (الانتصار إلى الثقافة الغربية).

1– المرجع نفسه، ص 28.

*–ينظر الملحق رقم 13.

**–أثناء بناء النص يضع المؤلف في الحسبان قارئا نموذجيا يوجه له الخطاب كما يقول بهذا امبرتو ايكو ولا شك أن المؤلف أثناء الكتابة وقياسا على نفسه يدرك إلى أي مدى تعمق وما هو الموضع المناسب لتوجيه قارئه المحتمل نحو وجهة أخرى يقصد إليها.

لعل هذا يتجسد لنا جليا، فيما دار بين "ياسين" و"حنين"، فعندما يصل ياسين إلى "أمستردام Amsterdam" وفي أحد مواضع الرواية، يحصل هناك اجتماع بينه وبين جملة من الفنانين والكتاب والأدباء من بينهم شاعرة جزائرية اسمها حنين[1]، على مدى معين يشتغل المؤلف على توطيد العلاقات بين ياسين وحنين بشكل يجعل من القارئ يترقب إذ يستشعر القارئ من الخطاب الدائر بينهما، بنبضة انجذاب وحب محتمل، يسعى القارئ بشغف في محاولة تحصيلها بمتابعة ما يجري بين الشخصيتين.

ثم يتطور الأمر بين هاتين الشخصيتين، حتى إنحنيًا تعرض عليه المساعدة في إيجاد فتنة، وتتدرج الأحداث والقارئ مشدود إلى تلك اللحظة التي سيقع فيها المحظور بينهما، من التصعيدات الخطابية التي يتحكم فيها المؤلف، ويوجهها عن طريق الحوار، إلى أن تختلي حنين بياسين في منزلها ليشربا معا، هنا يكون القارئ تعمق بما فيه الكفاية، بل إنه مركز جيدا لاستقبال لحظة الحب بين الشخصيتين، إذ إن الفضاء المؤطر للشخصيات وللأحداث يوحي بحميمية شديدة: «**لقد ذهب الجميع ولم يبق إلاي معلقا في الشرفة المطلة على الميناء القديم. لا الضباب ولا الأمطار الموسمية الباردة كانت قادرة على منع الناس من الحركة السيارات تنزلق بهدوء على الطرقات الملساء التي تقاطعت عليها ألوان الأضواء فصارت مثل ملهى ليلي ولا تسمع تحت عجلاتها إلا هسيس المياه وهي تتكسر/.../ نظرت إلى الساعة الحائطية، قبالتي تقاطعت خزرتي بنظرات حنين التي لفت نفسها في لباس صوفي يشبه القطنية. ضحكت.**»[2] ما ينتظره القارئ في هذه النقطة تحديدا، هو ليلة حب بين الشخصيتين، لكن المؤلف يعمد إلى هذه الليلة ليحولها إلى ليلة نقاش سياسي يتعلق بتاريخ الثورة والإرهاب، يعرض به أفكاره، ويخدم فكرة الرواية التي انطلق منها.

ولأن القارئ في حالة وجدانية مدروسة جيدا من قِبَلِ المؤلف، فإن تقبله الكلام الذي ستقوله الشخصيتان، وتقبل مشاعرهما التي تمقت نظام الحكم، وتنتقد الثورة، وترفض الوئام

1-ينظر: واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 126 وما بعدها.

2-المصدر نفسه، ص، ص: 141، 142.

المدني، سيكون عاليا وسينخرط القارئ في حالة وجدانية شبيهة بحالة الشخصيتين، وتتوجه أفكاره إلى رفض ما ترفضانه وقبول ما تقبلانه، وجدانيا سيكون القارئ تحت سيطرة تلك اللحظة، وهذا مثال واحد من كثير، فهذه الآلية التي تعتمد على الخطاب الوجداني تتحكم في كامل العمل ويقع استغلالها في كثير من المواضع: قصة ياسين وفتنة، قصة ياسين وغلام الله، ما يحصل مع عزيز وزليخة، فما إن يتورط القارئ عاطفيا ويتماهى وجدانيا مع أحداث القصة، حتى يدرج المؤلف خطابه الناقد اللاذع ليجد صداه في نفس القارئ. بعد البناء الوجداني يختم المؤلف قصته بالنقد والتعريض لأحد الأطراف إما النظام وإما الجماعات الإرهابية.

بعد أن حددنا فكرة العمل ونوعه، استنادا إلى المعطيات، وعن طريق الخطاب القبلي الذي يدور في ذهن المؤلف، سننتقل إلى معالجة كتابته الرواية وتفصيله الأحداث وكيفية استغلاله التشكيلات السير ذاتية في عمله هذا، ويجب أن نشير إلى أننا سنتوقف عند المحطات الجوهرية فقط إذ إن إعادة بناء المتخيل القبلي للعمل عن طريق التقمص قد يجرنا إلى الإسهاب ومتابعة أدق التفاصيل كما فعل المؤلف تماما، وهو ما يجعلنا نشرح كل تفصيل، وكل زاوية من الرواية بالتدقيق الممل، وسينجم عن هذا إطناب في الحديث واستطراد في الكتابة، قد يقودنا إلى إنتاج مسودة محتملة وطبعا سيكون حجم المسودة مع التعقيبات التفصيلية والشارحة والناقدة، يفوق حجم الرواية –التي يربو حجمها عن 300 صفحة– بأضعاف. لذلك فإننا سنختار المحطات الأساسية والتي تتعلق تحديدا بسرد الحياة، وكتابة الذات، ودور التشكيلات السير ذاتية في هذا العمل، مع إشارات متفرقة لما نراه مهما في فهم العمل.

3. الموت مولدا للأحداث:

إن عمل "شرفات بحر الشمال" يتولد كاملا تقريبا من فكرة الموت[*] التي تتولد عنها بدورها فكرة المنفى والغربة. هذا التولد الناجم عن فكرة الموت هو نتاج تفاعلات نصية داخلية وليس أساسا له، لأن أساس النص هو معارضة قرار الوئام المدني ونزول المعارضين المسلحين من الجبال واندماجهم مع المواطنين وحصولهم على حقوق المواطنة. فالموت هنا يأتي كفكرة متعلقة بالفكرة الأساسية. يقوم المؤلف بتوليد الأحداث منها (أي من فكرة الموت داعمة الفكرة الأساسية فكرة المعارضة) وبناء منطق داخلي للنص يخدم بها الفكرة والأساس الأول (انتقاد الوئام المدني).

لقد سبق وأشرنا في مواضع سابقة إلى أن المؤلف يشتغل وجدانيا ليسوق القارئ إلى الأفكار التي يقصد لها ويريد أن يقنعه بها، لذلك فهو يعتمد على ثيمة الموت ثيمة تتولد منها الأحداث ليلعب على الوتر الوجداني. فلا يوجد ما يؤثر على الإنسان أكثر من موت أحبائه وأقاربه ولا يوجد مشهد يؤثر على الإنسان أكثر من مشهد شخص يموت، خصوصا إن كان هذا الشخص شخصا مظلوما أو عانى الأمرين وكانت نهايته مأساوية. إن المؤلف باعتماده على الموت لتوليد الأحداث وبناء منطق نصه الداخلي يخدم فكرة العمل الأساسية فيسير في خط ترادجيدي موقنا تأثيره على المتلقي بإدراجه وعرضه مآسٍ وهموما تعود لشخصيات بعضها مرجعي حقيقي، وبعضها متخيل يوهم بالواقعية.

وقد اختار أن تقترن هذه النماذج بشخصه المفترض (شخصية ياسين التي يقيم القارئ عقد مطابقة بينها وبين المؤلف كلعبة ذكية من المؤلف في قول ما يريد والتفلت مما يريد)،

---

*–الموت هو نهاية الدزاين (الموجود) ويذهب هايدجر إلى أن الدزاين وجد ليموت، أو بالأحرى ليسير باتجاه الموت، ونتيجة هذا فإن هناك عواطف تتولد وهي القلق والخوف من الموت فيهرب الدازاين من الموت عن طريق الخوض في الثرثرة ونسيان حقيقة الموت والانخراط في المجتمع لتتخفيف من وطأة القلق: «**الناس يهربون من قلق الموت هروبا جماعيا وذلك باحالته من ناحية إلى مجرد حقيقة إحصائية أو يقين تجريبي تاركين المصير الشخصي مبهما دون تحديد أو برده** [أي القلق] **إلى اليقين بأن كل نفس ذائقة الموت وكأن الموت يهم كل الناس ولا يهم أحدا بالذات**»، مصدر المقبوس: ريجيس جولفييه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، تر: فؤاد كامل، مر: محمد عبد الهادي أبو ريده، ط 01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988م، ص 91.

وبهذه الشخصية يسرب المؤلف قناعاته الخاصة(*) مغلفة بأحداث مأساوية تتعلق به هو وتتعلق بشخصيات عرفها من محيطه، وهنا يأتي دور التشكيلات السير ذاتية، فالمؤلف لم يبنِ بها النص ولكنه وظفها فقط باستحضارها من الذاكرة وتشويهها روائيا (قصة موت عزيز حدث ينتمي إلى حياة المؤلف الحقيقية فهو حدث سير ذاتي تم اعتماده في هذا العمل مع عديد من التشويهات كما سنرى)، بمعنى أنه يمكن عزل التشكيلات السير ذاتية عن النص وابعادها دون أن يختل بناء النص لأن النص في أساسه لا يقوم عليها وإن كان يوحي باعتماده الكبير عليها إلا أن هذا جاء من باب التمثيل والاستشهاد وكان بالامكان أن يقوم مقامها أي تشكيل أو مكون آخر يعادلها ويؤدي وظيفتها.

في الوقت ذاته لا ننفي أهميتها تماما، وهذا الحكم بالأهمية، مؤسس على وجهة نظر المؤلف، إذ إنه قصد لها قصدا أولا بسبب سهولة الحصول على المادة السير ذاتية، فهو يستقيها من ذاكرته، ومن كتاباته السابقة، ومما يحتفظ به من آثار تتعلق بحياته الشخصية، وثانيا تمجيده ذاته، وشغفه بلعب دور الضحية المنكوب. بالتالي لن يكون هناك أفضل من التشكيلات السير ذاتية –بالنسبة له كمؤلف– لنمذجة هذا لأنها ستدعم فكرة أنه ضحية منكوب لا مكان له في بلد لا يحترم المواهب والعبقريات وهو ما سيساعده على النقد، كما يضمن له مسارا تراجيديا يتوافق مع قناعاته، لذلك فإن ضم هذه التشكيلات تحت لواء فكرة الموت وتوظيفها في سياقه سيتيح للمؤلف تأثيرا وجدانيا أكبر وإيهاما أكثر للقارئ الذي سيقول "**هذا الكاتب مر بأهوال كثيرة ليقول كلمة الحق**"، وهذا حكم القارئ الإنفعالي المتأثر بالأحداث.

ينطلق المؤلف من فكرة الموت التي تعتبر المسؤول الأول في خلق منطق النص وعلاقاته الداخلية ليتدرج في عرض المآسي الخاصة به (عن طريق شخصية ياسين)،

*–فعليا ليس من هذه الشخصية فقط لأن معظم الشخصيات في هذا العمل ونحن أقصد الشخصيات البنائية فيه والتي تحتل دورا في الحبكة ونمو الأحداث كلها صدى لصوت المؤلف إذ إن هذا العمل أحادي الصوت وتغيب عنه الحوارية، ينظر تسريد الذات وذاتية السرد، وكذلك الهجنة المعطوبة

والمآسي الخاصة بمحيطه التي نجدها بطريقة أو بأخرى تقترن به، فمعظم حوادث الموت والانتحارات والاغتيالات الواردة في الرواية استلهمت من المحيط الخاص به. إنه يقصد بعمله –حسب ما ينوي تصديره إلى القارئ– إلى كشف الغطاء عن الممارسات الهمجية للقتلة مستندا على حياته الخاصة، ومحيطه الخاصة، ليدرج قصصا عن فنانين وكتاب وشعراء قتلوا أو انتحروا أو ماتوا قهرا بسبب هؤلاء القتلة الذين سيطروا على البلاد...، بعض هذه القصص يستند إلى مرجعية حقيقية، وبعضها متخيل.

بل إن القصص التي لها مرجعيتها، تعرضت إلى تشويهات وتحويرات من أجل أن تتساوق مع السياق الإيديولوجي الذي يكتب فيه المؤلف، وليظهر هؤلاء القتلة في أبشع صورة ممكنة ويظهر نظام الحكم ما بعد الاستقلال في أتعس صورة لأنه وصل إلى نقطة سمحت بظهور المتطرفين، ثم سيقبل هذا النظام بعد عشرية قتل واغتيالات إعادة إدماج هؤلاء القتلة ضمن المواطنين، محاولا بهذا العرض إلغاء أي فرصة تسامح أو تقبل للآخر، فكان الموت مولدا للأحداث وفي الوقت ذاته آداة فعالة استغلها المؤلف لخدمة مقاصده.

«لا يمكننا بالنسبة لنا كبشر أن نتسام مع القتلة والمجرمين ولا يمكن لنا أن نتخيل أو حتى أن نحلم بمسامحة من قتل لنا شخصا قريبا»[*] هذا ما استغله المؤلف في عمله وهذا ما بُنِيَ عليه العمل حقيقة، رغم هذا، وبعيدا عن الأهواء الشخصية فإن المصلحة العامة تقتضي استثناءات يبدو أن المؤلف أغفلها، أو تغافل عنها، وهذا يبدو أمرا غريبا من مثقف معروف أنه عاش ويلات الحروب، أو على الأقل شهدها وهو يعلم أهوالها وما يمكن أن تؤدي له إن استمرت. وهو غريب على مثقف له اطلاع جيد على التاريخ، ويعلم أن السبق لحقن الدماء أهم من تأجيج الصراع. فما الذي يرفضه المؤلف تحديدا في هذا القرار، بعيدا عمَّا صرح به بأنه لا يمكنه تقبل عودة قاتل واستقباله بالتمر واللبن؟ ما الداعي إلى رفض مبادرة الصلح؟

*–خطاب متخيل قبلي.

الإجابة عن هذا السؤال إجابة سياسية أكثر منها أدبية، ولكن ألا يبتلع الأدب السياسة؟ أليس ما يكتبه المؤلف هنا سياسة مفضوحة، تشي برفضه قيام الصلح لكنه يأتي بهذا من باب خلفي دون أن يقولها صراحة، ولكنه يتحجج بـ/ ويتخفى وراء أوجاع ومآس مصطنعة تبرر هذا الرفض، بعدم إمكانية التسامح مع القتلة وهو الذي صرح في عديد من المواضع بمسامحته محاكم التفتيش ومسامحته الاحتلال الفرنسي عن جرائمه، ما هو الفرق يا ترى؟

إثارة الأسئلة هنا أبلغ من الإجابة عنها، وواهم من يحاول الفصل بين المعتقدات الشخصية والتوجهات الفكرية، وبين الكتابة. لا كتابة بريئة، وتأويلنا العمل من المستحيل أن يُعَرِّجَ على مثل هذه المحطات ويتغافل عنها، أو يمر عليها مرور الكرام، لأن هذه الأفكار هي أساس العمل وتأويلنا له من ناحية أدبية صرفة لن يقدم لنا فهما كاملا له. إن العمل ينطلق من أساس أيديولوجي، بالتالي فإن مهمة التأويل تسليط الضوء على هذه الإيديولوجيا حتى يقع الفهم، وعليه فالربط بين العمل في حالتنا هذه وبين الإيديولوجيا السياسية للمؤلف أمر واجب لفهمه: «**عندما سئل الروائي ميلان كونديرا: هل وجدت نفسك مجندا في الحرب الباردة؟ أجاب: (لم أشعر بذلك أبدا)، لكنه أبدى غضبه من تفسير أعماله الأدبية، وفق منظور سياسي!!. فما هو هذا المنظور السياسي؟.هنا يترك الأمر غامضا، فرغم النفي كانت الحقيقة تقول: إن كونديرا كان فعلا جزءا من الحرب الباردة. كذلك الأمر مع ڤاتسلاف هاڤل**[*] **الذي يقول: (ثمة أحداث قاسية وقعت في نهاية الألف سنة كالهتلرية والستالينية وتجاوزات بول بوت)، لكنه أبدا لم يذكر جرائم الولايات المتحدة في فييتنام، وجرائم بينوشيه في التشيلي، والمذبحة التي ارتكبها الإسرائيليون في مخيمي صبرا وشاتيلا،**

*– ڤاتسلاف هاڤل Václav Havel: أديب ومسرحي تشيكي، ورئيس التشيك فترة من الفترات أيضا، من مواليد 05 أكتوبر 1936م، معارض شديد للشيوعية، وهو المسؤول عن اسقاطها في التشيك، له عدة جوائز أدبية وعالمية.

ينظر:

Havel, Vaclav 1936: ENCYCLOPEDIA.COM, https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/havel-vaclav-1936 .

ولم يذكر حصار بيروت عام 1982م... إلخ.»[1]، الأمر ذاته هنا مع "الأعرج"، إن كتاباته يجب أن تفهم كتاباته في ضوء الإيديولوجيا، وتأثره بالثقافة الغربية، وانسلاخه الهوياتي، وأن يفهم متحيزا إلى الثقافة الغربية، موجها انتقاداته من منبر بعيد، بعد خروجه من البلاد في عزّ الأزمة، وهي انتقادات منتقاة بدقة، تبين تبنيه المنظور الغربي. حيث لا نجد فيها ما يمس الممارسات الاستدمارية الغربية وجرائمها ضد الإنسانية، ويتوقف مليا عند ما حصل في الجزائر فيما مضى نتيجة سياقات تاريخية وفكرية معينة تسببت في الأزمة وقتها، إن العمل الذي بين أيدينا، هنا "شرفات بحر الشمال"، يتعلق بأيديولوجيا ثقافية وسياسية وهو جزء منها تماما كما هو الحال مع "**ميلان كونديرا Milan Kundera**" و"**بورخيس Jorge Luis Borges**"[*].

لقد حددنا هيكل الرواية العام استنادا إلى الخطاب القبلي الذي أنتجناه[**]، فالكاتب انطلق من موقف أيديولوجي ينتقد فيه النظام والجماعات المتطرفة، واعتمد في إطار هذه الفكرة الرئيسة فكرة أخرى تخدم سياقها وهي فكرة الموت، وجعل منها نواة توليد لأحداث الرواية، ثم لجأ إلى حياته الخاصة ليستقي منها وقائع تتساوق مع رؤية الموت ووظفها في متنه الروائي، مع التلاعب بها وتحريفها، ولعل ذلك يبدو واضحا من الاعتذار الذي قدمه في بداية العمل «**عذرا، لكل الذين يرون شبها لهم في أحداث هذه القصة...**»[2]، واستطعنا أن نفهم أن هذا العمل يتضمن وقائع سير ذاتية حيث يعمد المؤلف لاستغلال ما مر به من وقائع في كتابة روايته، بدافع كتابة رواية تنتقد أوضاعا معينة، لا بدافع كتابة سيرته الذاتية

1-عز الدين المناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، ط01، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004م، ص 21.

*- بورخيس الروائي العالمي الذي يعتبره العرب صديقا للثقافة العربية هو في حقيقة الأمر أحد بيادق الحرب الباردة حيث يذكر في مذكراته زيارته فلسطين (التي يسميها إسرائيل متغاضيا عن التاريخ الفعلي للمنطقة وعن مأساة الشعب الفلسطيني الذي يعاني في الداخل فقط لأنه يخدم أجندة سياسية، يمكن مراجعة: عز الدين المناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، ص، ص: 21، 22.)

**- للإطلاع على الخطاب القبلي المتعلق بفكرة الموت، الذي بنينا عليه تأويلنا، يمكن مراجعة الملحق رقم 14.

2-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، (د.ط)، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص04.

بمعنى أننا ندور في فلك الرواية، وأن الأحداث السير ذاتية في هذا العمل تعرضت لنوع من التشويه المتعمد لخدمة فكرة الرواية.

ففي أحد تصريحات المؤلف، قال بأن روايته "ذاكرة الماء"، هي الأقرب إلى السيرة الذاتية في حين يصر على أن شرفات بحر الشمال تجسد صراعه مع الجماعات المسلحة والإسلام المتطرف وتعبر عن رأيه في هؤلاء... « **جيد ما تقوم به. أحييك تحية عالية على هذا الجهد الكبير، لكني استغربت لماذا أخرجت سيرة المنتهى/ عشتها كما اشتهتني من دائرة البحث السيرة أم لأنها بكل بساطة رواية سيرية؟/.../ نعم في الروايات التي ذكرتها هناك عناصر سيرية مثلا في شرفات بحر الشمال قصة الأخت زوليخا والسفر إلى أمريكا والصراع مع الحركات الإسلاماوية المتطرفة ولو أن القصة تخص نحاتا وليس كاتبا وهو ما نجده في أصابع لوليتا عندما يضطر الكاتب إلى مغادرة وطنه والسفر خارج الحدود.**»[1]، إن أردنا فهم منطق هذه الرواية –مع التحفظ على هذا التصنيف– فعلينا ببساطة أن نتعامل معها كرواية أي أنها متخيل، إننا سنتطرق للطريقة التي استغل بها المؤلف أحداث حياته ومنزلة التشكيلات السيرة ذاتية في هذا العمل إننا نبحث تحديدا عن دور التشكيلات السير ذاتية في هذا المتخيل، ومساهمتها في تماسك العمل وهل هي مكونات أساسية فيه أم مكملة، وما علاقته ببقية العناصر ولسنا نبحث في صدق هذه الوقائع أو زيفها وإنما نبحث عن كيفية مساهمة التشويه الذي تعرضت له في خدمة المتخيل كنا سنتعامل بمعيار الصدق لو كنا نتعامل مع سيرة ذاتية مرجعية تخضع لقواعد الكتابة السير ذاتية ولكننا نتعامل مع نصوص روائية –مع التحفظ البدئي لمصطلح روائية– تستعين بقبسات من الوقائع الشخصية لدعم معرفتها.

1–الكلام لواسيني في مراسلة سألته فيها عن تجربته الروائية عن طريق الإيميل كان رده بتاريخ: 2021/05/22 على الساعة 12:01 ظهرا بتوقيت الجزائر منطقة تبسة.

لقد علمنا سابقا أن المؤلف انتخب لتجسيد فكرة عمله المتمثلة في نقد الواقع السياسي في الجزائر ومعارضة قرار الوئام المدني جملة من الانتخابات من بينها اختياره النوع الروائي واستقراره على جعل شخصية البطل تتساوق مع شخصيته هو دون أن تطابقها صراحة، واختار أن يستغل شيئا من وقائع حياته الشخصية ضمن سياق الرواية التي عمد لجعل الموت هو الفكرة المسؤولة عن توليد منطق الرواية ليسير بها في خط تراجيدي يمارس به تأثيرا على القارئ لجعله يتقبل أفكاره المتعلقة بمعارضة قرار الوئام المدني، ضمن هذا المسار وأثناء استطراده في الكتابة كان من اللازم تطعيم العمل بشيء من حياته الشخصية إن لم نقل بكثير منها أولا لأنها مادة سهلة ووفيرة يسهل الرجوع إليها والتحكم بها وتشكيلها خصوصا وأن الرواية رواية نماذج –كما نصطلح عليها– فالمؤلف لا يفتأ يسرد حتى يورد لنا دزينة من النماذج والأمثلة عن شخصيات كان لها مصير مأساوي، كنادين، ورشيدة، وصفا... ومن بين هذه الشخصيات يستشهد بزليخة أخته وعزيز شقيقه ويضرب نموذجا بهما يستدعي وقائع شديدة الصلة بحياته، هي ما تمثل التشكيلات السير ذاتية في هذا العمل لكنها وقائع مشوهة تخرج عن فكرة كتابة السيرة الذاتية وتبتعد عن فكرة عرض الحياة الشخصية (كما في ذاكرة الماء مثلا أو كمنا في سيرة المنتهى حيث كتبت هذه الأعمال بغرض عرض الحياة الشخصية للمؤلف وتصوير حياته الخاصة) لأنها هنا جاءت بهدف التأثير الوجداني، وجاءت ملتحمة مع بقية النماذج والأمثلة التي تتحكم فكرة الموت في منطقها بالتالي فالتشكيلات السير ذاتية هنا خرجت عن مرجعيتها لتدخل ضمن النماذج الخادمة لهدف الرواية الأساسية وهي المعارضة التي يتبناها المؤلف لقرار الوئام المدني.

ما يهمنا فعليا إذن هو دور هذه التشكيلات في البناء الروائي هل كانت ضرورية وأساسية كما هو الحال في رواية "ابن الفقير"[1] مثلا أم أنها كانت زيادة؟ أم أن المؤلف لم يدرك أنه جاء بهذه التشكيلات ولم ينتبه لنفسه وهو يدرجها كنماذج ضمن عمله حسب تصريحه؟ «**نعم في الروايات التي ذكرتها هناك عناصر سيرية مثلا في شرفات بحر**

1–مولولود فرعون: ابن الفقير، تر وتق: نسرين شكري، ط 01، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2014م.

الشمال قصة الأخت زوليخا والسفر إلى أمريكا والصراع مع الحركات الإسلاماوية المتطرفة ولو أن القصة تخص نحاتا وليس كاتبا»[1]، لينصحني بمدونات أخرى ليست شرفات بحر الشمال من ضمنها، سنحاول الإجابة عن هذا التساؤل بلتحليل الرواية تحليلا مفصلا نتعرض فيه لشخصياتها وفضاءاتها...، ومن تأويلنا وجملة الخطابات القبلية التي نبنيها سنعرف المكانة الحقيقية أو منزلة التشكيلات السير ذاتية في العمل ودورها الحقيقي في بنائه.

تتواشج فكرة الموت مع الذات، إنه مآلها وفضاء واسع لتأملاتها، لذلك هيمنت الرؤية الذاتية على العمل وكانت تأملات الموت في العمل نابعة من ذات المؤلف بعد إدراجه قصصا ومواقف عنه، لعل أكثرها ارتبط بحياته الخاصة خصوصا في حواراته مع أخيه عزيز وهو موقف ينتمي لوقائع حياة المؤلف لكننا لا نؤكد على مرجعيته هنا إذ إن هذا التشكيل السير ذاتي تغيرت بنيته في كل الرواية لخدمة المسار التراجيدي، بالتالي فنحن نشير إلى مرجعية الحدث والشخصية وانتمائها إلى الواقع في العموم (أي توجد هناك شخصية اسمها عزيز أخ للمؤلف وقد مات هذه الحقيقة الموجودة في أرض الواقع) أما من ناحية نمو الأحداث والحوارات بين المؤلف وشخصية أخيه في العمل فنرجعه للمسار التراجيدي والدرامي للرواية ولا يمكن التثبت من مرجعيتها، وعليه فإن التشكيلات السير ذاتية باعتبارها نسيجا داخل الرواية قد طمست مرجعيتها مع المحافظة على أثر طفيف منها يوحي بقوة على صدق الأحداث ووقوعها الفعلي واسترجاعها من طرف المؤلف، ولأن المؤلف يقدم نماذج عن الموت والقتل والانتحار ويحكي موهما بالواقع حوادث ناس اختلط بهم وعاشرهم (أصدقاء، زملاء عمل، جيران...)، فإن النماذج التي سيمثل بها من حياته الخاصة ومن محيط أهله وأسرته لن تكون أقل إقناعا من تلك التي أوهم بها القارئ.

1-الكلام لواسيني في مراسلة سألته فيها عن تجربته الروائية عن طريق الإيميل كان رده بتاريخ: 2021/05/22 على الساعة 12:01 ظهرا بتوقيت الجزائر منطقة تبسة.

بالتالي فإن فكرة الموت كانت المسؤولة عن توليد منطق النص الداخلي وكانت التشكيلات السير ذاتية أحد العناصر التي انتظمت داخل هذا المنطق الكلي، وإذا ما علمنا أن الموت شديد الارتباط بالذات، إذ إنه يشكل نهايتها وانتفاء الحياة عنها وإن جاز لنا القول فإن الموت هو عدو الذات الأول «**الموت كامن في التركيب الوجودي باطن فيه منذ كينونته حتى النهاية التي يبلغها**»[1]، الذات المحبة للحياة وفي التاريخ كثير من المرويات عن رغبة الإنسان في الخلود[*]، فإن واسيني يحاذي بطريقة أو بأخرى هذه الشخصيات التي تحاول الهرب من الموت وتسعى إلى الخلود ليس جسديا لأننا نعرف استحالة هذا«**الوجود الإنساني متناه بطبعه والإنسان حتى لو أصبح خالدا سيبقى متناهيا** [متناه] **من الناحية الوجودية**»[2] ولكن على الأقل بواسطة اللغة

«أنا أعشق الحياة ولا أريد أن أنتهي بطريقة مفاجئة لا أريد أن أموت موتتين الأولى حتم ولا مفر منها والثانية لا يمكن أن أموتها وهي موتة السقوط من ذكريات الآخرين... يجب أن أكتب وأكتب وأكتب لأستمر لأكون حيا حتى بعد موتي... سأكون موجودا دوما بين السطور التي أكتبها وكل ما يتعلق بحياتي سيكون له وجود أيضا، زليخة الغالية، عزيز الحبيب، ماما ميراز، حنا وجدي رمضان، وأبي... لن يغلبني الموت وإن كان أخذكم جسديا فأنتم موجودون روحيا، وموجودون في الذاكرة، وموجودون في الأعمال التي أكتبها والتي لا تتوقف عن ذكركم»[**]

1- مارتن هايدجر:نداء الحقيقة، تر: عبد الغفار مكاوي، (د.ط)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1977م، ص 98.

*-مثل ملحمة جلجامش.

2- نهاد التكرلي: سيمون ديفوار ومشكلة الموت، مجلة الأديب،ع 07، السنة 12، 1953م، ص 63.

**- لعل هذا كان أساسا كتابة المؤلف لعمله "سيرة المنتهى"، التي جعل فيها نفسه يعرج إلى السماء ليقابل أهله الذين خطفهم الموت ويتحاور معهم فيما يشبه ما كتب به دانتي كوميدياه الإلهية وما كتب به أبو العلاء رسالة الغفران، بهذه المقارنة نتأكد من الدور الذي تلعبه فكرة الموت في توليد العمل وانتظامه داخليا خصوصا في شرفات بحر الشمال ودورها كمحرض للكتابة في سيرة المنتهى.

إن "**واسيني**" متواجد دوما كشخصية في أعماله الروائية، تتحدى الموت لتنجو منه(*)، ونجده يتعمد الإحالة إلى نفسه باستخدامه أسماء تقترب لفظيا وصوتيا من اسمه كما في عمله هذا (واسيني/ياسين) ويسند إلى الشخصية دوما دور المثقف المغترب الباحث عن الحلول كثير التنقل والسفر معشوق النساء... موظفا جزءًا لا بأس به من حياته بطريقة متكررة في روايته المتخيلة التي تنتقد الأوضاع... كحديثه عن موت أخته زليخة [1] وموت أخيه عزيز [2] ووالده وكذلك موت والدته وتنكره المستمر من أجل أن لا يتعرض للاغتيال...

من فكرة الموت تتوالد الأحداث فكرة الموت ترتبط بواسيني شخصا حقيقيا مرجعيا يقوم بإسقاطها على الذوات السردية التي يصطنعها لتشكل معادلات سردية له (كشخصية ياسين، سينو، يونس...)، وكثيرا ما تكون هذه الشخصيات معتدة بنفسها وعاشقة للحياة ومستهترة بالموت(**).

---

*- في ذاكرة الماء يستند العمل لهذه الرؤية، البطل مهدد بالقتل وينجو من الموت، وهنا في شرفات بحر الشمال، وكذلك في رواية أصابع لوليتا...، تشترك جل أعمال الأعرج في هذا المسار ولا تخرج عنه.

1-ينظر الرواية الصفحات: 08، 13، 19، 28، 29، 32، 35، 36، 76، 92، 102، 121، 131، 147، 156، 157، 159، الصفحات من 160 حتى 176، والصفحات 203، 208، 212، 214، 215، 298، 299، 311، كل هذه المواضع ذكرت فيها زليخة وشيء من ذكريات واسيني/ ياسين معها وطبعا وقع التصرف في هذه المواقف والذكريات السير ذاتية كما سنشير إليه في مبحث الحبكة.

2-ينظر الرواية الصفحات: 08، 09، 16، 17، 19، 26، 71، 180، من 182 حتى 185، من 199 حتى 204، وكذلك في الصفحات 211، 213، 214، 217، كل هذه المواضع ذكر عزيز وذكريات ياسين/ واسيني عن عزيز ذكريات من الطفولة وذكريات من الحياة اليومية وكذلك قصة اغتياله من طرف القتلة التي تم ابتكارها ووضع عزيز في سياقها علما أن عزيز في الحقيقة ووفق تصريحات الروائي توفي إثر المرض في المشفى وقد ذكر هذا مرجعيا كما هو مطابقا لتصريحاته دون أن يشوهه أو يتلاعب به في روايتي "أنثى السراب"وأيضا في "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني" يقول في "سيرة المنتهى"في الصفحة 104، 105: «**عزيز أخي بابتسامته الأنيقة التي كانت آخر ما أ ريته على وجهه، مازالت مرتسمة وكأن كل شيء ظل مثبتا في مكانه حتى هذا اللقاء .ابتسامة عزيز لها دفء خاص .آخر مرة أ ريته كان ذلك في مستشفى فرانز فانون في شتاء 1999، وهو يستعد لإجراء عملية نزع ورم سكن بداخل العمود الفقري، متخفيا مثل الموت/.../ العملية لم تنجح .كانت ثقيلة .في الصباح لم يستيقظ عزيز من المخدر أبدا .من الغفوة الصغرى إلى الغفوة الأبدية.**»

**- يمكن رصد هذا بقراءة شاملة لبعض أعمال الأعرج والمقارنة بينها (كذاكرة الماء، وشرفات بحر الشمال، أنثى السراب، وأصابع لوليتا...)، حيث تظهر شخصية البطل فيها غير مبالية بالموت، بل ومستهترة وكأنها تتحدى الموت ولا تهتم له، وفي كل عمل يخرج البطل منتصرا على الموت ومؤكدا على استمراريته في الحياة.

وفي موضعنا هذا فإن ياسين يريد التغلب على الموت بسفره واختياره المنفى ليبتعد عن بلاد القتل والقتلة ليذهب إلى بلاد النعيم الأرضي ("هولندا Netherlands (Holland) ") ولكن في "هولندا Netherlands (Holland)" لا يفتأ الموت يلاحقه، يدلنا على هذا جملة من القرائن داخل العمل، فالمؤلف يلتقي جزائريين هربوا من البلاد، في بحثه عن فتنة تقوده أقدامه للمقابر مقبرة "هولندا Netherlands (Holland)" الجميلة التي يضع فيها باقة ورد على قبر أم كليمونس التي يعتقد أنها نفسها فتنة ومقبرة المنسيين التي يجد فيها نماذج عن أناس تسببت أوطانهم في موتهم، وبحثه في الأرشيف عن فتنة يقوده لقصة كنزة المنتحرة، وحديثه مع حنين ومع الفنان الاسباني يجلب له ذكريات من الوطن الجريح وطن القتلة ويدخله في جو يلفه الموت.

الموت موجود في كل ركن ومنه تتولد بنى العمل بل إن المؤلف يستحضر قصة "**آن فرانك Anne Frank**" ويومياتها الشهيرة « **مذكرات آن فرانك ملأت خلوتي طوال سنوات الظلام. كم تتشابه في الخوف؟ أحيانا نتعلم من الكتب البسيطة والطفولية أكثر مما نتعلم من الخطب المدرسية والتربوية الكبيرة. فقد أعطتني آن قدرا كبيرا من الإحساس بأن الحياة يمكن أن تعاش بجدارة أكثر، فهي ليست مسلمة ولكنها استحقاق وإلا سنضطر للعيش داخل مختلف الهشاشات المحيطة بنا ونقضي العمر كله في تلقي كسوراتها ومحاولة ترميمها عبثا.**»[1]، وكذلك "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" الفنان الهولندي، الأب الروحي للعمل بداية من التصدير الأول الذي نواجهه قبل شروعنا في قراءة المتن، وصولا إلى إدراج المؤلف قصة انتحاره المأساوية التي استغلها على مدار كامل العمل.

يستعين المؤلف بقصة هذا الفنان المؤلمة، كقصة يحكم أركانها الموت، لتدعم مسار عمله التراجيدي، "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" الذي غلبه الموت، الرجل الذي ينتحر بعد قطع أذنه ودخوله حالة مرض نفسي شديدة، العبقري الذي فشل في الحياة، يرى

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 75.

المؤلف ذاته في هذه الشخصية لكنه يختار لنفسه سياقا آخر لأن سياق العبقري الذي فشل في الحياة يبدو معيبا لشخصيته الفذة، فيستبدلها بالعبقري ضحية الحياة، العبقري الذي لا يجد احتراما لذاته في بلده وبين بني جلدته، العبقري المغترب الذي صنع لنفسه حياة جديدة بابتعاده عن بؤرة التخلف.

إنه يرى في نفسه "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" بصورة أحسن ويعكس مجرى حياة هذا الفنان، بعد أن تموضع في سياق حياته دون أن ينقص من احترامه لهذه الشخصية بالعكس فإنه معجب بها ومحترم قرارها القاسي في الانتحار وهو ما يشكل تناقضا حادا في هذه الشخصية فعندما يوحي المؤلف بدعمه فلسفة الانتحار التي يؤمن بها "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" وحديثه عن إمكانية الانتحار على لسان بطله "ياسين" «**أشعر أحيانا أن في الانتحار لغة مبهورة بالشطط والخوف واللذة، تقول الاستثناء والمستحيل. رغبة باطنية وعميقة تجاوز الاعتيادي والمكرور.**» [1] فإن كلامه يتعارض مع إرادة الحياة التي يؤمن بها هو مؤلفا بالدرجة الأولى ويتعارض مع شخصية "ياسين" المتمسك بالحياة الهارب من الموت.

وإننا نلمح هذا التناقض داخل العمل ذاته ففي مواضع يبين المؤلف دعمه فلسفة الانتحار، ويؤكد على مكانتها المقدسة عنده، لكنه ينفي إمكانية انتحاره في مواضع عديدة «**ما مارسته أنا في الفن كان خوفا من الحياة نفسها وما مارسه فان غوخ كان تحديا للحياة ذاتها. الفارق غير معلن ولكنه عميق جدا. فقد كانت الحياة رهاني المستحيل وكانت حقول القمح وعباد الشمس مستحيلة. في ماذا كان يفكر فان غوخ وهو يحشو مسدسه بالبارود، يتحسس قلبه برأس الماسورة الباردة ثم يغمض عينيه للمرة الأخيرة ويطلق النار على نفسه؟**»[2]، إذن فما الغاية من الترويج لفلسفة الانتحار داخل العمل علما أنها لا تخدم العمل فنيا؟

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 42.

2-المصدر نفسه، ص 67.

ولا يوجد لها سياق واضح تساهم به سوى أن "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" انتحر وأن المؤلف متيم بهذه الشخصية وقد أعجبه قرارها بالانتحار وأنه يجد سرا غامضا فيه ويبدو الانتحار مشحونا بلذة تقول الاستثناء والمستحيل وأنا استثناء ومستحيل، لكنني لا أستطيع الانتحار لأني أحب الحياة، أجل أنا استثناء تقديسي للانتحار هو مجرد كلام على ورق لأن إرادة الحياة تنتصر على إرادة الموت، لقد فر بجلده هاربا عندما لاقى تهديدا بالقتل فهل سينهي حياته منتحرا؟

إن الغاية منها تأثير درامي بالدرجة الأولى ومحاولة تقمص سيرة حياة شخصية "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" التي يرى المؤلف فيها ذاته، لكنه في الوقت ذاته ومع تقديسه وحبه لهذه الشخصية وأفكارها ومنهج حياته فهو أعجز على الانتهاء مثلها، لذلك يعود دوما ليؤكد على رغبته في الحياة وقهر الموت، وهو ما يجعل الشخصية متناقضة.

وُلدت فكرة الرواية إذن من معارضة المؤلف قرار الوئام المدني (موقف إيديولوجي سياسي)، وهذا يجعله يشحن أكبر قدر ممكن من الأحداث التي تخدم سياق هذه الفكرة، وتصب في مجراها، كما يجعله يستدعي ذكريات من العشرية السوداء، المليئة بالقتل، والموت، والمنفى، وهذا ما يجعل من الموت مولدا للأحداث على مستوى البنية الداخلية للنص، إذا اعتبرنا أن المحفز الخارجي لكتابة العمل هو قرار الوئام المدني، وباعتماده على خطاب الذاكرة، واستراتيجية كتابية توهم القارئ أن شخصية ياسين تستعيد أحداثا حقيقية وقعت (بعض الأحداث حقيقية كاسترجاعه لأحداث الثورة واسترجاعه لبعض المواقف السياسية أما جل الأحداث التي لا تملك خلفية تاريخية وتتعلق بالنماذج البشرية فمعظمها متخيل أو محرف عن مرجعية واقعية)، فإن المؤلف يستعيد أحداثا مر بها هو في محيطه القريب أو البعيد وكلها مليئة بالموت وهذا ما سيشكل سحابة من السخط في نفسه فقد هاجر لينسى لكنه لم ينسَ وما برح يتذكر ويتذكر، ما جعل من جراح الماضي تفتح عنه ليهاجم الإسلاميين والنظام الحاكم ويهاجم ثقافة بلده وقد أعماه الغضب والسخط من قرار الوئام:

«كيف لهؤلاء القتلة أن يعودوا لممارسة حياتهم الطبيعية بعد الذي فعلوه، وكيف يمكن للنظام أن يركن لمثل هذا الاقتراح الذي أتى به رئيس الجمهورية؟ وكيف للشعب أن يقبل به خصوصا أولئك الذين عانوا من جحيم الإسلاميين»(*)

وباستغلال ثيمة الموت، سيعمد المؤلف على استفزاز القارئ، وابتزازه عاطفيا، ليخلق في ذاته موقف رفض مماثل لموقفه هو، عن طريق ما يشبه المشاركة العاطفية بالتصوير وضرب الأمثلة بنماذج بشرية عانت في جحيم العشرية السوداء، وبخطاب الذاكرة الذي يركز على تلك الفترة، ويضع النماذج المتخيلة والمعدلة عن مرجعيتها في ذلك السياق الزماني، ليؤجج مشاعر السخط عند أولئك المتضررين من هذه الحقبة، ممن عايشوها وعاينوا ما حصل فيها، ويستعطف البعيدين عنها سواء ممن لم يشهدوا هذه الفترة، أو ممن لا ينتمون إلى محيط الجزائر الجغرافي، ولا يعرفون ملابسات ما حصل تحديدا، حيث سيشكل العمل بالنسبة لهم، نوعا من المعرفة، وسيتلقونه بقبول تام، قبول الجاهل لما لا يعلمه، وقد وقع هذا كله بعملية بسيطة نلخصها كالتالي:

قرار الوئام المدني يقول بعودة الإرهابيين ونسيان الماضي، هؤلاء الإرهابيين مارسوا أفعالا شنيعة وقتلوا آلاف الأبرياء (مقدما أمثلة عديدة في الرواية، من بينها أمثلة ذات مرجعية تتعلق بحياته الخاصة (تشكيلات سير ذاتية))، إذا كان هؤلاء يقومون بهذا كيف يمكن أن ننسى الماضي ونتجاوزه ونستقبل هؤلاء القتلة بيننا وكأن شيئا لم يحدث.

وفق هذا المنطق يسعى المؤلف لإعطاء صورة مظلمة وسوداوية عن تلك الحقبة، وباستغلاله ثيمة الموت وتقديمه نماذج حية عنه فإنه يسعى لتجريم هؤلاء القتلة في محاولة منه لتوجيه أفكار القارئ وتحويله بطريقة ضمنية إلى معارض لقرار الوئام أي أنه يصنع قاعدته المعارضة بعمله الروائي الذي يدين القتلة مباشرة ولا يتيح أي فرصة أو مساحة

*- خطاب قبلي متخيل.

للتسامح معهم في إشارة إلى رفضه قرار الوئام المدني جملة وتفصيلا ومعارضته النظام، وفي محاولة منه لكسب قاعدة جماهيرية تؤيد توجهه هذا.

وكحوصلة فإننا نجد أن فكرة الموت جاءت بنية مولدة للأحداث، فالمتأمل للعمل يجد أن الأحداث تبدأ في التناسل والتوالي بداية من خروج شخصية ياسين من الجزائر، لكن ما سبب هذا الخروج؟، الموت طبعا، فياسين يغادر الجزائر هربا من الموت مناشدا لبلوغ حياة جديدة على الضفة الأخرى خصوصا وقد تلقى دعوة من "أمستردام Amsterdam" للمشاركة في المعرض الفني، الذي سيفوز بجائزته لاحقا كنوع من التشفي وبناء أهمية لذاته وكانتصار رمزي على التهميش الذي لقيه في بلاده، هذا الهرب من الموت للتمسك بالحياة يشكل روح العمل، وتتولد عنه قضية أخرى ساهمت في تشكيل العمل وهي قضية الاغتراب والمنفى، وتولدت عنه قضية أخرى هي قضية الأنا والآخر وعقدة الثقافة الغربية التي تشد شخصية ياسين وتجعله يتماهى فيها متنكرا لثقافته الأم.

وقد قام المؤلف بتوزيع الأحداث على هذا المسار التراجيدي الذي حدده وانحاز أكثر لوضع أحداث ذات طبيعة سير ذاتية لها علاقة وطيدة بحياته الشخصية قام بتحريفها وتعديلها بما يخدم توجهات العمل ثم قام بتركيبها[*] فيه (كقصة زليخة، قصة ياسين، سفره

*-استعملنا مصطلح تركيب وتوظيف لأننا نرى أن المؤلف لا يهضم المادة التي يشكل منها عمله ومن ثم يعيد إنتاجها ولكننا نراه يعمد إلى الاستعانة بعناصر جاهزة (وقائع من حياته، حوارات يومية، مقاطع سردية من مصادر مختلفة)، فيعدل على كل جزء على حدة ثم يدمج العناصر المعدلة في حبكة واحدة إنه يشتغل وفق منطق المونتاج والتلفيق لا وفق مبدأ الصنعة والإبداع والخلق، ولقياس هذا الأمر فإننا نشبهه بمشتغلين على الخشب أحدهما حرفي والآخر عامل، الحرفي يقوم بنحت القطعة نحتا كاملا متكاملا مستندا إلى صورة ابداعية في رأسه ليقدم لنا تحفته الفنية تمثالا خشبيا للزينة مثلا، أما العامل فإنه يعمد لقطع جاهزة واحدة للرأس وواحدة للجذع وواحدة للأطراف، ثم يبدأ بالتعديل عليها وفق متطلبات السوق وبعد أن يعدل عليها يركبها لتكون تمثالا للزينة لكن المشتري الذواق يمكنه التمييز بين القطعتين ومعرفة أيهما أثمن الأمر ذاته مع الأعرج إذ يملك مجموعة من القطع يعدل عليها كل مرة حسب متطلبات السوق إما بالتقصير أو بالإطالة وبتغيير اللون ثم يعمد لعرضها، القراء العاديون يشبهون المشترين العاديين الذين ينخدعون بحجم التمثال الجديد ولونه المغاير أما الدارسون والنقاد فهم أشبه بصائدي النفائس الذين سيكشفون أن هذا التمثال هو ذاته التمثال الأول وقد أجريت عليه تعديلات جديدة غيرت في شكله فقط لكن التمثال بقي التمثال ذاته...، بعض الأعمال عندما تقرأها تحس أنها سبيكة واحدة لها معمارها الفريد وبعضها تحسها قطعا ملفقة تحاكي الفعل الروائي دون أن تكونه.

لـ"هولندا Netherlands (Holland)"[*])، سفره ل"أمريكا USA"، كلامه مع الكاتبة الهولندية التي قالت له بأن "أمستردام Amsterdam" مدينة بريئة، التقاؤه بكليمونس...)، بالتالي فقد فقدت هذه التشكيلات طبيعتها المرجعية ودخلت في لعبة التخييل لتكون خادمة لفكرة العمل وعاكسة لحياة المؤلف.

4. العمل والإطار الزماني:

أ. زمان الأحداث (زمان الحكاية):

نقصد بزمان الأحداث هنا، أو زمان الحكاية، الإطار الزماني الخاص بالمضمون في صورته الأولى، أي بالحكاية قبل أن تتحول إلى سرد، أي تسلسل الأحداث قبل أن تنتقل لتتحول إلى خطاب سردي[**] خاضع إلى المفارقات السردية. أي إننا نتكلم عن الحكاية بالمفهوم الذي قدمه "**جينيت Gérard Genette**" «**تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخييلية، التي تشكل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، إلخ) وفي هذه الحال يعني «تحليل الحكاية» دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها (وبغض النظر عن الوسيط اللساني أو غيره، الذي يطلعنا عليها) أي هنا المغامرات التي مرَّ بها عوليس منذ سقوط طروادة حتى وصوله إلى**

*–المؤلف سافر لهولندا وكتب العمل هناك وهذا حدث مرجعي أما قضية أنه شارك في معرض فني بتمثال مقطوع الرأس وفاز بالجائزة فهذا متخيل تم وضعه في إطار مرجعي ليوهم بصحة الأحداث وواقعيتها.

–يفرق "جينيت Gérard Genette**" بين الحكاية والقصة باعتبار الأولى خطاب شفهي ناتج عن القص حيث فعل القص يختلف عن فعل السرد، فيما الثانية تتعارض مع مفهوم الحبكة وترتيب الأحداث، فإن كلا من الحكاية والقصة لا يمكن لهما أن يتعارضا ما لم يتحققا بالسرد ، فالحكاية بالقص تكون حكيا وهو ما تمثله جينيت في الأنواع القديمة كقصة عوليس ومرويات الملاحم الهوميرية، فيما تكون الحكاية والقصة بفعل السرد خطابا، وهو ما تمثله جينيت في الروايات الحديثة والمعاصرة بدراسته أعمال بروست (رواية بحثا عن الزمن الضائع)

جزيرة كاليبسو»[1]، إذن فنحن نتحدث عن زمان يحدد المغامرة المفترضة التي قام بها "ياسين"، منذ خروجه من الجزائر، حتى مغادرته "هولندا Netherlands (Holland)".

أما الزمان فإنه على ضربين زمان خارج سردي: وهو الزمان الطبيعي، الواقعي، الزمان الفيزيائي السائر على الموجودات، وهذا الزمان: حتمي، خطي، يمضي في اتجاه واحد (طبعا هذا مفهوم مبسط عن الزمان): «**إن الزمان والمكان هما القالب الذي صُبَّ فيه هذا الوجود جملة وتفصيلًا، وانتظم أي: كون منتظم. والكوزموس Cosmos أو الكون الذي؛ بفضلهما على هيئة كوزموس تتعامل معه الفيزياء الحديثة هو المادة تتحرك عبر المكان خلال الزمان**»[2]، فالزمان وفق هذا هو هيئة تتواشج مع المكان، ليؤطرا معا الوجود، ويكونا قالبين له.

أما الضرب الآخر فهو زمان –إن صح التعبير– لغوي أو سردي، يتعلق باللغة أو السرد، وهو ما نفهمه في حدود القراءة أو التأليف، ونتعامل معه وفق تحديدات الماضي والمضارع والمستقبل، وحدود دراسة هذا الزمان يكون في السرديات أو علم السرد، وهو بدوره على ضربين: زمان الحكاية وهو الذي يطابق الزمان الواقعي، ويخضع إلى الترتيب ذاته، فينطلق من نقطة من الماضي إلى المستقبل. وزمن الخطاب أو زمن القصة، ويعلق بتحول الحكاية إلى خطاب حيث تتغير مجريات الأحداث وتظهر المفارقات الزمانية (الاستباق، الاسترجاع، الوقفة، الحذف، المشهد...)[3].

ونحن هنا لن نعنى بدراسة زمن الخطاب، ولا المفارقات السردية، لأن هذا لا يتوافق مع المنهج الذي نمضي فيه، لكننا سنتوقف عند زمن الحكاية، أي الحقبة الزمنية التي تدور فيها أحداث الرواية، وكذلك زمن الكتابة، وكيف يُشكِّلُ المؤلف خطابه، إننا نُعنى بمعرفة

1– جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط 02، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997م، ص37.

2– يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، (د.ط)، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 1989م، ص 13.

3– ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع سابق، ص– ص: 47– 175.

"القبلي" المسؤول عن العمل وشكله، ولا نُعنى بتوصيف الشكل المكتمل بعد صدوره من قبل المؤلف.

إن الإطار الزماني الذي تدور فيه الأحداث[*]، أو ما أطلقنا عليه زمن الحكاية، محدد في هذا العمل بفترة المغامرة التي خاضها البطل بداية خروجه من الجزائر إلى "هولندا Netherlands (Holland)" ومن ثم ذهابه إلى "أمريكا USA" «**يعتبر زمان الحكاية جزءا من مضمون القصة، فإذا قال النص «بعد مرور ألف سنة» فإن زمن الحكاية ألف سنة**»[1]، وجملة الأحداث الأخرى التي تقتضي أطرا زمانية مختلفة، خاصة إن علمنا أن "السارد/ الشخصية الرئيسة/ المؤلف" يستغل إطار المغامرة ليعود بذاكرته إلى أحداث تتعلق بالعشرية السوداء، بل ويتجاوزها إلى فترات زمانية أخرى من تاريخ الثورة تتخللها ذكريات من طفولة الكاتب، وأحداث مرت عليه في شبابه ساهمت في حضورها الذاكرة، لذلك لا يمكن ربط هذا العمل بإطار زماني معين، وتحديده بحقبة زمانية معينة، فالمؤلف في هذه الرواية لا يعنيه الإطار الزمني المحدد للأحداث، بقدر ما يعنيه توجيه الأحداث نحو فكرة الانتقاد.

لذلك فالزمان هنا لم يتحدد في إطار واحد رغم أن فكرة العمل تتلخص في انتقاد قرار الوئام المدني والمتطرفين، إلا أن فكرة الانتقاد في حد ذاتها تجعل من المؤلف يخرج عن الإطار الزماني المفترض، ليعود إلى أيام الثورة وما بعد الاستقلال، من أجل انتقاد تلك الفترة أيضا التي يرى أنها العامل الرئيس المتسبب في وصول الجزائر إلى ما هي عليه. إذن فالفكرة وموقف المؤلف هو الموجه المتحكم في في اختيار الأحداث التي ترتبط تلقائيا بحقب زمانية بعينها قصد لها المؤلف لتخدم غرضه، وتوجه القارئ إلى تلك الفترات التي حصلت فيها هذه الأحداث، فينظر إليها الأخير من زاوية نظر المؤلف الذي ينتقدها انتقادا لاذعا.

---

*-يمكن مراجعة الملحق رقم 15، للاطلاع على النمذجة القبلية المتخيلة التي أنتجناها بالتقمص، واستندنا عليها في تأويلنا للزمان في هذا العمل.

1-أمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، ط02، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2015م، ص 94.

هذا الانتقاد يجعل من المؤلف يبدو في ثوب الثائر المتمرد، إذ إنه يتعرض عامدا إلى المساس بأشياء تعتبر من مقدسات الشعب الجزائري: كالثورة والدين والأعراف، إن توجهه هذا يضعه إما في خانة المغضوب عليهم، وهو ما يجعله حديث الألسن فيكون سببا في شهرته وإرضاء ذاته، أو سيجعله محط إعجاب لأنه يتحدث فيما لا يجب التحدث فيه، لتكون فكرة الانتقاد برمتها غير مؤسسة على نظرة واعية بحدود القضية، ولا تخضع إلى رؤية ناضجة سوية، وإنما هي اقتحام محظور من أجل إثارة الضجيج ولفت الانتباه لا أكثر، وقد انعكس هذا على العمل الذي يقدم تصورا سطحيا عن الأزمة بدل أن يتغلغل فيها ويعالجها من منظور روائي فني جاد.

وعليه فإن زمان الأحداث في الرواية جاء نتاج هذا المنظور، موزعا بين فترات مختلفة حسب أهواء المؤلف ورغبته، فعند ابتداء الحديث عن الوطن وإساهابه الكلام فيه، فإنه يورد ذكريات عن العشرية السوداء، ثم ما يفتأ أن ينتقل إلى تاريخ الثورة، ثم يجد القارئ نفسه فجأة في إطار زماني آخر يتعلق بطفولة المؤلف ومعاناته، وهكذا.

فالمؤلف ينتقل بين الأزمنة مستعينة بالذاكرة، رابطا بين هذه الأحداث المختلفة من أجل بناء صيغة نقد شاملة للمجتمع تمس المعتقدات والأعراف والدين...، ولعل زمان الأحداث في العمل إذا ما أردنا بيانه: يتوزع بين زمان مرجعي شكلته حدود الوقائع ذات المرجعية التاريخية، والأحداث ذات الطبيعة السير ذاتية، كسرد المؤلف أحداثا من العشرية السوداء، والاغتيالات الواقعة فيها، والتصفيات السياسية الحاصلة وقتها بين الجنرالات والإسلاميين، وسرده وقائع من الثورة التحررية وحقبة الاحتلال والاستقلال، وفترة الاشتراكية، وكذلك حديثه عن طفولته، ودراسته، وعن أحداث وقعت له في قريته... كل هذه الأحداث لها إطار زماني ذو طبيعة مرجعية محددة، وحتى لو كانت الأحداث مشوهة ومتصرفا فيها، ولا تتطابق مع المرجعي الحقيقي، فإن إطارها الزماني ثابت وإن أقحم المؤلف قصة من نسج الخيال بين ثنايا القصص العديدة التي يتضمنها العمل، فزمان الأحداث في القصة سيوهم

بمرجعيتها وانتمائها إلى التاريخ (العشرية السوداء، أو الثورة)، بالتالي احتمالية وقوع هذه القصة، أو الجزم بوقوعه بالنسبة إلى القارئ الانفعالي الذي يسلم بكل ما يقرأ.

إضافة إلى هذا هناك الإطار الزماني المتخيل الذي لا يملك مرجعية واقعية يتولد هذا الزمان الخيالي عن جملة الأحداث المتخيلة في الرواية فيأتي الإطار الزماني تابعا لهذه الأحداث ففترة سفر ياسين وفترة إقامة المعرض وتكريمه وبحثه عن حبيبته فتنة وابنته في "أمستردام Amsterdam" كلها أحداث متخيلة بالتالي فإن زمان وقوعها هو زمان مفترض متخيل، لكنه على هذا يوحي بالمرجعية ويوهم بأنه حقيقي، وهذا راجع إلى تأثير الزمان المرجعي الحقيقي، والأحداث التاريخية، والسيرة ذاتية التي تتضمنها الرواية مما نجم عنه تعميم النظرة، فيقرأ القارئ قصة ياسين ومغامرته المتخيلة في حدود الزمان المرجعي مما يضفي عليها مسحة واقعية توحي بصدق وقوعها وهذه غاية المؤلف.

بالتالي فإن الزمان في هذا العمل يمكن تقسيمه إلى مستويين: زمان مرجعي حقيقي، وآخر متخيل يوهم بالمرجعية، وهذا متعلق بالأحداث لا بزمن السرد، ولا بزمن الكتابة، إذ إننا لا نسعى إلى دراسة هذا العمل بنيويا، وتحديد مكوناته وإحصائها ووصفها... بل نسعى لمعرفة الكيفية التي أنتجه بها المؤلف وقصده عن طريق تقمص ذاته.

ويمكن القول، إنّ ما حتم هذا الإطار الزماني هو فكرة العمل، والموقف الأيديولوجي، والظروف المحيط بالذات المُنْتِجَةِ للعمل (قرار الوئام المدني بالدرجة الأولى وانعكاساته على نفسية المؤلف) «**قد كتبت تلك الرواية وأنا في غاية الضيق والقلق. وقد تزامن ذلك مع قرار الوئام الوطني، الذي أعلنه رئيس الجمهورية. وهذا الوئام الوطني، بكل بساطة، يسمح للقتلة أن يعودوا إلى بيوتهم وإلى المجتمع والبلد الذي خربوه، وهذا قد يكون له ما يبرره سياسيا ولكن كيف يمكن أن تستقبل من قتل أهلك وذبّح عائلتك بالتمر والحبيب** [الحليب]؟!!!»[1]، إن مثل هذ القرار المرتبط بأحداث وذكريات أليمة في الذاكرة الفردية

1-كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني الأعرج، (د.ط)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، (د.ت)، ص 71.

والجمعية على حد سواء، هو المسؤول عن بلورة فكرة الرواية التي ستصاغ أحداثها بطبيعة الحال في فترة زمانية ملائمة لفكرتها، وملائمة لروحها، بالتالي فإن الإطار المناسب هو فترة التسعينيات اطارا عاما للأحداث، دون غيرها من الفترات «**كشفت لي الحرب الثانية أني أملك قدرا لا يستهان به من الرغبة في القتل. كان يمكن أن أغفر لقاتلي جريمة قتلي أما عزيز وعمي غلام الله لم أجد حيالهما إلا ما يوقظ حزني وكراهيتي الدفينين. أحتاج ربما إلى قدر من العزلة لأربي حاسة الغفران من جديد.**»[1]، ولكن بسبب الاستطراد والتشعب وإدخال المؤلف مكونات جديدة وتركيبها في العمل، تولدت أحداث جديدة تنتمي إلى أطر زمانية جديدة، إذ حضر الخطاب التاريخي مُجَسَّدًا في أحداث الثورة، وحضرت بعض ذكريات طفولة المؤلف ووقائع من حياته متصرف فيها لخدمة فكرة الرواية، فاستدعت بهذا إطارا زمانيا جديدا، إذا أردنا تحديد إطار زماني توفيقي لأحداث العمل فإننا سنجده يبدأ من طفولة الكاتب إلى لحظة سفره إلى "أمريكا USA"، لكن هذا الإطار لا يصح من وجهة نظرنا لأن الأطر الزمانية المتعلقة بالثورة وطفولة المؤلف جاءت في خطابات خاصة فرعية[*] تابعة إلى فكرة الرواية وتساهم في أحداثها الأساسية –حسب المؤلف– التي تدور في فضاء العشرية السوداء، بالتالي فإن الاطار الأساسي والأصلي للعمل هو العشرية السوداء، والأزمنة الأخرى جاءت مرتبطة ببنى متولدة عن ذكريات تحكمت فيها بنى تنتمي إلى الإطار الزماني الأساسي (إطار العشرية السوداء)، فزمان الحكاية عموما، وتجاوزا، وتغاضيا عن البنى الفرعية، هو فترة التسعينيات.

استنادا لهذا نحدد الاطار الزماني العام لأحداث الرواية بفترة خروج الشخصية الرئيسة من الجزائر إلى "هولندا Netherlands (Holland)" وهذه حدود القصة إضافة إلى تغطية الأحداث الممتدة ضمن هذه الفترة (فترة الخروج من الجزائر إلى "هولندا Netherlands

1–واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 183.

*–كثيرا ما يسهب المؤلف في هذه الخطابات الفرعية أيما اسهاب حتى يخرج تماما عن سياق الرواية ويحيد عنه ليعود بعد أن ضاع القارئ ويبدأ من فكرة انتقاد جديدة يربط بها ما حاد عنه.

(Holland)" ثم مغادرته إلى "أمريكا USA") لفترات زمانية تقتضيها فكرة العمل، وهي فترة التسعينات، لكن هناك توضيحات أخرى بخصوص هذا الشأن.

لقد تعرضنا إلى الإطار العام وإلى جملة من الأطر الزمانية الفرعية، لكن يجب الإشارة إلى أن هذا الإطار وما يتبعه من فروع يتعلق في المقام الأول بخطاب الذاكرة، في حين أن البطل في العمل ينطلق من لحظة حاضرة في سرده، أين يعيش مغامرته في الحاضر، فيسافر إلى "أمستردام Amsterdam" ليشارك في المعرض الفني هناك وهي فرصة جيدة للهرب من الأرض التي يحبها وتعذبه، يعتقد أنه سيتحرر منها بالمنفى لكنها لا تلبث أن تطارده حتى هناك، عندما يلتقي بشخصيات كحنين، والرسام الإسباني وغيرهما، تضطلع هذه الشخصيات بوظيفة التذكير المستمر بالجزائر وبحقبة التسعينات، وجرائم القتل التي حصلت فيها وبركان الدماء، لتشكل حوافز تدفع بالشخصية الرئيسة ياسين إلى الحديث والانتقاد المستمر، انتقاد حاضر يستعين بخطاب الماضي.

فمن المؤكد أن العمل ينقسم بين حقبتين: حقبة حاضر الشخصية/ السارد/ المؤلف (يمكننا اعتبار أحداث الحقبة الحاضرة أحداثا متخيلة وحبكتها حبكة روائية متخيلة)، وحقبة الماضي التي تفرض نفسها عليه رغما عنه (يمكننا اعتبار أحداث هذه الحقبة أحداث مرجعية متصرف فيها لخدمة السياق الروائي (الخطاب التاريخي، التشكيلات السير ذاتية، وجملة القصص والوقائع الشخصية المتصرف فيها).

وتأتي قصة "فتنة" لتعزز خطاب الذاكرة أكثر، فالمدينة التي يزورها "ياسين/ واسيني" "أمستردام Amsterdam"، هي المدينة نفسها التي هاجرت إليها "فتنة" المرأة التي أحبها، المرأة التي ترتبط عنده بالأرض، وبذكريات من تلك الفترة القاسية، وقد كانت لحظاته معها جميلة، لكنها أخذت منه كما يؤخذ منه كل شيء جميل دوما، وهذا سيشكل تمفصلا سرديا آخر، يستطيع المؤلف به استرجاع خطاب الماضي في ضوء الحاضر فهو سيبحث عن فتنة التي وعدها أنه سيلحق بها لـ"أمستردام Amsterdam" عندما تتاح له الفرصة.

وهذا البحث في حقيقته ليس إلا وسيلة لاسترجاع تلك الحقبة السوداء وفتنة ما هي إلا تأثير درامي وجداني لتعميق الجرح، واللعب على وتر العاطفة أكثر، إذ تسير قصة فتنة في طريق مسدود يبعث شيئا من الأمل في نفس الشخصية "ياسين" –وفي نفس القارئ أيضا–، محملة بذكريات أليمة عن أول حب، عن معانته الإنسانية يتفرع هذا الخطاب لتسرد فتنة قصة أخيها الذي أحبته وموته على يد القتلة الإسلاميين المتطرفين لتؤكد على منظور المؤلف/ الشخصية الرئيسة، ياسين/ واسيني ولتعزز خطابه الناقد للقتلة وللإسلام المتطرف، لذلك كان لا بد من استثمار أحداث الرواية في فترتين زمانيتين متباينتين، الأولى: تكون من الحاضر الذي يتقاطع مع صدور قانون الوئام المدني.

والثانية: من الماضي الذي تستحضره الذاكرة لتضعه في سياق الحاضر، وتستفيد منه في نقد القرار والتنديد بما فعله جماعة من الناس، ستستفيد دون محاسبة من قانون الوئام المدني، وذلك عن طريق توظيف هذه الأحداث الماضية في حبكة درامية، تستند إلى خطاب الذاكرة والخطاب الوجداني بالدرجة الأولى، ولا تخلو البتة من ترسبات نرجسية لذات المؤلف الذي يعالج كل الأحداث من منظوره الخاص، دون أن يقبل وجهات نظر أخرى، فصوته هو الصوت المهيمن على كامل السرد، وهو الذي يفرض على المتلقي وجهة النظر دون إتاحة هامش للتفكير في غير ما يريده هو، إنه بالمعنى الحرفي يوجه القارئ لما يريده، –ضرب مصداقية القانون المدني، ورفض التسامح مع القتلة المجرمين الذين دمروا حياته وجعلوه يعيش سنوات مظلمة–.

هذا كان إطار الحكاية الزماني هناك زمان آخر لا نستشعره، وقد لا يستشعره المؤلف نفسه وهو يخط عمله متماهيا مع أحداثه ألا وهو زمن كتابة القصة، أو زمن الخطاب، وهو الزمن المستغرق في نقل هذه الأحداث لامن فضاء المفكر فيه إلى فضاء الوجود.

ب. زمان الكتابة والزمان الداخلي:

إذا كان الإطار الزماني الأول الذي حددناه يخص الأحداث أي الفضاء الزماني الذي يؤطر أحداث الرواية (شبيه بالحقبة التاريخية التي تشغلها الأحداث ويشتغل عليها المؤلف) فإنه يمكننا القول إن هذا الزمان حُدِّدَ مسبقا ضمن فكرة الرواية أي أن الروائي فكر في اختيار الزمن الذي ستدور فيه الأحداث مسبقا عندما بدأت الفكرة تختمر في رأسه ففكرة كتابة عمل يعارض قرار الوئام المدني ويدين القتلة والمجرمين يحتم على المؤلف أن يحدد الإطار الزماني لأحداث روايته فيما أشرنا له، ليتناسب مع الطرح.

أما زمن الكتابة والزمان الداخلي للنص فذا أمر مختلف تماما، فزمان الكتابة هو زمان التوثيق ونقل الخطاب المجرد وترجمته لغويا، وهذا يعتمد على الأوقات التي يكتب فيها المؤلف لكنها حتما تشكل حاضرا بغض النظر عن أزمنة الكتابة وأوقات التدوين (كتبها مرة واحدة، في أوقات مختلفة متقاربة، في أوقات مختلفة متباعدة)، في هذه الأوقات يضع المؤلف المسودة الأولى للعمل، إذ إنه يبدأ في ترجمة الأفكار وصياغة الأحداث ونقلها من فضاء المفكر فيه إلى شكل لغوي يمكن قراءته ومراجعته والحذف منه أو الزيادة فيه، وفي هذا الإطار الزماني (أي زمان الكتابة أو زمن تشكيل الخطاب)، تظهر معالم العمل ويولد للوجود.

لا بد من الإشارة إلى أن عمليه الكتابة عملية معقدة فالأفكار والشخصيات والأزمنة والفضاءات تتعالق مع بعضها وتسبح متواشجة في فضاء المفكر فيه ثم تتشكل خطابيا في زمان الكتابة وعرضنا المجزأ ومَرْحَلَةُ[*] هذه العملية جاء من أجل الإيضاح في حين أنه لا توجد مرحلية في الكتابة[**]، بمجرد أن تختمر الأفكار وتتشكل الشخصيات والفضاءات

*–أي معالجته على مراحل أو تقسيمه على مراحل.

**–لا توجد مرحلية في الكتابة وفق ما عرضنا له إذ إن عملية التأويل وشرح العمل تختلف عن عملية إنتاجه، أثناء عملية الإنتاج لا يفكر المبدع بطريقة مفككة في فكرة العمل، وزمان العمل، وشخصيات العمل، وأمكنته كما نعرض نحن،

والحبكة المبدئية للعمل وتأخذ نصيبها اللازم ينتقل المؤلف لمرحلة كتابة المسودة الأولى من عمله حيث ينقل الرواية من فضاء المفكر فيه الذي يخصه وحده إلى فضاء اللغة الذي يتيح المشاركة مع الآخرين وأثناء عملية الكتابة ومع الاستطراد فيها قد تتغير بنية العمل فيضيف المؤلف أشياء وينقص أشياء ويلغي أخرى لا ينقلها، أو يعدل في أخرى.

وبعد اكتمال المسودة الأولى (انتهاء زمان الكتابة كاملا بغض النظر عنه ما إذا كان متواصلا أو على فترات زمناية متقطعة قريبة أو على فترات زمانية متقطعة بعيدة)، تأتي مرحلة القراءة والمراجعة وهذه المرحلة أيضا يؤطرها زمان معين هو زمان القراءة، ونحن نعتبر زمان القراءة هذا –زمان قراءة المؤلف عمله ومراجعته وليس زمان القراءة المتعلق بالقارئ– تابعا لزمان الكتابة ففيه سيعدل المؤلف عمله وقد يغير فيه أو يضيف له كما في شرفات بحر الشمال أين أضاف لاحقا شخصية كليمونس وهي المترجمة التي التقى بها في "هولندا Netherlands (Holland)" وأعجب بها كثيرا «**أرى ظهرها المستقيم كشجرة صفصاف. أصابع يديها الرقيقة جدا والناعمة التي لا تصلح إلا لعزف البيانو كما أصابع الهولندية كليمونس، مترجمتي التي لاقتني بها صدفة الأقدار في أمستردام وحرّف حضورُها برفتي، جوهر النص الذي كنت أكتبه: شرفات بحر الشمال، لتدخل هي فيه بلحمها ودمها وعرقها وعزفها ونعومة قلبها**»[1] وهذا حدث حقيقي مرجعي تُصُرِّفَ فيه إذ إن "كليمونس" تتحول من مترجمة (في أصلها الحقيقي) إلى ابنته المحتملة من "فتنة"، وقد أضيف هذا التعديل بعد المسودة الأولى التي كتبها المؤلف.

بل إن هذا الحادث كان سببا في تغيير عنوان العمل، من "أمطار أمستردام" إلى "شرفات بحر الشمال" «**هل يعقل يا كليمونس أن يمنح الله بعض البشر بهاء استثنائيا كما أنت الآن ويمنعه عن الآخرين؟ كانت لأصابعها لغة بدأت أتعود عليها كل يوم قليلا حتى**

ولكن الأمر يكون في شكل وحدة يتكون فيها العمل مبدئيا، بحد أدنى من الشخصيات والأزمنة والفضاءات ثم يتوسع على امتداد زمان الكتابة وتشكيل العمل.

1–واسيني الأعرج سيرة المنتهى، ص177.

محت بحضورها العاشق مخطط الرواية التي دخلت بها أمستردام، ومنحتني رواية أخرى كانت من نبضنا المشترك، وتحولت صورة الجزائر في عز اشتعالها إلى ديكور خلفي لحالة عشق جارفة، لا علاقة لها بما كنت قد خططت له من قبل أو جئت من أجله. من اسم أمطار أمستردام، إلى شرفات بحر الشمال .لهذا أشعر دائما أنه لا شيء يضاهي قوة الحياة.»[1]، وعليه فإن زمان الكتابة، أو زمان تشكيل الخطاب هو اللحظة الحقيقية التي يولد فيها العمل ويظهر في شكل مادي (لغة مكتوبة).

في حين أن زمن القراءة والمراجعة هو الزمان الذي يُهذب فيه العمل، وينظم ليظهر في شكله الآخير، ولا يمكننا اللجوء إلى نمذجة الخطاب القبلي لهذه العملية لأننا سندخل إلى لعبة احتمالات، وصناعة مسودات مختلفة للعمل ثم ترجيح أحدها، مع اقتراح تعديلات معينة تقودنا إلى الشكل الحالي الذي يظهر به العمل، لذلك اكتفينا بنقل الأمر هكذا بعدما تصورناه في ذهن المؤلف واختصرناه بهذه الطريقة ليفهم القارئ الآلية التي تشكل بها العمل.

على صعيد آخر وفي لحظة الكتابة ذاته أو زمان الكتابة وتشكيل الخطاب وبينما المؤلف ينقل العمل من المفكر فيه إلى الملموس فإن هناك زمانا آخر يظهر وهو الزمان الداخلي للسرد أو زمان المفارقات السردية أو زمن الخطاب حيث يرى إيكو أن زمن الخطاب، قصير جدا مقارنة بزمان القصة (الحقبة التاريخية أو الامتداد الزماني للقصة، أو الأطار الزماني لأحداث القصة) ويقول في هذا الصدد «**أما على مستوى العبارة اللسانية، أي الخطاب السردي، فإن زمن كتابة الملفوظ (أو زمن قراءته) قصير جدا. وهكذا، إذا نحن أسرعنا على مستوى زمن الخطاب، فإننا نعبر عن زمن طويل جدا للحكاية. وبطبيعة الحال فإن العكس صحيح أيضا. فقد رأينا كيف أن نيرفال خصص 12 فصلا ليحكي لنا ما وقع في يوم وليلة، في حين لم يخصص سوى فصلين صغيرين لكي يحكي لنا ما وقع في شهور وسنوات.**»[2]، فهذا الزمان يتعلق ببنية العمل السردي وتظهر فيه الاستباقات

1-واسيني الأعرج سيرة المنتهى، مصدر سابق، ص177.

2-أمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، ص 94.

والاسترجعات والاستراحات السردية[1] وهو يولد لحظة الكتابة وينساب مع تحول الأحداث من مفكر فيها إلى موجودة عبر الكتابة، وتتحكم فيه فيه أهواء المؤلف وارادته في عرض الأحداث واسترجاعها أو استباقها (الشكل الأولي المتخيل في ذهن المؤلف)، وتتحكم فيه أيضا لحظات الكتابة في حد ذاتها (توقف المؤلف واستئنافه الكتابة حيث قد يتيح له الاستئناف بداية مفارقة زمانية جديدة.

فمثلا يتوقف في حدث وصوله إلى "أمستردام Amsterdam" ويقطع الكتابة، ومن ثم عندما يزاول الكتابة مجددا فإنه قد ينطلق من ذكرى معينة ليربط بين المقطع السابق والمقطع الذي يكتبه فتكون الذكرى وعودته إلى أحداث ماضية (استرجاع) تسبب فيه الاستئناف)، كما أن لزمان القراءة والمراجعة دور مهم في تعديل الزمان الداخلي للسرد، لذلك فإن الزمان الداخلي يولد في لحظة الكتابة كترجمة لشكل مسبق بناه المؤلف في عقله ويترجم هذا الزمان في لحظة دقيقة جدا تأتي في منزلة بين لحظة الكتابة واللحظة السابقة لها أي في الموضع الذي يوزع فيه المؤلف الأحداث ويرتبها فيرتئي تقديم حدث وتأخير آخر وفق تسلسل معين، ويُعَدِّلُ فيه لحظيا أي أثناء الكتابة أو يتشوه نتيجة الانقطاع والاستئناف، وتتحكم المراجعة النهائية في الشكل النهائي لهذا النظام وللعمل الروائي ككل.

5. تشكيل البطل والشخصيات:

لعل حديثنا عن تشكيل شخصيات[*] العمل سيأخذ منا مساحة كبيرة، إذ إن رواية شرفات بحر الشمال رواية شخصيات بامتياز، وحضور الشخصيات الحقيقية المرجعية فيها

1-ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص- ص: 47- 175.

*-نتعامل مع الشخصيات هنا وفق مفهوم النموذج البشري، نتيجة لطبيعة العمل الذي يأتي بشخصيات حقيقية مرجعية أو متخيلة محاكية للوجود البشري، أي أن الشخصيات في هذا العمل ليست جمادات، أو حيوانات، ولكنها نماذج بشرية، وسلوكها في العمل يحاكي سلوك البشر في أرض الواقع، على صعيد آخر فإننا نفهم الشخصية هنا على أنها الفاعل في النص أي أن المؤلف يسند إليها الأفعال والأقوال، ولا ينسحب هذا التصور على شخصيات الرواية كلها لأن بعضها يرد على سبيل الذكر في خطاب الذاكرة دون أن يكون فاعلا في السرد، ولأن الشخصية الروائية تثير جدلا كبيرا سواء على

طاغ بشكل كبير، واستناد المؤلف إلى الواقع وإلى المرجعي في تشكيله شخصيات العمل أو استحضارها، استناد كلي تقريبا، ونصيب الشخصيات المشكلة من أساس سير ذاتي نصيب كبير من العمل.

إن تشكيل الشخصيات في العمل الروائي يختلف باختلاف خصوصية العمل، فالشخصية إما أن تكون متخيلة بحتة، أو مرجعية بحتة، أو في موقع بَيْنِيٍّ بين هذين الضربين، وفي حالتنا هذه فإن شخصيات العمل موزعة على هذه الضروب. ولأننا نعنى بمتابعة التشكيلات السير ذاتية في العمل لمعرفة دورها فيه، فإننا ما يعنينا هو الشخصيات ذات الأساس السير ذاتي، والمرجعية الحقيقية الواقعية، وهذه الشخصيات كثيرة جدا هنا، وهي ما سنركز عليه، إذ إمما لن نعنى بالشخصيات الخيالية، أو المتخيلة بل بالشخصيات الحقيقية المرجعية التي تنتمي إلى المرجعية السير ذاتية.

يرتبط تشكيل الشخصيات وتشكيل البطل بجوهر البحث، فتشكيل البطل (كمفهوم مواز للخلق الإبداعي) يرتبط بالتشكيل السير ذاتي (كنسق حاضر في المتن الروائي وكمادة

مستوى الإبداع أو النقد، يضيق المقام لمناقشته هنا، فإننا أشرنا إلى التحديد الذي يتساوق مع طرحنا، مع الإحالة إلى جملة المراجع التي تتضمن على مقاربات للشخصية الروائية أو السردية كما يلي:

- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، ط 01، منشورات الاختلاف، 2005م، ص- ص: 71- 81.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م، ص- ص: 207- 223.
- دبرا بارسونز: رواد نظرية الرواية الحداثية، تر وتق: أحمد الشيمي، ط 01، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2016م، ص- ص: 87- 119.
- فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، ط 01، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2013م، ص- ص: 01- 197.
- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1998م، ص- ص: 151- 160.

- NINA BAYM: Novels, Readers, and Reviewers, Responses to Fiction in Antebellum America, Chapter Title: Character, Published by: Cornell University Press, p- p: 82- 107.
- Steven Cohan: Figures beyond the Text: A Theory of Readable Character in the Novel, Source: NOVEL: A Forum on Fiction , Autumn, 1983, Vol. 17, No. 1 (Autumn, 1983),Published by: Duke University Press, p- p: 05 -27.

تطوعها الرواية لتكون ضمن نسيجها، وككيفية يتم بها نسج النص وترتيب عناصره التشكيلية)، ذلك أن شخصية البطل تستند في تشكيلها إلى "ذات المؤلف" الحقيقية المرجعية، بأبعادها الاجتماعية والثقافية، وكذلك عديد من الشخصيات الأخرى في العمل، التي استندت في تشكيلها إلى شخصيات حقيقية مرجعية، أو استحضرت استحضارا، ووظفت في السرد كما هي بأبعادها المرجعية.

وما تخلقه جملة هذه الشخصيات بأسمائها ووظائفها التي تؤديها خلال السيرورة السردية، وما يربط بينها من علاقات سردية، يجعلنا نكاد نجزم أن العمل حقيقي تماما (نتيجة مرجعيتها، أو إيهامها بالواقعية) وليس من نسج الخيال البتة، في حين أننا نرتبك في بعض المواضع حين نشطح بعيدا ونرى أن هذا العمل رواية لكنه حتما يوحي بشيء من المرجعية، فعندما نقرأ قصة "فتنة" مثلا –وهي قصة متخيلة– وعندما نتأكد باستقراء عميق أن شخصية "فتنة"، هي نفسها شخصية "مريم" التي يُصرِّحُ المؤلف بأنها مونتاج، شخصية مركبة من عديد شخصيات، خيالية وحقيقية، كشخصية كارمن –التي هي شخصية روائية–، وبعض من شخصيات عشيقاته، وكذلك حب طفولته التي كانت فتاة من قريته تكبره عمرا واسمها مريم «**مريم الوديعة هي عجينة من عدة أشياء، عجنت مجموعة من النماذج التي عرفتها في حياتي فهي شخصية نموذجية ركبتها من مجموعة نساء، هي تركيب Montage، شخصية ورقية، شخصية مبنية لكنها ذات أبعاد رمزية، فانا** [فأنا] **أحب كثيرا اسم مريم منذ كنت صغيرا ولا أعلم السبب، ربما لأني أحببت إحدى قريباتي التي كان اسمها مريم، عندما كنت صغيرا، أذكر أني أحببتها في صمت كانت تكبرني، كانت مشاعر طفل.**»[1]، لذلك فمعيار التطابق السير ذاتي ومعيار الإيهام بالواقع هما ما يميزان هذا العمل وقد لعبت الشخصيات دورا مهما في خلق هذا الأمر عن طريق سرد ياسين عن نفسه وعن حكايات ترتبط بشخوص يوحي بوجودهم الفعلي وتعرضهم للمعاناة (معاناة الموت والاغتراب والمنفى والهجرة والقتل والتعذيب...).

1–كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص59.

وعليه فإننا سنحاول فيما يلي إعادة بناء الخطاب القبلي المسؤول عن تشكيل هذه الشخصيات كما تخيلها المؤلف وكما وزع عليها وظائفها استنادا للعمل واستنادا لجملة من السياقات المحيطة به(*).

استنادا إلى الخطاب القبلي المتخيل فإننا نكتشف أن معظم شخوص الرواية لها خلفيات مرجعية بعضها حُوفِظَ عليها وبعضها حُوِّرَ وأُدْخِلَ حيز المتخيل الروائي، وسنفصل فيما يلي في عملية تشكيل شخوص الرواية ونفصل في مرجعياتها لنكتشف أن العمل يستعين في تجسيد فكرة معارضة المؤلف لقرار الوئام المدني، بجملة من التشكيلات أبرزها ما يتعلق بتجاربه الذاتية، وحياته الشخصية، التي يمكن أن نسميها تجاوزا ومضات سير ذاتية (المؤلف تقنيا لم يوظف سيرته الذاتية ولكنه وظف ذكريات من حياته الماضية لأن سيرته الذاتية كمؤلف لم تصدر بعد (صدرت عام 2014م)). بالتالي فإننا نسمي هذه الومضات تجاوزا تشكيلات سير ذاتية.

أ. شخصيات حافظت على مرجعيتها الحقيقية:

في هذا الضرب من الشخصيات يعمد المؤلف إلى استحضار الشخصية كما هي، بكامل حمولاتها المرجعية والواقعية، وكما نستنبط من مقبوس الخطاب القبلي(**)، فإن المؤلف يسعى باستحضار الشخصية كما هي، إلى تخليد اسمها وإعادة الاعتبار لها، أو إلى كشف حقيقة متعلقة بها وتسليط الضوء على معاناتها، وتوظيفه لهذه الشخصيات ومحافظته على مرجعيتها كما هي، دافع ذاتي بحت، يستند إلى توجهه الإبداعي الذي يؤمن فيه بأن الكتابة تخلد أثر الشخص، فهو يخلد نفسه وغيره بواسطة الكتابة.

إن التقسيم الذي نتبناه في بيان تشكيل شخوص الرواية، تقسيم يعتمد المرجعية الحقيقية الواقعية معيارا، لذلك فإن التصنيف سيكون له علاقة بمنظور المؤلف القبلي، وقد تشكل

*- ينظر الملحق رقم 16 للاطلاع على الخطاب القبلي المتعلق بالشخصيات، الذي بنينا عليه تأويلنا.

**- ينظر الملحق رقم 16.

العمل من شخصيات مرجعية حقيقية حافظت على مرجعيتها مثل الشخصيات التاريخية والفنية، وأخرى لها أساس مرجعي لكنها تعرضت لتشويهات ودخلت لعبة التخييل وفق مسالك مختلفة.

أ. 1. الشخصية الرئيسة ياسين:

رغم إن شخصية ياسين ليست هي نفسها واسيني تماما إلا أننا في حدود الفهم المشترك المتواضع عليه واستنادا لميثاق التطابق المعروف يمكننا إثبات التطابق الضمني بين واسيني وياسين حيث جاءت هذه الشخصية تجليا من تجليات واسيني السردية أو أحد أوجه هويته، إنها شخصية شُكِّلَت لأجل أن تكون معادلا للمؤلف الحقيقي، وترجمة لشخصيته الواقعية.

فشخصية البطل هنا هي نفسها شخصية واسيني المؤلف (ياسين=واسيني) لكنها في الوقت ذاته ليست مطابقة له مائة بالمائة فقد تعرضت الشخصية إلى كثير من التشويهات والتغييرات التي نتمثلها من التلاعب اللفظي بين الاسمين (واسيني/ ياسين)، تغيير الوظيفة، الحفاظ على مرجعية العديد من الأحداث والذكريات القديمة التي وقعت حقيقة للمؤلف وأعاد إنتاجها من شخصية ياسين لتنتسب إليه، فياسين هو واسيني لكنه واسيني جديد يحافظ على جوهر المؤلف ويختلف عنه في بعض الأمور وهذا ما يجعل من معيار التطابق ضمنيا وإن كان يوحي بالصراحة فياسين ليس هو واسيني المؤلف الحقيقي المرجعي غير أنه قناع للمؤلف وانعكاس له بما أنه تعرض للتلاعب والتشويه لذلك فتجاوزا منا أقررنا بالتطابق بين الشخصيتين(*).

تأخذ شخصية "ياسين" دور السارد ودور الشخصية الرئيسة في هذا العمل بل إنها تتجاوز كل هذا لتكون محور السرد بمعنى الكلمة فكل الأحداث والوقائع ترتبط بطريقة أو بأخرى

*-في مداخلة فهم الذات فصلنا في قضية التطابق ونقد ميثاق القراءة المتواضع عليها وأقررنا أن عملية التطابق بين الذات داخل السرد والذات الحقيقية المرجعية أمر مستحيل وأن التطابق هو مجرد قانون عرفي متواضع عليه من أجل تسهيل الفهم فقط ونحن هنا وتجاوزا أقررنا بالتطابق في حدود المتواضع عليه أما خارجه فمن الاستحالة بما كان أن يكون هناك تطابق.

بهذه الشخصية، وكما نعلم فإن شخصية ياسين هي المعادل السردي لشخصية المؤلف، فنحن لا نخطئ إذا قلنا إن المؤلف يجعل من ذاته محور الاهتمام في هذا العمل. فرغم أن فكرة الرواية جاءت لإدانة قرار الوئام المدني إلا أن ما يغذيها هي الذات، ذات المؤلف إذ إنه يدين هذا القرار انطلاقا من ذاته وما يرتبط بها من أحداث وذكريات متخذا من حياته الشخصية مادة لصياغة هذا العمل المعارض لقرار الوئام

«بما أنني مررت بكل هذه الأهوال، تهديد بالقتل، تنكر، هرب، العيش في خوف، التنقل خفية، مرارة المنفى، ألم الفراق والابتعاد عن الزوجة والأولاد، اغتيال الأصدقاء، هروب العديد من المبدعين والفنانين إلى الخارج هربا من الموت... فإنه من الأولى أن أنتقدهم مستفيدا من معاناتي ومعاناتي أحبتي...»

ونعتقد جزما، أن المؤلف لا يستطيع أن يكتب كتابة دون أن يقحم فيها ذاته يشهد على هذا طريقة تشكيله للشخصية الرئيسة الساردة التي تكون دوما مطابقة بطريقة أو بأخرى لذاته الحقيقية- معادل موضوعي- فمجمل تجربته الروائية تتمحور حول شخصه إذا ما استثنينا بعض الأعمال ذات الطبيعة التاريخية كرواية الأمير ويوميات العصفورية غير أنه حتى في هذه الروايات يقحم ذاته مقنعة للتعقيب والتعليق وإبداء الرأي أو يتقمص دور البطل ويتكلم على لسانه.

إن الأعرج يتخذ من ذاته مادة روائية ويستعين بأحداث حياته لدعم متخيله الروائي، حيث تتكرر ثيمات من قبيل حادثة التسمية –تسميته واسيني–، موت والده، معاناة أمه، جده الموريسكي، قصص الجدة، موت عزيز، وفاة زليخة... كثيرا في أعماله بشكل يؤكد على أنه يريد تثبيت تاريخه الشخصي عن طريق السرد الروائي، وتعمل شخصية ياسين التي نحتها من ذاته لتكونه على التأكيد مرة أخرى على حضوره وتاريخه الشخصي وتاريخ أسرته (سيرته الذاتية إذا ما عزلنا هذه التشكيلات وأخذناها كمعطيات بعيدا عن السرد الروائي) سرديا، لذلك فإن منطق تشكيل البطل/ السارد، يتأسس بالدرجة الأولى على استنساخ ذات المؤلف المرجعية، هذه الذات المستنسخة تعتبر خزان ذكريات حيٍّ، وعندما تُسَلَّمُ دفة القيادة لها،

ستكون الذاكرة المولّد الأساسي للأحداث المتعلقة بها (أي سرد أحداث عن المؤلف أحداث من حياته الحقيقية كقصة موت زليخة وعزيز...إلخ)، لكنها كذات ليست مطابقة مائة بالمائة لذات المؤلف (لأن المؤلف لا يسرد سيرته الذاتية هنا) وبما أن شخصية ياسين هي شخصية واسيني في جوهرها فقط، فإن التشويهات التي أجراها المؤلف على ذاته أثناء نقلها من الحيز المرجعي الحقيقي إلى المتخيل الروائي فإن سرد هذه الشخصية عن أحداث حياة المؤلف سيطاله هذا التشويه أيضا وسيمتزج بالمتخيل أثناء سيرورة السرد.

إن هذه التقنية المعتمدة في تشكيل الشخصية البطلة والساردة تنعكس على بقية الشخصيات التي ستكون تابعة لها باعتبار أن هذه الشخصية نرجسية هي محور هذا العمل لتُشَكَّلَ بقية الشخصية وفق أنماط مختلفة، لكنها لا تخرج عن مبدأ تشكيل شخصية البطل/ السارد.

أ. 2. شخصيات الأهل والأقارب:

بالنظر إلى العمل، فإن معظم الشخصيات المرجعية الحاضرة فيه، التي لم تتعرض لتشويه في بنيتها (لم يتغير اسمها أو صفتها أو جوهرها)، هي شخصيات الأهل والأقارب والمعارف، الذين يرتبطون بشكل مباشر بالمؤلف كالأخ والأخت والوالدة والأب والجدة...، ولعل هذا راجع إلى نية المؤلف تخليدهم في أعماله، ورغبته في كتابة نوع من التأريخ الشخصي له، ولأقاربه، عن طريق استحضارهم وإقحام تفاصيل حياته، وحياتهم في السرد[*].

فالظاهر أن الشخصيات المرجعية أُدرِجَتْ من أجل تخليدها والحفاظ على مقومات هويتها مطابقة لما هي عليه في الواقع، وأيضا لإضفاء معرفة مرجعية إلى المتخيل الروائي، واختصارا للطريق فبدل اختلاق شخصية متخيلة لها دلالتها الرمزية، كان من الأسهل على المؤلف استحضار شخصيات حقيقية وإقحامها في لعبة التخييل ليضرب عصفورين بحجر واحد، فهذه الشخصيات ستوهم القارئ بواقعية العمل ومرجعية أحداثه، وفي الوقت ذاته ستكفيه شر اختلاق شخصيات جديدة، وهي مع هذه كله كتابة لجزء من حياة المؤلف،

*-يمكن مراجعة الملحق رقم 17، لمعرفة الخطاب القبلي، الذي اعتمدنا عليه هنا.

المفتون بكتابة ذاته (أكتب حياتي قطرة قطرة). وسنقوم فيما يلي بعرض الشخصيات المرجعية، التي نحسب أن المؤلف حافظ عليها كما هي تماما.

أ. 3. الوالدة(*):

حافظ المؤلف على شخصية الوالدة كما هي مع استرجاع ذكرياته معها في القرية، اشتغالها على الطين والأواني الفخرية مع أخته زليخة، أوشامها التي وشمتها لها المرأة، استشهاده بأمثال أمه «**كنت أسترشد بالمثل الذي كانت تردده أمي دائما: الغيرة عمياء. والأعمى يضرب على الزهر.**»[1]، احتفاله بعيد ميلاده مع أمه وعزيز،...إلخ. وقد ارتبطت الوالدة بمحيط القرية وطفولة المؤلف وأيام شبابه وفي كل هذا علائق من حياته المرجعية الحقيقية، وفي الوقت ذاته كانت كل هذه الذكريات والأحداث جزءا من حبكة متخيلة وهي قصة فتنة.

أ. 4. الوالد:

ذكره في سياق ذكريات الطفولة وقد استحضرت شخصية الوالد بأبعادها المرجعية دون تغيير أو تشويه «**أتساءل أحيانا، كيف استطاعت امرأة مثل أمي، التي عبرت قرنا بكامله كقذيفة، أن تتحمل جرحا مؤلما كهذا وهي التي اطمأنت للموت بعد أن دفعت له زوجها في عز شبابه وابنتها الوحيدة ، زليخة، قبل أن يخادعها مرة أخرى في عزيز؟**»[2]، كما ذُكِرَ أيضا في الصفحة الموالية أين استحضر المؤلف ذكرى استشاهده في الثورة. حيث ترتبط هذه الصورة في ذاكرة المؤلف بنوع من التخلي الأبوي الذي جعله يعيش حرمانا مريرا، فيتحدث عن والده الذي مات دون أن يعرف قبره «**هكذا تنسحب من الدنيا بصمت مثلما جئت.**

---

*-ذكر المؤلف أمه شخصية مرجعية في المواضع التالية من الرواية: ص 19،13،08، 28، 32، 34، 35، 36، 37، 39، 58، 59، 61، 62، 131، 156، 163، 164، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 173، 203، 208، 214، 217، 299،310. وكل موضع فيها ارتبط بأحداث مرجعية حقيقية (ذكريات الطفولة، والدراسة...)، وأحداث متخيلة أو مقنعة (قصة فتنة...).

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 34.

2-المصدر نفسه، ص 203.

بدون [دون] **ضجيج، على إيقاع نحيب خافت لأم دفنت في قلبها، منذ أكثر من أربعين سنة، زوجها الذي لم تعرف قبره مطلقا»**[1]، وهذا ترك أثرا بالغا في نفسية المؤلف مما يجعله يسترجع الأمر ويتذكره في الرسالة التي كتبها لأخيه عزيز يرثيه فيها. تحضر صورة الوالد كما هي دون نقصان كشهيد وبطل من أبطال الثورة ويأتي معه بحمولة من الذكريات وصيته لزوجته بتعليم الأولاد، مشاركته في الثورة، موته واختفاء جثته.

كل هذا يساهم في تشكيل شخصية الوالد واستحضارها من بين طيات الذاكرة مرفوقة بألم الفقد وعدم تأدية دور الأب (التخلي عن الولد الصغير في فترة حساسة من عمره كان فيها في أمس الحاجة إلى الوجود الأبوي) «**لا شيء يملأ القلب الآن إلا بقايا صورة لوالد لم تمهله الحرب الوقت الكافي ليمارس حبه الأبوي.**»[2]، ويظهر هذا النوع من الاحتياج في حديث المؤلف على لسان شخصيته ياسين عندما يصف تكالب الأهل عليهم بعد موت الوالد «**عندما أحرقت الحرب الوطنية الأولى والدي، تخلى جميع الأهل عنا لأن أمي رفضت أن تعاود زواجها فقد ظلت مشدودة إلى الرجل الأول**»[3] فالمؤلف هنا استرجع صورة الوالد المرجعية وكل ما يرتبط بها كشخصية حقيقية ووضعتها في سياق هذا العمل المتخيل، دون أن يُجري تغييرات عليه (كالتغييرات التي أجراها على ذاتها لتولد شخصية ياسين).

ولعل هذا دافعه الحفاظ على الخطاب المتعلق بأهله كما هو دون تغيير (خاصة من ناحية الشخصيات لأنه أجرى بعض التشويهات في الأحداث استجابة لحبكة العمل الدرامية وفكرة الرواية التي جعلت منه يعمد إلى قصة موت عزيز ويحولها إلى حادثة اغتيال بدل موته الطبيعي).

«أشعر بالضياع عندما أتذكر تلك الفترة التي غادرنا فيها أبي توجه إلى العمل في فرنسا كنت أسمع من نساء المنزل أنه وقع في حب امرأة قاورية من هناك كان هذا يحز في قلبي خاصة عندما أرى أمي وهي تكافح من

1- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 204.

2- المصدر نفسه، ص 204.

3- المصدر نفسه، ص 299. (في رواية ذاكرة الماء، وسيرة المنتهى يفصل في هذا أكثر بل إنه في سيرة المنتهى يسائل والده عن سبب تركه إياه في تلك الظروف وتخليه عن والدته).

أجلنا وتتحمل حماقات الأهل وتسد أذنها عن كلامهم الجارح عزمت أن أسأله إذا رجع، أتذكر أني لم أمتلك الجرأة على فعل هذا فلجأت لحيلة المنشفة وكان أبي بارعا في التهرب من الجواب، انخرط لاحقا في الحزب الشيوعي وعاد مجاهدا إلى الجزائر ثم استشهد فيها ولم يتذكره أحد، لم أر تكريما له أو ذكرا لتضحيته في كتب التاريخ التي ينتجها حفنة من الجهلة ذوي توجهات معينة، إن كنت في صفهم فأنت خدمت الثورة ويتم تذكرك في مناهج الدراسة، إن لم تكن كذلك فأنت في مزبلة التاريخ، لا أحاج لشفقتهم ولا لتاريخهم المزور شخصية والدي سأحفظها بنفسي سأعيد بعثها في أعمالي، وسأتحدث عن جهوده وما قام به في كل سياق يقتضي هذا حتى يأخذ حقه»[*]

أ. 5. عزيز:

عزيز من الشخصيات التي استحضرها المؤلف كما هي، أدخلها الكاتب بكامل حمولتها المرجعية إلى السرد، محافظا على هويتها المرجعية كأخ (عزيز شقيق واسيني في الحقيقة وهو شقيق ياسين في الرواية أيضا دون تغيير في الوظيفة أو الهيئة) دون أي تغييرات على بنية الحقيقية (تشويه في الاسم، في الصفة، في الوظيفة، في الهيئة...)، بمعنى أن عزيزا الحقيقي المرجعي[1] استنتسخ كما هو إلى عالم الرواية ليكون إحالة مباشرة إلى المرجع الأصلي (كالصورة الفوتوغرافية).

---

*-يتحدث المؤلف عن والد في صفحته على الفايس بوك فيقول «أبي. أحمد لعرج. استشهد تحت التعذيب في 2 أفريل 1959. في سجن «السواني». تلمسان. لا قبر له إلى اليوم. قبره الأوحد قلب الوطن النابض [النابض] دوما.» وقد استندنا إلى جملة هذه الخطابات الخارجة عن السياق الروائي في محاولة فهم الطريقة التي يحولها بها المؤلف ويعتمدها في رواياته فتوصلنا إلى أنه يقحمها إقحاما مباشرا ويتلاعب بما حولها ويصر على القارئ أن يعتبرها تأثيثات روائية لا سير ذاتية من صفحة الروائي واسيني الأعرج على فايس بوك، رابط المنشور:

https://www.facebook.com/WacinyLaredj2013/posts/pfbid0EsJBwB85HstrDgVsspv54Co9u4iq2e4Q9fXhuqxuEdGKhv6W1oewpMEk85AxvuWSl

1-ينظر الرواية الصفحات:08، 09، 16، 17، 19، 26، 71، 180، من 182 حتى 185، من 199 حتى 204، وكذلك في الصفحات 211، 213، 214، 217، كل هذه المواضع تم فيها ذكر عزيز وذكريات ياسين/ واسيني عن عزيز ذكريات من الطفولة وذكريات من الحياة اليومية وكلها ذكريات حقيقية لها مرجعها الواقعي وكما سبق وأشرنا فإنه

«عزيز أخي العزيز الذي خطفه الموت فجأة بطريقة عبثية مضحكة كان هو الاختيار الذي أصابه الموت من بين مئات الاختيارات لم يكن مرضه بتلك الخطورة لكنه كان المختار ليكون القربان عن كل من نجى من مثل مرضه، أنا أعتذر منك بشدة أيها الغريب، أعتذر منك لأنني قصرت في حقك كثيرا وأعتذر لأني سأحول موتك على سرير المشفى إلى اغتيال أمام أعين الناس، لقد اغتالتك البلاد بالفعل عندما ولدت محروما من حنان الأب، ووحيدا تنتظر الأم التي تخرج للحقل من أجل أن تعيلنا لابأس أن تؤدي دور المغتال فيما أكتبه إنهم يريدون إطفاء جمرة العشرية التي عانينا فيها باعادة دمج القتلة مع المواطنين... قتلوا ونهبوا كل شيء ثم يريدون ارغامنا بعد سنوات على التعايش مع المجرمين ما هذا الذي يحصل؟ عزيز أيها الغريب ستكون أنت عزيز كما عرفتك دوما بحكاياك وألعابك ونكاتك التي لا تنتهي، بأحلامنا وآمالنا بكل التفاصيل التي عشناها معا، لكن ستكون نهايتك هنا غير تلك التي خطها لك القدر سيقتلك القتلة لن أتمكن من إنقاذك منهم كما لم أتمكن من انقاذك من المرض الخبيث قبلها لكن موتك سيدين هؤلاء المجرمين الذين كرهتهم كما كرهتهم أنا وسيأخذ بحقنا وحق الضحايا الذين رماهم التاريخ في مزبلته وداستهم أقدام الطغاة...»

استند المؤلف في تشكيله هذه الشخصية إلى ذكرياته، تماما كما فعل مع شخصية أمه وأبيه وبقية الشخصيات المرجعية، لكن محافظته على مرجعية عزيز كشخصية لم يمنع المؤلف من تشويه بعض التفاصيل المتعلقة به حيث غير طريقة موته من موت عادي إلى اغتيال على أيدي القتلة «**ذهاب عزيز في سن مبكرة، لم يتح له القتلة فرصة النوم في حجر أمه للمرة الأخيرة**»[1] بالتالي فقد وضع عزيز بمرجعيته في هذا العمل وحافظ على كل التفاصيل الحقيقية الواقعية المتعلقة به لكنه غيَّر نهايته خدمة لمقصده المتمثل في معارضة قرار الوئام المدني وانتقاد القتلة، فجعل من موت أخيه موتا متخيلا مخالفا لما حصل في الواقع الحقيقي، وذلك لخدمة الحبكة الروائية التي ينسجها وهوما فعله مع زليخة أيضا.

حافظ على شخصية عزيز كشخصية حقيقية وجعل من الشخصية الروائية مطابقة تماما للشخصية الحقيقية في كل شيء باستثناء موت عزيز الذي غيره لخدمة مقاصده وتماشيا مع التخييل الذي تستدعيه الرواية.

1- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 26.

أ. 6. زليخة(*):

بدأ ذكرها من بداية الرواية ورافقت المؤلف في جل المواقف تقريبا، فكلما تذكر شيئا يتعلق بأهله حضرت زليخة، وكلما تحدث عن عمله الفني الذي شارك به في المعرض "التمثال مقطوع الرأس" حضرت زليخة، باعتبارها إحدى النساء الملهمات له في نحت هذا العمل(**). ولعل العمل برمته يتركز على شيء من هذه الشخصية، إذ إن التشكيل الداخلي لأحداث الرواية يقوم على سفر ياسين ليُكَرَّمَ خارج البلاد، والعمل الذي سيكرم عليه هو تمثال يرتبط بثلاث نساء (زليخة أخته، فتنة عشيقته، ونرجس حب طفولته)، لذلك فإن زليخة ستحضر في ذكريات المؤلف شخصية حقيقة مرجعية على تخيلية الخطاب التي وردت فيه، وستحضر في حديث ياسين عن التمثال (وهذه حادثة متخيلة أيضا)، محافظة على كامل خصائصها المرجعية وأوصافها الحقيقية.

يستحضر المؤلف ذكرياته مع أخته، كيف كان ينحتان الطين ويساعدان أمهما، وكيف كان يبيعان ما يصنعانه من أجل كسب قوتهما، يتذكر اللمسة السحرية لأصابع زليخة عندما تنحت الطين (ويستعير هذا في حدث متخيل عندما يجعل من نفسه فنانا ويجعل من زليخة ملهمة له في نحته)، ويتذكر أحداث المدرسة وعجزه عن كتابة الإنشاء وحواراته مع زليخة بخصوص هذا.

يستحضر المؤلف زليخة كثيرا في هذا العمل، بكامل حمولاتها المرجعية، ويستدعي "**الأعرج**" كامل الأحداث المرجعية التي ربطت بينه وبين أخته، غير أنه يحول هذا المجرى

---

*-ينظر الرواية الصفحات: 08، 13، 19، 28، 29، 32،35، 36، 76، 92، 102، 121، 131، 147، 156، 157، 159، 160، 161، 162، 163، 164، 165، 167، 168، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 175، 176، 203، 208، 212، 214، 215، 298، 299، 311، كل هذه المواضع ذكرت فيها زليخة وشيء من ذكريات واسيني/ ياسين معها، وطبعا وقع التصرف في هذه الوقائع والذكريات السير ذاتية كما سنشير إليه في مبحث الحبكة.

**-طبعا قضية نحت العمل وإلهام زليخة لياسين/ واسيني والمشاركة في المعرض كلها أحداث متخيلة، وقد دخلت زليخة في هذه الأحداث بعد أن مهد المؤلف بذكريات مرجعية حقيقية عنها (ذكريات الطفولة والاشتغال في الطين)، ثم أدخلها سياق المتخيلة مع قصة حب فاشلة وموت بسبب هذا الحب، ثم ارتكز على هذا ليجعلها ملهمة له في تمثال شارك به في المعرض الفني.

إلى مجرى خيالي عندما يتحدث عن حب زليخة، وأن حبها تسبب في موتها، ويذكر قصتها مع "لكحل" الرجل الذي أحبته لكنه يتزوج ابنة عمه ويذهب إلى فرنسا... ، ويشحن القصة عاطفيا ويبنيها دراميا ليؤثر على القارئ وليخدم توجهات العمل وفكرته، إذ إن هذا الموت الرومانتيكي الحزين، وهذه الذكريات المريرة، جاءت مختزلة في التمثال الذي نحته تخليدا لذكرى أخته (ظاهريا)، وذكرى فتنة ونرجس، التمثال المنحوت من تربة البلاد ليحمل ألامها.

لتكون رمزيته هذا التمثال المستوحى من ذكريات أخته، انتقادا لوضع البلاد والجماعات المسلحة، ومعارضة للنظام الحاكم، وسلطات المجتمع وقانون الوئام، وكل الأشياء التي لا تتوافق مع وجهة نظره. وقد غير نهاية زليخة الحقيقية من موت طبيعي تسببت فيه ظروف معينة (حزن على الوالد، سوء الأحوال في تلك الفترة، الارهاق بسبب العمل وضعف البنية الجسدية، اشتداد الحمى والمرض كما صرح بهذا في سيرته الذاتية الحقيقية، وفي حواراته)، إلى موت متخيل لخدمة مقاصده.

وليس هذا شيئا جديدا ففي رواية "ذاكرة الماء" مثلا، غيّرَ موت أخته أيضا، حيث، ترد قصة حب زليخة بالتفاصيل نفسها، مع تشويهات مختلفة،ف في شرفات بحر الشمال تحب زليخة شخصا اسمه "لكحل" وهو معلم أسود البشرة، أما في ذاكرة الماء تحب جنديا فرنسيا أسود البشرة من أصول إفريقية ويرفض من طرف الأهل عندما يتقد إلى خطبتها، وعندما تموت زليخة بسبب المرض يحزن عليها هذا الجندي ويزور قبرها، فهذه التلاعبات من قِبَلِ المؤلف جاءت لخدمة مقاصده الإيديولوجية التي يسعى لتجسيدها بعمله

«أختي زليخة تحتل في قلبي مكانة كبيرة إنها رفيقة طفولتي وبئر أسراري، إذا كان هذا العمل تنديدا بوحشية البشرية فزليخة وأنا وما كابدناه في طفولتنا أمثل نموذج، طفلين كالزهرتين يبيعان الطين ويتكبدان مشقة نقله وتخميره، زليخة حاضرة في ذاكرتي دوما أكتبها في أبجدياتي دوما، وإن كنت سأستغل حياتي، في هذا العمل، وأكتب عن ذاتي، فإن زليخة شيء منها، ستكون حاضرة كما هي بجوهرها النقي لكنني سأكرمها بتمثال، بتمثال يعرض في المحافل الفنية الدولية، كان لها حس فنان وأصابع تشكل الطين كأبرع نحات، لكنها كانت في بلد

احترف سأكنوه ومسؤولوه دفن المواهب، سأجعل من موهبتك يا زليخة حقيقة في عالمي الروائي، وستكونين ملهمتي كنحات قاسى في أرض وطنه ثم خرج هاربا من جورها ليعانق شطط الغربة، هناك في الغربة سأعرفهم عنك وعن نحتك وعن نقائك الملائكي، هناك سأتذكر كل تفاصيل طفولتنا معا وأكتبها هناك سأخبرهم عن موتك الذي سأبتكره، موتك حبا سيكون هذا مناسبا لبنائي الروائي الذي بدأت في تشكيله، أنا الفنان أضع نفسي على الورق وأخفي اسمي، وأنتم تحيلون إلي وتؤكدون على أن ياسين هو واسيني دون أن أكون مطابقا، تعجبني لعبة الإرباك هذه، والتلاعبات بالأحداث التي تغطي على المرجعيات الحقيقية، سيكون هذا التشكيل مثاليا إنه جزء من التاريخ وقطعة مني، لن يستطيع القارئ أن يجزم فيه بشيء وسيجزم فيه بكل شيء، هكذا يكون العمل يا زليخة، هكذا ستكونين أنت في عالمي يا زليخة»

نأخذ بعين الاعتبار أن الخطاب القبلي الذي ننتجه خطاب خاضع لحالة الوعي، أي أننا نفترض أن المؤلف واع بكامل حدود عمله، فنحن ننتجه وفق هذا التصور، مع العلم أن فعل الكتابة قد يخضع أحيانا كثيرة لتداعيات اللاوعي، التي لا يمكن إعادة بنائها، فتشكيل الشخصيات المرجعية مثلا، قد يكون ناجما في كثير من الأحيان عن تداعي اللاوعي عندما يشرع المؤلف بالتذكر، ثم يفقد زمام سيطرته على الذكريات فيسترسل فيها، مما يجعل هذه الذكريات المدونة التي يقرؤها القارئ، مشحونة بحالة شعورية عميقة، تمثل حالة المؤلف لحظة التذكر والتدوين، وهي السبب المباشر في صياغة الخطاب بتلك الأحاسيس.

أ. 7. غلام الله وشخصيات أخرى من محيط المؤلف:

لا يعتمد المؤلف على شخصيته وشخصيات الأهل والأقارب فقط، بل إنه يضع في عمله هذا شخصيات مرجعية من محيطه القريب والبعيد ومن دائرة معارفه ومحيطه الاجتماعي، بعض هذه الشخصيات يلعب دورا فاعلا في التشكيل السردي وبعضها ذكر ذكرا عابرا. فمثلا صديق المؤلف "العشي" الذي ذكر بداية السرد جاء ليشكل عتبة دخول إلى مسار السرد الرئيسي، حيث تتشاكل قصته مع قصة "ياسين".

فالمؤلف يذكر معاناة العشي كفنان جزائري ليمهد بها معاناته هو المتخيلة كفنان سيهاجر «**واللوحتين اليتيمتين لفان غوخ اللتين أهداهما لي صديقي العشي، الفنان الذي هاجر إلى كندا حزينا: آكلو البطاطا Les mangeurs de pommes de "terre التي رسمها في الحقبة الأكثر سوداوية، لونها الرمادي يشبه الرماد الحقيقي. العشي كان يجد متعة كبيرة في ترجمة les pommes de terre بما يقابلها حرفيا باللغة العربية : تفاح الأرض.**»[1]، لكننا لا نجد ذكرا له لاحقا في بقية العمل، فدور العشي كان عتبة تمهيدية لدخول النسق السردي، وتجهيز القارئ نفسيا ووجدانيا، بإعطائه ملمحا عن طبيعة البلاد التي يهرب منها فنانوها ومثقفوها، ليستقبل القارئ من هذه العتبة خطاب المؤلف الذي سيعقبها (وهو مغامرته كفنان مظلوم يغادر أرض الوطن).

لنجد شخصية مفتاحية أخرى استعان بها المؤلف أيضا ليمهد خطاب الانتقادي، وليقدمها كنموذج حي إلى القارئ وهي شخصية "الحاج الطاهر المسيلي" مؤجر الشقق في العاصمة، الذي كان ينتظر موت المُؤَجِّرين فقط ليستفيد من الأغراض والممتلكات التي سيتركونها، ويستعيد المنازل ليؤجرها مرة أخرى.

يصور المؤلف فرحة هذا الرجل عندما رآه يترك البيت، ومن هذا الموقف يؤسس المؤلف قاعدته لانتقاد أوضاع البلاد والانفتاح على أحداث من العشرية السوداء والثورة (استذكار حوادث الموت، والانتحار، واسترجاع قصة الشقق التي يؤجرها الحاج الطاهر المسيلي التي كانت ملكية لرجل إسباني ومالطي، المالطي قتل بعد التحاقه بالمنظمة العسكرية السرية S.A.S، في حين انتحر الاسباني عندما عاد بعد الاستقلال لاسترجاع أملاكه فلم يجد منها شيئا).

كانت هاتان الشخصيتان مفتاحا سرديا، فبهما افتتح المؤلف سرده، وانفتح على خطاب الذاكرة: ذكريات خروجه من شقته وسفره وما صحبها من ذكريات له مع العشي والطاهر

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص08.

المسيلي، وما حملتاه هاتين الشخصيتين من ذكريات متفرعة أخرى، يستعيدها وهو على متن الطائرة مسافرا إلى الخارج، ثم يتدفق سيل الذكريات ليستحضر عزيزا أخاه، وأمه، وزليخة أخته، ومن ثم يأتي بفتنة التي تشكل قصتها عنصرا أساسيا في تشكيل هذا العمل، فمع فتنة وما يجمعه بها تبدأ حبكة العمل في التشكل.

هناك شخصيات أخرى مرجعية وردت نماذجَ فقط، إما أدرجها المؤلف أمثلة ينتقد بها تخلف الدول العربية ورداءة الأوضاع فيها مقارنة بالدول الغربية: كشخصيات مقبرة المنسيين. أو أدرجها أمثلة على خيبات الإنسان داخل أراضي الوطن، ولجوئه إلى الغربة على أمل تحسين الأوضاع، إلا أنه لا ينال من الغربة سوى المرارة، وهذه الشخصيات لم تساهم بشكل مباشر في التشكيل السردي، ولم تكن فاعلة فيه، بل ضُرِبَ بها المثل فقط، وجاءت شواهدَ لدعم توجهات المؤلف لا غير، عكس شخصية غلام الله مثلا التي احتلت مساحة لا بأس بها من السرد، وجاءت مساوية لشخصية عزيز، حيث يقارن المؤلف بين مآساتهما ويوازن بينه وبين شخصية غلام الله «**إني أبكيك يا عمي غلام الله، ولا أدري لماذا أراك في عزيز وأرى عزيز فيك.**»[1]، ورغم أنها ترد في معرض الأمثال ويمكن إزالتها دون أن يتأثر العمل باختفائها (شخصية أساسية لكنها ليست بنائية كشخصية ياسين وفتنة ونرجس مثلا)، إلا أنها شخصية أساسية لها دورها في التشكيل إذ تمثل قصتها انتقادا صريحا ومباشرا للإسلاميين، فغلام الله رجل متدين لكنه معتدل ويرفض توجهات الإرهابيين الذين يقتلون ابنته فيصاب بالجنون، وعندما يجن يصبح يحاكي القرآن، وينتج خطابا انتقاديا يهاجم فيه الإرهابيين، ويفضح نواياهم ومخططاتهم.

وخطابه هذا يستلهم القرآن لأنه كان يقرؤه ويحفظه، قبل أن يجن فتجري كلماته الجديدة الانتقادية مجرى محاكيا للخطاب القرآني وهذا ما تسبب في قتله بتهمة تحريفه القرآن في الظاهر، لكن حقيقة قتله كان بسبب تسليطه الضوء على ممارسات الإرهابيين وفضحهم وفضح تشددهم. يستغل المؤلف هذه القصة ليفضح الإرهاب على لسان غلام الله الرجل

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص185.

التقي صاحب العقيدة (تقريبا الانتماء الايديولوجي نفسه للإرهابيين)، لذلك فهذا النموذج شكّل ركيزة فاعلة لتوجيه ضربة للإسلاميين المتطرفين وكشف زيفهم وخداعهم عن طريق رجل ينتمي إلى حيزهم الإيديولوجي ذاته:

«إذا أردت إضفاء الصدق والحقيقة وكسب مشروعية لخطابك يجب أن تورده على لسان رجل ينتمي إليهم من نفس دائرتهم يشهد على جرائمهم المنكرة وتخلفهم وهمجيتهم، لا يوجد أنسب من عمي غلام الله معلم القرآن الذي تم اغتياله واغتيال ابنته من قبله لم يكن لها أي ذنب على لسانه سأورد حكايات من تاريخ الثورة قصة صديقه الشيوعي الملحد "مايو" عمي غلام الله مؤمن موحد يقاتل إلى جانب شيوعي ملحد هؤلاء لم يكونوا بمثل إيمان عمي غلام الله مجاهد قاتل في حرب التحرير ثم تمت مكافأته بإدخاله إلى مصحة عقلية تحولت لشبكة لتهريب الأعضاء، قتلوا ابنته ثم قتلوه لأنه كشف لهم زيفهم رفض طلباتهم بعدم التوقف عن بيع الجرائد وواصل تنغيمه لنشيده القرآني الذي يتحدث فيه عن ممارسة هؤلاء الإرهابيين التي بلغت بهم أن جعلوا الولد يقتل والديه... من لك يا عمي غلام الله أيها الرجل الطيب المغدور... من لك عندما صلبوك وجعلوا منك مسيلمة الكذاب... هل سيعيدك قانون الوئام المدني؟ لا يمكنني أن أغفر أو أن أنسى بهذه السهولة، لا يمكنني أن اقصي ذكريات هؤلاء الناس الذي احتككت بهم وتركوا شيئا منهم داخلي، لا يمكنني أن أنسى رحلة الموت التي كنت أقوم بها في أزقة العاصمة متنكرا من أجل أن أقابل شخصا أو أن أشتري شيئا، عشت في رعب، فقدت هؤلاء الأحبة، قانون الوئام المدني لا يمكنه أن يصل الأمر»

يُدين المؤلف القتلة ويكشف على لسان شخصية "غلام الله" –بصفته مجاهدا– العديد من الأحداث التاريخية، من بينها حادثة اغتيال "كريم بلقاسم"، ولعل المؤلف يتخذ من كلام غلام الله مطية لينتقد التصفيات الثورية، ويبرز موقفه الأيديولوجي المعارض للقيادات التي خططت لهذا بعد الاستقلال، يتسلسل في سرد حكاية غلام الله وفق وتيرة درامية متوترة، تلعب فيها الذكريات المتعلقة بهذه الشخصية الدور الكبير في نحت ملامح "غلام الله" وشكله الذي يرسمها القارئ في ذهنه (رجل كبير في السن، مجاهد، معلم قرآن ورجل دين معتدل،

صاحب مبدأ متسامح مع الآخر ومتقبل له، صاحب خيبات لا تنتهي بداية من مشاركته في حرب التحرير مرورا بموت ابنته الذي سبب له الجنون وحزنه على ما آلت إليه أوضاع البلاد وصولا إلى موته على يد الإسلاميين المتطرفين).

لقد استطاع المؤلف أن يستغل شخصية غلام الله في السرد بطريقة خدمت مقاصده جيدا، وذلك عن طريق توظيفه للذكريات التي ربطته به، وللقصص التي سردها له، وإعادة تشكيل هذه الشخصية سرديا، وتوظيفها في خدمة مسعاه.

أ. 8. شخصيات من الطفولة والمدرسة:

جاءت هذه الشخصيات في معرض الخطاب الاسترجاعي، والذكريات التي استعادها ياسين مع الشاعرة حنين التي قابلها في "أمستردام Amsterdam"، أين سرد لها ياسين شيئا من ذكرياته في أرض الوطن عندما تناقشا عن سبب نحته التمثال مقطوع الرأس، يكلمها ياسين عن شخصية "نرجس" حب طفولته التي عشقها من صوتها، ومن برنامجها الإذاعي، ثم يستذكر قصته مع الكتابة والإنشاء وكيف كان يعاني لكي يكتب، هذه الذكريات تتضمن في نسيجها جملة من الشخصيات المرجعية الحقيقية، يعيد الكاتب تشكيلها سرديا باستحضارها، لتكون هذه القصة وهذه الشخصيات قطعة من حياته يستثمرها في بناء عمله السردي:

«تحضرني ذكريات من فترة تعليمي الأولى وكابوس الإنشاء الكتابي عندما كانت المعلمة تكلفنا بكتابة إنشاء نبرز فيه قدراتنا على التخيل والتعبير... كنت فاشلا وفي الوقت ذاته كنت أضحك من كتابات أصدقائي الذين كانوا يتخيلون أشياء منفصلة عن واقعهم عطلة في فرنسا اصطياف في وهران... أما أنا عندما يحين دوري فكانت ناشفة دوما حتى لقبت بالناشف... أستطيع دمج هذه الذكريات والأحداث ضمن المتخيل بواسطته سأعرض صورة عامة عن القرية وعن وضعي التعليمي هناك ترتبط بطفولتي وبحياتي داخل القرية مع أختي زليخة وأمي، سأتعرض لبعض شخصيات الطفولة الذين درسوا معي وسأسرد شيئا عن نمط حياتهم، إلى أن أصل إلى حل لعقدة الإنشاء الملازمة لشخصي... عجيبة صدف الحياة الناشف العاجز عن التعبير يتحول إلى روائي مشهور

سيكون هناك إلهام من نوع ما يقلب هذا المسار إلهام من شخصية سيمنحني صوتها سحر الأبجديات وشاعرية الكلام...»

أ. 8. 1. شخصية المعلمة:

وهي شخصية حقيقية مرجعية درَّست المؤلف/ الشخصية الرئيسة، وقد كانت شخصية رئيسة في قصته عن الإنشاء عندما كان يُدعى الناشف من أصحابه لأنه عاجز عن كتابة إنشاء (تعبير كتابي)، حتى يهتدي إلى حيلة إعادة كتابة ما تسرده "نرجس" في الإذاعة ليصبح طالبا مُجدًّا ومجتهدا، وتنقلب حالته بين ليلة وضحاها من مسخرة القسم إلى فخره.

وهنا يواجه تحديات جديدة إذ تحوم حوله الشكوك وتضطر المعلمة لتسأله عن إنشائه فيقع في موقف محرج لأنه اعتقد أن المعلمة كشفته، وسرعان ما يرتاح لأنها تسأله ما إن كانت زليخة هي من تكتب له وعندما يجيبها تعاقب المعلمة الواشي الكاذب الذي غار من زميله «**تعرفين يا أستاذة لو كانت زليخة تعرف الكتابة لتغيرت حياتها وحياتنا معها كلية. صمتت المعلمة ولم تقل كلمة واحدة ولكنها نظرت بكره إلى كريمو. عندما خرجنا احتفظت به. عرفت أنها غسلته وبهدلته ونصحته بأن يغار ولا يحسد. قبضته من أذنه اليمنى وقالت له إقرأ ما كتب على حائط القسم، وبدأ هو يفكك الحروف ويتألم لأذنه التي كانت لوي: الح... سود... ... ... سو... د.**» [1]، وتتميز شخصية المعلمة كما استحضرها المؤلف، بأنها تحمل رائحة الماضي البسيط الذي كان فيه المؤلف يحمل عبء الكتابة ويعجز عن تشكيلها، كما تذكرنا بالنمط التقليدي في التدريس، تلك الصورة النمطية للمعلمين القدامى وكل ما يحملونه من عيوب وإيجابيات في طرق تدريسهم، كما يذكر المؤلف موت معلمته في هذا السياق«**في نهاية السنة الموالية انطفأت معلمتي في عملية جراحية فاشلة وواصلت ضياعي والتصاقي بالصوت الذي أصبحت أتخيله حتى وأنا أساعد ليخة على صناعة الأواني الفخارية.**»[2]، ولأن الموت مولد للأحداث، فإننا لا نكاد نجد موقفا في السرد

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص154.

2-المصدر نفسه، ص162.

لا يُذكر فيه الموت، فحسب وجهة نظر المؤلف فإن كل شخصية جيدة تموت بسرعة، هذا ما نجده في شرفات بحر الشمال لأن كل الشخصيات التي تحيط بالمؤلف (خصوصا الشخصيات التي ترتبط بأرض الوطن حيث تنتهي نهاية مأساوية، لذلك ترتبط أرض الوطن بدلالات الموت، خاصة في فترة العشرية السوداء ويحيل كل هذا إلى شخصيات التيار الإسلامي المتطرف، التي كانت تجسد سلطة الموت المجاني والدم المهدور والقتل والجهل وعدم تقبل الآخر) لذلك فالشخصيات المحيطة بالمؤلف دوما تنتهي مقتولة أو منتحرة أو ميتة بطريقة ما.

أ. 8. 2. زملاء الدراسة:

وردت هذه الشخصيات في سياق حديثه عن الإنشاء وكان زملاؤه يكتبون إنشاءً كاذبا كما يقول المؤلف في حين أنه لم يستطع أن يبتدع كذبا مثلهم «**الناشف ما يعرفش يكذب. الناشف يشرب القهوة كحلة في الصباح لما يكون محظوظا ويتغذى بالباطاطا والبصلة عندما يجدهما. الناشف ما عندوش مرسيديس يحوس فيها مع عائلته. الناشف ما يعرفش العطل الصيفية على شواطئ العاصمة ووهران ولكنه يعرف القحط والماء المفقود.**»[1]، يذكر المؤلف هذه الشخصيات ذكرا في سياق السرد، دون أن تساهم هذه الشخصيات في الحبكة الروائية، وقد ورد ذكرهم لغاية تصوير التناقض بين الواقع والكتابة «**كان إنشاؤهم فاضحا. واحد يتحدث عن عطلته الصيفية في باريس بصحبة والده وأمه واخوته** [إخوته] **الثلاثة وآخر يمعن في وصف شواطئ عنابة ووهران والعاصمة وهو لم يتخط عتبة القرية وأبوه الذي لم يعرف في حياته إلا القرية والمداشر المحيطة بها**»[2]، فيبدأ المؤلف في إحصاء نماذج عن هؤلاء وقد نتج عن هذا، إعادة بعث شخصيات الطفولة في هذا المقطع وتقديم نماذج منها، يضرب بها المؤلف المثل لانتقاد المنظومة الدراسية، وكذلك لتسليط الضوء على قضية المفارقة التي يعيشها الفرد الجزائري، فهو في محيطة يعاني من الفاقة

1- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص154.

2-المصدر نفسه، ص154.

والعوز لكنه في خياله ثري لا ينقصه شيء، والنماذج التي أدرجها المؤلف في عمله كالتالي:

أ. 8. 3. شخصية عبد الرزاق:

وهو نموذج حي عن الشخصية المفارقة لواقعها، فهذه الشخصية تعيش حياة ريفية بائسة (يستحم عاريا، يجامع نعجة مسنة...)، لكنه في إنشائه يكون شخصا آخر ينتمي إلى الطبقة الأرسطقراطية «**وآخر يباهي بسيارته الفارهة التي يخرج فيها مع ابنة خالته ويذهبان إلى كبريات المدن وهو لم يركب في حياته إلا حمار جدته العجوز/.../ وكلما غاب والده الذي يبيع ويشتري في سوق الأغنام، ركب نعجته الشارفة، يجامعها لبعض الوقت قبل أن ينزل ليلا للعين للاستحمام.**» [1]، ويستعين المؤلف بهذه الشخصية وغيرها من الشخصيات الأخرى –التي لم يذكر اسمها– ليجعل منها قاعدة لنقد المناهج الدراسية والتعليمية، لأنه يرى أن المدرسة تنهى عن الكذب وتحث عليه في الوقت ذاته، في إشارة منه إلى أن تخيل أنك ثري لن يغير من واقعك شيئا، وأن المدرسة يجب أن تتخذ منهجا أنجع من هذا لبناء أبنائها وتوعيتهم.

ليؤكد على هذا عندما يضرب المثل بنفسه فبمجرد أن تطلب منه المعلمة إنشاءً يخبرها بعجزه ثم يتذكر أمه وزليخة وهما تعملان «**يستعصي علي الإنشاء. أتقلب في مكاني. أمامي زليخة ساهرة إلى آخر الليل في تحضير وتنظيف ما صنعته مع أمي من أوان فخارية لإدخالها إلى سوق الأحد لبيعها هناك. أترك كل شيء وأبدأ في العبث بالطين الناشف. أصنع السيارات ومختلف الأشكال لنسيان الإنشاء.**»[2]، وكأنه يقول إن الظروف القاسية والبحث عن لقمة العيش حائل بين الإنسان والإبداع، كيف لفرد لا يجد ما يأكله أن يفكر في كتابة إنشاء يتخيل فيه أنه في "باريس Paris" يأكل اللحم، وكيف لفرد يرى أمه وأخته تكدان في العمل حد الإنهاك، أن يتخيل نفسه يصطاف في شواطئ وهران والعاصمة...، لذلك كان هذا المقطع بشخصياته انتقادا للمنظومة التربوية الجزائرية التي

1–واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص155.

2–المصدر نفسه، ص156.

تخرج شخصيات مفارقة بسبب مناهجها.

أ. 8. 4. شخصيه كريمو:

وهي شخصية الواشي الذي يبتز "ياسين/ واسيني"، ويهدده بأنه سيخبر المعلمة عن أمر الإنشاء إن لم يعطه نقودا، يخشى المؤلف أن كريمو اكتشف أمر برنامج آخر الليل ومذيعته نرجس، فيخضع لشروط كريمو لكنه سرعان ما ينتفض ويهدده بالضرب فيلزم كريمو الصمت ويبتعد عنه، لكنه في النهاية عندما يتنامى في قلبه الحسد يريد توريط "ياسين/ واسيني" فيقول للمعلمة بأن زليخية هي من تكتب له إنشاءه، ويتعرض ياسين للمساءلة ويتعرض كريمو للعقاب «**صمتت المعلمة ولم تقل كلمة واحدة ولكنها نظرت بكره إلى كريمو.عندما خرجنا احتفظت به. عرفت أنها غسلته وبهدلته ونصحته بأن يغار ولا يحسد. قبضته من أذنه اليمنى وقالت له إقرأ ما كتب على حائط القسم، وبدأ هو يفكك الحروف ويتألم لأذنه التي كانت لوي: الح... سود... ... ... سو... د.**» [1]، كانت هذه الشخصية تمثيلا رمزيا لجزاء الحاسد، رغم أنها وردت في سياق الذكرى كحدث سير ذاتي، إلا أنها وُظِّفَت في السرد لتعطي دلالات وأبعاد أخرى.

تحمل القصة برمتها المفارقة التي آل إليها الأمر، فالمؤلف العاجز عن الكتابة في طفولته يتحول إلى كاتب وروائي شهير، فهذه القصة تشبه نواة مصغرة عن حياة المؤلف الإبداعية، كان عاجزا عن الكتابة وفجأة أبهر المعلمة والتلاميذ بإنشائه، كان مغمورا وكتابته في الظل ثم صار روائيا يقرأ له كثير من الناس...، لذلك فإن الشخصيات لا يمكن فصلها عن النسيج السردي ودراستها بمنأى عنه، لأنها تؤدي دورا داخل السرد وخارجه وتعرف الشخصيات بأدوارها فالملاحظ أن تعرضنا للشخصيات في مبحث الشخصيات لا يتحدث عن الشخصيات كأجسام ونفسيات بقدر ما يعالج دورها في السرد، والعلاقات القائمة بينها فيه، وهذا هو الأساس.

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص162.

ب. شخصيات مرجعية أخرى:

يعتمد المؤلف في شرفات بحر الشمال، على عدد كبير من الشخصيات المرجعية المعروفة، منها فنانون وسياسيون وثوار، وقد جاء توظيف هذه الشخصيات وفق ضروب مختلفة، فبعضها جاء ليساهم في التشكيل السردي بحد ذاته، ويكون فاعلا في السرد، فهو ركيزة مهمة يختل السرد دونها كشخصية "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" مثلا، وبعضها ورد لدعم الخطاب التاريخي السياسي، فجاء كمعرفة مرجعية لا بد منها، كشخصيات الثورة أمثال "**عبان رمضان**"، و"**العربي بن مهيدي**" و"**بوصوف**"

أما بعض هذه الشخصيات، فقد جاء من باب الاستشهاد فقط، إما لتوثيق تراث فني غير متداول، كشخصية "**طيطمة التلمسانية**" والمعلم "**زروق**"، وإما للتذكير بشخصيات فنية وطنية كشخصية الفنان "**بوبقرة**"، وشخصية "**محمد راسم**"، وإن كنا لن نتعرض إلى هذه الشخصيات في مجملها، نتيجة عددها الكبير[*]، لكننا سنعرض عنها تصورا عاما، نتحدث فيه عن طريقة تعامل المؤلف مع هذه الشخصيات، وكيف وظفها في عمله.

إن جلّ هذه الشخصيات لا علاقة لها بحياة المؤلف فعليا، أي أنها لا تنتمي إلى مسار حياته، ولا علاقة لها بالتشكيلات السير ذاتية بطريقة مباشرة، بما معناه أنها لا تنتمي لجملة التشكيلات السير ذاتية التي من المفترض أننا ندرسها ونركز عليها، إذن ما الفائدة من إدراجها إن كانت لا علاقة لها بموضوع البحث؟

للوهلة الأولى تبدو هذه الشخصيات في معظمها لا تمت لحياة المؤلف ولا لسيرته الذاتية بصلة فما علاقة "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" و"**رامبرنت Rembrandt Harmenszoon van Rijn**" و"**بوصوف**"، و"**كريم بلقاسم**" و"**طيطمة**"... بحياة المؤلف إنها شخصيات حقيقية مرجعية لكنها لا تنتمي إلى فضاء الحياة الشخصية

*-أحصينا جملة الشخصيات في العمل، الشخصيات الفاعلة في السرد، والشخصيات المساهمة في السرد، والشخصيات التي ذكرت كنماذج وأمثلة، فكان عددها يربو على 125 شخصية، دون احتساب الشخصيات عامة الذكر (كالهنود الحمر، وسكان قريته...إلخ).

للمؤلف (الامتداد التاريخي لحياته من لحظة ولادته إلى لحظة التدوين)، فالمؤلف لم يقابل "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**"، أو "**كريم بلقاسم**"، ولا تربطه علاقة صداقة مع "**طيطمة**" أو "**ورامبرنت Rembrandt Harmenszoon van Rijn**"، ولم يكتب رسالة هجاء إلى "**بوصوف**" ينتقد فيه قذارته، وأسلوبه الخسيس، في اغتيال "**بلقاسم**" –حسب المؤلف طبعا–، إذن لماذا نشير إلى هذه الشخصيات؟ لم لا نتجاوزها إلى شخصيات لها علاقة مباشرة بحياة المؤلف، شخصيات يمكن أن تتواجد فعليا في السيرة الذاتية له، إن كان سيكتب سيرة ذاتية؟(*)

نجيب بأن هذا راجع إلى طبيعة العمل، التي تجعل من كل هذه الشخصيات تابعة لحياة المؤلف ولتجربته، لذلك فإدراجها أمر ضروري، فمثلا تأثر المؤلف بشخصية "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" و"**ورامبرنت Rembrandt Harmenszoon van Rijn**"، وفناني "هولندا Netherlands (Holland)" هو شيء تابع لمسار حياته الفكرية والأدبية، وتعبيره عن هذا في أعماله، يعد تعبيرا عن جزء من هذه الحياة الفكرية والأدبية التابعة لمسار حياته العامة، وكذلك ذكره لـ"**طيطمة التلمسانية**" وفناني الجزائر، وما حصل معهم، هو أحداث اطلع عليها وكانت جزءا من تجارب حياته، هذا ولا يستبعد أنه قد يكون دخل في حوار مع مقربيه بشأنهم، وحدثهم عن "**طيطمة**" و"**الشيخة الرميتي**" مغنية الراي وغيرهم من الفنانين، في محاولة تعريفهم عليهم أو الدفاع عنهم، أوالإشادة بمكانتهم الثقافية.

لذلك فهذه الشخصيات إن لم تكن موجودة بالفعل، بالحضور المتجسد المادي في حياة المؤلف، فإنها موجودة فكريا وروحيا وخياليا، إضافة إلى هذا، ألا يتحول جملة ما قرأناه وتأثرنا به واطلعنا عليه، وجملة ما أنتجناه من أعمال إلى آثار في حياتنا، آثار يمكن الاشارة إليها بأنها مخزوننا في مسيرتنا الحياتية، لتكون أعمال الأعرج السابقة وجملة ما كتبه وقرأه وتأثر به جزءا من حياته؟ منتميا إلى التشكيل السير ذاتي؟

*–أي شخصيات من الممكن أن نجدها في سيرة المؤلف الذاتية لو أنه كتب هذه السيرة أو عزم على كتابتها.

أعتقد أن الجواب "نعم"، فكل ما يحصل في حياتنا وكل ما نقرؤه أو نتأثر به يكون تابعا لمسار هذه الحياة وتأثر المؤلف بالفن الهولندي وتوظيفه في عمله يعتبر تشكيلا سير ذاتي، إذ إن هذا التأثير واضح على مسيرة حياة المؤلف بزيارته "هولندا Netherlands (Holland)" وإعجابه بها، بالتالي فشخصية "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" – وغيرها من الشخصيات الأخرى– وإن كان المؤلف لم يقابلها أو لم تكن له علاقة بها، إلا أنها تظهر في مسار حياة المؤلف وتنتمي له فكريا وروحيا باطلاع المؤلف عليها وعلى أعمالها وإعجابه بها، فهي تنتمي إلى مسار حياته ويمكن اعتبارها تشكيلات سير ذاتية من مستوى آخر، ووفق هذا الطرح أشرنا إلى هذه الشخصيات عموما.

«شخصية فان غوخ جزء من حياتي الخاصة إنه ينتمي إليها ساعة قرأته وساعة رأيت فنه فقد دخل حيز الخاص بي وصار جزءا من حياتي وكتابتي له هنا يعتبر تشكيلا مستلها من حياتي الخاصة، إنه فهمي الخاص لفان غوخ ومأساته ومعارضتي وتناصي مع حياته هو اختار سبيل السفر من الحياة إلى الموت لكنني اخترت العكس، رامبرنت، فيرمر، بوشكين، مایاكوفيسكي، آن فرانك، ألبير كامو، نرسيس، طيطمة، الشيخة الريميتي، بوبقرة، محمد راسم، بوضياف، كريم بلقاسم، ديدوش مراد... كل هذه الشخصيات وما يتعلق بها جزء مني جزء من ذاكرتي، عندما تتشابه السياقات التراجيدية في حياتي أستحضرهم وأستشهد بهم... كل ما يقرؤه الروائي يصبح بصورة أو بأخرى جزءا من حياته الخاصة، ويصبح منتميا لمسار حياته رغما عنه»

إن العمل الأدبي برمته قطعة من المؤلف وجزء من حياتيه، وجملة الشخصيات والأحداث الواردة في أي عمل من الأعمال، على اختلافها تتشكل استنادا إلى الحياة نفسها، وما اكتُسبَ من خبرات ومنها والرصيد المعرفي الذي يحصله الكاتب منها، لذلك فكل عمل مُشَكَلٌ من الحياة في حقيقته.

ونتيجة هذا الطرح، يمكننا القول بأن جملة الشخصيات المرجعية الحقيقية الواردة في العمل، هي جزء من حياة المؤلف، وإن كنا لن نفصل في أمرها باعتبار أنها تشكيلات سير ذاتية من مستوى آخر، لا تنتمي إلى التشكيلات السير ذاتية المباشرة التي ترتبط بالمعيش

الحقيقي، والأحداث الفعلية التي مرَّ بها المؤلف، لكن الإشارة إليها واجب، وإن كان هذا الطرح خارج عما هو متعارف عليه في الفصل بين المكونات السير ذاتية وبين المكونات من طبيعة مخالفة فإننا سنفصل في هذا أثناء حديثنا عن منزلة التشكيلات السير ذاتية.

لذلك كل هذه الشخصيات المرجعية تدخل ضمن التشكيل السير ذاتي وذلك راجع لتوظيفها من قِبَلِ المؤلف في عمله، حيث انزاحت كل هذه الشخصيات عن دلالاتها الحقيقية رغم حفاظها على مرجعيتها لتكون قطعة تنتمي لذات المؤلف الذي يبثها دلالات ترتبط بصورة وثيقة معه ومع حياته ومحيطه، فمثلا شخصية "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**"، هي انعكاس لشخصية المؤلف، فيها رأى معاناته ومنها استمد شيئا من كتابته، وفي شخصية آن "فرانك **Anne Frank**" رأى حاله في العزلة والانفراد وشطط الكتابة، وفي لوحة دورية منتصف الليل لـ"**رامبرانت Rembrandt Harmenszoon van Rijn**"، وفي شخوصها رأى الجزائر، وفي يوسف رأى نفسه (قصة حب محرمة)... كل هذه الشخصيات مرجعية وحقيقية لكن ضُمَّت إلى نسيج الذات ليعاد تشكيل دلالتها بما يتوافق مع المؤلف وحياته الخاصة، وظروف إنتاج النص، لذلك عند قراءتنا العمل، ومرورنا بهذا العدد الكبير من الشخصيات المرجعية والتاريخية، لا نشعر بها إلا وهي جزء من مسار حياة شخصية "ياسين/ واسيني" ولا نشعر بتاريخيتها، إذ إننا نتعامل معها وفق سياق النص ووفق رؤية المبدع الذي أعاد إنتاجها من جديد.

ج. شخصيات مرجعية دخلت لعبة المتخيل:

نقصد بهذه الشخصيات التي سنتعرض إليها في هذا المبحث، الشخصيات التي تعرضت إلى التحوير والتلاعب وتشويه أصلها المرجعي. وقد اعتمد المؤلف على المبدأ ذاته، الذي اعتمده في تشكيل شخصيته هو التي حولها إلى شخصية ياسين وجعل منها نحاتا.

ويتضح من هذا، أن تشكيل هذا النمط من الشخصيات لم يعتمد على المعطيات المرجعية فقط (اعتمدها كمادة أولية)، ولم يعتمد على استنساخ الشخصية كما هي من الواقع إلى الورق (كما حصل مع شخصيات الأهل والأقارب والمحيط الاجتماعي، والنماذج البشرية التي اعتمدها كشواهد حية، استشهد بها على بشاعة الأوضاع في البلدان العربية وألم الغربة ووحشية الإرهاب في الجزائر)، ولكنه عمد إلى تشكيل هذه الشخصيات استنادا لخلفية مرجعية مع إجراء تشويهات معتبرة في بنية الشخصية، بحيث يتفاوت معيار التعرف عليها بنسب مختلفة، فلو حددنا نسبة التشويه التي قام بها المؤلف على شخصيته هو في هذا العمل، فإننا نجدها نسبة ضئيلة، غير كافية لطمس هويته.

في حين أن التشويه الذي أجراه على بعض الشخصيات الأخرى قد يبلغ نسبا أكبر، كشخصية فتنة التي ما هي إلا شخصية مريم في أصلها، وكذلك شخصية نادية وهي شخصية مرجعية ذكرت في الإهداء وتعرضت إلى التحوير، فأخذت مسمى "نرجس"، ثم "حنين"، لنكتشف أن اسمها الحقيقي هو "نادية"[*]، الذي يحيلنا إلى الاسم الذي في الإهداء، وقد اختارت اسم نرجس كاسم إذاعي ثم غيرته إلى حنين عندما هاجرت وغادرت أرض الوطن وأيضا فإن شخصية "نادية" هذه (بحمولة تعدد الشخصيات التي ضربها لها المؤلف) ما هي إلا وجه آخر من وجوه شخصية مريم التي اعتاد المؤلف توظيفها.

ج. 1. شخصية فتنة، وشخصية نادية:

استنادا لما ذكرناه فإن جوهر شخصية مريم مقسم على شخصيتين هما شخصية فتنة، وكذلك شخصية نادية، وإذا ما علمنا أن شخصية مريم في أصلها هي "مونتاج" من شخصيات مرجعية وخيالية ساهمت في تكوينها وتشكيلها، فإن شخصية "فتنة" امتداد وهمي مشوه لهذه الشخصية، لذلك فشخصية "مريم" في أصل تكوينها تعرضت إلى عملية تشويه وإعادة تركيب وتشكيل لتتكون هذه الشخصية، ثم عمد المؤلف إلى هذه الشخصية وأعاد

*– القرينة التي تحيلنا على هذا هو اشتراك مضمون الاهداء مع ما ذكر في المتن من أن نادية كانت ملهمة الكتابة التي جعلت المؤلف يكتب.

تشويهها مجددا في هذا العمل ليصنع منها شخصية "فتنة" فنسبة التشويه هنا كبيرة إذ يعجز القارئ عن إدراك العلاقة التي تربط بين مريم وفتنة بل إنه يخال أن فتنة شخصية جديدة خيالية/ واقعية(*) في عمله هذا.

أما بشأن نادية، فقد كان التلاعب والتشويه فيها أقل درجة من ناحية واحدة فقط وهي الناحية التي انتقلت فيها بين شخصيتي "نرجس" وشخصية"حنين"، فنحن نعتقد أن شخصية نرجس هي شخصية مذيعة أحبها المؤلف في صغره(**)، وهذه الشخصية اختفت من حياة المؤلف مشكلة فراغا عاطفيا كبيرا، وبعد سنوات وأثناء بحثه عن فتنة في مدينة "أمستردام Amsterdam" يقابل حنين الشاعرة التي نعتبرها شخصية جديدة تماما فتخبره أن اسمها الحقيقي "نادية" وهنا نقيم علاقة ربط بين نادية المرجعية (المذكورة في الإهداء) ونادية /حنين الورقية، ومع تسلسل الأحداث نكتشف أن نادية/ حنين هي نرجس التي أحبها في طفولتها، واستنادا إلى الخطاب الشاعري والوجداني الذي يدرجه المؤلف في المقاطع التي يتذكر فيها نرجس حب طفولته، فإننا نقيم تطابق ضمني بين نرجس ومريم شخصيته المفضلة الحاضرة في جميع أعماله الروائية تقريبا، وبهذا تكون نادية شخصية مشكَّلة من عديد شخصيات أخرى، فهي تأخذ مسارين: الأول مرجعي تعرَّض إلى التشويه والتلاعب، والثاني خيالي داخل نصي يستثمر شخصية سابقة تعرضت هي الأخرى لتشويهات وتلاعبات من أجل تشكيلها (شخصية مريم).

لذلك فإن شخصية فتنة ونادية هما أكثر شخصيتين تبرزان جهد المؤلف الذي أبدع في تشكيلهما علما أنهما في الأصل امتداد لشخصية معروفة آثر عدم التصريح بها في هذا

*- يرجع هذا الحكم إلى قناعات وانطباعات القارئ، فقد يعتبر شخصية "فتنة" شخصية حقيقية والمؤلف غير اسمعها ووضعها في أحداث الرواية، في حين قد يعتبر قارئ آخر أن فتنة شخصية متخيلة، وآخر يعتبرها شخصية حقيقية حاضر بكامل مرجعيتها، وسبب هذا هو اتقان المؤلف التلاعب بالشخصيات واستغلاله خاصية الإيهام بالواقع التي تتميز بها الرواية بطريقة جيدة تمارس ارباكها على المتلقي وتجعل من النص منفتحا على قراءات مختلفة.

**- في هذه النقطة تشكل نادية (نرجس وحنين)، امتدادا لشخصية مريم من الناحية الثانية إذ أن مريم هي حب الطفولة بالنسبة للمؤلف وهو يعيد انتاج مشاعر الطفولة هذه استنادا لشخصية نرجس التي تقتسم جوهر شخصية مريم مع فتنة كما سبق وأشرنا.

العمل وهي شخصية "مريم"، ويمكننا القول أن المؤلف لجأ إلى تقنية توليد شخصيتين من أصل واحد أو أنه قام بتقسيم أصل واحد على شخصيتين جديدتين، إن لم يكن أعاد إنتاج الأصل الأول وقنَّعه بقناعين جديدين، وهذا الأقرب للصواب.

«... كثير من الحب وعديد من العاشقات كما في ألف ليلة وليلة... وطبعا مريم لكنها لن تكون مريم ستكون مخبئة بين ثنايا الأبجديات ترتدي الأقنعة وتتنقل بين الوجوه... كعادة مريم تماما... مريم التي فتنتني وفتنت قرائي وما زالت تفعل... ستكون مريم فتنتي... سآخذ جوهر مريم وألبسه بشخصية تختلف عنها في المظهر فقط، شخصية من جوهرها ذاته تنبثق من أصلها وأسميها فتنة»

يبدو أن تشكيل شخصية فتنة كان أسبق من تشكيل شخصية "نرجس/حنين" (التي أصلها شخصية نادية ذات الخلفية المرجعية)، ونحن نحسب أن شخصية "نادية" كانت ستُوَظَّفُ كما هي بطريقة مرجعية، لكن مع فعل التداعي، وكذلك أثناء العمل على الحبكة نستطيع أن نفهم أن المؤلف قرر أن يدخل شخصية "نادية" إلى المتخيل، وقرر أن يعيد تشكيلها محافظا على طبيعتها المرجعية، مقسما إياها على ثلاث شخصيات مختلفة، تستند مرجعيا واقعيا إلى شخصية نادية الحقيقية (التي سيشير إليها لاحقا في الاهداء عند استكماله الرواية)، وتستفيد من جوهر شخصية مريم شخصيته المفضلة إن تأثره بنادية شخصية مرجعية حقيقية وتكوينه مشاعر حب واحترام تجاهها انعكس في المتن السردي، فنجد أن تشكيله شخصية "نادية" في الرواية بدأ من ذكرياته حين وضعها موضع الملهم الذي جعله يبدع الكتابة ويتخلص من عقدة الإنشاء، فكانت شاعرة وقاصة في الاذاعة الوطنية، وأخذت اسم نرجس في الوقت ذاته أعطى هذه الشخصية (نادية/ نرجس) شيئا من شجونه لمريم، إذ اعتبرها (أي نرجس في هذا العمل) حبه طفولته الأول (كما هو الحال مع حبه لشخصية مريم الحقيقية الفتاة التي تكبره سنا من قريته وكذلك حبه للشخصية المختلقة التي حملت الاسم ذاته)، ثم تسير الأحداث لتتوارى نرجس وتظهر فتنة ثم تتوارى فتنة وتظهر نرجس...

وفي رحلته للبحث عن فتنة الضائعة يضيف المؤلف قناعا آخرا لشخصية نرجس تحكمت فيه حبكة العمل إذ إنه يلتقي شاعرة اسمها "حنين" يحكي لها قصته مع "نرجس" ومع "فتنة" ويقص لها مآساته ومآساة زليخة "أخته" هذه الشخصيات الثلاث كانت سببا في عمله الفني المبتكر "التمثال مقطوع الرأس" ويشير إليها في مقدمة العمل دون أن تكون هناك اشارة واضحة تربطها بفتنة أو بنرجس سوى مؤشرين اثنين الأول أنها شاعرة كما كانت "نرجس" والثاني أنها تساعده على البحث عن فتنة وفي ثنايا القص يكون هناك اعتراف منها بمسماها الحقيقي الذي هو "نادية".

في أحسن الأحوال، إن انتبه القارئ إلى العلاقة القائمة بين الاهداء والمتن –إذ إنه في غمرة قراءته الرواية سينسى أمر الاهداء– فإنه سيربط بين نادية المذكورة في الاهداء «**إلى عزيز الذي غادرنا مبكرا وإلى ناديا التي تشبهه**»[1]، وبين نرجس المشار إليها ضمنا في الإهداء وبين نرجس الشاعرة التي ألهمت "ياسين/ واسيني" ليبدأ في الكتابة، «**أيتها المهبولة في كل الوجوه أنت، اغلقي أولا هذا الباب العاري، سدي النوافذ القلقة، ثم قللي من خطايا الكلام واستمعي إلي قليلا. لقد تعبت. شكرا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة ووهما جميلا اسمه الحب. مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة، لأشفى منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة**»[2]، ليتمكن لاحقا من إقامة علاقة بين ناديا الاهداء ونادية/ حنين/ نرجس المتن المذكورة صراحة في الاهداء الأول والمتضمنة في الاهداء الثاني، وكأن الاهداءات جاءت كما القصة في المتن إذ إنها منفصلة عن بعضها وقد يعتقد القارئ لها أن الاهداء الأول موجه لعزيز وناديا وأن الثاني موجه لشخصية ألهمت المؤلف الكتابة ليطابق لاحقا ويكتشف أن هذه الملهمة هي نرجس /حنين/ نادية، ويعمل مطابقة تقتضي أن ناديا الاهداء مذكورة صراحة في الاهداء الأول ومذكورة ضمنا في الثاني وأن نرجس/ حنين/ نادية هي ذاتها المذكورة في الاهدائين.

1–واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 05.

2–المصدر نفسه، ص 05.

لكن فعليا الاهداء منفتح ليشير إلى العديد من الشخصيات، فالإهداء الذي يتحدث فيه المؤلف عن أنثى ألهمته الكتابة يشير إلى نرجس التي جعلت ياسين/ واسيني يعيش الحب وألهمته الكتابة، ويشير إلى فتنة المهبولة التي عاش معها الحب وجعلته يتعرف على سحر الأبجديات «**كان اسمها فتنة/.../ أنا كذلك أريد أن أرتاح قليلا وأشفى منك بالمنفى وبقليل من شطط الكتابة. لقد تعبت.**»[1]، في النهاية بالربط بين الاهداء وبين شخصية نرجس/حنين/ نادية، وفتنة، يتوصل إلى أن هذه الشخصيات كلها من أصل واحد هي شخصية مريم المرأة التي عشقها المؤلف والتي تلهمه دوما لكتابة الأعمال.

بالعودة إلى مسار الأحداث بعيدا عن الإهداء وما يحيل إليه[*] فإن القارئ إذا ما وصل إلى نهاية الرواية يكتشف أن "حنين الشاعرة/ نادية" هي نرجس حب طفولة "ياسين" وأن رحلة البحث عن "فتنة" قادته إلى حبه الأول "نرجس"، ليكون هناك نسيج معقد يحكم تشكيل هذه الشخصية وعلامات وزعها المؤلف على كامل السرد، كإشارته لأن نرجس شاعرة/ حنين شاعرة، وجعلها تشاركه عملية البحث عن "فتنة/ مريم المفقودة في هذا العمل"، لتنتهي رحلة البحث بإيجاد المؤلف حب طفولته الأول "نرجس الشاعرة/ مريم حبه الحقيقي من طفولته الأول الذي اختفى هو الآخر[**]" ويتوصل القارئ إلى الربط بين شخصية "نادية/حنين/ نرجس" –على الأقل– ليعرف أنها شخصية واحدة بأقنعة مختلفة ويفهم –إن كان ذا بصيرة– أن شخصية "نادية/حنين/ نرجس" هي إعادة تشكيل لشخصية مريم فهي تحمل جوهرها (حبه

1–واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 07.

*–القارئ أصلا مع تعمقه في الأحداث يكون قد نسي أمر الاهداء تماما لذلك فاكتشافه بأن حنين/ نادية هي نرجس، سيشكل نوعا من المفاجئة له ويحقق تلك المتعة الفنية التي قصد لها المؤلف، وإن كان القارئ من النوع المدقق في التفاصيل فإنه سيعود بأثر رجعي إلى الإهداء الذي سيكتشف فيه إشارات إلى شخصية حنين/ نادية/ نرجس وإلى فتنة التي هي شخصيات متولدة عن شخصية مريم.

**–تشترك شخصية "نرجس" و"فتنة" في اختفائهما من حياة المؤلف في مرحلة مبكرة من حياته الأولى من طفولته عندما انقطع البرنامج الذي تقدمه الشاعرة عبر أمواج الإذاعة الوطنية، والثانية من شبابه (المرحلة الجامعية) عندما يراها تركب سيارة مرسيدس سوداء/ تغرق ى(رؤيتين مختلفتين لم يتثبت منهما في الضباب وتجعله يعتقد أن فتنة ماتت/ أو غادرت إلى امستردام كما أخبرته وعدم تحققه هذا سيجعله يخوض مغامرة البحث عنها التي تنتهي بإيجاد "نرجس كما سبق واشرنا.

الأول/ ملهمته في الكتابة/ تعارض اختفائها مع اختفاء الحامل الأول لجوهر شخصية مريم "فتنة")[*].

إن تلاعب المؤلف بالشخصية على ضربين، يذكرنا بما قدمه كل من الناقدين "**هنري جيمس Henry James**" الذي يعطي للشخصية أهمية الحبكة نفسها و"**فرانك كيرمود Frank Kermod**" الذي يناقض هذه الأطروحة ويرى أن الحبكة تساهم في بناء الشخصية «**إذا وضعنا في حسباننا التطور الحديث للرواية وأطروحة هنري جيمس التي تولي تطور الشخصية مكانة مساوية، إن لم تكن أعلى من مكانة الحبكة. لكن تطوير الشخصية، كما يعلق فرانك كيرمود، يعني قصاً أكثر، أما تطوير الحبكة فيعني إغناء للشخصية**»[1]، ففتنة (ومعظم الشخصيات) جاءت أعلى من الحبكة لذلك كان القص مسترسلا ومسهبا وطويلا (كما هو الحال دوما مع روايات الأعرج).

لقد بالغ المؤلف ونسي نفسه وهو يرثي حاله وحال فتنة لأن تركيزه كان على الشخصية، ومع تذكره لشخصية ثانية هي نادية وارتباكه باحثا عن حل للمأزق الذي قادته إليه شخصية فتنة من استرسال وجداني في السرد، ورأى أن يتوقف قليلا عن الإسهاب وتمركزه حول الشخصية، ويلتفت قليلا إلى الحبكة لإيجاد حل مناسب لقصته، فعمد إلى الربط بين شخصية فتنة ونادية وجمعهما في إطار مشكلة واحدة، وكان هذا حلّا ذكيّا ومفاجئا للقارئ في النهاية فجاءت الحبكة لتغني شخصية "نادية" التي شكلت إرباكا حقيقيا للقارئ وكانت شخصية ثرية بالفعل انقسمت على مراحل السرد المختلفة وظهرت في جميع محطاته (خطاب الذاكرة كشخصية نرجس، سيرورة السرد كشخصية حنين، خطاب الاعتراف كشخصية نادية، خطاب التشويه والتلاعب باعتبارها أحد وجوه شخصية مريم).

*- ينظر الملحق رقم 18، المتضمن للخطاب القبلي الذي بنينا عليه هذا التحليل.

1-بول ريكور: الزمان والسرد، ج01، مرجع سابق، ص، ص: 72، 73.

ج. 2. شخصية المدير:

المدير هو الذي استقبل "ياسين" في "أمستردام Amsterdam"، وكان مسؤولا عن إدارة متحفها العريق، وتنظيم المعرف الفني، وقد دار حديث مطول بينه وبين "ياسين"، وهذه الشخصية مستمدة من شخصية مرجعية لكاتب، قابلها المؤلف (واسيني/ ياسين) في "هولندا Holland) Netherlands)" أيضا، هو الكاتب "**فان تورن Van Toorn**" الذي يخبره بأن مدينة "أمستردام Amsterdam" مدينة بريئة « **كل ما جن المساء، وعدنا من أمطار المدينة التي قال لي عنها صديقي يوما الكاتب الهولندي الكبير فان تورن: امستردام** [أمستردام] **مدينة بريئة يا واسيني.**»[1]، يعيد "**واسيني**" توظيف هذا، ويصوغ الحديث على لسان شخصية جديدة قد تبدو متخيلة، لكنها في حقيقتها مستمدة من شخصية هذا الكاتب، يقول "المدير/ فان تورن"، لياسين/ واسيني في حوارهما «**نعمل لا لننسى ولكن لكي لا نقف عند حدود الألم. أمستردام مدينة ليست كبقية المدن الأوروبية. أمستردام مدينة متواضعة ولكنها بريئة كطفل.**»[2]، رغم هذا لا يمكننا الجزم إذ إن هذه المقولة –أي مقولة أن أمستردام Amsterdam مدينة بريئة– يصرح بها المؤلف في موضعين متناقضين كما، الأول يقول فيه بأنه تلقاه من صديقته الكاتبة الهولندية «**لقد كتبت ذلك العمل وأنا في هولندا وبقيت في ذهني كلمة لصديقة كاتبة هولندية عندما قلت لها: "لكم مدينة جميلة ومريحة..." فأجابتني: "هي مدينة بريئة فقط[*]" وبالفعل اكتشفت أنّ تلك المدينة بريئة**

1–واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، ص177.

2–واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 110.

*–في موضع آخر يذكر الأعرج أن الكاتب الهولندي الكبير فان تورن Van Toorn هو الذي قال له أن أمستردام Amsterdam مدينة بريئة (في سيرة المنتهى ص 177)، ويبدو أن المؤلف يخلط في هذه الذكرى في كلا الموضعيين اللذين يتميزان بمرجعيات أحداثهما ولعل هذا راجع لقصور ذاكرته أو اختلاط الأمر عليه في الفترة الفاصلة بين التصريح الصحفي الذي هو قديم (2003م)، وبين ما ذكرته في سيرة المنتهى التي هي سيرة ذاتية في إطار متخيلة (أي أن أحداثها حقيقية مرجعية) التي كتبها في وقت لاحق (2014م نشرت الطبعة الأولى من العمل وفي تنويه مرفق معه أشار فيه إلى أن العمل كتب في غضون ستة أشهر ونشر قبل جمعه ونشره في شكل كتاب على صفحة فايسبوك تحمل العنوان ذاته (سيرة المنتهى) وقد أرفق المؤلف نشره هذا بصور ووثائق أرشيفية عن مراحل طفولته وشبابه أي أن العمل كتب في 2013م) راجع سيرة المنتهى ص 03.

فهي على تعقّدها جميلة ببساطتها.»[1]، والثاني صرح فيه بأنه تلقاه من صديقه الهولندي الكاتب "**فان تورن Van Toorn** "، على كل لا يمكننا الحسم في هذا الأمر، لكن الراجح أن المؤلف وقع في خلط إذ إن نظرة مقارنة بين التصريحين يفصح لنا عن البون الزمني الفاصل بينهما، ويدخل احتمالية تشوه الذكريات، ما يهمنا هنا وما نعتقده هو أن شخصية المدير مستلهمة من شخصية الكاتب "**فان تورن Van Toorn**"، الكاتب الهولندي الذي التقى به المؤلف حقيقة، وقد أدرج المؤلف هذه الشخصية في عمله وجعلها تضطلع بدور المدير.

ج. 3. كليمونس (رحمة):

شخصية كليمونس شخصية لها مرجعيتها الواقعية الحقيقية التي لا نعرف عنها الشيء الكثير، لأن المؤلف ذكرها في إطار أحداث متخيلة، ولم يصرح بشيء عنها إلا في عمل آخر هو سيرته الذاتية التي قدم لنا فيها إضاءة عن هذه الشخصية جعلتنا نجزم بمرجعيتها[*]. وشخصية "كليمنوس" أو "رحمة" اضطلعت بدور الابنة المحتملة لياسين من علاقته بفتنة قبل اختفائها، لذلك فإن سحابة من الشك وعدم اليقين تحيط بهذه الشخصية خاصة من طرف ياسين، فعندما يكلمها في محاولة معرفة شيء عنها[**] يجد أن "رحمة" لا تعرف الكثير عن أمها، وأن والدها أخبره أن أمها روسية الأصل، لذلك يبقى احتمال أن رحمة هي ابنة "ياسين" احتمالا واردا، فيلازمها ويزور معها قبر أمها ويشعر بشجون غريب تجاهها، سرعان ما يختفي مع تطور الأحداث وإقامته علاقة حميمية مع حنين، واكتشاف أنها نرجس (وهذه ثغرة في الحبكة سنتحدث عنها في موضعها).

1-كمال الرياحي: حوار مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج، مجلة عمان، ع 96، حزيران 2003، ص18.

*- كليمونس مترجمته التي التقى بها في أمستردام وهي عازفة بيانو أيضا لكنه يجعلها في شرفات بحر الشمال عازفة آلة وترية.

**-بعد أن يعرف أن اسمها "كليمونس ويترجمه إلى رحمة الاسم الذي اتفق مع فتنة على أن يطلقوه وليدهم إن كان فتاة، إضافة إلى مؤشرات أخرى أضافها المؤلف ليوحي بالتشابه الشديد بين الشخصيتين جسديا وروحيا، من بينها عزف الموسيقى.

وهذه الأحداث أحداث افتراضية أضافها المؤلف لإضفاء بعد درامي وجداني على عمله، إذا ما علمنا أن شخصية رحمة شخصية حقيقية لا تربطه بها صلة قرابة، التقاها مصادفة أثناء سفره إلى "أمستردام Amsterdam"[*]، وبسبب تأثره بجمال هذه الشخصية فقد تسبب هذا التأثير في عديد من التشوهات الفنية التي طرأت على العمل، من بينها تغيير عنوانه من "أمطار أمستردام" إلى "شرفات بحر الشمال"[1]، وأيضا دخول شخصية "**كليمونس**" المرجعية إلى إطار الأحداث المتخيلة، وتعديل المؤلف أحداث بروفته (مسودته) الأولى من الرواية.

والظاهر، بل الأكيد، أن الرواية في مسودتها الأولى (أمطار أمستردام)، لم تكن تتضمن كليمنوس، وكانت تتضمن شخصية فتنة ونرجس، ويبدو أن لقاء المؤلف بكليمونس جعله يضيفها كشخصية داخل عمله، وقرر أن يجعلها ابنته المحتملة من فتنة التي عاشرها قبل خروجها.

وقد ساهم هذا الحدث المرجعي في تشويه بنية العمل في مسودته الأولى، بإضافة مسار أحداث جديد نرى أنه أثقل العمل وأضاف له حملا زائدا لا مبرر له، إذ إن ما يرد عن كليمونس لا يعدو أن يكون خطابا وجدانيا لم يساهم في تطور مسار الأحداث، أو نمو العقدة، أو إضافة معرفة جديدة، باستثناء الحيلة التي لجأ لها المؤلف لجعل كليمونس تبدو وكأنها ابنته وإيهام القارئ بهذا، إلا أن حكاية كليمونس تختفي فجأة كما ظهرت ولا يطرح لها المؤلف نهاية معقولة أو منطقية في حدود نظامه السردي.

وحتى تصريح المؤلف بأن مقابلته لكليمونس غير الرواية تصريح لا يبدو واعيا، إذ إن كليمونس ليست شخصية فارقة في هذا العمل وتحويلها لصورة الجزائر المحترقة إلى مجرد

*– يدلي المؤلف باعتراف عن هذه المناسبة في سيرته الذاتية "سيرة المنتهى" قائلا « الهولندية كليمونس، مترجمتي التي لاقتني بها صدفة الأقدار في أمستردام وحرّف حضورُها برفتي، جوهر النص الذي كنت أكتبه :شرفات بحر الشمال، لتدخل هي فيه بلحمها ودمها وعرقها وعزفها ونعومة قلبها .كانت تعرف هشاشتي.» (سيرة المنتهى، ص 177).

1–يمكن الرجوع إلى الصفحة 177 من "سيرة المنتهى".

ديكور لحالة عشق جارفة كما صرح بهذا تصريح غير معقول، ولا يتوافق مع ما يقدمه العمل. أو ربما تصريح واهم من رجل ستيني يعيش لحظة مراهقة متأخرة تلألأت له فيها صورة كليمونس وهو يكتب فانتشى، وهو الذي كان يأكل الإسلاميين وينكل بالنظام من أجل قرار الوئام كيف تحول كل ذلك إلى ديكور خلفي وهو أصل العمل؟

القارئ سيجد أن كليمونس والأحداث التي تدور بينها وبين "ياسين/ واسيني" هي الديكور الزائد، بل إنها لا ترقى حتى لأن تكون ديكورا، إنها زائدة تثقل العمل، دون أن تثريه، لذلك فإن شخصية رحمة (ترجمة لكلمة كليمونس حسب ياسين) وُظِّفَت بمرجعيتها كشخصية (اسم كليمونس، والأوصاف الجسدية)، ووظفت في سياق متخيل يختلف عن السياق المرجعي، وعُدِّلت على أساسه، لتتوافق مع سيرورة العمل السردي، فتحولت من شخصية حقيقية مرجعية قابلها في "أمستردام Amsterdam" تؤدي دور مترجمة له إلى ابنة محتملة له داخل العمل لم يجزم بأبوتها، لتختفي فجأة من الأحداث كما ظهرت دون أن نعلم عنها شيئا.

ج. 4. شخصية أم كليمونس:

في الفصل الرابع عندما يلتقي "ياسين" بشخصية كليمونس، فإن المؤلف يخوض في خطاب وجداني يفتح فيه جراح الماضي، ويسترجع قصة فتنة مجددا، ويتذكر كلامها عندما تقول له: بأنها إن أحضرت ولدا نتيجة علاقتهما ستسميه باسمه أي "ياسين"، أما إن كانت فتاة فستسميها رحمة، وهي ترجمة اسم كليمونس (حسب المؤلف)، وهنا يبدأ يقود المؤلف القارئ إلى الاعتقاد أن كليمونس هي ابنة "ياسين".

ومع محاولة "ياسين" لمعرفة التفاصيل من كليمونس ليتأكد من شكه الذي يبثه في القارئ أيضا، يقوم المؤلف ببناء استراتيجيته السردية لتشكيل شخصية أم كليمونس، عن طريق سؤال كليمونس عن أمها بطريقة غير مباشرة، ثم الإجابة على لسانها وتشكيل شخصية والدتها بما يتناسب مع مقاصده لإيهام القارئ بأن أم كليمونس هي فتنة، فيجعل من شخصية والدة كليمونس ملتبسة بفتنة.

فياسين عندما تصور أن كليمونس هي ابنته تأكد من أن أمها هي فتنة، لكن يظهر أن كليمونس لا تعرف عن أمها الكثير، فتسرد لياسين ما تعرفه، وتخبره أن أمها كانت عازفة، وهي من علمتها العزف، وهنا تتأكد شكوك ياسين ويكون القارئ في نفس وضع ياسين، إذ يعتقد هو الآخر بأن أم كليمونس التي لا تعرف عنها الكثير هي فتنة[*]، لكنها تُخيب ظنه عندما تخبره بأن أمها روسية الأصل.

رغم هذا يبقى الشك قائما، عندما يعلم بأن والد كليمونس لم يحدثها كثيرا عن أمها إلا بمقدار ما سردته ووصفته، لذلك فإنه يبني احتمالا بأن والد كليمونس تزوج فتنة وقام بتزوير أصلها لضمها إلى الطبقة الراقية، ولم يخبر ابنته عن هذا[**]. ويترك المؤلف هذا الاحتمال مطروحا دون أن يجيب عليه، ليضيف المزيد من الشخصيات المتخيلة التي تتقاطع مع شخصية فتنة وتلتبس معها (شخصية تينا الوهرانية، شخصية كنزة)، ثم تختفي قصة فتنة نهائيا، ومعها تختفي قصة كليمونس على حساب قصة نرجس، التي يتفاجئ بأنها هي الشاعرة حنين/ نادية، ويقوم الخطاب الوجداني المكثف والعرض الدرامي بتغطية هذا العيب في الحبكة دون أن ينتبه إليه القارئ.

ج. 5. شخصية والد كليمونس:

وهذه الشخصية شخصية ملتبسة أيضا لا نعلم عنها الكثير، ولا نعلم إن كانت لها خلفيات مرجعية أم لا، والفضاء الذي يضع فيه المؤلف هذه الشخصية، والتلاعبات التي يجريها، تزيد من الالتباس، حيث يعمد ليجعل هذه الشخصية تتقاطع مع الرجل الذي تزوج فتنة وسافر بها إلى "أمستردام Amsterdam"، ويجعله يتواشج لاحقا مع شخصية الرجل الثري الذي أشرف على دفن فتنة. وتقنية التلاعب والالتباس التي يعتمدها المؤلف في تشكيل

*–هذا التلاعب الذي يقوم على عدم اليقين والجزم بهوية الشخصيات من سمات الكتاب الروائية التي تميز تجربة الأعرج.

**–يضع القارئ في حسبانه أن فتنة عندما خرجت من الجزائر رفقة الرجل الذي قال لها أنه سيتزوجها تذكر أن الرجل ميسور الحال وله مكانته الاجتماعية الراقية، وهذا ما يجعل القارئ يشك في أن كليمونس هي ابنة فتنة وهي في حد ذاتها لا تعلم لأن والدها لم يخبرها معلومات كافية عن أمها التي ماتت وتركتها صغيرة.

شخصياته (المرجعية أو المتخيلة على حد سواء)، من سمات كتابته، وهي ما تساعده على إبداع شخصية جديدة وتوسيع سرده، ولعلها فضيلته السردية الوحيدة، فأسلوبه السردي، ونمط كتابته يقوم فعليا على الشخصية[*]، لكن المبالغة فيها وتكراراها كثيرا جعل من الرواية مليئة بشخصيات مفرغة، تشبه بعضها ولا تضطلع بدور فاعل في السرد.

إنها تجعل من الرواية أشبه بمسرح دمى يحركه المؤلف، نرى شخصيات كثيرة أجل، لكننا نرى المؤلف من فوق يحركها بالخيوط، وإذا ما قورن مسرح الدمى بالمسرح الحي الحقيقي (في مسألة وجود شخصيات فاعلة تطرح خاصية التعدد) فشتان بين الإثنين، وهذه هي منزلة هذا العمل من الأعمال التي يشترط فيها باختين التعددية الصوتية في الرواية.

ج. 6. مضيفة الطيران:

لا شك في أن مضيفة الطيران التي تحاور معها المؤلف بداية العمل شخصية مرجعية، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار سفر المؤلف بالفعل إلى "أمستردام Amsterdam"، لذلك فشخصية المضيفة شُكِّلَت استنادا إلى مرجعية حقيقية، يبقى أن ما دار بينهما من حوار وأحداث لا يمكن الجزم به، غير أن المتأمل في الأمر يدرك أن جانبا كبيرا منه جاء متخيلا لخدمة مقصد المؤلف، إذ تأتي مضيفة الطيران (على مرجعيتها) صوتا سرديا خادما لتوجهات المؤلف، حين تسأله أسئلة لها أجوبتها المسبقة، المجهزة من طرف المؤلف/ الشخصية الرئيسة/ السارد، ليصيغها على لسانها. وتبدأ شخصية البطل (الشخصية المطابقة للمؤلف) في الإجابة عنها وعرض وجهة نظره التي لا تقبل النقاش، فيتحدث عن البلاد وحق المثقفين والفنانين المهضوم، بل ويدخل في حوارات مع نفسه ويستحضر العديد من الذكريات التي تهدف إلى عرض صورة عن أحوال البلاد فترة التسعينيات وضرب أساس قانون الوئام المدني.

*-بعض المزاعم النقدية تجعل من كتابات الأعرج تنتمي إلى المدرسة الجديدة (الرواية الجديدة)، وهي مزاعم باطلة، لأن كتاباته مازلت تحفل بالشخصية، وتقوم عليه، ونبذ الشخصية وتهميشها، هو بند أساسي في أسلوب المدرسة الجديدة، وكتابات الأعرج، لا تعدو أن تكون كتابات كلاسيكية تنتمي إلى التيار الرومانسي والواقعي.

وعليه فالمضيفة شخصية مرجعية دخلت لعبة التخييل، أفرغها المؤلف من محتواها واستعان بمظهرها فقط وهيئتها لتشكيل شخصية جديدة، ليستعين بها في مساءلة الواقع وعرض لمحة عن البلاد التي يغادرها.

وينطبق الأمر ذاته على شخصية المرأة السمراء (عاملة المطار)، التي تختم جواز سفر المؤلف وتبارك له بمناسبة عيد ميلاده، حيث يستغل المؤلف الحوار ليعرض آراءه المتعلقة بتخلف البلدان العربية وكمية الهمجية والخوف والموت القابع في بلده على وجه الخصوص، مُسْتَلَبًا منبهرا بالآخر الغربي، يجعل المؤلف من المرأة الأجنبية قمة التواضع والجمال واللطافة، إذ إنها من شدة لطافتها تنتبه إلى عيد ميلاده وتبارك له في المطار، وعلى هامش هذا يذكر معاملات عمال المطار العرب وكيف يتجهمون وهم يستقبلون الوافدين، متناسيا الخصوصية الثقافية لكل مجتمع.

مبالغا في انبهاره بالآخر يقدس المؤلف على مدار هذه الرواية كل ما هو غربي، ويهاجم كل ما هو عربي وإسلامي (ردة فعله تجاه العرب، تجاه الدين، تجاه الأتراك العثمانيين...)، لدرجة أنه ينحو إلى الحشو في بعض المواضع فقط من أجل أن يجسد هذا التوجه.

ج. 7. شخصية لكحل:

شخصية لكحل حبيب أخته زليخة، شخصية في حقيقتها مستمدة من شخصية أخرى، سبق أن ذكرها المؤلف في أحد أعماله السابقة –رواية ذاكرة الماء–، وهي شخصية الجندي السنغالي الذي يقاتل ضمن صفوف الجيش الفرنسي، وقد أحب هذا الجندي زليخة فتقدم لخطبتها، لكن أهلها يرفضونه، لعدة اعتبارات من بينها أنه يقاتل في الجيش الفرنسي وهو سبب غير حقيقي حسب وجهة نظر المؤلف، لأن السبب الحقيقي للرفض هو لون بشرته

السوداء، وتستمر علاقة حبهما رغم العوائق إلى أن تموت زليخة، وهذا الحدث مرجعي، وُظِّف في روة "ذاكرة الماء"، وأُشير إليه في "سيرة المنتهى"[1].

أما في هذه الرواية فقد حُوِّرَ الحدث عن طريق تشويه الشخصية، فشخصية الجندي السينيغالي، تحولت إلى شخصية معلم أسود البشرة اسمه لكحل، يشتغل بالمركز الوطني للتكوين المهني وهو الرجل الذي ساعد المؤلف في بيع منحوتاته الطينية، وكان له الفضل في مواصلة الشخصية الرئيسة ياسين النحت. تحب زليخة هذه الشخصية، لكن تظهر عوائق تحول دون زواجهما، وهي على عكس الحدث المرجعي ليست رفضا من طرف الأهل، ولكن بظهور شخصية جديدة هي شخصية الزهرة، يشكلها المؤلف ليجعل منها السبب المانع لإتمام الزواج بين زليخة ولكحل، خاصة وأن الزهرة فتاة من فرنسا وهي متعلمة وابنة عم لكحل، عكس زليخة التي لا تعرف الكتابة والقراءة وتنحت الطين.

وقد ركز المؤلف على الخط التراجيدي والوجداني في عرض هذه القصة ليكون هو وأهله ضحية التآمر دوما، فالزهرة تتمكن من اللعب بعقل لكحل وتتمكن من خطفه من بين يدي زليخة لتموت الأخيرة بحسرتها بعد هذه الحادثة، وهذا المسار السردي متخيل، فزليخة لم تمت بسبب حسرتها على الحب، ولكنها في الحقيقة ماتت بسبب مرض أصابها بعد موت والدها، لكن المؤلف يقوم بالتلاعب بهذه الشخصيات ويقوم بالتعديل والتركيب ليضعهم في سياق يبدو له جديدا ومتخيلا في حين أنه لا يعدو أن يكون بعض تحريفات طفيفة على الأحداث الحقيقية، وبهذا فإن نمط الأعرج في الكتابة يعتمد على التركيب لا على الإبداع.

ج. 8. شخصية عبد الرحمن والفنان العراقي:

هاتان الشخصيتان جدليّتان، وإن كانتا لم تضطلعا بدور مهم جدا في السرد، فقد جاءتا ضمن الشخصيات المستشهد بها على جور الحياة وبؤس العيش في البلدان العربية، عبد الرحمن فنان جزائري يسافر إلى "باريس Paris" ويعيش في ذلّ المنفى ثم ينتحر حرقا، في

1-راجع سيرة المنتهى، مصدر سابق، ص 121.

حين أن الفنان العراقي يعشق فتاة من بلده لكن بسبب الاختلاف المذهبي لا يحصل عليها ويقتل نفسه بسكين «**هذا قبر فنان عراقي مات في العزلة التامة. هرب من العراق ودخل عن طريق لجنة حقوق الإنسان ليجد نفسه ضائقا على هذه الأرض. أحب امرأة سنية من أرضه ولكن أهلها أفسدوا هذا الحب. أسكن في صدره سكينة هتكت الحجاب والأغشية والقلب**»[1]، والشخصيتان نجد لهما ذكرا في رواية "أنثى السراب" ونجد هامشا يكشف لنا بعض الملابسات عنهما، وإن كان الهامش يخص الفنان العراقي فقط، لكننا نعتقد أن المؤلف نسي أنه نسب حادثة الحرق إلى الفنان الجزائري، ونسب الحب المستحيل للفنان العراقي، فذكر في هامش أنثى السراب الفنان العراقي، فقط بسبب نسيانه لتقسيم جوهر شخصية "الهامل بين هاتين الشخصيتين".

في أنثى السراب تسرد ليلى حكاياتها مع عاشقيها ومن بينهم رجل اسمه الهامل كان يحب السينما لم تستطع المواصلة معه بسبب الاختلاف الشديد في التوجهات بينهما (وهذا ما نسبه للفنان العراقي)، وعندما تنتهي قصة حبهما تسمع بأن "الهامل "انتحر حرقا (وهو ما نسبه لعبد الرحمن الفنان الجزائري) ليذكر في هامش الرواية على لسان ليلى: «**سينو استغل هذه الحادثة في روايته: شرفات بحر الشمال وأسقطها على فنان عراقي أحرق نفسه في حديقة عامة. حقيقة الأحداث هي كما رويتها، لأنها تهمني أكثر من أي شخص آخر. عندما ناقشته في الموضوع، قال هذا الرجل المحروق الذي استعملته لا يحمل من صفات صديقك العاشق إلا الصفات الخارجية، وهي صفات مشتركة مع العديد من الناس، أما الحادثة كما رويت في الرواية فهي لا تنتمي إلا للرواية ولا وجود لها خارجها. وأية محاولة لفهم ذلك خارج الرواية، هي ضرب من الجنون والعبث. أريد أن أقتنع بما قاله لي سينو يومها، ولكن الصفات التي ألبسها للفنان هي صفات الهامل نفسه.**»[2]، والظاهر أن المؤلف نسي شخصية عبد الرحمن واعتقد أنه أَلْبَسَ حكاية الهامل بأكملها إلى الفنان العراقي

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 246.

2-واسيني الأعرج: أنثى السراب، ط01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2010م، ص 262.

وهذا احتمال، أما الاحتمال الآخر فهو أن ما كتبه في أنثى السراب باعتبارها رواية تخييلية بامتياز على حد اعتراف مؤلفها –مع تحفظنا على هذا– داخل في ألعابه الفنية ولا يمت إلى مرجعية هاتين الشخصيتين بصلة.

إذا ما أخذنا الاحتمال الأول بعين الاعتبار وهو أن الشخصيتين تتشاركان أصلا واحدا (كما هو الحال مع فتنة/ نادية/ مريم)، وأن اعترافه في أنثى السراب جاء من قبيل الكشف عن بعض خفايا التأليف، فإن هاتين الشخصيتين مستمدتان من الواقع ودخلتا في لعبة التخييل وهذا تصنيفهما.

أما إن أخذنا أن ما كتبه في أنثى السراب جاء من قبيل التلاعب الفني والإيهام الواقعي فهاتين الشخصيتين متخيلتين، حاول أن يوهم بمرجعيتهما في عمل لاحق ليرفع مستوى الارتباك عند القارئ ويدخله في متاهات التفكير (بمرجعية واحد منهم على الأقل إذ إن المؤلف ذكر الفنان العراقي فقط سهوا أو بسبب النسيان الناجم عن الفترة الزمانتية الممتدة بين العملين)

لن نهمل الاحتمال الثاني لأنه وارد جدا، لكننا في تحليلنا هذا سنرجح الأول ونعتبر أن هاتين الشخصيتين من مرجعية واحدة هي شخصية الهامل (وإن كانت شخصية الهامل تثير جدلا في أصلها فقد تكون هي الأخرى شخصية متخيلة).

ليسير بنا تتبع مسار تشكيل هاتين الشخصيتين إلى منحى ثالث مختلف تماما، وهو أنه كان سيتحدث في شرفات بحر الشمال عن شخصية واحدة (شخصية الهامل سواء أكانت مرجعية أم متخيلة)، وأنها مرت بالظروف نفسها (حب مستحيل وانتحار بالحرق)، لكنه آثر تقسيم المعاناة على شخصيتين مختلفتين، ليزيد من عدد النماذج وليزيد من كمية الظلم والقهر، ثم عمد في أنثى السراب إلى توضيح هذا على لسان الساردة ليلى.

هذه كل الشخصيات المرجعية في هذا العمل التي ترتبط بسيرة حياة المؤلف والمتصرف فيها، وقد أدى التشويه واستبدال الأدوار وتقنية الاستلال وتوليد شخصيات جديدة

من شخصية قديمة، وكذلك تلبيس الشخصيات ببعضها، إلى المساهمة في خلق تشابكات وعلائق سردية، غطّت على بعض هفوات الحبكة.

أما الشخصيات المتخيلة[*] فقد جاءت لتسد ثغرات السرد الناجمة عن تعاقب الأحداث، وكذلك تدارك ما نجم عن تلاعب المؤلف الذي قام به في مواضع كثيرة، فمثلا كانت "كليمونس" مترجمته في الحقيقة وهي التي التقى بها في "أمستردام Amsterdam" فعليا، إذن فهي شخصية مرجعية وظفها بطريقة مختلفة تماما في روايته فجعل منها ابنته، وإذا ما علمنا أن المؤلف وظّف مسار رحلته الفعلي في أرض الواقع (من الجزائر إلى "هولندا Netherlands (Holland)" ثم "أمريكا USA")، مستعينا في كتابته بجملة من الاستبدالات والاستعاضات، فإنه استعان أيضا بالشخصيات المرجعية التي صادفها في هذا المسار (كشخصية كليمونس مثلا)، ولأن كليمونس هي مترجمته في المسار المرجعي، لكنه قام بإزاحتها عن موضعها الأصلي في المتخيل، فإنه ليتدارك هذه الإزاحة في الهيكل المتخيل قام بخلق شخصية تنوب عن شخصية كليمونس وتؤدي دور المترجمة الذي بات فارغا، فجاءت شخصية "ماريتا"[1] لتؤدي وظيفة "كليمونس" الشاغرة. إضافة إلى هذا بعض الشخصيات التي ابتكرها فرضتها عليه الحبكة، فكان أساس تشكيل هذه الشخصيات هو الحبكة (شخصيات تفرضها الحبكة والسياق الروائي) نذكر منها الإمام الذي التقى به في "أمستردام Amsterdam"، الرجل المغربي المخمور، مسؤول المقبرة...، وهذه الشخصيات متخيلة وهي لا تنتمي إلى التشكيلات السير ذاتية، لكن وجب الوقوف عندها لنفهم التوفيق

*-كنّا فصلنا في الشخصيات تفصيلا دقيقا، وتعرضنا إلى كامل شخصيات العمل، لكننا ومع المراجعة ارتئينا استبعاد الشخصيات المتخيلة والشخصيات المرجعية التي لا تنتمي إلى سيرة حياة المؤلف بصورة مباشرة، وهذا بسبب العدد الكبير للشخصيات، وأخذها مساحة كبيرة من البحث، لكننا أشرنا إلى ما تضطلع به الشخصيات المتخيلة، لبيان دورها في السرد.

1-نُسِبَ كلام الكاتبة الهولندية التي قالت للمؤلف بأن هولندا مدينة بريئة إلى شخصية ماريتا الشخصية المتخيلة التي حلت محل الشخصية المرجعية "كليمونس" مترجمته الفعلية في أرض الواقع، بالتالي ومن المحتمل أن شخصية ماريتا نسبت لها حوارات مختلفة قد يكون المؤلف أجراها مع شخصيات مرجعية متنوعة ومن ثم أعاد صياغتها وتعديلها وتوظيفها في العمل ونسبه لشخصية ماريتا المتخيلة. وفق هذا نكتشف طريقة المؤلف في تلاعبه الفني ومنه نستطيع فهم تلاعبه بمكونات حياته الشخصية وتركيبها في العمل.

بين المرجعي السير ذاتي وبين المتخيل، إذ إن العمل مزيج بينهما ونحن نتابع التفاعلات والعلاقات القائمة ولا نكتفي برصد السير ذاتي فقط ولكن نشير إلى ما يربطه بالمتخيل وكيف تصرف فيه المؤلف.

والشخصيات المتخيلة إما أنها جاءت استبدالات لشخصيات حقيقية ذات طبيعة سير ذاتية بعد أن تلاعب المؤلف بهذه الشخصيات وأزاحها عن دورها الحقيقي لخدمة أغراضه الروائية (ما يسميه هو ألعابا فنية) وبعضها جاء كما قلنا من الحبكة التي فرضت على المؤلف تشكيل شخصيات تتماشى مع مسار الأحداث المتخيلة والجزء المتخيل من العمل على علاقة بالسير ذاتي، ولن نفصل في هذه الشخصيات نتيجة العدد الكبير للشخصيات المدرجة في هذا العمل، فاكتفينا بالشخصيات المرجعية ذات الطبيعة السير ذاتية، وأشرنا عموما إلى الدور التي تضطلع به الشخصيات المتخيلة من سد ثغرات، وخدمة حبكة، وهو ما سنفصل فيه أكثر في مبحث الحبكة.

6.تشكيل الفضاءات المكانية:

لا يعتبر المكان[*] عنصرا ثانويا في عملية الابداع الروائي إذ إنه يتداخل مع الزمان المؤطر للأحداث ومع الشخصيات ليتشكل هيكل الرواية فهو ليس خلفية جغرافية تحتوي الشخصيات

*–نقصد بالمكان هنا الإطار الجغرافي الذي يحتضن الشخصيات وهو لا يرد سرديا في معزل وإنما يدخل في شبكة من العلاقات مع الزمان والشخصيات ما يجعل من المكان وفق هذا التداخل يتحول إلى فضاء، ولعل لفظة الفضاء أصح في دلالتها من المكان إذ إن الفضاء يحيل إلى التداخل بين المكان الذي يشبه الهيكل أو الإطار الجغرافي، مع مكون الزمان والمكونات الأخرى، ليكون الفضاء هو ما يحتويه المكان وما يتضمنه في حين يكون المكان الحاوية التي تتضمن الفضاء، هذا وفق تصور حسي واقعي، إذ إن الإنسان إذا كان في مكان ما (قاعة، أو مدرج، أو مسرح، فإنه يستشعر الفضاء أي ما يحتويه المكان)، في حين أنه يمكن أن تقوم علاقة استبدال بين المصطلحين إذ يمكننا القول أن الفضاء الروائي (أي فضاء النص)، يتضمن تشكيلات مكانية، فالفضاء يطلق على النص لأنه مضمون، والمكان يطلق على الحدود التي تحتوي على المضمون، فالفضاء الروائي (الفضاء النصي) مضمون ينطوي على أمكنة مشكلة لغوية قد تحيلنا إلى أمكنة مرجعية حقيقية وقد توهمنا بمرجعية المكان، فنحن نفهم الأمكنة داخل الفضاء الروائي كما نفهمها به في حياتنا الواقعية، خصوصا إن كانت الرواية واقعية كالتي نقاربها هنا،ولن نفصل نظريا في هذا الأمر إذ إننا سنتبنى مصطلح الفضاءات المكانية، للدلالة على الأمكنة الموجودة في هذا العمل وودلالاتها ضمن التشكيل العام فيه على أن نحيل إلى مراجع عالجت قضية المكان في الأعمال الروائية والسردية عموما من أجل الاستزادة كما يلي:

- يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، ط 02، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص ص: 25– 42.

وتؤدي حركاتها فيها فقط كأنه ركح مسرحي أو خلفية بديكور جامد ولكن له دلالات وأبعاد أخرى نفسية وثقافية واجتماعية فعندما يدخل المكان إلى المتخيل السردي فإنه يكتسب دلالات أخرى فيتخذ أبعادا ثقافية ونفسية واجتماعية معينة يبثها فيه المؤلف وتنعكس على القارئ نتيجة ارتباط تلك الأمكنة عنده أو عند القارئ بتعالقات نفسية ثقافية تاريخية معينة تحركها فيهما اللغة والتشكيل العام للعمل الروائي (الذي يلعب فيه المكان دورا أساسيا) ولأن تقسيمات الأمكنة عديدة ومتعددة منها ما يتعلق بالنص (الفضاء النصي)، ومنها ما يتعلق بالمرجع الواقعي الحقيقي (الفضاء الجغرافي)، ومنها ما يتعلق بالدلالة (الفضاء الدلالي) ... فإن دراستها تختلف حسب كل نوع لكننا سنعالج فيما يلي أحد ضروب الأمكنة وهو ما يتعلق بالأمكنة الجغرافية التي ترتبط بذات المؤلف وبأمكنة مرجعية يتم توظيفها داخل العمل الروائي لأغراض نفسية وجمالية وإيدولوجية معينة.

ويجدر الإشارة إلى أن التشكيلات المكانية تختلف خصوصياتها بين كل عمل وآخر لذلك فإن التقسيمات العامة للأمكنة قد لا تكون صالحة في عمومياتها إذا ما أردنا دراسة عمل بعينه (قد لا نستطيع إسقاط هذه التقسيمات على بعض الأعمال الروائية أو الأدبية بصفة عامة بسبب أن المبدع يستعين في تشكيل فضاءاته المكانية بجملة من الأمور من بينها الذاكرة المشاعر تجميل المكان أو تقبيحه بحسب ما يرتبط به عند المؤلف أو بحسب ما يريده المؤلف (حسب ما يخدمه ويخدم توجهاته وتوجهات عمله) وعليه فإن التشكيلات المكانية في عمل "شرفات بحر الشمال" تتميز بجملة من الخصائص أولها إنها مرجعية

- غاستون باشلار: جماليات المكان، ط 02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984م.
- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط 03، منشورات عويدات، باريس، فرنسا، 1986م، ص- ص: 50- 63.
- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م، ص- ص: 53- 73. (فصّل في قضية الفضاء والمكان)
- عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص- ص: 121- 139. (تبنى مفهوم الحيز على حساب مفهوم الفضاء «**ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره، هنا، حتى لا نكرر كل ما قررناه من ذي قبل، أن مصطلح «الفضاء»، من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثِّقل، والحجم، والشكل ... على حين أن المكان نريد أن نقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده**»، ص 121.).

حقيقية منقولة من أرض الواقع ولا وجود لأماكن متخيلة لأن طبيعة العمل وطبيعة كتابة المؤلف الروائية تسير في الاتجاه الواقعي[1]، ثانيا هذه الأمكنة تتحكم في تشكيلها الذاكرة فالمؤلف عندما يتكلم عن فضاءات الطفولة أو عن مرحلة دراسته أو عن بيته وقريته فإن الذاكرة تعيد تشييد تلك الأمكنة التي تدور فيها الأحداث عن طريق الرسم اللغوي والوصف الدقيق«**عندما خطوت الخطوات الأولى داخل الغرفة عرفت لماذا الأمكنة تموت وتحيا بالذاكرة. الأمكنة في بلادنا مثل الناس، تولد داخل الشطط وبسرعة تموت. كل ما في الغرفة يحيل إلى القرن السابع عشر.**»[2] ثالثا إنه يعمد للمعاينة المباشرة واختزان صور الأمكنة ومن ثم استعادتها بمشاعر معينة ووفق سياقات محددة «**المدن هكذا إما أن تحب دفعة واحدة أو ترفض جملة وتفصيلا. المدينة والمرأة تتشابهان. تغويك، وعندما تصير فيها تتخلى عنك أو بكل بساطة تضعك في خانة المضمونين. وقد يأخذك سحرها فتنسيك حذرك اليومي، فتضيع ولا شيء فيها يعزيك في قساوة الفقدان.**»[3] فكتابته عن "أمستردام Amsterdam" ومعالمها مثلا تجسَّد من زيارتها ومن فعل المعاينة المباشرة وهذه الطريقة

1-رغم أن كل ما يُنْتَجُ من نصوص أدبية متخيل بالضرورة حتى إن كان قصة حقيقية فإن في عملية السرد وتحويل المشاهدة العيانية ومعايشة الموقف إلى لغة سردية تخييل إذ إن السارد سيعتمد على خياله في إعادة بناء وتأثيث ما حصل ومن ثم نقله لقارئ يحاول تمثل ما يسرده الشخص ويتخيله، إلا أننا جوازا هنا نتحدث عن أمكنة مرجعية حقيقية رغم أننا لا يمكن أن نسميها بهذا في حدود العمل إلا أنه من أجل الفهم فإننا نخرج هذه الأمكنة لنقارن بينها وبين الأمكنة الحقيقية فعندما يتكلم المؤلف عن "أمستردام" أو "وهران" أو عنابة" فإننا يمكن أن نتمثل هذه الأماكن من تجاربنا الخاصة وبالبحث عنها بالصور أو تذكر زياراتنا لها، أما بشأن ما ينحو إليه المؤلف من تبن للإتجاه الواقعي فالاتجاه الواقعي لا يقوم على محاكاة الواقع فقط بل الإيهام به أيضا إذ يستطيع المؤلف أن يوهمك بمكان مرجعي في أحد المدن الحقيقية وهو غير موجود كأن يسمي لك مقهى أو محلا في مدينة ما ويكون ذلك المقهى أو المحل إضافة منه غير موجودة حقيقة في أرض الواقع (مثلا هنا في شرفات بحر الشمال يختلق المؤلف سوقا شعبية في مدينة أمستردام وهي غير موجودة في أمستردام لكن سياق القص والحبكة اقتضتها فتحتم على المؤلف اختلاقها ودمجها مع بقية العناصر) بالتالي لا يمكن الاعتماد على معيار استنساخ الواقع بالمائة مائة، ولا يمكن اتخاذه معيارا عاما لنسائل به أعمالا أخرى لكن من استقرائنا عمل شرفات بحر الشمال وجدنا أن كل الأمكنة تقريبا تستند إلى خلفية مرجعية حقيقية أي أنه إذا أخذنا مكانا من العمل وحاولنا البحث عنه في الواقع الحقيقي فإننا نجده، وهذا راجع إلى أن المؤلف يتخذ من أفضية مرجعية حقيقية حيزا ومحيطا لأحداث متخيلة ممتزجة مع ذكريات حقيقية تتعلق به هو يتم دمجها مع الأحداث المتخيلة لذلك فجميع الأمكنة لها ما يقابلها في أرض الواقع الحقيقي، ما تم التصرف فيه بالتشويه هي الشخصيات والأحداث.

2-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 75.

3-المصدر نفسه، ص 101.

التي يعتمدها المؤلف كثيرا في أعماله حسب تصريحه فمثلا في كتابته لرواية الأمير ذكر أنه زار قصر لابنواز وعاينه ورغم أن القصر كان دافئا ومهوى إلا أنه شعر بالبرودة ورأى العفن يغزو جدرانه وهو ما وصف به الأمير القصر[1] فكأن المؤلف هنا يتقمص شخصية الأمير فيعاين المكان واقعا ويستشعر ما شعره الأمير عبد القادر وقتها، بالتالي فإن المؤلف يعتمد على الذاكرة وعلى المعاينة المباشر وليس فقط على المعاينة المباشرة بل وتَمَثُّلِ المشاعر في ذلك الموقف ليشحن بها المكان فكما هو الحال مع قصر "لابنواز" ومشاعر الوحدة والشعور بالبرد والاغتراب التي أحسها المؤلف عند معاينته المكان وترجمته لغويا وسرديا في الرواية فإنه يعتمد الأمر ذاته في كل عمل ففي رواية "شرفات بحر الشمال" جعل من "أمستردام Amsterdam" والحاضرات الغربية التي عاينها حسا وواقعا منارة جمال كل ما فيها يسطع بهاءً ورقة وبراءة هذا ما تَمَثَّلَهُ المؤلف، في حين أنه جعل مدن الجزائر والأمكنة فيها ترتبط بكل ما هو بائس ومؤلم.

من هذا فإنه يمكننا تحديد طريقة المؤلف في تشكيل الفضاءات المكانية بأنها تجميع للأمكنة سواء عن طريق تذكرها أو بمعاينتها المباشرة ومن ثم شحن هذه الأمكنة بعواطف ومشاعر مختلفة تقوم على المشاركة مع القارئ الذي يريد منه المؤلف أن يحس بمثل إحساسه في هذا المكان: فالمدى الروائي يمكنه إدخال تغييرات غريبة إلى المدى الذي نعيشه. فعند قراءتنا كتابا نهذا تحضر أمامنا الأمكنة. وتتوزع أمامنا الأشياء، ويكون من السهل علينا الانتقال من بلد إلى بلد، ومن بيت إلى بيت. وفي تتابع الأمكنة، يُمكن أن تُولد العديد من الألاعيب والأغاني[2] لذلك فالأمكنة فعليا هنا جاءت تمثيلات عاطفية ووجدانية أكثر منها أفضية فيزيائية وجغرافية:

1-ينظر: واسيني الأعرج: مسالك الكتابة الروائية (التاريخ- الذات-المرأة-الفن-الوباء)، تق: عبد الحق بلعابد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، يوم الأربعاء 20 أفريل 2022م، رابط الملتقى:
https://www.youtube.com/watch?v=9-8r8m0ygo0

2-ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص، ص: 42، 43.

«المكان ليس شيئا جامدا إنه مثل الإنسان وفي كتابتي للأمكنة في عملي أريد أن أجعل منها أمكنة حية ولا شيء يعيد الحياة كالمشاركة العاطفية واسترجاع الذاكرة ففضاءات طفولتي المندثرة تعاد حية بالذاكرة وإذا ما نقلتها لغة ستخلد هناك، وتمثلي للأمكنة التي زرتها أعيدها بالذاكرة لا صورا جامدة ولكن مواقف حية إن ضرورة التركيز على الموقف الوجداني الذي يؤطره المكان شيء مهم في جعل المكان حيا، وهذا ما أعمل عليه يمكن للجميع الحديث عن مدينة أمستردام وجمالها أو الحديث عن مدن الجزائر وتخلفها، يمكن للجميع معاينتها عبر الصور أو زيارتها زيارة فعلية وأخذ جولة في معالمها لكن ما الذي يختلف عليه هذا فيما أنقله أنا في روايتي؟ إنه الموقف الوجداني فأنا أشحن المكان بموقفي الوجداني الخاص بعد أن أعاينه وأطبعه في الذاكرة ثم أكتب عنه لتكون له خصوصية وجمالية تختلف عن الأمكنة الموجودة فعلا إن الأمكنة التي أكتبها هنا تخصني وحدي إنها ملكي وتحمل ذاتي وما أشعر به وما أفكر به وهنا تكمن شاعريتها وجماليتها وفرادتها ومشاركتي إياها مع القارئ على هذا النحو هو ما يجعل منه مفتونا بقدرتي على تمثل الأمكنة الذي كثيرا ما أسأل عنه وعن طريقة كتابتي له المكان هو بصمتي الخاصة في كل عمل»

حتى إذا تمثل المؤلف الأمكنة استرسل في الأحداث رابطا العناصر بعضها ببعض(*) مستحضرا إياها من الذاكرة ليدمجها بالفضاء الزماني وبالشخصيات ومن ثم يعيد ترتيبها عن طريق الحبك المتين.

سنحاول العودة إلى العمل لنحصي جملة التشكيلات المكانية الموجودة فيه، وعلينا الإشارة إلى أن جميع الأماكن هنا –تقريبا– ذات طبيعة سير ذاتية إذ إنها أماكن تنتمي إلى مسار

*–إننا نشير ونؤكد إلى أن العملية الإبداعية ليست عملية منفصلة عن بعضها ولكنها عملية معقدة تتم بالتزامن وعلى مستويات مختلفة فمثلا لا يشكل القارئ الشخصيات ومن ثم الزمان وينتظر مدة ليشكل المكان وبعدها يفكر في الأحداث والحبكة...، إن كل هذه الأمور تتم بالتزامن مع بعضها بعد أن تكون فكرة الرواية قد اختمرت في ذهن المؤلف فتأتي فكرة الموت وانتقاد الوئام المدي مقرونة مع شخصيات وزمان ومكان وأحداث كلها مصهورة في بوتقة واحدة يتم التفكير فيها ووضعها في سياق روائي معين وفق حبكة محددة ثم تتم ترجمتها والتعبير عنها بلغة سردية، لكننا تأوليا ونقديا لا يمكننا نقل هذه العملية بالتزامن لأننا هنا لا نضطلع بفعل إبداع سردي وخلق عمل أدبي ولكننا نقوم بتأويل عمل موجود لذلك فنحن نفككه ونعالج أجزاءه، جزءا جزءا، حتى نتيح للمتلقي فهم الآليات والطرق التي اعتمد عليها المؤلف في كتابته.

حياة المؤلف عاينها حقيقة ونزل بها فعلا وتربطه بها ذكريات ومواقف مختلفة حتى تلك الأماكن التي استغلها في إطار حبكة متخيلة، فإنها أماكن ذات مرجعية سير ذاتية زارها المؤلف وترتبط بمشاعر ومواقف حقيقية كونها المؤلف عنها ثم اعتمدها في إطار المتخيل الروائي.

يوجد في العمل أمكنة ذات خلفيات مرجعية حقيقية وهي ما تشكل السواد الأعظم والأغلبية الساحقة في هذا العمل إذ إن كامل العمل تدور أحداثه في أمكنة حقيقية (الجزائر، هولندا Netherlands (Holland)، مدن جزائرية مثل: وهران والجزائر العاصمة، ومدن أوروبية مثل: "أمستردام Amsterdam"، "باريس Paris" ...) إضافة إلى أفضية أخرى تدور فيها الأحداث مثل: فضاء المنزل، فضاء الجامعة، فضاء المعرض الفني....، إضافة إلى هذه هناك أمكنة توهم بأنها واقعية وتستند في تشكيلها إلى مرجعيات حقيقة لكنها في حقيقتها أمكنة متخيلة من تصميم المؤلف كالسوق الشعبية التي يبحث فيها المؤلف عن فتنة، ومقبرة المنسيين الموجودة في "هولندا Netherlands (Holland)"، فهذه الأمكنة أمكنة متخيلة اختلقها المؤلف تماشيا مع الحبكة ومع مسار تطور الأحداث الذي فرض عليه إيجاد أمكنة تدور فيها هذه الأحداث المتخيلة.

كما توجد هناك أمكنة متخيلة ليست لها أي مرجعيات حقيقة أو واقعية لأنها أمكنة إن صح القول فضاءات تجريدية تستند إلى أقوال فلسفية وهي المدينة الخيالية التي كان يتحدث عنها ياسين/ واسيني مع أخيه عزيز(شبيهة بعالم المثل الذي يقول به أفلاطون)، رغم هذا فإن المؤلف يحاول أن يعطي هذه المدينة المثالية تجسيدا ماديا أو أنه يسقطها على أرض الواقع أو يستلهمها من أرض الواقع فيجعل هذه المدينة المثالية تمتد من سيدي فرج إلى لمدراك **«أبحث بعيني عبثا عن المدينة الأخرى التي كنت أبنيها كلما زارني عزيز، كان يسميها مدينة الأطياف. أشيدها بالموسيقى والأحاسيس المرهفة والعشق لتمتد على مدى خمسين كيلومترا، من خليج سيدي فرج المترامي الأطراف إلى جميلة–لمدراك. Djamila-La Madrague انطفأت الآن من ذاكرتي منذ أن رمي لآخر مرة الزجاجة الواحدة بعد الألف**

في بحر مدينة الأطياف»[1] فهذه المدينة الوهمية التي يستنزلها المؤلف من فضاء التجريد ليسقطها على أرض الواقع أو التي يستلهمها من أرض الواقع لينقلها إلى فضاء التجريد تشكل الفضاء المثالي الذي يبحث عنه ليحتمي به بعدما ما غزا الفساد والإرهاب والقتل والبشاعة أرض الوطن –حسبه– ولم تعد مكانا صالحا للعيش «**البلاد كلها معطلة مثل محرك تعب من كثرة الاستعمال الشيئ له. لقد تواطأ ضدنا الكذب ونار الفتنة المحسوبة، حتى الله الذي يتباكى في قلوبنا وأسرتنا ليلا نهارا، التزم صفت القتلة واضعا رأسه بين ركبتيه حتى لا يرى ما يحدث أمام عينيه المغلقتين. قبل قليل كانت مدينة الجزائر تمتد أفقا بلا نهاية وتبدو كمدرجات مسرح يوناني، تتسلق جبل الملك كوكو وتحتها يسرح البحر الواسع كخشبة مسرح تمنح فرص اللعب لعدد لا يحصى من الممثلين. الآن، كل شيء هادئ، ضجيج المدينة انسحب تاركا متسعا أكثر لمحركات الطائرة.**»[2]، إضافة إلى هذا هناك بعض الأماكن التي تحمل دلالات أسطورية أو خرافية أو دلالات ذات أبعاد شعبية (مستقاة من الموروث التراثي الشعبي) كصخرة الصيادين السبعة أو كالمكان الذي سيقتل فيه الفقيه الجني الأزرق وهو مكان بين اليهود والعرب في البحر الميت... وهذه الأمكنة المؤسطرة أو الخرافية ترتبط بالمعتقدات الشعبية التي سلط عليها المؤلف الضوء في بعض جوانب العمل رافعا من قيمة بعضها معتبرا إياها موروثا تراثيا يؤسس لسردية محلية (كصخرة الصيادين السبع) متهكما من بعضها وساخرا من سذاجة الناس في تصديقها ومن استغلال رجال الدين لها خدمة لمصالحهم ومن أجل إشباع نزواتهم[*]، وبما أننا نعنى في هذه الدراسة بالبعد السير ذاتي تحديدا فإننا سنركز على التشكيلات المكانية ذات الأبعاد السير ذاتية (أي التي ترتبط بحياة المؤلف بطريقة مباشرة).

1–واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 16.

2–المصدر نفسه، ص 16.

*–يستغل الفقيه المعتقدات الشعبية من أجل التحرش بفتنة وممارسة الحب معها، ويشحن المؤلف الأمكنة من قبيل مقام الولي، والمكان الخرافي الذي يسكنه الجني الأزرق في البحر الميت بين العرب واليهود بدلالات سلبية.

وقبل هذا علينا أن نشير إلى خاصية من خصائص الكتابة الروائية في تجربه المؤلف وهي أنه يقوم بهضم التشكيلات المكانية ليجعل منها كلها تابعة لذاته –كما تمثلناه في خطاب التقمص سابقا– لذلك فإن تلك الأمكنة التي لا تدخل بطريقة مباشرة في سيرته الذاتية أو في مسار حياته الفعلي الذي نفترضه (كالأمكنة المتخيلة، الأمكنة ذات الدلالة الأسطورية والخرافية والمرتبطة بالموروثات الشعبية) يقوم المؤلف بإخضاعها إلى منطق الذات الخاص به لتصبح هذه الأمكنة تابعة له موسومة بوسم ذاته وتابعة لجملة الأمكنة التي مر بها في حياته وهذا هو سبب التعقيد في الفصل بين الأمكنة ذات الأبعاد السير ذاتية الحقيقة وبين الأمكنة التي تتعرض للتشويه من طرف المؤلف ويتم طمسها لتكون أيضا لتكون موهمة بأنها ذات بعد سير ذاتي في هذا العمل، إن كل هذا يعود لنمط المؤلف وأسلوبه في الكتابة الذي يرتكز على الذات معيارا واحدا ووحيدا للحقيقة وللحكم لذلك فإن بقية التشكيلات حتى وإن لم تكن في جوهرها تشكيلات ترتبط بالذات أو بمسار حياتها فإن المؤلف يعمد إليها فيحورها ليجعل منها ذاتية متعلقة به، هذا النوع من الكتابة النرجسية يضع الذات في المركز لتكون بقية التشكيلات تدور في فلكها لذلك لا عجب من صعوبة الفصل بين المكونات ذات المرجعية الحقيقية وبين المكونات المتخيلة الموهمة بالمرجعية رغم هذا فإن التحليل الجيد والتأويل المناسب قد يساعدنا كثيرا في مقاربة هذا الأمر، لذلك فقد عمدنا إلى تقسيم الفضاءات المكانية في هذا العمل وفق جغرافيته مع استبعاد الأمكنة المتخيلة والأمكنة ذات الدلالات الأسطورية والخرافية وأيضا الأمكنة المستشهد بها من قصص خارجية كقصة "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" وغيرها من القصص الأخرى، إذ إن الأمكنة فيها لا تتعلق بحياة المؤلف(*) أي أننا سنركز على الأمكنة ذات المرجعية السير ذاتية، تلك الأمكنة التي تنتمي إلى خط حياة المؤلف، نزل بها أو زارها، ثم استعان بها في عمله.

*–مثلا المؤلف لم يزر مدينة أمستردام أو قرية "ميري Merì"، أو "أوفير سير واز Auvers-sur-Oise" في الفترة ذاتها التي عاش فيها فان غوخ إذ إن هذه الأمكنة تغيرت عبر التاريخ وفي قصة فان غوخ أو القصص التي على شاكلتها التي يستشهد بها المؤلف أو يضمنها السرد حتى في تلك القصص التي تربتط بأمكنة في أرض الوطن عاينها المؤلف أو عاش فيها لكن سرده عن هذه الأمكنة ارتبط بساياقات تاريخية لم يكن شاهدا عليها (مثلا مدينة الجزائر في العهد العثماني، المدن

وإن كانت هذه الأمكنة المستوردة من قصص خارجية، لا تتعلق مباشرة بحياة المؤلف، ولا تعتبر تشكيلات سير ذاتية استنادا إلى خط الحياة (المدى الزماني الذي تغطيه حياة المؤلف 1954م إلى 2001م لحظة خروج العمل)، إلا أنه من منظور آخر –لا ننوي الوقوف عنده والتفصيل فيه هنا– تدخل من ضمن نسيج السير ذاتي المتعلق بذات المؤلف، حيث يتخيل هذه الأمكنة في تلك الفترات الزمانية الماضية التي لم يعشها، ويعيد تشكيلها سرديا لتكون ضمن مسار حياته لحظة الكتابة.

فهي تنتمي إلى مسار حياته إذا ما اعتبرنا أن كل ما يحصل في حدود الامتداد الزماني الذي تغطيه حياه المؤلف تابع إلى حياته ويعتبر سيرة ذاتية له إذا ما كتب، حتى ما يقرؤه ويطالعه، ويكتبه، إذن فهذه الأمكنة التي يقرأ عنها وتترك أثرها في نفسه نتيجة فعل القراءة ليعيد تشكيلها في عمله هو، ثم يبث مشاعره الخاصة فيها بجعل هذه الأمكنة جزءا منه ومن عمله، بالتالي جزءا من مسيرته الأدبية التي تتموضع ضمن خط حياته وسيرته الذاتية فمثلا بلدية "ميري Merì"[1] فهي مكان مرجعي حقيقي موجود الآن، لكنه حاليا لا يشبه أبدا بلدية "ميري Merì" قديما في الحقبة التي عاشها "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" وهي ما يعيد المؤلف إنتاجه في عمله، أي "ميري Merì" القديمة التي ترتبط بـ"**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" وقصته، إذا ما أخذنا بلدية "ميري Merì" في سياق القصة، فإنها ترتبط بدلالة تاريخية تنزاح لتكون دلالة مشحونة بأبعاد ذاتية تتعلق بالمؤلف وحياته في المنفى بعد أن يعيد المؤلف تشكيل قصة "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" بمكوناتها الزمانية والمكانية في عمله.

الجزائرية في عهد الاستدمار الفرنسي قبل أن يولد المؤلف) كل هذه الأمكنة رغم أن لها أبعادا ذاتية نستشفها من لحمة العمل إلا أنها لا تنتمي إلى خط حياة المؤلف الفعلي أي لا تنتمي لسيرته الذاتية إذا ما حددناه من تاريخ 1954م إلى لحظة كتابة العمل وخروجه 2001م، لذلك لا يمكن إدراجها ضمن التشكيلات المكانية السير ذاتية إلا في حالة توسيعنا لمفهوم الدراسة واعتبرنا أن كل الأمكنة التي يبنيها المؤلف خياليا واستنادا إلى قراءات ومعاينات لتكون ضمن أعماله وتدخل بطريقة غير مباشرة مسار حياته باعتبار أن القراءة وتأليف الأعمال جزء من مسار المؤلف الحياتي وقطعة من قطع سيرته الذاتية (كما فعلنا مع الشخصيات)، إلا أننا لا ننوي على هذا التوسع لذلك اقتصرنا على تحديد الأمكنة التي ترتبط بمسار حياة المؤلف المعلوم (من لحظة ميلاده 1954م إلى لحظة كتابة العمل وصدوره 2001م) وإقصاء ما دون ذلك.

1–واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص68

فالمؤلف يستنبط دلالة القبول والاحتضان من المكان، من بلدية "ميري Merì" التي احتضنت جثمان "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" فيما رفضت "أوفير سير واز Auvers-sur-Oise" ويأخذ هذه الدلالة ليقوم بإسقاطها عليه هو وعلى مسار حياته فبما أنه يوازي حياته مع حياة "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" فإن دلالة الرفض والقبول المتعلقة بالأمكنة في قصة "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" تنزاح عن دلالتها التاريخية لتتخذ دلالة سير ذاتية لتكون "أوفير سير واز Auvers-sur-Oise" المدينة التي مكث فيها "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" كثيرا ورفضت دفنه استنادا لمرجعها الديني "الخوري" الذي يمثل السلطة الدينية الرافضة لاحتضان جثة "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" وحكم عليه بالكفر ورأى أن مصيره النار لأنه انتحر (حسب المعتقد المسيحي)، نظيرا للجزائر التي ترفض الفنانين والمثقفين (تحديدا ياسين/ واسيني) استنادا إلى المرجعية الدينية التي تحرم الفن (مرجعية إسلامية) في حين تمثل بلدية "ميري Merì" التي قبلت دفن الجثة وإقامة الجنازة بغض النظر عن طريقة الموت (الانتحار)، العالم الغربي المتفتح الذي يقبل بالفن كما قبل "ياسين/ واسيني" الرجل القادم من عالم متخلف وقاموا باحتضانه والإعلاء من شأنه وتقدير قيمته، هذا التأويل ينسحب على بقية الفضاءات والأمكنة إذ إنه كما سبق وأشرنا فإن المؤلف يحول كل شيء لشيء يرتبط بذاته وحياته[*].

وإن كان المؤلف يحاول أن يلبس تجربته بتجربة "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" فهذا لا يعني أن الأمكنة التي مر بها، هذا الأخير هي أمكنة ذات أبعاد سير ذاتية، ولكننا حسبناها ذات أبعاد سير ذاتية تأسيسيا على مفهوم شمولي واستانادا إلى التحويلات التي يجريها المؤلف على عناصر القصص الخارجية لتكون ضمن نسيج حياته، لكن كما أسلفنا فإننا لن نتوقف عند هذا النوع من الأمكنة بل أشرنا إليه وشرحنا مثالا عنه لأننا سنركز على الأمكنة ذات الأبعاد السير ذاتية التي لها خلفيات مرجعية حقيقية ترتبط بشكل

*-هذا التحليل استناد لطرح أن قصة فان غوخ مستفرغة من مرجعيتها لتأخذ مسارا اخر متعلق بذات المؤلف وحياته الخاصة

صريح بمسار حياة المؤلف.

وكإشارة أخيرة فإن المؤلف أثناء ترجمته لهذه الأمكنة وتشكيله إياها سرديا (لغة) ضمن سياق العمل الروائي (بعد اعتماده على الذاكرة والمعاينة والموقف الشعوري)، فإنه اعتمد على تقنية الوصف والتصوير الدقيق لإعادة بناء صورة المكان المرجعي في ذهن القارئ[*] «**البهو الطويل بأفرشته الحمراء والسقف العالي والحيطان السميكة التي تقي البيت من الضربات التحتية للماء الذي يتسرب بهدوء عند أقدامها. الأواني القديمة، النحاسية والمصنوعة من رخام الألف Delf، ما تزال في أمكنتها كما كانت منذ قرون**»[1]، وهذا ما جعل العمل من هذه الناحية يكتسب مصداقية إذ إن إيحاءه بالواقعية وصدق الأحداث وإيهامه القارئ بواقعية ما حصل لـ"ياسين" على طول العمل، كان مقنعا إلى حد كبير وذلك بسبب التشكيلات والفضاءات التي احتضنت الأحداث والشخصيات.

أ. فضاءات الوطن:

وظَّف المؤلف فضاءات الوطن بمرجعيتها دون إحداث أي تغيير أو تشويه أو تحويل في البنية المكانية بل إنه أعاد رسم الأمكنة وبناها كما هي في أرض الواقع وهذه الأماكن الواردة في هذا العمل أمكنة ترتبط بصورة مباشرة بذات المؤلف فهي أماكن عاش فيها أو زارها أو مر بها أو مكث فيها فترة معينة لذلك أعاد المؤلف إنتاجها وتوظيفها في هذا العمل سواء في المقاطع المرجعية المتعلقة بالبناء السير ذاتي أو في المقاطع المتخيلة التي تصرف فيها، لذلك حافظت الأمكنة على مرجعيتها رغم دخولها ضمن أحداث خيالية أو حبكة متخيلة .

---

*- يمكن مراجعة قضية التصوير اللغوي وفهم الصور والتصورات الذهنية مداخلة شاركنا بها في ملتقى "صورة تبسة" بعنوان "**الصورة واللغة، بين إنتاج التصورات والصور وتلقيها، كتاب "مدينة تبسة وأعلامها بوابة الشرق ورئة العروبة وأريج الحضارات" لمؤلفه "أحمد عيساوي" أنموذجا.**"، وقد تناولت المداخلة مرجعيات وآليات تشكيل الصور وإنتاجها من طرف المؤلف وكيفية استقبالها من قبل القارئ والأمر ذاته ينطبق على التصورات والصور الذهنية التي يبنيها القارئ عن الأمكنة من قراءته هذا العمل أو غيره من الأعمال.

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 75.

الملاحظ أن المؤلف في تشكيله الفضاءات المكانية التي تدور فيها أحداث هذه الرواية يقوم بشحنها بدلالات نفسية واجتماعية وثقافية ليأخذ المكان بعدا آخر غير البعد الجغرافي والفيزيائي بل ويتجرد هذا المكان في بعض الحالات من الدلالة الجغرافية تماما ليحيل إلى دلالات ثقافية أو نفسية أو اجتماعية ففضاءات الوطن في هذا العمل يربطها خيط رقيق واحد وهي ارتباطها بدلالات سيئة فكل تشكيل مكاني مرجعي يعيد المؤلف بناءه أو استثماره من فضاءات الوطن يقترن بذكريات حزينة أو بالموت أو بالفساد أو بالحسرة أو بالجهل والتخلف... وهذا راجع للأيدولوجيا التي يتبناها وهي نظرته الدونية لكل ما هو عربي ونظرته المفتونة لكل ما هو غربي.

وقد جاءت فضاءات الوطن في هذا العمل متولدة عن الذاكرة فالذاكرة هي المسؤولة عن تشكيل وبناء فضاء الأحداث وحدوده (يتذكر المؤلف حدثا معينا من الماضي ثم يربطه بحيزه المكاني الذي يحصل فيه أو يتذكر المؤلف مكانا معينا ومن هذا المكان يستحضر مشاعر وأحداثا ترتبط به أي أن المكان كان عاملا مباشرا في توليد الحدث)، وفي بعض الأحيان ينقلب الأمر بحيث يكون المكان هو المسؤول الأول عن تنشيط الذاكرة (وهذه التقنية تظهر أكثر في الأمكنة المتعلقة بالمنفى فمنها تستثار مشاعر المؤلف وتشتغل الذاكرة ليستحضر أحداثا ترتبط بأمكنة معينة أو يستحضر أمكنة تدور بها أحداث معينة) فنجد أن خطاب الذاكرة يتعالق مع تشكيل المكان فالذاكرة إما تعيد استحضار الأمكنة وإما الأمكنة مسؤولة عن دفق الذاكرة وهذه هي الخاصية العامة المسؤولة عن تشكيل الحيز الفضائي المكاني في هذا العمل.

سبق وأشرنا إلى أن فضاءات الوطن ترتبط بدلالات سلبية في هذا العمل استنادا إلى أيدولوجيا الكاتب ولكن هذا في العموم إذ إن الأمر يعتمد على المؤلف ونظرته للمكان فأحيانا ترد بعض فضاءات الوطن مرتبطة بدلالات إيجابية خاصة فضاءات الطفولة التي تتعلق بحياة المؤلف الخاصة وتتضمن أحداثا مرجعية حقيقية وتحمل ذكريات طيبة لذلك فنظرة المؤلف لتلك الأفضية وللجزائر القديمة كانت تحمل شيئا من الإيجابية والتفاؤل.

نلاحظ انقلاب هذا المسار وتغير نظرة المؤلف عندما ينضج ويرى عالمه الطفولي يتهالك ولا يبقى منه إلا الذكريات فتتغير نظرته لهذه الفضاءات والأمكنة، لذلك فإن فضاءات الوطن بدورها يمكن أن نقسمها حسب نظرة المؤلف لها وحسب الدلالات التي تحملها إلى فضاءات الطفولة التي تحمل دلالات إيجابية وفضاءات ما بعد الطفولة الحاملة لدلالات سلبية.

أ. 1. فضاءات الطفولة:

جاءت فضاءات الطفولة في إطار خطاب الذاكرة فالمؤلف (الشخصية الرئيسة/ والسارد) عند خروجه من الجزائر يستعيد الكثير من الأحداث الخاصة بحياته التي قضاها في قريته ومنزله وبيئته الاجتماعية المحيطة به لذلك ففضاءات الطفولة تولدت بطريقة مباشرة عن الذاكرة واستدعتها الأحداث التي تذكرها المؤلف لتكون هذه الأمكنة بدورها مسؤولة عن توليد أحداث جديدة، أي أن الذاكرة تستدعي حدثا أو شخصية أو ذكرى ما وهذا الحدث أو الشخصية أو الذكرى تستدعي الإطار الزماني والمكاني الذي تقع فيه وعند حضور الإطار الزماني والمكاني فإنه بدوره قد يستدعي شخصيات جديدة وأحداثا جديدة وهكذا تتفرع الرواية وتتفرع أحداثها وهذه هي العلاقة التي تربط بين المكان والشخصيات والأحداث.

ومثال ذلك عندما يتذكر المؤلف فتنة ويتذكر قصتها فإنه يستدعي الفضاءات المكانية المرتبطة بطفولته في هذه القصة فيتذكر بيت أهله والقرية التي يسكن فيها محيط المنزل ومحيط القرية الذي يستدعي شخصيات أخرى هي شخصية الأم وشخصية الأخت وشخصية الأخ وأيضا شخصيات سكان القرية ومع التقدم في الأحداث فإن هذه التشكيلات السردية التي ترتبط بالشخصيات والأمكنة تتوالد وترتبط فيما بينها بعلاقات مختلفة ففتنة تزور بيت الأهل وتتكون علاقة حب بينها وبين شخصية ياسين الأحداث التي تدور في البيت وفي القرية وما يحصل مع فتنة من مرض وهبل وجنون يستدعي شخصية الفقيه وشخصية الفقيه تستدعي مقام الولي ومقام الولي يرتبط بدلالة التقديس في الموروث الشعبي ولكنه ينزاح عن

دلالة التقديس إلى دلالة التدنيس في العمل فهو يرتبط بممارسة الجنس والاغتصاب ليأخذ بعدا مخالفا يرتبط في الأساس الأول بنظرة المؤلف الكارهة لكل ما هو ديني.

إن فضاءات الطفولة تتولد عن الذاكرة ويتم تشكيلها ضمن خطابها لتكون هذه الفضاءات مسؤولة عن توليد أحداث ترتبط هي الأخرى بذكريات المؤلف الطفولية مولدة قصصا فرعية تشكل أجزاءً في البناء السردي الكامل ويمكننا أن نمثل فضاءات الطفولة في هذا العمل كما يلي:

الفضاء	دلالته - ارتباطاته	الصفحة
فضاء البيت	الدفء والأمان والذكريات الجميلة.	صفحات متفرقة من الرواية في بدايتها ومنتصفها
مقام الولي الصالح	دلالات الاغتصاب والانتهاك والتدنيس عندما يشغله الولي، ومكان محبوب ولطيف لممارسة الجنس عندما يشغله هو وفتنة، تتغير دلالة المكان عندما يكبر(*)	ص31/30 ص 40
فضاء البحر	دلالة الانفتاح والضياع، ضياع فتنة	ص56
شواطئ عنابة، مدينة وهران، العاصمة، فضاء القرية، المداشر المحيطة بالقرية وغيرها من الأماكن الأخرى كلها فضاءات وأمكنة ترد ضمن خطاب الذاكرة يؤطرها فضاء المدرسة لأن الأحداث ترد في فضاء المدرسة وأصدقاء طفولته يتخيلون أنفسهم في حصة الإنشاء يزورون باريس Paris وعنابة ووهران... (الفضاء الأساسي المسؤول عن استدعاء كل هذه الفضاءات هو فضاء المنفى غرفة حنين التي تستقبله في بيتها في	دلالة الحنين عند استحضاره القصة بأسرها لأنها ترتبط بفضاء المدرسة والقرية التي عاش فيها وبالذكريات الجميلة التي كانت معه هناك، بعض الأماكن ذات الدلالات المرجعية الواردة ضمن هذا الخطاب تم توظيفها تخييليا من طرف زملاء الدراسة كمدينة باريس Paris وشواطئ عنابة... (المحافظة على مرجعية المكان داخل قصة متخيلة من طرف هؤلاء)، دلالات سلبية تتعلق بموت المعلمة تغيير الأحوال وتحول دلالات هذه الأمكنة خلال السيرورة السردية من أمكنة ذات دلالات إيجابية (الحنين والشوق واستحضار الذكريات) إلى أمكنة ذات دلالات سلبية	ص 154 ص 162

*-المكان يرتبط بنفسية المؤلف، فقد تتغير دلالته من الإيجابية إلى السلبية أو العكس، مثال ذلك مقام الولي وأرض الوطن الذي كانت ترتبط بالطفولة بأشياء إيجابية، لكن عندما يستذكرها المؤلف لاحقا فإنها ترتبط بدلالات سلبية وأشياء مؤلمة.

أمستردام Amsterdam)	(الموت والفراق والفقد وانقلاب الحال).	
مبنى الإذاعة الوطنية	مكان يرتبط بنرجس وله دلالة الذكرى والحب	ص176

أ. 2. فضاءات ما بعد الطفولة:

تعبر فضاءات ما بعد الطفولة عن نظرة المؤلف إلى الأمكنة بعد تجاوزه فترة الطفولة حيث تشكل هذه الفضاءات أو ترد ضمن أحداث تتعلق بفترة نضج المؤلف وتجاوزه مرحلة المراهقة وهي موزعة بين فضاءات الوطن وبين فضاءات المنفى باعتبار أن المؤلف في حياته الفعلية انتقل إلى المنفى في مرحلة ما بعد الطفولة فإن الأمكنة التي شكلها في عملة موزعة بين فضاءات الوطن التي احتضنته فترة نضجه وبين فضاءات المنفى التي سافر إليها، وقد جاءت مشحونة بدلالات سلبية يتحكم فيها توجه المؤلف أثناء عملية الاسترجاع، كما تتحكم فيها فكرة الرواية القائمة على الانتقاد مما يجعل من هذه الأمكنة مرتبطة بموضوع الانتقاد (النظام، والجماعات المتطرفة في الجزائر)، فينسحب عليها ما ينسحب عليهما، كما يتحكم في تصوير أفضية المنفى (الأماكن الغربية، والمدن الأوروبية)، الإعجاب الشديد والانبهار بالثقافة الغربية، والاستلاب الذي جعله يصورها وكأنها الفردوس المفقود.

الفضاء	دلالته - ارتباطاته	الصفحة
مدينة الجزائر	ترتبط بذكريات حزينة	ص 07
شقة السكن	تذكره بأهله (فضاء يحتوي على صور الأهل)،	ص 09
فضاء البيت (الشقة التي يسكنها في الجزائر العاصمة وهو فضاء غير بيت الطفولة)	يحمل دلالة الحبس والسجن ويؤكد على دلالة عدم الأمان	ص 21
بيت ياسين/ واسيني	دلالة السجن والحرائق والحروب القاسية والموت لدعم خطابه الناقد والرافض للقانون الوئام المدني	ص 102
سوق كلوزيل	فضاء يتذكره في شقته ويرتبط بموت غلام الله	ص 09
ذكر لأماكن مرجعية شارع عبان سوق	ارتبطت بقصة غلام الله فهي تحمل دلالات الحزن والأسى وتربط بالقتل والجماعات المسلحة التي اغتالت	ص192

كلوزيل	غلام الله.	
محطة القطار	فضاء موت عزيز المتخيل	ص 10
فضاء الوطن, مترو الجزائر, البنية التحتية لمدينة الجزائر العاصمة	ذكريات سيئة عن البلد وإدارته	ص 15
فضاء الوطن\ المدينة	دلالة القاتل والخوف والموت	ص 19, ص 20
مكان غير محدد يرتبط بالأمان	يورده المؤلف ضمن سياق حديثه عن تحول أرض الوطن إلى فضاء لتصفية الحسابات والقتل والموت...	ص 20
ساحل سيدي فرج, لمدراك	دلالات ايجابية وذكريات جميلة	ص 16
المسكن الجامعي بوهران	يحمل دلالات جيدة بسبب سعادة أمه «كانت أمي سعيدة عندما أخبرتها بأني عائد إلى مسكني الجامعي بوهران. لم تسألني، على غير عادتها، لماذا هذا السفر المستعجل وما يزال أمامي يومان. في أعماقي شعرت أنها كانت سعيدة على غير عادتها لعودتي إلى المدينة.» تدور فيها أحداث قصته مع فتنة وترتبط بدلالات إيجابية وأخرى سلبية	ص 37 ص 44
مدينة وهران والمدينة الجامعية	استعملها كعذر لتبرير رجوعه إلى أمه التي ظنت أنه ذهب إلى الجامعة بالفعل لكنه أخبرها أنه كان متعبا فعاد من نصف الطريق	ص 58- ص60
البحر (البحر الأبيض المتوسط)	دلالة الفقد، دلالة الذكرى (نرجس وفتنة)	ص57
فضاء القرية (قرية المؤلف)	تغيرت دلالة القرية من فضاء للذكريات وأحداث الطفولة لتمثل فضاء اجتماعيا وفضاء العادات والتقاليد وفضاء الجهل, فضاء الجهل «في الصباح الباكر سافرت على وقع كلام ناس القرية وهم يقسمون بأغلظ الأيمان أنهم رأوا المهبولة تتجول في الشوارع الترابية وتعزف أغاني الشؤم وأن روحها الشريرة ستبقى مدة	ص61, ص62

	طويلة تدور في القرية قبل أن تمحى نهائيا»	
مدينة سيدي بلعباس	(دلالة الموت موت والد الفتى)	ص 63
مدن الوطن	التخلف الجهل الموت الخراب... «أفتح اليوم عيني على المدن نفسها التي حدثتني عنها سعدية، فأجد أننا كنا نحطمها ونحولها إلى ريف فقد عفوية الريف ومدينة لا شيء فيها يوحي بذلك سوى كونها مبنية بحجارة وإسمنت مسلح. لماذا نخجل أن نقول إن المدينة كانت لهم وإن الذين دخلوها كفاتحين، كانوا قتلة. حملوا المعاول التي لا تعرف إلا التهديم ثم تصالحوا مع طراوتها وعندما انتهت الطراوة ولم تعد تنتجها هذه المدن، داروا عليها وأكلوها وأحرقوها. سيقولون عنك إنك تحن إلى الاستعمار أنت الذي فقد الوالد في حرب أكلت كل عشاق البلاد التي أخذها الآخرون ومنحونا الخطابات التي قتلتنا قبل أن تقتل منشئيها. ليكن. لم تعد اليوم الإجابات التي تأتينا من الآخرين مهمة. لقد صار سمعنا موصدا من هذه الناحية»	ص 97
فضاءات المدينة في أرض الوطن	ارتباط فضاءات أرض الوطن (المدينة) بدلاله الموت والاغتيال والخوف عند خروج من المتحف(بيت آن فرانك Frank Anne) يتنبه لا شعوريا ويحس بالخطر ويدخل في ممارسات الاحتراز التي كان يقوم بها في مدينته التفات السارق الرغبة في سد نوافذ الهواء فتح الحنفية (هذه الأمور وردت في رواية ذاكرة الماء أيضا وهي مكررة بطريقة أخرى هنا) وكل هذا يقصد به المؤلف للتدليل على جو الخوف والرعب داخل المدن الجزائرية القابعة تحت حكم التيار الإسلامي المتطرف وليجعل منها خطابا ناقدا تلك الحقبة مذكرا بالجرائم والرعب الذي عاشه وعاشه الشعب أيضا	ص 108
فضاءات الوطن	ارتباط هذه الفضاءات بكل ما هو سلبي قمع الحريات الخوف الرعب الأنانية يقول المؤلف «انتبهت ماريتا وكأنها كانت تريد أن تعطيني فسحه للكلام عندما نأتي من بعيد تستيقظ أنانيتنا القديمة ونتمنى أن تنتقل إلى بلداننا كل هذه الأشياء الجميلة ونقنع أنفسنا أن لا شيء ينقصنا لا شيء سوى تلك اللمسة السحرية التي تجعل من الإنسان إنسانا» أيضا انتقاد حاد لأنظمة الحكم التي يستدعيها تذكر فضاءات أرض الوطن هذه الفضاءات يَسِمُهَا المؤلف بالتخلف والعطب الكبير في حديثه عن الحداثة وما بعد الحداثة	ص 114
فضاءات الوطن	يستحضر المؤلف البلاد أيام العشرية السوداء ويقول إنه شكل تمثاله من أجل نسيان الموت والبلاد والعباد معا بسبب بشاعة ما يحصل هناك لكن هذه الأشياء تسربت	ص 121

	إلى التمثال عن طريق لا وعي المؤلف.	
جنوب البلاد	يرتبط بفضاء الصحراء الذي يرتبط تاريخيا بالدعوة الإسلامية وبالجاهلية الأولى التي حاربت الإسلام ويحمل دلالة العودة إلى الأصل دلالة التخلف والجهل والتعصب	ص 98
ثانوية باب الوادي	مكان مرجعي (المكان الذي التقى به المؤلف بشخصية نادين)	ص 97
بيشاور(مدينة في باكستان وكذلك تطلق على مقاطعة من العاصمة) جامع براقي (دائرة البراقي ولاية الجزائر) باش جراح (بلدية تابعة لدائرة الحراش الجزائر العاصمة)	ارتبطت هذه الأمكنة المرجعية الحقيقية بالتيار الإسلامي المتطرف (تم إيرادها في قصة نادين وزوجها) حيث استفاد المؤلف من الدلالات الدينية التي تحملها هذه الأمكنة المرجعية (مدينة بيشاور مدينة باكستانية تم استغلالها في هذا السياق فهي فعليا لا تنتمي إلى فضاء الوطن لكنها وردت مقترنة بمدن جزائرية) فمدينة بشاور توحي إلى الفتح الإسلامي ففيها أضرحة للصحابة الذين شاركوا في هذا الفتح وجامع براقي وباش جراح ترتبط بأحداث من العشرية السوداء فالمؤلف يستحضر هذه الفضاءات لينتقد بها التيار الإسلامي ويربط بين أصحاب هذه التوجهات وبين هذه الأمكنة باعتبار أن المكان مسؤول عن التوجهات الدينية والعقائدية للأشخاص ويكسب الخطاب مصداقية (مثلا قوة الفتاوى التي ترد من أمكنة كالمدينة ومكة تكون أشد من الفتاوى التي ترد من غيرها من الأماكن وهذا ما استعان به رجال التيار الإسلامي في العشرية السوداء حيث كانوا ينسبون الفتاوى إلى شخصيات دينية قابعة ضمن الحيز الفضائي المكي أو المدني ليكتسب خطابهم مشروعية وقوة تأثير على المستمع باعتبار أن هذه الأراضي أراض مقدسة).	ص 98
بيت نادين	دلالة للتخلف الظلم فقدان الرغبة في الحياة الجهل القاعدة النفطية بجنوب البلاد	ص 98
مبنى الإذاعة الوطنية	مكان يرتبط بنرجس وله دلالة الذكرى والحب لشخص نرجس لكنه يرتبط بدلالة الكره والمقت نتيجة لعدم تلقيه إجابة عن مراسلته لنرجس وشكه في أن عمال الإذاعة أو ساعي البريد يقرأ الرسائل ويمزقها دون أن يوصلها لنرجس«كنت أحسد ساعي البريد الذي يأخذ الرسائل للعاشقين. هذه المرة صممت أن لا أتيح له ولا لعمال الإذاعة الوطنية أن يسخروا من سذاجتي. حروفي كانت عزيزة علي/.../ كرهت الإذاعة الوطنية ولم أستطع كره نرجس، حتى عندما تخرجت من كلية الفنون بعد سنوات عديدة، دخلت الإذاعة للمرة الأولى بدعوة،	ص 176، ص 177

	للحديث عن علاقة التراث بالفن الحديث. ذهبت من أجل نرجس»	
ذكر لأمكنة مرجعية حقيقية غابات الممتدة من التنس عند الدفلة ومرتفعات الشلف	مرتبطة دلالات هذه الأمكنة بالثورة وحرب التحرير الكبرى	ص 187
ذكر مكان مرجعي مدينة الأصنام الشلف حاليا	ارتبط بأحداث من الثورة خاضها عمي غلام الله مع الشيوعي مايو	ص 188
فضاء المشفى العقلي، وشارع	يرتبط بدلالة المرض الجنون والجريمة تهريب الأعضاء	ص 189
شارع عبان رمضان	شارع عبان رمضان مكان مرجعي تم ذكره في قصه غلام الله الشارع الذي يبيع فيه غلام الله سلعته من جرائد يومية وغيرها	ص 189
ذكر للخليج البحري منطقه سيدي فرج ومنطقة لمدراك	ترتبط دلالة هذه الأمكنة ذكريات المؤلف السعيدة مع أخيه عزيز ذكر للمدينة أو المثالية(مدينة الأطياف)وهي مدينة متخيله يتحدث عنها المؤلف أي الشخصية الرئيسة ياسين مع أخيه عزيز	ص 200 وما بعدها
أماكن مرجعية ترتبط بذكريات شخصية (قبر المجهول للوالد، المدينة، القرية، المنزل، البحر...إلخ)	إدراج رسالة ياسين إلى أخيه عزيز دخول الرسالة في التشكيل السردي إلى العمل الروائي تمتد الرسالة من الصفحة 204 إلى الصفحة 211 حيث تذكر أماكن مرجعية وشخصيات مرجعية كالأم وزليخة وابن عزيز يوسف...« هكذا تنسحب من الدنيا بصمت مثلما جئت. بدون ضجيج، على إيقاع نحيب خافت لأم دفنت في قلبها، منذ أكثر من أربعين سنة، زوجها الذي لم تعرف قبره مطلقا، ثم ابنتها وانتظرت شرف النوم الأخير بين يدي الابن الوحيد الذي رفض أن تبدد حنينه مغريات المدينة.» تحمل دلالات سير ذاتية	ص 204
فضاء المقبرة في مدينة الجزائر مقابل دلالة المقبرة في أمستردام Amsterdam (مقبرة المنسيين فضاء متخيل)	وردت مقارنة بين الفضائين وشحن المؤلف فضاء المقبرة في الجزائر بكل ما هو سلبي وسيء مقابل فضاء المقبرة في أمستردام Amsterdam الذي جاء مشحونا بدلالات إيجابية ومحملا بمعاني الجمال	ص 223
ذكر أماكن مرجعية كالمقاهي العربية التي ضرب بها أمثلة مقارنة بالمقاهي والبارات الغربية	انتقادا للعقلية العربية التي لا تفرق بين الفن وبين العهر إذ يرتبط مفهوم المقهى أو البار في العقلية العربية كمكان بالعهر والصخب والتصرفات الماجنة... عكسه عند الغرب	ص 228 وما بعدها

ب. فضاء بيني:

يشكل فضاء الطائرة فضاء بينيا يشكل مرحلة وسطى بين الانتقال من أرض الوطن إلى المنفى، يحمل دلالات التأمل ومراجعة النفس إذ إن الطائرة التي تنتقل بياسين/ واسيني بعيدا تعطيه منظرا عن وطنه منظر الابتعاد التدريجي ومغادرة أرض القتل والتخلف حسبه.

ويحفز هذا الفضاء ياسين/ واسيني على التذكر كما يدفعه إلى النسيان «**أريد أن أنسى كل شيء. لقد ذهب الذين كنت أحبهم وانطفأوا واحدا واحدا وعاد القتلة إلى المدينة يتسللون في الشوارع ويقفون عند مداخل العمارات كما كانوا يفعلون قبل عشر سنوات. هل ننسى عندما نشتهي أن ننسى؟ ما يزال الدم يملا القلب وعيوننا مثقلة بالمشاهد. الأرض التي عرفتها منذ سنوات، تغيرت كثيرا وسقطت تربتها من يدي كورقة محروقة.**»[1]، وفضاء الطائرة وتأثيثاته فضاء يستند إلى مرجعية حقيقية، تتعلق بحياة المؤلف الذي سافر كثيرا، وإن كان لا يخلو ما شحن به فضاء الطائرة في العمل من مبالغات، وتخيلات أدبية، إلا أنه يبقى فضاء مرجعيا، له علاقة وطيدة بحياة المؤلف خاصة وأنه سافر إلى "هولندا (Netherlands (Holland" فعلا وأن مسار حياته الحقيقية تتضمن هذه الرحلة في الطائرة.

ج. فضاءات المنفى:

ارتبطت فضاءات المنفى لدى المؤلف بدلالات يمكن اختصارها في التقدم والرقي والازدهار وجاءت في مقابل فضاءات الوطن التي ارتبطت بالتخلف والوحشية والهمجية «**هل يمكنني أن أختار؟ بلادنا الطيبة لا تتيح لنا عادة فرضا كبيرة للاختيار. هي تشبه أرضنا، تعطي وتتمتع كما تشتهي. عودتنا على النمطية وعلى قبول ما يختار لنا/.../ ذن أختار كل ما يبعدني أكثر عن هذه الأرض التي في. ويسكي.**»[2]، وجل الفضاءات الموجودة في العمل هي فضاءات مرجعية حقيقية، ومعظمها فضاءات ذات طبيعة سير ذاتية تنتمي

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص، ص: 13، 14.

2-المصدر نفسه، ص 24.

لمسار حياة المؤلف بما فيها فضاءات المنفى «**في شرفات بحر الشمال قصة الأخت زوليخا والسفر إلى أمريكا والصراع مع الحركات الإسلاماوية المتطرفة ولو أن القصة تخص نحاتا وليس كاتبا وهو ما نجده في أصابع لوليتا عندما يضطر الكاتب إلى مغادرة وطنه والسفر خارج الحدود.**»[1]، إذ إنها فضاءات زارها في رحلاته وهي مشحونة بانطباعاته عنها أين يضمنها خصية ياسين التي هي معادلة موضوعي لذاته الحقيقي (ذات واسيني المؤلف).

الفضاء	دلالته - ارتباطاته	الصفحة
أمستردام Amsterdam وبحر الشمال	ترتبط بفتنة وذكراها الحزينة «فتنة مدينة أغلقت كل أبوابها ورمت أقفال السحر في مهاوي بحر الشمال» ويؤكد المؤلف على الارتباط الوثيق بين التشكيلات المكانية والذاكرة عندما تذكره أمستردام Amsterdam وأمطارها بفتنه ويبدأ باسترجاع أحداث من قصته معها الصفحة 105 وما بعدها يعيد بناء متخيل لمقابلته لآن فرانك Anne Frank عندما يزور بيتها فكأنه يعيدها إلى الحياة ويبدأ بمحاورتها والحديث معها تجمعه مع آن فرانك Anne Frank الذاكرة والخوف والموت.	ص 07، ص 77، ص54 مدينة أمستردام Amsterdam المدينة التي ستذهب إليها فتنة
الحديث عن أمكنة داخل مدينة أمستردام Amsterdam	وصف مفصل لهذه الأمكنة وكأن المؤلف يحاول تعريفنا بهذه المدينة وحديثه عن زيارته للأمكنة التي تتواجد بها اللوحات الفنية لفيرمير وغيره ويستعرض المؤلف معرفته بالفن واللوحات الفنية وهذا تابع لاستعانة المؤلف بالفن وما يتعلق به في تشكيل روايته وقد جاءت فضاءات متحف الريشكميوزيم فضاءات ترتبط بالفن والثقافة والتقدم وكذلك بالتاريخ العريق وتعبيرا عن تقدم الغرب وازدهاره وتقديره للفن واستلاب المؤلف به.	ص111،ص 112.
فضاءات المنفى (مدينة أمستردام Amsterdam متحف الريشكميوزم.)	ارتباط فضاءات المنفى اتساع وراحة البال رغم ضيق مساحتها يقول المؤلف لماريتا عندما تسأله "هل أعجبك المكان؟"«تعرفين، عندما نأتي من بعيد لا نملك إلا أن نحسدكم على هذا الاتساع» ارتباط فضاءات الوطن بكل ما هو سلبي قمع الحريات	ص 114

1-الكلام لواسيني في مراسلة سألته فيها عن تجربته الروائية عن طريق الإيميل كان رده بتاريخ: 2021/05/22 على الساعة 12:01 ظهرا بتوقيت الجزائر منطقة تبسة.

	الخوف الرعب الأنانية يقول المؤلف في الصفحه 114 أيضا انتقاد حاد لأنظمة الحكم التي يستدعيها تذكر فضاءات أرض الوطن هذه الفضاءات يسمها المؤلف بالتخلف والعطب الكبير في حديثه عن الحداثة وما بعد الحداثة	
فضاءات المنفى (أمستردام Amsterdam)	ارتباط فضاءات المنفى بالنسيان تصفيه الحسابات يقول المؤلف«لم أزر أمستردام Amsterdam لأعزف على شرف ليلتي الأولى في المنفى ولا لأستمع إلى نكات الآخرين. حلمي أن أرى العالم مثلما يراه بقية الخلق في هذه المدينة وفي غيرها. كنت أشعر بنفسي بدون وطن. لقد صفيت حسابي مع تاريخي وجئت إلى هذه المدينة كمحطة عابرة أدفن فيها بعضا من ذاكرتي وأسافر إلى أبعد نقطة ممكنة على وجه هذه الكرة الأرضية.»	ص 140
	ارتباط مدينة أمستردام Amsterdam بدلالات ايجابيه في حين ترتبط المدن التي ورائها بأشياء غامضة تحميل بلال خطر والحزن والمؤلف في هذا الموضع يقصد بالمدن التي ورائها فضاءات الوطن التي تركها حيث يتم ذكر بحر أيضا ويتم وصفه بالبحر الموحش ويقرنه بالذاكرة يقول المؤلف بحر الموحش الذي تركته ورائي يندفع بقوه في الذاكرة هو هكذا يبدأ دائما هادئا ومسالما قبل أن ينتهي عاصفا وهو يقصد بهذا البحر الذي تطل عليه أرض وطني اي البحر الأبيض المتوسط في حين انه يذكر البحر وراء هذا الموضع بدلاله ايجابيه ما هو يقصد به البحر الذي تطل عليه أمستردام Amsterdam اي بحر الشمال يقول المؤلف ترى البحر كما تشتهي تتسلق كالإنسان الأول النخلة الوحيدة الضائعة على الحافة منذ قرون تقترب من ثمرها العالي ثم تتذكر الهواية أضحك وتقول في خاطرك ليكن.	ص 181
بحر الشمال، المحيط الهادي	شكل هذين المكانين انفتاحا وانفراجا للحالة النفسية للمؤلف وارتبطت دلالتهما بهذا «ياه؟ ما أصغر العالم. هكذا دفعة واحدة من النسيان إلى مهاوي بحر الشمال البعيد و أخيرا إلى شمس المحيط الهادي المنداة بعرق الشجر ورائحة الملح؟ لا؟ لا بد أن يكون في الأمر التباس ما.»	ص 08
كندا canada	وجهة سفر صديقه العشي	ص10
مطار شارل دوغول Charles-de-Gaulle Aéroport Paris	دلالة الحرية	ص63
محل الكحوليات والعطور	دلالة الذكرى والموت والقتل	ص66

مطار شيبول أمستردام Amsterdam Airport Schiphol	مكان مرجعي دلالة الوصول والتخفي من ذكريات الماضي	ص68
منزل آن فرانك Anne Frank	فضاء مرجعي حقيقي يحمل دلالة الذكرى «عندما وصلتني الدعوة لحضور مؤتمر أمستردام Amsterdam كنت قد صممت على الخروج. منحة لوس أنجلس من طرف معهد الأبحاث في تاريخ الفن والإنسانيات بالغيتي سنتر للفنون المرئية Getty Center سرعت من هذه المغادرة التي كانت وشيكة.» كما يرتبط بالموت أيضا يقول المؤلف عندما يزوره كيف يمكن للناس ان يموتوا على مراه من تواطؤات المحيطه والناس؟ « شعرت بالاختناق وأنا أعبر العتبات الأولى. كيف يمكن للناس أن يموتوا على مرأى من تواطؤات البنايات المحيطة والناس؟ سنتان تحت الأرض؟ رأيت خطوات آن فرانك الصغيرة وهي تحتفل بعيد ميلادها الثالث عشر وتركض نحو والدها لتستلم منه الكراسة التي أهداها لها بالمناسبة.»	ص74 ص 107
المتحف الوطني الريشكميوزم Rijksmuseum	المكان مرجعي الذي استقبلت به شخصية ياسين من اجل اقامة المؤتمر الفني امكنة مرجعية دلالة على احترام قيمة الفرد	ص71
النزل (الكنال هاوس)	مكان مرجعي وهو مكان الاقامة بالمنفى «عندما وقفت السيارة عند باب النزل القديم بدا لي كل الناس في هذه المدينة متشابهين مثل لعب الأطفال الجميلة.» والنزل الذي يقيم به المؤلف وهو الذي تذكر فيه النماذج التي وظفها في خطابه الموجه لنقد نظام وسياسة الحكم في بلده ورفض قانون الوئام المدني ومعارضته للتيار الاسلامي المتطرف. ساهمت التشكيلات المكانيه في رسم احداث الروايه وتعزيز خطاب الذاكره كونها ارتبط باحداث وتواريخ استرجوها المؤلف حيث يقول في الصفحه 103 «الغريب كلما هربنا من الأمكنة تستيقظ هي فينا بكل تفاصيلها وكأننا انها في غفوتها استفزناها بشيء ما كل شيء جميل يعيدنا إلى اصل منكسر تطيع التخلص منه»	ص 72 ص 103
فضاء البحر (في المنفى)	يحمل دلاله الانفتاح والاعتراف وطلب التسامح والغفران ويذكر المؤلف بفتنه فيستحضر حوارا دار بينهما وينقله إلى بيدرو الذي يستمع إليه ويعقب على أقواله	ص118

فضاءات المنفى أمريكا (الولايات المتحدة الأمريكية)	لوس أنجلس تحمل دلالة الحلم والمستقبل والحرية	ص 177
فضاء المقبرة والمقهى، والأبنية الآجورية، الأرشيف الوطني الهولندي الذي سيستعين به ياسين في عن فتنة	دلالات إيجابية، جمال العمران، الراحة النفسية، التقدم... (فضاء المقبرة في مدينة أمستردام Amsterdam، يحمل دلالة ايجابية مقابل دلالة المقبرة في الجزائر، ص 223)	ص 219 وما بعدها
البحر والميناء القديم	فضاء دلاله الموت والانتحار حيث انتحرت كنزه، لكن دلالة هذا الفضاء إيجابية فالانتحار في هذا الموضع جاء في سياق الوفاء بالتالي اكتسى الفضاء دلالة العظمة عكس الفضاءات التي يتم فيها الانتحار أو الموت في أرض الوطن فإنها ترتبط بالقهر، والتخلف، والموت الشنيع...	ص 227
الحي اليهودي	مرجعي حقيقي يرتبط بأحداث تاريخية تتعلق باليهود وقدومهم إلى هولندا نهاية القرن 15 وبداية القرن 16 ارتبطت هذه الأحداث بمحاكم التفتيش في الأندلس وطرد اليهود والمسلمين اسبانيا والبرتغال يبدو أن المؤلف زاره لما كان في هولندا وهذا المكان تم ذكره تأكيدا على موقف المؤلف من اليهود وتمجيدا لفلسفة التسامح العليلة التي يؤمن بها	ص258
ذكر أمكنة مرجعية اسبانيا وشيلي والهند و استراليا	وهي أمكنة الشعراء الذين شاركوا في المؤتمر دلالة على السعة الثقافية والتسامح العرقي في الفضاء الغربي مقابل الإرهاب والهمجية في العالم العربي	ص 263

إن جملة الفضاءات المدرجة في الجدول، هي فضاءات ذات طبيعة سير ذاتية، حلّ بها المؤلف وعايشها، ومن ثم أعاد كتابتها داخل عمله وتصرف في الأحداث والشخصيات التي يؤطرها الحيز المكاني، إن هذه الأمكنة جاءت تمثيلات سردية لأمكنة واقعية حقيقية، شُكِّلَتْ استنادا إلى رؤية المؤلف الذي يربط بين الفضاءات الغربية والتقدم والحضارة والحرية، وبين فضاءات الوطن والتخلف والجاهلية والإرهاب.

وفق هذا نكون أحصينا جملة الأمكنة ذات الطبيعة السير ذاتية (التي تنتمي إلى مسار حياة المؤلف) وقد استبعدنا فضاءات وأمكنة أخرى ذكرت في الرواية لأنها لا تنتمي

إلى مسار حياة المؤلف ولم يزرها أو يعاينها وإنما كتبها في إطار استرجاعه لحدث تاريخي قديم (كقرية ماري، وولايات الثورة وغيرها،).

ونلفت الانتباه إلى أن هذه الأمكنة الحقيقية المرجعية التي أطرت الأحداث وكانت فضاءً لها (فضاءات الوطن، فضاءات المنفى) وكذلك التي ذكرت ذكرا عابرا دون أن تأخذ دور الحيز الذي يحيط بالأحداث (ذكره لبعض مدن الوطن ولبعض الدول ذكرا عابرا)، وُظِّفتْ في حبكة العمل المتخيل ومرجعية المكان لا تنعكس على الأحداث ولا تجعل منها حقيقة فقصة ياسين مع فتنة وكليمونس وجملة ما حصل معه في "أمستردام Amsterdam" يغلب عليه الخيال، وصحيح أن المؤلف استند في كتابته لجزء من مسار حياته الحقيقية (رحلته إلى "أمستردام Amsterdam" و"أمريكا USA")، واتخذ من "أمستردام Amsterdam" فضاءً مكانيا يؤطر الأحداث، وصحيح أن بعضا مما ورد في حبكته المتخيلة مؤسس على مرجعية سير ذاتية، إلا أن هذه المكونات لم تأتِ في إطار كتابة مرجعية تحكي قصة حياة المؤلف (سيرة ذاتية)، ولكنها جاءت في سياق عمل متخيلة يخدم موقفه الأيديولوجي(نقد الجماعات الإسلامية والوئام المدني)، بما معناه أن الأفضية المؤطرة للأحداث في هذا العمل أفضية حقيقية مرجعية يمكن المطابقة بينها وبين ما يوجد في العالم لكن جلّ ما يدور فيها من أحداث متخيل، أو مشوه عن الأصل المرجعي عن طريق التلاعب والتحريف من قبل المؤلف، وقد ساهم تأطير الأحداث بفضاءات حقيقية واقعية في تعزيز مبدأ الإيهام بالواقعية أكثر، إن القارئ الأولي لهذا العمل لا يمكنه أن يفصل فيما إن كان يقرأ رواية أم أحداثا حقيقية وقعت بالفعل، مما يجعله مرتبكا ما بين الجزم بواقعية هذه الأحداث وأنها حاصلة، وبين قوله بأنها متخيلة وتوهم بالواقعية وبين احتمال أن بعضها حقيقي وأكثرها متخيلة.

إن شرفات بحر الشمال تعتمد على التشكيلات السير ذاتية لكنها ليست سيرة ذاتية إنها رواية جاءت لتنتقد الأوضاع الداخلية في الجزائر وما حصل فيها فترة العشرية السوداء واستغلت عناصر سير ذاتية كما استغلت التاريخ والمرويات الشعبية والأحداث اليومية في

تجسيد هذا التوجه أي أن العنصر السير ذاتي عنصر من بين كثير وليس هو ما يقوم عليه العمل.

7. حبكة الرواية:

بعد عرض الكيفية التي تشكل بها الهيكل السردي لهذا العمل، ننتقل لنستعرض عملية الربط بين هذه المكونات وإن كانت عملية الربط أو الحبك ليست منفصلة عن بقية المراحل، أي أنها لا تأتي مرحلة منفصلة لها مكانة في تراتبية الإنتاج، بل إن جلّ العملية الإبداعية تأتي متكاملة، فتشكيل الشخصية والمكان والزمان وعملية توليد الأحداث وتوزيعها عملية ذهنية متكاملة تحصل في وقت واحد، لكن إعادة نمذجتها بالطريقة الذهنية ذاتها التي حصلت في ذهن المؤلف أمر مستحيل[*]، فالحديث عن الشخصيات يقود حتما إلى الحديث عن الحبكة ومنطقها، إذ لا يمكن الفصل بين مكونات العمل الروائي.

إن تشكيل الحبكة يعتمد على بقية العناصر السردية من شخصيات وزمان ومكان وأحداث، فالحبكة لصيقة بها، تتولد عنها أو تولدها (علاقة تبادل وسببية) «**دعنا نعرف الحبكة الروائية. لقد عرفنا الحكايةَ بأنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا. والحبكة أيضا سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج. فإذا قلنا: «مات الملك، ثم ماتت الملكة بعد ذلك.» فهذه حكاية، أما: «مات الملك، وبعدئذٍ ماتت الملكة حزنا، فهذه حبكة، وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني، ولكن الإحساس بالأسباب والنتائج يفوقه.**»[1] ونحن إذ نعرض إلى تشكيلها هنا فمن الاستحالة أن نعرض لها ترتيبا وتوزيعا للأحداث فقط، وإنما هي فضاء متكامل يستغل فيه المؤلف بقية التشكيلات ليعطي الروح والمعنى إلى العمل الروائي.

---

*-إعادة نمذجتها دون مراحل في شكلها الأول سيقودنا إلى إعادة كتابة العمل الأدبي كما كتبه صاحبه لأن العملية متكاملة ينجم عنها الإبداع الأدبي.

1-ا.م.فروستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جلد، مر: حسن محمود، (د.ط)، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، مصر، 1960م، ص 105.

في شرفات بحر الشمال جاء الموت مولدا للأحداث، لكن هذه الأحداث التي زخرت بها الرواية احتاجت إلى تنظيم تظهر به يكون محكما ويربط بين الأجزاء المتفرقة، وقد شُكِّلَ هذا التنظيم وفق أساسات كانت الشخصيات إحدى العوامل المهمة فيها، إذ كانت فتنة واختفاؤها مولدا جيدا لحبكة بوليسية تعتمد على التحري والبحث، في حين شكلت (نادية/ نرجس/ حنين) مخرجا جيدا ونهاية لابأس بها لهذه الحبكة. لذلك يمكننا أن نقول إنه بعد اختمار فكرة الرواية، وشحذ الشخصيات الأساسية، وتحديد الإطار الزماني والمكاني، اختار المؤلف أن تكون حبكته محصورة بين ثلاثة شخصيات: الأولى شخصيته هو "الأنا" النرجسية المغامرة التي تهاجر وتترك البلاد (وهو أساس الرواية، ومسارها الرئيس)، والثانية شخصية فتنة، الشخصية التي أقحمها، المؤلف في السرد، وشكلت حافزا مهما، لتوليد الحبكة، فهجرته كانت إلى المكان نفسه الذي هاجرت إليه فتنة ووعده القديم بملاقاتها أجبره على البحث عنها وهذه كانت بداية المغامرة، والثالثة (نادية/ نرجس/ حنين) حب الطفولة التي كانت نتيجة بحثه، فبدل أن يجد فتنة فإنه يجد "نرجس" حب الطفولة، لتكون خاتمة الحبكة والأحداث، ونهاية المغامرة المفتوحة على مصير فتنة المجهول.

وما بين هاتين الشخصيتين اللتين تشكلان قطبي الحبكة التي يتحرك فيها المؤلف/ البطل، تتوزع بقية الأحداث والوقائع التي تخدم مقاصده وتخدم فكرة الرواية العامة (نقد قرار الوئام المدني)، وبهذا النسيج استطاع أن يخرج عمل شرفات بحر الشمال على ما هو عليه (على الأقل البروفة الأولى أو المسودة الأولى). إذن فالمؤلف جعل من حبكته متولدة عن شخصيتين وأثناء التداعي في الكتابة استطاعت الحبكة أن تولد له شخصيات جديدة، ومع الذكريات والخطاب السير ذاتي الذي وظَّفهُ، تمكن من إخراج عمله من فضاء الأفكار التجريدي وترجمته في كتابة روائية تحمل توجهاته وتخدم مقاصده، اختار لها أن تكون محصورة بين امرأتين كمفتاحين مهمين للعمل، فأغلب الحبكة تقريبا تقوم عليهما.

ومع تسلسل الأحداث وانتظامها يسرّب لنا المؤلف في ثناياها شيئا من سيرته الذاتية وذكرياته الخاصة، يُضَمِّنُ فيها معارضته سياسات البلاد (قانون الوئام المدني)، وسخطه

على الإسلاميين «**عندما عاد الجميع إلى أرضهم أريد أن أغادرها. ربما لأني أكثرهم مرضا بهذه التربة أو أن الهزيمة المقترحة علي يصعب تحملها وبلعها. أن تذبح في الليل وفي الفجر تسمع في النشرات الأولى للأخبار من ينصحك، يطلب منك ثم يأمرك أن تستقبل قاتلك بكأس الحليب وطبق التمر الصحراوي وأن توقظ من تبقى من نسائك في البيت ليزغردن عليه؟ تصور نفسك منتصرا في حرب تكتشف فيها فجأة، بعد عشر سنوات، أنك كنت الخاسر الأوحد وأن القتلة والآمرين كانوا طوال الزمن الفائت يتفاوضون على أفضل المخارج لتقاسم الغنائم؟**»[1]، ويكشف طابوهات وأحداثا من التاريخ والواقع الذي عايشه في فترة من فترات عمره، ويحيك أسطورة مجد شخصية تؤرخ له ولعائلته ساعيا لتخليدهم بالكاتبة وسيلة توثِّقُ مآثرهم.

لذلك فبعد تبلور فكرة الرواية في ذهن المؤلف، وبعد تشكل الحد الأدنى للشخصيات (شخصيته هو مختفية وراء قناع ياسين، شخصيات أهله وأقاربه زليخة، عزيز أمه، وشخصية نادية (حنين/ نرجس)، وكذلك شخصية فتنة (مريم))، صاغ المؤلف سطوره الأولى في الرواية واعتمد على الفضاء فجعل بداية العمل تنطلق من فضاء شقته في الجزائر العاصمة، واعتمد على توظيف لوحات فنية من بينها لوحة "آكلوا البطاطا" لـ"**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**"، "دورية منتصف الليل" لـ"**رامبرنت Rembrandt Harmenszoon van Rijn**"، وغيرها، لخدمة مقصد انتقاد الإسلام المتطرف وسياسات البلد، ليعرض إلى جرائم القتل والموت التي قام بها متعصبو التيار الإسلام في الجزائر أيام العشرية السوداء، ووظّف ثقافته الفنية في هذا العمل لأنه اختار لنفسه أن يكون نحاتا، يهجر بلدا ميتة لا يُفْقَهُ فيه الفن، إلى ضفة الثقافة والحريات (عقدة تنكر للأصول).

وبما أن فكرة الموت تتحكم في مفاصل العمل، ووجهة المؤلف كانت إلى بلد اشتهر بفنانيه الكبار، فإن المؤلف اختار توظيف فنانٍ يتجانس مع طبيعة عمله ولا يوجد أنسب من "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**"، الذي يُذكر كثيرا بين ثنايا الخطاب، أحيانا

1-واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص26.

يكون فاعلا في السرد، إذ يستغله المؤلف ليولد حدثا أو يتعارض معه في تجربته، فيتقمَّص المعاناة التي مر بها ويتلبسها، ليقدمها للقارئ وكأنه "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" الجزائر الحي وأحيانا يرد حشوا، وعلى سبيل الذكر فقط.

وتأتي"هولندا Netherlands (Holland)"، وعاصمتها "أمستردام Amsterdam"، لتكون الفضاء المكاني الذي يُؤطّرُ الأحداث، ويربط هذا الفضاء بين الشخصيات الأساسية الفاعلة في السرد، شخصية المعادل الموضوعي للمؤلف (ياسين)، شخصية (فتنة)، شخصية (**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**)، وشخصية (نادية/حنين/نرجس)، إذ إن كل هذه الشخصيات تتشارك الفضاء ذاته، ثلاثة يتشاركون الخط ذاته، وهو المهاجرة من الجزائر إلى "أمستردام Amsterdam" وشخصية "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" التي تمثل حضورا رمزيا دالا على المعاناة البشرية ومأساة الفنان والعبقري.

يسعى المؤلف بعد أن ربط بين الفضاءات المكانية والزمانية وبين الشخصيات بعلاقات منطقية محكمة إلى أن يجد توزيعا مناسبا، إنه يفكر في مخطط يباعد به بين هذه الشخصيات دون أن يفرقها، ليعيد جمعهم في نهاية العمل، ولهذا لجأ إلى خلق سياق جديد يتمثل في سياق الذكريات الشخصية التي سيدمج فيه كل من شخصية فتنة ونادية، سيذكر المؤلف على لسان شخصيته المعادلة ذكرياته مع أهله مع أمه، وأخته زليخة، مضمنا خطاب نقد مبطن لأحوال البلاد، في هذه الذكريات يقوم بدمج فتنة كشخصية كانت موجودة بالفعل، كانت تزورهم في بيتهم، ويجعلها تحبه وتهواه، والسياق الدرامي الذي سار فيه فرض عليه أن يجعل من فتنة تغادر الجزائر إلى "أمستردام Amsterdam"، الوجهة التي رسمها مسبقا (وهي وجهة تتقاطع مع خط رحلته الحقيقية الذي اعتمده في كتابته).

وأثناء تعامله مع أمر فتنة يدرج قصة نرجس ملهمته في الكتابة، قصة عابرة ضمن خطاب الذاكرة، ذكرى غير لافتة للانتباه، ويتركها تتخمر في ذهن القارئ، كان عاجزا عن الإنشاء ويتعرض إلى سخرية الزملاء، حتى تظهر نرجس وبرنامج آخر الليل مخلصا من هذه الأزمة، يقع في حب نرجس ويبدأ قلمه في البوح، فيكتب لها ألف رسالة، خمسون منها

تضيع، وعندما يعلم أن رسائله لا تصل يتوقف عن إرسالها ويحتفظ بها لنفسه، كل هذه الأحداث نظمها المؤلف ضمن لحظة ذكرى واحدة وهي ذكرى ياسين أثناء سفره وخروجه من البلاد، وكان هذا المقطع التمهيدي الذي جعلنا فيه ياسين/ واسيني نعرف شخصية فتنة، ونرجس ونعرف شخصيات أهله (التي يعرفها القارئ من أعمال أخرى).

يبدأ المقطع الثاني أو النفس السردي الثاني، عند وصول المؤلف إلى "أمستردام Amsterdam" وهنا يشتغل على التشكيلات الفنية والبصرية حيث يتعرض لفناني "هولندا Netherlands (Holland)" وغيرهم من الفنانين الآخرين، ويستغل هذه التشكيلات لنقل رسائل مبطنة ذات أبعاد ثقافية حضارية، وأخرى ذات أبعاد سياسية (لوحة الجزائر اليوم، ودورية منتصف الليل)، تصب كلها في إطار تفوق الغرب، إضافة إلى المقارنات التي يقوم بها بين الغرب والعرب وينتصر فيها للغرب.

وفي هذا الجزء أيضا يبدأ المؤلف لعبة الشخصيات والأقنعة، فتظهر شخصية حنين التي يقابلها بطريقة عابرة لا توحي بأهميتها في النسق السردي، ويدخل معها في حوار لاحقا أساسه عمله الفني "التمثال مقطوع الرأس" الذي سيستدعي أحداث المقطع الأول المتعلق بذكريات المؤلف الشخصية وحكايته مع زليخة أخته، ومع فتنة ومع نرجس، وهنا في هذا المقطع يركز المؤلف على قصة نرجس عن طريق توجيه اهتمام حنين إلى هذه القصة وعن طريق جعل القارئ يتابع اهتمام حنين بها، في المقابل تدخل حنين معه في حوار عن البلاد وأحوالها ويستغل المؤلف هذا لعرض جملة من الانتقادات للبلاد، للثورة (حوادث اغتيالات، قضايا فساد...)، والظاهر أن المؤلف بمتابعته هذا الخط من الحبكة ضيع فكرة العمل الرئيسة وهي انتقاد قرار الوئام المدني، فيعود ليستحضرها مع قصة غلام الله وأخيه عزيز الذي جعله يموت مغتالا من قِبَلِ الإسلاميين.

وفي معمار العمل تبدو قصة غلام الله مضافة إضافة إلى الرواية، إذ إنها لا تتناغم مع إيقاع الحبكة المسطرة ولكنها تبدو محشوة بشكل منفصل لا يربط بينها وبين الرواية سوى

الموت عاملا مشتركا، وانتقاد المؤلف أوضاع البلاد وما حصل في العشرية السوداء التي يبدو أنه استدركها بعد أن نسي نفسه في تسلسل الأحداث المتعلقة بفتنة ونرجس.

في المقطع الثاني وعندما يذكر المؤلف قصة فتنة لحنين، ويخبرها بأنه سيبحث عنها، فإن حنينا تعرض عليه المساعدة، وهذه المساعدة وهذا البحث، تنجم عنه حبكات فرعية، وشخصيات جديدة، وفضاءات أخرى، فيدخل المؤلف رحلة بحث عن فتنة في السوق الشعبية، ومن الأرشيف يتعرف على قصة كنزة الجزائرية والأمير الهولندي، وتصل عملية بحثه إلى مقبرة المنسيين التي يستغلها لعرض همجية القتلة وعدم امكانية العيش في تراب الوطن معهم، متعرضا إلى المنفى وآلام المنفى، وتنتهي قصة بحثه نهاية مخيبة وملتبسة، لأن الشخصية الوحيدة المطابقة للأوصاف التي يبحث عنها ميتة، وكانت نهايتها مأساوية في "أمستردام Amsterdam" واسمها ليس فتنة ولكن تينة الوهرانية.

يجعل المؤلف القارئ في حيرة فلا هو يجزم بموت فتنة، ولا هو يجزم ببقائها حية فحتى الاسم الخاص بالشخصية الأخرى يجعله مقاربا صوتيا لها، وعن طريق هذا الالتباس يستطيع المؤلف التصرف في الأحداث، يستمر المؤلف في المقطع الثاني ويرتاح من البحث عن فتنة بعد أن اعتبرها ميتة أو مفقودة، يضع على قبرها أزهارا ويعود ليحضر حفلة التكريم حيث يتفاجئ بأنه الفائز فيها، ولتكون المفاجئة الأكبر هي الكلمات التي تختم بها الشاعرة حنين الأمسية، ويجعل المؤلف من شخصيته المعادلة تكتشف أن حنينا/ نادية هي نرجس حب طفولته وملهمته في الكتابة، وهنا يعود القارئ بأثر رجعي إلى قصة نرجس المذكورة في المقطع الأول وقصة نرجس المذكورة في المقطع الثاني وتفاعل حنين معها واهتمامها بها بطريقة ملتفة للإنتباه ليعرف الاستراتيجية التي اعتمدها المؤلف في حبك الأحداث.

يجتمع ياسين بنرجس ويقضي معها ليلة حب مثيرة، ثم يغادر إلى "أمريكا USA" لينتهي العمل، أو بالأحرى لينتهي النموذج الأولي للعمل (بروفة أولى)، لأن عمله هذا ليظهر بشكله النهائي تعرض للعديد من التعديلات والتحويرات والإضافات، وكإشارة فقط

لبعض التعديلات والتحويرات والإضافات التي مست بنية هذا العمل بعد مسودته الأولى (كليمونس/ والنماذج الكثيرة والحشو الذي يبدو أنه أضافه بعد راجعته لعمل).

وقبل الإشارة إلى بعض هذه التحويرات اللاحقة على النموذج الأول، لا بد من الوقوف عند بعض التوضيحات، وهي أن المؤلف شحن كل موضع من مواضع هذا العمل بأيديولوجيته المتلخصة في: التوجه الرومانسي، الانهزامية ونزعة المثالية، انبهاره بالغرب، انتقاداته الثقافة الإسلامية ومعارضاته للدين، انتقاده للثورة والسياسات الوطنية... إلخ، كما يجب الإشارة إلى أنه حاد عن فكرة العمل الأساسية على حساب الحبكة الدرامية التي تحكمت في المؤلف على حساب الفكرة الأساسية للعمل، لذلك اضطر لاحقا كما نتصور، إلى تضمين انتقاداته وإدراجها ضمن الخطاب الذَاكِرَاتي بصنوفه المختلفة السيرة ذاتي والتاريخي، وإضافة قصة غلام الله وتخيل موت أخيه عزيز على يد القتلة، فصارت فكرة العمل الأساسية التي يجب أن تسير في الطريق الرئيسي فرعية، على حساب التأثير الدرامي والعاطفي الذي يقصد استدرار الشفقة على شخصية ياسين وتصوير معاناته، ومنفاه...، ويبرز هنا التناقض بين التصريحات الصحفية وبين العمل.

فالعمل ينتقد بالفعل التيار الإسلامي ويسلط الضوء على العشرية السوداء، لكن القارئ يضيع بين غراميات المؤلف، وقصصه الدرامية على حساب فكرة العمل الرئيسي التي من المفترض أن يكون العمل منها وإليها، لكننا نجدها تنسحب إلى مسالك فرعية يدرجها المؤلف كلما تذكر أنه حاد بعيدا، إن الوجدانيات هي ما يتحكم بالمؤلف وهي ما يبتعد به، ويجعله يعتمد على الحشو والإسهاب الذي لا طائل منه في كثير من المواضع في هذا العمل أو في غيره من الأعمال.

أما بشأن التحويرات والتعديلات الحاصلة على النموذج الأولي، فتتمثل في أشياء خارجة عن لحظة الإنجاز الأولى، حصلت إضافتها من مواقف لاحقة للمسودة الأولى في شكلها المنتهي، وبمراجعة المسودة والتعديل عليها قبل النشر، كما حصل عندما أضاف المؤلف شخصية كليمونس لعمله بعد أن أعجب بها، وإنا كنّا نجد أن كليمونس حُشرَت حشرا

في العمل فهي لم تشكل فيه فارقا ولم تضف شيئا سواء على مستوى المعرفة السردية أو على مستوى الحبكة والألعاب الفنية، بل إنها تسببت في خلق ثغرة في السرد فقصة كليمونس تختفي فجأة كما ظهرت، فكليمونس في مجرى أحداث الرواية تظهر عندما يتعرف ياسين/ واسيني على شخصية حنين الشاعرة، يلتقي معها في اجتماع أصدقاء حنين فتثير فيه مشاعر غريبة خاصة عندما تبدأ العزف على الكمان ويسأل عن اسمها فيعرف أنه كليمونس وهنا يترجمه إلى رحمة، ولأن كليمونس شخصية مضافة على البروفة الأولى، التي كانت موجودة أصلا فالمؤلف سيعود بأثر رجعي ليعدل في مقاطع من بداية الرواية وتحديدا سيعدل في المقطع الذي يمارس فيه الحب مع فتنة في مقام الولي، وسيضيف حوارا مفاده أنها إن أحضرت ولدا فستسميه ياسين على اسم حبيبها وإن أحضرت فتاة ستسميها رحمة، وهذه الإشارة ستكون إشارة تعرف ياسين عليها وعلى ولده المحتمل منها إذا ما هاجر إلى "أمستردام Amsterdam" ذات يوم.

وما يربط بين كليمونس وفتنة هو الكمان، فهما تعزفان بالطريقة ذاتها وهذا ما يجعل القارئ يقتنع إلى حد ما بالشكوك التي يوهمه بها المؤلف على لسان البطل ياسين، يزور المؤلف قبر أم كليمونس ويضع الورود عليه وفي قلبه ما زال هناك شك بأن كليمونس هي ابنته(*) وأن صاحبة القبر هي حبيبته، وهنا تنقطع قصة كليمونس فجأة دون تأكيد الشكوك أو نفيها، ويتحول اهتمام ياسين إلى شيء آخر تماما، على الرغم من أنه أبدى تعلقا غريبا وانجذابا شديدا نحو كليمونس، ومنطق الحبكة يقول إنها يجب أن تستمر حتى يكتشف بأنها ليست ابنته فيتوجه إلى خيار آخر، أو حتى يكتشف أنها ابنته ويحل لغز فتنة لكن قصتها تنقطع فجأة هكذا وتترك معلقة، وينتقل المؤلف إلى عرض قصة ما جرى لياسين في مقبرة المنسيين وقصة تينا الوهرانية وتظهر كليمونس كعازفة في الحفل التكريمي بدور ثانوي باهت لا يتناسب مع ما كان لها في بداية قصتها لأن توجه المؤلف سيركز على شخصية حنين /

*–طبعا هذه الشكوك لا تعتري المؤلف حقيقة لأن قصة فتنة والبحث عنها قصة متخيلة، ولكنه يقصد بها إلى جعل القارئ يعيش شكوك الشخصية ذاتها، ويرتبك أثناء القراءة محاولا الربط بين أم كليمونس، وفتنة وتينة الوهرانية.

نادية التي سيكتشف أنها نرجس وأنها حب طفولته القديم وتبتر بهذا قصة كليمونس وقصة فتنة دون تخلص محكم منهما أو مقنع وهذا عيب هذه الحبكة.

إن القارئ العادي لا ينتبه إلى هذه العيوب في بناء الحبكة، نتيجة تكثيف المؤلف للأحداث وحشوه العمل بالخطابات الوجدانية، التي ترهق عقل القارئ وتخفي عيوب الحبكة، فالقارئ يتشتت تركيزه في الخطابات الوجدانية حتى ينتقل به المؤلف إلى قصة أخرى، وهذا الانتقال انتقال طويل النفس، تكون الوجدانيات فيه استهلكت القارئ، وشتت تركيزه على المسار السردي الحركي.

بالتالي فالقارئ لن يركز على عيوب الحبكة بل إنه لن ينتبه لها، بل يعمد عقله المتعب إلى الربط بين ما قرأه في البداية مع ما ظهر له بعد خطاب وجداني طويل، وبهذا الربط السريع لن يكتشف القارئ عيب الحبكة وسيعتبر أن كليمونس ليست ابنة ياسين وأن أمها ليست فتنة، رغم أن المؤلف لم يستكمل مسار هذه القصة.

لقد تمكننا استنادا إلى استراتيجيتنا التأويلية من بناء خطاب قبلي، عن طريق التقمص، فهمنا به طريقة تشكيل العمل ومناخاته، واستطعنا تحصيل ما يشبه النموذج الأولي للعمل، وقد ركزنا على البعد السير ذاتي، تماشيا مع مقتضيات البحث، كما علمنا أيضا أن هذا النموذج تعرض إلى جملة من التعديلات والإضافات اللاحقة، التي جعلته يخرج في حلته النهائية، كما هو الحال مع كليمونس وقصتها، التي أضيفت إلى النموذج الأولي.

ونعتقد أن كليمونس وقصتها ليست الشيء الوحيد المضاف فقط، بل هناك أشياء أخرى جاءت إضافات تمد من مساحة الخطاب الوجداني لا أكثر ولا أقل، من بينها رسالة المؤلف لعزيز[*] التي لم تضف إلى مسار الرواية السردي شيئا، ولكنها كانت خطابا ذاتيا وجدانيا لا يساهم مساهمة فاعلة في السرد، لذلك فإن أكبر ظن أن المؤلف بعد تعديله على البروفة

*– تمتد الرسالة من الصفحة 204 إلى الصفحة 211 وتُذكر فيها أماكن مرجعية حقيقية وشخصيات مرجعية حقيقية أيضا كالام وزليخه وابن عزيز يوسف... إلخ وتعكس هذه الرسالة خطابا وجدانيا فقط وهو منفصل عن مقاصد النص وفكرة العمل ويمكن الاستغناء عن هذه الرسالة في التشكيل السردي لأنها مجرد حشو.

الأولى وإدماجه شخصية كليمونس فيها، وإجرائه التغييرات اللازمة الناجمة عن إقحام هذه الشخصية، قام بالتوسع في خطابه الوجداني أكثر، وأضاف هذه الرسالة إلى عمله كما أننا نعتقد أنه أضاف نماذج وأمثلة متفرقة لإثراء العمل أكثر كنماذج الشخصيات في مقبرة المنسيين إذ إننا نرى أنه لم يدرج كل النماذج في بروفة واحدة، والأمر ينسحب على بقية الشخصيات التي استشهد بها على مدار العمل.

ختاما فإننا نؤكد خيالية هذا العمل، رغم توفر التشكيلات السير ذاتية فيه (كما هو الحال مع الرواية التاريخية)، ذلك أن المؤلف يكتب رواية ولا يكتب سيرة ذاتية، لذلك فإن حبكة العمل برمتها متخيلة لكنها توظف في إيطارها المتخيل أحداثا ذات مرجعية سير ذاتية، وتاريخية، واجتماعية، مثل سفر المؤلف إلى "هولندا Netherlands (Holland)"، عرضه أحوال البلاد السيئة، عودته إلى الماضي وتوظيفه قصصا من حياته الواقعية (سيرته الذاتية)، فيها الكثير من أحداث طفولته ومن الأحداث التاريخية، مركزا على الخطاب الوجداني، المقارنة بين الآخر والأنا (الانتقاص من الأنا وتمجيد الآخر). وتتولد أحداث العمل من الموت وتترتب وفق سيرورة دورة الحياة سواء شكلا أو مضمونا الإنسان يلد ثم يموت، الشخصيات في العمل تتشكل مع سياق الموت، فمع كل ذكر للموت أو ما يحيل إليه (قتل، انتحار، **فان غوخ Vincent Willem van Gogh** (باعتباره أيقونة الانتحار))، يشكل المؤلف شخصية أو يستحضر أخرى، وتستحضر هذه الشخصية معها الفضاء المكاني والزماني لتخلق قصة فرعية داخل الحبكة الكبرى ما يفتأ المؤلف أن ينهيها ويجعل خاتمتها تعود بنا إلى سياق المسار السردي العام.

8.مكانة التشكيلات السير ذاتية في العمل:

سنحاول فيما يلي معرفة مكانة هذه التشكيلات التي ترتكز على أساس مرجعي سير ذاتي، وسنرى إن كانت تضطلع بدور بنائي مهم في العمل يجعل من حضورها شيئا واجبا، ومن غيابها يسبب خللا في العمل أم لا.

إذا ما تأملنا الأمر فإن التشكيلات السير ذاتية، في هذا العمل لم تضطلع بدور سردي، أو بنائي، ورغم أن العمل استند إلى مسار من مسارات المؤلف في حياته الحقيقية (سفره من "الجزائر" إلى "أمستردام Amsterdam" ثم "أمريكا USA")، إلا أن ما رافق هذا المسار من أحداث وذكريات ترتبط بحياة المؤلف لا تخدم في حقيقة الأمر حبكة العمل المتخيلة (إيجاد فتنة، والتقاء نرجس)، ولا يخدم بشكل جيد فكرة العمل (نقد قرار الوئام المدني)، بالتالي فغياب التشكيلات السير ذاتية لا يؤثر، حيث يمكننا طرح نموذج تغيب فيه هذه التشكيلات لأن العمل يتركز على فكرة مغادرة ياسين وبحثه عن فتنة وانتقاده الجماعات المسلحة وقانون الوئام المدني[*] والتشكيلات السير ذاتية وكثير من التشكيلات الأخرى جاءت على هامش هذا المركزي.

وقد وُظِّفَتْ أساسا لأن المؤلف اختار لعمله أحد مسارات حياته، وكان بامكانه أن يعتمد على هذا المسار دون أن الإستعانة بالتشكيلات السير ذاتية في عمله، وسيحافظ العمل على وحدته دون تأثر. لكن بسبب توجهات المؤلف، ورغبته في إقحام كل ما يتعلق به في كتابته فإنه اعتمد على هذا. إنه يرى أن العمل يجب أن يحمل شيئا من حياته ومن ذكرياته مع أهله، هذه وجهة نظر المؤلف، لكن النقد يقول شيئا آخر.

إن شرفات بحر الشمال على الرغم من تضمُّنها عناصر سير ذاتية، إلا أن هذه العناصر ليست أساسية فيها، إنها إضافة تابعة إلى الخطاب الوجداني الحشوي، عكس الأعمال التي تعتمد على التشكيلات السير ذاتية أساسا في الكتابة مثل رواية "ذهول ورعدة" لـ "**إيملي نوتومب Amélie Nothomb**"[(1)]، حيث تتشكل هذه الرواية من جملة أحداث واقعية حقيقية حصلت للمؤلفة أثناء اشتغالها في إحدى الشركات اليابانية "شركة يوميموطو Yumimoto Corporation"، إنها ترتكز على المرجعية السير ذاتية، فالرواية تتولد منها

*-هذه الفكرة تذوب لاحقا وتطغى عليها فكرة المثقف الضحية الذي يعاني من تخلف بلده فيهجره ليجد قبولا ومساحة عند الآخر.

1-إيملي نوتومب: ذهول ورعدة، تر: أبو بكر العيادي، تق: رمزي بن رحومة، ط 01، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، تونس، 2016م.

وتقوم عليها، وعلى ما وقع في الشركة بينها وبين الموظفين والمدراء هناك، ولا تغيب عنها مسحة المتخيل وفنية الكتابة الروائية.

وإذا ما أردنا استبعاد أي عنصر سير ذاتي من هذا العمل فإننا سنجد أن النظام السردي سيختل، عكس شرفات بحر الشمال، التي يمكن إلغاء هذه العناصر منها دون أن تتأثر حبكة العمل في شيء وهذا ما يؤكد على أنها تشكيلات مضافة، ومركبة لا تساهم في الحبكة فلو استبعدنا شخصية عزيز وقصته كاملة، لن تتأثر الحبكة ولن يتأثر سفر "ياسين" وبحثه عن فتنة وإيجاده نرجسا، كذلك الأمر مع زليخة وقصة موتها، لو استبعدت ما كان هذا ليؤثر على الحبكة.

عكس رواية "ذهول ورعدة"، لا يمكننا استبعاد شخصية المديرة "فوبوكو Fubuko" التي كانت تتظاهر بمساندة "إيميلي Amélie Nothomb"، في حين أنها كانت تستمتع بإهانتها وخلق المتاعب لها، فاستبعادها سيسبب خرقا في النظام السردي، لأن العمل يقوم على المرجعية السير ذاتية، ويتأسس عليها وهذه الشخصية وما حصل بينها وبين "إيميلي Amélie Nothomb"، في الشركة جزء مهم من هذا المسار، أعادت المؤلفة كتابته بتأثيرات روائية وإلغاؤه أو استبعاده أمر غير ممكن، بل إنه لا يمكننا استبعاد أي شخصية أو حدث لأن السرد في هذه الرواية جاء متشابكا يمد بعضه بعضا، وكل شخصية فيه تضطلع بدور هو الذي كانت تؤديه في أرض الواقع.

إن ما فعلته المؤلفة هو أنها حولت تجربتها في العمل داخل شركة يابانية، إلى عمل فني ببعد ثقافي، فهي لم تكتفِ بإعادة إنتاج ذلك الجزء من حياتها في شكل سرد سير ذاتي، بل أضافت عليه أبعادا أخرى تتعلق بدراسة العقلية اليابانية والعقلية الغربية، والمقارنة بينهما وتحديد إيجابيات وسلبيات كل منهما، وفي النهاية وعلى الرغم من شغفها باليابان وجنونها به، إلا أنها تنتصر لأصلها البلجيكي وتقف في ضفة الثقافة الغربية دون رياء أو خجل، إذ إنها لا يمكن أن تنكر أصلها، لذلك فهذا العمل جاء مولدا في الأساس من تجربة المؤلفة في فترة من فترات حياتها، فالتشكيلات السير ذاتية التي فيه هي أصل العمل ولا يمكن

استبعادها لأنها تضطلع بدور بنائي فيه، وأي حذف أو استبعاد لهذه التشكيلات يمكن أن يؤدي إلى خلل.

أما شرفات بحر الشمال فهي لا تقوم على أساس سير ذاتي، بل تحضر فيها التشكيلات السير ذاتية هامشا يمكن إسقاطه دون أن يتأثر العمل، وذلك راجع إلى أن المؤلف يكتب رواية تتجه نحو نقد الإسلام المتطرف، والسلطة، ولا يكتب سيرته الذاتية، ولكنه حشر شيئا من وقائع حياته في هذا العمل أو بالأحرى اعتمد على مسار حياته فجعل من الشخصية الرئيسة تعيش نمط حياته ذاته، ربما لأن هذا أسهل له في التعامل سرديا مع الأمر، وربما لأن المؤلف يريد رؤية نفسه في السرد، لأن أمر خلق شخصية مثقفة مختلفة عن شخصية ياسين، تقوم بما تقوم به هذه الشخصية ولا تتقاطع في مسارتها مع مسارات حياة المولف أمر ممكن، فالتشكيل السير ذاتي في هذا العمل يقع في محور الابدال، إذ يمكن استبدال عناصره بعناصر مكافئة دون أن تتأثر العملية، في حين أن التشكيل السير ذاتي في "ذهول ورعدة" يقع في محور التأسيس، فالعمل يتأسس عليه وأي استبدال له بعناصر أخرى بديلة أو معوضة سيجعل من العمل يتضرر أو يحيد عن توجهه، فلا يمكننا استبدال شخصية "فوبوكو Fubuko" مثلا بشخصية مديرة فرنسية تكيد مكائد لموظفتها البلجيكية، رغم أن هذا خيار ممكن ومتاح، فأولا الشركة التي تعمل فيها "إيميلي Amélie Nothomb" شركة لها فروع في مدن غربية مختلفة: "بلجيكا Belgium"، "ألمانيا Germany"، "فرنسا France"...، وبإمكانها أن تستبدل شخصية "فوبوكو Fubuko" التي أساءت لها كثيرا وجعلتها تنظف مراحيض الرجال بشخصية أخرى (شخصية مديرة فرنسية تشتغل مع الشركة)، لكن هذا الاستبدال سيسبب ضررا كبيرا في بناء الرواية وتوجهاتها، لأن "فوبوكو Fubuko" لم تكن مجرد مديرة سادية، تتعامل بتعالٍ مع "إيميلي Amélie Nothomb" وتهينها بل كانت تجسيدا للثقافة اليابانية وللقوة اليابانية وللتقاليد اليابانية[*]، مقابل الثقافة

*-تربط المؤلفة بين فوبوكو وبين الثقافة اليابانية كثيرا وتلبسها لبوسات مختلفة فتارة تجعل منها العقل الياباني الآلي وتارة تربطها بالفلكلور والأساطير لتجعل منها في مصاف الآلهة اليابانية آلهة الجمال، وتارة تربط بينها وبين التقاليد الاجتماعي ومن فوبوكو نرى أدق التفاصيل عن اليابان خصوصا فيما يتعلق بالتربية الاجتماعية والتقاليد والفلكلور.

الغربية التي نتمثلها في "إيميلي Amélie Nothomb" التي تختصر هذه العلاقة في الاستشهاد بفلم عنوانه "فوريو Foryo" عرض بالانجليزية بعنوان "ميري كريسماس مستر لورانس Merry Christmas, Mr. Lawrence"[1]، يدور حول جندي إنجليزي يقع في يد اليابانيين أسير حرب، وهناك يقوم الياباني "ريوشي صاكاموطو Ryoshi Sakamoto" الياباني بتعذيب الإنجليزي "ديفيد بووي David Bowie" عذابا شديدا، والحكم عليه بالاعدام، تقيم المؤلفة علاقة مشابهة بينها وبين أبطال الفلم، فترى نفسها أسيرة حرب في معسكر ياباني وهي لن تستسلم مهما عذبتها "فوبوكو Fubuko"، بل ستختار الموت كالإنجليزي (فداءً لثقافتها الأم)، لذلك لا يمكن استبدال "فوبوكو Fubuko" أو أي شخصية في هذا العمل، لأنه لم يُشَكَّلْ وفق منطق التركيب الذي يكتب به "الأعرج"، ولكنه كتب وفق منطق النسيج الذي ينحل كاملا ويتفكك إذا تعرض جزء منه إلى القطع، فالمؤلفة نسجت عملا عن طريق تحويل تجربة حياتية إلى قطعة سردية تعكس آمالها وخيباتها، وصراع الثقافات الغربية والشرقية، وتصويرها الصراع كان موضوعيا إلى حد كبير رغم انتصارها لثقافتها، حيث جاء انتصارها هذا بتقبلها لأصلها رغم كل العيوب الذي فيه، واحترامها للآخر الياباني رغم العيوب الذي فيه «**عام 1992 صدرت روايتي الأولى. عام 1993، تلقيت رسالة من طوكيو كان النص كالتالي: «أميلي- صن تهانِيّ. موري فوبوكو.» كان لهذه الكلمات ما يبعث على البهجة. ولكنها كانت تحتوي على جزئية أسعدتني إلى حد كبير: كانت مكتوبة باللغة اليابانية.**»[2]، عكس الانسلاخ الثقافي الذي نجده في كل ركن من أركان شرفات بحر الشمال.

من منطلق آخر فإن التشكيلات السير ذاتية ضرورية في هذا العمل، رغم أننا أكدنا وكررنا بأنه يمكن الاستغناء عنها وتعويضها، إذن كيف يمكننا أن نناقض هذا ونقول بضرورة هذه التشكيلات؟

1-ينظر: إيملي نوتومب: ذهول ورعدة، ص 95.

2-إيملي نوتومب: ذهول ورعدة، مصدر سابق، ص 114.

إن هذه التشكيلات ضرورية من وجهة نظر المؤلف الذي لا يستطيع الابتعاد عنها، ولا يمكنه الكتابة ما لم يوظف شيئا منها، لذلك فإننا نجدها مكررة على مستوى أعمال عديدة بشكل واضح وصريح (ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال، طوق الياسمين، أنثى السراب، أصابع لوليتا...)، وربما بشكل مبطن وأقل حضورا في أعمال أخرى، لذلك فاستنادا إلى المؤلف وطبيعة كتابته وأسلوبه في التأليف فإن هذه التشكيلات ضرورية، ويستحيل أن يكتب دون أن يعود إليها رغم أنها حشو ولا تخدم متخيله تلك الخدمة التي تشكل فارقا، ولكن لأسباب ذاتية ونفسية تتعلق بذات المؤلف، فإن إبداعه مشروط باستحضار هذه التشكيلات وإن كانت لا تشكل فارقا.

أما قولنا بأن هذه التشكيلات ليست ضرورية فهو ناتج عن موقفنا النقدي بعد تحليلنا المعمق للعمل، حيث توصلنا إلى أن هذه التشكيلات مضافة على المسار السردي (استشهادات وإقحامات...)، وليست مُشَكِّلَةً للسرد، لذلك فإن استبدالها بمعادل غير سير ذاتي لن يُخَلْخِلَ معمار النص، ولن يؤثر فيه.

وللوقوف على هذا فإننا نقترح بناء سيناريو أحداث يتعلق بفكرة عمل "شرفات بحر الشمال" مع إجراء الإبدالات واستبعاد التشكيلات السير ذاتية، ومن ثم نقارن ما إن كان العمل سيتغير في جوهره وسيفسد نظامه السردي أم لا.

السيناريو الذي سنبنيه سيكون كالتالي:

"محمد" سباك في قرية يلتقي بشخصية "حسناء" أثناء تصليحه منزلها، يتعرف عليها وتحبه وتخبره عن مأساتها وأنهم يعتقدون بجنونها (مس شيطاني) ويأخذونها لإمام المسجد أين يعالجها في بيت الرقية الخاص به، يتأثر محمد ويبقى في تلاق مع "حسناء" التي تسرد له عن ممارسات الإمام اللاأخلاقية في دار الرقية وتخطط للقائه، وعندما يلتقي بحسناء بعد أن يخرج الإمام لصلاته يمارس معها الحب (لا حاجة لقصة زليخة وقصة والدته كما قلنا إن اختزال التشكيلات السير ذاتية لن يخل ببنية العمل)، يأتي الوقت الذي تقرر فيه حسناء أن

تسافر بعد أن تتزوج بشخص يأخذها إلى بلاد الغربة... تنحدر البلاد نحو الحرب الأهلية ويصبح البقاء فيها أمرا خطرا (وهنا يفترض التفصيل في الجرائم التي ارتكبها المسلحون فشرفات بحر الشمال لا تعرض ولا تتعرض لأي منها)، يعزم محمد السباك على المغادرة فيشتغل ويجمع كل ماله ويهاجر بطريقة غير شرعية مختارا الوجهة ذاتها التي ذهبت لها حسناء الفتاة التي أحبها، وليهرب من جحيم القتل في البلاد ليصل إلى أمستردام Amsterdam ويبدأ حياة المنفى والمعاناة، وهناك يتعرف على فتاة تقوم بتأمين الإقامة له لأنها من بلده نفسه (الجزائر) واسمها شجن، وأثناء إقامته معها يسرد لها قصته عن حسناء وحالة القتل في البلاد...

تتأثر شجن بكلامه وتحاول مساعدته في إيجاد فتنة...، وعندما يتعمق محمد مرة في أحد الأسواق أثناء بحثه عن حسناء يتعرض للمشاكل وتقبض عليه الشرطة، ويُكتشف بعد التحقيق في أمره أنه مهاجر غير شرعي فيُزج به في السجن، وهناك يلتقي بأمثاله من المنفيين والهاربين من جحيم الأوطان والقتل ويسمع قصصهم، ويتعرف على فنانين وكتاب وشعراء يستفيد من تجاربهم ويتثقف منهم، ويصبح عنده اطلاع واسع، ويستفيد من تجربته في السجن.

تعلم شجن ما حل بمحمد فتبدأ حملةً لإخراجه من السجن، على صعيد آخر وداخل السجن يلاحظ المسؤولون سلوك محمد المنتظم والهادئ والبعيد عن المشاكل، فيعجبون به ويصبح قريبا منهم وتتحسن ظروفه وتوكل له مهام جديدة خاصة بعد أن يعلموا أنه سباك، ينضم إلى قسم المهن الداخلية في السجن ليشتغل في الصيانة، إلى أن تتمكن شجن من إخراجه، ومع خروجه يتلقى شهادة حسن السيرة والسلوك من السجن، وبأنه فرد صالح كتوصية من مدير السجن الذي أعجب بمحمد وأخلاقه وتعرف على ثقافته، وعلم منه أن الإسلام ليس إيديولوجيا أو تعصب، وأنه ليس إرهابا ولكنه دين حنيف سمح، وأما الإرهاب فهو موجود في كل طائفة وعرقية وديانة (يمكن التوسع في هذا الجزء لعرض ثنائية الأنا والآخر ويمكن استغلالها أحسن استغلال للدفاع عن الإسلام والثقافة العربية والجزائرية،

باستغلال نموذج شخصية محمد بدل التشويه والانتقاص الذي نجده في عمل شرفات بحر الشمال).

يُحَدِّثْ محمد شجنا عن مأساة المغتربين، ويسرد لها قصصهم عن القتل، والانتحار، ويستحضر قصة الفنان الهولندي "**فان غوخ Vincent Willem van Gogh**" التي يشبهها بقصة أحد الفنانين المنتحرين وهو صديقه الفنان شكري الذي تعرف عليه في السجن وحكى له قصته، تخبره شجن أن بحثها عن حسناء لم يَقُدْها إلى نتيجة، لكنه يصر على المواصلة في البحث عنها، ويبدأ محمد حياة جديدة بعد خروجه من السجن فقد اكتسب مهارات جديدة هناك من بينها مهارات في الرسم والنحت أخذها عن أصدقائه وباستفادته من برنامج الإصلاح الموجود في السجن، لذلك فبعد خروجه بتزكية من إدارة السجن يخوض في مجال الفن ويشارك في مؤتمر فني بأعماله، وتتقدم شجن في الاحتفال وتعرض قصة حياة محمد من سباك هارب من بلاد تحترق تحت رحمة المتطرفين، إلى فنان موعود في منفى ذاق فيه ألم الاغتراب والسجن، ويفوز بالجائزة(*).

يجتمع محمد لاحقا بشجن ويكتشف أنها سوسن، حب طفولته القديم جدا التي درست معه وكانت تجلس في مقدمة الصف، يتذكر مراسلته لها وما كان بينهما، ثم يتذكر كيف دخل في أحد الأيام ولم يجدها ليعلم أنها انتقلت مع أهلها، يشعر بسعادة غامرة ثم يمارسان الحب معا وتنتهي الرواية، ويكون المؤلف وفق هذا السيناريو انتقد الوئام المدني والجماعات المسلحة دون أن يحتاج إلى التشكيلات السير ذاتية، بل يمكنه أن يُصَدِّرَ صورة أحسن من التي نجدها في شرفات بحر الشمال، إذا قام بجعل محمد سفيرا للسلام، وبتسليطه الضوء على

*–أضفنا هذا وكان يمكننا الاستغناء عنه أيضا أو إستبداله بمسار آخر، لكن لأن المؤلف يحرص بشدة على رمزية الجائزة التي ستقدم له ولعل هذا راجع للاوعيه ورغبته الشديدة في الحصول على جائزة نوبل في الأدب إذ تتكرر مثل هذه التوهيمات في رواية أصابع لوليتا عندما يصرح ضمنيا برغبته في الحصول على جائزة نوبل للأدب، وكان بامكان السيناريو أن يذهب في طريق آخر غير طريق الفن وذلك بخروج محمد من السجن وكتابته لسيرة حياته ونجاحه ككاتب ومن ثم معرفته بحقيقة شجن لكن اخترنا الفن لأن المؤلف مال نحو الفن ونحن هنا نحاول اثبات أن العمل بدون تشكيلات سير ذاتية قائم كما هو وقد حافظنا على الفن رغم أن العمل بدونه أيضا قائم لأن دور الفنون في العمل كانت أشبه بالتسويق لثقافة الآخر لا غير وتعبيرا عن الانبهار بفنونه وعقدة نقص تجاه الثقافة الأم واستعراض للموسوعة الفنية لا أكثر.

المتطرفين فقط، وإخراج من دونهم من دائرة التعميم السقيم التي وسمت شرفات بحر الشمال، ويثبت أن الإسلام لا علاقة له بما يفعله المتطرفون، لينقل صورة صحيحة عن الأوضاع وينقد في الوقت ذاته، التعميمية التي ينظر بها الغرب إلى العرب والمسلمين والأفارقة.

لكن نجد أن المؤلف في حد ذاته وقع في هذه التعميمية، وكأنه كاتب غربي وليس كاتبا جزائريا، كما كان بالإمكان الترويج للثقافة الجزائرية، بجعل محمد يجسد في فنه أشياء من ثقافته الأم، تجذب الغربيين نحوه ونحو بلده بدل أن يكون مرآة للثقافة الغربية كما هو الحال مع شخصية ياسين التي لا تمت للثقافة الجزائرية إلا بالاسم وإطار الأحداث، إذ إن روح العمل كله تعبق بالثقافة الغربية، وكأنه عمل غربي كتب عن الجزائر وليس عملا بروح جزائرية.

كما نرى يمكننا الاستعاضة عن التشكيلات السير ذاتية دون أن تُمَسَّ فكرة العمل، ودون أن يتغير بناؤه، بل إننا غيرنا في كثير من الأمور، فقد اخترنا شخصية محمد وهي شخصية لا تمت لذات المؤلف بشيء (إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أننا نتكلم على لسان المؤلف وأن شخصية ياسين معادل لواسيني ويقترب صوتيا من اسمه)، وأيضا فإن محمدا السباك ليس مثقفا ولكنه عامل، وذهابه إلى "أمستردام Amsterdam" لم يكن بدعوة من معرض فني، ولكن نتيجة هجرته بطريقة غير شرعية، هربا من الموت ورغبة في التقاء حب حياته... كما أن محمدا يسجن ولا يستقبل في قصر الفنون، ومن السجن ينقل لنا معاناة الهاربين من الموت منتقدا الجماعات المسلحة والوئام المدني، وهذا أكثر واقعية ومنطقية مما عرض له المؤلف في عمله.

كما أننا غيرنا ترتيب الأحداث في الحبكة ولم نبدأ بهجرة محمد بل بدأنا من حياته اليومية وعمله سباكا وتعرفه على حسناء...، وطبعا يمكن التصرف في هذا وفق ما يقتضيه السياق، لكن عموما فإننا نستنتج بأن لتشكيلات السير ذاتية على دورها الفاعل المُتَوَهَّم من قِبَلِ المؤلف في هذا العمل، ومساهمتها في دعم معرفته المرجعية وتجسيدها لنمط كتابته الذي يعتمد على وقائع حياته كثيرا، فإنها في الوقت ذاته، ومن منظور آخر ليست ضرورية

إذ يمكن اختزالها أو التخلي عنها أو تعويضها بتشكيلات أخرى دون أن تتغير بنية العمل، في حين أنه لا يمكننا فعل هذا مع عمل "ذهول ورعدة"، أو مع عمل "ابن الفقير" لأن التشكيلات السير ذاتية هنا أساس العمل، منها تنسج الحبكة، وتتوالد الأحداث، بل إن العمل كتب من أجلها من أجل تجسيدها، وليست تشكيلات مضافة يمكن إقصاؤها.

بهذا نخلص إلى أن أسلوب الأعرج في الكتابة يعتمد على التركيب، وسد الفراغات لذلك يسهل استفراغ أعماله وملئها من جديد، لأنه يكتب وفق مفهوم التركيب ووفق تقنية القالب الجاهز، عكس الأعمال الروائية الحقيقة، التي كتبت وفق مبدأ السبيكة الواحدة، وخلقت شكلها المتفرد والخاص دون استعارة قوالب أعمال أخرى ولا وفق مبدأ المونتاج والتلفيقات.

ختاما نقول إن كثيرا من تفاصيل العمل ترتبط بحياة المؤلف، وأن هذه التفاصيل تعرضت للتحوير والتبديل، من أجل خدمة فكرة انتقاد قرار الوئام المدني وسياسات نظام الحكم، والجماعات المتطرفة، ليحيد العمل لاحقا ويبتعد عن هذه الفكرة، ويضطلع بتصوير معاناة وهمية، وعذابات رجل عبقري هارب من أرض تحترق إلى ضفة التقدم والتحضر والانفتاح.

وقد وجدنا أن التشكيلات السير ذاتية هنا غير ضرورية ويمكن الاستغناء عنها، وقد أطلقنا هذا الحكم من منظور الاحتمال والإمكان، أي أن المؤلف يستطيع أن ينتج عملا لا يستعين فيه بالتشكيلات السير ذاتية، بالتالي فقولنا بعدم ضرورية التشكيلات السير ذاتية في هذا العمل، راجع لإمكانية، واحتمالية استبدالها بمعادلات أخرى لا تمت بصلة إلى حياة المؤلف، وإلى شخصيته الحقيقية، كما اقترحنا في السيناريو المتخيل.

الفصل الثالث: ما يقوله النص، التشكيلات السير ذاتية في أنثى السراب بين الوعي واللاوعي.

حدود المقاربة

1. **التخمين أو الأحكام المسبقة عن العمل**
2. **ما بعد التخمين، لحظة الفهم، الربط بين الأحكام المسبقة ومعنى النص**
3. **فهم منطق النص: الانصهار بين أفق الذات وبين أفق النص**
4. **أنثى السراب نص خيالي هل يتضمن وقائع سير ذاتية؟**
   - **أ. جملة التشكيلات السير ذاتية في أنثى السراب**
5. **أقنعة الضمائر**
6. **رمزية الشخصيات**
7. **بنية العمل الحقيقية**
8. **لعبة الغياب والحضور ولعبة الحضور والحضور**
9. **تحطيم الشكل الروائي في أنثى السراب**
10. **آفاق النص**

حدود المقاربة:

تتخذ مقاربتنا نَصَّ "أنثى السراب" في هذا الفصل، منحى آخر يختلف عن منحى الفصل الفارط، فإن كنّا حددنا إطار قراءتنا في ذاك بقصدية المؤلف، فإننا نمضي في سبيل آخر هنا، إذ إننا نبتعد عن المؤلف وقصديته، لنعتمد على النص ومركزيته، فلا سلطة للمؤلف ومقاصده هنا(*)، ولكننا نتحرك في حدود نص لغوي، وعلامة سيميائية تبتعد عن "إبستمولوجيا الفهم"، ومركزية المقصد المتعلق بذات المؤلف، لتتمركز حول "أنطولوجيا النص وفهمه"، بوصفه كينونة مستقلة عن هذه المقاصد.

إننا نتعامل مع النص في ذاته، في كينونته، وفي عالمه الخاص، لأنه «**بات من الواضح أنه لكي نكون صادقين لا بد أن تكون رؤية الاستقصاء موجهة نحو "الشيء نفسه بحيث يدرك "شخصيا" إن صح التعبير.**»(1)، حيث نبني هذه المقاربة على فهم النص في حدوده الخاصة، وعلى محاورته بمعزل عن هالة مؤلفه، وبمعزل عن القراءات التي شرحته، لأنها ستكون بمثابة أحكام مسبقة عنه.

كما سنؤسس قراءتنا، انطلاقا من كون النص خطابا مكتوبا له قدرته التعبيرية، وله قصده الخاص المرتبط بإمكانات اللغة، وانفتاح مسارات التأويل، منتقلين من إبستمولوجيا الفهم إلى أنطولوجيا الفهم، التي تقول باستقلال النص وبِوَاسَطَتِهِ في فهم الوجود، وفق عملية حوار خلاق بين المؤول والنص، بعيدا عن إثقالات قصدية المؤلف وحضوره.

إن الإنسان كائن تأويلي بامتياز، وفهمه لذاته وللعالم يكون بوساطة اللغة، التي يستعين بها حتى يقع له الفهم، هذا الفهم يتأتى من محاورة الأنساق اللغوية والعلامات

*-لن نعتمد على قصدية المؤلف بشكل أساسي هنا لكننا لن نسقطها تماما أيضا.

1-هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، ط02، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، 2006م، ص 45.

السيميائية، والظواهر[1]، يتيح إدراكا ووعيا أفضل بالذات (فهم الذات) وفهم محيطها (العالم)، واستبانة علاقتها مع الآخرين (الآخر).

إن وجود الأشياء تحمل في طياتها دلالة على وجود صانع، أو مالك مفترض، فرؤيتنا منزلا أو سيارة، تحيلنا إلى وجود مهندس صمم المنزل، وعمال بناء قاموا بالتنفيذ، ومالك يملك هذا المنزل ويسكنه، والأمر ينسحب على عديد أمور أخرى كالنصوص مثلا، ونحن إذ نفهم هذه الموجودات، نفهمها كإحالات تشير«**إلى عالمية العالم الذي نعيش فيه، ووجودنا مع الآخرين الذين صنعوا هذه الآداة أو الذين يستعملونها، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد. فأهم ما تدل عليه الآداة هو الاطمئنان إليها والاعتماد عليها**»[2]، في تحديد الوجود باعتبارها شيئا حاملا لدلالات وصفات تحيل إلى موجود إنساني أنتجها، ورغم أننا لا نعرف مالك المنزل، ولا عمال البناء الذين اشتغلوا عليه، ولا المهندس الذي صممه...، لكن وجود المنزل وحده يقودنا إلى وجودهم، أي إننا لا نحتاج أن نعرف صاحب المنزل ومهندسه

---

(1)–وهو عكس الفهم وفق الطرح الرومانسي الذي يضع الفهم في مقام قبلي سابق للظاهرة، باعتبار أن الفهم هو عملية ذهنية لها قواعدها ومبادؤها المستمدة من اللغة ، واللغة في الطرح الرومانسي معطى قبلي، فاللغة معطى جماعي ينهل منه كل فرد لأجل تشكيل خطابه، بالتالي فهي موجودة مسبقا، والفرد يشكل خطابه من هذا المعطى المسبق، وفهم هذا الخطاب –على تمايزه الذي تفرضه فردانية الإنسان في استعماله اللغة– يتعلق بالعودة إلى اللغة بوصفها معطى قبليا يجب العودة إليه من أجل الفهم، (استوحى شلاير ماخر هذا من فلسفة كانط)، بالتالي فإن الفهم نتيجة ارتباطه باللغة باعتبارها معطى مسبقا هو أيضا معطى مسبق، والتأويل بالتالي سابق للنص، حسب التوجه الرومانسي، وهو ما سيقلبه أصحاب التأويلية الفلسفية، ليكون التأويل والفهم لاحقا للنص، إذ إن النص هو الذي يوجه التأويل، وأن النص مجرد وسيط للفهم وليس الفهم معطى مسبقا وليس خالقا للنص، وليس التأويل منتجا للحقيقة، ولكنه يبحث عن الحقيقة باللغة، وفي اللغة، وقد اعتبر "هايدجر" تحديدات "كانط" القائمة على فكرة الأوليات والمعطيات القبلية تنتمي إلى مجال الميتافيزيقيا وهي: **هروب يبرهن في كل وقت على أن قضية العقل ميؤوس منها...**، وأن الفهم لا يستمد من موضوعات معطاة مسبقا لأن هذا تعيين ميتافيزيقي يرفضه "هايدجر" الذي يتحدث عن ضرورة أسبقية الموضوع أو الشيء على تمثله حتى يكون الفهم ممكنا: **فتطابق تجاربنا مع الموضوعات غير ممكن إلا إذا أتى الشيء أمامنا ووقف أمامنا حتى يتم التطابق، وهنا يخاطبنا في الظاهرات شيء له طابع الموضوع، وتصبح هذه الظاهرات قابلة للمعرفة استنادا إلى موضوع يوافقها وهنا يقدم الفهم إمكان التطابق مع الموضوع بفضل موضوعية الظاهرات، أي شيئية الأشياء التي لأجلنا** (راجع: مارتن هايدغر: السؤال عن الشيء، تر: إسماعيل المصدق، مر: موسى وهبة، ط 01، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2012م، ص–ص: 231– 237.

2–مارتن هيدجر: نداء الحقيقة، تر، تق، ودراسة: عبد الغفار مكاوي، (د.ط)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1977م، ص 182.

وعمال بنائه لنعرف المنزل ولكن معرفتنا بالمنزل تقودنا للمعرفة بالمهندس وعمال البناء ومالك المنزل لأنه دال عليهم.

إن المنزل يدل على وجود هؤلاء في حين أن هؤلاء قد لا يدلون على وجود المنزل، كذلك النص قد لا ندرك مؤلفه أو لا نعرفه، وربما نستبعده، لكن النص كموجود يرمز ويدل على موجود آخر هو المؤلف، وهذا النص يفرض نفسه على المؤلف بعد تأليفه «**فالكاتب لا يعرف أكثر من غيره دلالة كتاباته وقيمتها وأن الرجوع إلى شهاداته ورسائله ليست بالضرورة أفضل طرق لفهمها**»[1]، لذلك فإن تعاملنا مع النص قد يقودنا إلى فهم حقيقته وإدراكها بما لا يقع لصاحبه –أي مؤلفه–، تماما كحال فهمنا المنزل عند معاينتنا وحكمنا بأن صاحبه له ذوق غريب وتقليدي في تقسيمه الحجرات وتوزيع الأفضية، على الرغم من أن المنزل يكتسي صبغة حداثية وذوقا عصريا، فقد لا يكون لصاحب المنزل علم بالقاعدة التي نستند إليها في الفهم والحكم، ولكنه من جهته قد يكون اعتمد على ذائقته وتراكمية من التصورات السابقة في التقسيم[*]. كذلك النص إنه يتأثر بهذه التراكمية التاريخية، وبهذه الظروف المحيطة، وفهمنا له يقتضي التقاء الآفاق، وصهرنا إياها مع آفاق النص، وآفاقنا كمتلقين، مع ما نمتلكه من آدوات ومعرفة تتيح لنا فهمه.

وقد أسس "**هايدجر Martin Heidegger**" مسارا تأويليا جديدا، يقوم على الفهم بما هو أنطولوجويا، أي تشيئته وربطه بالأشياء من أجل تحقيق شرط التطابق، وكان له ذلك بانتقاده الهرمينوطيقا التقليدية واستفادته من الفينومينولوجيا، إذ يعرض هذا قائلا بأن: "**لوثر Martin Luther**" الشاب رافقه في رحلته، وكان "**أرسطو Aristote**" نموذجًا له. فيما أعطاه "**كيركغارد Søren Kierkegaard**" الحافز، وغرس فيه "**هوسرل Edmund Husserl**"

1–لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر: زوبيدة القاضي،(د.ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2010م، ص13.

*–قد يكون عاش في منزل والده الذي هو بيت بتقسيم تقليدي وترسَّب هذا في ذاته وانعكس على اختياره هذا التقسيم مثلا، فيما ستكون اللمسة العصرية التي نجدها ناجمة عن ظروف عصره المهيمنة.

العينين. معتبرا أن هذا يقال لكل أؤلائك الذين لا يمكنهم إلا فهم شرط الامتلاك المسبق، الذي يحدده التأثير التاريخي، وهم منغمسون في فضول مزيف. ولا شيء يُنتظر منهم لأنهم منشغلين بهذا الزيف، ويجب تشجيع ميلهم للتوجه إلى الهلاك (يقصد الموت، ويقصد من هذا، التوجه إلى الفهم الحقيقي، لأن الفهم الحقيقي عند "**هايدجر Martin Heidegger**" مرتبط بالتوجه نحو الموت)[1].

ليربط الهرمينوطيقا بفلسفته الوجودية، وليجعل من التأويل آلية تسعى إلى تمثل الفهم بوصفه جزءا من الكينونة، وترجمته إلى لغة يمكن التعامل معها، لذلك فإن تأويل النصوص، كتأويل الظواهر والوجود، يُعنى بالتعامل مع النص كظاهرة يجب الأخذ بها مستقلة بنفسها، وبعيدة عن أي أحكام، أو آراء، أو حدوس، أو أنساق تأسرها وتقدم لها معنى جاهزا، وهذا هو ما يحقق التأويل السليم: الذي لا يفرض تخيلاته وحدوسه ومفاهيمه الشعبية على خبراته ورؤاه المسبقة. بل يؤمن مبحثه العلمي عن طريق تطوير أفكاره وفقا لـ"الأشياء نفسها"، كما يذهب إلى هذا "**هايدجر Martin Heidegger**"، وتعليقه هذا يوضح لنا المقتضيات التي تفرض نفسها على ممارسة الفهم، كما يصف أيضا الطريقة التي يتبعها التأويل. باعتماد الشيء نفسه معيارًا لهذا الفهم، وهذا تأكيد صريح للمعنى الإيجابي الأنطولوجي للحلقة التي يقتضيها الفهم، كما يُعَقِّبُ **غادامير Hans-Georg Gadamer**"[2]

إن التعامل مع النص وفق هذا المسار التأويلي، يكون عن طريق التقاء أفق المؤول، بأفق النص، على اعتبار أن النص ليس موضوعا للتأويل كما تعاملت معه التأويلية الرومانسية، ولكنه كينونة تاريخية تحكمه آفاق زمانية، فكل ما يقرؤه القارئ «**هو بناء له عناصره ودقائقه وعلاقاته التي تحكمها آفاق الزمن الذي كتب فيه، القراءة إذن موثوقة بالنص وتاريخيته؛ كل قراءة محض تأويل... دخول تاريخية القارىء في تاريخية النص،**

1-ينظر: مارتن هيدغر: الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعية، تر، تق وتع: عمارة الناصر، ط 01، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2015م، ص34.

2-ينظر: هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، مرجع سابق، ص، ص: 43، 44.

ليس هناك قراءة دائمة؛ هناك فقط قراءة تاريخية، ليس هناك معنى دائم أو مثالي؛ هناك فقط معنى وجودي، أي المعنى يبزغ خلال فهم القارىء التاريخي للنص التاريخي.»[1]، هذه القراءة التاريخية تعتمد على رصيد يسبقها، معرفة مسبقة، وتوقعات موجودة قبل أن يلتقي أفق القارئ بأفق النص «**كيف يجب أن يكون الإنسان جاهزا ليباشر تأويل المقاطع الغامضة في النصوص /.../، يجب أن يمتلك مسبقاً معرفة باللغات تسمح له بتجاوز الكلمات والعبارات الغامضة. أن يمتلك معرفة بالأشياء والقدرات الطبيعية التي نتخذها طرقا توضيحية، حتى لا يفشل في التعرف على قوتها الحقيقية...**»[2]، هذه المعرفة المسبقة هي ما يشترطه "**هايدجر Martin Heidegger**"، وأصحاب المسار الأنطولوجي، للتعامل مع النص، وفي الوقت ذاته يحذرون من مغبتها، لأنها ذات حدين ففهم النص «**ليست مسألة أمنية بسيطة ومبهمة أو قصية "نوايا حسنة وبريئة»**[3]، واسقاط المعرفة المسبقة على النص ليست مسألة أمينة ومسلم بها هي الأخرى كما نفهمها في بعدها البسيط، ولكن قضية الأحكام المسبقة والمعرفة القبلية هذه تشكل عتبة من أجل الولوج إلى النص، دون التسليم بكل ما يقع في هذه النقطة التي تسبق الالتقاء بالنص إذ قد تكون مليئة بالضلالات والأوهام «**ينبغي لكل تأويل حقيقي أن يحترز اعتباطية الأفكار التوهيمية التي تلوح في الخاطر ابتداء من الحدود المنحدرة من بعض العادات اللاواعية للتفكير.**»[4]، بل إن "**هايدجر Martin Heidegger**" يعتبرها قاتلة للبحث وعمى أساسيا ودليلا على انعدام الروح النقدية(*)، إذا تأسست على مفهوم التحيز نقيض الروح النقدية.

1-عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مرجع سابق، ص 19.

2-مارتن هيدغر: الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعية، مرجع سابق، ص 45.

3-هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، مرجع سابق، ص 45.

4- هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، مرجع سابق، ص، ص: 43، 44.

*-يبدي "**هايدجر Martin Heidegger**" اعتراضه على ثنائية الذات والموضوع في مشروعه الهرمينوطيقي، الذي تسبب به التراث (التراث تسبب بمكتسبات قبلية راسخة لا يمكن الخروج عنها)، لذلك فهو يعترض على التراث أيضا الذي يعتبره عائقا في التعامل مع الظاهرة التي يجب أن ننطلق منها في حد ذاته، لقد رأى هايدجر أن كثيرا من المؤلفات تابعة لهذا

لذلك يقترح "**هايدجر Martin Heidegger**" تقويضا نقديا لهذه الأحكام، والخروج عن سلطتها، وفق عدة نقاط وتساؤلات[1]:

- لماذا لا ننظر إلى دلالية الظاهرة وفق نظرة أخرى (خارج نظرة الأحكام المسبقة)، لماذا نقيم لها اعتبارا وهي تحتاج شرحا ونتعامل مع الظاهرة على أنها مفهومة (في حدود الأحكام المسبقة).
- ولماذا نشرحها بتذويبها بفاعلية أكثر أصالة (يقصد "**هايدجر Martin Heidegger**" التراث والاستمرارية التاريخية أي استكمال مقولات نظريات سابقة وهذا ما يجعلنا أسرى لتحقيق غايات هذه المقولات على حساب الفهم الأصيل ومن هذا الأساس نكون قد كَوَنَّا أحكاما مسبقة).
- لماذا نبحث عن هذه الكينونة (في حالتنا هذه هي النص) المؤسسة والحقيقية في كينونة الأشياء الطبيعية (يقصد لماذا نبحث عن كينونة الانسان استنادا إلى الأشياء الطبيعية المحيطة به (مثال التعامل مع الطاولة) بدل أن نبحث عن الانسان كإنسان أي البحث عنه في ذاته).

وفق هذا لماذا نتعامل مع النص وفق ما يسقط عليه من مقولات، ولماذا نركن إلى القراءات السابقة التي ترتاح لقص المقولات وتفصيلها على مقاس النص، أو إلى حشر النص في مقولات قد لا تسعه ولا يسعها؟، لماذا لا نلغي كل هذا، وننطلق من النص في حد ذاته، نعرض عليه أحكامنا المسبقة الخاصة ونسائلها في فضائه؟.

إننا نقوض في مسارنا التأويلي هذا، كل معرفة سابقة ناجمة عن قراءات سابقة للنص، دون أن نقصيها طبعا، ولكننا ننطلق من ذواتنا ومن النص لنؤسس أحكامنا الخاصة في ضوء ما اكتسبناه بالاطلاع على تجربة المؤلف، وذلك لبناء مخطط واستراتيجية تسعى إلى

التصور المنهجي الذي يجتر التراث ويسائل الظواهر في ضوء مكتسباته القبلية الراسخة، وهذا يؤدي إلى مزيد من البلبلة، والارتباك وتثير هذه المشكلات الزائفة وتغرق فيها بعيدا عن روح النقد وبعيدا عن الحقيقة.

1-ينظر: مارتن هايدجر: الأنطولوجيا هرمنوطيقا الواقعانية، مرجع سابق، ص 151.

فهم النص، إن الأحكام المسبقة التي نكونها على النص هنا ذاتية بحتة، وهي صيغة أولية قابلة للإثبات والتأكيد أو للتعديل والتغيير بمجرد دخول عالم النص، فإذا ما فكرنا بتأويل النص، فإنه عندما يقع المؤول على بعض العناصر المفهومة، يبدأ في وضع الإطار الأولي لمشروع لدلالة النص بأكمله. وتكون هذه العناصر المفهومة –الأولية– واضحة فقط عندما يُقرأ النص بانتباه جريء، وبهذا التحليل، فإن فهم "الشيء" (أي فهم النص)، يرتبط بمشروع دلالة كامل النص الأولي، لأنه كلما تقدمت القراءة تعقدت عملية الفهم، ولا يمكن وفق هذا أن يتحقق الفهم الكلي، دون مراجعة المشروع الأولي، ولا يمكن استنادا إلى هذا أن تُبْنى أي قواعد دلالة جديدة، وفي الوقت نفسه، تسعى مشاريع الفهم اللامتناسقة هذه إلى تكامل فهم النص، وتشكيل دلالته، ليقوم التأويل الأولي بمهمة تعويض المفاهيم المفترضة بمفاهيم أكثر تطبيقًا[1].

بالتالي فإن هذه المعرفة المفترضة عرضة للمراجعة وإعادة البناء والتعديل، أثناء مواجهة النص، حتى يتشكل الفهم بانتهاء عملية القراءة ومحاورة النص، والتقاء أفقه بأفق المؤول، وليكون هذا الفهم وهذه القراءة بدورها أفقا تاريخيا، يتحول إلى أحكام مسبقة، تستند إليها القراءات التي ستليها، ما يجعلها عرضة للمراجعة، وإعادة النظر، عموما هذا المسار الذي نتبناه في قراءتنا التأويلية لنص "أنثى السراب" مبتدئين بتحديد الأحكام المسبقة، أو المعرفة القبلية التي تشكل عتبة ولوج أولى في مسارنا التأويلي.

1. التخمين أو الأحكام المسبقة عن العمل:

حددنا عتبة التأويل الأولى، في محاولة فهم عمل أنثى السراب، بتحديد الأحكام المسبقة، وتخمين معنى النص قبل قراءته، ووفقا لهذا سأعرض تخميناتي الأولى التي

1–ينظر: هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، مرجع سابق، ص، ص: 44، 45.

اعتمرت في ذهني قبل قراءتي(*) عمل أنثى السراب، أو ما يسميه "**هايدجر Martin Heidegger**"، و"**غادامير Hans-Georg Gadamer**" ورواد الهرمينوطيقيا الأنطولوجية أحكاما مسبقة(**).

فمع أول التقاء مع العنوان، قدرت أن العمل يتضمن أنثى، وهذا أكيد، وتحيزا مما قرأته سابقا من أعمال "**الأعرج**" (شرفات بحر الشمال، مرايا الضرير، ذاكرة الماء)، وبمعرفتي نمط الكتابة الذي يتبناه، ومن محاوراته وبعض اعترافاته...، فإنني قدرت أن العمل يتمركز حول هذه الأنثى، التي سيتمحور عليها السرد، وهذه الأنثى لها صلة بذات المؤلف (المؤلف/ السارد/ البطل، استنادا إلى ميثاق التطابق[1]).

وبغض النظر عن هذه الصلة وأيضا فإن الكاتب يمجد هذه الأنثى ويقدسها، وأكيد فإنه يعرض في النص مغامراته الغرامية معها كما هو الحال في كثير من سروده، وطبعا فإن العمل يتضمن الكثير من المقاطع ذات الطبيعة السير ذاتية المتصرف فيها، والمشوهة من أجل خدمة فكرة العمل وكمادة أولية لها الأولوية على مواد أخرى.

---

*-يجدر بي أن أشير إلى أن أحكامي المسبقة أو تخمينات حول تجربة "**الأعرج**" قبل أن أقرأ أعماله وقبل أن أطلعها عليها جملة وتفصيلا كانت أحكاما تضعه في منطقة مخملية ولعلي اكتسبت هذه النظرة بما اطلعت عليه من نقاشات ودراسات كانت تشيد دوما بالأعرج كمؤلف لا تخفى عنه خافية ولا يشق له غبار ورغم أني اطلعت على عمله "مرايا الضرير" في وقت مبكر من دراستي الجامعية ورغم إن العمل لم يلقَ قبولا مني وقتها إلا أنني أرجعت هذا وقتها لعدم إحاطتي بهذا الروائي ولميلي إلى نمط آخر من الكتابة لكنني بقيت محافظا على الصورة النمطية والأحكام المسبقة التي كان للدراسات ولآراء من اطلعوا على الأعرج دور كبير في تكوينها إلى أن اصطدمت بنصه شرفات بحر الشمال فبدأت هذه الصورة في التبدد وتصدع هذه الصورة أبدل الأحكام المسبقة التي بنيتها عن الأعرج ومؤلفاته وساهم في تعميقها "اطلاعي على روايته "ذاكرة الماء"حتى إذا ما أقبلت على "أنثى السراب" فإن الأحكام المسبقة التي كانت تعتمر في رأسي كانت تختلف عن تلك التي قابلت بها عمل شرفات بحر الشمال.

**- الأحكام المسبقة في الهرمينوطيقا الأنطولوجية تتأسس على مفهوم التراث الذي يمدنا بمعارف ومنهجيات وآليات تفرض مسبقا على الظاهرة أو النص، في حين إننا نوردها هنا في حيز أضيق ذلك أننا لا نتعامل فعليا مع تراث ممتد وواسع كذلك الذي تعامل معه الأنطولوجيون في مساءلة المقولات الفلسفية والتراث الفلسفي ولكننا نتعامل مع تجربة روائية معاصرة، بالتالي فالمعرفة المسبقة عن النص الذي بين يدينا هو جملة القراءات والتأويلات التي تعرضت للنص وشكلت تراكما معرفيا عنه، إننا نقصي هذا التراكم ولا نستند إليه أبدا في تعاملنا مع النص، ولكننا شكلنا جملة من الأحكام المسبقة الخاصة بنا التي كونّاه بتعاملنا مع تجربة المؤلف، وقرائتنا لنصوص له، ومنه أطلقنا أحكامنا الخاصة التي سنقوضها في ضوء النص أو نعدلها أو نثبتها.

1-راجع: فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق.

إذ ينحاز المؤلف إلى التمركز حول ذاته، وحول وقائع حياته كشواهد تدعم مذهبه الفكري وما يعتقد فيه، حتى إن كانت فكرة العمل لا تتطلب هذا التمركز، وأن السرد سيكون بضمير المتكلم على لسان "**واسيني**" مختفيا وراء شخصية أخرى تحيل إليه ضمنا (تطابق ضمني)، كما في شرفات "بحر الشمال" و"ذاكرة الماء".

وقدَّرت وفق هذا أن العمل سينطوي على ذكريات عن أخيه عزيز، وأخته زليخة، والكثير من ذكريات الطفولة، والأحداث المتعلقة بعائلته وأقاربه كتحصيل حاصل متضمن داخل التشكيلات السير ذاتية التي يصر المؤلف على حشرها في العمل، واعتبرت أن هذه التشكيلات ستتخذ مسارا تراجيديا للتعبير عن مأساة البطل المطابق للمؤلف، الفنان المرهف، الحساس، المتفرد الذي يتحدى الجميع ويقارع الخيبات ويعيش في معاناة دائمة.

وأكثر من هذا فقد جزمت بنوع من العنجهية، بأن هذا العمل سيجعل من المرأة عنصرا مركزيا فيه، وأن رأسي سيتصدع بخطاب أنثوي يكتبه الأعرج، وجزمت بأن هذا العمل ذو نفس أنثوي، بل ذو جوهر أنثوي، وأن الخطاب الوجداني الذي يستدر الشفقة سيكون طاغيا بطريقة رهيبة، وأيقنت أن فضاءات العمل ستكون مقسمة بين فضاءات الوطن، وفضاءات المنفى (فضاءات الغرب التي يقدسها المؤلف)، وجزمت بتحيز المؤلف واستلابه وإعلائه من الثقافة الغربية، على حساب الثقافة العربية متخفيا وراء أقنعة الشخصيات، وخلف حوارية مزيفة[1].

كانت هذه جملة الأحكام المسبقة قبل قراءته، وقبل ولوج عوالمه، لكن مع ولوج النص نتفاجأ بأن السارد ليس "**واسيني**" وإنما هي امرأة اسمها "ليلى" هي نفسها "مريم"، التي جعل

1-تماما كما في "شرفات بحر الشمال" وقد قدمنا مداخلة في هذا الصدد بعنوان: الهجنة المعطوبة، الاستلاب الثقافي والتبعية الهوياتية، قراءة في عمل شرافات بحر الشمال لواسيني الأعرج ، ضمن الندوة الموسومة بـ"الهجنة في عالم متحول" التي عقدها فريق البحث التكويني الجامعي prfu «الهجنة في الرواية الجزائرية المعاصرة» عقدت بقسم اللغة والأدب العربي، جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي، تبسة، في 2023/05/09م.

منها المؤلف بطلة لكثير من أعماله، أو بالأحرى هي المرأة التي تشكل مرجعية شخصية "مريم" في روايات "**واسيني**".

أي أنه حوَّل "ليلى" الشخصية الحقيقية الواقعية إلى شخصية روائية تحمل اسم مريم، هذا ما تسرده ليلى وتعلمنا به، لكن المفارقة تكمن في أن شخصية ليلى هي أيضا شخصية متخيلة أي أن **واسيني** عمد إلى تخييل مزدوج إن صح القول.

فشخصية ليلى هي الأخرى شخصية متخيلة اختلقها **واسيني** ليجعل منها تمثل شخصية مرجعية لشخصية مريم، ودورها أن توهم بالواقعية وتصف معاناتها مع شبح مريم الذي يؤرقها. بالتالي ففعل التخييل هنا مزدوج، وقد ساهم في إضفاء الشرعية عليه، قالب الرواية[*] ذو الشكل التراسلي، وجملة الوقائع السير ذاتية التي وظفها المؤلف (وإن كان لا يعترف بهذا). غير هذا، فإن جملة التخمينات والأحكام المسبقة التي طرحتها قبل إقبالي على العمل كانت متطابقة إلى حد كبير مع بعض التغييرات الطفيفة التي واجهتني أثناء القراءة.

هذا إن دل على شيء فهو دليل على دوران المؤلف في حلقة مفرغة، واجتراره نصوصا قديمة، ورغم أننا ننأى عن قصد المؤلف ونعتمد على النص هنا، فالنص أخرس حسب تعبير "**ريكور Paul Ricœur**" فمع الكتابة، لا يتوافق المعنى اللفظي للنص مع قصده، حيث يحقق النص هذا القصد ويبطله في الوقت نفسه، نتيجة لعدم وجود صوت ينطقه. فالنص أخرس، وهو ما يؤدي إلى علاقة غير متناسبة بينه وبين القارئ، فالنص يشبه قطعة موسيقية، والقارئ عازف الأوركسترا الذي ينفذ تعليمات التنغيم. وبالتالي، فإن الفهم ليس مجرد تكرار للواقعة الكلامية، بل هو توليد واقعة جديدة تنطلق من النص الذي

*- تجاوزا نطلق عليها اسم رواية.

تضمَّن الواقعة القديمة. بما معناه، يجب علينا تخمين معنى النص لأن قصد المؤلف غير متاح لنا بشكل واضح[1].

إلا أننا حاولنا عدم إقصاء المؤلف تماما بل ولإثراء الفهم عمدنا إلى سؤاله عن النص، وكان جوابه، أن نص أنثى السراب نص تخيليٌّ بامتياز ولا يتضمن تشكيلات أو عناصر سير ذاتية إلا حادثة واحدة تتعلق بموقف بينه وبين صديقه علولة[2].

كانت هذه الإجابة مع اقتراح المؤلف مدونات أخرى اشتغل فيها على السير ذاتي أفضل من أنثى السراب، وقد كان هذا كفيلا لأبدل المدونة، كونها لا تخدم بحثي، لكنني توصلت بعد طول تأمل قبل أن أقدم على طلب التغيير، أن أتمهل فلربما أحافظ على المدونة وإن كانت لا تتضمن السير ذاتي كما قال المؤلف، ولكنني سأحللها في ضوء مقارنة بين العمل الذي يعتمد فيه المؤلف على التشكيلات السير ذاتية، وبين العمل الخيالي بامتياز الذي لا تحضر فيه هذه العناصر حسب تعبيره.

إضافة إلى هذا كنت اخترت أن أنوع أساليب التعامل مع نصوص المدونات وفق منظورات تأويلية مختلفة، وهنا بدأ تتشكل أمامي فكرة تحييد رأي المؤلف والتعامل مع النص «**فالكاتب لا يعرف أكثر من غيره دلالة كتاباته وقيمتها وأن الرجوع إلى شهاداته ورسائله ليست بالضرورة أفضل طرق لفهمها**»[3]، واعتمدت على النص عالما منفصلا عن المؤلف حاملا مقاصده التي نستنبطها من إمكانته اللغوية، تماما كمثال المنزل والشيء الآداة، إن وجود النص يحيلنا حتما إلى مؤلف قام به، لكن من حيث الفهم ومن حيث المعنى فإن

1–ينظر: بول ريكور: نظرية الخطاب وفائض المعنى، مرجع سابق، ص 122.

2–الإجابة عن تساؤلي كان بمراسلة عن طريق البريد الالكتروني بتاريخ: 2021/05/22 الساعة التاسعة ودقيقة صباحا (09:01 ص)، بتوقيت الجزائر، منطقة تبسة، وكان السؤال يتمحور حول التشكيلات السير ذاتية في تجربة المؤلف في النصوص التي جاءت موضوعا لبحثي.

3–لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر: زوبيدة القاضي،(د.ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2010م، ص13.

النص قد يخبرنا عن المؤلف أكثر مما يخبرنا به المؤلف عن النص، وهذا ما أسسنا عليه قراءتنا التأويلية مصحوبة دوما بشق نقدي يقييم ويقوم.

وعلى هذا لم أنغلق تماما على النص، رغم فصله عن مقصد المؤلف، وعن سياق المؤلف العارف بتفاصيل نصه، إلا أنني فتحت حيزا خارج نصيٍّ اعتمدت فيه على تصريحات المؤلف، وآرائه، فالعناصر السير ذاتية –وهي مدار المقاربة–، تحتم علينا النظر خارج النص، فلا يمكننا وفق ما تجادل به الباحثة والمؤرخة "**أنيتا سوزان غروسمان Anita Susan Grossm**"، أن نفصل الأدبي (داخل النص)، عن التجربة خارج الأدبية.

أي أننا لا يمكننا فصل الأدب عن الخبرة خارج الأدب، بل نحن مجبرون على اتخاذ موقف بشأن القضية التي يقدمها السير ذاتي (في حالتنا تشكيلات حاضرة في النسيج الروائي)، ومنه يجب أن تكون اهتماماتنا أخلاقية وأيديولوجية إضافة إلى الاهتمامات الجمالية[1].

لذلك فإن تأويلي لهذا العمل لن يعتمد على مقولة عزل النص كليا، ولكنه سيتخذ صيغة توافقية بين قصد النص المنفصل عن المؤلف، وبين قصد المؤلف المحتمل القابع داخل النص.

ستتأسس قراءتنا كما سبق وأسلفنا من معرفتنا المسبقة الخاصة، وهي جملة ما راكمناه حول تجربة المؤلف، دون الاستناد إلى معرفة مسبقة أخرى، لأنها ستكون بمثابة تحيزات واسقاطات لمقولات نقدية جاهزة، وهذا قاتل للبحث، لذلك فإن قراءتنا تعتمد على منظور حر في التعامل مع تجربة المؤلف، واقصاء الاسم الإبداعي الذي يشكل ثقلا وظلا يجبر القراءات

1–ينظر:

Bonnie Braendlin: Who Speaks (for) Autobiography?, CEA Critic , FALL 1994, Vol. 57, No. 1, RE-EVALUATING THE BOUNDARIES OF AUTOBIOGRAPHY: A Special Issue of the "CEA Critic" (FALL 1994), Published by: The Johns Hopkins University Press, p11.

والمقاربات على السير في خط محدد أصلا، ينتهي بحكم معروف، "**لقد أبدع الرجل وهو من أقطاب الرواية العربية والجزائرية**".

فلماذا نتعامل مع النص وفق هذا الحكم القاتل، ووفق ما يُسقط عليه من مقولات تنتهي إلى التبجيل؟ ولماذا نركن إلى القراءات السابقة التي ترتاح لقص المقولات وتفصيلها على مقاس النص أو إلى حشر النص في مقولات قد لا تسعه ولا يسعها؟ ، لماذا لا نلغي كل هذا، وننطلق النص في حد ذاته؟

نسبيا فنحن لا نسلم بهذه التراكمية القرائية ونتائجها لكننا لا نقصيها، بل إننا نتعامل مع النص في هذا السياق بعرض تراكمنا الخاص عليه، وانطلاقا من أفكارنا الخاصة، فتأويل النص «**لا بد أن ينطلق من تفكير المؤول حول الأفكار المتصورة مسبقا الناشئة عن الوضعية التأويلية التي يتواجد فيها. فعلى عاتقه أن يضفي عليها نوعا من المشروعية، بمعنى أن يبحث عن أصلها وقيمتها. نفهم من خلال هذه الشروط لماذا لا يختص نشاط التأويل فقط بملازمة المنهج كما وصفه هيدغر فما يقتضيه ليس شيئا آخر سوى تأصيل الفهم كما يمارسه كل من يفهم**»[1]، ثم نعمد إلى مراجعة هذه المقولات في ضوء النص، وإمكاناته اللغوية، وآفاقه التاريخية والثقافية.

ودون أن نركن بدورنا إلى أحكامنا المسبقة، حتى لا نقع في شباك بروكروستية تأويلية[*]، فنحن سنعدلها وننقحها ونراجعها، وفق ما يقتضيه الفهم الصحيح للنص، لأنه من

1-هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، ص 45.

*-مستمدة من "**بروكروست PROCRUSTES**" الحداد وقاطع الطريق من الميثيولوجيا اليونانية الذي كان يعذب المسافرين بوضعهم على السرير وبتر أقدامهم أو تمطيطها لتتناسب مع السرير"**بروكروست، في الأساطير اليونانية، صاحب الضيافة القاسية في كوريدالوس في أتيكا، على الطريق بين أثينا وإليوسيس. كان لدى بروكروستس نظرة خاصة لضيافته: كان يختطف المسافرين، ويُقدم لهم عشاء سخيًا، ثم يدعوهم لقضاء الليل في سرير غير عادي. كان يرغب في أن يناسب السرير المسافر بكمالية. الذين كانوا أطول من اللازم كانت أرجلهم تُقطع بفأس حاد، والذين كانوا أقصر من اللازم كانوا يُمدون. انتقم من بروكرست بطريقته ذاتها حيث قام "ثيسيوس" باجبار "بروكروست" على= الاستلقاء في سريره الخاص وقطع رأسه**"، وتستخدم لفظة البروكرستية لوصف حالة فرض قوالب من الأفكار وتشويه

الواجب أن يتحقق المؤول من أحكام المسبقة القديمة و«**ومن افتراضاته الراهنة بدون هذا "التطهير"، النور الذي نتلقاه من الوعي التاريخي لا يعد سوى نورا محجوبا وعديم الفائدة. بدونه لا تكون معارفنا حول الآخر" تاريخيا سوى اختزالات، طريقة معرفية تقتضي أحكاما مسبقة أو افتراضات أو أفكار متصورة حول المنهج وحول "ما ينبغي" أن يكون عليه المعطى التاريخي، تسوي التجربة وتؤدي حتما إلى غدر كل ما بإمكانه أن يكون هو "الآخر".**»[1] وهذا ما سنعتمده هنا، إذ إننا نرى أن الأحكام المسبقة ضرورية في التعامل مع النص، لأنها: عتبة ولوج له، وهي على هذا عرضة للمراجعة، والتعديل، والتصويب، في ظل أفق النص وتلقيه، وكذلك مجمل قراءتنا، المتمثلة في هذا البحث بأكمله، إذ إنها تتحول بعد مدة إلى مرجع يتخذ لنفسه مكانا في تاريخ قراءات هذا النص، ويتحول إلى حكم مسبق عرضة للمراجعة والتعديل، وإعادة النظر.

ونحن إذ نقول بأحكامنا هذه فإننا لا نتحيز لها، فهي أولا تشكلت على مستويين:

- **المستوى الأول:** تأسس على الآراء والقراءات التي تعاملت مع نصوص المؤلف، وشكّلت حوله هالة من القدسية، ما جعل أحكامنا تنساق خلف هذا الطرح في تلك المرحلة، على الرغم من اطلاعنا على أحد هذه الأعمال في مرحلة مبكرة وهو "مرايا

الحقائق بما يتماشى مع نمط تفكير مسبق"**يضرب المثل بسرير بروكرست في تلك الحالات التي يواجه فيها البشر أمورا تخرج عن حدود معرفتهم أو يجهلون التعامل معها فيسعون لحل هذا التوتر عن طريق تحويل هذه الأمور إلى أفكار محددة وتصنيفات مبسطة ومفردات محددة وقصص معبأة مُسبقًا، تقود إلى أحكام خاطئة تمامًا كما يفعل الخياطون الذين يفتخرون بتقديم البدلة المناسبة تمامًا، ولكنهم يفعلون ذلك بتعديل أطراف عملائهم جراحيًا.**" وفي حالتنا هذه فإن فرض الأفكار المسبقة على النص دون مراجعتها في ضوء النص تجعل القراءة تنزع إلى بروكرستية تأويلية قد تؤدي إلى مغالطات وسوء فهم للنص.

مصدر المقبوسات، ينظر:

Nassim Nicholas Taleb:THE BED OF PROCRUSTES Philosophical and Practical Aphorisms, Published in the United States by Random House, an imprint of The Random House Publishing Group, a division of Random House, Inc., New York. RANDOM HOUSE and colophon are registered trademarks of Random House, Inc, 2010.

1-هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، مرجع سابق، ص 49.

الضرير كولونيل الحروب الخاسرة"[1]، وعدم توافقها مع أفق توقعاتنا وقتها لكننا عزونا هذا إلى قلة الخبرة ونقص الأدوات في التعامل مع النص، لنستمر في هذا السياق الذي تعمق أكثر مع الضجة التي تثيرها أعمال المؤلف كلما طرحت أو نوقشت وهذه الضجة كلها تتمحور حول إبداعية المؤلف وتمثلها للمقولات النقدية والإبداعية في أعماله.

- **أما المستوى الثاني:** فقد كان عند اصطدامنا مع نصوص المؤلف في مرحلة أكثر نضجا من سابقتها، لتنهار الأحكام المسبقة الأولى المتعلقة بقدسية المؤلف، وتتشكل أحكام أخرى، فمع قراءتنا عمل "ذاكرة الماء" و"شرفات بحر الشمال"، و"سيرة المنتهى"، وفهمنا لها سقطت الأحكام المسبقة الأولى، وتأسست أحكام جديدة، هي ما اعتبرناه أحكاما مسبقة هنا، قبل تعاملنا مع عمل أنثى السراب، وخلاصة قراءتنا وتأويلنا لتلك الأعمال شكَّل أفقا جديدا ارتكزنا عليه قبل قراءة "أنثى السراب".

ورغم هذا فإننا ها هنا لا نقول بمنعة هذه الأحكام التي شكلناها من تعاملنا مع نصوص أخرى للمؤلف قبل إقبالنا على "أنثى السراب"، بقدر ما نعتبرها هنا تخمينات نابعة من صميم اطلاعنا على تجربة المؤلف، وهي نسبية، لا نسلم بها كلها، ولا نحاول فرضها على النص حتى لا نقع في بروكروستية تأويلية. بالتالي إننا لا نقول بصحة هذه التصورات المسبقة، ولا نلغيها في الوقت ذاته، بل إننا نعتبرها شيئا مهما في قراءة العمل الأدبي وتأويله، وعتبة أساسية نحتاجها للتعامل مع النص، دون الجزم بها والركون إليها.

إنها محطة أولى ممهدة لدخول العمل، ومع الشروع في عملية تأويله، وبناء استراتيجية فهم جديدة من مركباته النصية، فإن أحكامنا ستتعدل وفق ما يقتضيه سياق الفهم، فيختفي بعض هذه الأحكام كونه غير صالح، ولا يتوافق مع معطيات النص، وبعضها يثبت لأنه يتماشى مع النص، في حين قد يعدل بعضها.

1-واسيني الأعرج: مرايا الضرير كولونيل الحروب الخاسرة، تر: عدنان محمد، ط 01، ورد للطباع والنشروالتوزيع، دمشق، سورية، 2011م.

لذلك فإن هذه التخمينات ليست معطى نهائيا لأنها حتما ستتغير بمجرد تماسنا مع النص من أجل تأويله، وعندها سنختبر هذه التخمينات، ونسقط منها ما لا يتوافق مع جوهر النص الفعلي أو نعدلها في ضوئه، وفي هذا المسار أيضا، وإثراءً للقراءة فإننا سنعرض بعض آراء ونتائج مقاربات أخرى ونسائلها ونقوضها في سياق قراءتنا النص.

2. ما بعد التخمين، لحظة الفهم، الربط بين الأحكام المسبقة ومعنى النص:

بما أن الأحكام المسبقة عرضة إلى التغير والتبدل في ضوء أفق النص، فالأحكام التي استُبِقَ النص بها ستتغير أو تتعدل بعد التعامل معه، أو تلغى نهائيا ويحل محلها فهم جديد، وهنا سنستبعد الأحكام المسبقة الخاطئة أو المتسرعة التي أطلقناها قبل قراءتنا النص. فالفاصلة الزمانية بين طرح الأحكام المسبقة والتخمينات، وبين قراءة النص وفهمه هي المسؤولة عن استبعاد الأحكام الجزافية المتسرعة والخاطئة التي تسبب سوء الفهم، فيما نحتفظ بالأحكام التي ستكون مسؤولة عن فهم صحيح وواضح(*)

إن النص حسب هذا الطرح كينونة مستقلة عن المؤلف (نسبيا)، يمكن فهمها في أفق تاريخي ولغوي بعيدا عن مقاصد المؤلف، التي قد تكون بعيدة عن متناولنا، أو مغالطة، ففهم النص«**إذا أردنا أن نفهمه فقط أو أن نفهمه بالمقام الأول من خلال شخصية كاتبه. وأكثر من ذلك، إن نوايا كاتب ما والدلالة الذاتية التي يرى أن أعماله تتمتع بها، لا تتوافق دائماً**

*–لعلنا قمنا بالتعديل على مفهوم الفاصلة الزمانية عند "**غادامير Hans-Georg Gadamer**" أثناء استعارتنا هذا المفهوم واستعماله تطبيقيا، فحسبه فإن الفاصلة الزمانية تكون بين نص في حقبة زمانية قديمة يُحاول فهمه في حقبة معاصرة بالتالي فإن هناك باعا بين النص ومحاولة الفهم وهناك تراكم لقراءات عنه ولأحكام مسبقة تتشكل عنه ويسعى المؤول بعد قراءته للنص إلى تبديد الأحكام المسبقة والقراءات التي وقعت في سوء الفهم والإبقاء على على الأحكام التي تتناسب مع النص لبناء فهم جديد وصحيح، في حين أن معيار الفاصلة الزمانية بهذا المفهوم لا يمكن تطبيقه على الأثار المعاصرة= التي لا تفصلنا عنها مسافة زمانية كبيرة (كتبت في سياقات تاريخية وبلغة العصر)، وعليه فإننا أدخلنا تعديلا على مفهوم المسافة الزمانية لنجعله اللحظة الفاصلة بين إطلاق الأحكام أو التصورات الأولية التي نضعها بعين الاعتبار قبل إقبالنا على النص وبين لحظة الانتهاء من قراءة النص وفهم منطقه، بعد هذه الفاصلة الزمانية سيتم استبعاد الأحكام المسبقة الجزافية والمحافظة على الأحكام التي تساعد في بناء فهم صحيح وجديد للنص ومنها يمكننا التأويل استنادا للأحكام المسبقة الصحيحة واستنادا لمنطق النص وأفقه اللغوي والتاريخي.

مع الدلالة الموضوعية لهذه الأعمال، الدلالة التي تهم المؤرخ الفيلسوف في المقام الأول.»[1]، فالنص وجود لغوي، يمكن فهمه دون الرجوع إلى مؤلفه (كما أشار إلى هذا "**هايدجر Martin Heidegger**"، و"**لوسيان غولدمان Lucien Goldmann**").

بما معناه أننا نستطيع قراءة النص، وفهمه، والحكم عليه دون الحاجة إلى الرجوع إلى المؤلف فهو لا يملك معنى النص «**بمعنى أن المؤلف أو المؤلفة لم يعرفا ماذا كان أو كانت تقول لأن اللغة تحدثت عنه أو عنها.**»[2]، إننا فعليا نبحث عن حقيقة النص من آفاقه اللغوية والتاريخية.

وعليه فإن ما نذهب إليه هنا، هو فهم النص تأسيسا على تجاربنا الذاتية، وتراكماتنا المعرفية، واستنادا إلى إمكانات النص كأثر لغوي تاريخي، وهو ما يذهب إليه "ريكور" الذي يقرر «**أن فهم دلالة النص العميقة يترافق أو يتزامن مع نوع من فهم الذات لنفسها؛ لأن النص هو الوسيط الذي نستطيع من خلاله فهم ذواتنا ويحصل هذا الفهم للذات من خلال حيازة المعنى أو تملكه وجعله معنا خاصا بذات القارئ.**»[3]، وامتلاك هذا المعنى يستند إلى ما يتيحه النص، من إمكانات، بالتالي فإن النص هو صاحب الكلمة الفصل، فيما يتعلق بالمعنى، لأنه سيكون فعليا منفصلا عن مؤلفه، وتكون مقاصده رهينة بما يطرحه، وبمال يفهمه منه القارئ في سياق منعزل عن تأثيرات المؤلف.

رغم هنا، ومن جانب آخر، لا يمكننا طمس المؤلف نهائيا أثناء قراءتنا، لأن النص الذي بين يدينا مغرق في الذاتية، ويسجل حضورا طاغيا لذات مؤلفه بين ثنياه، فالذات الحقيقية المبدعة للعمل تسردن نفسها فيها، وتعمد إلى عملية ترجمة لغوية، تعبر بها عن نفسها الحقيقية المرجعية، بالتالي فإن هناك نوعا من اللحمة بين الذات خارج نصية، والذات

1-لوسيان غولدمان: الإله الخفي، مرجع سابق، ص32.

2-أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، مرجع سابق، ص 50.

3-حسام الدين درويش: إشكالية المنهج في هيرمينوطيقا بول ريكور وعلاقتها بالعلوم الإنسانية إشكالية المنهج في هيرمينوطيقا بول ريكور وعلاقتها بالعلوم الإنسانية نحو تأسيس هرمينوطيقيا للحوار، ط01، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسية، الدوحة، قطر، 2016م، ص245.

داخل نصية (شخصية البطل وهي مطابقة ضمنيا للسارد والمؤلف، حسب الميثاق السير ذاتي الذي جاء به "**فيليب لوجون Philippe Lejeune**"[1]).

لذلك لا يمكننا تهميش المؤلف أو إبعاده عن عملية الفهم والتأويل، لنتعامل مع النص كمعطى لغوي خالص بعيدا عن المؤلف ومقاصده، غير أننا لن نركز على مقاصد المؤلف، ولكننا سنركز على منطق النص بادئ ذي بدء، ونربط محتواه بمضمون الأحكام المسبقة التي أطلقناها، ثم سننتقل إلى بقية العناصر الأخرى، من أجل بيان وفهم "أنثى السراب" بشكل أفضل.

لذلك فإننا لن نهمش المؤلف وآراءه[*] أو نقصي ما يوجد خارج النص كليا، فطبيعة النص السير ذاتية تستدعي ذكر المؤلف، واستحضاره، كون المؤلف في مثل هذا الضرب يجاهد لأن يكون حاضرا بمواصفاته الحقيقة ذاتها (يسردن ذاته) داخل النص، والنص في الوقت نفسه مع هذا الحضور له استقلاليته الخاصة بل ووجوده المستقل، الذي يغطي فيه على هذه القصدية فالطبيعة الضبابية للقصد المستتر داخل الأعمال ذات الميثاق السير ذاتي، تجعل من تأويلها يختلف عن بقية الأعمال الأخرى التي يمكننا فيها تجاهل المؤلف، والتعامل مع النص فقط.

أما هنا فلا يمكننا تجاهل المؤلف، لأنه كلما أردنا أن نفعل وجدنا المؤلف قابعا بين أحشاء العمل، يجبرنا على إقحامه عنوة في عملية التأويل، ورغم أن قراءتنا للنص تكون بعيدة عن المؤلف و«**وغالبا ما يكون قصده مجهولا لدينا، قد يكون زائدا عن الحاجة، وقد يكون عديم الفائدة، بل قد يكون مضرة فيما يتعلق بتأويل المعنى اللفظي لعمله. وفي أحسن الأحوال يجب أخذه بالاعتبار في ضوء النص نفسه. وبالنتيجة، ليس السبب في**

1-راجع: فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق.

*- نتحدث هنا عن المؤلف الحقيقي لا المؤلف بوصفه استراتيجية كتابة كما يصفه بهذا "**إيكو Umberto Eco**" ولا بوصفه مبدأ تجميع للخطاب، ووحدة وأصل لدلالات الخطابات، وبؤرة لتناسقها كما يذهب إلى هذا "**فوكو Michel Foucault**".

مشكلة التأويل هو عدم إمكان نقل التجربة النفسية للمؤلف، بل يكمن السبب في طبيعة القصد اللفظي للنص. ويدل تخطي المعنى للقصد على أن الفهم يحدث في فضاء غير نفسي، بل دلالي، نحت فيه النص نفسه منفصلا عن القصد العقلي لمؤلفه.»[1]، فإن المؤلف في العمل السير ذاتي يستطيع التشبث برداء عمله بطريقة ما.

فإن لم يستطع إنقاذ أعماله الأخرى بسبب انفصالها عنه، فإنه في الأعمال السير ذاتية يكون حاضرا ومتوحدا مع عمله (كليا أو جزئيا)، فحتى لو أردنا إقصاء حضوره فإن عملية الإقصاء هذه ستكون عملية فاشلة، لأن المؤلف يبني حياته الخاصة، أو يستغلها داخل النص، فينتجها كليا (في حالة السير الذاتية الصريحة)، أو جزئيا (في حالة الروايات أو القصص التي تعتمد على حادثة أو جزء من حياة المؤلف) داخل عالم اللغة.

بالتالي فهو موضوع السرد وهو كاتبه، ولا يمكننا إنكار وجوده، حتى إن ألغيناه، وقلنا بموته كما يقول بهذا النقد المعاصر، فهذا «**لا يمنع من أن يكون هذا المؤلف الحقيقي قد وجد بالفعل، هذا الإنسان الذي ينبثق من بين كل الكلمات المستهلكة التي تحمل في طياتها عبقريته أو اختلاله. سيكون من العبث طبعا أن ننكر وجود الفرد الكاتب والمبدع**»[2]، لذلك فنحن لا نقصي مقاصد هذا المؤلف الحقيقي، والفرد الكاتب، لكننا نأخذها بعين الاعتبار دون أن نبني عليها قراءتنا.

3.فهم منطق النص: الانصهار بين أفق الذات وبين أفق النص:

يعرض "**غادامير Hans-Georg Gadamer**" في فلسفته التأويلية، فكرة تقول بانصهار أفق الذات، مع أفق النص، من أجل فهم صحيح ومناسب له، فأفق الذات هو ما أُنتِجَ من أحكام مسبقة تنتمي إلى إطار تاريخي معين، ينتمي إليه المؤول، باعتبار أن الفهم

1–بول ريكور: نظرية الخطاب وفائض المعنى، مرجع سابق، ص 123.

2– ميشال فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، ص 15.

عملية محدودة خاضعة للتاريخ، أما أفق النص فهو ما ينتجه النص استنادا لآفاق مؤلفه ولإمكانات اللغة، في إطار تارخيٍّ معين أيضا.

وفهم النص وتأويله، يقتضي الالتقاء بين الأحكام المسبقة، التي تشكل أفق القارئ، وبين ما يقوله النص، والسياقات التي أنتج فيها، وهذا الانصهار يتم ضمن بوتقة التاريخ، واتحاد المؤول مع التأويل وفهم النص (الذات مع الموضوع) كما يؤكد "**غادامير-Hans Georg Gadamer**"، و"**ريكور Paul Ricœur**"، هذا الأخير الذي يقول: «**إذا كان المؤرخ يستطيع أن يقيس نفسه بالشيء نفسه، وأن يتعادل بذاته مع المعلوم، فذلك لأنه وموضوعه تاريخيان. وهكذا يكون شرح هذه السمة التاريخية إذن سابقاً على كل منهج. ومن هنا، فإن ما كان حداً للعلم –معرفة تاريخانية الكائن– يصبح مؤسسة للكائن. وما كان مفارقة –معرفة انتماء المؤوّل إلى موضوعه– يصبح سمة أونطولوجية. هذه هي الثورة التي تدخلها أونطولوجيا الفهم. وبهذا يصبح الفهم وجهاً من وجوه مشروع الوجود هنا ومن انفتاحه على الكائن.**»[1]، وهنا سنحاول فهم منطق النص بدمج أفق الأحكام المسبقة مع أفق النص بعد قراءته.

ينحصر هذا النص بين عارضتين سرديتين، تشكل الأولى مقدمته وعقدته، وتشكل الأخيرة خاتمته وحلّ عقدته، وما بينهما يتوزع عدد كبير من الرسائل، الذي يتعالق مع هاتين العارضتين ويخدم توجههما، وكثيرا ما تحيد هذه الرسائل منساقة خلف الخطاب الوجداني والعاطفي لتبتعد عن الفكرة الأساسية للعمل ثم تعود إليها من جديد.

تأخذ شخصية ليلى مهمة السرد، وليلى هي شخصية متخيلة تأخذ دور شخصية حقيقية، يوهمنا المؤلف بمرجعيتها وواقعيتها باعتبار أنها إمرأة يعرفها حقيقة وتربطه بها علاقة حميمة، جعلته يُدخلها عالم السرد تحت مسمى مريم (أي أن مريم قناع لها حسب ما

1–بول ريكور: صراع التأويلات دراسة هرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، مر: جورج زيناتي، ط01، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2005، ص 40.

يوهمنا به)، وفكرة العمل الأساسية قائمة على معاناة وجودية لشخصية حقيقية، تسرق منها شخصية ورقية (متخيلة) حياتها وتَفْتَكُّ منها وجودها.

تقرر ليلى أن تخرج عن صمتها وتتحدث مستغلة فرصة تواجد "سينو/ واسيني" في المشفى(*) وتعزم على فضح كل شيء بنشر الرسائل التي كانت بينهما، وهذا من أجل التخلص من مريم تلك الشخصية التي اختلقها لها "**واسيني**" وألبسها بها فصارت تعيش في ظلها.

ما خالف الأحكام المسبقة والتخمينات التي أطلقناه هو أن "سينو/ واسيني" لا يسرد بلسان حاله ولكن ليلى هي الساردة، هذا ما تبادر إلى الذهن مع القراءة الاستكشافية للنص، أما بعد التثبت والشروع في التأويل فإننا وجدنا أن هذه مجرد لعبة من ألعاب المؤلف، فليلى ما هي إلى قناع آخر من الأقنعة التي يرتديها "**واسيني**" حيث يعمد إلى صياغة ما تسرده هذه الشخصية عن طريق تمريره عبر ثلاثة مستويات: ليلى/ مريم- ليلى/واسيني- مريم/ واسيني.

أي أن المعاناة هي معاناة المؤلف، والمعركة الوجودية القائمة بين ليلى الحقيقية، ومريم الورقية، هي في حقيقتها معركة قائمة بين "**واسيني**" في حياته الحقيقية و"**واسيني**" في عالم اللغة، وقد استعار شخصية ليلى ليعبر بها عن هذا، أي أن ما تسرده ليلى هو تعبير بالنيابة عن نفسه، فيما ورد اسمه "سينو" كمشارك في السرد وسارد في كثير من الأحيان من أجل خلق نوع من الإرباك والتغطية على لعبته هذه، فمحاولته التخلص من مريم هذه الشخصية اللصيقة بكل أعماله، محاولته "هو"، لكنه يفشل في النهاية من التخلص منها لتندثر الشخصية الجديدة "ليلى" وتنتصر "مريم" ويفشل المؤلف في التخلص من "مريم"، كما فشل من التخلص من وطن اللغة على حد تعبيره.

*-يستند العمل إلى حادثة مرجعية حقيقية، وهي دخول المؤلف "واسيني الأعرج"، إلى المشفى، بعد تعرضه إلى أزمة قلبية.

إن هذا العمل يتأسس على هذه المقولة التي يؤمن بها المؤلف كثيرا، وهي أن الوطن الحقيقي هو اللغة(*)، وأن حياته الحقيقية هي أدبه وشخصياته وأعماله، ويبدو أن المؤلف حاول تقويض هذه المقولة، خصوصا بعد حادثة مرضه ودخوله إلى المشفى واقترابه من الموت، مما جعله يراجع نفسه، أن يغير نظرته للحياة بعد هذه الحادثة التي أوشك أن يفقد فيها حياته، لكن هذه المراجعة الهادفة لتقويض فكرة اللغة الوطن فشلت، لأن ليلى كقناع يختبأ وراءه المؤلف، يفشل في القضاء على مريم التي هي ترميز لعالم اللغة الذي يعيش فيه.

سنحاول في هذا القسم وعبر العديد من المباحث تفكيك النص إلى أجزائه الأصلية من أجل فهمه والوقوع على حقيقته ثم سنختم الفصل بالحديث عمَّا بعد التأويل والفهم أي قيمة العمل الأدبية.

4. أنثى السراب نص خيالي هل يتضمن وقائع سير ذاتية(**)؟:

تتمحور مقاربتنا بشكل أساسي، حول التشكيلات السير ذاتية في تجربة "**الأعرج**" الروائية، ما يستوجب وقوفنا عندها، هذا من جهة، وفي الوقت نفسه، ومن جهة أخرى ، نحن مطالبون ببيان ما قيل في هذا النص، سواء بشهادة المؤلف الذي ذهب إلى أنه نص خيالي بامتياز، ولا يتوفر على تشكيلات سير ذاتية مرجعية «**نعم في الروايات التي ذكرتها هناك عناصر سيرية مثلا في شرفات بحر الشمال قصة الأخت زوليخا والسفر إلى أمريكا والصراع مع الحركات الإسلاماوية المتطرفة ولو أن القصة تخص نحاتا وليس كاتبا وهو ما نجده في أصابع لوليتا عندما يضطر الكاتب إلى مغادرة وطنه والسفر خارج الحدود. أما**

*-عبّر عن هذا أيضا في شرفات بحر الشمال.

**-نقصد بها بالوقائع السير ذاتية الوقائع الحقيقية المرجعية من حياة المؤلف التي يترجمها كتابة وعادة ما تنقل وقائع الحياة عندما تترجم إلى كتابة عبر أنواع أدبية مختلفة مثل السيرة الذاتية أو المذكرات أو اليوميات... وقد يستعين الكاتب بالقصة أو بالشعر أو بالرواية لنقلها صراحة أو تلميحا ونحن نستخدم مصطلح السير ذاتية للاحالة على كل التشكيلات اللغوية التي لها علاقة بحياة المؤلف المرجعية.

أنثى السراب فالرواية تخييلية بامتاز [بامتياز] تجريدية باستثناء العلاقة مع علولة»[1]، أو بإجماع جملة من الدارسين[*]، على تخيليته وانتمائه إلى التخييل الذاتي، فهل أنثى السراب تخلو من مرجعية سير ذاتية (وقائع من حياة المؤلف الشخصية) أم لا؟ وهل هو نص خيالي بحت؟ وهل هو تخييل ذاتي؟

سنؤجل الإجابة عن السؤال الأخير ونرجئها إلى مبحث التجنيس للتفصيل فيها جيدا، فيما سنأخذ على عاتقنا التصدي للسؤالين السابقين. يجزم المؤلف وعديد من الدراسات المعقبة على نصه، بأنه نص خيالي بامتياز ولا نجد تعرضا للعناصر السير ذاتية في هذه الدراسات كونها انطلقت من مسلمة أنها نص متخيل والعناصر التي فيها لا مرجعية لها، في حين أن التقاء أفقنا بأفق النص تبين فيه عكس هذا، إذ إن النص يحمل في طياتها عناصر سير ذاتية كتلك التي وجدناها في شرفات بحر الشمال وأكثر.

وبما أننا نسائل النص وننطلق منه فإننا نلغي مبدئيا تلك المعرفة المسبقة التي أسس لها مقول المؤلف وتعقيبه على نصه، وتلك الدراسات التي سارت في هذا المسار التأويلي الوحيد، الذي تؤطره قصدية المؤلف، وشروحاته وتعقيباته على النص، ذلك أن رأي المؤلف في هذه الحالة لا يعدو أن يكون رأيا عابرا يستوي فيه المؤلف مع القارئ وقد يخطئ فيه.

في صميم مقاربتنا نجد رسائل ومقالات عالجت المتخيل والسيري في أنثى السراب، وانتهت إلى أن أنثى السراب نص خيالي، تمثل فيه صاحبه مقولات ما بعد الحداثة، وأبدع

1-الكلام لواسيني الأعرج في مراسلة تمت عن طريق البريد الالكتروني بتاريخ: 2021/05/22 الساعة التاسعة ودقيقة صباحا (09:01 ص)، بتوقيت الجزائر، منطقة تبسة.

*-"عبد الله شطاح" في كل المقالات والدراسات التي تعرض فيها لتجرلة الأعرج نذكر منها كتاب " نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج"، سلوى السعداوي في كتابها " الكذب الحقيقي من قال إنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي"، وعدد من الباحثين الأكاديميين والأساتذة الذي انساقوا خلف هذا الطرح وتبنوه في مقالاتهم، مثل: فيصل الأحمر: مقولة التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة كلية الآداب واللغات، مج 01، ع 02، 2015/12/01م، ص- ص: 80- 101، عبد العزيز هبة: أنثى السراب: رواية سيرية أم تخييل ذاتي؟، مجلة حوليات الآداب واللغات، مج 08، ع 03، 05/ 11/ 2020م، ص- ص: 58- 74.

في توظيف الرسائل وكسر الشكل الروائي، كل هذه المراجع التي اطلعنا عليها –باستثناء دراسة عبد الله شطاح–، لا تخرج عن قصدية المؤلف، وما رسمه وحدده ليسير فيه الدارس والمؤول حتى يصل إلى نتيجة "وعي المؤلف وإدراكه التام بحدود نصه"، وهذا ما ننقضه هنا، استنادا إلى عدة معايير من بينها: تناقض ما هو قائم في النص، مع ما هو قائم خارجه، أي مع تصريحات المؤلف بخصوص نصه، حتى أنه في رسالة الماجستير الموسومة بـ"السيرة والتخييل في رواية أنثى السراب"[1]، يدرج صاحبها تصريحا للمؤلف، يقول فيه بأهمية العودة إلى السيرة الذاتية من أجل الاعتماد عليها في الكتابة الروائية[*].

لكن المؤلف في هذا النص، ينفي المرجعية السير ذاتية على حضورها فيه، ليعتبره تخييلا بحتا، أو يعتبره متحولا إلى متخيل وموهم بالمرجعية[**]، إذ إننا لم نفهم مقصد المؤلف الذي يريده عندما اعتمدنا على آرائه وتصريحاته وأجوبته، التي تظهر متذبذبة متناقضة. إن تضارب آراء المؤلف حول نصه تجعلنا نفهم أنه لا يدرك حدود ما يكتبه، وأن نصه لا يولد المعنى، استنادا إلى قصدية منه، وإلى استراتيجية نصية تتيح هذا، ولكنه يعتمد بدرجة كبيرة على إمكانات اللغة، وعلى القارئ الذي سيتكفل بإضفاء المعنى على النص، ونسب ما قد يتوصل إليه منه إلى عبقرية المؤلف ومقصده، هذه استراتيجية المؤلف المعتمدة في الكتابة، فاشتغاله النصي قائم على اللغة بالدرجة الأولى، لذلك أعماله ضعيفة من ناحية الحبكة، وتعدد الأصوات، وتطور الشخصية الروائية.

من بين هذه الدراسات التي انطلقت من أساس أن أنثى السراب عمل خيالي يشتغل على مقولات ما بعد حداثية ويتضمن عبقرية إبداعية:

1–عبد القوي أحمد: السيرة والتخييل في رواية: أنثى السراب لـ"واسيني الأعرج، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانية، وهران، الجزائر، 2011م– 2012م.

*– ينظر الملحق رقم 21.

**–في عموم تصريحات الأعرج اللاحقة، التي اطلعنا عليها، وطرحنا سؤال التشكيلات السير ذاتية عليه في إحدى الملتقيات، فإنه ينفي المرجعية السير ذاتية عن أعماله ويصرّ على التعامل معها كتأثيثات روائية، وهو ما يتعارض مع التصريحات القديمة وقصديته المبطنة من توظيف هذه العناصر.

عبد القوي أحمد، السيرة والتخييل في رواية: أنثى السراب لـ"واسيني الأعرج[1]، وإن كان صاحبها ناقش قضية السيري في الرواية، واعتبر أن "أنثى السراب" تقوم على السيرة الذاتية، وتؤسس لخطاب سيري واضح، رغم إن صاحبها يلزمنا بميثاق محدد وهو الرواية الذي ينبغي علينا احترامه، فالباحث يذهب الباحث في قراءته إلى رصد ملامح الخطاب السيري الموجود في العمل إلا أن قراءته جاءت مهادنة وتوفيقية، إذ إنه سعى للتوفيق بين ما يقوله النص، وبين ما يصرح به الكاتب لإيجاد مخرج نقدي مقبول يسد ثغرة التناقض بين ما يقوله النص، وبين ما يصرح به المؤلف.

فالنص يتضمن التشكيلات السير ذاتية وهو أمر مفروغ منه، والمؤلف يصرح بعودته إلى السيرة الذاتية والاعتماد عليها في الكتابة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يضع ميثاقا يحدد أفق القراءة ويربطها بنوع محدد "هو الرواية"، أي إنه يوجه القراءة إلى أفق الخيال، كما أنه يصرح بأن عمله "أنثى السراب" خيالي بحت ولا يتضمن عناصر سير ذاتية، إلا حادثة واحدة كما صرَّح بهذا لنا عند إجابته على مراسلتنا، وهذا ما يتناقض مع ما يوجد في النص، ومع تصريحاته بالعودة إلى سيرته الذاتية، واعتماده عليها في الكتابة، ونفيه لوجودها في النص من جهة أخرى، وأيضا مع الميثاق الذي اعتمده لتوجيه القراء إلى لون معين من الخطاب يقتضي أفقا معينا.

ولكن القارئ يتفاجئ بأنه يقرأ عن حياة المؤلف وعن أحداث حصلت معه، ولا يتعامل مع رواية يفترض أن أساسها خيالي، ونعتقد أن الباحث حاول تدارك هذا التناقض بين التصريحات وبين النص والميثاق المقرر من طرف المؤلف، فعمد إلى إيجاد سبيل يوافق فيه بين الأمرين دون أن يُسقط أحدهما.

فقال، بخيالية العمل، احتراما للميثاق الذي قرره المؤلف وفي الوقت نفسه، أقر بسيريته لما وجده داخل النص، وهو ما يحيل إلى اعتماد المؤلف على سيرته الذاتية في هذا

1- عبد القوي أحمد: السيرة والتخييل في رواية: أنثى السراب لـ"واسيني الأعرج، مرجع سابق.

النص «**تدخل رواية "أنثى السراب" لواسيني الأعرج ضمن الفضاء السيري الذي يتداخل مع الأشكال السردية الأخرى خاصة الرواية، لكنه استوفى جميع الخصائص السيرية التي وصفها النقاد لكي تبيح لنا حق تصنيفها ضمن الفضاء السيري، برغم أن المؤلف يوجهنا على غلاف الرواية إلى تصنيف أجناسي محدد بـ "رواية" وهو موجه ملزم يستند إلى القاعدة الميثاقية ويدعونا نظريا- إلى احترام هذا التصنيف.ثم إن طبيعة اللغة السيرية المستخدمة في الكتابة تؤسس ملامح واضحة للخطاب السيري**»[1]، وفي الوقت نفسه، دلل على توجهه هذا بتصريحات قالها المؤلف تتعلق باعتماده على السيرة الذاتية «**ليست العودة إلى السيرة الذاتية إلا تذكيرا لمن أراد أن يسمع. ومحاولة قد تكون يائسة، لتثبيت عالم وممارسات ثقافية ووجودية أصبحت اليوم على قاب قوسين أو أدنى من الاندثار**»[2]، ليتوصل إلى تركيب يثبت فيه الجانب السيري للعمل، استنادا إلى ما هو موجود فيه، واستنادا إلى حياة المؤلف كمرجع خارجي يتطابق ما ورد فيها مع ما يحكيه.

ويذهب الباحث، إلى اعتبار هذا قصدا من قِبَلِ المؤلف، وإبداعا منه، فالسيري يذوب داخل الروائي ليتحول إلى متخيل، بالتالي فإن المؤلف مدرك لحدود إبداعه، متصرف في مادة السيري بما تمليه عليه عبقريته الإبداعية، ولا ينبغي علينا كقراء -حسبما يورده الباحث- أن نُبسط ونفهم تصريحات الكاتب بشكل آلي، لأن النص بكامل مؤشراته وتقنياته، يعكس مقاصد مؤلفه وما أراده، فطغيان ضمير الأنا وتبادل الأدوار في السرد مع شخصية "ليلى" يشير إلى التطابق بينها وبين شخصية الكاتب بشكل كامل. وعند العودة إلى حوار المؤلف مع الكاتب الصحفي التونسي "كمال الرياحي"، نجد أن هذا الحوار يشكل المادة الأساسية للرواية. فكل ما صرح به الكاتب في هذا الحوار عن آرائه وأفكاره وتجاربه الشخصية

1-عبد القوي أحمد: السيرة والتخييل في رواية: أنثى السراب لـ"واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 54.

2-المرجع نفسه، ص، ص: 61، 62.

وعلاقاته، نجده بين ثنايا العمل، مع إضافات يقتضيها السرد والمتخيل الروائي، مما ينتج عنه شكل جديد ضمن هيكل روائي يتميز بخصوصيته الفنية[1].

إن هذه القراءة قراءة جيدة، لكنها القراءة التي يريدها المؤلف تماما، وهي القراءة التي يؤسس لها من تصريحاته المتضاربة مع بعضها البعض (تصريحه باعتماده على السيرة الذاتية في الكتابة،- نفيه لوجود السيرة الذاتية في أعماله)، وآرائه التي لا تتوافق مع جوهر النص (النص "**رواية تخييلية بامتياز**" لا يتضمن مرجعيات سير ذاتية إلا حادثة واحدة هي حادثة علولة، ووسمه العمل بوسم الرواية/ وجود تشكيلات سير ذاتية في العمل لا يمكن إنكارها وإجابته عن هذا المأزق بقوله إنه لا يجب التعامل مع هذه العناصر على أنها عناصر سير ذاتية وإنما عناصر روائية توهم بالسير ذاتية)، بالتالي فإن جلّ القراءات (التي تدرك بنية التناقض في العمل على الأقل)، تذهب في مسار توفيقي بين النص وما يريده المؤلف، ثم تنتصر إلى قصد المؤلف باعتباره مبدعا لا يشق له غبار، وليكون النص ثمرة هذا الإبداع والوعي بحدوده، كما نجده في هذه المقاربة.

في حين أن قراءات أخرى، تتخذ منحى محايدا وجزئيا، وتتمركز حول قضية واحدة أو موضوع واحد، كقضية التجنيس، كما نجده في قراءة "عبد الله شطاح"[2] وإن كانت قراءة جدية هي الأخرى أشارت إلى قضية تكرار المؤلف الثيمات السير ذاتية، واجترار نفسه دون أن يقدم جديدا، لكنها انجرت خلف مغالطة تجنيس العمل على أنه تخييل ذاتي (رسالة الماجستير أيضا صنفت أنثى السراب على أنها تخييل ذاتي)، وكذلك قراءة "سلوى السعداوي"[3] ، التي جعلت من "أنثى السراب" نصا يتموقع ضمن الكتابات الشذرية المابعد حداثية، معتبرة إياها تخييلا ذاتيا مرآويا، وإن كنا سجلنا اعتراضنا على كل هذا بما سيتقدم

1-ينظر: عبد القوي أحمد: السيرة والتخييل في رواية: أنثى السراب لـ"واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 63.

2-عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ط 01، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م.

3- سلوى السعداوي: الكذب الحقيقي من قال إنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، ط 01، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016.

ذكره أثناء حديثنا عن "التجنيس"، فإن قراءات أخرى جاءت اجترارا وتكرارا لهذه القراءات التي لم تخرج بدورها عن قصد المؤلف وما يؤسس له، كمقال "عبد العزيز هبة": "أنثى السراب: رواية سيرية أم تخييل ذاتي؟"[1]، الذي لم يخرج عن طرح عبد الله شطاح وسلوى السعداوي بخصوص التجنيس، وهو لا يضيف أي إضافة جديدة أو إضاءة نقدية، وقراءات أخرى تتعلق بعناصر جزئية كثيمة الجسد، وتراسل الفنون، وغيرها[*].

إن هذه المقاربات –معظمها– لم تستطع إقامة قطيعة بين قصد النص وبين قصد المؤلف، ولم تستطع التعامل مع النص كظاهرة مستقلة عنه، فجاءت كلها تدور في فلك ما رسمه المؤلف وما حدده من شروحاته وتعقيباته وآرائه حول نصوصه، إنها مقاربات تقول ما يقوله المؤلف بطريقة أخرى، وإننا هنا لا نعتدُّ برأي المؤلف وشروحاته، ونبتعد بقراءتنا التأويلية عن الفضاء الذي رسمه وارتضاه لتسير فيه المقاربات النقدية لنصوصه، لنسلك مسلكا ينطلق من النص ومقصده ويقارن بينه وبين قصد المؤلف بعيدا عن التوفيقية الساعية لرأب صدع التناقض بين القصدين، التي ذهبت مقاربات عديدة إليها من أجل إثبات حضور المؤلف وقصده الواعي بإبداعه.

إن هذا النص على الخيالية التي يدعيها المؤلف، وعلى الهالة التي تصنعها الدراسات حوله، ابتداء من قضية التجنيس، وصولا إلى الابتعاد عن الموضوعية في النقد والانسياق خلف طروحات جاهزة وقوالب نمطية، تتعلق بطبيعة التخييل واللغة الروائية، تجعل من جل الدراسات متشابهة من ناحية الطرح والمضمون، إسقاطا للمقولات على النص، كما تجعلها أسيرة لأحكام مسبقة لا تستطيع الخروج عنها، ورهينة لقصد المؤلف، وصدى مكررا لحكم واحد "**لقد أبدع المؤلف ونصه غاية في الكمال**".

1–عبد العزيز هبة: أنثى السراب: رواية سيرية أم تخييل ذاتي؟، مرجع سابق.

*–يمكن إيجاد هذه المقالات بالبحث في منصة المقالات العلمية الجزائرية ASPJ، بواسطة الكلمة المفتاحية "أنثى السراب".

في حين إننا نتخذ مسلكا آخر، بعيدا عن ضلالات الأحكام المسبقة العامة، التي وقعت فيها القراءات السابقة، وغربلة لأحكامنا المسبقة التي راكمناها باطلاعنا على تجربة المؤلف، واستنادا إلى النص وما ورد فيه، فإننا نذهب إلى أن نص أنثى السراب يعج بالوقائع السير ذاتية (وقائع من حياة المؤلف الحقيقية وهي مرجعية وليست مكونات روائية توحي بالسير ذاتية كما يقول المؤلف)، وهذا ينقض ما ذهب إليه المؤلف ويخالف رأيه وقصده الذي يُشَيِّعُ له.

فالنص غني بتشكيلات سير ذاتية يبدو أنها أفلتت من المؤلف بلا وعي، أو أن المؤلف عندما وظفها وشوهها عن طريق طمس مضاعف اعتبرها تخييلا لا وقائع مرجعية من حياته (وإن كان هذا غريبا بعض الشيء، فالحوادث وإن تشوهت تماما تبقى لها مرجعيتها)، والنص وإن كان خياليا فله ما يستند إليه من الواقع كما يقول "**إيكو Umberto Eco**"«**نحن نتحدث عن مانزوني الذي كان يبني عالماً بأكمله، وهو يصف بحيرة كوم. ومع ذلك فإنه كان وهو يبني ذلك، يستعير الخصائص الجغرافية من عالم واقعي بإمكانكم الاعتراض قائلين إنّ هذا يحدث فقط في رواية تاريخية وهذا ليس صحيحا، فلقد رأينا أنّ هذا ممكن أيضا مع قصة خيالية، مع فارق بسيط هو التفاوت في درجة التطابق بين الواقع والإبداع.**»[1]، وإننا نرى أن المؤلف وقع في نوع من الوهم عندما اعتبر أن "أنثى السراب" لا تتضمن تشكيلات سير ذاتية، وأنها رواية خيالية تجريدية، وهذا راجع إلى اعتبارات تتعلق بمفهومه هو للخيال وللكتابة الروائية.

فعلى ما يبدو أن مفهومه للخيال، والكتابة الإبداعية الروائية، يرتبط بالتشويه والتركيب، وتعامله مع العناصر السير ذاتية وأخذها نماذج ومضارب مثل، ودعما للأيديولوجي، والتصرف في بعض تفاصيلها، وتركيبها ضمن مفاصل النص يجعله يرى أن ما يقوم به كتابة روائية، وأن هذه العناصر لم تعد لها مرجعية بل صارت عناصر روائية.

1- إمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، مرجع سابق، ص، ص: 182، 183.

وإنَّا لنجد مغالطة كبرى في هذا، وسوء فهم كبيرا، فالتشويهات أولا لم تطمس هذه العناصر كلية، فهي واضحة في النص فكيف تُنفَى عنها مرجعيتها ويُحَتَّمُ على القارئ أن يتعامل معها كعناصر روائية توهم بالواقعية وهي ليست كذلك؟

إنها فعليا عناصر مرجعية مشوهة أقحمت ضمن سياق روائي، لأن العناصر الروائية الموهمة بالواقعية هي ما نجده عند "**غابريال غارثيا ماركيز Gabriel García Márquez**"، أو عند "**إيزابيل اللندي Isabel Allende**"، في قصصهما أو أعمالهما الخيالية التي تعتمد على الواقع، وعلى الإيهام بالواقع، وليست التقنية التي يكتب بها الأعرج في ذلك من شيء.

بالتالي فالتقاء أفقنا بأفق النص يجعلنا نلغي أفق المؤلف، إذ وجدنا العمل يتضمن أبعادا سير ذاتية واضحة وصريحة، وعند توقفنا لتأمل هذه التشكيلات حتى لا نحكم بعدم جدواها كما فعلنا في الفصل السابق، وحتى لا ننجرّ خلف الأحكام المسبقة التي نسعى لتقويضها، وقفنا أمام مفرق مهم نورده كما يلي:

- المؤلف يعي أنه يوظف سيرته الذاتية في هذا العمل، لكنه تَهَرُّبًا من فكرة "إنه يكرر نفسه" نفى هذا.
- المؤلف لا يعي أنه وظف سيرته الذاتية في هذا العمل، بسبب سياقات معينة حكمت تجربة كتابته له.
- المؤلف واهم لأنه تصور أن توظيفه لسيرته في هذا العمل، لا يندرج ضمن توظيف السيرة الذاتية وفق مفهوم المرجعية، بل هو لعبة لغوية يجب أن تفهم في حدود اللغة والخيال، وأنه لا يجب أن نطابق بين ما كتب على الورق وبين ما يوجد على أرض الواقع، ويجب ألّا ننسب هذه التشكيلات إلى مرجعياتها السير ذاتية، ونتعامل معها على أنها تشكيلات تنتمي إلى الخيال الروائي.

نستبعد الطرح الأول: فبجملة من الاستدلالات المحكمة، المستمدّة من حوارات المؤلف، وتصريحاته، وشرحه عن أعماله، تبين أنه لا يعي توظيفه سيرته الذاتية إلا بعدما

يكمل عمله ليجد أنه بث في ثناياه شيئا من هذه السيرة، ويصرح على أساس هذا المابعدي بأنه يكتب حياته قطرة قطرة، أو إن أحد أعماله أقرب للسيرة الذاتية من غيره، ثم ينفي هذا حسب طبيعة السؤال الموجه إليه(*).

ونرجّح الطرح الثاني: إن المؤلف عندما يكتب، وعندما يغوص في الكتابة، يغرق في اللاوعي وتتداعى الأحداث، فيستحضر ذكريات حياته داخل متن العمل الذي من المفترض به أن يعالج قضية أخرى (الاعتراض على قانون الوئام المدني وانتقاد الارهاب مثلا في شرفات بحر الشمال، فكرة سرقة الهوية الحقيقة لشخص واقعي من طرف شخصية ورقية في أنثى السراب، العودة لانتقاد أنظمة الحكم والإسلام المتطرف في أصابع لوليتا)، فيجد المؤلف نفسه وهو يحشر سيرته الذاتية في مواضع عديدة بسبب تداعي الكتابة ولا وعيه.

كما **نعدل في الطرح الثالث:** استنادا إلى ترجيحنا الطرح الثاني، فالمؤلف واهم أي نعم لأنه تصور أن توظيفه سيرته الذاتية لا يندرج ضمن فكرة الإعتماد على المرجعي في الكتابة، بل هو لعبة خيالية لغوية ويجب أن تفهم هكذا، خصوصا في تلك الأعمال التي يحكم بأنها تتضمن سيرته الذاتية كعمل "شرفات بحر الشمال" و"طوق الياسمين"، و"أصابع لوليتا". لكن تصوره هذا تصور بعدي وليس تصورا قبليا، أو تصور نشأ أثناء فعل الكتابة بنى به أعماله لتتسم بالقصدية التي تجعل منّا ننسب الإبداع إلى استراتيجية مسبقة من قِبَلِ المؤلف، اعتمدها لإخراج نصه بهذا الشكل، ليجعل منه وفق هذا ينتقل من حالة توظيف(*) عقيم إلى استثمار خلاق.

---

*- ينظر الملحق رقم 22.

*- نفرق بين التوظيف والاستثمار تغييرات طفيفة لا تذكر فالقارئ يمكنه تحديدها بسهولة وملاحظة الفروق بينها ومن ثم لا يوجد أي جهد إبداعي وما يقوله الأعرج بشأن هذا على أنها لعبة خيالية ولا يجب التعامل معها كوقائع حياتية مرجعية يضرب به عرض الحائط فلا أثر للتلاعب الفني على هذه البنى يجعلنا نضطلع بفعل تأويل مضن وعميق لنكشف مقاصدها وجماليتها إنها ترد في بعض زوايا العمل كذكريات لا أكثر ولا أقل، في حين إن الاستثمار هو هضم لهذه البنى وإعادة إنتاج فني لها يجعل من القارئ أو الناقد يجهد في عملية تتبعها ولو أردنا أن نضرب مثالا بهذا لعلنا نستحضر "**جورج أورويل George Orwell**" ومزرعة الحيوان وترجمته الفنية وانتقاده الساخر للمبادئ الشيوعية إن القارئ يدرك

في الحقيقية إن قصدية الإبداع، ووعي استثمار التشكيلات السير ذاتية يغيب عن هذه الأعمال، ويمكننا المقارنة بين عملين أحدهما كتب عن وعي، واستنادا إلى استراتيجية نصية تستفيد من التشكيلات السير ذاتية، وإدخالها ضمن بوتقة الخيال الروائي كما نجده في رواية "ابن الفقير"[1] لـ"**مولود فرعون**" مثلا، وبين عمل يستحضر البنى السير ذاتية كما هي، لكنه يلجأ إلى تشويهها لاحقا بعد المراجعة، أو كنوع من التغيير فيها أثناء عملية الكتابة، أو تحضر[*] فيه هذه البنى موزعة دون شكل ودون دلالة واضحة، كما هو الحال في أعمال الأعرج، لنجد أن الفارق شاسع.

أيضا يمكننا القول برأي آخر وهو أن المؤلف لا يعي توظيفه لسيرته الذاتية في عمله "أنثى السراب" ويعتقد أنه كتب عملا خياليا بامتياز، إذ إنه بنفسه وقع ضحية حكم مسبق تكون من تجربته الإبداعية وكذلك النقدية، وما تراكم عنده من معارف وتجارب، وإلى تحديداته الخاصة المتعلقة بمفهوم الرواية والخيال والكتابة الأدبية، ومعايير الإبداع، ما جعله يرى أن كل ما يخطه يندرج تحت نوع الرواية مهما كان شكله.

وإن كتاباته كلها كتابات خيالية، وإن كانت تتضمن عناصر سير ذاتية وعناصر مرجعية أخرى، في حين إننا نجد هذه العناصر عناصر مباشرة، موضوعة وضعا في نسيج النص، دون أي استثمار إبداعي لها، وقد جاءت لتعبر عن توجهات أيديولوجية يتبناها المؤلف. ولأن المؤلف بعد كتابه النص يتحول إلى قارئ، فإننا لسنا ملزمين برأيه، ولسنا

مرجعيات العمل لكنه يبحث عنها بشغف بين ثناياه مستمتعا بالترميزات الذكية التي يعتمدها أورويل ليس هذا فقط إن= "**أورويل George Orwell**" يعيد تصوره هذا في 1984 ومن المفترض أن يكون التكرار عقيما ومضجرا لكن تكرار "**أورويل George Orwell**" ليس كتكرار "**الأعرج**"، إن 1984 وإن كانت تستند إلى فكرة عمل مزرعة الحيوانات ذاته وتدور في حدودها إلا أنه يفاجئنا بنمط ترميز جديد حتى إننا لا نكاد ندرك الالتقاء بين العملين إلا بعد مدة، وهذا ما نسميه استثمارا.

1-مولولود فرعون: ابن الفقير، تر وتق: نسرين شكري، ط 01، مصدر سابق.

*- استعملنا لفظة "يستحضر" لأن الاستحضار يوحي بالوعي وبإدراك المؤلف لما يستحضره، أما لفظة "تَحْضُرُ" فقد استعملناها لأنها تدل على وجود لاواع لهذه المكونات داخل النص، إنها تحضر بنفسها دون وعي من المؤلف وليس هو الذي يستحضرها.

معنيين بما يقوله عن نصه، فقراءته لعمله وشروحه عنه تجانب الصواب من وجهة نظرنا، وهي قراءة لا تعي نصها، إذ إن بينها وبينه انفصام وتناقض.

إن المتأمل سيجد أن هذه التشكيلات حاضرة دون وعي من المؤلف، ويحسبها الأخير أنها خيال وتخييل، وهذا ما يوحيه له وعيه الزائف، غير مدرك بأن تداعياته هذه هي اجترار لتشكيلات من حياته التي سبق ووظفها في نصوص أخرى، وقول المؤلف عن عمله بأنه لا يحتوي إلا على حادثة واحدة تنتمي إلى المرجعية السير ذاتية هي "قصة علولة" كما وقوله بأن عمله تخيلي بحت، يناقض ما يقوله العمل في حد ذاته ويضعنا أمام عدة سبل:

- **أولها:** المؤلف إما أنه لا يريد إثبات المرجعيات على عمله تجنبا لقضية الثيمات السير ذاتية المكررة والمجرورة.
- **ثانيها:** إنه فعليا لا يعي الكم الهائل من الوقائع ذات المرجعيات السير ذاتية الحاضرة في عمله.
- **ثالثها:** أن ميزانه النقدي مضروب إذ ظن أن التلاعب بالوقائع السير ذاتية وتلك التعديلات المزعومة التي تستند إلى منطق التشويه والوصل والمناسبة مع السياق(*) يجردها من مرجعيتها ويحولها إلى خيال وهذا ضرب من والتوهم، لأن ذكره والده وعائلته في هذا العمل ليس حتى متصرفا فيه بل أتى في على صورته المرجعية المحيلة إلى حياة المؤلف الحقيقية، والشخصيات وما يتعلق بها (شخصية الوالد والأقارب) هي شخصيت مرجعية حقيقة.

أي أنه وظف المرجعي ضمن سياق المتخيل، بل وضعه وضعا في نسيج النص، وهذا التوظيف لا يطمس المرجعي السير ذاتي ولا يجعل منه خياليا، لأن طبيعة الأحداث والسياق الذي يرد فيه ذكر هذه الشخصيات والأحداث، سياق سير ذاتي، فإذا تحدث عن والده تحدث عنه في فضاء الثورة والاستشهاد، وهو ما حصل فعلا، فهذه

*–تحدثنا عن منطق المؤلف الإبداعي في الفصل الفارط ووسمناه بأنه منطق تركيبي لا توليدي.

الشخصية والفضاء الذي وردت فيه ذو مرجعية سير ذاتية صريحة، وقس على هذا مع بقية الشخصيات والأحداث.

أما الحديث عن اقحام شخصية مرجعية حقيقة في أحداث متخيلة، فهي ليس ما يقوم به المؤلف هنا، لأن هذا يعني حضور شخصية مرجعية حقيقية في سياق متخيل، تخوض أحداثا مختلفة تماما عن سياق حياتها المفترض، وتأتي أمورا لا ترتبط بخط حياتها، ونموذج هذا ما نجده في "رسالة الغفران" و"الكوميديا الإلاهية"، لدرجة أن تخيلية الأحداث تنسينا مرجعية الشخصية، وهو ما نجده في "حدث أبو هريرة قال"[1] أيضا، إذ نصادف أبا هريرة جديدا تماما، يخوض مغامرة وجودية.

وهذا ما لا نجده عند "**الأعرج**"، فهو لا يقحم الشخصية المرجعية الحقيقية في سياق أحداث متخيلة تماما، وهو لا يستثمر السياق السير ذاتي في إطار المتخيل الروائي، ولكنه يركب هذا على ذاك فيجد القارئ أثار سيرته الذاتية واضحا في العمل، مقحمة في سياق المتخيل، متحولة عن أصلها المرجعي بما يشي أن المؤلف ركَّبَها تركيبا، ثم يفصح المؤلف أن العمل خيالي بحت، وأن هذه العناصر يجب أن تفهم في تخيليتها لا في مرجعيتها.

وقد أخذنا بفهمها في بعدها الخيالي المدعى من قِبَلِ المؤلف، فوجدنا أنها لا تخدم حبكة ولا تعاضدا نصيا، وأنه يمكن استبدالها، لكننا نسبنا استحضارها[*] إلى نمط كتابة المؤلف الذي يستشهد من حياته لدعم المعرفة السردية التي يقدمها. فهذه التشكيلات تؤازر العمل وفكرته –حسب وجهة نظر المؤلف طبعا–، وتعتبر تصويرا صادقا للمعاناة الإنسانية جمعاء، ولانشغالات المثقفين والفنانين، مختزلة في شخص المؤلف المثقف والفنان الذي عاش هذه المعاناة، هذا فهم للنص في حدود قصد المؤلف، أو بالأحرى كيف يريد لنا

1–محمود المسعدي:حدّث أبو هريرة قال، تق: توفيق بكار، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، سبتمبر 2014 م.

*–الاستحضار كان في شرفات بحر الشمال ذلك أن الاستحضار يحمل دلالة الوعي بالأمر، في حين أنه في أنثى السراب كان حضورا نتيجة عدم الوعيه به.

المؤلف أن نفهم نصه، أو هي إحدى القراءات التأويلية والمسالك التي تنضوي تحت مظلة قصد المؤلف.

في حين إننا وجدنا أن هذه التشكيلات حشو يمكن استبداله، ويمكن تعويضه بعناصر مكافئة، أو حذفه دون أن يختل المنطق السردي، واهتدينا إلى أن استحضار هذه التشكيلات كانت له أرضية أخرى هي دعم الإيديولوجي، والنمذجة له، ودعم الموقف كما فصلنا في الفصل الثاني.

وعليه فإن فهمها في حدود قصد المؤلف الذي يوجه الفهم توجيها إلى اعتبار أن هذه التشكيلات التي تتقاطع مع حياته وتعرضها ليست تشكيلات مرجعية، وإنما هي تأثيثات روائية توهم بالواقعية، وتشتغل اشتغال الخيال أمر لا يصح، إذا ما انتقلنا من مستوى الألعاب النصية إلى مستوى آخر ينفتح على الخطابات الثقافية والإيديولوجية التي تتحكم في مَوْقَعَةِ هذه التشكيلات والأنساق المضمرة التي تختفي وراءها ووراء إيرادها بهذا الشكل.

إن "أنثى السراب" جاءت نتاجا منطق المؤلف التركيبي ذاته الذي اعتمده في كتابة أعماله السابقة، إلا أنها تتميز بخصوصية مختلفة، إنها تختلف عن بقية الأعمال السابقة وحتى عن اللاحقة فقد غلب اللاوعي فيها عن الوعي، لدرجة أن المؤلف رأى أنها خيال بحت على مرجعيتها القوية الحاضرة.

في الخيال البحت تكون أحداث العمل مولدة توليدا وتتناسل من بعضها، بما لا يتيح المقارنة بينها وبين أي مرجع خارج نصي (كرواية الخميائي ساحر الصحراء لـ"**باولو كويلو Paulo Coelho**")، وإن انفتح الخطاب على الخارج، فإن انفتاحه يرتبط بخطابات أخرى ويذهب في مسارات أخرى دون أن يرتبط بشخص المؤلف، ويقع رهين مسار واحد.

في "الخميائي" مثلا إذا ما انفتحت القراءات لربط الداخل نصي بالخارج نصي، فإن القراءات ستربط بين النص والثقافة الإسلامية، ستربط بين النص والتراث الأندلسي، بين النص والتراث الاسباني، بين النص والتراث المسيحي، بين النص والمجتمعات السرية...،

في حين أن نص الأعرج إذا فتحناه على ما هو خارج نصي سنجد الأعرج وحياته، ولا يمكننا إيجاد مسارات أخرى متعددة كتلك التي تطرحها الأعمال الخيالية الفعلية.

أما الأعمال الخيالية التي تستفيد من تشكيلات مرجعية (سواء سير ذاتية، أو تاريخية)، فإن هذه التشكيلات التي تستفيد منها تتحول عن أصلها المرجعي، وتتعرض إلى تغيير في بنيتها يصل في بعض المراحل إلى طمس شديد، يكون فيه من الاستحالة على القارئ تحديد المرجعيات، وربطها بالمؤلف أو بوقائع حياته بشكل مباشر أو صريح، إذ لا توجد قرائن أو إحالات تجعلنا نؤسس تأويلا يستند إلى دلائل قوية وجازمة عليها، وحتى إذا ما توفرت هذه القرائن والأدلة فإنها تختلط بالخيال ويقع فيها لبس وتشابه، يصعب منه التفريق بين المعطى المرجعي والمعطى المتخيل كما في رواية "العجوز والبحر" إن أردنا التعامل مع رمزيتها بإسقاط على حياة مؤلفها.

في حين أن ضربا آخر يحافظ على هذه التشكيلات وعلى مرجعيتها، ولا نجد صعوبة في تحديدها، غير أن القيمة الأدبية، والفنية، والجمالية، لهذه التشكيلات لا تكمن في استفراغها من محتواها، وإعادة تشكيلها، ولكنه يكمن في الأسلوب الذي تنتظم به لتؤدي دلالات ومعان جديدة، ما كان يمكن لها أن تؤديها لو سردت وفق نمط آخر.

ترد هذه التشكيلات بمرجعيتها لا نجد صعوبة في تحديدها عموما، لكنها تتموضع ضمن أسلوب سرد روائي يقوم عليها كوقائع ويستثمرها بطريقة تضفي عليها مسحة الخيال الروائي، ويذهب بها إلى أبعد من مجرد عرضٍ لتفاصيل الحياة، بل يذهب بها لتعرفنا على نمط من الوجود، وعرض لتجارب الحياة، وإقامة جسور ثقافية وحضارية بين الأنا والآخر، كما نجده في رواية "ذهول ورعدة" لـ"**إيملي نوتومب Amélie Nothomb**"[1].

هذه النماذج ترتكز على أساس متخيل حقا، وإن كانت لها مرجعياتها إلا أنها تنفصل عنها فنيا بطريقة تجعل من الربط بينها وبين هذه المرجعيات يبدو أمرا عقيما ولا طائل منه،

1-إيملي نوتومب: ذهول ورعدة، مصدر سابق.

فنتعامل معها وفق القيمة الفنية التي تطرحها لا وفق أهواء مؤلفيها، وما يطرحونه حولها، لرسم مسار تأويلي مسبق تسير فيه المقاربات والدراسات. نتعامل معها وفق القيمة الثقافية والأدبية التي يُولّدها العمل، لا وفق ما يوجهنا المؤلف إليه باعتباره التشكيلات السير ذاتية في عمله بنى روائية لا مرجعية لها.

إن العمل يتحدث عن نفسه، وإن قراءتنا لعمل "ذهول ورعدة" الذي يقوم على أساس سير ذاتي صريح لم يجعلنا نحكم بأن هذه التشكيلات تثقل كاهل العمل، ولم يجعلنا نبحث في مرجعية هذه التشكيلات وطرق تموقعها داخل النص ونسبة التشوه فيها، لأن هذه التشكيلات وضعت في سياقها الروائي بشكل فني صحيح، وجاءت للتعبير عن تجربة إنسانية، والعمل برمته ابتعد عن الجانب الإيديولوجي ليقترب أكثر من الرؤية الفنية.

فالقارئ ينسى وهو يقرأ تماما أنه يقرأ نصا له مرجعيات أو يستند إلى وقائع حقيقة من حياة المؤلفة، لأنه يتماهى مع السرد وما يقدمه، لتتحول هذه التشكيلات السير ذاتية إلى مادة روائية تعبر عن قيمة إنسانية، أما عند الأعرج فإن كل هذا يختفي على حساب المغالاة في عرض الذات وموقفها الأيديولوجي، واستغلال هذه التشكيلات من أجل تصدير فكرة المثقف المعذب المظلوم، الذي وجد خلاصه في الضفة الأخرى، إضافة إلى دعمها لمواقف إيديولوجية أخرى تجعل منها تختلف تماما عن المنطق السردي في عمل "ذهول ورعدة" وتجعل من قراءتنا تتجه في مسار آخر أيضا.

والمشكلة أن المرجعي عند "**الأعرج**" لم يتعرض إلى تشويهٍ يجعل منه غير قابل للتحديد، بل ورد كما هو في سياق متخيل لا غير، فشخصية ليلى مثلا وهي شخصية مركبة من جملة شخصيات نحسب أنها متخيلة، عندما تسترجع ذكريات عن "سينو/ واسيني"[*] تكون بعض هذه الذكريات (خصوصا المرتبطة بالطفولة والأقارب) وقائع مطابقة للمرجع الحقيقي.

*- الذكريات الخاصة بسينو الشخصية البطلة تتعالق مع مواقف حقيقية وقعت للمؤلف الحقيقي، وسنورد مقارنة بين المتخيل والمرجعي في الملاحق.

فترد قصة زليخة، وقصة عزيز، وما حصل للوالد، وتُذكرُ الأصول الأندلسية المورسكية، حتى أنه يدرج رسالة كاملة تلقاها من إحدى طالباتها عندما سمعت أنه مرض وأُدْخِلَ المشفى، بل إن العمل يوظف حادثة دخوله المشفى كما هي، ويجعل منها أساسا للرواية، فليلى لم تبدأ نشر الرسائل المزعومة إلا بعد أن تأكدت أن "سينو/ واسيني" في المشفى وحالته حرجة لا تتيح له التدخل ومنعها، فكيف نسمي هذه الوقائع المرجعية تخييلا؟ وكيف يُطلب من القارئ أن يتعامل معها في حدود المتخيل؟

إن أساس هذا المتخيل يسهل كشفه، فنحن لا نواجه صعوبة أو نطلق تأويلا بالاحتمال إذا ما تعاملنا معه(**) بل إننا نأوِّل أو نفسِّر بالأحرى بكل أريحية وثقة، لأنه تفسير مؤسس له وفق قرائن ودلائل لا يمكن إنكارها، ما يجعلنا نقول بأن قضية حضور التشكيلات السير ذاتية هنا(***) هي قضية لا واعية من طرف المؤلف، تحكمت فيها سياقات الكتابة كما سنرى، وأما تعقيبه بشأنها على أنه يجب فهمها داخل حدود العمل الروائي، ويجب أن تفهم على أنها لعبة تخييلية لا أكثر ولا أقل، فإننا نسجل عليها اعتراضين:

- **الأول:** حتى في الأعمال التي تُحَوِّرُ المرجعيات، وتطمسها، وتحولها، فإن المرجعيات تبقى حاضرة بطريقة أو بأخرى، ولا يمكن إجبار القارئ أو الناقد على فهم العمل في حدود العمل دون الانفتاح على سياقات أخرى، إذ إن هذا منطق عقيم ولا ينتج شيئا، ولو اتبعنا هذا المنطق فإننا سنتعامل مع الحقيقة الممكنة التي تطرحها الروايات التاريخية التي تستند إلى مرجعية تاريخية تسائلها وتنقدها وتعدل من مسارها، سنتعامل معها على أنها وهم وسنلغي المرجعية التاريخية التي تستند إليها الرواية، ونتعامل مع الرواية على أنها مكتفية بذاتها، وهذا لا يصح.

**-بما معناه أن تأويل هذه التشكيلات في حدود المتخيل المفترض الذي يصرُّ عليه المؤلف، لا ينفتح على احتمالات عديدة، ولكنه يمضي في سبيل واحد مكشوف.

***- وهي كذلك في كثير من الأعمال غير أن المسار الذي سلكناه في تحليلنا لشرفات بحر الشمال جعلنا نتقمص دور المؤلف ونعيش تداعياتها وقد علقنا لاحقا خارج هذا التقمص بأن مقاربتنا مقاربة نسبية ولم نأخذ كلية بقصد المؤلف بل تركنا هامشا للنقد وضح فيه وجهة نظرنا.

- **الثاني:** لا يمكننا الفصل بين البنى اللغوية، وبين المرجعيات الاجتماعية، والثقافية المنتجة لها، ولا يمكننا الفصل بين الأعمال الأدبية، وبين سياقات إنتاجها، إذ إن هناك أنساقا ثقافية، وتاريخية، وسياسية، وتشكيلات خطابية، تساهم في تشكيل العمل الأدبي، ومن غير المعقول الإقبال على عمل لفهمه داخل حدوده اللغوية فقط[*].

إن أعمالا مؤسسة على الإيديولوجيا، والتحيز الثقافي، والانسلاخ الهوياتي (هوية مستلبة)، كأعمال الأعرج لا يمكن فهمها في حدود اللغة فقط، إنها تجبر القارئ على الخروج من حدود اللغة والبحث في البنى المسؤولة عن توليد هذه الأعمال، تدفعه إلى النظر إلى خارج التراكيب اللغوية، والتعامل مع النص محيلا إلى وجود خارجي، فتعاملنا مع «**المعاني بوصفها مجموعة مغلقة على ذاتها، سيرفع اللغة لا محالة إلى المطلق. ولذا، تنكر هذا الأقنوم من اللغة القصد الأساسي للإشارة، والتي هي قيمة من أجل... إذن قيمة لتجاوز الذات وإلغائها فيما تهدف إليه. وما كان ذلك كذلك إلا لأن اللغة نفسها تطلب أن تحيل إلى الوجود بما أنها وسط دال.**»[(1)]، وعليه فإن التشكيلات السير ذاتية التي يستمدها المؤلف من ذاكرته وما عاشه، لا يمكننا أن نفهمها في هذا الفصل على أنها مجرد تأثيثات روائية لا مرجعية لها، ولا يمكن التسليم بالمبدأ والرؤية التي يؤمن بها المؤلف وتصوره الذي فصلنا فيه.

*-جلّ الدراسات التي تناولت كتابات الأعرج أو على الأقل الدراسات التي اطلعنا عليها وحاولنا الإحاطة بها لفهم أعمال الأعرج وتأويلها ونقدها، كانت دراسات بنوية، أو دراسات تركز على الجوانب الجمالية لأعماله، بالتالي فإن جملة النتائج المتوصل إليها من هذه الدراسات كانت كلها إشادة بالروائي وتمجيدا له دون الوقوف عند نقاط الظل في تجربة هذا الروائي، ودون محاولة الخروج من حدود الجماليات والبناء السردي للنص، بالتالي فتقريبا فإن نتائج هذه الدراسات واحدة في جوهرها على اختلاف مناهج الدراسة واختلاف المدونات التي تدرس لأنها في النهاية تقول بطريقة غير مباشرة "لقد أبدع هذا الروائي وعمله لا تشوبه شائبة"، ونحن هنا لا نعمم الحكم ولكننا نتحدث عن عينة واسعة من الدراسات التي اطلعنا عليها.

1-بول ريكور: صراع التأويلات دراسة هرمينوطيقية، مرجع سابق، ص48.

إن هذا العمل في حقيقته مجرد تجميعية نصوص جاء وقفة تأملية احتاجها المؤلف بعد مرضه ودخوله المشفى واقترابه من الموت[*]، وهذه التجربة جعلته يكتب أنثى السراب، ليجسد فيها أزمته الوجودية التي مرّ بها وأزمة هويته (شخصية ورقية تسرق هوية شخصية حقيقية).

وقد استغل المؤلف حادثة دخوله المشفى، أساسا بنى عليه متخيله، فيما عمد إلى حشو الوقائع السير ذاتية بين ثنايا العمل، كما عمد إلى تركيبه من أعمال سابقة بواسطة الاقتطاع والتوظيف، أو بالإحالة.

إذن فهذه هي طبيعة النص ومنطقه البنائي، فالعمل جاء لعرض معاناة وجودية وتمزق نفسي حاد تُرْجِمَ بواسطة اللغة، لم يخض فيه المؤلف أي مغامرة لغوية كما تدعي العديد من الدراسات، فلغة هذا النص هي لغة الأعرج ذاتها التي كتب بها رواية "ذاكرة الماء"، ورواية "شرفات بحر الشمال"، وكذلك سيرته الذاتية "سيرة المنتهى" التي جاءت لاحقا بعد "أنثى السراب".

ولا يختلف هذا العمل عن الأعمال السابقة إلا في شكله المتفرق، لذلك يجب أن نضع النقاط على الحروف، ونخرج من النمطية والتبعية في تناولنا الظواهر الأدبية، لأن أنثى السراب لم تأتِ بالجديد أو تطرح موضوعا مختلفا(باستثناء الصراع الوجودي بين شخصية متخيلة وأخرى حقيقية (هي متخيلة أيضا توهم بالمرجعية))، ولغتها لم تخرق المألوف أو لم تنزح عن لغة الأعرج المألوفة التي يكتب بها، باستثناء أنه بالغ بشكل سافر في خطابه العاطفي والوجداني وأغرق فيه كثيرا، حتى أن القارئ يمل وينسى فكرة العمل

*- أنظر الملحق رقم 23.

عندما يتابع القراءة التي تخرج عن السرد الروائي لتتسم بطابع عاطفي بحت خال من السردية الروائية(*)، كما أنها خاضعة للهذيان واللاوعي.

إذن فسياقات إنتاجها جعلت منها تخرج بذلك الشكل المشتت، الذي يذهب كثير من الدارسين إلى اعتباره شكلا ينتمي لأنماط الكتابة ما بعد الحداثية، وما هو منها في شيء، إذ لا يمكننا أن ننسب كل شيء إلى فعل قصدي يتوخاه المؤلف، إننا نتساءل«**هل يمكن اعتبار ذاك الذي ينحت كتلة خشبية، كيفما اتفق ليحصل دون رغبة منه على صورة بقرة، مبدعاً لعالم فني؟ /.../ سيكون الموضوع عملاً فنياً إذا كان من الممكن أن نتخيل وراء هذا الشكل العرضي استراتيجية مكونة لمؤلف إن الأمر يتعلق بحالة قصوى تعبر بشكل رائع عن الرابط الوثيق الرابط الجدلي، بين المؤلف والمؤلف النموذجي الذي يجب أن يتحقق في كل فعل للقراءة.**»(1)، قياسا على هذا لا يمكن أن نعتبر كل نصٍ، نصًا مؤسسًا من قِبَلِ المؤلف وفق استراتيجية تخلق مسارات تأويلية متعددة مقصودة منه، ولا يمكننا وسم كل نص مشتت أو مُكَوَّنٍ من شذرات على أنه نص ينتمي إلى كتابات ما بعد الحداثة.

إن مفهوم الحداثة وما بعد الحداثة مفاهيم ضبابية مستقدمة لم يحصل الاتفاق عليها بعد، نتيجة الإشكالات التي تطرحها، فإن كانت الحداثة وما بعد الحداثة تطرح إشكالا مفاهيميا في البيئة الغربية التي ظهرت فيها هذه المصطلحات، وإن كانت الإبداعات التي توسم بالحداثية وما بعد الحداثية في البيئة الغربية أيضا، تطرح وما زالت تطرح إشكالات ولا يمكن الجزم بحداثتها من عدمها فكيف بها في نقدنا العربي؟

حتى نكون على بينة من أمرنا، فإن مصطلح حداثي وما بعد حداثي صار مطي النقاد والدارسين يطلقونه على أي كتابة قد تكون خربشات أو تجميع مفردات، بل وصارت

*-كلام عاطفي مسترسل، وذكريات الأعرج عن نفسه يلبسها شخصية (سينو)، وأيضا ذكرياته عن نفسه يطرحها على لسان الشخصية المتخيلة التي تلبس لبوس شخصية مرجعية (ليلى).

1- إمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، مرجع سابق، ص، ص: 182، 183.

مطايا للمبدعين الذين يرصفون جملة من الكلمات لا ترقى إلى النموذج الأدبي الإبداعي، واصفين أعمالهم بأنها حداثية وما بعد حداثية.

هذا التميع والانفتاح أباح كل شيء، وخلق فضاء رحبا للمغالطات، وخلط الحابل بالنابل. إن أنثى السراب لا علاقة لها بكتابات الحداثة وما بعد الحداثة، كما تنسبها إلى هذا عديد دراسات(*) صحيح إنها نص ذات شكل شذري، مكون من الرسائل أو هذا ما توحي به، لكن من يقرؤها بتمعن يدرك أنها كتبت مسودة، ثم جمعت، وقسمت بسبب حجمها الهائل. لقد كتبت باستطراد دون تركيز على حبكة معينة، إنها تدوينة ذاتية مغرقة ففي العواطف تتميز بالإسهاب، وهذا راجع إلى حالة المؤلف النفسية التي كتبها فيها، فقد كان مريضا وهذا ما يبرر اختفاء الترابط بين عناصر النص، وعدم نظامية شكله.

إن أنثى السراب شتات من الخطابات الوجدانية التي تستند على قاعدة سير ذاتية تحضر في كل مفصل من مفاصل العمل اعتباطا، وهي ليست كتابة حداثية أو ما شابه، إذ إن المؤلف لم يخرج عن خطوط المدرسة الواقعية والرومانسية في كتابته، ولا نلاحظ فرقا سواء في لغته، أو في خطابه يختلف عن أعماله السابقة.

فالمؤلف لم يضف جديدا ولم يتجاوز أسلوبه القديم، والشكل الشذري الذي انساق كثير من النقاد في نسبه إلى كتابات ما بعد الحداثة، سببه الحقيقي حالة المؤلف أثناء إبداعه العمل، ولا وعيه وهو يكتب ويرصف الكلمات إلى جنب بعضها، وعليه فإن المؤلف في هذا العمل لم يأت بالجديد ولم تتغير استراتيجيات كتابته التي تعتمد بشكل أساسي على اللغة، والاشتغال الوجداني والشاعري عليها على حساب بقية مكونات السرد، وهذه اللغة في هذا النص هي ذاتها التي كتب بها نصوص سابقة (ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال).

*-مقاربة سلوى السعداوي: الكذب الحقيقي من قال إنني أنا، تذهب إلى اعتبار "أنثى السراب" تتنزل في خانة الكتابات ما بعد الحداثية، وعديد من الدراسات الأخرى.

وإننا على هذا نجد حضورا صريحا لسيرته الذاتية –رغم نفيه مرجعية هذا العمل إلا بما يتعلق بصديقه علولة–، وتشويها مبالغا فيه لبعض أحداثها، وكذلك تلاعبا بأسماء الشخصيات، ومرجعياتها (سبق أن فصلنا فيها في الفصل الذي حللنا في عمل شرفات بحر الشمال). الطارئ الجديد الوحيد هو أنه وظّف هذه التشكيلات السير ذاتية (وقائع من حياة المؤلف)، في شكل جديد يختلف عن حبكاته الروائية المعهودة، حيث عمد لاستبعاد نفسه من الصورة العامة (ليس هو السارد الأساسي بصفة أنه دخل المشفى بسبب أزمة قلبية)، وأعطى زمام السرد لشخصية ليلى التي اختفى وراءها، ليعبر عن صراع وجودي يعانيه هو كمؤلف، مع شخصيته الروائية الشهيرة التي لم يستطع الخلاص منها "مريم". ولم يكن هو مسؤولا عنه بشكل مباشر بقدر ما فرضته السياقات التي يعيشها، وسنعرض في هذا المبحث جملة من التشكيلات السير ذاتية التي وظفها المؤلف في والذي استفاد منها النص في تشكيل كينونته وفي ظهوره بهذا الشكل (طبعا تعتبر التشكيلات السير ذاتية عنصرا من جملة عناصر أخرى ساهمت في بناء نص أنثى السراب)، حيث كانت عنصرا فاعلا في ديناميكية السرد إذ عززت مقولة الذاتية التي يعتمد عليها المؤلف كثيرا في إنتاج نصوصه[*].

فكرة العمل كاملة تقوم على أن اللغة قد تلتهم أشخاصا مرجعيين، وتقضي على وجودهم تماما عندما تُحَوَّلُ أحداث حياتهم إلى خيال، فيكون اهتمام الناس بما هو مكتوب أكثر من اهتمامهم بالحياة الفعلية للإنسان. إن الكتابة غلبت على صاحبها لذلك فغزارة الإنتاج الروائي للأعرج ومروره بحالة الغيبوبة المفاجئة[*]، جعله يتوقف ليتأمل حاله، إنه يرى

---

*–لا يوجد ما هو أقرب إلى الذات من الوقائع الحياتية التي تمر بها (التي تترجم كتابة إلى نصوص سير ذاتية أو مذكراتية أو يوميات)، فهذه الوقائع والمواقف ذات صلة وطيدة بالذات بل وتكون الذات فاعلة فيها أو لها أو ضحية لها...

*– يصرح المؤلف عن هذه الحداثة في إحدى مقابلاته قائلا: «**قال لي الطبيب يجب أن لا تتحرك وإلا ستصاب بسكتة قلبية بعدها دخلت في غيبوبة ودخلت للمشفى لمدة 5 أيام والغريب أني استيقظت ولم أكن حزينا بل كنت أكثر عشقا للحياة وأكثر ارتباطا بها، قلت كان من الممكن أن أموت لكن عندي في رأسي أكثر من خمسين رواية يجب أن أكتبها**»، **المصدر**: فسحة فكر: الكاتب الجزائري واسيني الأعرج الجزء الأول، العربي أخبار، بتاريخ: 2016/12/06، رابط المقابلة: https://www.youtube.com/watch?v=6VLG7rGBY_o

أن وجوده في العالم يكون بواسطة الأعمال التي يبدعها فماذا لو مات ولم يستكمل تلك الروايات التي في رأسه؟

كان هذا سؤالا مهما في كتابته "أنثى السراب"، يمكن للموت أن يخطفك من حياتك ويمكن للكتابة أن تفعل أيضا، ولعله اختار الكتابة لأنه على الأقل سيرى نفسه بها، فجاءت فكرة الشخصية المتخيلة التي تسرق وجود الشخصية الحقيقية، واعتمد على حادثة مرجعية أسس عليها نصه هذا وهي حادثة دخوله المشفى.

وجعل من شخصية ليلى (وهي شخصية متخيلة توهم بأنها شخصية حقيقية اعتمد عليها المؤلف في أعمالها وأعطاها اسم مريم لأغراض فنية ولحمايتها في الوقت ذاته)، جعل منها تكشف عن الرسائل التي كانت تدور بينهما، وتُفصح للقارئ بسر شخصية مريم القناع الذي ركبه "سينو/ واسيني" على وجهها حتى يُدخلها رواياته.

لكن سرعان ما تحولت هذه اللعبة اللغوية إلى مأساة وجودية بالنسبة لشخصية ليلى، التي تستغل غياب "سينو/ واسيني" وتواجده في المشفى من أجل التخلص من مريم وكشف سره معها، خلال هذا المسار نقع على كثير من التشكيلات السير ذاتية جاءت في سياق ذكريات حميمية، ولأن العمل ليس روائيا وإن كان يوحي بهذا، إذ إنه أقرب إلى كتابات الاستشفاء، والبوح، وكتابات الذكريات، منه إلى الكتابة الروائية.

فالذكريات الشخصية وعديد من الوقائع المتعلقة بحياة المؤلف، بل حتى ذكره الأعمال السابقة التي اشتغل عليها، وحديثه عنه الذي جاء استرجاعا حميميا، أكثر منه خدمة لنصية الرواية التي تعتبر ذات حبكة ضعيفة جدا، وغير متماسكة، لأن التركيز الأول والأساسي جاء على اللغة وعلى الخطاب الوجداني الذاتي.

ولم تُبنَ على حبكة تخرق توقعات القارئ، لأن المؤلف يكتب باستطراد، يستذكر ويسترجع ويخط وهو في حالة تداعٍ، وفي حالة لا واعية، يعيش بين أفانين الذكريات

والأحداث التي يستحضرها ويحرفها كتابيا، فتمتزج المرجعي مع المتخيل في تلك اللحظة اللاواعية، ويولد العمل في شكله الشذري، لذلك نؤكد على أهمية التشكيلات السير ذاتية في هذا العمل، ليس لأنها خادمة لحبكة الرواية أو لأن العمل يقوم عليه، ولكن لأن طبيعة العمل الوجدانية والاعترافية القائمة على الحميمية الذاتية تجعل من هذه التشكيلات ضرورية في عملية الكتابة.

أ. جملة التشكيلات السير ذاتية في أنثى السراب:

أولا يجب علينا أن ننتبه إلى أن هذا العمل يتضمن تسريدا لذات المؤلف، وهو حامل لها، وإن كان لا يحقق الميثاق الأوتوبيوغرافي الذي حدده "**فيليب لوجون Philippe Lejeune**" صراحة[1]، إلا أن المؤلف حاضر في السرد، وهو سارد من درجة ثانية يختبئ خلف قناع شخصية ليلى تارة، أين يذكر لنا تفاصيل عن حياته على لسانها، كألقابه المختلفة التي كان يتخفى وراءها[*].

ويظهر تارة أخرى من وراء شخصية "سينو"، التي يتطابق معها ضمنيا، فيسرد به قائلا: «**الموت استعداد بطولي، ويومها لم أكن مستعداً للتخلّي. عن الحياة. كانت هي رهاني الأخير. لم يكن لدي شيء أخسره. فجأة نبت في دماغي يقين غريب، وهو أنَّ ساعتي لم تحن بعد، وربّما أن كل ما حصل لم يكن في النهاية إلا بروفا اختبارية لشيء أفظع.**»[2]، فالمؤلف هنا حاضر داخل سرده، إذ إنه موضوع هذا السرد، وهو السارد في الوقت نفسه، يحكي ويدرج وقائع من حياته بين ثناياه، بالتالي فإننا نثبت التطابق بين المؤلف المرجعي، وشخصية "سينو" التي تضطلع بدور السارد في كثير من المواضع، ضمن حدود الفهم المشترك والتواضع المؤشر عليه بميثاق التطابق الأوتوبيوغرافي.

1-راجع: فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق.

*-ينظر الملحق 24.

2-واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص 27.

وإذا ما فرغنا من هذا الإثبات، واعتبرنا العمل تسريدا لذات المؤلف، فإننا ننتقل إلى المستوى الثاني وهي جملة الوقائع المتعلقة بذات المؤلف أو بحياته الشخصية التي يستدعيها هذا التسريد، ولعل أول وأبرز حدث مرجعي سير ذاتي يمكن الإشارة إليه هو حدث دخول المؤلف المشفى بعد أزمة قلبية وهذا الحدث شكل العصب الرئيسي في العمل.

إذ إن شخصية ليلى ستجد المساحة الكافية بعد دخول "سينو/ واسيني" المشفى لكي تتحدث بحقيقتها، وحقيقة شخصية مريم، ونشر رسائلها مع سينو، للتخلص من مريم نهائيا **«كان يجب أن يحدث ذلك. سينو لم يقم من غيبوبته القاتلة، أو على الأقل هذا ما أقنعت نفسي به»**[1]، إذن فالمؤلف يستغل هذا الحدث في عمله، ويبدو أن حادثة دخوله المشفى أثرت عليه كثيرا، وأبت أن تفارق ذهنه، فكانت استعادتها، واعتمادها في نص متخيل طريقة مناسبة للاستشفاء منها.

فكل زاوية من العمل تشير إلى حادثة دخوله المشفى بما يتطابق مع ما وقع في أرض الواقع، وليست هذه الحادثة المرجعية الوحيدة، ولكن العمل يجتر كثيرا من الحوادث الأخرى، سنستخرجها في جدول يقابل بين هذه الحوادث في سياق المتخيل، وبين هذه الحوادث في سياقها المرجعي.

1- المصدر نفسه، ص13.

المرجعي الحقيقي	المتخيل النصي
«أنا عندي شيء أعيه بالنسبة للكتابة الكثيفة أكثر في السنوات الأخيرة ربما في العشر سنوات الأخيرة العلاقة مع الزمن تغيرت أنا في السابق كنت- ليس فقط عامل السن، عامل الصحة الجسدية أيضا- كنت أظن كما يقول الفرنسيين أن هذا لن يحدث إلا للآخرين أرى أصدقاء ماتوا بسكتة قلبية، سكتة دماغية، تجلط...إلخ وهم كلهم في الحقل الثقافي والكتابي فأقول ربما المسكين لم يعتن بنفسه وعمل كثيرا وأنسى نفسي أني أنا في نفس المشهد فتخيل أنا أقول كان يجب أن أموت قبل عشر سنوات لكن الله مدد في العمر الصدفة مددت في العمر فقد وقع لي تجلط وكنت سأصاب بسكتة قلبية/.../ وأنا وقتها أستاذ جامعي في جامعة السوربون فبدأت أسير خطوة خطوة ونفسي يضيق أتوقف أسترجع النفس بعد أعمل حركات وما إلى ذلك وعرفت أن المسألة قلبية حتى وصلت للجامعة وقلت أصعد للطابق الثاني حتى أعتذر للطلبة كان عندي معهم اجتماع ولا يصح أن أتركهم ينتظرون إنه واجبي المهني وكان هناك دافع غير واع في هذه الممارسة ومع الخطوة الثانية في الدرجة الثانية انقطع نفسي وكنت سأسقط فقلت أتحرك قليلا وذهب للطب المهني الذي كان موجودا في الطابق الأرضي فقال لي الطبيب يجب أن لا تتحرك وإلا ستصاب بسكتة قلبية بعدها دخلت في غيبوبة ودخلت للمشفى لمدة 5 أيام والغريب أني استيقظت ولم أكن حزينا بل كنت أكثر عشقا للحياة وأكثر ارتباطا بها، قلت كان من الممكن أن أموت لكن عندي في رأسي أكثر من خمسين رواية يجب أن أكتبها» فسحة فكر: الكاتب الجزائري واسيني الأعرج الجزء الأول، العربي أخبار، بتاريخ: 2016/12/06، رابط المقابلة: https://www.youtube.com/watch?v=6VLG7rGBY_o	«كان يجب أن يحدث ذلك. سينو لم يقم من غيبوبته القاتلة، أو على الأقل هذا ما أقنعت نفسي به» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص13. «سأفترض أن سينو لم يستيقظ من غيبوبته أبداً لأتمكن من تجاوز قلقي الداخلي نهائيا. وسأقنع نفسي بأنَّ كل ما قاله الأطباء لأهله هو مجرد لعبة طبّيّة لإتاحة الفرصة لعائلته لترتيب ترحيله إلى أرض الوطن بلا كما أكد على ذلك. في وصيته الأخيرة.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 15. «لم أكن أعرف درجة الخطورة، ولكني كنت أدرك أن الأمر جدي. ولهذا عندما قيل لي إن قلب سينو توقف نهائيا، ثم عاد حتى بدون صدمات كهربائية، تهيَّأت فجأة لارتداء لباس الحداد الذي لم ألبسه منذ وفاة والدي.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 20.
«كان المطر في الخارج يسقط بقوة. وقفت قليلاً. تأملت الدنيا بانتشاء غريب. شعرت ببعض اللذة الجميلة وأنا أتأمل تلوّنات الغيوم، وأشرب ماء المطر وهو يغسلني . ثم حاولت أن أمشي ، شعرت بالعالم كله ينزل على صدري. تسارعت الأنفاس ودقات القلب، وشعرت بالموت يكشر تماما في المسافة الفاصلة بيني وبين الجامعة التي لم تكن تتعدى في الحالات العادية الخمس دقائق. خطوت خطوة خطوتين، ثم توقفت من جديد . مرة أخرى تخذلني قواي. في لحظة ذهنية خاطفة، رأيتني ساقطًا على الرصيف الحزين، بالضبط تحت عمود الإشارات الضوئية، نصف مغمى علي، والناس من حولي يتساءلون من أكون ؟ ينشئون الإجابات الأكثر جنونا وهبلاً. لا بد أن يكون مديراً في الإدارة بلدية الدائرة الباريسية الخامسة ليست بعيدة من هنا ؟ لا .. لا .. ربما يكون خوريًا بهذا المانطو كاشمير الطويل،	«الموت استعداد بطولي، ويومها لم أكن مستعداً للتخلّي . عن الحياة . كانت هي رهاني الأخير . لم يكن لدي شيء أخسره. فجأة نبت في دماغي يقين غريب ، وهو أنَّ ساعتي لم تحن بعد ، وربّما أن كل ما حصل لم يكن في النهاية إلا بروفا اختبارية لشيء أفظع» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 27. كما ذكر هذا الحدث في مواضع أخرىفي الصفحة 166

وهذه القبعة السوداء. الكنيسة ليست إلا على بعد خطوات قليلة . لا ... لا ... هذه الألبسة السوداء، وهذه القبعة بهذا الشكل، هي الهندام الطبيعي للحاخامات الذين يمرون دائما من هنا ، عندما يريدون قطع شارع مونج، باتجاه الكنيس اليهودي الذي يقع في الزاوية الخلفية من شارع موفتار المكتظ بالناس في هذا الوقت . لا هذا ولا ذاك . ... هو بكل بساطة أستاذ جامعي ... ربما ، الشاهد في ذلك محفظته الثقيلة . الحائط الخلفي للسوربون على مرمى البصر. وتختلط الأصوات . ثم فجأة أراهم يفتشون جيوبي للعثور على ما يمكن أن يدلهم على هويتي. يفتشون في أرقام تليفوني النقال الذي كان مرميًّا بالقرب مني، ليوجههم نحو شيء ما، كنت خائفًا من أن يُسرق التيلفون ولن يصلوا إلى إخبار صافو الوحيدة التي كانت ترافقني في البيت. ماسي، ابني، كان في مونتريال، وهاجر، زوجتي، بالجزائر. أيقظتني من خيالاتي وانغماسي، حركة الناس الجماعية وهم يقطعون الطريق بعد أن أصبحت الإشارة الضوئية خضراء، والأمطار القوية التي عادت إلى التساقط من جديد. فجأة شعرت أن بي طاقة مخزنة، كانت هي الأخيرة، وكان علي استعمالها بمنتهى الجرأة والمقاومة، للوصول إلى الجامعة . لا أدري ماذا حدث لي ، ولكنّي انطلقت، لا أسال عن نفسي الذي ضاق إلى حد الاختناق، ولا عن الاختلال الكلي لدقات القلب التي بدا لي أنها توقفت نهائيا ، وأني كنت أعيش فقط بقوة الدفع الخارجي . أؤمن أن في عمق كلّ إنسان شيئًا من بقايا طاقة جسدية مشتتة،»فسحة فكر: الكاتب الجزائري واسيني الأعرج الجزء الأول، العربي أخبار، بتاريخ: 2016/12/06، رابط المقابلة: https://www.youtube.com/watch?v=6VLG7rGBY_o	و167، وكذلك في الصفحة 385 و386 وفي هذا الموضع تحديدا يورد المؤلف وصفا واقعيا لم حصل له أثناء نوبته القلبية يقول في الرواية الصفحة 386 «ما زلت أحفظ كلماته كلها عن ظهر قلب : في داخل كل إنسان قوة مبطنة تستطيع أن تقوده نحو النجاة، وهو يواجه لحظاته الأخيرة، إذا عرف جديًّا كيف يستدعيها في الوقت المناسب . وقد تقوده نحو الموت إذا استسلم لها» ويصرح في إحدى مقابلاته الصحافية «...أحسست بدوار ودقات قلبي تتلاشى ولكني أومن بوجود طاقة مخزنة في جسم الإنسان فالفرق بين شخص وآخر أحدهما يستسلم والآخر لا... أنا أحب الحياة لم أرد الاستسلام...» راجع: فسحة فكر: الكاتب الجزائري واسيني الأعرج الجزء الأول، العربي أخبار. ويعتبر هذا الحدث حدث أساسي في تشكيل هذا العمل إذ أنه ساهم في لعبة الغياب والحضور وكان أحد العناصر المسؤولة عن تشكيل شخصية ليلى التي ستأخذ دور السارد من واسيني الماكث في المشفى

وعلى عكس ما يصرح به المؤلف من خلو هذا العمل من العناصر السير ذاتية المرجعية فإننا نرصد الكثير منها من بينها حديثه عن أصوله الموريسكية وذكرياته الطفولية ووقائع حياته بين أقاربه(**). وسنجد أنه لم تحدث عملية تحويل جوهرية في بنية هذه التشكيلات، أي أنها لم تتغير في ذاتها بل حافظت على مرجعيتها، غير أنها وردت في

**-ينظر الملحق 26.

سياق متخيل، إضافة إلى هذا وجود رسائل وضعها المؤلف كما هي في عمله، وهي رسائل ذات طبيعة سير ذاتية كرسالة "**سليمة عذراوي**" طالبته التي كتبت له رسالة أثناء دخوله المشفى إثر أزمته القلبية، وقد ساقها "**الأعرج**" على لسان ليلى ووضعها كما هي مع بعض التغييرات التي لا نجدها في الرسالة الأصلية المرجعية.

جاءت الرسالة على امتداد الصفحات 176 إلى 177 من العمل، وقد وضع عليها هامشا في العمل يحيل إلى المصدر، الذي هو جريدة الخبر اليومية تاريخ 01/ 04/ 2008م، وهو التاريخ الذي نشرت فيه "**سليمة العذراوي**" هذه الرسالة(*).

إننا نتساءل بعد هذا إن كانت "أنثى السراب" عملا خياليا بامتياز، خال من مرجعيات سير ذاتية، ونحن نجد في كل زاوية منه آثارا لحياة المؤلف الحقيقية، التي يسوقها كما هي؟ إن المؤلف غير واعٍ بحدود نصه وإننا نعتقد أن أحكامه حول النص تتميز بسوء الفهم واللاإدراك، سواء أثناء التأليف أو بعده إذ إن المؤلف أقنع نفسه بأنه يكتب نصا خياليا وتمسك بهذا الرأي.

ويبدو أن لاوعيه جعله يزج بالتشكيلات السير ذاتية معتبرا إياها تخييلا بطريقة أو بأخرى(**)، في حين أن واقع الأمر يثبت الصفة المرجعية لهذه التشكيلات، فهي ليست كما

*-ينظر الملحق 27.

**-حسب المؤلف فإن هذه التشكيلات هي تأثيثات سير ذاتية متخيلة، الغريب أنه يستلهمها من واقعه الحقيقي (كحال رسالة طالبته مثلا)، والأغرب أنه يقول بأنه يكتب حياته قطرة قطرة (إحالة للمرجعيات السير ذاتية)، وفي الوقت ذاته لا= يحب أن يتم وسم أعماله بأنها ذات مرجعية سير ذاتية مصرا على أنه يكتب حياته لكن تلك التشكيلات هي تشكيلات سير ذاتية متخيلة، غير أن النص له رأي آخر فالأعرج يعتمد في كتابته على التشكيلات السير ذاتية ويدرجها كما هي متوهما أنه يقوم بتخييلها وأنها عناصر تبدو وكأنها سير ذاتية لكنها متخيلة وحقيقية الأمر أنه يتوهم هذا فما يسميه عناصر سير ذاتية توهم بالواقعية هي بالفعل عناصر سير ذاتية كتبها من واقع تجربته مباشرة، كقصة عزيز، زليخة، صديقه علولة، رسالة سليمة...

يقول المؤلف تأثيثات توهم بالواقع(***) وإنما هي تشكيلات لها مرجعيتها الحقيقية، بل إن توظيفه لها جاء توظيفا أصما إذ إنه يدرجها كما هي مع تغييرات بسيطة فقط.

ويبدو أن منهجه هذا راجع لفكرة يعتقد فيها بأن صنيعه هذا يجعل من هذه العناصر خيالا، والنص وتوالي أحداثه لا يستفيد بشكل كبير من هذه التشكيلات(***) وليست له القدرة على تحويل مقاصدها والانتفاع منها كما في عمل "ذهول ورعدة" أو "ابن الفقير"، إن هذه التشكيلات أسيرة سياقها المرجعي ووثيقة الارتباط بذات مؤلفها الواقعي، ولم يُقَدِّم إدراجها ضمن سياق المتخيل أي قيمة فنية، أو جمالية أو أدبية، ولا حتى معرفية.

لقد تعرضنا إلى مستوى الوعي التاريخي وانصهار الآفاق، أفق النص وأفق المأول، وقمنا بتصحيح الأحكام المسبقة واستبعاد الجزافي منها، كما قمنا بتفنيد أحكام المؤلف عن نصه، استنادا إلى النص نفسه. وعلمنا أن أنثى السراب نص يعتمد على التشكيلات السير ذاتية، ليس اعتمادا بنائيا وإنما في غمرة الخطاب الوجداني الحميمي، عندما يتداعى لا وعي المؤلف أثناء الكتابة.

وقد ركزنا على التشكيلات السير ذاتية باعتبار أن مقاربتنا تتمحور حولها. والآن فإننا نتوجه بالتأويل إلى المستوى الجمالي واللغوي، لنقوم بتفكيك وتحليل بنى النص من أجل فهمه والوقوع على حقيقته، ولا شك أن النص باعتباره تشكيلا سرديا لغويا، يقوم على جملة من الاستراتيجيات التي يجب أن نقف عندها حتى نتوصل إلى فهم مثالي له.

***–توجد هناك تأثيثات سير ذاتية توهم في الواقع يمكن رصدها كالحبكة المتخيلة في شرفات بحر الشمال التي تجعله يلتقي حب طفولته نرجس بدل فتنة، وكصة معاشرته لليلى وإنجاب طفلة منها باسم ميلينا في أنثى السراب، وكضية فضح ليلى للرسائل بينها وبين سينو... كل هذه تأثيثات سير ذاتية متخيلة توهم بالواقع، لكن ما أدرجناه ها هنا وما ركزنا عليه بالأحرى التشكيلات السير ذاتية المرجعية التي استند إليها الكاتب، وقد وجدناه يوظفها في كل الأعمال بالمنطق ذاته يضعها كما هي ويغير فيها قليلا ثم يصر على أنها تأثيثات سير ذاتية متخيلة توهم بالواقع وهو ما رفضناه.

***–لقد قلنا بأهمية هذه التشكيلات سابقا لكن أهمنيتها فيما ذكرنا يرجع إلى حاجة المؤلف النفسية الشديدة في استرجاعها وكتابتها باستمرار، أما على مستوى النص الروائي، صنعةً، فالنص لا يستفيد منها في شيء.

5. أقنعة الضمائر:

يعتمد السرد بشكل أساسي على الضمائر لاقتضائه ساردا (قائلا)، والرواية باعتبارها نوعا سرديا تتميز بخصوصيتها في لعبة الضمائر، وإذا كانت الروايات الكلاسيكية استندت إلى السرد بضمير الغائب فإن الروايات الحديثة عمدت إلى الاستعانة بضمير المتكلم، بعد امتصاص الرواية للمحكي الذاتي (السيرة الذاتية، المذكرات، اليوميات)، وظهور ما يسمى بكتابة الأنا أو الروايات الشخصية، تنتمي أنثى السراب إلى هذا الضرب من الكتابة، ولعلنا تحدثنا في سابق من المقام أن أنثى السراب أقرب إلى نص بوح حميمي، وتجسيد لمعاناة وجودية، أكثر منها رواية، إذ إنها لا تقوم على أسس الكتابة الروائية بقدر ما هي نص يعكس تجربة وجودية خاصة بالمؤلف، الذي أصيب بأزمة قلبية ودخل في غيبوبة، ولأنها كذلك، فحميميتها تجعل منها تلجأ إلى ضمير المتكلم "أنا" في سرد الأحداث، فالسارد الرئيس هو "ليلى" التي تفتتح المشهد على نفسها وهي في "السكرتريوم"، تتفقد صندوق رسائلها مع سينو وتسترجع الذكريات...، لكن النص قائم في أصله على لعبة الضمائر، فالسرد الذي كان على لسان المتكلم ليلى "أنا"، يقابله سرد آخر بضمير الـ (أنا) على لسان (سينو)، تضطلع في اصطناعه خاصية التراسل التي يعتمدها المؤلف، ليكون السرد أخذًا وردًا وليس هذا فحسب ، لأن هذه الخاصية تقتضي ظهور ضمير "أنت" تخاطبه ليلى، هو سينو ومريم، ليأخذا نصيبهما من السرد بلسان المتكلم "أنا".

ليكون السرد سرد أنوات مختلفة (ليلى، سينو، مريم)، متجلّية بضمير السرد "أنا"، متولّدا عن سردها وتخاطبها ضمائر أخرى (هو) و(هي)، في حالة سرد "ليلى عن "سينو"، وفي حالة حديثها عن مريم. وضمير (أنتَ) و(أنتِ) في حالة المخاطبة، وتتناوب هذه اللعبة كلما تغير السارد ففي حالة سرد "سينو" بضمير الأنا، فإن مقامه هذا يقتضي مخاطبة (أنتِ) ليلى، و(أنتِ) مريم أحيانا، وأحيانا يتحدث عن (هي) مريم، أو (هي ليلى) وهكذا، وترتبط لعبة الضمائر هذه في النهاية بضمير (أنا) يتعلق بذات المؤلف، يقوم بتعديده وتوزيعه على

الساردين، وهذا التشظي والتعدد في الضمائر الساردة مآله الحالة النفسية للمؤلف، التي جعلته ينقسم على ذاته فحيَّد أنا المتمثلة في سينو، واستعاض بأنا أخرى (ليلى)، ما هي إلا تجسيد مقنع لذات المؤلف، ودون أن يتخلص من (أنا) سينو فقد أقحم كلا من الذاتين في النص، ليجعل منهما تتراسلان (أنا) و(أنت) في الخطاب المباشر، و(أنا) و(هو) أثناء سرد ليلى عن سينو في غيابه، دون أن ننسى مريم التي هي قناع ليلى في العمل (باعتبار أن سينو يكتب عن ليلى ويعطيها اسم مريم)، وقد جاءت في النص لتُمَثِّلَ العدو والغريم الذي تسعى ليلى للتخلص منه، فهي معادلة أناها التي تتصارع معها، تخاطبها بضمير المخاطب "أنت" وبضمير الغائب "هي"، كما يخاطبها سينو في أعماله ورسائله.

إذن فليلى منشطرة إلى هويتين، هوية مرجعية حقيقية متمثلة في ذاتها الساردة[*] التي تخوض الصراع الوجودي، وهويته الورقية "مريم" الشخصية الروائية المتخيلة التي ابتلعت وجودها، إضافة إلى شخصية "سينو" التي تجسد شخصية المؤلف، وإذا أخذنا بعين الاعتبار، قضية أن شخصية المؤلف "**واسيني**" تحضر أيضا في شخصية "ليلى" التي جاء بها لخوض صراعه الوجودي مع "مريم"، استنادا إلى حقيقة خارج نصية تتمثل في أن التمزق الوجودي والصراع النفسي، هو تجربة فعلية تخص المؤلف الحقيقي وتتعلق به، نتمثلها على مستوى المتخيل في شخصية "ليلى"، مُعَبِّرَةً سرديا عن هذا التمزق، إلى جانب شخصية "سينو"، معادلة ذات المؤلف الحقيقي أيضا، فبهذا السرد المنشطر إلى ثلاث (أنوات) تتصارع فيما بينها، ترجمة للانشطار النفسي للمؤلف بعد مرحلة مرض صعبة، وبشبكة الضمائر (أنا/ أنت، أنا/ هو، أنا/ هي... التي تؤول في النهاية إلى أنا/ أنا) صار العمل معقدا بعض الشيء بالنسبة للقارئ.

إذن فإن السرد تتقاسمه أناتين مختلفتين وملتصقتين ببعضها البعض في الآن ذاته، (أنا) ليلى و(أنا) سينو، وأيضا (هي) مريم التي تمثل بالضرورة (أنا) ليلى، وهاتين الأناتين في

*-ليلى ليست شخصية حقيقية مرجعية ولكن السرد يوهمنا بهذا فهي شخصية متخيلة توهمنا بأنها شخصية حقيقية مرجعية لشخصية ليلى المتخيلة حتى تستقيم فكرة العمل.

صراع. و(أنا) سينو (تجسيد شبه مباشر لأنا المؤلف)، (أنا) أخرى بينهما، وكل هذه الأنوات هي انشطار عن (أنا) كلية هي (أنا) المؤلف الحقيقية المرجعية. تأخذ كل من (أنا) ليلى و(أنا) سينو بطرف السرد لإثبات وجودها فـ(أنا) ليلى التي افتتحت السرد سرعان ما تُبْتَلع من طرف (أنا) المؤلف، ولا تظهر إلا في موقفها الدفاعي عن وجودها ضد (أنا) مريم، فظهورها كساردة شبه مستقلة عن (أنا) المؤلف يتجلى في لحظات صراعها مع مريم، أما (أنا) مريم فهي فعليا (أنا) خفية مستفزة، وإذا قمنا بتفكيك الخطاب أكثر، فإنه يقوم على لعبة الضمائر غير الواعية هذه، لأن ليلى هي **واسيني**.

وهذا يقتضي أن (أنا) ليلى الساردة ما هي إلا (أنا) **واسيني** الساردة، لنخلص في الأخير أن العمل متولد عن أنا واحدة وأن ذلك التعدد والصراع الذي نجده بين تلك الشخصيات، ما هو في الحقيقة إلا صراع (أنا) واحدة منشطرة على ذاتها، إن النص في حقيقته يتضمن (أنا) واحدة ساردة تخوض صراعا مع (أنا) مخاطَب هي مريم، وجاء انشطار الضمائر هذا نتيجة الحالة النفسية الشديدة. فالساردان يشتركان في مريم، (أنا) "سينو" (معادل المؤلف الحقيقي) تدافع عن مريم، و(أنا) "ليلى" المتخيلة التي اصطنعها وجعل منها شخصية مرجعية لشخصية مريم (الأسبق منها في الوجود الخيالي).

لذلك فقد اعتمدت الرواية بشكل أساسي على ضمير المتكلم، وهذا الاعتماد ليس توجها خاصا في حد ذاته، لكنها نزعة نزع لها الكتاب والروائيين منذ القرن التاسع عشر: ففي القرن العشرين اِسْتُخْدِمَ السرد من منظور الشخص الأول على نطاق واسع مرة أخرى، ولكن على عكس القرن التاسع عشر، يكون السرد في كثير من الأحيان في الحاضر أكثر منه في الزمن الماضي، خاصة في العقود الماضية. في كتاب Towards a ‘natural’ narratology نحو سردية "طبيعية" (1996)، أوضحت "**مونيكا فلودرنيك Monica Fludernick**" هذا التطور، مشيرة إلى أنه "بين الروايات الكاملة، ارتفع عدد نصوص المضارع بشكل كبير في العقدين الماضيين." أشارت في هذا الصدد إلى أعمال مختلفة مثل:"الغيرة" لـ"**روب غرييه**" (1957) **Robbe-Grillet**'s La Jalousie، "الشركة" لـ"بيكيت" **Beckett**’s

(1980) Company، "الزن وفن صيانة الدرجات النارية" لـ" **لبيرسيج**" **Pirsig**'s Zen and the Art of Motorcycle Maintenance (1974)، "في انتظار البرابرة" لـ"**كوتزي**" **Coetzee**'s Waiting for the Barbarians (1982). الآن، بعد عشر سنوات، أصبح زمن المضارع من منظور الشخص الأول[*] هو النمط السردي المفضل في الرواية السائدة. يمكن بالطبع ملاحظة مقاطع الزمن المضارع في الأدب السابق أيضًا (تلاحظ فلودرنيك أن المرء يجد فصولًا كاملة في أعمال ديكنز)، لكن الروايات التي تُروى في زمن المضارع هي ظاهرة جديدة نسبيًا.[1]، هذا كتوجه عام وكسياق يتحكم في المؤلف باعتباره كاتبا متأثرا بالآداب الغربية، التي انسحبت إلى هذه النزعة، أما من ناحية السياق الخاص، وفيما يتعلق بالعمل كناتج له فرادته الخاصة، فضمير المتكلم في مثل هذه النصوص الحميمية ضروري لسهولة استعماله لأنه «**مصدر راحة للكاتب الروائي في مجال التأليف فهو اسلوب [أسلوب] يتكون على هواه وهذا ما قد يشعر به الكاتب لان [لأن] البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للأنفصال [للانفصال] بمجرد عملية سردها**»[2]، لذلك فإن اختيار المؤلف له جاء اختيارا لا واعيا، ومعظم أعماله كتبت بواسطة هذا الضمير، ومن الأنسب له أن يكتب على هذا النحو. إن كتابته بضمير المتكلم ملازمة له، فبمجرد أن يبدأ في صياغة عمله يجد أنه يكتبه بضمير المتكلم إذ جرت عليه عادته وصار قابعا في لا وعيه.

إن من خصائص السرد بضمير المتكلم هو المصاحبة والمزامنة، حيث يحس القارئ وكأنه يرافق السارد ويرى معه ما يرى، والسرد بهذا الضمير يتلاءم مع طبيعة النصوص

---

*- يقصد بالزمن المضارع من منظور الشخص الأول، هو السرد في زمن المضارعة أو الزمن الآني بضمير المتكلم أنا كما نجده في "أنثى السراب.

1-ينظر:

P ER K ROGH H ANSEN (University of Southern Denmark) First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration,Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel, edited by Elke D'hoker, and Gunther Martens, De Gruyter, Inc., 2008, p 317.

2-بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ص 124.

الاعترافية التي تجسد نوعا من تجارب المعاناة كما في هذا العمل، فلا يمكن لمن يكتب عن معانته أن يلجأ إلى ضمير الغائب لأنه سيخلق مسافة بينه وبين نفسه، تجعله عاجزا عن نقل مكنوناته بدقة، لذلك فضمير المتكلم هنا تحصيل حاصل يفرض نفسه على المؤلف، ويجعل من المتلقي يستشعر نفسه مكان الشخصية الساردة أثناء القراءة، حيث تغيب الفواصل بين المؤلف وبين الشخصية الساردة، وتهيمن الشخصية التي تشكل عيون وآذان القارئ، فيتابع السرد بها وكأنه مرافق لها أو متلبس بها، ليدخل هو الآخر ضمن منظومة النص، ويلتبس بذات هذه الشخصية الساردة.

في أنثى السراب يضيع المتلقي بين (أنا) سينو و(أنا) ليلى، وتستفزه مريم، ويعيش معاناة ليلى، فيعلق في شباك النص ويضيع في خطابات هذه الأنوات الساردة، ويعيش في فضاءاتها، وبما أن السرد بالضمير المتكلم نشأ فعليا مع الأنواع السردية الحميمية: كالمذكرات، والسيرة الذاتية، واليوميات، فإن من خصائص هذا السرد تسليط الضوء على الحميميات والأحداث الشخصية (سواء كانت مرجعية حقيقية أو متخيلة في نوع الرواية)، وفي هذا العمل فإن الساردين بهذا الضمير لم يتوانوا في عرض كل ما هو شخصي (على صعيد مرجعي ومتخيل)، بل إن النص برمته يقوم على أساس كشف ما هو شخصي، وإن كان يتخذ من الخيال حجابا لهذا الشخصي (حسب قصد المؤلف طبعا)، لكن حضور الذكريات، والوقائع الشخصية التي أثبتنا مرجعيتها، يؤكد على حميمية هذا العمل ونزعته السير ذاتية.

ولأن الأنواع السردية الحميمية من قبيل المذكرات والسيرة الذاتية خصوصا تستثمر الزمان الماضي (باستثناء اليوميات التي تعتبر توثيقا لحظيا) فإن السرد جاء في معظمه ارتدادا نحو الماضي[*]، وإن كان زمان السرد الفعلي هو المضارع، الذي جعل القارئ يعيش

*-في حقيقة الأمر فإن السرد يبتدأ في المضارع مع ليلى (العارضة السردية الأولى) وبمجرد الدخول إلى التراسل فإن جملة الرسائل المنشورة واقعة في زمان ماض فليلى تصرح بأنها ستنشر الرسائل التي كانت بينها وبين سينو وهذه الرسائل حاصلة في زمان مضى، أما على مستوى الرسائل فالأزمنة تتنوع بين حاضر ومستقبل وماض باعتبار أن الرسائل أرسلت

مع الأحداث وكأنها تسير في اللحظة لذلك فإن منطق النص فرض السرد بضمير المتكلم، ابتداءً من الاعتماد على الحياة الشخصية وتحويلها إلى تشكيلات سير ذاتية داخل نص روائي، وصولا إلى حميمية التراسل، وجرأة الاعتراف، انتهاءً عند تمهيد الأمر أمام عمل سيحمل سيرة حياة المؤلف بكامل أبعادها المرجعية داخل إطار خيالي (سيرة المنتهى سيرة ذاتية مرجعية باستثناء الإطار الذي وضعت فيه)، كل هذه التشظيات غير المترابطة اعتمدت على ضمير المتكلم، وعلى الأنوات (سينو، ليلى، مريم) في جعلها وحدة قابلة للفهم «**وحينما يروي الحكاية بنفسه فإن هذه الحقيقة من شأنها أن تؤدي خدمة بأن تدفع القصة الى [إلى] الأمام وأن الشخص الأول سيتحدث بشكل غير مترابط وسيقصّ علينا قصة مكونة من عدة شظايا ثم يعمد الى [إلى] إلصاقها بطراز معين كوحدة منفردة**»[1]، إن رواية أنثى السراب رواية (أنا) واحدة تسرد بضمائر متكلم مختلفة، إنها (أنا) مقنعة خلف ضمائر متكلم عديدة، توهم بالتنوع لكن هذا الإيهام الذي يبدأ قويا في طليعة السرد، سرعان ما يخفت ويبهت لأن الأنا تعجز عن مواصلة التخفي خلف ضمائر السرد فينكشف أمرها.

6.رمزية الشخصيات:

بعد أن تعرضنا لقضية الضمائر المقنعة، التي ترجع إلى ضمير واحد هو"أنا" المؤلف، وذاته خارج النصية التي تصطنع نفسها سرديا، عبر لعبة الضمائر، فلا بد من التوقف عند رمزية الشخصيات، فالشخصيات التي تتحرك في فضاء النص[*]، تنسحب عليها هي الأخرى لعبة نصية شبيهة بما أوردناه عن الضمائر.

في سياق محدد وقتها وهذا إذا ما أخذنا الرسالة وتعاملنا معها كوحدة منفصلة أما إن تعاملنا معها في كلية الرسائل وفي ضوء النص فهي في زمان ماض، في حين ينتهي النص بسرد في زمان المضار (العارضة السردية الثانية) عندما تموت ليلى بعد أن ظنت أنها قتلت مريم.

1-بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، مرجع سابق، ص 125.

*-سنركز على الشخصيات الفاعلة في السرد وعكس الفصل الأول الذي أجرينا فيه جردا مفصلا للشخصيات الواردة في العمل فإننا سنكتفي في هذا المبحث بشخصية سينو ومريم وليلى وما يرتبط بهذا الثالوث من شخصيات تولدت عنهم

لقد علمنا فيما سبق أن ليلى وضميرها المتكلم ما هي إلا قناع لشخصية سينو التي تعتبر بدورها معادلا لشخصية المؤلف الحقيقية الواقعية، عن طريق عملية تضعيف وتوليد اصطنعها المؤلف لخلق مسافة بينه وبين ذاته أثناء العملية السردية، وتعويضا للضمير الغائب أنشأ ضمير متكلم يسرد عنه وعليه في الوقت آنه، وجسد هذا الضمير في شخصية ليلى، ما يجعل من ليلى هوية من هويات المؤلف «**لست إمرأة من ورق ولكنني حقيقة سينو...**»[1] تماما كشخصية ياسين من شرفات بحر الشمال المعادلة لذات المؤلف خارج النص، غير أن ليلى تحمل رمزية تختلف عن ياسين فإن كان ياسين يرمز للتجسد المعادل حد التطابق مع المؤلف في كل شيء، فإن ليلى ترمز لعوالم المؤلف الباطنية.

إنها تمثيل لمخاوف كان عليه أن يواجهها منذ مدة طويلة، لكنه لم يفعل إلى أن مهدت الظروف المحيطة به هذه المواجهة النفسية، فمروره بتجربة الأزمة القلبية، ودخوله في غيبوبة، واقترابه من الموت، أجج في نفسه تمسكه بالحياة، وأثار مكامن الخوف داخله "ماذا لو انتفيت ونُسِيتُ؟ لو متُّ ولم يذكرني أحد؟"

هذه التجربة تُرجمت في هذا العمل بشخصية تعبر عن عذاباتها الوجودية، المتمثلة في سرقة هويتها وطمس وجودها، شخصية حقيقة تعيش في ظل شخصية ورقية، فكانت ليلى تجسيدا لذات المؤلف وأناه الداخلية التي تحاوره (تحاور سينو/ واسيني) معبرة عن خوفها من الانتفاء الممكن، الذي أثارته تجربة الأزمة القلبية والغيبوبة.

وقد جاءت هذه "الأنا" أنثى نحسب أنها متولدة من تقديس المؤلف للأنثى، واستنادا لعقيدته القائلة أن في داخله أنثى[*]، ويدعم ما نتوجه إليه اقتباس عن "**ابن عربي**" موجود في

1- واسيني الأعرج أنثى السراب، ص 15.

*-إحساسك بأنك أنثى لا يلغي حقيقة أنك رجل وتدخل هذه ضمن العقد النفسية التي تجعل من المريض يعتقد أشياء فيؤمن بها ثم يتبناها بقية حياتها ومن آثار هذه العقدة ما نراه اليوم من تحولات جنسية (تحول الرجل إلى مرأة، وتحول المرأة إلى رجل) وكذلك الكلاب البشرية أو البشر المتشبهون بالحيوانات.

عتبة التصدير، وعن طريق تحريفه لدلالات ما قاله "**ابن عربي**"، فإنه ألبس المقال حال المقام أي أخرجه مما قيل فيه ليخدم حالته وسياقه الروائي.

إن "ليلى" ليست إلا حالة من لا وعي المؤلف كانت مدفونة بعيدة، كانت تحاوره وتؤنبه، ونتيجة خلط المؤلف بين الواقع والمتخيل، وتصديقه لما يكتبه (بأنه ضحية، وعبقري مظلوم، وفنان مهمش[*]...) فإن المؤلف لا إراديا جسَّد هذه المكبوتات أثناء كتابته في شخصية هي شخصية ليلى بعد أن أرقته شخصية مريم التي انتقلت من الورق إلى الواقع.

ويبدو أنه لم يجد سبيلا غير تجسيد هذا الهاجس عبر الكتابة، لم يجرؤ هو على مواجهة مريم، هذا الضغط النفسي الحاد، جعل المؤلف يهتدي إلى فكرة مقابلة الضدين، لأنه لا يجرؤ على التخلص من شخصية مريم التي هيمنت عليه وسيطرت على أعماله، وهو أيضا لا يستطيع إقحامها في جميع أعماله.

لهذا، إننا نصر هنا، على أن عمل أنثى السراب هو عمل استشفائي[1]، وكتابته بذلك الشكل الشذري المتفرق (الذي ينسبه عديد من الدارسين إلى جماليات ما بعد الحداثة)، راجع إلى الحالة النفسية للمؤلف أثناء كتابته العمل، في محاولة منه لتصفية ذاته، إن هذا يتوافق مع ما جاءت به الأبحاث المعاصرة بخصوص سرديات العلاج النفسي، التي توصلت إلى **«أن الفهم السردي يساعد المرضى على فهم علاجهم النفسي وفهم حياتهم من حيث التجارب السابقة وجلسات العلاج النفسي الحالية والتطلعات المستقبلية وهذا يسهل التزامهم بالعلاج (أدلر Adler و فاغنر Wagner و ماك آدمز McAdams،**

*-يدخل هذا أيضا ضمن العقد النفسية التي يمكن استنباطها من كتابة المؤلف.

1-هناك العديد من الدراسات التي تعرضت للبعد الاستشفائي لكتابات الذات وكتابة السيرة الذاتية وأثره على حياة الشخص من بينها المقال التالي:

- Stanton Wortham : Narrating the Self, Stanton Wortham University of Pennsylvania, stanton.wortham@bc.edu, GSE Publications, Reprinted by permission of the Publisher. From Stanton Wortham, Narratives in Action: A Strategy for Research and Analysis, New York: Teachers College Press, 2001 by Teachers College, Columbia University.

2007). بالتالي، فإن علم النفس السردي الذي يتوافق مع الأنثروبولوجيا الواقعية (والفلسفة بشكل عام) يمكن أن يكون له آثار بعيدة المدى على العلاجات وتقديم المشورة للأفراد الأصحاء.»[1]، وأنثى السراب كتبت لأن صاحبها كان بحاجة شديدة للعلاج.

وإذا ما تأملنا العمل من هذا المنظور، فإن شخصية ليلى تشكلت ورُكِّبَتْ، وجاءت نتاجا لهذه الحالة النفسية الحادة التي كان يمر بها المؤلف، وما ليلى إلا مريم، التي تطالب بحقها (هذا في إطار السرد)، وفي الوقت ذاته ما هي إلا **واسيني** (حيث يتخذ منها وسيلة تعبير عن تمزقاته)، بمعنى أن **واسيني** هو من يخوض الصراع مع نفسه، وليلى إذا ما تعاملنا معها على مستوى التعالقات النصية مع أعمال أخرى فهي شخصية نجد لها آثارها في شرفات بحر الشمال[*]، مُشَكَّلَةً من جملة شخصيات أخرى فهي في جوهرها مريم، وهي أيضا شخصية نادين، وهي أيضا شخصية نرجس حنين/ نادية[**] وما هذه الشخصيات إلا تجلٍّ من تجليات مريم.

1-Omowumi Ogunyemi : Self, Narrative Perspective of, Interdisciplinary Encyclopedia of Religion and Science ISSN: 2037-2329 and the author. No part of this article may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted without the prior permission of the Editors. To refer to the content of this article, quote: INTERS – Interdisciplinary Encyclopedia of Religion and Science, edited by G. Tanzella-Nitti, I. Colagé and A. Strumia, www.inters.org, 2014

*–أشرنا في الفصل السابق إلى إحدى الشخصيات التي تحمل اسم ليلى في شرفات بحر الشمال وقلنا بأن هذه الشخصية تظهر لاحقا في أنثى السراب لكنها تأخذ منحى آخر.

**–شخصية نادية/ حنين/ نرجس، في شرفات بحر الشمال تتعالق مع شخصية ليلى هنا خصوصا أثناء سردها عن حادثة استيراد السكر ففي شرفات بحر الشمال تتحدث نادية/ حنين/ نرجس، عن فساد النظام الذي يحتكر التجارة وعن حادثة انتحار "سيد علي" جارها أما في عمل أنثى السراب يتحول رشيد إلى رياض زوج ليلى وهو الآخر يتورط مع بارونات وجنرالات البلاد غير أن رياض لم يكن خائفا كرشيد لأنه يطيع الأوامر بطريقة عمياء يقتل ويسرق وينهب كما يؤمر، وليلى في هذا العمل لم تتمكن من الابتعاد عن رياض بشكل صريح لأنها كانت تخشى منه فكانت تخونه خلسة مع سينو/ واسيني وتحرص على عدم اكتشافها من طرفه، تشترك القصتين في شخصية تاجر السكر الذي يتم التخلص منه وقتله من طرف البارونات لأنه كان سيحل أزمة السكر المفتعلة من طرفهم التي كان غايتها احتكار السوق وجني الأرباح ففي شرفات بحر الشمال تتحدث حنين عن جارها "سيد علي" الذي استثمر تَرِكَتَهُ لاستيراد السكر، ولكنه انتحر ورمى نفسه في البحر بعد أن أفرغ محتوى السفن في البحر لأنها فاسدة وغير صالحة للاستهلاك واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص، ص: 290، 291، غير أن الحقيقة هي أن الرجل تم قتله من طرف البارونات كما يخبرها بهذا رشيد المتورط معهم لاحقا،

فليلى في أنثى السراب عازفة ككليمونس وتستعير أقوال فتنة (التي اعتبرنا أنها مريم هي الأخرى)، بما معناه أن ليلى أحد تجليات مريم، التي بدورها تتجلى في شخصيات عديدة، ولا وعي المؤلف ركبها من جملة شخصيات مختلفة، واستعار لها من شرفات بحر الشمال قصة زواج نادين الفاشلة(*) وأسهب فيها دون وعي وبطريقة اجترارية، فشخصية ليلى ليست شخصية جديدة، ولكنها وجه آخر لمريم، وتشكيل متولد عنها، عن طريق خلط جملة من الشخصيات معا، فإذا كانت مريم ترمز لذلك الشبق غير المكتمل، عطش حب طفولي لم ينته، بقي ملازما لذات المؤلف، فإن هذا السبب الذي جعل منها متواجدة بأشكال عديدة في جل أعمال المؤلف، تحت مسميات وأشكال مختلفة بداية من عمله الأول جسد الحرائق(1) وصولا إلى أعمال متأخرة.

وأنثى السراب عمل يتعلق بشخصية واحدة، ولا يرسم عالما روائيا ممتدا وإن كان يوحي بهذا، وسنلجأ لضرب مثال عن هذا الطرح بعرض عمل روائي يرسم عالما ممتدا ويقوم على التنوع والتعدد، كرواية "روبنسن كروزو" مثلا، أو رواية "الخميائي"، ذلك أن هذه الأعمال تمتد عبر مساحة واسعة وتنتقل بين أحداث مختلفة... عكس أنثى السراب التي هي صراع نفسي، فحقيقة هذا العمل أنه يدور بأكمله فعليا داخل الفضاء النفسي للمؤلف، فذاته الأنثوية تعاني، وتمت ترجمة هذه المعاناة عن طريق السرد إلى نص متشظ يوهم بتعدد

القصة نفسها بكامل تفاصيلها ترد على لسان ليلى دون التصريح باسم الشخصية حيث تسرد عن رجل شاب ثري أراد أن يستورد السكر لحل الأزمة فتم تهديده من طرف البارونات الذين يسيطرون على البلاد في الخفاء، وتختلف عن القصة الأولى في أن الرجل هو شاب لم يصرح باسمه وأن حمولة السكر تم سرقتها من طرف هؤلاء وتم تهديد الشاب الذي اعتذر وقبل بنصف مبلغ السكر الذي اشتراه ثم اختفى من الصورة، ينظر واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص268، إننا نلاحظ أن الشخصيات والقصص تتكرر في أعمال الأعرج مع تغييرات وتشويهات طفيفة ونستبعد ها هنا فكرة أن هذا التكرار تكنيك في الكتابة إذ إنه تكرار ممجوج وحشو لا طائل منه لا يضطلع بأي دور بنائي أو جمالي داخل العمل. راجع فصل شرفات بحر الشمال.

*-طبعا نعتبر أن هذا جاء بطريقة لا واعية إذ إن المؤلف في غمرة كتابته أعاد إنتاج خطابات قديمة بطريقة لا واعية من بينها ما ذكرناه عن ليلى القصص المتشابهة من الأعمال السابقة.

1-واسيني الأعرج: جسد الحرائق، (د.ط)، موفم للنشر، الجزائر، 2015م.

الفضاءات والشخصيات والأزمنة، دون أن يكون كذلك وهذا ما يحيلنا إلى بنية العمل الحقيقية أو البنية الأصلية للعمل.

7.بنية العمل الحقيقية:

لعلنا نستهل هنا باقتباس مهم من "**لوسيان غولدمان Lucien Goldmann**" «**وعندما يعيد الباحث العمل إلى مكانه ضمن مجموع التطور التاريخي، وعندما يعيده إلى مجموع الحياة الاجتماعية، يتمكن من استخلاص الدلالة الموضوعية، واللاواعية غالباً بالنسبة إلى مبدعها نفسه.**»[1]، إن هذا يتساوق مع طرحنا الذي تبنيناه في هذا الفصل، القائل بأن أنثى السراب عمل متولد عن بنية غير مستقرة، بنية لا وعي، ولعل استنتاجنا هذا هذا كان مبنيا على قراءتنا العمل ووضعه في سياقه المناسب، صحيح إنه ليس سياقا اجتماعيا كذاك الذي يقول به "**غولدمان Lucien Goldmann**" ولكنه سياق متولِّدٌ عن جملة من المؤثرات النفسية المتعلقة بحياة المؤلف وتجربته التي ساهمت في تشكيل النص ودلالته اللاواعية بالنسبة للمؤلف ذاته.

لقد قلنا إن التعددية في هذه الرواية وهم أضفته السردية، واستدعاه نمط الكتابة الاعترافية، وعلمنا أن شخصية ليلى و**واسيني** واحدة، وأن صراع ليلى ضد مريم ما هو إلا صراع وجودي نفسي لذات المؤلف مع شخصية ابتكرها ثم صدَّق وجودها الذي صار يزاحمه وجوده الفعلي، بالتالي فإن أصل هذا العمل هو بنية أحادية قائمة على التفكير النفسي ومراجعة الذات، أثناء ترجمة هذه البنية غير اللغوية إلى الكتابة كان نقلها بالأبعاد ذاتها التي يعاني منها المؤلف يتطلب تركيبها من وحدات أخرى حتى تظهر وإلا فإنها ستبقى في أغوار الذات.

حيث سيطر النزاع النفسي الحاد ولا وعي المؤلف على العملية الإبداعية وهذا ما جعلها أحادية مفضوحة، وما جعل من بنائها عبارة عن شتات لا يمت إلى التركيب الروائي بصلة،

1–لوسيان غولدمان: الإله الخفي، مرجع سابق، ص32.

وإن كانت الروايات الرسائلية في العادة تحافظ على مسمى الرواية رغم طغيان الرسائل فيها كرواية "باميلا"(*) الشهيرة لـ"**صمويل ريتشاردسون Samuel Richardson**" مثلا، ورواية "84، شارع تشيرنغ كروس"(**) لـ"**هيلين هانف Helene Hanff**"[1] التي جاءت مكونة من رسائل متنوعة هي الأخرى.

غير أن هذه الأعمال حافظت على نسيجها الروائي وحافظت على مسمى الرواية، مع إضافة خاصية التراسلية بسبب دخول نوع أدبي أخر ضمنها، ورغم طغيان الرسائل في هذا النوع إلا أن الرسائل تظهر ضمن السياق الروائي، وتتحول إلى خطاب تبادلي يمكن للقارئ به أن يبني المتخيل الروائي، كما في رواية "84، شارع تشيرنغ كروس"، إذ إنها عبارة عن رسائل بين "**هيلين هانف Helene Hanff** " وبين شركة "ماركس وشركاؤه لبيع الكتب Marx & Co. Bookstore"، ورغم أن الرواية رسائل بحتة، فهي تجميعية رسائل خالية من التقديمات السردية (كما في رواية باميلا، وكما في أنثى السراب مثلا)، إلا أنها متماسكة فترتيب الرسائل التبادلي المنتظم، والتفاصيل التي يتعرض لها كل من الطرفين، إضافة إلى التهكم الساخر الذي تتميز به الآنسة "**هيلين هانف Helene Hanff** " كلها تمنح الشكل للرواية، وتبني المعنى، وتصور جانبا من العلاقات بين المجتمع الإنجليزي والمجتمع الأمريكي.

فالآنسة "**هيلين هانف Helene Hanff**" الأمريكية، تراسل شركة "ماركس Marx & Co. Bookstore" لبيع الكتب (وعادة ما كان يرد عليها "**فرانك دويل Frank Doyle**" وأحيانا تجيبها "**سيسلي فار Sisley Farr** " التي تقترح عليها زيارة بريطانيا، وفي مرات أخرى

*- رواية "باميلا" أو "جزاء الفضيلة"، رواية غنية عن التعريف إذ إنها تعتبر أول رواية إنجليزية بل ويعتبرها عديد من النقاد أول رواية فنية منافسة في هذا رواية "دونكي شوت"، وهذه الرواية مكونة من مجموعة رسائل وردود رسائل بين باميلا التي تخدم في بيت آل "بي" وبين أهلها وبهذه الرسائل المتنوعة نتعرف على حياة باميلا والمصاعب التي تعترضها.

**-84, Charing Cross Road,

1-هيلين هانف: 84، شارع تشيرنغ كروس، تر: دلال نصر الله، ط 01، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2019م.

تراسلها "**بيل همفريز Bill Humphreys** " مفهرسة الشركة التي تشكرها على الطرود التي أرسلتها لها)، فتستقبل رسائل منهم، وفي كل رسالة من هذه الرسائل نتحصل على تفاصيل جديدة، توسع تصوراتنا عن الشخصيات والأحداث، وتدفعنا أكثر إلى مواصلة القراءة من أجل الوصول إلى بناء تصور كلي عن النص، بتجميع المعاني الجزئية للرسائل مع بعضها. إن هذه الرسائل تمنحنا تصورا عن الشخصيات وعن حياتها ويمكننا استخلاص المعاني من تواترها وتواليها المنتظم، فهي رسائل إذا تعاملنا معها كوحدات جزئية وهي رواية إذا ما نظرنا إليها كنسيج كلي وبطريقة مترابطة.

لكن أنثى السراب تتكون من رسائل موزعة بشكل اعتباطي، وبعيدا عن التأويلات التي قد تذهب إلى البحث في قصدية التوزيع ودلالاته –وهو شيء غير موجود، لأن المؤلف لم يقصد إلى هذا الترتيب بتاتا، بل وضع الرسائل كيفما كانت–، فإن الرسائل موضوعة وضعا دون قصدية يمكن تقصيها بدراسة الشكل، ودون مراعاة لأي جانب آخر، ولأن الرواية جاءت نتيجة تمزق نفسي شديد، فإن هذا انعكس عليها أثناء الإنشاء، فكان مسؤولا عن الشكل الشذري، لذلك فلا علاقة لتوجهات ما بعد الحداثة في هذا.

فبالنظر إلى العمل السابق لأنثى السراب، شرفات بحر الشمال فإنه جاء متماسكا على الحشو الذي فيه، وعلى هيمنة الذات والخطاب الوجداني، ذلك أن هذا العمل تولّدَ من بنية استقرار نفسي، وله مقاصد محددة هي مهاجمة التيار الإسلامي، وإذا ما قمنا بالمقارنة بين أنثى السراب وبين "أصابع لوليتا"، أو "سيرة المنتهى"، وهي أعمال لاحقة عليها فإننا نجد هذه الأعمال متماسكة في البنية ومرتبة ترتيبا لا يوحي بشتات المؤلف، مقارنة بـ"أنثى السراب" فهذه الأعمال أيضا تولدت من بنية استقرار.

أما أنثى السراب فإن الرسائل فيها جاءت ذات ترتيب اعتباطي، وقد هيمن عليها الخطاب الوجداني والعاطفي المغرق، وفلسفات المؤلف الحياتية المتعلقة بمعارضته الزواج، وحبه الانفتاح والتمتع بلا حدود، وعشقه السفر، وتبنيه فسلفة التسامح السقيمة، التي أسهب

فيها، وأطلق العنان للتداعي والكتابة الحرة دون رقيب، فراح يكرر نفسه ويعيد إنتاج خطابات قديمة استحضرتها الذاكرة دون وعي منه، وخرج عمله عن إطار الرواية التراسلية، إلى مجال تدوين الخواطر النفسية والإسهاب فيها، والقارئ للرسائل لا يمكنه أن يبني المعنى منها كما في رواية "84، شارع تشيرنغ كروس"[1]، مثلا، ولكنه يجد أنه يغوص في تفاصيل وجدانية، وحوارات نفسية، تنسيه أنه يقرأ رسالة، وتنسيه أنه يقرأ رواية أصلا، ليحس بأنه يقرأ فضفضة شخص يعاني من مشاكل نفسية، لذلك فإن هذا العمل يعتبر ذا بنية أحادية، عاجزة عن التوالد من ذاتها (بنية عقيمة)، توهم بالتعددية دون أن تكون عليها، وقد ساهم التشتت النفسي، والظروف المحيطة به في خلق هذا العمل.

8. لعبة الغياب والحضور ولعبة الحضور والحضور:

لعل المتأمل في نص أنثى السراب يجد أنها قائمة على لعبة الغياب والحضور، لكن قيامها على هذه اللعبة جاء أعرجا، فلم يستفد من كامل إمكانات اللغة والسرد، ولعل تمزق المؤلف ساهم في هذا كما سنفصل لاحقا، وإذا ما أردنا تمهيد الأمور قبل الخوض فيها، فإن الحضور هو جملة التراكيب اللغوية التي نتلقاها من النص وتدخل في علاقات مع التراكيب الأخرى وتتفاعل معها لإنتاج المعنى الخاص بهذه التراكيب فيما بينها، فالحضور يتعلق بالشكل، بالسياق، بالبنية (مستوى أول أو مستوى أفقي)، في حين يأتي الغياب في مستوى آخر مخالف وهو مستوى الرمز والإيحاء (مستوى عمودي)، فالمعنى الذي يتشكل على مستوى الحضور يخفي وراءه معنى آخر أعمق منه «**قلنا إن الإشارة ذات صفة خطية، وهذا يعني أن الإشارة لا تكتسب معناها من ذاتها، بل من مجمل العلائق التي تقيمها مع بقية الإشارات، وهذه العلائق على نوعين: علائق تبادلية مع وحدات أخرى مشابهة لها دلالياً أو اشتقاقياً هي علائق غياب وعلائق تتابعية مع الوحدات المجاورة لها التي تسبقها أو**

1-هيلين هانف: 84، شارع تشيرنغ كروس، مصدر سابق.

تلحقها في الخطاب الملفوظ وهي علائق حضور»[1]، إن الحاضر في هذا النص هو قصة ليلى ومأساتها وصراعها مع شخصية مريم وموتها في النهاية، وهو شيء متخيل نفهمه كمتخيل في حدود هذا الحضور[*]، وتفرضه جملة من السياقات كبنية النص، وتعقيبات المؤلف والدراسات والقراءات المختلفة التي جاءت تحليلات شكلية للنص، لكن هذه الدراسات والمقاربات ظلت أسيرة الحضور، وقصد المؤلف، ومشتغلة في حقل الشكل مما جعل من نتائجها ناقصة أو مغالطة[**].

أما الغائب المتخفي وراء كل هذا فهو معاناة المؤلف الوجودية، وتمزقه النفسي الذي كان مسؤولا بشكل مباشر عن توليد هذا العمل (بنية غير مستقرة)، ولأن المؤلف يشتغل في حقل الأدب والكتابة الروائية فقد قام لا إراديا أثناء كتابته، فجعل من ليلى معادلا نصيا له، لترجمة معاناته بدل أن يستعين بذاته ويدخل هو في صراع مباشر مع مريم، ولم يمنعه هذا من الحضور فقد سردن ذاته بشخصية سينو وشَكَّلَ الصراع ما بين الشخصيات الثلاث ترجمة للصراع الذي في نفس المؤلف، وقد ساهم التداعي واللاوعي أثناء الكتابة في حضور عديد من المواقف المتعلقة بحياة المؤلف وبأعماله السابقة التي كتبها، بل إنه اعتمد على حادثة دخوله المشفى وغيبوبته ليجعل منها ذريعة ليلى حتى تكشف الرسائل التي دارت بينهما. وبهذا نستطيع أن نعرف مدى تأثير تلك الحادثة على المؤلف من موقعها في النص.

حيث يتأسس النص عليها بل ويستعيدها في كل طرف من أطرافه، بوصف حالته في المشفى، وزيارات الأقارب والمعارف له، واستمراره في السفر والمغامرات، رغم توصيات الطبيب التي تأمره عكس هذا، كل هذا يشكل الغياب الذي يجب أن نقف عنده.

1-عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط02، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996م، ص، ص: 45، 46.

*-وهو ما يصر عليه المؤلف لذلك فالمؤلف لا واع بالغائب في نصه.

**-كتوصلهم إلى أن أنثى السراب تنتمي للكتابات ما بعد الحداثية، أيضا جعلهم لأنثى السراب مكتوبة بتقنية الميتاقص، تصنيفهم لأنثى السراب على أنها تخييل ذاتي...

فهذا النص الذي يجبرنا المؤلف على فهمه متخيلا، وتوجهنا الدراسات إلى هذا بتركيزها على المستوى الأفقي (التركيز على الحضور)، مؤسس في حقيقته على تجربة واقعية، وهو يترجم معاناة نفسية وجودية، ويستعيد مواقف ووقائع من حياة المؤلف، ويعيد إنتاج العديد من الخطابات من أعمال سابقة عالقة في ذاكرة المؤلف، وقد طمس كل هذا وحُوِّلَ (أو هكذا يعتقد المؤلف) إلى نص خيالي وهذا الفعل في حد ذاته تصرف لا واع، إذ إن المؤلف اعتاد على التلاعب بالتشكيلات السير ذاتية وتحريفها (كما رأينا في شرفات بحر الشمال)، وهذا ما رسَّخ الأمر في لا وعيه كأسلوب كتابة يسترسل فيه كلما كتب «**إن أفق اللسان وعمودية الأسلوب يرسمان إذن للكاتب طبيعةً لأنه لا يختار هذا أو تلك. ويشتغل اللسان وكأنه سلبية والحد البدئي للممكن. والأسلوب هو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته، فهناك يجد ألفة التاريخ، وهنا أُلفة ماضيه الفردي. ويدور الأمر في الحالتين حول يجد طبيعة أي: إيمائية أليفة حيث الطاقة فقط هي من نظام إجرائي، تُستخدم هنا للتعداد وهناك للتحويل ولكنها لا تستعمل أبداً لتحكم أو لتدل على اختيار**»[1]، لذلك فإنه أثناء ترجمته لهذه المعاناة جنح لا إراديا إلى التلاعب بالتشكيلات وطمسها والتلاعب بها –نمط كتابته المعتاد على مدار عديد من الأعمال–.

وهذا الطمس والتلاعب لا يُخفي كليا المرجعيات ولا يجعل من العمل متخيلا. واستناد إلى هذا فإننا نستنتج عدم اكتمال هذه اللعبة وعدم أدائها الدور الذي يجعل من النص يعبق بالإيحاء ويعوم في جماليات الترميز اللغوي.

مجددا نحتاج أن نُذَكِّرَ بأن الصراع الداخلي هو المتسبب في توليد العمل، وهو المسؤول عن شكله المشتت الذي يستقبله القارئ، هذا الشكل الذي تُأَوِّلُه عديد من الدراسات على أنه كتابة شذرية تنتمي لجماليات ما بعد الحداثة، كما ينبغي أن ننبه أيضا إلى أن المؤلف لم يبدع هذا

1–رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، مرجع سابق، ص20.

العمل كليا وهو في حالة من اللاوعي، بل كانت هناك وقفات واعية وأخرى لا واعية، ونقول بأن المتحكم المهيمن في العمل هو اللاوعي.

فالمؤلف مثلا ينطلق من حالة وعي في الكتابة، وما إن يتعمق حتى يفقد السيطرة وتهيمن عليه الذكريات ويستحضر المواقف، فيخرج عن سياق الكتابة المفترض وهذا ما يفسر الإسهاب الكثير في أنثى السراب وخروجها عن الخط السردي دوما، وهو ما يفسر عدم تلاحم هذا العمل وتشتته، لذلك افترضنا أنه بعد الانتهاء من كتابة هذا العمل تحت تأثير الخروج من أزمة قلبية، ومن غيبوبة كادت تودي بحياته، وانعكاسات هذه الحادثة على ذات المؤلف وجملة ما حصل أثناء شروعه في تدوين العمل وترجمة تمزقاته النفسية، وتداعيه في الكتابة، فإننا نعتقد أن المؤلف راجع العمل في لحظة واعية، ووجد أنه شذرات متفرقة لا تمت إلى الرواية بصلة، فعمد إلى تعديله وفق نظام الرسائل، لأن هذا النظام سيساعده في سد تلك الثغرات الفاضحة في العمل، إذا ما نشر في شكل سرد متواصل.

فعمد إلى تعديل العمل وفق هذا الأساس، ورصف الرسائل كيفما كانت، كاستراتيجية لتوجيه المتلقي للبحث في قصدية الترتيب، وما إن كان يؤدي دلالة ما، في حين أن الترتيب جاء عشوائيا ولا يؤدي أي دلالة، ولو أعدنا ترتيب الرسائل وفق منظور آخر بين العارضتين السرديتين ما كان هذا ليغير في الأمر شيئا، عكس رواية "84، شارع تشيرنغ كروس"[1]، التي لو حركنا إحدى رسائلها لاختل النظام وفسد المعنى.

إن محاولة المؤلف تدارك نصه بعد كتابته كانت محاولة فاشلة، وترميزه لذاته في ذات سردية أخرى في محاولة منه لتغييبها والشروع في إنتاج نص مرمز كضرب من الجمالية الخيالية الأدبية لم يكن موفقا جدا، ومغامرته اللغوية المزعومة في هذا العمل لم تكن مغامرة لغوية، ولم تفرق عن أسلوب كتابته السابق، وفعليا النص لا يقدم جديدا سواء على مستوى

1-هيلين هانف: 84، شارع تشيرنغ كروس، مصدر سابق.

المعرفة السردية، أو على مستوى الجمالية الشكلية، إنه تكرار مشوش لا واع، وقع تزويقه في لحظة واعية، ليُجعل منه نصا روائيا يقوم على الرسائل.

لذلك فلعبة الغياب والحضور هنا، على رغم وجودها في النص إلا أنها لم تكن موفقة، فالنص أحادي الرؤية من بنية غير مستقرة، ولا يتوفر على المغامرة اللغوية المزعومة التي أُشيعت عنه، وهو ليس خيالا بحتا ولكنه تلاعب متواضع بوقائع مرجعية، لذلك فالمؤلف يعيش في وهم التقنيات التي يكتب بها ويحاول الترويج لها على أنها خيال، ربما هذا مفهومه للخيال الذي يبني عليه تجربته الروائية(*)، عندها لا يمكننا لوم المؤلف على هذا لكننا سنتوجه بالنقد إلى هذا المفهوم القاصر الذي يعتمد عليه في كتابته، وسنحاول فيما يلي التطرق لقضية الحضور والغياب المفترضة ونبين انعكاستها على النص وعلى الفهم.

يتجلى لنا الحضور والغياب أيضا في ذات المؤلف الحقيقية المرجعية، فهي حاضرة وغائبة، حاضرة ضمن المستوى الأفقي أو في مستوى الحضور في شكل شخصية "سينو"، التي يمكننا التعامل معها وفق مبدأ التطابق الذي قال به "**لوجون Philippe Lejeune**"(1)، وهي حاضرة بواسطة عملية التراسل فهي أحد أطراف التراسل، وتتجلى لنا حاضرة في كل ما تقوله الشخصية.

كما أنها غائبة على مستووين، فهي غائبة على النص كذات مرجعية حقيقية، إذا تعاملنا مع النص كرواية خيالية واعتبرنا أن سينو ليس هو الأعرج، ولكنه مجرد لعبة اختارها

*-نجد أن الخيال الروائي عنده هو التلاعب وتشويه البنى المرجعية وتغيير تفاصيل جزئية في قصص حقيقية كلية ومن ثم رصفها قرب بعضها وفق مبدأ تركيبي تلفيقي ومن ثم البحث عن روابط بين هذه القصص وجمعها في نسيج واحد كما رأينا مع شرفات بحر الشمال، لكن هذا ليس خيالا بل يسمى طمسا وتشويها، ولابأس به إن كان يأتي في سياق عمل متخيل كامل كما ترد ثورة عرابي مثلا في سياق رواية سراج لرضوى عاشور فالمرجعي المشوه هنا ورد في سياق أحداث متخيلة ليساهم في لعبة الغياب والحضور، لكن عند الأعرج فكل العمل يتكون من مرجعي محرف عن الأصل يتصل بمرجعي آخر (منطق تركيبي لا إبداعي)، بالتالي نعتقد أن حدود فهمه للمتخيل تقع ضمن هذه التشويهات والتحريفات والتركيبات ولا تتأسس من فعل الخلق الإبداعي ولعل لتوجهاته الكتابية وتمثله لمنهج المدرسة الواقعية وكذلك للنهج الشيوعي في مرحلة من مراحل حياته دور في هذا.

1-راجع: فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق.

المؤلف، وهذا شيء بعيد وقد سبق وفصلنا فيه، وهي غائبة عندما تتسلم ليلى السرد وعندما نضطلع بقراءة رسائل ليلى التي تكون فيها ليلى حاضرة وسينو/ واسيني غائبا.

لكن المفارقة هنا هي أن ذات المؤلف على غيابها حاضرة، إذ إن ليلى هي تجسيد آخر للمؤلف، وأحد وجوهه، أي أن المؤلف يحاور نفسه بشخصيتين تشكلان كلاهما معادلا نصيا له، إنها لعبة غياب وحضور قد تبدو معقدة، لكنها في حقيقتها ساذجة وخالية من الترميز الموحي، وتشي بغياب التعددية عن النص، واستناده إلى رؤية واحدة، وهيمنة الذات فيه، وغياب فضاء الحوارية.

لذلك وفعليا فإن العمل يقوم على لعبة الحضور والحضور، وليس الحضور والغياب، فذات المؤلف لا تغيب أبدا وإنما تتخذ شكلا آخر يسهل كشفه، هذا الشكل الذي اصطلحنا عليه سابقا "غياب" (حضور ليلى وغياب سينو/ واسيني) سنصلح عليه الآن "الحضور الضمني الطاغي"[*] فالمؤلف يحضر بشخصية سينو، ويحضر بشخصية ليلى، أي أنه لا يوجد حضور وغياب بل حضور وحضور، لذلك حكمنا على هذه اللعبة في هذا النص بأنها عرجاء «**إن الحضور يعني أن العلامات ذات قدرة ذاتية أو أن قيمتها تكمن في قدرتها**

*-الحضور الضمني الطاغي: عندما تشرع ليلى في السرد كساردة وكطرف في عملية التراسل يدرك القارئ أن ليلى هي وجه من أوجه المؤلف وترجمة لصوته الباطني وتجسيد لمخاوفه (الموت الذي يقابله في الرواية ابتلاع الوجود الحقيقي من طرف شخصية ورقية)، رغم هذا الاكتشاف إلا أن ذهن القارئ يصر على اعتبار ليلى صوتا مستقلا نتيجة للإكراه السردي الذي فرضه النص من البداية (افتتاحية السرد التي قدمت فيها ليلى نفسها (شخصية متزوجة ولها أبناء وعاشت قصة حب مع سينو) إضافة إلى تقنية التراسل التي تعتمد على طرفين وبالتالي يقتضي التراسل إستقلالية كل طرف عن الآخر، وقد= اعتبرناها إضافة من طرف المؤلف للخروج من مأزق البنية الشذرية غير المتلاحمة وهذا أبعد ما يكون عن فكرة تداخل الأجناس أو الرواية الرسائلية وأيضا بعيدة كل البعد عن أسطورة الكتابات الحداثية فالقارئ للرسائل داخل الرواية لا يحس بأنها رسائل بالمرة بل إنها لا تمت لهذا الضرب من الكتابة في شيء، على كل فإن التقسيم الرسائل ودعنا نصطلح عليه تقسيما لأنه لا يأخذ من الرسائل إلا شكلها هو ما يجبر القارئ على الفصل بين سينو/ واسيني وليلى مهما حاول أن يعتبرهما ذاتا واحدة ليلى وسينو ذاتا واحدة أثناء متابعته للرواية لكنه وفي الوقت ذاته يدرك أن ليلى مجرد قناع للمؤلف.

الكامنة على العمل خارج حدود اللغة»[1]، ما يستدعي مركزية خارج نصية تتحكم في المعنى وتوجهه، وهذا المركز له سلطة المعنى، وهو ما يرفضه "**دريدا Jacques Derrida**".

وإذا ما طبقنا الأمر على أنثى السراب، فإن هذا المركز الذي يحاول فرض نفسه دائما هو ذات المؤلف ويتجلى ذلك في هيمنته على السرد (ساردا، وموضوعا، وهي هيمنة لا واعية في هذا النص ساهم فيها التداعي والذاكرة)، فحتى عندما أراد أن ينتج عملا خياليا، يأتي فيه بشخصية تسرد عنه لم يتمكن من تبني عزل ذاته عنها، فجعل هذه الشخصية تابعة سردية له، ثم ما فتئ أن اِلْتَبَسَ بها ليسرد عنها هو، بالتالي فإن الحضور يعني حضور الذات وإقصائها الآخر (المختلف) (حضور الأعرج وإقصائه الآخر بمختلف تجلياته القارئ الناقد السلطة...)[*].

إن هذا الغياب الذي يفترض بنا البحث عنه في نص الأعرج حاضر، وإذا ما اقتفينا آثار "**تودوروف Tzvetan Todorov**" في تحليله لسر سرد "**جيمس Henry James**"[2] الذي يعتمد قضية مطلقة وغائبة، فإننا نجد أن القضية المطلقة والغائبة بالنسبة للأعرج هي "ذاته"، وهذه القضية حاضرة غير غائبة ولا نتعب أو نجدُّ في البحث عنها، لذلك فقصته لا تقوم على البحث، ولكنها تقوم على المتابعة، إننا لا نبحث في سرده ولكننا نتابع معه ما يعرضه، ولا نلاحق أي قضية ولكننا نستقبلها من عنده جاهزة كمعطى منتهٍ يجب أن نسلِّم به، لذلك فإن أعماله حتى في لا وعيه تقترب من الطرح المباشر لما في مكنونات الذات، وهي تعبير عن موقف إيديولوجي، ما يجعل منها صريحة تنأى عن الإيحاء الأدبي إلا في

1-محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط03، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، مصر، 2003م، ص 138.

*-راجع الملحق 28.

2-ينظر: تزفيتان تودوروف: شعرية النثر: مختارات تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، مر: جمال شحيّد، (د.ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2011م، ص، ص: 91، 92.

لغتها الشاعرية التي تغطي شيئا من هذا القصور، بالتالي فإن الغياب غائب هنا أمام سلطة الحضور التي تفرض نفسها، وتلغي عملية البحث.

إن في كل كائن معروف حسب "**دريدا Jacques Derrida** " كائن غريب عنه، كائن غائب يجب عليه أن يقحم نفسه في خطابه المعروف ليتجلى حضوره أثناء غيابه «**فإن حضور المرجع والمدلول يرتبط بالحضور الذاتي للدال الذي يظهر لنا من خلال الوهم والمخادعة والضلال بصورة مفاجئة.**»[1] وهذا الدال (والكائن الغريب) هو ليلى، ومن المفترض أن يكون حضوره مرتبطا بغياب دلالته المحيلة إلى المؤلف، وبمرجعيتها المستمدة منه، لكن هذا الدال لم يتمكن من دخول لعبة الاختلاف والإيحاء، ولم يتمكن من أخذ استقلاليته المطلوبة ليحيل بذكاء إلى ما هو مخفي«**فالاختلاف ينتهك ويجتاح العلامة محولاً عملياتها إلى أثر أو شيء وليس حضوراً ذاتياً لها.**»[2]، لكننا نجد أن هذه العلامة التي ابتدعها المؤلف، عن طريق انتهاك شخصيته ليحولها إلى أثر موحٍ عنه لأجل كسر حميمية حضور الذات المطابقة (ذات المؤلف خارج السرد/ الذات داخل السرد) قد فشلت فشلا ذريعا، إذ إن أحادية الصوت، وطغيان الذات المركزية خارج النصية اللاواعية أفسدت الأمر، وجعلت من العلامة (ذات المؤلف) تحضر ذاتيا داخل المتن الروائي.

تنعدم هذه الازدواجية التي «**تقوم على إخفاء عناصر الاسم وأسرار النص في الوقت نفسه الذي تبدو فيه وهي تكشف عنها. وهكذا، فإن هذا الأدب المدعو أدباً للخيانة أو الوشاية إنما يخون بادئ ذي بدء نفسه إذ يرجئ إلى الأبد موعده مع ذاته. ومع اسمه.**»[3] في أنثى السراب، ولا نجد أثرا لإخفاء عناصر الاسم وأسرار النص، إن المغامرة غير الواعية للمؤلف تؤكد على حضوره أكثر، والاسم الذي يفترض به أن يجسد غيابه، يكشفه أكثر في شكل نرجسية أدبية سطحية.

1-عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص119.

2-المرجع نفسه، ص119.

3-جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تق: محمد علال سيناصر، ط02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص 43.

وبما أننا أدركنا الاسم من أول قراءة وفهمنا اللعبة المزدوجة بسهولة، فإن هذا حكم على النص بالموت، فإذا كنّا نجد حضورا لذات المؤلف بشخصية "سينو"، فإن المختلف "ليلى" الذي يفترض به أن يمضي بنا في لعبة البحث، وإخفاء أسرار النص التي نسعى إلى كشفها، هذا المختلف أكد أكثر على هذه الحميمية، بالتالي فهو مختلف مشوه وهو تابع لمركزية الحضور (المؤلف)، نحكم به على فشل هذه اللعبة (لعبة الحضور والغياب) في هذا العمل على مستوى الشخصية وذات المؤلف تحديدا، التي لم تتوصل إلى معرفة «**مغارته كلياً، ولا، بالتالي إلى كتابة اسمه (إلا في حالات النرجسية الأدبية السطحية، ولكننا نكون هنا بعيدين عن كتابة الاسم بمعناها الإبداعي الحق).**»[1]، ليكون النص كتابة لا واعية، وانعكاسا لحالة نفسية، تدفع بها نرجسية أدبية سطحية، حاول مؤلفه تداركه وإضفاء شكل عليه، لكنه أخفق، مما جعل من النص كتلة كبيرة مشوهة ومشتتة، تكتسب معناها من الاسقاطات الخارجية التي يقوم بها القراء والنقاد.

8. تحطم الشكل الروائي في أنثى السراب:

إن المتأمل في الإبداعات الروائية المعاصرة، يجدها تحاول التمرد على الشكل تحت مسمى التجريب، ولا تعدو بعض هذه التجريبات أن تكون شطحات، أو عبثا لا علاقة له بفن الرواية، يحتمي خلفه الكتاب ليَسْمُوا أعمالهم بالحداثة والتجريب تماشيا مع موضة العصر في الكتابة، في حين يأتي البعض الآخر في شكل شطحات لا واعية يضعها صاحبها كيفما كانت، وتتكفل الدراسات والقراءات بعملية التأويل والترويج لها بأنها إبداعات حداثية، وهو ما لا يمكننا أن نتصور بأنه عمل فني، أو كتابة إبداعية، قد نفعل ذلك «**إذا كان من الممكن أن نتخيل وراء هذا الشكل العرضي استراتيجية مكونة لمؤلف إن الأمر يتعلق بحالة قصوى تعبر بشكل رائع عن الرابط الوثيق الرابط الجدلي، بين المؤلف والمؤلف النموذجي الذي يجب أن يتحقق في كل فعل للقراءة.**»[2]، وعليه لا يمكننا حشر أي نص كيف ما كان،

1- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص 43.

2- إمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، مرجع سابق، ص، ص: 182، 183.

تحت مسمى ابداعات ما بعد الحداثة، فقط لأنه شتات أو شذرات مشوهة، يدعي صاحبه انتماءه لهذه الكتابات الما بعدية.

بل إن هذا الحكم بحداثة النص وخرقه السائد (وهو المفهوم الذي يستند إليه كثير من الدارسين ويصلون إليه في النهاية، حتى أنك تخال أن كل النصوص خرق للسائد وابداع لم يأت به أحد من العالمين)، يجب أن يكون بعد عملية قراءة وتأويل محكمة للنص، والوقوع على رؤيته الابداعية واستراتيجيته البنائية، أما النصوص المُغالِطَة التي تأتي في منزلة الذي "**ينحت قطعة خشبية كيفما اتفق للحصول على شكل بقرة**"، فذلك لا يمكن اعتباره بأي حال من الأحوال نصا حداثيا، أو ابداعا تختفي وراءه استراتيجية انتاج واعية، ولذلك وفي حقيقة الأمر فقلة من الأعمال التي يمكن أن نطلق عليها "حداثية"، وهذه الأعمال هي تلك التي تتحكم فيها رؤية واعية من طرف مبدعيها لتصييرها بالشكل الذي نتلقاه كما في نص "حدث أبو هريرة قال"[1] لـ "**محمود المسعدي**" مثلا، لأن النص يقول هذا، وهو يأخذ بيد القارئ ليهديه إلى تمثل الاستراتيجية التي تبناها المؤلف في كتابته.

ولعلنا نتساءل في هذا المبحث تساؤلا مهما هل أنثى السراب كتابة ما بعد حداثية حقا؟، ربما تأتي إجابتنا بأنه لا يمكننا البتُّ في الأمر إذا ما احتكمنا إلى عدة معايير سنذكرها، لكننا إذا ما فَلْتَرْنَا هذه المعايير وحددنا الأصوب منها قد نتوصل إلى إجابة مقبولة، فإذا ما تعاملنا مع الأمر وفق منظور زماني (وهو مغالطة كبرى إذ إن الحداثة وبعد الحداثة لا ترتبط بالزمان أو تتعلقان بحقبة تاريخية معينة)، فإن نص أنثى السراب زمانيا ينتمي إلى ما بعد الحداثة مع التحفظ على الزمانية في المفهوم الحداثي وما بعد الحداثي[*]، أما إن نظرنا إلى أنثى السراب نصا، بعيدا عن التحديد الزماني، فإن القارئ قد يرتبك، وقد

1-محمود المسعدي: حدّث أبو هريرة قال، مصدر سابق.

*-حداثة النص لا ترتبط بالتقدم الزماني فقد كان أبو تمام وبشار بن برد وأبو نواس حداثيين في وقتهما وكانت نصوصهم خرقا للسائد في ذلك العصر فاستحق هؤلاء أن يطلق عليهم لفظ الحداثيين بالرغم من انتمائهم للعصر العباسي بالتالي فالحداثة لا علاقة لها بالجانب الزماني بقدر ما ترتبط بالوعي والفكر والابتكار...

يركن إلى القول بأن هذا النص حداثي أو ما بعد حداثي انطلاقا من عدة اعتبارات، لعل أولها تقديس المؤلف من باب أنه روائي مشهور، وعليه فإن عمله هذا أكيد هو عمل يخرق السائد والمألوف، لأن كل ما يكتبه هو حداثي وما بعد حداثي، ونحن نعتقد أن جلّ الدراسات تنطلق من هذا التصور في مقاربتها للأعمال، وهذه أيضا مغالطة كبرى، لأن المؤلف ما زال وفيّا للتيار الواقعي والرومانسي، ولم يخرج المؤلف في إبداعاته عن حدود هذين التيارين.

وانتماء المؤلف لحقبة زمانية تبلورت فيها ثورة على الأشكال الفنية السائدة لا يجعل مما يكتبه حداثيا أو بعد حداثي، لقد كان "أبو نواس" و"بشار بن برد" مجددين في عصرهما لكن ما دونهما من الشعراء ظلوا يكتبون شعرهم على شاكلة القديم، وإن اختلفت الأشكال والمعاني، في حين أن التجديد أو الحداثة الحقيقية كانت مع "أبي نواس" و"بشار"، وما دونهما كانت ابداعته في فترة العصر العباسي لكنها لا تنتمي إلى الحداثة والثورة التي قام بها "أبو نواس"، الأمر ذاته هنا، إن المؤلف ينتمي للفترة التي تعالت فيها صيحات التجديد، لكن أعماله لم تنفصل عن أُطُرِ الكتابة الواقعية والرومانسية، ولم تخرق المألوف، أو تحاور التراث وتستثمره بمثل ما ورد في "حدث أبو هريرة قال" لـ "محمود المسعدي" التي تعتبر عملا حداثيا بامتياز.

أما الثاني فهو شكل هذا العمل المختلف تماما عن بقية أشكال الأعمال الأخرى في تجربة المؤلف نفسه، ولأن الدارس أو الناقد أو المؤول قد انطلق من تصور تقديس المؤلف، ومن مسلمة مفادها أن هذا المؤلف مؤلف حداثي/ ما بعد حداثي، يخرق دوما السائد، دون أن يحتكم موضوعيا إلى النص فالأمر محسوم سلفا، لأن المقاربة لن تكون مقاربة تأويلية تبحث في حقيقة النص، ولكنها ستكون مقاربة تبريرية تبرر اختيارات المؤلف وبدعه التي صنعها في النص، وتخلص في النهاية لقدرته على التشكيل ونظرته الابداعية المتفردة، إن أساس المقاربة باطل لأنه لن يخلص إلى نتيجة ولكنه سيقول لنا ما قاله في البداية، إنه ينطلق من قضية "**المؤلف مبدع، ما بعد حداثي**" ليصل إلى "**لقد أبدع المؤلف ونصه نص ما بعد حداثي**"، وهذه مقاربة ميتة، قائمة على حجج مغالطة، وهي لا تقدِّم شيئا.

في حقيقة الأمر إن الشكل في أنثى السراب لا يؤدي أي دلالة، فلا هو بعد حداثي ولا قبل حداثي، إنه شكل اعتباطي لا معنى له، جاء ليترك مهمة التأويل والتخبط في التأويل للقارئ، ولنبسط الأمر أكثر سنضرب مثالا بعملين روائيين وسنختارهما للكاتب ذاته أي لـ"**واسيني**" حتى لا نقع في التحيز، إن الشكل في "شرفات بحر الشمال" أدى غرضه على رغم الاعتراضات التي قدمناه عليه في الفصل الأول، وكل الثغرات التي رصدناها فيه، إلا أن الشكل في "شرفات بحر الشمال"، مقارنة بـ"أنثى السراب" متماسك أكثر، وينم عن استراتيجية كتابة وتصور مسبق من طرف المؤلف(*) جعلت من النص وحدة متماسكة.

فتوزيع الفصول وفق ذلك الترتيب، وتوظيف الأعمال الفنية، والوقائع الشخصية، والسيرة الذاتية (رغم عدم اضطلاعها بأي دور بنائي في النص كما سبق وذكرنا في الفصل الفارط) وفق تلك الصيغة، ساهم في عمل متماسك إلى حد ما، بل إن الناقد والدارس يدرك عند الانتهاء من القراءة نجاعة الشكل الذي ابتكره المؤلف في عرض أحداث روايته، حيث يمكننا في "شرفات بحر الشمال" استنباط استراتيجية المؤلف التي شَكَّلَ بها العمل، ويمكننا معرفة غاياته وما يرمي إليه من بنائه العمل وفق هذا النموذج والشكل (بحثه عن فتنة وذكرياته عن نرجس ومن ثم المفارقة بإيجاده نرجسا (حنين/ نادية) ومن كل هذا عمد إلى نقد الإسلام المتطرف وأوضاع البلاد...إلخ).

لذلك فإننا هنا نجد المؤلف واعٍ بأبعاد العمل وبتقنيات الكتابة وبناؤه له جاء بطريقة مدروسة رغم بعض الثغرات ورغم توجهات المؤلف المتناقضة التي سبق وتحدثنا عنها في الفصل الفارط، فالعمل –نقصد شرفات بحر الشمال– تقنيا وشكليا يوفر للناقد ما يبحث عنه(**)، أما أنثى السراب فإن شكلها لا يؤدي أي معنى، بل ولا يخدم تطور الأحداث أو

*–لعبة التخييب التي عمد إليها المؤلف حيث انطلق للبحث عن فتنة فوجد نرجس حب طفولته كانت موفقة وأدت وظيفتها الجمالية، والدلالية في النص.

**–من سيدرس العمل بنيويا، بحثا عن الاستباق والاسترجاع، والوقفة، والاستغراق... إلخ، فإن العمل سيوفرها لا محالة، لكن قراءة كهذه القراءة لن تعطي معنى للنص، إنها جزء مساعد على فهم منطق النص وتوزيع الأحداث، وهي قراءة جزئية لا تصل بالباحث إلى جوهر النص.

نمو العمل الروائي، إنه شكل فارغ تماما إذا قارناه بروايات اعتمدت مبدأ الكتابة المتشظية، كرواية "حدث أبو هريرة قال"[1] فإن هذه الرواية جاء شكلها ليؤدي دلالة عميقة، وليساهم في بناء الدلالة والفهم كما سنوضح لاحقا.

عكس أنثى السراب التي لم يضطلع فيها الشكل بشيء، إن تحطيم الشكل فيها وتشتته جاء هو الآخر متولدا من بنية عدم الاستقرار، بالتالي فهو شكل غير مدروس، ولا مخطط له كما يعتقد القراء أو النقاد، الذين يذهبون جاهدين لدراسة العلاقة بين شتات هذا الشكل ومحتوى العمل.

إذن فأنثى السراب ليست كتابة ما بعد حداثية، ولكنها نص انتقالي بين مرحلتين من مسيرة المؤلف، والدليل هي الأعمال التالية التي جاءت بعده، وعادت لتتخذ مبدأ الكتابة نفسه الذي كتب به المؤلف فأعماله السابقة لـ"أنثى السراب"، كـ:"أصابع لوليتا"، "سيرة المنتهى"، "سيرة مي زيادة"... التي خضعت كلها تقريبا إلى مبدأ الكتابة ذاته في "شرفات بحر الشمال" مع بعض التحويرات البسيطة.

والطفرة الوحيدة بين هذه الأعمال هي أنثى السراب، وإذا تساءلنا عن سبب هذا الخروج الشكلي الفج الذي لا يخدم حبكة، ولا يؤدي دلالة، ولا يشكل أي نوع من أنواع الجمالية، بل إن المتلقي الموضوعي البعيد عن إكراهات الأسماء والقصديات، يتساءل هل هذه كتابة تعود إلى روائي كبير أم أنها رصف لشذرات متوالية؟ وما معنى هذا التشظي وهل له معنى أصلا لنتساءل عن معناه؟

إن هذه الطفرة الشكلية التي مثلتها "أنثى السراب" في تجربة "واسيني الأعرج" الروائية تؤكد على ما قلناه: لا علاقة لهذا العمل بالكتابات ما بعد الحداثية، فشكلها المشتت ليس

1-محمود المسعدي:حدّث أبو هريرة قال، مصدر سابق.

تقنية انتهجها المؤلف، وليس تقنية كتابة ما بعد حداثية هدفها إيجاد شكل مبتكر جديد(*) ولكن بنية هذا العمل المشتتة والمحطمة كانت نتاجَ ظروف الكتابة، وبسبب حالة المؤلف والصراع النفسي، ونتاجا إلى لا وعيه وتداعيه في الكتابة، وغلبة النص على ذات المؤلف، والصحوات المتفرقة أثناء الكتابة التي هدف منها المؤلف باعتباره ذاتا خارجية إلى استعادة مركزيته المتراجعة في القص، أمام طغيان الكتابة واسترسالها، وحضور مريم الطاغي (مريم تجسيد للخيال وللغة وللكتابة).

بالتالي فإن الشكل المشتت فرض نفسه على المؤلف هو الآخر، ولم يكن شكل عمله نتاجا للتجريب أو ما شابه، ولكنه تمخض عن جملة من الأسباب التي سبق وفصلنا فيها، ليكون هذا الشكلُ شكلًا أسهم اللاوعي إسهاما كبيرا في تكوينه، ولعل المؤلف لاحقا أدرك عدم مرونة قالبه، ومشاكل التلقي التي سيسببها شكل عمله في مسودته الأولى، فلجأ إلى حيلة التراسل لإضفاء شيء من المعنى على هذا الشتات، وقد أدت تقنية التراسل دورا لا بأس به في إضفاء المعنى عليه ظاهريا، لكن القراءة المعمقة يمكنها كشف جوهر النص فالشكل العام لكامل العمل، وتوزيع الرسائل فيه، والاستعانة بالتواريخ والساعات الشبيه بنمط كتابة اليوميات(*)، لا تؤدي دلالة واضحة، بل تبدو عشوائية، وتنم عن كتابة عشوائية مُرمَّمَة

*-إذا أخذنا مثالا عن ابتكار شكل حداثي للكتابة الروائية المعاصرة برواية "حدث أبو هريرة قال" لـ "المسعدي" فهي تعتمد مبدأ الكتابة المشتتة التي تتشابه مع أنثى السراب لكن شتان بين الشكلين فشكل "حدث أبو هريرة قال" يضطلع بخلق دلالات عديدة من بينها الربط بين عتبة العنوان والمتن الروائي بحيث جاء العنوان "حدث أبو هريرة" وجاء المحتوى عبارة عن أحاديث متفرقة ويمكن للقارئ الربط بينهما فما سيتحدث به أبو هريرة (الذي يحيل إلى راوي الحديث) موجود في الأحاديث داخل المتن الروائي (التي هي ليست أحاديثا ولكنها تستثمر شكل الحديث النبوي روائيا) ومن ثم فإن شتات الأحاديث فيها يرتبط بخط رقيق يدركه القارئ الحصيف ليقسم العمل إلى تجارب ويعيد ترتيب العمل المستت عقليا استنادا إلى تلك التجارب: تجربة الحس أو الجسد، وتجربة الجماعة أو فردية الذات الإنسانية، وتجربة الروح، وتجربة الموت، وهي مقولات وجودية تمثلها المؤلف في نصه، هذا ما يمكن أن نطلق عليه شكلا حداثيا محبوكا بإحكام على شتاته وتفرقه أما فيما يتعلق بأنثى السراب فهي لا تعدو أن تكون تقسيمات بلا معنى أراد لها المؤلف أن يكون لها شكل ذا معنى بعد أن وعى ما كتبه، ووجد أنه لا يمكن تلقي هذه الكتابة الاعترافية بهذا الشكل المتفرق، فانتخب لها نمط الكتابة التراسلي وقسمها على أساسه وكل هذه الارباكات في الكتابة والتقسيم تمخضت عنها ارباكات التصنيف التي عانى منها النقاد لاحقا.

*- نعتقد أن هذه إضافات أضافها المؤلف على النص لاحقا، وهي لا تؤدي أي دلالة في الشكل العام للعمل فإن كان التقسيم الوقتي في ذاكرة الماء الذي جاء على شكل تقسيم اليوميات (وهو ما تبناه المؤلف في أنثى السراب أيضا)، جاء

كحال مريض نفسي يكتب خبط عشواء ثم يأتي المحلل النفسي ليربط بين أجزاء هذه الكتابات في محاولة إعطائها المعنى وفهم حالة كاتبها النفسية.

هذا التوصيف هو التوصيف الصحيح والدقيق للعمل استنادا لازدواجية خطابه، فالنص ولد من لعبة المريض والمحلل، ففي خضم الصراع النفسي يفقد المؤلف ذاته مقابل ذات النص، وتغلب الكتابة على قصديته فيبتلعه النص، ليتحول إلى مجرد عنصر في خطابه اللغوي الذي يبدأ بفكرة الخلاص من لعنة مريم، وعبر هذا الخطاب تتقزم ذاته أمام الذات الورقية ويكون عاجزا كشخصية حقيقة عن التخلي عنها، (عندما يقنع ليلى/ هاجسه النفسي الذي ترجمه في شكل شخصية بأن مريم مجرد لغة)، ويكون تابعا لسلطان هذه اللغة التي افتكت منه نرجسيته، بعد أن كان يبني نرجسية بعكس ذاته في النص (سردنتها)، ليتحول (واسيني/ سينو/ ليلى) إلى "محلل مرحاض" فيما تكون "مريم" (الحاملة لرمزية الأدب واللغة والرواية)، الذات النرجسية التي تنتقص من هذا المحلل، ولأن "واسيني/ سينو" يعجز عن تحمل هذا فإنه لم يخض هذا الصدام مع "مريم" بل استل منه لها شخصية "ليلى"«**يعزل كيرنبيرغ النمط العدواني للتحويل والذي يمكن وصفه بمصطلحات العلاقة بـ"المحلل المرحاض". يمكن أن نفكر في هذا النوع من التحويل على نحو "أنت لاشيء، أنا عظيم**".»[1]، وهذا ما نجده مع ليلى/ واسيني، التي تعاملها مريم (الشخصية الورقية، اللغة،

ليؤدي دلالة مفادها أن كل تلك الأحداث المعروضة في العمل وكل تلك الفظائع والأهوال التي يذكرها المؤلف ما هي إلا فظائع وأهوال يوم واحد في الجزائر فما بالك بفظائع سنوات من العشرية السوداء (راجع مقال ذاكرة الماء)، فإن دلالة التوظيف في أنثى السراب غائبة ونعتقد أن المؤلف أضافها كنوع من التشويش معتمدا في هذا على جعل القارئ يبحث عن دلالتها ويخلق لها معنى من تلقاء نفسه وبالتالي يدخل القارئ في عملية البحث عن معنى الشكل ليجد تأويلات تتناسب مع المحتوى وتكون مقنعة له ومبررة للمؤلف الذي اعتمد على هذا الشكل المشوش، وهذا مقصد المؤلف بعد أن غلب عليه مقصد النص.

1-جرانت ستيرلنج: السرد العصابي: ما وراء القص ونظرية علائق الموضوع، تر: أماني أبو رحمة، من كتاب: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، ط 01، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 2019 م، ص- ص: 335- 336.

الخيال)، وفق هذا المنطق "أنتِ/ أنتَ لا شيء، وأنا العظيمة[*] التي لا يمكنك الخلاص منها، أنا الموجودة وأنت لا شيء، أنا التي يعرفني كامل قراءك ويتفاعلون معي ويتمنونني، بل إن مريم تذهب لاستفزاز ليلى/ سينو/ واسيني أكثر عندما تضحك منها وتنظر إليها بخبث وهذا ما يجعل ليلى/ واسيني الذي يضطلع بدور المحلل النفسي لنفسه في هذا العمل، يحاول استعادة نرجسيته مقابل الهيمنة والضغط الذي تمارسه عليه الشخصية الورقية «**لن تسمح الصورة الذاتية الاستمثالية بالاعتراف بأية قيمة لمساهمات المحلل. ولأن مثل هذا الاعتراف من شأنه أن يفرض الاعتراف بالعظمة الوهمية والإشباع الذاتي لنرجسية المتحلل، هذا بدوره سيثير حسد المحلل. ومن أجل أن يحمي المتحلل نفسه من هذا الحسد فإنه يقوم بتثبيط تقدم التحليل من خلال بخس أهمية مساهمات المحلل وتوظيف المحلل بوصفه مرحاضا يلقي فيه كل نزواته العدوانية والحاقدة: "العلاقة بالمحلل المرحاض مُرضية للغاية بالنسبة للنرجسي لأن يلقي عليه كل الصفات السيئة ويحتفظ لنفسه بكل الصفات الحميدة التي تتمخض عن العلاقة".**»[(1)]، فالمريض هو المؤلف، والمحلل هو المؤلف نفسه، والعمل نتاج الصراع القائم بين مريض نرجسي يفرض نفسه على طبيبه، وبين طبيب يحاول الدفاع عن نرجسيته أمام طغيان مريضه، فذات المؤلف المنشطرة بين عالمين عالم الكتابة، وعالم الواقع الحقيقي المعيش، تتصارعان فيما بينهما، وقد تبلور

---

*-الأمر هنا شبيه تقريبا بما حصل مع الكاتب البريطاني الشهير "**كونان دويل Arthur Conan Doyle**" صاحب سلسلة الروايات البوليسية الشهيرة "**شارلوك هولمز Sherlock Holmes**" إذ ابتلعت الشخصية اسم المؤلف وغلبت عليها واشتهرت أكثر منه، ربما المؤلف هنا يرى أن هذه الشخصية تبتلع وجوده أو تسرق منه شيئا خاصة بعد الأزمة التي مر به (مرضه الذي شارف فيه على الموت) ولعل عودته جعله يفكر في ذاته، نرجسيته التي كانت يدعيها على مدى أعوام لم تكن سوى نرجسية زائفة أمام الشخصية التي سيطرت عليه، ومرض سيطرت الشخصية على الذات الحقيقية مرض شهير يصيب الممثلين ورواد المسرح خصوصا يجعلهم يعيشون في كيانات غير كياناتهم (يفقدون ذواتهم)، وهذا ما يدفعهم للتعالج النفسي ولعلنا نذكر رواية " **الدكتور جيكل والسيد هايد**" لـ"**روبرت لويس ستيفنسون**" في هذا الحقل وهي رواية الذي يعيش شخصيتين في شخصية واحدة وهو مبدأ عمل أنثى السراب ذاته معبر عنه بشكل مخالف إذ أن الرواية الأولى تعبر عن حالة مرضية يعاني منها الطبيب "جيكل" (انفصام في الشخصية) وعبر عنها المؤلف بصورة موضوعية (سارد عليم) لكن في حالة الأعرج فهو من يعاني من وجود ذات أخرى تجعله منفصما ذات أنثوية يسعى للخلاص منها عبر الكتابة وعبر عن هذا بواسطة سردنة ذاته.

1-جرانت ستيرلنج: السرد العصابي: ما وراء القص ونظرية علائق الموضوع، مرجع سابق، ص، ص: 335- 336.

هذا الصراع عبر لغة أدبية، والقارئ هو الضحية الذي يجب عليه أن يقتنع بأن هذا النص نص ما بعد حداثي، يخضع لتقنيات كتابة سردية متفردة، والحقيقة غير هذا تماما كما فصلنا، لأن النقد –مع الجانب الأخلاقي الذي يجب أن يؤديه–، يسعى إلى الكشف عن جماليات النص، ومعرفة آليات انتاجه، وخلفياته ومرجعياته، وهذه الأمور يعكسها النص بعد أن يهضمها المؤلف، لكن ماذا لو كانت غائبة هل يجب على النقد أن يختلقها؟

بالطبع لا وهذه الأزمة التي يعاني منها النقد، وهي تلوين للنص بخلفيات نظرية لا توجد فيه، فالنقد حاليا وحسبما نرى، لا يسعى للكشف، والتحليل، والتعقيب، والتصويب، بقدر ما يتوجه نحو المدح وإعلاء مكانة المؤلف والنص، هذه الأزمة النقدية جعلت من كل المقاربات التي تعنى بتحليل النص متشابهة في جوهرها، وجعلت من النقد مجرد استحضار لمقولات جاهزة وتطبيقها على النص ومن ثم إطلاق أحكام جزافية، بحداثية النص، وتجربيته، وتراسليته... إلخ.

وهو الحال مع العديد من الدراسات الأكاديمية، وإذا أخذنا مثالا عن هذه الدراسات التي تناولت أنثى السراب بوصفها المدونة التي نشتغل عليها، فإنها على الجهود التي قدمتها، كانت مجرد إسقاطات لمقولات نقدية على النص، ومن ثم تمجيده وتمجيد مؤلفه المتمكن من تقنيات الكتابة السردية، (أسقطت عليه مقولة الميتاقص، التخييل الذاتي، التجريب الروائي... وغيرها من المقولات التي تجعل منه نصا حداثيا، وهو ما فندناه) وهذا التبرير النقدي كما أسميه، هو ما أفقد النقد روحه وأفقد الكتابة النقدية ماءها.

بالعودة إلى "أنثى السراب" الذي اعتبرناها طفرة في مسار الكتابة الروائية للأعرج، فإننا نؤكد على أنها لا تنتمي إلى الكتابات ما بعد الحداثية من ناحية الشكل أو التجريب، لذلك ما زلنا نؤكد على أن هذا النص هو نص انتقالي بين مرحلتين، ولا يمكن التعامل معه وفق منطق تبسيطي، ووفق أطر مسلمات جاهزة نفصلها على النص، بالتالي فإننا نرفض تصنيفه ضمن مقولات الحداثة وما بعدها، ونرفض ليَّ ذراع النص وتطبيق مقولات نقدية

مقولبة جاهزة عليه، لأن هذا النص ببساطة ترجمة لحاجة نفسية شديدة، ولتمزق وجودي مر به المؤلف، ولا علاقة للحداثة أو لما بعد الحادثة في تشكيله أو إخراجه.

9.ما بعد التأويل، قيمة العمل الأدبي:

بعد أن فصلنا في منطق النص وحللناه وعرفنا ملابساته التكوينية، وما اضطلعت به التشكيلات السير ذاتية فيه، التي لم تأتِ تشكيلا مساهما في الأحداث أو في بنية العمل، ولكنها كانت حضورا لا وعيا جاء كوسيلة احتماء ودفاع، فإننا ننتقل إلى ما بعد التأويل وندخل في قضية الحكم على النص الأدبي أو قيمة العمل الأدبي كما يسميها "**هيرش E. D. Hirsch**".

يعتبر "**هيرش E. D. Hirsch**" أن إقصاء المؤلف وقصديته من سيرورة التأويل، سيجعل من هذا التأويل فاقدا لمشروعيته، لكن أيضا وعلى الطرف الآخر، فإن التركيز على ما عناه المؤلف يطرح إشكالية تغيير معنى النص، حتى بالنسبة للمؤلف نفسه، أي إن المؤلف سيقرأ نصه وفق قراءة جديدة وسيبدل رأيه فيما يتعلق بمعنى النص السابق الذي أنتجه.

وللخروج من هذا الإشكال يفرق "**هيرش E. D. Hirsch** " بين "المعنى" و" الأهمية" حيث يرتبط المعنى عنده بالنص، النص كنسق لغوي يحمل مقاصد المؤلف «**السمة المهمة للمعنى الذي يختلف عن الأهمية هو أن المعنى هو التمثيل المحدد للنص للمؤول. يُؤخذ النص المفسر دائمًا لتمثيل شيء ما، ولكن يمكن دائمًا أن يرتبط هذا الشيء بشيء آخر. أما الأهمية فهي المعنى من حيث الارتباط بشيء آخر. إذا لم يتخيل المؤول أن يكون معنى النص هناك مناسبة للتأمل أو التطبيق، فلن يكون لديه ما يفكر فيه أو يتحدث عنه.**»[1]، فالأهمية هي القيمة التي يضفيها المؤول على النص بعد أن يحدد معناه، وهي ما يرتبط بتصوراته وأحكامه عن هذا العمل أو النص، كما أنها نسبية ومتغيرة تتحكم فيها سياقات مختلفة كاختلاف أزمنة تلقي النص، واختلاف ثقافات القراء ومنطلقاتهم «**يمكن**

1-E. D. Hirsch, Jr: Three Dimensions of Hermeneutics, New Literary History, Vol. 3, No. 2, On Interpretation: I (Winter, 1972), Published by: The Johns Hopkins University Press, p250.

لمؤول المعنى أن يظل كما هو على الرغم من أن معنى (أهمية) هذا المعنى يمكن أن يتغير مع السياقات المتغيرة التي يُطَبَّقُ فيها هذا المعنى. يمكن للمؤول، على سبيل المثال ، أن يجد ما يلي له معنى مختلفا: "القطة على البساط" ، اعتمادًا على ما إذا كانت القطة قد تركت السجادة، وما إذا كان يحب القطط، وما إلى ذلك. يجب أن يطبق المؤول المعنى على السياقات المتغيرة ، ولكن يمكنه فعل ذلك ويظل قادرًا في كل حالة على تفسير نصه على أنه يمثل معنى متطابقًا.»[1]، إن معنى النص قابل للتحديد بالنسبة لـ"**هيرش E. D. Hirsch**"، استنادا إلى تراكيبه اللغوية وسياقه وقصد المؤلف وهذا ما تهتم به الهرمينوطيقيا، إذ إن دورها يكمن في تحديد المعنى.

مما يجعل من المعنى ثابتا في حين تكون الأهمية متغيرة، ومتعلقة بالتصور الذي يشكله الشخص عن النص بعد أن يحدد معناه، وهي غير قابلة للتحديد لأنها تتعلق بأذواق القراء، وتتعلق بالسياقات التاريخية المختلفة التي يستقبل فيها كل قارئ هذا النص ويحدد معناه «**وهكذا، في حين أن المعنى هو مبدأ الاستقرار في التفسير، فإن الأهمية تشمل مبدأ التغيير**»[2] لذلك فإن الأهمية هي المسؤولة عن قيمة النص واستمرارية تلقيه ولا علاقة للمعنى بهذا إذ إن المعنى منته وثابت في حين أن الأهمية «**في حالة تغيير مستمر ولا تقبل التحديد (فهي ما يجعل النص حيا ومستحوذا على اهتمام مختلف القراء في مختلف العصور) ولهذا يصبح المعنى اللفظي هو هدف الهيرمينوطيقا وتصبح الأهمية هي محور اهتمام النقد الأدبي**»[3]. إننا سنستفيد هنا مما طرحه "**هيرش E. D. Hirsch** " بشأن معنى النص وقيمته، لنختتم مقاربتنا بالحكم على النص ونقده.

1- E. D. Hirsch, Jr: Three Dimensions of Hermeneutics, p250

2- E. D. Hirsch, Jr: Three Dimensions of Hermeneutics, p250.

3-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص91.

فمعنى النص ينضوي تحت التأويل، فيما تدخل قيمة النص إلى مجال النقد، ولعل قيمة العمل الأدبي –حسب تصورنا– تتوقف على القارئ المختص، والناقد الذي يحكم على هذا العمل ويضعه في مكانته المستحقة.

سنحاول في هذا المبحث التصدي إلى قيمة عمل أنثى السراب استنادا إلى التأويل الذي قدمناه له في المباحث السابقة، ولعلنا نبتعد عن الأحكام التقييمية التي تستند إلى شهرة المؤلف، واسمه الكبير، وكذلك إلى زخم الدراسات التي اتخذت خطا بعيدا عن جوهر العمل، ووضعته في موضع لا ينتمي إليه (كتابة ما بعد حداثية، ميتا قص، تخييل ذاتي...)، ونستند إلى الفهم الذي كوَّناه عن النص من أجل تقييمه.

إن النص من حيث الفكرة التي أسس لها المؤلف (صراع وجودي بين شخصية حقيقية وشخصية ورقية)، لا غبار عليه إذ إن هذه الفكرة فكرة قوية لو استثمرت كما ينبغي، دون أن ننسى شعرية اللغة وسلاستها، ففي هذه الجوانب نرى أن النص متكامل، أما ما يؤخذ عليه فهو خروجه عن السيناريو المفترض الذي كان ينبغي أن يمضي فيه، وهو فكرة الصراع الوجودي، ليتحول إلى استرجاع مستطيل، ممجوج لذكريات ومواقف شخصية ونصوص سابقة، والحديث عن حياة المؤلف الشخصية وإعطائها كل المساحة في السرد.

ناهيك عن شطحات الإطناب الأخرى والخطابات الوجدانية المغرقة التي ابتعدت بالنص عن مساره الحقيقي، ليتحول إلى كتلة يصعب التحكم فيها من قِبَلِ كاتبه، وهذا ما قاد إلى أزمة الشكل المشتت التي حاول المؤلف تداركها بالشكل التراسلي، وليكتشف القارئ والناقد أن هذا النص شيء مختلف في مسيرة **الأعرج**، ولنعرف أنه لا خصوصية إبداعية له تضعه في مصاف الكتابات الإبداعية ما بعد الحداثية، كما تقول بهذا الدراسات النقدية التي انجرت خلف العديد من المغالطات، واعتمدت في قراءتها بالدرجة الأولى على اسم المؤلف، ومنجزه الإبداعي السابق، وما حققه من شهرة، لا على النص كمنطلق أساسي للمقاربة، مما جعلهم يسقطون قوالب فهم منجزة وسابقة على النص بدل الانطلاق منه.

إن هذا النص على طوله وإطناب سرده نص يخلو من الحركية، ولا ينبض بالحياة[*]، ورغم أن النص إذا تعاملنا معه من ناحية بنيوية وتقنية بحتة، فهو يوفر لنا ما نشتغل عليه، لكن من وجهة نظر أخرى وهي التي نرى فيها أن الرواية ليست مجرد نص تقني يستجيب لمقولات نظرية معينة، بل هي قطعة تنبض بالحياة، فالعمل وفق هذه الرؤية "يُحتضرُ"«**في الرواية أكثر من غيرها نجد أن حسنات الحياة تعوض عن عيوب الفن. فمما لا شك فيه أن (ديفو) و(ريجاردسن) و(فيلدنك) قد اكتسبوا لأنفسهم خلودا أدبيا يفوق ما كسبه روائيون كثيرون جاءوا بعدهم ممن كانوا يملكون مواهب تقنية أعمق، وقد تم لهؤلاء الروائيين الثلاثة ذلك لأنهم عبروا عن نظرتهم إلى الحياة بشمول وقناعة قلما نجدهما عند غيرهم. فاستحقوا من القارئ الشكر والامتنان.**»[1]، فنص "أنثى السراب" ضيق على امتداده، مشتت على تراكمه، وينطوي على العديد من التناقضات.

وطبعا فإننا نتعامل مع هذا النص في حدود تجربة المؤلف وفي ضوء نصوصه الأخرى، لقد جاء نصه هذا طفرة شاذة في تجربته[*]، والشاهد على هذا الأعمال السابقة له واللاحقة له التي لم تقع في المأزق الذي وقع فيه هذا النص (أصابع لويتا مثلا وسيرة المنتهى)، حيث جاءت أعمالا متماسكة نسبيا من حيث معمار النص وحبكته «**إن الحقائق الضرورية منطقيا ليست عناصر لتأثيث عالم، إنما هي شروط شكلية لبناء قالبه**»[2] وهذه الشروط مختلة في هذا العمل لذلك جاء القالب شتاتا وجاء العمل مليئا بالتناقضات لأن منطقه البنائي مختل.

من بين هذه التناقضات التي أضرّت بالمنطق البنائي للنص، أن العمل يقوم على فكرة أن ليلى عشيقة سينو، وأنهما اتفقا على العيش معا دون زواج، تجسيدا لفلسفة ليبرالية

---

*–مقارنة بشرفات بحر الشمال للمؤلف ذاته فإن أنثى السراب يبدو عملا جامدا ثقيل السرد.

1–أيان وات: ظهور الرواية الانجليزية، مرجع سابق، ص 147.

*–طبعا المسؤول عن هذا هي سياقات إنتاج النص وحالة المؤلف النفسية واقترابه من الموت كما أشرنا سابقا.

2–أمبرتو إيكو: قصد القارئ في الحكاية، مرجع سابق، ص194.

اجتماعية ترى في الزواج قيدا، فجأة تلح ليلى في الزواج، فيذكرها سينو بما اتفقا عليه ودون ربط أو انتقال منطقي نجد أن ليلى تزوجت رياضا بطريقة تافهة غير مقنعة، إذ قالت بأنها فعلت هذا لتغيض سينو، ثم تبدأ بالنحيب بعدها وتندم ندما شديدا، وكرد فعل يتزوج سينو من هاجر، ثم يتحول الأمر إلى لقاءات سرية بين سينو وليلى ليمارسا الجنس معا، الثغرة التي هنا تلك التي تشكل علة النص هي فلسفة الزواج الليبرالية وزواج الطرفين، لقد حصل زواج ليلى من رياض دون سبب يقنع القارئ، ودون تدرج منطقي للأحداث، يتلاءم مع قابلية التلقي.

إضافة إلى هذا كان هناك حل مقترح، سيناريو يبنيه القارئ ينسف هذه الفكرة من أصلها، إن سينو وليلى يريدان أن يعيشا متحررين دون زواج، لكنهما يخافان من عيون المجتمع، كما قالت بهذا ليلى، وسينو يريد أن يكون الزواج بعقد قابل للتجديد، دون هذا لن يقبل بالزواج، لذلك فقد كان بالإمكان بعيدا عن الهرطقات التي يهذي بها داخل العمل، أن يتزوج ليلى بعقد زواج عادي شريطة أن يجدد الزواج بعد خمس سنوات (اتفاق داخلي بينهما، زواج عرفي)، فهو يقول لو أن الأمر بيده لجعل عقود الزواج مؤقتة تُجَدَّدُ، وهذا ما يبني عليه عقدة العمل، وهي عقدة ضعيفة جدا، حيث يمكنه الزواج وبعد خمس سنوات إن لم يناسبه الأمر يُطلق ليلى، وإن ناسبه الأمر بقي معها.

إن هذا التناقض، أو الفكرة الضحلة ضربت النص، إذ إنها أفقدته سمة المنطقية السردية، فالقارئ يستطيع أن يتوقف هنيهة، وأنا أتحدث عن قارئ يعالج معمار النص، لا قارئ ينجرف خلف الخطاب الوجداني الذي شكَّل طمسا جيدا لهذه التفاصيل، هذا القارئ سيتوقف هنيهة ليقول: بدل أن تذهب وتتزوج دون سبب مقنع، وبدل أن يتزوج انتقاما ومن ثم يلتقيان خفاءً ويخونان شريكهما، فالحل موجود، فإن كان سينو يريد ليبرالية في الزواج[*]،

*- أو يحصل زواج عرفيٌّ بينهما فلا يوجد ما هو أكثر ليبرالية من زواج عرفيٍّ (تعبير تهكمي للإشار إلى أن التنوير الثقافي الذي يتبناه الليبراليون موجود في الطبقة الشعبية تحت مسميات أكثر إقناعا وتوافقا مع العقل والشرع مما يهذون به هم ويلثغون به)

يتزوجها شريطة تجديد الزواج بعد خمس سنوات مثلا، أي إنهما يتفقان أنه بعد خمس سنوات من الزواج سيتطلقان إن أحسا أنهما يقيدان أنفسهما، وسيستمران إن سارت الأمور على ما يرام.

هذا الحل ينسف كل المسار السردي غير المدروس من المؤلف، لأنه يقوم على أساس هش غير محكم يمكن نقضه، مقارنة مثلا بـ"شرفات بحر الشمال" فإن عدم إمكانية بقاء ياسين مع فتنة بسبب فارق العمر، جنون فتنة، عرض الزواج الذي تلقته من الرجل الذي سيأخذها إلى أمستردام ولم ترفضه...، كانت أسبابا ملائمة لاستمرار منطق النص وخلوه من هذه الثغرة القاتلة التي نجدها ها هنا، بالتالي فإن إسهاب المؤلف اللاواعي وانجراره خلف منطق "المغامرة العشقية المستحيلة"، بين متزوجين يعشقان بعضهما أعماه عن هذا التفصيل القاتل، لقد غلب منطق النص المشتت على القصدية المحكمة، وهي قرينة أخرى دالة على لا وعي المؤلف بنصه وعدم إدراكه لحدوده.

تقابلنا ليلى في أحد مواضع العمل أيضا وهي تصرح قائلة «**اطلب مني أن أطلق رياض، أيها الأحمق، وسأفعل حالاً بلا تردد، ولست مجبراً على الزواج مني. أشتهي فقط أن أغمض عيني، وعندما أفتحهما ، أجدك في بكلك.**»[1]، كان هذا بعد زواجها من رياض وزواج سينو من هاجر، لا نعلم ما الحكمة من هذا الخطاب، وما دوره في السرد، لكننا نرجعه لوجدانية عاطفية مبتذلة هدفها جذب القارئ، فلماذا تطلب من سينو أن يطلب منها التطلق من رياض، لماذا لا تطلّق منه بإرادتها وتبقى مع سينو؟ ولماذا تزوجته أصلا إن كانت تريد البقاء مع سينو دون زواج؟ أليس من الأسهل لها أن تبقى مع سينو دون زواج من البداية بدل هذه الخطابات التي يجدها القارئ جوفاء متناقضة؟

مجددا المخرج من الأمر موجود، وهذه الجزئيات التي يقوم عليها النص ضعيفة وغير مقنعة، لذلك فإن الحقائق المنطقية الضرورية التي تشكل شروطا بنائية للنص مختلة هنا

1-واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 274.

وليست متماسكة، إنها مفككة ويسهل نقضها، وإذا ما نقضت انكشف عيب النص البنائي، فالقارئ يستطيع التفكير إذا توقف مليا هنا "من البداية كان بإمكان سينو وليلى البقاء معا، والزواج بعقد مع عدم احترام العقد، بحيث ينفصل كل منكما عن الآخر كما يشاء، وبهذا تحل كل مشاكلهما" الحل موجود لكن الدراما التي يسير فيها النص لخلق عقدة تجعل من العقدة فاشلة، يغطيها الخطاب الوجداني المسترسل الذي يشتت القارئ، وهذه العقدة تناقض نفسها ولا يمكنها أن تتقدم إذا ما تأمل فيها القارئ، وإذا ما اكتشف هذا العيب فيها فإن مواصلة القراءة ستكون عبثية لأنه سيرى بأنه يقرأ نصا قائما على افتراض معتل غير مقبول، ولتوضيح الأمر أكثر سنعمد إلى نوع من المقارنة.

في رواية "1984"[1] لـ"**جورج أورويل George Orwell**" مثلا عندما يحب "وينستون winston" "جوليا Julia" فإن جانبا من العقدة تكمن في إيجاد مكان يمارسان فيه الحب بعيدا عن رقابة الحزب، لا يريدان الزواج لعلمهما باستحالة الأمر، لأن الحزب يمنع هذا خاصة بين أعضائه، بالتالي فإن وجود الحزب وتعليماته يسد هذه الثغرة ويدعم تماسك العقدة وقدرتها على إقناع المتلقي، تبقى قضية ممارسة الحب التي يسعى لها كل من "وينستون winston" و"جوليا Julia" بعد اعترافها له بأنها تحبه بطريقة معقدة وشديدة السرية بعيدا عن رقابة الحزب، ولتحقيق هذا يسعى كل منهما لإيجاد حلّ لهذه المعضلة العويصة، ويتحقق الحل في مقابلتهما في الريف في مكان مهجور، بعد معرفة تمهيدية نستشفها من السرد مفادها أن نشاطات الحزب وعيونه تنتشر في المدن أكثر، وفي مناطق بعينها، وبخبرة "جوليا Julia" التي تشتغل أصلا في فرقة الجاسوسية التابعة للحزب، فإن حل العقدة وفق هذه المعطيات مقبول منطقيا وبنائيا.

في الريف يمارس كل من "وينستون winston" و"جوليا Julia" الحب معا، ويخططان لمزيد من اللقاءات مع تغيير مستمر للأمكنة باقتراح من "جوليا Julia" العالمة بأسرار الحزب وآلية اشتغال عيونه...، إن الحبكة هنا لا ثغرات فيها، أولا لأن ما يسبق الاعتراف بالحب

1-جورج أورويل: 1984، تر: الحارث محمد النبهان، ط 01، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2014م.

والبحث عن مكان لقاء كان مدروسا جيدا من الكاتب، وليس تدوينا استرساليا لا يحكمه إطار، حيث عرض لسياسة الحزب وقوانينه وممارساته الديكتاتورية التي تحرم الحب، وتمنع الزواج والعلاقات الجنسية خصوصا بين موظفي الحزب، إلا فيما يكون داخل إطاره أي إنجاب أطفال يحملون فلسفة الحزب وقد صور "**أورويل George Orwell**" قبلها كيفية قتل الحزب مشاعرَ المرأة، وتحويلها إلى آلة إنجاب فقط، أين تكون مشاعر الحب باردة وتكون ممارسة الجنس أشبه بالعمل الحتمي الذي يجب إنهاؤه بسرعة، ضاربا نموذجا عن هذا بزوجة "وينستون winston" التي غُسِلَ دماغها، فصارت تؤمن إيمانا حتميا بالحزب وقوانينه أكثر من إيمانها بالحياة.

وثانيا ما تحدثت عنه "جوليا Julia" بخصوص عمليات غسيل الدماغ التي يتعرض لها النسوة من أجل قتل مشاعر الحب، والغرائز التي يفترض بها أن تكون في المرأة، وتحويلها نحو الوفاء للحزب وتطبيق مقولاته باعتبارها ناجية من هذا الغسيل، ومشرفة عليه في وقت آخر، وثالثا الرقابة الشديدة التي يفرضها الحزب على الموظفين والعامة، يرصد حتى أحلامهم بل وتعابير وجوههم أثناء النوم، بالتالي فإن الاجتماع بين الحبيبين كان مستحيلا حقا وهذا ما جعلهما يقصدان الريف، وكانت الفكرة فكرة "جوليا Julia" طبعا لخبرتها وكونها عضوة نشيطة في فرقة الجاسوسية وهذا ما سهل الأمر.

في هذا المسار السردي لا يمكننا إيجاد ثغرة تنقض الأحداث بل إننا نتهافت في تتبعها من أجل معرفة طريقة اللقاء، وكيف سيتدبر الحبيبان أمرهما لأن الحقائق الضرورية المنطقية جاءت محكمة، لا يمكن الطعن فيها أو لا يمكن التفكير في وجود احتمال آخر خارجها، لأن المؤلف سد كل المنافذ ووجهنا نحو المخرج الذي يريده، بالتالي فإن ذهن القارئ لا يتوقف بل يسترسل مع السرد.

أما مع "**واسيني**" فإننا نجد ثغرة كبيرة ومساحة واسعة للتفكير بسبب اختلال الحقائق المنطقية المسؤولة عن بناء النص، فالذي يمنع اجتماع الحبيبين هو كون سينو/ واسيني، لا

يؤمن بالزواج لأنه زنى بعقد، سينو في هذا المسار السردي لم يستحِ من ممارسة الزنا دون عقد فما الفرق بينه وبين الذي بالعقد- ونحن نتكلم من منطلق خيالي حتى لا نسقط الأمر على الذات المرجعية للمؤلف ولكننا نتكلم في إطار المنطق السردي-، هذه الحقائق والشروط التي ينبني عليها العمل واهية وضعيفة وغير مقنعة.

ثانيا الحل مطروح وسهل ولا يحتاج إعْمَالَ عقل لأنه لا يخلق عقدة فعلية تجعلنا نتابع الحل، بل إن عقدته تقوم على تفاصيل ساذجة متناقضة ملفوفة بإطناب عاطفي، فـ"سينو" يرفض الزواج أو يشترط أن يكون الزواج بعقد يُجدد كل عشر سنوات وإلا فإنه لن يقبل، وهذا ما تسبب في زواج ليلى ثم زواجه هو بعدها وعيشهما المأساة، هذه العقدة التي تحاول خلق منزع درامي يسير فيه التأويل، باهتة، لأن الحل ممكن من أول التقاء للقارئ مع هذه العقدة التي يفترض بها أن تؤزِّم الأحداث، وتساهم في خلق مسار النص واستنتاجه من قبل القارئ بديهي يجعل من هذه العقدة ضعيفة ومن الحبكة مفككة لا تستقيم.

كان يمكن أن يتزوجها بعقد عادي مع عدم احترام العقد فيكون العقد مجرد وثيقة ظاهرة تحميهما من المؤسسة الاجتماعية ثم يمارسان حبهما ذي الطبيعة الوجودية كما يشاءان، وهنا تضرب حبكة الرواية ويظهر ضعفها البنائي لأنها ركزت على الخطاب الوجداني الحشوي الذي شغل مساحة كبيرة جدا، وركزت على فكرة قتل ليلى مريما، وإغاضة مريم ليلى، وعظمة سينو/ واسيني فاتن النساء وعلى خطاب الجسد والممارسة الجنسية.

غير هذا فإن هناك شطحات عديدة لعلنا نذكر منها حادثة الاغتيال، حيث اِعْتقد الجميع أن سينو/ واسيني أُغْتِيلَ، ونُشِرَ الخبر في جريدة وطنية، لكن لاحقا تبين أن الذي مات رجل اسمه "**واسيني الأحرش**" وليس "**واسيني الأعرج**" وتوالت الاتصالات على سينو للاطمئنان عليه، ومن بين المتصلين تتصل امرأة اسمها "ريحانة" لتطمئن وهنا ينتقل السرد

بطريقة فجة من حوار الاطمئنان، وحادثة الموت إلى قصة غرام "ريحانة" بـ"سينو" وعقليته المتفتحة وانتقادها زوجها الحيوان الذي لا يشبه سينو الرقيق ذي العقلية المنفتحة(*).

إن القارئ سيتنبه هنا إلى تحول الحوار، الذي من المفترض به أن يسير في خط الاطمئنان والحديث عن جريمة الاغتيال وهذا هو المسار الذي يجب أن يكون، إلى قصة ريحانة وزوجها، وعشقها لسينو، وهو مسار مفارق مختل لا يستقيم مع روح الموقف«**هذه المرة شعرت بذنب عميق وبرغبة للجلوس بقربك مثلما كنا نفعل في الشتاءات المسائية، في بيتك، نسمع الموسيقى، تأخذ يدي وتضعها على وجهك بحنان كالطفل. تشعرني بوجودي وأنّني امرأة ما تزال حيَّة. عندما تتوقف الحياة، تنهض الشيخوخة...**»[1]، ليبدو جليا هنا أن النص يتركز على الخطابات العاطفية القعقاعة والمغامرات العشقية المبتذلة، والإطناب فيها يسلب القارئ قدرته على التركيز في التفاصيل الأخرى.

هذا الانتقال انتقال فج لا يتناسب مع السياق الروائي ولا مع الموقف إذ إن الأهمية تكمن في حادثة الموت، وفي السؤال عن صاحبها وعن التفاصيل، لكننا نجد أنفسنا غارقين في حديث عن الحب وانتصار سينو بجاذبيته وعقليته على الأزواج المتخلفين، الذين لا يفقهون الفن، ولا يُقَدِّرُونَ حرية أجساد زوجاتهن والتصرف بها وفق ما يرتضينه، وتستمر الاتصالات التي تتحول كلها عن مسار الاستفسار عن حادثة القتل إلى غراميات واطنابات عاطفية.

هذه بعض الثغرات التي جاءت في العمل إذ لا يمكن إحصاء وتحليل كل هذه الثغرات، ولكن أشرنا إلى الأساسي منها، وكان يجدر بالنقد أن يُعَلِّمَ على هذا، ويشير إليه،

*-ينظر الملحق 29.

1-واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص، ص: 338، 339.

لا أن يدخل في وظيفة نمطية تجتر المقولات وتضع كل النصوص في خانة ما بعد الحداثة[*]، وإلا فإن النقد يفقد طبيعته الجوهرية.

هذه الثغرات ليست ثغرات يستطيع القارئ سدها لمواصلة عملية القراءة، وليست سكوتا جماليا يدخل في حقل جمالية البناء الروائي، ولكنها تناقضات منطقية، في سيرورة أحداث السرد، كان على المؤلف تداركها بعد عملية مراجعته النص، لكن يبدو لنا من الأمر أن الإطناب وكثرة الأحداث، وإسهاب السرد، وتكرار المواقف، والخطاب الوجداني المبالغ فيه، شكل تشتيتا لعملية القراءة سواء قراءة المؤلف لنصه لاحقا، أو قراءة القراء والنقاد الذين تصدوا لهذا العمل بالدراسة، لذلك كان من البد الوقوف بتمعن ودراسة العمل بدقة، فالنقد ليس للتقييم فقط وإنما هو للتقويم أيضا، وهو فعل مكمل للعملية الإبداعية وعليه يجب إعادة مراجعة نقدنا وتقييمه ومن ثم تقويمه هو أيضا، فالظاهر أننا نعاني من أزمة نقدية بالدرجة الأولى وهي السبب المساهم في الأزمة الإبداعية.

10. آفاق النص:

يحمل النص أثناء سيرورة تشكله آفاقا تفرضها عملية تكوينه، وتحددها طبيعته اللغوية، وسياقاتها التاريخية والنفسية والاجتماعية، وقد سبق وأشرنا إلى أن نص أنثى السراب ما هو إلا نص استشفائي، ومحطة راحة للمؤلف، وحاجة ماسة احتاج أن يعبر عنها نتيجة السياقات والظروف المحيطة (مرضه، دخوله المشفى، حالته النفسية، تمزقه الوجودي...).

ونعتقد أن المؤلف ما كان ليبدع نصا آخر لو لم يتخلص من هذه الرواسب عن طريق هذا النص، لذلك فإن آفاق أنثى السراب تكمن في كونها نهاية مرحلة وبداية أخرى، وتشكيلها عتبة مشوار جديد، حيث كانت مراجعة للذات (حملت معها مراجعة لإرث التجربة الروائية

*-بحكم التجربة، واستنادا إلى جملة من القراءات التي اطلعت عليها للعديد من الدارسين والنقاد، فإنهم لا يستحون من تصنيف أي نص كان ومهما كان على أنه كتابة ما بعد حداثية وإن كان هذا النص مجرد كلمات متراصفة وراء بعضها لا تعطي أي معنى، لقد صارت قضية ما بعد الحداثة هذه مطيا للمبدعين الذين لا يبدعون شيئا وللنقاد الذين لا يفهمون شيئا.

بطريقة لا واعية)، وحاولت التخلص من أثقال شخصية فرضت نفسها على المؤلف (شخصية مريم)، خصوصا وهو مقبل على كتابة نص سير ذاتي بحت، يتعلق به وبحياته لاحقا عنوانه "سيرة المنتهى"، نص يكشف فيه كامل وقائعه الحياتية دون أقنعة ودون تلاعب.

فكان الأفق الثاني لأنثى السراب هو اضطلاعه بوظيفة الممهد للنص الموالي، بعد أن اضطلع بدور الحاوية أو الصندوق الذي يتخلص فيه المؤلف من حاجاته النفسية وضغوطاته[*]، ولعلنا نتوقف لحظة نتمعن فيها التشكيلات السير ذاتية الواردة في كامل متن النص، باعتبار أن البحث يتركز على مقاربة هذه التشكيلات وتواجدها في المتن الروائي.

لنقول إن التشكيلات السير ذاتية في هذا النص جاءت تشكيلات لا واعية، ساهمت الذاكرة المسترسلة والتداعي في حضورها بطريقة متتابعة وحسب سياق الموقف، وإذا كانت هذه التشكيلات السير ذاتية في أعمال أخرى (كذاكرة الماء، وشرفات بحر الشمال مثلا) متواشجة ومتعالقة بطريقة ما مع سياق النص الروائي[*] في بعض النصوص ويتأسس عليها النص الروائي في أخرى[**]، إذ تكاتف ما هو مرجعي مع ما هو متخيل لتوليد خطاب هذه الأعمال بألعاب التشويه وملأ الفراغات وإزاحة الشخصيات وتقديس الذات والهيمنة على السرد، والإيهام بالواقعية، فإنها في أنثى السراب لم تأخذ أيا من المسارين السابقين، فلا هي

*-إلى حد كبير تتشابه آفاق نص أنثى السراب مع رواية "حليب أسود" للروائية التركية "أيلاف شفق" وهو نص ينتمي إلى جملة النصوص التي نصطلح عليه "نص الحاوية أو الصندوق أو النص المحطة" إذ كانت المؤلفة تمر بضغوط نفسية وتعاني من اكتئاب ما بعد الولادة وشكلت هذه الظروف عائقا أمامها في استئناف الكتابة من جديد فكانت المسؤولة عن ميلاد نص "حليب أسود" الذي شكل مرحلة انتقالية بين مرحلتين وأفقا لبداية جديدة، وينطبق الأمر ذاته مع عمل أنثى السراب مع اختلاف الظروف والغايات.

*-في شرفات بحر الشمال جاءت التشكيلات السير ذاتية مُكَيَّفَةً مع الأحداث حيث قام المؤلف بترتيبها بما يتناسق مع روح العمل (انتقاد قرار الوئام المدني والتيار الاسلامي)، لكنها لم تضطلع بدو بنائي إذ إن احتمالية الاستغناء عنها أو استبدالها كانت مطروحة كما رأينا في الفصل السابق...

**-في ذاكرة الماء اضطلعت التشكيلات السير ذاتية بدور أساسي إذ إن العمل يقوم عليها وعلى سرد الأحداث المتعلقة بحياة المؤلف وإن كان هناك نوع من التضليل فيها والتشويه إلا أن الأساس سير ذاتي ولا يمكن الاستعاضة عنه أو حذفه أو استبداله...

جاءت استشهادا ونمذجة بما يتناسب مع روح النص كما في شرفات بحر الشمال، ولا هي جاءت أساسا ينبني عليه النص ويستمد منه مادته كما في "ذاكرة الماء"، وذلك راجع لعدة اعتبارات:

- أولا فكرة النص التي من المفترض أنها يجب أن تعالج صراعا وجوديا نفسيا، بين شخصيتين إحداهما سرقة هوية ووجود الآخر وابتلعته، فكان من الأولى أن تكون أحداث النص ومجرياته ومساراته تمضي على صعيد نفسي داخلي بحت شبيه، وبطريقة موضوعية يتركز فيها الصراع بشكل أساسي بين هاتين الشخصيتين، لكن كما سبق وفصلنا فإن حالة المؤلف، ولا وعيه وتداعيه أثناء الكتابة، وترسبات الكتابات السابقة، وسلطة الكتابة والتشكل اللغوي للنص لحظة الكتابة، غلب على قصدية المؤلف، الذي من المفترض به أن يسلك هذا المسار، فزاغ عن أصل العمل وخرج من فكرة الصراع الوجودي النفسي بين الشخصيتين، ليجد نفسه يستحضر ذكرياته الحياتية، وأعمالا وظف فيها هذه الذكريات الحياتية (التي نصطلح عليها مصطلح التشكيلات السير ذاتية)، لذلك فإن هذه التشكيلات السير ذاتية لم تضطلع بوظيفة بنائية أساسية كتلك التي اضطلعت بها في أعمال سابقة، لكنها جاءت لحاجات نفسية بحتة.
- ثانيا إذا كان الأساس من النص أنه سيعالج فكرة خيالية بحتة، فإن قضية المرجعي الواقعي من المفترض أنها تتراجع على حساب الخيالي نواة هذا العمل، لكن على العكس تماما فكامل النص اجترار لوقائع سير ذاتية، وتعقيب عليها وشرح لها، وهذا ما جعل النص يستهلك ذاته ليبدو مكرورا بطريقة لا جديد فيها...، فخروج المؤلف عن فكرة النص الأولى إلى مساحات السيرة الذاتية، ووقائعه الحياتية، وتقديسه ذاته الذي فشل فيه وخسره أمام نرجسية النص، وحضور مريم الطاغي الذي أكل وجوده الحقيقي، جعل العمل يبدو بهذه الحالة المشتتة، فاقدا دلالة الشكل التي تحظى بمركزية مهمة في الرواية، ولعل التشكيلات السير ذاتية وحضورها في هذا العمل

كان وسيلة دفاعية لا واعية، لجأت إليها ذات المؤلف لحماية نفسه من طغيان شخصية ابتكرها، وحاجته الماسة لحماية نرجسيته التي يفاخر بها في أعمال أخرى، فهذه التشكيلات لم تأتِ لتؤدي وظيفة بنائية في النص، ولم تساهم في تشكيله ولا تماسكه، كما ساهمت في أعمال سابقة (ذاكرة الماء على وجه التحديد)، ولكنها جاءت لحاجة المؤلف النفسية، إذ لم يجد غيرها جدار حماية وسندا يعتمد عليه في صراعه الوجودي وفي مواجهته للُّغة والكتابة مُخْتَزَلَةً في شخص مريم.

بالتالي لو أننا أخذنا العمل وجردناه من هذه التشكيلات السير ذاتية، ومن استحضار الأعمال السابقة التي استدعت بدورها وقائع من حياة المؤلف، بل وكان استحضارها أساسا لخدمة ذاتيته التي وجد أنه يفقدها أمام مريم (خط دفاعي وجودي بعد استغراقه اللاواعي في الكتابة)، وحافظنا على فكرة الصراع بين شخصية مرجعية وشخصية متخيلة، فإن العمل لن يختل بل إنه سيتهذب أكثر ويتخلص من بنية الإطناب والتكرار الممل، والخطاب الوجداني المبالغ فيه، وكان سيأخذ منحى آخر تماما بعيدا عن التعقيدات والشتات الذي يتسم به.

على صعيد آخر فإن ما أشرنا إليه من تهذيب النص، وقطع حوافه الزائدة التي تثقله، يبدو ممكنا على صعيد نظري وهو سليم تماما على مستوى التطبيق، لكنه في حالة تجربة المؤلف الشخصية وتطبيقه في خط سير تجربته الروائية يبدو مستحيلا، بما معناه أن ما قلناه نحن من أمور بشأن شكل النص المفترض، ولو أن المؤلف عدله ونقحه، هو أمر نظري، وهو ممكن التطبيق لكنه غير قابل للتطبيق بالنسبة للمؤلف ذاته، إذ إن هذه التشكيلات تبدو كدرع حام له استدعاها لا وعيه أثناء صراعه الوجودي، فهي موجودة بالقوة ومن المستحيل إلغاؤها أو حذفها كما في شرفات بحر الشمال عندما اقترحنا هذه الإمكانية وجسدناها في شكل سيناريو مفترض، لأنه بهذا سيكون قد تجرد من درعه ومن وسيلة الحماية الوحيدة التي ارتأى أنها ناجعة في محنته.

إضافة إلى هذا فإن المؤلف في حد ذاته وقراءته للنص بعد التأليف وتعقيبه عليه لا تبدو قراءة واعية به بل إنها تبدو متناقضة مع ما يقوله، وعند مقارنة الناقد بين ما يقوله النص وبين ما يقوله المؤلف فإنه سيقع على المفارقة، لذلك فإن خصوصية هذا النص لا تكمن في التعامل معه على أنه إنتاج لغوي قصدي، أو أنه مغامرة لغوية ونص يستثمر تقنيات حداثية وما بعد حداثية، كما تزعم الكثير من الدراسات، ولكن هذا النص يجب التعامل معه كنقطة مفصلية في خط تجربة روائية كاملة، إنه ذلك النص الشاذ الذي يخالف توجه التجربة، لأنه لم يأتِ في سياق أدبي، وما جاء تعبيرا جماليا قصديا عن توجهات معينة، لكنه كان تعبيرا عن تمزقات نفسية استحضرت الذخيرة اللغوية والحياتية للمؤلف.

إن التعامل معه يجب أن يكون على صعيد نفسي، ونسبته يجب أن تكون إلى حالات الهذيان والصراعات النفسية المعبر عنها في بدن الكتابة، لأنه بالفعل تولد من هذا الأساس وأي مقاربة له وفق نظريات الأدب، أو وفق المنظور الجمالي الإبداعي وقصدية المؤلف، تعد مغالطات وتذهب بنتائج الدراسة أو المقاربة بعيدا عن أصلها الحقيقي.

ورجوعا إلى آفاق النص، فإنه في حقيقته لا يشكل نصا بقدر ما يشكل عتبة نصية، إنه تذييل لمرحلة من التجربة الروائية، وبداية لاستئناف مرحلة من جديد، وعليه فإن النص برمته يمكن التعامل معه على أنه عتبة نصية لا غير، جاء تلخيصا لنصوص سابقة، وتمهيدا لظهور نصوص جديدة لاحقة عنه، خصوصا نص السيرة الذاتية التي أراد المؤلف كتابتها(*).

*–نذهب إلى أن المؤلف أراد كتابة سيرته الذاتية أو كان ينوي كتابتها قبل أن يمر بظروفه الصحية ويلازم المشفى وعند خروجه من المشفى وإقباله على تدوين سيرته الذاتية لم يكن نفسيا جاهزا لخوض هذه التجربة لعدة اعتبارات سبق وفصلنا فيها في المباحث السابقة، فكان نص أنثى السراب (النص الحاوية أو المحطة)، ضرورة وجودية ونفسية لاستكمال مشوار الكتابة، وبه استطاع استفراغ صراعاته والتخفيف من حدتها التي تراكمت على مدار سنوات من الكتابة كان دخوله للمشفى واقترابه من الموت ذروتها، وعليه لم يكن من الممكن أن يدون سيرته الذاتية دون أن يمر بأنثى السراب.

وقد كان من الممكن أن تكون أنثى السراب عملا عظيما لو اتخذت لها شكلا آخر غير هذا، وإن كان "**إيكو Umberto Eco**" يقول بخصوص رواية "**سيلفي Sylvie**" وإمكانية أن تكون عملا تافها لولا الاستباقات والاسترجاعات، ولولا أنها كُتبت بالطريقة نفسها التي كان يقرأ وفقها القارئ الفعلي قراءته الأولى، دون تحديد للروابط الزمنية الماقبل والمابعد، ويدرج اقتباسا لـ"**مارسيل بروست Marcel Proust**" الذي ألهمته هذه الرواية في إبداعه رواياته "بحثا عن الزمن الضائع" بأن اعتبرها حلما وأن "**لابروني LABRONI**" كان يكتب كما لو أنه كان في حالة حلم. ولكن "**نيرفال Gérard de Nerval**" المؤلف النموذجي لم يكن يفعل ذلك[1]، فإننا نقول عن "أنثى السراب" أنها كانت من الممكن أن تكون عملا عظيما لو أنها سارت في المسار الصحيح، وابتعدت عن الإطنابات والتمدد غير المبرر.

1-ينظر: أمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، مرجع سابق، ص، ص: 62، 63.

الفصل الرابع: أفق النص وسلطة القارئ، قراءة في عمل "أصابع لوليتا".

نطاق القراءة

1. **العودة إلى ضمير الغائب انكسار النرجسية أم تضخيم لها؟**
2. **انهيار مبدأ الهوية**
3. **تركيب الوقائع الحياتية في النص**
   أ. **من تشكيلات سير ذاتية إلى تشكيلات إيديولوجية**
4. **قضية الزيف في التشكيلات السير ذاتية**
5. **قوة الافتراضات الوجودية**
6. **انفتاح أم انغلاق؟**
7. **قراءات سابقة**
8. **قضية التجنيس**

نطاق القراءة:

سلكنا في الفصلين السابقين مسارين مختلفين، وتدرجنا من قصد المؤلف ووعيه بحدود نصه، وهو النواة التي أسسنا عليها قراءتنا "رواية شرفات بحر الشمال"، إلى قصد النص ولا وعي المؤلف بتشكيلاته، وغلبة اللغة واللاوعي عليه في "أنثى السراب"، لننتقل هنا إلى منظور تأويلي آخر يتعلق بالقارئ وقصده، وتفاعليته مع النص ودوره في إنتاج المعنى، وصياغة استراتيجية تأويلية تساهم في فهم النص وإعادة بلورة معناه.

أي أننا في هذا الفصل سنؤسس القراءة على "تحرر المعنى" من سلطة المؤلف نهائيا، مجانبين القول «**بأن البديل الوحيد لنظرية خاصة بالتأويل الجذري الموجه نحو القارئ هو ما يدعو إليه القائلون بأن التأويل الوحيد الصحيح هو ذاك الذي يروم الإمساك بالمقاصد الأصيلة للمؤلف.**»[1]، ونحصره في قصد النص وقصد القارئ، فالمؤلف هنا مجرد أسلوب أو لهاج نصي كما يقول "**إيكو Umberto Eco**".

إن فهم النص حقيقة، يقوم على التفاعل، والاتصال القائم بين قصد القارئ الكامن في نظام التوقع الذي يبنيه عن النص قبل وأثناء القراءة، وبين قصد النص متمثلا في نسقه وتشاكلاته الدلالية، ومجاله التداولي، إذ إن النص يشتغل كآلة نسقية معقدة، تحكمها علاقات بنيوية، وتعاضدات نصية، تترابط فيما بينها وتتشابك لتأدية قصد معين يتفاعل معه القارئ، أو يصل إليه عن طريق متابعته مساراته، وفك هذه الارتباطات بين بنياته الداخلية، فإذا «**ما أدرك المرء ما المقصود بـ قصد القارئ فسيبدو الأمر أكثر صعوبة أن يحدد على نحو مجرد المقصود بقصد النص. وقصد النص لا يكشفه سطح النص، أو، إذا كشفه فسيكون ذلك في شكل رسالة مختلسة. على المرء أن يقرر أن يراها هكذا يكون ممكنا الحديث عن**

1-أُومبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر وتق: سعيد بنكراد، ط 02، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004م، ص 23.

قصد النص فقط نتيجة للتخمين من جهة القارئ. وتقوم مبادرة القارئ أساساً على القيام بتخمين حول قصد النص»[1]، فقصد القارئ رهين بالنص، نظاما لغويا يدفعه إلى التخمين.

يستند "**إيكو Umberto Eco**" في كشفه قصد النص على نظامه الدلالي (السطحي والعميق)، وعلى مبادرة القارئ تقديم تخمين حول قصده، ودخوله لعبة التأويل، الذي –أي التأويل– يعتبر أساسا في إنتاج معان النص، فلا نص بلا تأويل، ذلك أن «**النص موضوع ينشئه التأويل من خلال الجهد الدائري الذي يؤديه ليجعل من نفسه تأويلا صالحا على أساس ما يؤلفه كنتيجة له»**[2]، إننا بهذا نتحدث عن وجود النص بتأويل القارئ، أي أن النص يكتسب المعنى بالتأويل، وإلا فإنه نظام لغوي كامن ينتظر القراءة والفهم، لا يكتسب معناه إلا بتفاعل القارئ مع بنياته وأرموزاته، وأيضا فاعليته الاستدلالية التي تتيح له التعامل مع النص، لأن القراءة تعني «**أن نستنبط وأن نخمن وأن نستنتج انطلاقاً من النص سياقاً ممكناً يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده أو أن تصححه، وفي عمله التخميني هذا يستعين القارئ بما يسميه إيكو بموسوعته thresaurus ، وإذا أردنا فالأمر يتعلق بنوع من الترسانة من الأفكار أو بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل ويجد فيها كل ما هو رائج في السياق السوسيو– ثقافي.**"»[3]، هذه التفاعلية من شأنها أن تتيح انفتاح النص، وتقدم إمكانات قرائية متنوعة ومختلفة، تعتمد بشكل أساسي على عدة القارئ الموسوعية.

لا يوجد معنى واحد للنص، وإنما معان مختلفة تتولد من عملية التقاء القصدين، قصد القارئ وموسوعته، مع قصد النص ونظامه الدلالي، وهذا ما يمنح المؤول سلطة إنتاج المعنى، وتقديم استراتيجيته التأويلية بما يتناسب مع النص، وذلك راجع إلى وجود «**أنماط من النصوص مختلفة. البعض منها يتطلب قدراً أقصى من تدخل القارئ، ودون أن**

1–أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، مرجع سابق، ص 81.

2–المرجع نفسه، ص 82.

3–أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط 02، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2001م، ص 11.

ينحصر ذلك التدخل في الحكاية فحسب فتكون نصوصاً مفتوحة.»[1]، في حين أن بعضها لا يتيح قدرا كافيا من التدخل وتختلف استراتجية التعامل معه، إذن فالأمر يعتمد على النص وما يتيحه من معان، وعلى قدرة القارئ الخوض فيه، وبناء استراتيجية تأويلية تمكنه من مقاربة معانيه ودلالاته.

إن هذا القارئ المتفاعل والفاعل، هو القارئ الذي يتحدث عنه "**إيكو Umberto Eco**"، يرفض نهائية المعنى وتعميم النمذجة، ويصر على اقتحام النص، ومزاولة التأويل باعتبار أن النص مجال رحب لقراءات متنوعة ومختلفة، مقابل قارئ آخر جامد، رهين عملية وصفية تمنعه من هذه التفاعلية الخلاقة المنتجة للمعنى، وهذا لا يعني انفتاح النص وتمييع دلالته، واستيعابه كل شيء، كما تقول بهذا التفكيكية، وإنما توفر سبل ودلالات مختلفة، ومتنوعة، ومتعددة، وظروف معينة تتبني عليها القراءة، تكون منفصلة عن مقصد المؤلف بالدرجة الأولى، ومحكومة بمنطق يوجهه قصد النص بالدرجة الأولى، ويتفاعل معه القارئ بالدرجة الثانية.

فانفتاح النص على التأويل، لا يعني أنه يقبل، ويتقبل ما هبّ ودبّ من المعاني والدلالات. يضرب "**إيكو Umberto Eco**" مثالا على ذلك عندما يتحدث عن ترسانة اللغة كمعطى مادي، يأتي بها المؤلف ولا يمكن للقارئ أن يتجاهلها، لتوفرها على إمكانات تخلق مسارات أخرى جديدة، تبتعد عن قصد المؤلف وتتعلق بنظام النص وما يحمله القارئ من موسوعة تراكمت من قراءات سابقة[*]، على هذا الأساس فانفتاح النص على التأويل لا يعني أنه يقبل كل التأويلات، ولا يعني أيضا أنه يتوافق مع أي تأويل، أو أنه يرتضي أي تأويل، ولكنه سيقبل عددا معينا منها، تلك التي ترتبط به وبقرائه، وتكون مقبولة استنادا إلى التقاء القصدين (قصد النص وقصد القارئ)، وتدعمه مؤشرات وقرائن نصية.

1-أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص 289.

*- راجع الملحق رقم 30.

هذا ما سنؤسس عليه قراءتنا نص "أصابع لوليتا" في هذا الفصل، مُرَكِّزِينَ على التشكيلات السير ذاتية وتموضعها داخل النص، وإسهامها في تشييد بنيانه، وإن كُنَّا حيدنا مقاصد المؤلف ها هنا، فإننا لا نحيدها تماما بشكل تام ونهائي، إذ إننا نأتي بها لنسائلها في ضوء التقاء القصدين، قصد المؤول مع قصد النص، وليس قصد المؤلف ما تستدعيه قراءتنا وتسائله فقط، ولكنها تستدعي أيضا جملة من التأويلات السابقة التي تصب في إطار تجربة المؤلف الروائية، وتعرضت لقراءة وتحليل هذا النص، لنقاربها في ضوء مسارنا التأويلي الذي اخترناه، ونخلص إلى قراءة ثرية مؤسسة على تراكمية تأويلية لابأس بها.

1. العودة إلى ضمير الغائب، انكسار النرجسية أم تضخيم لها؟:

إن أول ما يلحظه المتلقي عند إقباله على عمل "أصابع لوليتا"(*)، هو اعتماد النص على ضمير الغائب في السرد، وإن كنا فصلنا في الفصل الفارط قضية ضمير المتكلم والنرجسية المصطنعة التي يسعى المؤلف إلى ترسيخها، فإننا ها هنا نجد إنكسارا لهذه النرجسية التي تغيب بغياب ضمير المتكلم، الذي يجعلنا نقيم مطابقة ضمنية بينها وبين المؤلف الحقيقي المرجعي "**واسيني الأعرج**"، ويتابع بعين الشخصية (حميد السويرتي أو يونس مرينا)، حيث إنه هنا يستشعر المسافة الفاصلة التي يخلقها السرد بضمير الغائب، الذي يحضر على مستوى العمل بأكمله، ويغيب في لحظات أخرى تتسلم فيها شخصية "يونس مارينا" الدفة مستعيدة مركزيتها من الراوي، أو السارد الغريب، الذي نجده يتدخل في الحكي ويأخذ بطرف من السرد في فاتحة كل فصل، في الوصف ونقل الشخصية عبر ذكرياتها.

قارئ غير مستبصر سيشعر بهذا الانفصال بين السارد، وبين الشخصية الرئيسة، والمؤلف على النحو التالي: (المؤلف= الشخصية الرئيسة≠ السارد)، أي إنه سيعتقد أن السارد كيان منفصل يختفي تماما لنتابع الأحداث مع "مارينا" الذي ينخرط في السرد، لكن

*–نتكلم عن متلق له سابق إطلاع على نصوص الأعرج.

المتأمل سيكتشف أن هذه مجرد لعبة تقنية من قِبَلِ المؤلف، إذ إن السارد يتطابق مع الشخصية الرئيسة، التي تتطابق بدورها مع المؤلف في عديد من المواضع، وسيعتقد القارئ غير المستبصر أن السارد الغريب (هو) يختفي ليظهر مرة أخرى، لكن في الحقيقة هناك نوع من الالتحام بين السارد مع الشخصية الرئيسة المطابقة ضمنيا له وللمؤلف، وينفصل عنها.

فهذا السارد تجسيد للمؤلف، وخطابه خطاب المؤلف نفسه، الطابق بدوره لخطاب الشخصية الرئيسة، فمتابعتنا للسارد ومقارنتنا بينه وبين سرد الشخصية الرئيسة، يجعلنا ندرك أنهما متطابقان وأن اللعبة لعبة ضمائر فقط، وأن هذا السارد الذي يأخذ بطرف السرد ليس هو السارد العليم الذي نجده في الروايات التي تتبنى هذا النهج، ولكنه تقسيم للعبة التطابق من أجل إرباك التلقي، وتغريب الأسلوب لا غير، لكن المؤلف يفشل في هذا الأمر بعجزه عن فصل السارد العليم نهائيا عن لعبة التطابق الضمني، إذ إننا نشعر أثناء قراءتنا أن (السارد= المؤلف)، استنادا إلى جملة من القرائن اعتمدنا فيها على قراءات سابقة لأعمال "الأعرج"، شكَّلت عندنا أفق معرفة بخطابه، كما نجد أن (المؤلف= الشخصية الرئيسة) وفق التطابق الضمني، فالسارد مطابق للمؤلف، والشخصية مطابقة للمؤلف، لكن السارد غير مطابق للمؤلف، هذا ما يجعلنا نصل إلى أن السارد والشخصية يدخلان ضمن لعبة تبديلية تستند إلى المؤلف الذي يفصل بينهما، لكنه يعود ليجعلهما كيانا موحدا في عديد من المواضع عبر مساحة العمل ومنعطفاته.

إن هذا النمط وعلى الرغم من أنه يعكس صوت المؤلف بطريقة واضحة وجلية، كون خطاب السارد العليم هو خطابه، وخطاب الشخصية الرئيسة هو خطابه أيضا[*]، إلا أنه خفف من سطوة الأنا التي نجدها حاضرة بقوة في أعمال "**الأعرج**" كـ "شرفات بحر الشمال"،

*-عادة في الروايات التي يكون السرد فيها سردا بضمير الغائب يكون السارد متحكما في أطراف السرد لكننا لا نعلم توجهاته أو ميوله كما في روايات أغاثا كرستي مثلا، إنها تعرض لنا الشخصيات والأحداث والأدلة لكننا لا نجد لها في المقابل أثرا لها كمؤلف لأننا نتابع معها لغز الجريمة أما هنا فإن الراوي العليم لا يدير السرد بموضوعية ولكنه يكشف عن ميولاته وتوجهاته التي تتطابق مع ميولات وتوجهات المؤلف والشخصية الرئيسة.

وغيرها من الأعمال التي اعتمدت على ضمير المتكلم "أنا" في السرد، وكسرت نرجسيته المهيمنة على مجرياته. في المقابل وعلى مستوى أعمق فقد يقودنا التأويل إلى اعتبار هذا تعميقا لهذه النرجسية ومضاعفة لها، إذ إن "**واسيني**" يتضاعف، أو يتكاثف حضوره على مستوى السرد، ليكون الناتج "**واسيني**" يسرد عن "**واسيني**"، الأول حاضر بكل حمولاته الإيديولوجية ساردا عليما وكليَّ المعرفة، يمجد نفسه التي يتطابق معها ضمنيا في هذا العمل، الثاني شخصية رئيسة تتطابق مع المؤلف ضمنيا، وتمارس بالسرد هي الأخرى لتضخم الشعور بالأنا بواسطته.

وتبعا لذلك فإن القارئ من المستوى الأولى، سيتوقف عند حدود الفهم التي تملي عليه أن المؤلف يغير من استراتيجية كتابته، لكسر الأفق المألوف الذي اعتاد عليه القارئ في أعمال أخرى، وربما إن تعمق قليلا، سيرى أن هذا انكسار وتراجع لسطوة الأنا ونرجسيتها، لكن على مستوى آخر أعمق فإنه يدرك أن هذه مجرد لعبة من قِبَلِ المؤلف، يسعى فيها إلى مضاعفة إحساسه بذاته عن طريق سارد يعكسه هو، دون أن يلتزم بموضوعية السارد العليم المتعارف عليها، وبشخصية تتطابق معه وتعبر صراحة عنه وعن توجهاته، وما من شك في أن هذه المضاعفة تجعل من السارد كليَّ المعرفة كيانا مفارقا مؤازرا للشخصية المطابقة ومعززا لخطابها، فإن كان القارئ في شرفات بحر الشمال يتابع "ياسين" الذي هو سارد وشخصية رئيسة مطابقة للمؤلف، وكذا يتابع خطابها المعارض للإرهاب مثلا، فإن متابعته هذه تكون بـ "ياسين" فقط الذي يرى فيه انعكاسا للمؤلف.

أما في "أصابع لوليتا" فإنه يتابع خطاب "مارينا" المعارض يؤازره خطاب آخر خفي، خطاب يشكل خلفية منفصلة تشبه في وظيفتها حروف التوكيد، إنه السارد العليم غير الموضوعي، الذي يعكس إرادة المؤلف وأيديولوجيته، ويؤكد على توجهات الشخصية الرئيسة المطابقة، وإن تساءلنا عن سبب هذا الأسلوب المتبع، فإننا نذهب إلى الإجابة بأن المؤلف يعرض بهذا العمل عدة أشياء، قد لا يتقبلها القراء فيعرضوا عنها، ليس لأنها معارف جديدة أو أمور جريئة لم يطرقها أحد قبله، ولكن لأنها تستند إلى خلفية إيديولوجية مهلهلة، تؤكد

استلابه وتبعيته للآخر الكولونيالي، فالمؤلف هنا يروِّجُ لفكرة نسيان الذاكرة التاريخية، ومسامحة الاستعمار الفرنسي على جرائمه وهو تصريح أدلى به الرئيس الفرنسي "**ماكرون Emmanuel Macron**" علنا، حيث دعا «**الجزائريين إلى "تجاوز الذاكرة التاريخية الاستعمارية والتطلع إلى المستقبل"، وقال: "لم نختر تاريخنا ولكننا ورثناه، ويجب ألا يكون عائقا أمامنا للمضي في علاقاتنا مع الجزائر قدما"**»[1]، والمؤلف يُضَمِّنُ هذا بطرق ملتوية في كامل العمل من منطلق: والدي قتلته فرنسا، واستشهد في حرب التحرير، لكنني أسامح فرنسا، فذلك احتلال ولى، وجيل اليوم لا ذنب له فيما حصل سابقا، وما حصل كان حربا حاول كل طرف أن ينتصر فيها، وسقط من كل طرف قتلى.

لكننا نقول بأن ما حصل ليس حربا، لأن معيار التكافؤ بين الطرفين غائب، ولكنه كن احتلالا غاصبا دام ما يربو على القرن، أراد طمس هوية شعب بأكمله، وهذه الثورة عليه كانت ثمرة هذا القرن من الاستبداد، ثورة ضد قوة عالمية من طرف شعب معدم لا يملك شيئا.

إننا بهذا نرد على منطق المؤلف القائم على المغالطة، منطق يزين هذه الأمور بمصطلحات تنويرية حداثية منمقة، من قبيل التسامح، والإنسانية الجمعاء، وتجاوز الماضي والأحقاد، وقد انتخب لهذا الغرض أسلوب التأكيد المضاعف وذلك عبر فصل السارد عن الشخصية الرئيسة، ليكون له منفذان يعرض منهما التوجه ذاته، كنوع من التأكيد على هذه المقولات السقيمة العقيمة، التي لا يمكن القبول بها من طرف القارئ الواعي، ولكن المؤلف يستغل الأدب لإشاعة هذه المقولات المخيبة، التي تمس بالبنى الثقافية للشعوب المتخلصة من نير الاحتلال وسيطرته الثقافية. إن المؤلف مجرد صدى للصوت الكولونيالي يستغل

1–د.ب.أ: ماكرون يطلب من الجزائريين "نسيان الماضي"، هسبريس (**https://www.hespress.com**)، تاريخ النشر: الخميس 25 غشت 2022 – 22:38، تاريخ الإطلاع: 17 أفريل 2023، رابط المقال: **https://cutt.us/L5CIG**

الأدب ويستند إلى أسلوب كتابة ملتوٍ، لإقناع أجيال مستلبة في حد ذاتها بمنطق المستعمر الخائب الذي يدعو هذه الشعوب لنسيان الماضي، والمضيّ قدما ووضع أياديها في يد مستعمر الأمس.

لذلك اعتمد المؤلف على هذا الأسلوب، فالعودة إلى ضمير الغائب ليست انكسارا للنرجسية حتى وإن بدت توحي بذلك، ولكنها تضخيم لها، وهي على هذا لعبة خطابية ملتوية لعرض الآراء التي عبر فيها المؤلف عن أفكار قد لا تكون مقبولة عند شريحة واسعة من القراء.

إن هذا التطابق المضاعف (المنفصل/ المتصل)، يقتضي من المؤلف توظيفا لعناصر من مسار حياته يستعين بها كنماذج واستشهادات يبرر بها هذه التوجهات، كقوله على لسان "مارينا" بطل العمل بأن والده استشهد في حرب التحرير وهذا موت في حرب، والحرب هي المسؤولة عن موت والدي وليست فرنسا، كما أن فرنسا مات لها جنود أيضا بالتالي فإن فرنسا بريئة واللوم يقع على الحرب[*] ولا يجب التمسك بهذا.

يأتي السارد العليم ليؤكد عاطفيا ووجدانيا على توجه "مارينا"، كما تؤكد "لوليتا" على خطابه أيضا، وغيرها من الشخصيات الأخرى مثل: "إيتيان" الشرطي، "ربيكا" ... وغيرهم، التي تعتبر مجرد انعكاس للمؤلف وخطابه، ومجرد أصوات تابعة لإرادته المتجلية عبر

---

*-نجد أن المؤلف يعتمد أساليب مراوغة تقوم على المغالطة في محاولة اثباته لمقولات التسامح والتضامن خاصته اسلوبه يشبه أسلوب الساسة الغربيين تماما غير أنه مقنع بالأدب وبالخطاب الوجداني والعاطفي الذي يلبس لبوس الموقف الإنساني، وهنا وكأنه يقول أن الخطأ خطأ حرب التحرير وعلى فكرة هو ناقم على حرب التحرير لأنه يرى أن والده استشهد في سبيل الوطن وهذا الوطن لم يقدم شيئا له، حيث ورثه انتهازيون وفاسدون، لذلك فإن المؤلف يقف في صف الآخر الكولونيالي دون أن يثبت هذا على نفسه صراحة لكن خطابه يكشف هذا، يمكن مراجعة الصفحة 346 من أصابع لوليتا إذ يعرض لمقابلة موت والد المؤلف مقابل موت والد "ربيكا" كنوع من لم الشمل الإنساني وتجسيدا لفكرة تسامح مشوهة فوالد= المؤلف قتله الفرنسيون ووالد "ربيكا" مات في انفجار ارهابي، ليكون هذا التمثيل السقيم، تمثيل تابع لإرادة المؤلف منطلقا من بنية بدئية مفادها: أنا مات والدي بسبب بسبب الحرب التحريرية فلا دخل لفرنسا لهذا وأنا أسامح وأتجاوز الذاكرة التاريخية، وربيبكا مات والدها بسبب الجماعات الإرهابية، وهي تسامح وتتجاوز، فيجب أن نتسامح ونتجاوز، وإن كان مثال "ربيكا" مثال متخيل يضربه المؤلف كنوع من الموقف المغاير لكنه تمثيل فاشل إذ تتكشف مآربه وبأنه جاء في سياق مقابلة تبريرية لتوجاهته التي قد لا تقبل.

الشخصية الرئيسة والسارد العليم، لذلك فإننا نجد حضورا مكرورا للتشكيلات السير ذاتية في هذا العمل (قصة الوالد، زليخا، الأم، المنفى ومغادرة الجزائر...)، يستعين به المؤلف لدعم موقفه ولإجراء ابتزازته العاطفية قصد التأثير على القارئ.

2. انهيار مبدأ الهوية:

إذا كنا نفهم المؤلف التجريبي(*) على أنه الذات الحقيقية المرجعية المُنْتِجَة للعمل، الشخص الذي يمكن معاينته فعليا في الواقع، أو بتعبير آخر، الكائن الذي يؤلف النص ويَفْتَرِضُ أثناء تأليفه قارئا نموذجيا(**)، فإن المؤلف النموذجي(***) هو ما نستنبطه من النص، أي ذلك المؤلف الذي يَفْتَرِضُهُ القارئ أثناء تعامله مع التعاضدات النصية ويتفاعل معه في حدود النص، مكونا تصورا عنه –يختلف من قارئ إلى آخر–، فإن «**سلمنا بأن المؤلّف والقارىء النموذجي هما استراتيجيتان نصيتان، وجدنا أنفسنا إزاء موقف مزدوج فمن جهة، وعلى ما أسلفنا، ولما كنا اعتبرنا المؤلف التجريبي بمثابة فاعل التلفظ النصي وقد صاغ فرضية حول القارىء النموذجي، وراح يترجمها إلى عبارات استراتيجية تعود إليه وحده، جهد في أن يعتبر نفسه بحكم كونه فاعِل اللفظ ومؤلّفاً على السواء، بمثابة طريقة في إعداد العمليات النصية وبعبارات «استراتيجية» محضة.**»[1]، ومن هنا فإننا نواجه شيئا آخر، فالمؤلف التجريبي يتماهى مع المؤلف النموذجي(****) في "أصابع لوليتا"، فإذا سرنا

---

*– المؤلف التجريبي هو المنتج وصاحب القصد ويتوقع قارئا يقع على قصده داخل النص.

**–قارئا يمكنه التفاعل مع الوحدات النصية المنتجة، وهو قارئ متخيل لا وجود له حقيقة يفترضه المؤلف أثناء الكتابة.

***–المؤلف النموذجي هو ما نتابع مقاصده من النص(تصور مفترض عن مؤلف وراء النص)، وقد تقترب قراءتنا من مقصده وقد تبتعد، فإذا اقتربت مقاصدنا وفهمنا مما أراده فنحن قراء نموذجيون، وإذا ابتعدت فنحن قراء تجريبيون.

1–أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص 77.

****–من المفترض أن المؤلف التجريبي يتوقع قارئا نموذجيا فإذا ما وقع هذا القارئ التجريبي على مقاصد المؤلف التجريبي وتطابق فهمه النص مع مقصده فإن هذا القارئ سيكون القارئ النموذجي الذي يستهدفه المؤلف ويكون المؤلف التجريبي الذي استطاع القارئ الوقوع على مقصده وفهم لعبته النصية مؤلفا نموذجيا بالنسبة لذاك القارئ، إذن هناك فاصل بين المؤلف التجريبي والمؤلف النموذجي يتحكم فيه القارئ والنص، المشكلة هنا أن هذا الفاصل في عمل الأعرج غير موجود، ففالقارئ إذا ما تعامل مع النص لا يتمثل مؤلفا نموذجيا، لا يتمثل استراتيجية نصية تجعله يقع على المؤلف

وفق طرح "**إيكو Umberto Eco**"، فإن المؤلف التجريبي ينتج نصا مشحونا بمقاصده التي تتمدد وتتوارى خلف التعاضدات النصية، والنظام اللغوي، والملفوظات، ويأتي القارئ ليتعامل مع النص، فتلتقي المقاصد (مقاصد القارئ، مع مقاصد النص)، وهنا يقترح "**إيكو Umberto Eco**" قارئا تجريبيا يتناول النص بالتأويل، لكن ما يصل إليه هذا القارئ من قراءته لا يعدو ما قرره المؤلف، إنه قارئ لا يتفاعل مع النص، وهو رهين لتلك المقاصد السطحية المباشرة، وبالتالي فإن قراءته تكون تخمينا متعلقا بقراءة نموذجية تتجاوز قراءته، وهكذا فإن «**القارئ التجريبي هو مجرد فاعل يقوم بالتخمينات حول نوعية القارئ المثالي المفترض من قبل النص**»[1]، كما يقترح "**إيكو Umberto Eco**" أيضا قارئا نموذجيا أو مثاليا، وهو قارئ يتفاعل مع النص ومقاصده، ويكون قادرا على السير في مسالك تأولية جديدة، ينتج بها معنى جديدا يختلف عن مقاصد المؤلف التجريبي، إذ يتعامل هذا القارئ مع بنيات النص وتعاضداته ليكتشف المؤلف النموذجي، الذي هو مؤلف يُنتجه القارئ من النص، يختلف عن المؤلف التجريبي (المؤلف الحقيقي الفعلي) وتبعا لذلك فإن «**قصد النص هو أساسا إنتاج قارئ مثالي قادر على القيام بتخمينات حوله فإن مبادرة القارئ المثالي تقوم على اكتشاف مؤلف نموذجي ليس هو المؤلف التجريبي والذي يتوافق في النهاية ، مع قصد النص . هكذا، فإن أكثر من حد معياري يستخدم لكي يجعل التأويل صالحا**»[2].

إذن المؤلف التجريبي هو مؤلف موجود، أما النموذجي فهو ما يكتشفه القارئ النموذجي بقراءته، إنه موجود جديد يتشكل من فعل القراءة (استراتيجية نصية)، ويحصل عندما تكون هذه العملية مرضية بالنسبة إلى القارئ، وبالتالي فإن النص وحده القادر على

النموذجي ولكن القارئ يشعل بظلال المؤلف التجريبي حاضرة دوما، ويشعر أنه يتحكم بشكل متزمت في ثنايا السرد، إن هذه المباشرة والخطية تقتل اللعبة النصية وتلغي فكرة المسافة التي تفصلنا عن المؤلف التجريبي لنقع على المؤلف النموذجي عند التقاء أفقنا بأفق النص. فهذا النص خال من الفعالية التأويلية التي تخلق مسافة بين المؤلف التجريبي والمؤلف النموذجي التي يتحرك فيه القارئ بأريحية.

1-أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، مرجع سابق، ص 82.

2-المرجع نفسه، ص 82.

أن يمضي بالقارئ بعيدا في لعبة التأويل، ليصبح نتاج القراءة اكتشافا لمؤلف نموذجي، يُكَوِّنُهُ القارئ افتراضا لنجاح أسلوب النص، وتماسك بنياته، وترابطه، أما إن حصل خلل ما سواء على مستوى النص أو القارئ، كأن يعجز القارئ مثلا عن فهم اللعبة النصية، أو يقع له سوء فهم، فإن هذا القارئ سيكون قارئا تجريبيا، لا تتقدم قراءته ولا تنتج معنى، وبالتالي فإن هذا القارئ التجريبي سيفترض مؤلفا تجريبيا هو ذاته المنتج للنص، ويعجز عن اكتشاف المؤلف النموذجي من لعبة النص، أما في حالة أخرى فإن العجز يكون من النص، إذ لا يوفر التعاضدات والترابطات المناسبة التي تستفز القارئ لاكتشاف مؤلفه النموذجي، أو إن هذا النص قد يكون مخلخلا وذو نسق مضطرب لا يشبع أفق القارئ ولا يخيبه، فيكون النص بهذا أدنى من تطلعات القارئ، ولا تكون هناك عملية اكتشاف مؤلف نموذجي من الأساس، وسيكون النص هنا انعكاسا مباشرا لمقاصد المؤلف التجريبي، وبعيدا عن لعبة التأويل والتعاضدات النصية.

في الوقت ذاته فإن النص أيضا قد يستهدف قارئا بعينه، وهذا القارئ الذي يستهدفه النص هو القارئ المثالي، فإذا وقع وأن اتفق قصد النص مع قصد القارئ، واستطاع القارئ السير في لعبته التأويلية، فأنتج قصدا مطابقا لقصد النص، مُتخيلا في نهاية قراءته مؤلفا نموذجيا يرتضي هذا القصد، فإن هذا القارئ هو القارئ النموذجي الذي يستهدفه هذا النص، وعلى هذا النحو«**ندرك قصد العمل يعني أن ندرك الاستراتيجية السيميوطيقية. وأحيانا تكون الاستراتيجية السيميوطيقية قابلة للاكتشاف بناء على مواصفات أسلوبية مؤكدة. إذا ما بدأت بـ Once upon a time – كان ياما كان ، فهناك احتمال كبير أنها حكاية خرافية، وأن القارئ المثالي المستدعي والمفترض طفل (أو شاب راغب في معايشة حالة طفولية). يمكنني، بطبيعة الحال، أن أشهد حالة مفارقة ساخرة، وأمر واقعي أنه ينبغي للنص التالي للعبارة المذكورة أن يقرأ بطريقة أكثر حنكة. ولكن على الرغم من ذلك يمكنني أن أكتشف في القسم التالي للنص أن الحالة هي، أنه كان من الضروري إدراك أن النص يتظاهر**

ببداية مثل بداية حكاية خرافية»[1]، ومن الضروري أن نشير أننا وأثناء قراءتنا "أصابع لوليتا"، لا نجد في فضاءاتها التخييلية ما تحدث عنه"**إيكو Umberto Eco**"، ومن ثم فإننا سنستند إلى ما يقوله هذا الأخير، لكننا في الوقت ذاته نعيد إنتاجها بما يتوافق مع روح النص ومع تجربتنا التأويلية الخاصة، فنص "أصابع لوليتا" لا تجعلنا نكتشف مؤلفا نموذجيا، لأننا في نهاية القراءة، وأثناءها أيضا، لا نجد أمامنا إلا المؤلف التجريبي، وليس عن قصر قراءتنا أو عجزا عن تمثل معاني هذا النص ومقاصده، ولكن لأن هذا النص لا يستهدفنا كقراء نموذجيين.

إن القارئ النموذجي لهذا النص هو رجل غربي، شغوف بسماع أحاديث تمجد حضارته، ويتلذذ بالمركزية التي يحظى بها في خطاب روائي لرجل قادم من المستعمرات، إن هذا القارئ النموذجي يستمتع باستكشاف النص وتفكيك دلالاته، وأنساقه المضمرة المختبئة خلف فلسفة التسامح، ونسيان الذاكرة التاريخية، وتصوير العالم الغربي عالما متقدما يفيض حرية...، مقابل عالم غارق في الإرهاب والتطرف، والتخلف تمثله الدول الإسلامية، ليكتشف مؤلفا نموذجيا يرضي رغباته القرائية، وتلتقي مقاصده بمقاصده. وإلى جانب ذلك فإن النص أيضا يستهدف قارئا مستلبا، تابعا ثقافيا للآخر، فهو سيكتشف عند الانتهاء من قراءته مؤلفا نموذجيا تتوافق مقاصده معه دون أدنى شك. وأخيرا هذا النص يستهدف قارئا مراهقا متعطشا للخطابات الوجدانية والإيروتيكية وقصص الجنس، فهذا الأخير سيتمكن –هو الآخر– من إيجاد مؤلفه النموذجي في هذا النص.

أما نحن فإننا لم نكتشف أي مؤلف نموذجي عند نهاية القراءة، لأن النص لا يستهدفنا، كما أنه لا يقدم في حد ذاته لعبة تأويلية، ولا يتيح خيار القراءات المتعددة، إنه نص أحادي الرؤية، يعكس موقفا محددا لمؤلفه التجريبي. وهذا ما يعني أننا في نهاية القراءة لن نجد إلا المؤلف التجريبي، وهو يحاول إقناعنا بأن ما يكتبه أدب إنساني مفعم بقيم التسامح، يعبق بأريج الفن والجمال، في حين إننا نجد أن هذا مجرد تنميق وتزويق منه، لتمرير استلابه

1–أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، مرجع سابق، ص 82.

وذوبانه في الآخر وتبعيته له، وتبريره اختيار الضفة الأخرى على حساب وطنه، وهو ما يظهر جليا في النص، إذ يعلو صوت المؤلف التجريبي، في شكل خطاب دفاعي مباشر يستتر باحتشام خلف رداء اللامبالاة، حيث نراه ينتقص فيه ممن يقبعون على الضفة الأخرى، معتبرا أن آراءهم لا تعنيه في شيء، غير أن خطابه هذا في حقيقته جاء دفاعا عن نفسه من الانتقاد، وهو ما حاد بالنص ونأى به عن نطاق الأدبية، وأخلَّ بجماليته، ليجعل منه وثيقة تقريرية تحمل هواجس المؤلف التجريبي، وثيقة تحاول تلميع صورته، بل وتمضي بجرأة لتحاول إقناع القارئ بمنطقه ومذهبه، المتواري خلف لغة شاعرية جذابة، متقنعا بالأدب، مستدرجا القارئ إلى ضرورة أن يكون إنسانا متسامحا، متقبلا للآخر، وليس أي آخر، يجب أن يكون الآخر الغربي، الرجل الأبيض صانع الحضارة، وبالتالي عليه أن ينسى ما كان، ويعتبره مجرد تاريخ عفا عنه الدهر وسلف، وكأنك حتى تكون إنسانا ومثقفا عليك أن تحقد على الإسلاميين ولا تتسامح معهم لأنهم متطرفون، وإرهاب، ولتكون إنسانا يجب أن تتعاطف مع اليهود، لأنهم ليسوا كما نتصورهم بل إنهم بشر وهم رائعون، مستندا في تَشْيِيعِ هذه الصورة على جرائم النازية، وكذبة المحرقة، من أجل كسب التعاطف وترويج إنسانية اليهود...، غاضا الطرف عن جرائم هؤلاء البشر، وممارساتهم اللاإنسانية، بوصفهم احتلالا، مركزا على خطاب المحرقة، الذي تبنوه وكرروه...، كل هذا يجعل من بناء النص مضطربا لا استراتيجية له، ومناورة خطابية لا تجعل القارئ ينخرط في لعبة التأويل، لأنه يقوده في مسار واحد، لأنه خطاب إيديولوجي إقناعي تبريري أكثر منه عملا أدبيا.

وخطاب كهذا لا يجعلنا كقراء موضوعيين نخمن مؤلفا نموذجيا، ببساطة لأن ما نتمثله هو المؤلف التجريبي، وهو يقول كلاما يطابق أهواءه وأيديولوجيته ومراميه، إنه خطاب تقريري ينقل الرغبات، كسياسي يريد إقناع شعبه أن ينتخبوه، خطاب مباشر، "انتخبوني" هذا ما نفهمه في النهاية، لكن خطاب السياسي يأتي منمقا بعبارات ومفردات تلهينا بعض الشيء عن النتيجة التي سنصل إليها في الأخير "انتخبوني"، وهو الحال ذاته مع هذا العمل الذي يمكن اعتباره كونا مجهضا فكل نص «**يدعي إثبات شيء ما هو كون مجهض، أي نتاج**

كائن يشكو من اختلال ذهني»[1]، وهذا النص لا يدعي الإثبات بل يمارسه، وهو ما يجعل منه محدود الرؤية متموضعا في منظور ضيق، ما يجعل منه نصا غير مكتمل، ناقص، غير ناضج، ممسوخ، منتج من مؤلف ضيق الأفق أو مستهر يعتقد أن له القدرة على ترسيخ وإثبات الأمور بشكل قاطع ونهائي.

إن المؤلف التجريبي للنص يتوقع قارئا يتذوق الفنون الغربية (اللوحات والرسومات)، ومشبعا بثقافة التسامح، قارئا يسلم بنسيان أحقاد الماضي، قارئا مخاتلا لا يثبت التطابق بطريقة مباشرة فجة، وفي الوقت نفسه يحس بوجود المؤلف النرجسي عبر طيات النص، ليتوقف قليلا أثناء القراءة ويقول: "كم هو مبدع"، قارئا لا يقول بالأيديولوجية، ولا يرى فيما يكتبه تكرارا أو استنساخا، ولا في كتاباته تاريخا أو استحضارا للمادة التاريخية وإنما روايات فنية تستوفي سماتها وشروطها الموضوعية، لكن المشكلة تكمن في الفصام بين مقاصد النص ومقاصد مؤلفه، فإذا أخذنا بهذه النصوص من هذا المنظور، أي من وجهة نظر "**الأعرج**" المؤلف التجريبي، فإننا سنراها هكذا، أي نصوصا إبداعية، تخرق أفق القراءة... إلخ.

لكن لو أخذناها في معزل عن المؤلف ومقاصده، فإنها ستكون نصوصا غير منفتحة في الحقيقة، ولا تقدم إمكانات تأويلية تتيح التبحر فيها، إذ إن مقاصدها واضحة توحي بالتعبير عن موقف أيديولوجي، وهذا ما يرفضه المؤلف التجريبي بشدة على اعتباره قارئا نموذجيا لنصوصه، يستنتج من نتاجه النصي الاستراتيجيات ذاتها التي اعتمد عليها في الكتابة، إذن فهو قارئ نموذجي لنصه، وهذا ما يجعل من القراءات الخارجة عن التحديدات السابقة قراءات مارقة، لا ترقى إلى مستوى نصوص "الأعرج"، ويُحكم على أصحابها أنهم قراء تجريبيون لم يتمكنوا من الوقوع على مقاصد المؤلف، واستراتيجيته في الكتابة.

وتأسيسا على هذا لا يمكننا استكشاف مؤلف نموذجي في هذا النص –بالنسبة إلينا على الأقل–، لأنه ليس مبنيا كلعبة تأويلية، ولكنه أقرب للتصريح منه إلى التلميح الأدبي

(1)–أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيك، مرجع سابق، ص 42.

والبناء الرمزي الذي يتيح خيارات الإبحار في النص، لذلك كما قلنا سابقا، فإن القارئ الغربي الوفي لحضارته وانتماءاته، أو القارئ المستلب، أو المراهق، أو القارئ ضيق المدارك محدود الموسوعة ساذج التفكير، فقط هم من سيجدون المؤلف النموذجي في هذا النص، وهؤلاء أيضا سيجدون مؤلفهم النموذجي، ليس لأن النص يوفره عبر استراتيجية نصية، ولكن لأن المقاصد المباشرة التي يتضمنها النص، ترضي هذه الشريحة من القراء، أي أننا نتحدث هنا عن تطابق بين المؤلف النموذجي والمؤلف التجريبي في هذا النص.

نضيف، وعطفا عمّا سبق، فإن القارئ ضيق المدارك هو أيضا قارئ نموذجي لهذا النص، لأنه يُعتمد على ضيق إدراكه، وكذا جهله بالتأثير عليه أو التلاعب به، وإقناعه بتلك المقاصد المبطنة التي تختفي خلف لغة شاعرية تحمل مأساة رجل هرب من حيف بلاده المتخلفة إلى نعيم الغرب الليبرالي، وهذا القارئ هو الآخر سرعان ما ينتهي مكتشفا مؤلفه النموذجي، ليس لأن النص يستهدفه، ولكن فعليا لأن النص يتصيد جهله وضيق حدوده، في حين أن قلة من القراء سيكونون قراء تجريبيين(*)، ليس لأنهم عجزوا عن إيجاد مسلك تأويلي واكتشاف مؤلفهم النموذجي، ولكن لأن هؤلاء القراء أدركوا حقيقة النص، واكتشفوا أنه نص يحمل طرحا إيديولوجيا قاتلا للجمالية الأدبية، وهم بالنسبة لنا قراء نموذجيون، لأنهم استطاعوا الابتعاد عن هيمنة مقصد المؤلف، الذي يفرضه داخليا وخارجيا(**)، ولأن أفقهم أعلى وأوسع مما يقدمه النص.

والحقيقة أننا سنستند –كما قلنا– إلى تصور "**إيكو Umberto Eco**" بخصوص هذا الشأن، لكننا سنتصرف فيه أيضا، لأن مفهومه للقارئ النموذجي والتجريبي، سيكون مقلوبا في حالتنا هذه، فنحن سنعتبر القارئ النموذجي ذلك القارئ الذي استطاع أن يتجاوز طروحات المؤلف في نصه، بل إنه القارئ الذي يفككها ليبرز الخطاب الفعلي والنسق المضمر فيها، وهذا القارئ من وجهة نظر المؤلف والقراء النموذجيين للنص، لن يجد مؤلفه

---

*–من وجهة نظر المؤلف، وقُرَّائِهِ النموذجيين.

**–داخليا من النص، وخارجيا من الحوارات والملتقيات التي يعقدها لشرح نصوصه.

النموذجي في هذا النص، لأنه لا يقوم على مبدأ اللعبة التأويلية، ولكنه عرض لموقف إيديولوجي، فالخطاب الذي «**لا يفسر عن موضوع سياسي جديد، أو هدف سياسي جديد، أو معرفة سياسية جديدة ليس إلا انعكاسا محاكاتيا لمبدأ سياسي أو التزام نظري قبلي**»[1]، والخطاب الذي لا يقدم معرفة جديدة، ولا يذهب في مسالك جديدة هو خطاب مباشر لإيديولوجيا قبلية، تتمثل نفسها في هذا الخطاب. والعمل الذي بين يدينا لا يستهدف هذا الصنف من القراء[*]، ووفقا لطرح "**إيكو Umberto Eco**" فإن قارئا لا يجد مؤلفه النموذجي في النص، ويقتصر على تأويل يحيل إلى مقاصد المؤلف هو قارئ تجريبي.

وهذا طرح "**إيكو Umberto Eco**" ولعله لا يصح دوما، ذلك أنه مستنبط من تحليلاته نصوصا سردية عديدة، ذات قيمة وأهمية، ومبنية وفق استراتيجيات تجعل منها نصوصا منفتحة، تقود المؤول نحو مسالك عديدة، وتتيح له اكتشاف مؤلفه النموذجي. بالتالي فإن هذا الطرح إنما يقتصر على هذه النصوص بعينها، وهو ما أسس عليه "**إيكو Umberto Eco**" مفرداته التأويلية، ويبدو أنه لم يصطدم مع نص روائي أقرب إلى الخطاب الأيديولوجي منه إلى العمل الفني، وإلا فإنه كان سيراجع هذا، لأن القارئ النموذجي حسب ما يذهب إليه، سيكون إما قارئا يتبنى الإيديولوجيا ذاتها، أو قارئا ضيق الأفق محدود المدارك، أو قارئا يُحَرِّفُ المعنى ويقول ما لا يتوافق مع مقصد النص ليكون تأويله تأويلا مغلوطا، كما نجد في كثير من المقاربات والدراسات التي تُقَوِّلُ النص ما لا يقول، وتُلصق به ما ليس فيه وتفتحه على ما لا يحتويه، إذن فالقارئ النموذجي وفق هذا الطرح هو قارئ إيديولوجي، أو جاهل، أو مُغالِطٌ، ومُحَرِّفٌ، ومن هنا فطرح "**إيكو Umberto Eco**" يحتاج إلى المراجعة في ضوء هذه النصوص، التي تختلف في طبيعتها عن المتون التي حللها وتوصل منها إلى هذه المقولات.

1- هومي.ك. بابا: موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2006م، ص 81.

*-القراء النموذجيين حسب طرحنا، لا يستهدفهم النص لأن هؤلاء سيفككون النص ولن يتوصلوا إلى المؤلف النموذجي.

أشرنا إلى أن المؤلف التجريبي في "أصابع لوليتا" متماه مع المؤلف النموذجي، إذ إن القارئ بدل أن يتماهى مع النص، ويخلص إلى تمثل استراتيجياته التي تتيح له تمثل المؤلف النموذجي، يجد أنه أمام خطاب أيديولوجي لمؤلف يتقنع بقناع شخصية توشك أن تكونه، فالمؤلف النموذجي الذي سنتمثله هو ذاته المؤلف التجريبي الحقيقي، فمثلا إذا أخذت عمل "الأم الكبيرة"[1] فإني سأقرأ اسم "**جابريل جارسيا ماركيز Gabriel García Márquez**"، وأعلم أنه المؤلف التجريبي، مؤلف له وجود فيزيقي حقيقي، وهو صاحب هذا العمل، هذا في حال أنني أجهل كل شيء عن هذا المؤلف، فأكتفي بتحديده على أنه كائن بشري يكتب، فيما سأستحضر صورته وانتماءه إلى أمريكا اللاتينية، ومرضه بالزهايمر قبل أن يموت، وكتاباته التي تنتمي إلى الواقعية في بداياته، ثم تحولها إلى الواقعية السحرية في مراحل أخرى، هذا طبعا إذا كنت قارئا محيطا بحياة هذا المؤلف. عندئذ، فأنا أمام تحديد القارئ للمؤلف التجريبي.

لكن بمجرد الغوص في النص، فإن التصور الأولي للقارئ عن المؤلف التجريبي يختفي، وسيتوارى معه اسم "**جابريل جارسيا ماركيز Gabriel García Márquez**"، ما استحضره عنه كما حددناه سابقا، سواء من حيث تَمَثُّلِه صورة الكائن البشري الحقيقي الذي يمارس الكتابة في حالة الجهل وعدم المعرفة بالكاتب، أو صورة "**جابريل Gabriel García Márquez**" باعتباره أديبا عالميا ورائدا من رواد المدرسة الواقعية في الأدب، لذلك فالقارئ حينما ينخرط في القراءة، فإنه سيتفاعل مع النص، وعندها سيختفي المؤلف ويتحول إلى أسلوب (أو لهاج نصي بلفظ "**إيكو Umberto Eco**")، يتابع منه القارئ النص ويحاول استبانة استراتيجيته من أجل الوصول إلى المؤلف النموذجي.

في قصة "**قيلولة يوم الثلاثاء**" نجد أنفسنا في فضاء مقفر شديد الحرارة، ونتابع السرد مع راوٍ عليم ما يفتأ يأخذ بنا لمتابعة امرأة وابنتها سافرتا بالقطار لزيارة مكتب القس في مدينة أخرى، ونتبين أن سبب الزيارة هو الوقوف عند قبر ولد المرأة الذي قتل بطلق ناري، ودفن

1-جابريل جارسيا ماركيز: الأم الكبيرة، تر: محمود علي مراد، ط 03، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2004م.

في مقبرة تلك المدينة البعيدة عن مكان إقامته، وفيما ستحصل المرأة على مفتاح باب المقبرة من القس، يدور حوار بينها وبينه نتعرف منه على ملابسات مقتل الابن الذي أراد أن يسرق أحد المنازل، فأطلقت عليه صاحبته الخائفة النار، يسأل القسيس المرأة متنهدا ما إن كانت قد حاولت هداية ابنها، ومن إجابة المرأة نفهم أن الابن لم يكن مجرد سارق، وتخيب توقعاتنا وما بنيناه في مطلع القصة عن شخصية الابن السارق الذي لقي جزاءه، حين تقول الأم:

«كان رجلا غاية في الطيبة /.../ كنت أقول له لا تسرق أبدا شيئا يحتاج إليه إنسان ليأكل، وقد سمع كلامي، لقد كان في الماضي يكسب عيشه من الملاكمة، وكان من أثر الضربات يلزم الفراش أحيانا لمدة ثلاثة أيام. وتدخلت الطفلة قائلة: لقد اضطر إلى خلع جميع أسنانه. وأمنت المرأة على كلامها: فعلا. ثم أضافت: كل لقمة كنت آكلها في تلك الأيام كان لها طعم اللكمات الشديدة التي كان ابني يتلقاها في مباريات ليلة السبت. وقال القسيس: حكمة ربنا لا يعلمها أحد. قال ذلك من غير اقتناع كبير، أولا: لأن التجربة زرعت في نفسه شيئا من الشك، وثانيا بسبب الحر.»[1]

ما من شك في أن القارئ لهذه القصة، سيلحظ أن "**جابريل جارسيا ماركيز Gabriel García Márquez**" المؤلف التجريبي قد اختفى بمجرد دخولنا الفضاء النصي، إذ لا توجد إشارة له داخل البنى النصية، وتظهر مكانه أنظمة لغوية وأسلوبية، كما يعَوَّضُ بضمائر أو قرائن أخرى، ونتابعه عبر تعاضدات نصية ومكونات سرد محكومة بخيط خفي، لشخص آخر نتصور أنه المسؤول عن التلاعب بنا[*].

وتبعا لهذا سنفهم كيف جعلنا "**غابريال غارثيا ماركيز Gabriel García Márquez**" المفترض أو "**غابريال غارثيا ماركيز Gabriel García Márquez**" الأسلوب النصي الذي

1-جابريل جارسيا ماركيز: الأم الكبيرة، ص، ص: 15، 16.

*-راجع ملحق رقم 31.

نستشفه من الأنظمة السردية للقصة، نعتقد أن الابن كان يستحق أن يُطلق عليه عيارا ناريا، لأنه سارق كان سيقتحم بيت أرملة مُسِنَّة، ثم جعلنا نتراجع عن هذا عندما نعرف سبب السرقة، ودوافعها من شخصية الأم التي اختلقها لتؤدي دور الناقل لهذه المعرفة، وهو ما يمكن أن نصطلح عليه اسم سرقة أخلاقية، لأنها كانت بهدف الأكل وإطعام الأسرة، ولم يكن هناك منفذ آخر للولد إلا هذا السبيل، ولنكتشف أن الشخص الذي تلاعب بنا، وهو ما يسميه "**إيكو Umberto Eco**" "المؤلف النموذجي" يريد أن ينقل مغزى معينا، خاصة عندما يصور مكان إقامة القسيس الذي كان ينعم بقيلولة هانئة يوم الثلاثاء، في مكتب بارد، وحالة المرأة وابنتها التي تكبدت عناء، وتكاليف، ومشقة السفر، في يوم حارٍ فقط لزيارة قبر ابنها، واضطراب القسيس عند سماعه قصة الابن المقتول التي تسردها أمه، إذ إن إيمانه بحكمة الرب تدخل موضع الشك عند سماعها.

فالقارئ يستطيع أن يحدد المغزى هنا، وهو انتقاد السلطة الميتافيزيقية الدينية التي تُنَمِّطُ مفهوم الأخلاق، وتحدد منظومتها، وبيدها سلطة الأجر والثواب، وهي المنظومة ذاتها التي جعلتنا نحن (بصفتنا قراءً تجريبيين)، نحكم على الابن السارق حكما مفاده "مجرم سارق، يروع أرملة متقدمة في السن وينهب ممتلكاتها، يستحق الموت لأنه مجرم"، لكننا نتراجع عن هذا الحكم بمجرد وقوفنا عند سبب السرقة الذي نجده سببا أخلاقيا يغطي على الفعل الشنيع، فالدافع كان الفقر المدقع، والحاجة الشديدة، وطلب الأكل، وإطعام الأسرة المُعْوَزَّة، بعد أن نفذت الوسائل وانعدمت الحلول، وهي ليست سرقة بدافع إيذاء الآخرين: **«كنت أقول له لا تسرق أبدا شيئا يحتاج إليه إنسان ليأكل، وقد سمع كلامي، لقد كان في الماضي يكسب عيشه من الملاكمة، وكان من أثر الضربات يلزم الفراش أحيانا لمدة ثلاثة أيام..»**[1]، كما يستطيع القارئ النموذجي بعد أن ينتبه إلى المعنى والمقصد الذي يمضي بنا المؤلف النموذجي (الأسلوب النصي) إليه، أن يستنبط شيئا آخر، وهو الانتقاد المبطن

1-جابريل جارسيا ماركيز: الأم الكبيرة، ص 15.

لأنظمة الحكم الدكتاتورية(*) التي تستبد بالخيرات فيما يغرق الشعب في جب العوز والفقر، رابطا بين الدكتاتوري الذي يفعل، والسلطة الدينية التي تخدر الشعوب للقبول بقضاء الرب وحكمته، وبالانتهاء من القراءة سيكون القارئ التجريبي قد تمكن من تحديد مقصد المؤلف التجريبي (المؤلف الحقيقي)، والإحاطة باستراتيجياته النصية التي اعتمدها في الكتابة استنادا إلى المؤلف النموذجي (الأسلوب النصي)، ومن ثم يقع التطابق بين المؤلف التجريبي والمؤلف النموذجي والنص، ليكون الثلاثي في مستوى واحد، ويستنتج القارئ بأن "**جابريل جارسيا ماركيز Gabriel García Márquez**" له استراتيجية نصية ممتازة، وقدرة لا يستهان بها في معالجة قضايا إنسانية، بأسلوب بسيط قد يوحي بالتفاهة، وقد لا يفهمه كثير من القراء، وليكون القارئ الذي وقع على مقاصد المؤلف وعلى استراتيجيته في الكتابة قارئا نموذجيا، فيما سيكون أولئك الذين توقفوا عند مستوى النص في بساطته وعدم تأديته لأي مغزى سوى قصة امرأة تزور قبر ابنها الذي قُتل قُرَّاءً تجريبيين(**).

إن "**ماركيز Gabriel García Márquez**" يبدع شخصيات خيالية توهمنا بالواقعية، ويُسْنِد إليها مهمة تَفَحُّصِ الوجود واكتشافه، ويضع القارئ في الساحة الواقعية (المتخيلة) ذاتها التي تتحرك فيها الشخصيات، فيما ينسحب مفسحا لها وله المجال، لتنقل –أي الشخصيات– خلاصة التجربة وعصارتها، وليتلقى –أي القراء– هذه الخلاصة دون أن يشعروا به –أي المؤلف الحقيقي– موجودا يقتحم النص.

أما مع "أصابع لوليتا"، فإن القارئ يتصور المؤلف التجريبي "واسيني الأعرج" كائنا كاتبا، هذا في حالة جهله، فيما سيتصوره كاتبا جزائريا، ويستحضر صورته وما يعرفه عنه، وما قرأ له وعنه، قبل أن يلج إلى النص، وعندما يدلف الفضاء النصي ويشرع في القراءة، فإن

---

*–سيتأتى هذا للقارئ عندما يواصل قراءته للنصوص الأخرى من هذه المجموعة القصصية خاصة قصة "يوم من هذه الأيام" وقصة "ليس في هذه القرية لصوص".

**–ناقشتُ هذه القصة مع أحد القراء، وقد أخبرني أنه لا يوجد ما يلفت الانتباه في هذه القصة سوى أن كاتبها له قدرة على وصف الأمكنة وصفا دقيقا، غير هذا لم يعجبني فيها شيء، وبعد نقاش لابأس به تحول هذا القارئ التجريبي إلى قارئ نموذجي بعدما فهم لعبة الكتابة التي اعتمدها المؤلف في هذا النص.

صورة هذا المؤلف التجريبي لا تختفي، ليحل محلها أسلوب نصي (المؤلف النموذجي)، كما حصل في قصة "قيلولة يوم الثلاثاء"، ولكن يبقى المؤلف التجريبي وتأثيراته مصاحبة لنا ونحن نقرأ النص، وكأننا في مقابلة مع هذا المؤلف نشعر بوجوده ونتحسسه، ولا يُترك القارئ في فضاء النص مع الشخصيات وما يحصل معها، ولعل هذا راجع إلى منطق كتابة النص الذي يختلف عن منطق كتابة نص "قيلولة يوم الثلاثاء"، لأن "**الأعرج**" لا يضعنا في فضاء النص ويختفي لنتابع نحن السرد، ولكنه يحضر أيضا ويفرض نفسه، ويتحكم في المسارات التي يسير فيها القارئ، ليفرض عليه مسارا واحدا يتوافق مع موقفه الأيديولوجي، فهو حاضر دوما لِيُعَلِّقَ ويُبَرِّرَ ويَفْرِضَ وجهات النظر مصرا على توجيه القارئ إلى أمور بعينها.

يؤازر هذا الحضور، التطابق الضمني بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة، وجملة من الأمور الأخرى، كالسرد بضمير المتكلم، وتوظيف التشكيلات السير ذاتية، التي تحيل القارئ مباشرة إلى الربط بين ذلك الشخص المتواري خلف التعاضدات النصية، الذي من المفترض أن نستنبطه، وندرك لعبته النصية عند الفراغ من القراءة، وبين المؤلف التجريبي الموجود خارج النص، هذا الربط ليس ربطا من قبيل غياب المؤلف التجريبي، وحضور النموذجي، ثم المطابقة بينهما وبين النص كما سبق في قصة "**قيلولة يوم الثلاثاء**"، ولكنه حضور من قِبَلِ المؤلف، واقتحام للسرد، وربط بين الموجود الفعلي الذي يُفْتَرَضُ به أن يغيب (مقاصد المؤلف المباشرة)، وبين المُفْتَرَضِ الغائب الذي يجدر به أن يحضر (الإستراتيجيات النصية)، يُشعر القارئ بأنه لا يقرأ أو يتنزه في غابات السرد بتعبير "**إيكو Umberto Eco**"[*] ولكنه يُجرف ويُوجه من طرف مؤلف يحاول إجباره على السير في سبيل واحد، إننا لا نجد

*-عند "**إيكو Umberto Eco**" كتاب بعنوان "6 نزهات في غابة السرد" يرتكز على رؤية استعارة يرى فيها فيه السرد غابة غامضة يخوض فيها القارئ وقد يسلك فيها مسالك مختلفة للخروج كمل مسلك يتميز عن الآخر ويختلف عنه ويرى فيه القارئ ما لا يراه في مسلك آخر، كدلالة على تنوع القراءات والممارسة التأويلية أثناء تعاملنا مع النصوص السردية. ينظر امبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، أعيدت ترجمة هذا الكتاب من المترجم نفسه لاحقا بعد نفاذ الطبعة الأولة تحت اسم "تأملات في السرد الروائي، ط 02، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2015م.

تلك المسافة الفاصلة بين المؤلف التجريبي والمؤلف النموذجي، المسافة التي يخلقها النص ويتحرك فيها القارئ ليتمكن من ممارسة تأويله وحريته في القراءة، ومن ثم يعمد إلى المقارنة والمطابقة وأخيرا يستنتج ويحكم، ولكننا نجد كتلة واحدة تجمع بين المؤلف التجريبي والمؤلف النموذجي والنص، ولا نقع على تلك الألعاب النصية، والمسالك التأويلية التي يزرعها المؤلف التجريبي وفق رؤية نصية وإبداعية تحكم روح عمله.

إننا هنا لا نستطيع تصور مؤلف نموذجي (أسلوب نصي محايد نتابع معه الأحداث، ونتقفى بواسطته أثار اللعبة النصية)، ولكننا نرى المؤلف التجريبي "**الأعرج**" حاضرا في النص بكامل ثقله، يؤشر لنا على المواضع التي نسير فيها، اذهب من هنا، وتوقف هنا، وانعطف من هنا، لتصل إلى هذه النقطة وهي النقطة التي أريدها أنا من النص، وهي ما يجب أن تفهمه ولا تخرج عنه.

هذا ما يجعل هذا النص يسير في مسلك واحد هو مقصد المؤلف، وأي قراءة مخالفة ستجعل مما يُنتجه القارئ تأويلا مفارقا وإن كان يستند إلى قرائن، لأن المؤلف التجريبي سيحكم على القارئ استنادا إلى قرائن أخرى بأنه فشل في قراءة عمله، ومن الممكن أن يقول أحد «**إن النص، ما إن ينفصل عن ناطقه (مثلما عن قصد الناطق) وعن الظروف العينية لنطقه (ونتيجة لذلك عن مغزاه المقصود) يطفو (إذا جاز القول) في فراغ مطلق مدى امكانيا** [إمكانيات] **من التأويلات المحتملة**»[1]، هذا ممكن لكن النص الذي معنا لا يطفو، ولا يمضي في مسالك التأويل، لأنه مباشر ويقول شيئا مباشرا (كخطاب سياسي كتب لتأدية مقاصد بعينها).

والوضع الذي معنا هنا هو أن المؤلف يرى أن نصه نص أدبي منفتح على التأويل والحوارية...، لكن قراءتنا تفضي بنا إلى أنه وثيقة أيديولوجية وقد استندنا إلى النص في هذا، وسار بنا التأويل إلى هذا الفهم، وهو فهم يرفضه صاحب النص لأنه يرى أن نصوصه أبعد

1-امبرتو إيكو كتاب التأويل والتأويل المفرط ص 52.

ما تكون عن الإيديولوجيا، على أساس أنها ترتكز إلى رؤية إنسانية جمعاء (حسب فهمه هو لنصوصه) وتدعو إلى فلسفة تسامح عالمية...، غير أن النص وسياقاته يبوح بعكس هذا، ويشي بأن المؤلف يسير في سياق أيديولوجي، حتى إنه يقع في تناقض إذ إن الدكتاتورية التي ينتقدها مضمونيا، يمارسها هو تعسفيا في النص بهيمنته على كامل السرد، وتحكمه المطلق في الشخصيات وتسييرها إلى مبتغاه، بل إن خطابه يتعدى هذا لفرض منطقه على القارئ في كيفية فهمه النص.

وهذا ما يجعلنا نتوقف قليلا ونعيد النظر في قضية القراءات المعقبة على النص، فالقارئ الذي يقرأ النص قراءة مخالفة لتوقعات المؤلف التجريبي، الذي بنى نصه واضعا نصب عينه قارئا نموذجيا، لا يمكن الحكم عليه بأنه قارئ تجريبي عجز أن يكون قارئا نموذجيا، لأنه خالف ما كان متوقعا من النص، إذ إن قراءته قد تكون كشفا لجوانب من النص بعيدة عن لعبة المسالك السردية واستراتيجيات الكتابة، وأعمق مما يوحي به النص الذي يكون في كثير من الأحيان يرزح تحت ثقل اسم المؤلف الحقيقي، الذي يضفي هالة من القداسة عليه، تجبر القارئ على خوضه في حدود ما يفترض أن يخاض، أي الأخذ بعين الاعتبار مكانة المؤلف كاتبا كبيرا، أو مؤلفا مقتدرا له مكانته في الساحة الثقافية، وهو ما يعصم أعماله ويعطيها مكانة رفيعة مسبقة كحكم يستند عليه في التأويل، لينطلق القارئ منه "إنه عمل كاتب كبير، والكاتب الكبير معصوم لا يخطئ وهو مبدع"، فتكون القراءة في هذا الأفق، فحتى لو وجد القارئ ما يستدعي التوقف والكلام في هذا النص، فإنه سيتجاوزه أو يأوله على أنه قصد إبداعي من طرف المؤلف، وهذا ما يجعل من القراءات قراءات تابعة، رهينة قصد المؤلف ممجددة للنص، قابعة تحت سلطانه وثقل اسم المؤلف.

إن المؤلف حاضر بشحمه ولحمه –لو جاز لنا استخدام هذا–، ويتدخل في السرد، وهو متجسد في الشخصية المطابقة له، وفي شخصيات أخرى يوهمنا بأنها شخصيات مختلفة لكنها خاضعة لهيمنة صوته السردي، فهذه الشخصيات تعيد إنتاج خطابه الخاص بصيغة مختلفة لا غير، فما تقوله "فتنة" و"حنين" و"كليمونس" في "شرفات بحر الشمال"، ما هو إلا

خطاب "الأعرج" على لسان شخصيات مختلفة، وما تقوله "لوليتا" و"إيفا" والشرطي "إيتيان" وغيرهم من الشخصيات في "أصابع لوليتا"، ما هو إلا خطاب "الأعرج" الحاضر كشخصية وكسارد، إذ إنه جاء مخترقا الخطاب السردي ليتدخل في كل زاوية فيه، فارضا رؤيته وموقفه، وإلا فإن رواية "ذهول ورعدة"[1] نَتَمَثَّلُ فيها التطابق بين السارد والشخصية والمؤلف، وهي رواية سير ذاتية، لكنها تتمتع بسلاسة وتبتعد عن قضية الهيمنة على المشهد السردي وتسييره وفق الأهواء الذاتية، إذ نجد أن المؤلفة تسير بنا مع الأحداث كزورق مبحر في النهر، لا تفرض شيئا على القارئ ولا تحاول توجيهه، وحضورها كشخصية وساردة كان في حدود الأحداث وما حصل، وهو يتوازن مع حضور شخصية غريمتها "فوبوكو Fubuko" ومديرها "صايتو Sayto" وغيرهم من الشخصية المحورية في الرواية، مما جعل العمل فضاءً حواريا بالفعل على الرغم من أننا نستشعر حضور المؤلف بسبب التطابق، ونلمس تطابقا بين المؤلف التجريبي والمؤلف النموذجي.

بما معناه أن أعمال "الأعرج" تنحدر نحو التصريح، وتجعل من القارئ عالما بتدخله في المتن الروائي وهذا ما يفسد اللعبة الخيالية، وإن كنا اعتدنا على حضور "الأعرج" من التطابق الحاصل بين الشخصية والمؤلف والسارد والاستعانة بضمير المتكلم، فإنه عمد إلى كسر هذا الأسلوب هنا لخلق نمط تلقي جيد يستغربه القارئ الخارج من نصوص سابقة لـ"**الأعرج**"، إلا أنه فشل في هذه اللعبة لأن منطق السارد العليم يتطابق مع منطق الشخصية المطابقة للمؤلف، ومع منطق الشخصيات الأخرى الخاضعة لهذه الهيمنة المعبرة عن آراء "الأعرج" عبر وجوه مختلفة لا غير، وكلها تقترن بالشخص الخفي الذي يدير دواليب السرد الذي يمكننا تمثله بسهولة بداية من السرد إلى نهايته وهو المؤلف "واسيني الأعرج" الذي لا يختفي، وإنما يستمر بمرافقتنا كرقيب على ما نقرؤه حريصا على وصولنا إلى المقصد الذي يريده، لتكون هذه الأعمال بعيدا عن لغتها الشاعرية وحسن ديباجتها عبارة عن خطابات توجيهية لا تتضمن مسارا تأويليا أو مسافة تأويلية، ولا تتضمن فكرة اللعبة السردية وتشعب

1-إيملي نوتومب: ذهول ورعدة، مصدر سابق.

مسارات التأويل وإنما أعمال تريد من القارئ أن يُجَرِّم الجماعات الإرهابية، ويمتعض من الأنظمة العربية، وينتقص من ثقافة بلده، وأن ينفتح على الآخر لأنه منبع التنوير والحضارة والتقدم، والأهم أن يتلقى هذا من تجربتي "أنا" "**واسيني**" الذي عانى الأمرين، الضحية التي ذاقت وبال كل شيء لأنقل لكم هذه الأمور، خلاصة تجربتي وحياتي لتستفيدوا منها...، لذلك تأتي التشكيلات السير ذاتية داعمة لتلك التوجهات التي يتبناها ليظهر نوع من التصاهر واللحمة، وليقدمها في أفق التجربة الشخصية المقدمة للقارئ.

تحطم هذه الاستراتيجية المتبعة من طرف المؤلف (سواء عن وعي أو عن لا وعي)، مبدأ الهوية، فتقديمه لنفسه على مستويين (مستوى السارد العليم، ومستوى الشخصية الساردة المطابقة للمؤلف)، في محاولة منه لخلق فاصل يجعل من القارئ يبتعد عن رصد التشابهات يخفق، لأن لغة النص ومنطقه تجعل القارئ يدرك أن السارد العليم= الشخصية الساردة المطابقة للمؤلف، بل والمؤلف لا يعزل نفسه (كما في قصة قيلولة يوم الثلاثاء)، ولكنه موجود ليوجه ويحكم ويتدخل، وهذا ما يجعل من هذه الاستراتيجية استراتيجية ضعيفة لا تعدو أن تكون تشويشا على القارئ، الذي قد يرتبك ويتفاعل بطرق مختلفة مع الأمر خاصة إن كان قارئا غير مطلع على أعمال سابقة للأعرج، أو غير عارفا باستراتيجياته في الكتابة، أما قارئ متمكن ومحيط فإنه سيدرك أن الأمر مجرد استراتيجية نصية بهدف الإرباك، وفتح العمل على إمكانات واحتمالات متعددة ذلك أن "**واسيني**" (المؤلف التجريبي) هو السارد العليم الذي يسرد بضمير الغائب، وهو "مارينا" (الشخصية الرئيسة) وهو كامل الشخوص التي يسوق السرد على لسانها، ولا يمكننا هنا استشعار مؤلف نموذجي خفي كذلك الذي استشعرناه في قصة "**قيلولة يوم الثلاثاء**"، إذ إن هذا الخفي حاضر ومهيمن ومطابق للمؤلف التجريبي الحقيقي، و"واسيني" هو "ياسين"، وهو سينو (من أعمال أخرى) إذن فـ"سينو" هو "مارينا" وهو "ياسين"، "واسيني" هو "ليلى"، إذن فـ"مارينا" هو "ليلى"، و"ياسين" هو "ليلى"، "ليلى" هي "مريم" و"واسيني" و"مارينا" هو "ليلى" إذن فـ"مارينا" هو "مريم"، "لوليتا" هي "مريم"، و"مارينا" هو "مريم"، إذن فـ"مارينا" هو "لوليتا"...

إن مبدأ الهوية قد ضرب في أساساته ولم يعد له وجود فـ"أ" هنا لا تساوي "أ" فقط ولكنها تساوي "ب" و"ج" و"د" أيضا، وينجم عن اختلال هذا المبدأ اختلال في بقية المبادئ الأخرى فمبدأ عدم التناقض يسقط فـ"أ" إما يساوي "ب" أو يساوي"ج" ولا يمكن أن يكون كلاهما و"واسيني" إما هو "مارينا" أو هو "لوليتا" ولا يمكن أن يكون كلاهما في الآن ذاته، لكنه بالتلاعب السردي في إطار محاكاة الخيال الروائي أمكنه هدم هذا المبدأ لينسحب هذا التقويض على مبدأ الثالث المرفوع فـ"أ" إما أن يكون "ب" أو يكون "ج" ولا يمكن أن يكون قضية ثالثة بينهما و"واسيني" إما أن يكون مارينا أو أن يكون "لوليتا" ولا يمكن أن يكون شيئا ثالثا ("إيفا" أو "إيتيان" ، أو "مريم"، أو "ليلى") لكن تحطيم مبدأ الهوية مكَّن "**واسيني**" من أن يكون "مارينا" و"ليلى" و"مريم" و"لوليتا"... وسقط مبدأ عدم التناقض.

ونحن إذ نقول بهذا فإننا نحيل إلى ما أحال إليه "**إيكو Umberto Eco**" عندما درس الهرمسية التي أسقطت مبدأ الثالث المرفوع، بقولها إن كل الكتب تحتوي على ومضة من الحقيقة وإن كانت متناقضة، وهذه الومضات تستعمل معا للتأكيد على بعضها البعض لتؤدي العديد الأمور وإن كانت متناقضة الدلالة نفسها (يمكن للعديد من الأمور أن تكون حقيقة في الوقت نفسه حتى مع تناقضها حسب تعبير "**إيكو Umberto Eco**")، بالتالي فإن الهرمسية التي تبحث عن حقيقة لا تعرفها بين ثنايا ما تملكه من كتب متفرقة تتقاطع مع "الأعرج" الذي يحاول تجسيد شيء أو حقيقة لا يعرفها باستنباطها من بين ثنايا ما يملكه (ما عاشه في حياته والأحداث التي مر بها وهو ما يمكن أن نطلق عليه تجاوزا سيرته الذاتية)، وعليه يتعين على القارئ البحث عن حقيقة هذا العمل فيما يختبئ خلف منطوقاته لتكون الحقيقة مستترة «**خلف ما لم يقل أو ما قيل بشكل غامض وينبغي فهمه فيما وراء أو تحت سطح النص**»[1]، إن الحقيقة مختبئة خلف الخيال الروائي (محاكاة الخيال الروائي بالنسبة للأعرج) الذي استطاع المؤلف به أن يحطم مبادئ العقل ليدخل القارئ متاهة التأويل، لكن متاهة تأويله لا تعدو أن تكون تلاعبا مكشوفا بالشخصيات نجم عنه هذا الخلل«**حين ينتصر**

1- أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ص 40.

توافق المتناقضات، فإن مبدأ الهوية ينهار، الكل مترابط»[1]، فكل شخصيات "الأعرج" مترابطة وهي تخدم حقيقة واحدة وهي أنه كل هذه الشخصيات، وأن التعديلات والتلاعبات المفترضة التي يقوم بها للإيهام بتعدد وتنوع الشخصيات، غير ناجعة لأننا ندرك أنه وراءها، وأن ما جاء به في عمله هو تأكيد لأشياء كتب عنها وأعاد اجترارها، ويؤكد عليها، وأي **«نص يدعي تأكيد شيء واضح المعنى، هو كون مجهض»**[2]، ما يجعل من هذه الأعمال تدور في الفلك ذاته، إنها تنويع لغوي لعمل واحد، يسلك مسلكا واحدا، واضح المعنى ويقول الشيء ذاته، ويؤكد على الشيء ذاته.

3.تركيب الوقائع الحياتية في النص:

إذا ما أردنا معرفة نمط كتابة "الأعرج" أو بالأحرى توضيح طريقة انخراطه في الكتابة، فإن المؤلف ينطلق من فكرة معينة تكون نواة العمل المفترضة (فكرة الإرهاب مثلا)، ثم لا يجد نفسه إلا وهو يحيد عن المسار السردي الذي يتساوق مع هذه الفكرة، ليتحدث عن نفسه ويُرَكِّبَ نصوصا تتعلق بوقائع من حياته تعصف بالعمل، لتجعل منه مدونة سرد شخصي، أكثر منها رواية تعبر عن رؤيا فنية، ويجعل من هذه التشكيلات السير ذاتية أحمالا زائدة لا تساهم فعليا في بناء النص، ناهيك عن أن المؤلف يضع هذه التشكيلات في مختلف الأعمال ضمن قوالب متشابهة، وما يتغير هو التوزيع، أو نسبة تشويه وتحوير الواقع في هذه التشكيلات، وعليه فإننا نذهب إلى أنه: إذا كانت "أصابع لوليتا" تقول ما قالته بقية الأعمال، فإنها في هذه الحالة لا تستحق القراءة، وإذا كانت تقول شيئا مختلفا فإنها في هذه الحالة تستحق أن تقرأ[*].

1- المرجع نفسه، ص، ص: 41، 42.

2- أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ص49.

*-الفكرة مأخوذة من أمبرتو إيكو كتاب التأويل والتأويل المفرط، ص 39 «**لقد سمعنا جميعا بحكاية الخليفة الذي أمر بتدمير مكتبة الاسكندرية، مدعيا أنه إذا كانت الكتب تقول ما يقوله القرآن، فإنها في هذه الحالة غير ضرورية، وإذا كانت تخبر بما يختلف معه، فإنها في هذه الحالة خاطئة وضارة**».

والحقيقة أن مثل هذا الطرح يبدو ثقيلا، ومؤرقا بعض الشيء، لأن هذه الرواية تكرار مختلف لأشياء سابقة لم يستطع المؤلف تجاوزها، أو أنها تمثل حدوده التي يعجز عن الخروج عنها، سواء على مستوى التشكيلات السير ذاتية المرجعية، أو على مستوى المتخيل الذي ترتصف فيه هذه التشكيلات كأصنام جامدة، وتُستحضر، أو تحضر في الأعمال، مكرورة مع تغيير طفيف في الترتيب، وتبديل في صيغ العرض، هذا ما نواجهه في "أصابع لوليتا" فمن ناحية التشكيلات السير ذاتية فإنها هي ذاتها، وقد تعرضنا لها في الفصول السابقة، وهذه التشكيلات في "أصابع لوليتا" تضطلع بالوظيفة ذاتها في الأعمال السابقة، أي أنها لا تعدو أن تكون مجرد استرجاع وذكريات لا تؤدي أي دور أساسي في بنية السرد، إلا من ناحية ارتباطها بذات الشخصية الرئيسة التي تعد قناعا لذات المؤلف الذي يعيد إنتاج ذاته باللغة، بل إن هذه التشكيلات تُخرج بالعمل عن مساره المفترض لتجعل منه خطابا وجدانيا مغرقا في العواطف، يبتعد كل البعد عن فكرة العمل.

أما من ناحية سيرورة هذا العمل السردي، فيمكننا تفريعها كالتالي:

- هناك مستوى أول يستشفه القارئ، وهو أن هذا العمل على التكرار الذي فيه والعناصر السير ذاتية التي وُظِّفَتْ، إلا أنه يتوجه إلى خدمة غرض يقصده المؤلف وهو انتقاد ظاهرة الإرهاب، واغتيال الأبرياء باستغلال سلطة الدين وإن كان هذا الأمر شيئا مكرورا أيضا، تعرض له في "شرفات بحر الشمال" بالملابسات نفسها، بواسطة شخصية مثقف تخرج هاربة من حيف الجماعات الإسلامية المتطرف (مع التحفظ على مصطلح الإسلام المتطرف)، ورغم التغيير الذي اعتمده المؤلف في عرض الأحداث في "أصابع لوليتا" (كالسرد بضمير الغائب مثلا)، إلا أن جوهر العمل يتطابق مع "شرفات بحر الشمال"، حتى في توظيف الفنون وكأنه يستنسخ تجربة "شرفات بحر الشمال" ولكأن "أصابع لوليتا" هي استلال من ذلك العمل، أو اجترار له، لأنها لا تقدم شيئا جديدا لا على مستوى المعرفة ولا على مستوى التقنية والبناء والشكل.

- الثاني، مستوى عميق نوعا ما، يحتاج شيئا من الفطنة والتموقع في تمفصلات النص، إنه القراءة التأويلية التي أسسنا لها اعتمادا على ما سبق من أعمال المؤلف، وهي كالتالي: بدا هذا العمل في جوهره معاكسا لـ"أنثى السراب"، فإذا كان المؤلف في "أنثى السراب" قد حاول قتل "مريم" بشخصية "ليلى" التي اختبأ خلفها، فإن "أصابع لوليتا" هي "أنثى السراب" ذاتها، لكنها مقلوبة ذلك أن "مريم" هي من تحاول قتل المؤلف بشخصية "لوليتا" التي تختبئ خلفها(*)، وهكذا ففي "أنثى السراب" تفشل "ليلى" في مسعاها وتموت، وتبقى "مريم" حية، وفي "أصابع لوليتا" تفشل "مريم (لوليتا)" وتموت، ويبقى "يونس مارينا/ **واسيني**" حيا، هذا هو العامل المشترك، بقاء الشخصية المطابقة لذات المؤلف حية لإبداع المزيد من الأعمال، وتأكيدا على استمراريته وكذا قهره لسلطة رمزية متمثلة في الموت(**)، إنه تلاعب من المؤلف وقلب لسيرورة عمل سردي سابق كنوع من التجديد، أو كتقنية سردية متميزة، لكنه يبقى تكرارًا سواء على المستوى الأول، الذي اعتبرناه مستوى خطيا قابلا للملاحظة، أو على المستوى الثاني، الذي قررنا أنه مستوى عمودي يتطلب وعيا بالعملين.

وإذا ما كانت "أنثى السراب" قد تولدت من بنية عدم استقرار، أين غلب عليها اللاوعي والإسهاب غير المدركِ فإن "أصابع لوليتا" تبدو نابعة من بنية استقرار ووعي، كما أن المحطات السردية المتتالية فيها مدروسة من طرف المؤلف لخدمة قضايا معينة، هي عينها القضايا التي وجدناها في "شرفات بحر الشمال"، والمتمثلة في: مهاجمة الإسلام بدعاية الإرهاب، تمجيد الكولونيالي، الدعوة إلى فلسفة التسامح، نسيان الذاكرة التاريخية، تقمص دور الضحية المظلومة والفنان المرهف، كره البلاد ومقت نظامها، التنديد بمحرقة اليهود،

---

*–لوليتا في العمل هي أحد وجوه شخصية "مريم" كما فتنة في شرفات بحر الشمال.

**–في معالجتنا أنثى السراب تعرضنا لسياقات كتابة هذا العمل في ظل الأزمة القلبية التي عاشها المؤلف والموت الذي اقترب منه، بالتالي فإن قضية نجاته المكررة من الموت تحمل سلطة رمزية في التغلب على الموت وإن كانت هذه السلطة حاضرة في أعمال أخرى، كذاكرة الماء، مثلا فإنها في تلك تستند إلى قضية نجاته المزعومة من عملية اغتيال قام بها الإرهابيون لتصفيته فمات شخص يقاربه في الاسم فقط.

الإشارة إلى الأصول المورسكية، دون أن ننسى مغامراته الجنسية...، وهكذا سنجد بأن قراءة "أصابع لوليتا" فعليا لا تجعل القارئ يخرج بشيء جديد، لأن ما سيستنتجه هذا القارئ هو أن المؤلف لم يأت بالجديد ولكنه يدور في دوامة خطابه القديم عاجزا عن تجاوزه «**إن خطابا نقديا لا يفسر عن موضوع سياسي جديد، أو هدف سياسي جديد، أو معرفة سياسية جديدة ليس إلا انعكاسا محاكاتيا لمبدأ سياسي أو التزام نظري قبلي**»[1]، وهو الحال مع "**الأعرج**" إن أعماله لا تُسْفِرُ عن موضوع جديد (خصوصا أعماله موضوع البحث)، فهي مجرد انعكاس ومحاكاة.

وعلى الرغم من هذا كله، فقد حاولنا تقصي مسالك واحتمالات عديدة، لإعطاء قراءة لهذا العمل، إذ عمدنا إلى التركيز على الربط بين التشكيلات السير ذاتية والموقف الإيديولوجي للمؤلف في هذه القراءة، بعد أن لاحظنا أنه يستعين بوقائع من حياته كأمثلة واستشهادات ونماذج، في عدد من أعماله السردية.

أ. من تشكيلات سير ذاتية إلى تشكيلات إيديولوجية:

إذا ما تحدثنا عن التشكيلات السير ذاتية في نص "أصابع لوليتا" فإننا نراهن قبل حتى إن نلج عوالم النص على وجود تشكيلات معينة، معروفة، ومكرورة، تعبر عنها شخصية مقنعة (معادلة للمؤلف)، مثقفة (كاتب، أو فنان)، تسرد عن الأم، والأب، والأخت، والأخ، ومن الضروري ألّا ننسى أن المؤلف سيوظف قصة حياته، وما عاناه من صعوبات في تراب الوطن، وتهديده بالقتل، وخروجه إلى المنفى (منفى اختياري)، ويحشرها في السرد، هذا ما يكرره "**الأعرج**" دوما، قصة حياته التي حفظها القراء عن ظهر قلب، وما ينفك أن يكررها ويمعن في تكرارها مصرا على أنها متخيل في حدود ما يكتبه، ولا يجب أن تفهم غير هذا، وفعليا هذا ما نجده في "أصابع لوليتا" فالتشكيلات السير ذاتية فيها لا تختلف عن التشكيلات التي تناولناها في الفصول السابقة، فثيمات هذه الأعمال «**لا تختلف إلا يسيرا عن استنساخ**

1-هومي بابا: موقع الثقافة، مرجع سابق، ص 81.

نفسها، حتى إن القارئ الخارج من نص سابق لواسني [واسيني]، لا يشعر بفارق جوهري وهو يقرأ نص حاضرٍ مكتوبٍ بعد عقد من الزمن هو الفرق الزمني بين النصين، كما هو الحال هنا بين شرفات بحر الشمال وأنثى السراب. يستنسخ الكاتب ثيماته ويعزف عليها لغة الحنين والشوق والحسرة. يستدعي عشيقاته كما يستدعي طفولته، ثم ينخرط في نوبة ابتزاز عاطفي لا تلتفت إلى الخارج إلا بما تقتضيه إنارة الجوانب الخفية من الشخصية، شخصيته، شخصية الفاعل الذاتي، أو الإمعان في أسطرة الذات المملوءة بذاتها.»[1]، وإذا كان الأمر كذلك فما الغرض من هذه التشكيلات المكررة التي لا تقدم جديدا، ولا تتقدم بالنص إلى الأمام؟

أولا: إن المؤلف عالق ومتشابك مع ذاته، وما عاد بإمكانه تجاوز هذا النمط، وهي حقيقة حتى وإن لم يقر بها هو شخصيا، بصفته مؤلفا تجريبيا فإن النص يعكسها والقارئ يستشفها، من هنا، فإن توظيفه لهذه التشكيلات السير ذاتية وفق مقولة المتخيل والتلاعب الفني التي يؤمن بها هو ضرب من العبث، وإجبار للقارئ على التعامل مع هذه التشكيلات المكررة التي لا يجد عناء في رصدها، ولا يجد نفعا من تواجدها بين ثنايا النص أساسا.

ثانيا: إن التشكيلات السير ذاتية في "أصابع لوليتا" مثلها مثل التشكيلات السير ذاتية في "شرفات بحر الشمال"، يمكن حذفها دون أن تؤثر على بناء النص، إضافة إلى هذا –وبعيدا عن التشكيلات المكررة– فإن العمل برمته في فكرته وتأثيثه ومساره السردي يقترب إلى حد كبير من "شرفات بحر الشمال": **[(في "شرفات بحرالشمال") نحات** يهاجر إلى أمستردام، اعتراضا على قانون الوئام المدني، ورفضا للإسلام المتطرف/ **(في "أصابع لوليتا") كاتب** يهاجر إلى فرنسا هربا من الإرهاب، **(النحات)** يعيش جحيم الغربة، وتظهر علامات الاستلاب عليه/ الأمر ذاته مع **(الكاتب)** في "أصابع لوليتا"، **(النحات)** يقابل فتاة يمارس معها الجنس/ **(الكاتب)** يقابل فتاة يمارس معها الجنس... إلخ**]**، إنها صياغة أخرى لـ"شرفات

1–عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص، ص: 149، 150.

بحر الشمال"، مع تغيير في الأسماء ووظائف بعض الشخصيات، وتغيير أسماء الأماكن والتلاعب قليلا بالأحداث، وحتى لو ابتعدنا عن الوصل والمقارنة، ودراسة بنية التشابه، والبحث في مرجعيات العمل، واعتكفنا عليه نتدارسه في حدود ما يقدمه دون الانفتاح على النصوص الأخرى، فإن هذه الرواية لا تقدم لنا جديدا من ناحية المعرفة، ولا جديدا من ناحية تقنيات الكتابة، ولا على مستوى المسالك التأويلية التي تتيح لنا متابعة اللعبة النصية...، إن كل ما في الرواية يسهل توقعه بيسير تام، لأن سيناريوهاتها تقود إلى التوقعات التي يضعها القارئ قبل وأثناء القراءة.

بالعودة إلى أمر التشكيلات السير ذاتية، يمكننا القول أنها جاءت تعبيرا عن موقف إيديولوجي أو بالأحرى دعما له، أكثر من كونها انخراطا في بناء النص، أو مُسَاهِمَةً في سيرورة السرد، ولذلك تبدو هذه التشكيلات حشوية أثقلت النص، وأفسدت مساره المفترض، وجعلت منه كتلة إطناب يمضي فيها القارئ أسير خواطر المؤلف واختلاجاته النفسية المكررة التي لا تقدم ولا تؤخر، وكثيرا ما يخرج السرد حتى عن هذا المسار ليغرق في قصص فرعية تبتعد عن جوهر فكرة العمل، كل هذه الإطنابات والاسترسالات، جاءت لتأكيد موقف إيديولوجي قبلي، هو موقف المؤلف يُغَذِّيه محيطه الغربي الذي لا يكفُّ عن تنميط صورة العرب والمسلمين، واختزالها في قيم الإرهاب والتخلف والهمجية، وإن كان الطرح الذي يطرحه المؤلف في عمله هذا طرحا ناعما يتقنع بجماليات الأدب، فإن لغته التي توسلها جاءت لتكشف عن موقفهن لأن الإيديولوجيا «**تنتج الكلام والكلام يبني الإيديولوجيا**»[1]، على أننا سنحاول في مقامنا البحثي هذا أن نستخرج، بعض النماذج السير ذاتية المكررة ونشير إلى كيفية اعتماده عليه لدعم موقفه الإيديولوجي.

1-راجع:

AMOR Seoud, pour une introduction a la sociologie de la littérature ;école normale supérieure ;Sousse; maison tunisienne de l'édition, Tunis p 193

نقلا عن: عبد الوهاب شعلان: من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص قراءة في تجربة حميد لحميداني، المركز الجامعي سوق أهراس، ص 172، رابط: http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/377

إن أول ما يقابلنا ويسهل تحديده هو اسم "يونس مارينا"، فـ"حميد السويرتي" عندما يبحث عن اسم مستعار، ليكتب به مقالاته المعارضة، يتجلى له ولي صالح يخبره بأن اسمه "يونس مارينا" وعليه أن يعتمد هذا الاسم دون جدال، فيقبل "حميد" ويوقع كتاباته باسمه المستعار "يونس مارينا"، وهذا المناخ الغرائبي الذي يهيمن عليه الحلم والمعتقد الشعبي، تكرار لما ورد في العديد من الأعمال السابقة للمؤلف فيما يتعلق بتسميته "**واسيني**"، حيث تتكهن العرافة لوالدته بأنها ستحصل على ذكر، ويجب أن تسميه بأسماء الأولياء وإلا فإنها ستفقده[1]، كما ذكر قضية اسمه في حوارات ومقابلات عديدة بتفاصيلها المرجعية[2]، وأعاد اعتماد الأمر ذاته في عمله الآخر "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني"، مما يجعل من حادثة التسمية في "أصابع لوليتا"، حادثة مرجعية سير ذاتية، وظفها المؤلف ليحيل ضمنيا إلى أن "يونس مارينا" هو أحد وجوهه اللغوية، ولأنه لا يستطيع ابتداع فكرة تسمية أفضل، من منطلق أن هذه الحادثة الغرائبية التي كانت سببا في تسميته هي أفضل دال لتسمية الشخصية المطابقة له ضمنيا، فهذا ما يؤكد على استنتساخ المؤلف وتكراريته الممجوجة، وتأكيد أيضا على منطق كتابته التركيبي.

ولعل البعد الأيديولوجي لتوظيف هذه الثيمات السير ذاتية، يتجلى لنا في نقاط أعمق، عندما ينخرط "مارينا" في الحديث عن الرايس بابانا والعقيد، ومعارضته للأخير المنقلب، وحديثه عن الثورة والوطن وعن أبيه وأمه، مُتَّخِذا من التشكيلات السير ذاتية أدلة وشواهد تدعم نظرته الدونية لبلاد ما بعد الاستقلال، فيتحدث عن حياته الصعبة مع والدته، أرملة الشهيد التي لم تنل حقها من البلاد، ووالده الذي استشهد ولم يجد له قبرا، بل إنه يشطح بعيدا ليقيم عقدا بين ما يراه إهانة فعلية في العالم الحقيقي المرجعي، وهو عدم حصول أمه على حقوقها كأرملة شهيد، وبين ما يضيفه ويُحَوِّرُهُ في السرد إذ يجعل من ذئاب العقيد تقتحم

1-ينظر واسيني الأعرج ذاكرة الماء، ص15، وقد عالجنا هذا في مقال موسوم بـ:" البناء السير ذاتي وسرد الحياة الشخصية في رواية "ذاكرة الماء محنة الجنون العاري" لـ"واسيني الأعرج"، مجلة مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، مج 06، ع 01، بريكة، الجزائر تاريخ: 24 جوان 2023م، ص 1651.

2-ينظر: كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص، ص: 13، 14.

منزله وتطيح بصورة والده وتهين أمه[1]، بل وتُأْسرُ ثم تُغْتَصَبُ وتُصاب بالجنون، لينتهي بها الحال ميتة بعد أن هرب هو إلى فرنسا. إن المؤلف هنا يستغل هذه التشكيلات ليذهب بها بعيدا من أجل دعم موقفه الإيديولوجي ونظرته الدونية تجاه جزائر ما بعد الاستقلال، وأكثر من هذا، إنه يستغلها في معارضته الشديدة لسياسات الرئيس الراحل "**بومدين**" وفي تصويره انقلابيا، دكتاتوريا، عسكريا، مرتكبا لأبشع الفضاعات، حتى إنه يفرد له في متن الرواية رواية بعنوان ذئاب العقيد.

إن إهانة أم "يونس مارينا" المتخيلة هي شيء يراه "**الأعرج**" حقيقة، وترجمة لخطاب يتوهم أنه واقعي، وهو أن أمه زوجة الشهيد أُهينت بعد الاستقلال، ولم تحظ بالحقوق التي يفترض أن تحظى بها زوجة شهيد، أعاد "**الأعرج**" ترجمة هذا الموقف داخل قالب متخيل (الأول "أصابع لوليتا" والثاني الإطار الذي داخل "أصابع لوليتا" (رواية ذئاب العقيد) وخلط الأمر مع معارضته لسياسة الراحل "**بومدين**"، ليجعل من ذئابه تهين أمه "جوهرة" (أم يونس مارينا/ واسيني) كتجسيد لذلك الموقف المرجعي، ليصبح هذا التشكيل السير ذاتي تشكيلا مُحَوَّرًا عن أصله يضطلع بمهمة خدمة الأيديولوجي المهيمن على العمل.

وهكذا، فإن كل التشكيلات السير ذاتية –تقريبا– أخذت هذا المنحى، مستغلة حدثا مهما في حياة المؤلف، وهو خروجه من الجزائر إلى فرنسا، مفضلا المنفى، وهو منفى اختياري وطوعي لا إجباري كما يصوره المؤلف في السرد، لكن المؤلف في العمل ومن أجل خدمة الفكرة التي من المفترض أن تكون فكرة العمل (نقد الإسلام السياسي)، يعمد إلى الاستعانة بهذا المسار وتشويهه، ليجعل من منفاه منفى بالإكراه، وهروبا من ذئاب العقيد، لتتسبب له كتابته في ظهور عدو آخر متمثلا في الجماعات المسلحة المتطرفة التي تهدد بقتله، والمتأمل في الأمر يجد أن التشكيلات السير ذاتية جاءت أيضا لتبرير اختيار المؤلف خروجه من وطنه واختياره فرنسا، وكذلك دعوته لنسيان الماضي وتقبل فرنسا، مستشهدا

1–ينظر: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، مصدر سابق، ص195 وما بعدها.

بنفسه وبوقائع من حياته لدعم هذا التوجه، وإضفاء المصداقية والبعد الإنساني على طرحه(*)، فيما تأتي قصة أخته التي حَرَّفَ موتها كالمعتاد وجعلها تموت في ليلة دخلتها بسبب النزيف(**)، لخدمة توجهه في انتقاد الأعراف والتقاليد والتهكم منها وتصوير الرجل الجزائري (العربي عموما) حيوانا وحشيا لا يعرف طرق المعاشرة والجماع.

إن العمل عرض لموقف إيديولوجي، أكثر منه تعبيرا عن رؤية فنية تتحكم في الإيديولوجيات، وتضعها في سياق جمالي يجعل من القارئ محتارا، لذلك فهو يتموقع في روايات الصوت الواحد حيث«**تحتوي على عدد من التصورات يجسدها أبطال مختلفون غير أن تصور الكاتب يوجهها ويتحكم فيها ويتغلب عليها في النهاية، بحيث تكون سلطة الكاتب الإيديولوجية واضحة على القارئ، قد يموهها وقد يجعلها مباشرة، ولكنها تظل حاضرة**»(1)، إنه يستغل التشكيلات السير ذاتية في عملية التوجيه هذه، عن طريق استثارت عواطف الشفقة لدى القارئ.

إن نوايا المؤلف طافية على سطح العمل، والأحداث الشخصية التي يحشرها في عمله لا يمكن أن نجد لها تأويلا آخر، غير أنها ورقة ضغط عاطفي لدعم توجه إيديولوجي لا

---

*-يستغل المؤلف التشكيلات السير ذاتية ليجعل من ذاته ذاتا مظلومة تعاني من اضطهاد النظام ومن ظلم الجماعات المسلحة فيعرض على مدار العمل معارضته للنظام وللجماعات المسلحة مسستشهدا بوقائع من حياته يحرفها لتتماشى مع سياق الرواية فمثلا في الصفحة 123 يعرب عن معاداته للنظام ورفضه الغفران، وعلى النقيض نجده يغفر للاستعمار، ليبرر في الصفحة 139 على لسان إيتيان مكوثه في فرنسا وينتقل لعرض مفصل عن فلسفة التسامح وحوار الأديان... هذا ما تدور في فلكه التشكيلات السير ذاتية إنها تدعم الأيديولوجي وتشكل مادة استشهادية يطيب للمؤلف الاستشهاد بها لتصوير ذاته على أنها ضحية ولجعل موقفه موقف حق.

**-ذكرت في الصفحة 173 من العمل وهي تذكرنا بقصة موت زليخة التي حورها المؤلف على مدار أعمال عديدة، فقد ماتت بسبب الحب، ضحية لأعراف اجتماعية بسبب رفض الأهل تزويجها الجندي السنغالي المجند في صفوف الاحتلال، وماتت بسبب الخذلان في رواية شرفات بحر الشمال، ليجعل منها في هذا العمل تموت بسبب التقاليد ووحشية الرجل الجزائري الذي يمارس الجنس بحيوانية

1-حميد لحميداني: الرواية والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م، ص 08.

يصعب كشفه، وهذا هو ما يقتل العمل ويحكم عليه بالفناء، ذلك أن «**كل انتصار للنوايا الواعية للكاتب سيكون مميتا للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الاستتيقية على المقياس الذي يعبر فيه، رغم وضد النوايا والقناعات الواعية للكاتب، عن الكيفية التي يحس هذا الكاتب من خلالها وينظر عبرها إلى شخصياته.**»[1]، وبالتوقف قليلا لمحاولة فهم توظيف هذه التشكيلات، مع أنها لا تؤدي دورا بنيويا، ويمكن استبعادها دون أن يختل معنى النص- نعتقد أن المؤلف رأى أن نقد الإرهاب سيكون أقوى لو أسس له من تجربته الخاصة، بدل أن ينقده نقدا موضوعيا عن طريق تحييد ذاته، لذلك فقد استحضر التشكيلات السير ذاتية التي لا لازمة لها هنا سوى أنها تلبي رغبات خاصة به، واستند إليها في عملية نقده الإرهاب والإرهابيين الذين يهددون الأمن-الأمن الغربي تحديدا-[*].

إذن، فالتشكيلات السير ذاتية تنزاح لتخدم توجهات المؤلف الإيديولوجية، إنها لا تؤدي دلالتها الطبيعية ولكنها تخدم التوجه السياسي، والاجتماعي، والفكري للمؤلف، ليغدو نصه وثيقة إيديولوجية واضحة تضع زينة الأدب عليه، يميل إلى جانب الإيديولوجي على حساب الرؤية، وهو عرض لأفكار المؤلف التي يتبناها، واستعراض لمحطات حياته المكررة التي تدعم هذه الأفكار، والمشكلة هي أن "**الأعرج**" لا يفككها ويستثمرها، أي لا ينفذ منها إلى العالم الروائي أو يبني بها عالمه السردي، ولكنه يرصفها رصفا ويلصقها إلصاقا، لأن هذا النص يحاول إرضاء نوع من غرور المؤلف، مثل عشق النساء له إذ إن "لوليتا" الصغيرة تعشقه بل إنه يعمد لجعلها مجنونة به، ولحد الآن يمكن بناء النص على هذه الفكرة كما بنيت رواية "لوليتا"[2]، الأصلية على شغف "**همبر همبر Humber Humber**"، بـ"**لوليتا**

1-لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، تر: محمد براده، ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، مر: محمد سبيلا، ط02، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986م، ص 17.

*-بما أن اللغة تستند إلى الوعي الجماعي وتعبر عنه فإن لغة الأعرج تعبر عن الوعي الجماعي الذي يعيش فيه بل ويميل إليه وهو البيئة الاجتماعية الغربية لذلك فإن لغته وما يكتبه تفضح مقاربته للإرهاب ومفهومه له الذي هو مفهوم ومقاربة غربية بامتياز تجسدها أعماله الروائية.

2-فلاديمير نابوكوف: لوليتا، (د.ط)، دار الأسامة، دمشق، سورية، (د.ت).

Lolita" وكما بنيت رواية "**العطر قصة قاتل Das Parfum, die Geschichte eines Mörders**"[1] على شغف "**جون باتيست Jean-Baptiste Grenouille**" بالروائح، ورغبته الشديدة في الاحتفاظ بأريجها.

إننا نقرأ أحداث المؤلف الشخصية على حساب العمل، بدل أن نقرأ العمل ونصادف بعض الأحداث الشخصية، ولكن حتى لا ننجر إلى قراءة قد تبدو موجهة، فإننا حاولنا الانفتاح وإفساح المجال لتأويل آخر، يرى أن هذه التشكيلات إنما وُظِّفَت لتؤدي معنى أو دلالة مغايرة، ولتساهم أيضا في بناء النص وجماليته الفنية، لكننا في تتبعنا لهذا المسار لم نجد ما يعزز هذا الرأي، إذ إن موقع هذه التشكيلات في النص يخدم فكرة أن المؤلف لا يجد مادة غيرها، فيسعى إلى اجترارها ويوهم نفسه أو يوهم القارئ ربما، بأن وضعها في سياق عمل جديد سيؤدي بها لأخذ أو تأدية دلالة جديدة، لكن وضع الشيء ذاته دون مساس به في سياق جديد سيجعل من ذلك الشيء هو ذاته، الأمر شبيه بحمل كتاب من طاولة حمراء ونقله إلى طاولة بيضاء، الكتاب ذاته والطاولة ذاتها والمختلف هو لون الطاولة، وهذه هي التقنية التي يعتمد عليها "الأعرج" في عرض أعماله، تشتيت القارئ أو المتلقي بلعبة الألوان (نقل الكتاب من طاولة إلى طاولة مختلفة يوحي بصريا بتغيير لكنه في الجوهر ليس تغييرا وأعمال "الأعرج" مبنية على هذا التلاعب).

والحقيقة أننا حاولنا الخروج من هذا التأويل إلى تأويل آخر نعتمد فيه على رأي المؤلف التجريبي، وتمثل مقاصده، التي قد تكون خفيت عنا، فسألنا المؤلف مباشرة عن المعنى أو الدلالة الممكنة التي يحملها التوظيف المكرور للتشكيلات السير ذاتية في تجربته وفق الصياغة التالية: "**هل التوظيف المتكرر للتشكيلات السير ذاتية في أعمالك لها دلالة معينة أم أنها مجرد تكرارات لا واعية لأن كثيرا من النقاد يرون فيها مجرد اجترار لا**

1-باتريك زوسكيند: العطر قصة قاتل، تر: نبيل الحفار، ط 04، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، 2007م.

غير؟"[1] فلم يفدنا المؤلف التجريبي بشيء، إذ إنه ركز على مقولة "كثيرا من النقاد" وقال: «**فعلا شيء يزعجني عندما نقول ويقول بعض النقاد هذه الأمور في الجانب العلمي والأكاديمي لا توجد فيه يقول فلان**»[2]، ثم استرسل في الحديث عن أمور بعيدة تماما عن جوهر السؤال، فلم نجد من فهم غير أن المؤلف في حد ذاته لا يعي نصه.

إن التشكيلات السير ذاتية في أعمال "الأعرج" ثابتة متلونة[*]، لا تخدم النص ولا بناءه، لكنها تقوم مقام الاستشهادات الداعمة للأيديولوجي، وتتلون حسب كل عمل، فقد جاءت –مثلا– في "شرفات بحر الشمال" لانتقاد الإرهاب وقانون الوئام المدني، وجاءت كذا في "أصابع لوليتا" لتبرير توجه المؤلف وخياراته: كالعيش في فرنسا، ودعوته نسيان الذاكرة التاريخية، والتعاطف مع اليهود، ومعارضة النظام والجماعات الإرهابية...، إن هذه التشكيلات خاضعة للاستخدام، فالمؤلف يعمد إلى توظيفها في النص لدعم توجهاته وخياراته الثقافية والفكرية، إذ إن القارئ النموذجي الذي يستهدفه من نصه هو قارئ غربي بالدرجة الأولى، فالخطاب المؤسس له هو خطاب يشتهي الغرب تلقيه عن الآخر المتخلف الإرهابي...، ورغم أن العمل باللغة العربية، فإن المتلقي النموذجي له يسكون إما غربيا سيتلقاه لاحقا عن طريق الترجمة، وهذا لا شك فيه، وإما متنورا حداثيا سقيما يؤمن بهذه الاستلابات المتوارية والمبررة بطريقة ملتوية، أو مراهقا يتغذى على الخطابات العاطفية

1–ينظر: واسيني الأعرج: مسالك الكتابة الروائية (التاريخ– الذات–المرأة–الفن–الوباء)، تق: عبد الحق بلعابد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، بتاريخ الأربعاء 20 أفريل 2022م، (السؤال من الساعة 02 و08 دقيقة و30 ثانية إلى الساعة02 و10 دقيقة و45 ثانية وكانت الإجابة على 02 الساعة 18 دقيقة 05 ثانية وامتدت ما بعدها)
رابط الملتقى على اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=9–8r8m0ygo0

2–نفسه.

*–ثابتة من حيث الجوهر فنحن نستطيع بسهولة تحديدها واستخراجها من العمل دون أدنى جهد، ومتلونة حسب التحويرات التي تُجرى عليها (قصة زليخة مثلا كما هي في ذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال، وسيرة المنتهى، لكنها في الأولى تموت بعد أن يتقدم لها جندي فرنسي من المستعمرات الإفريقية وتتأثر بموت والدها، وفي الثانية تكون شهيدة حب وتموت بسبب تخلي لكحل عليها وزواجه من الزهرة، وفي الثالثة تُذكر القصة بحيثيتها المرجعية وهي موت بسبب الحمى نتيجة مرض بعد موت الوالد، فيما يشار إليها إشارة في أنثى السراب وتأتي في سياق موت في ليلة الدخل بسبب النزيف لأن زوجها حيوان جنسي لا يعرف كيفية الجماع) وحسب السياقات التي توظَف فيها.

والإيروتيكية التي يوفرها العمل، أو قارئ ضيق المدارك غير واع بما يقرأ، غير هذا لا يمكننا أن نتصور قارئا يستهدفه هذا العمل.

4.قضية الزيف في التشكيلات السير ذاتية:

قلنا إن التشكيلات السير ذاتية لم تأتِ تسجيلا للحياة أو منطوية تحت لواء الكتابة السير ذاتية، وإنما جاءت على شاكلة استشهادات وأمثلة لدعم الإيديولوجي المهيمن على النص، فإذا ما تحدث المؤلف عن وطنه وعمد إلى معارضة سياسة "**بومدين**"، نمذج مواقف من حياته جاعلا نفسه ضحية لنظام ما بعد الاستقلال، وذلك بتوظيف أحداث من حياته الحقيقية، مع إجراء تعديلات عليها، إذ نراه يتحدث عن أمه، أرملة الشهيد وما كابدته، وعن حياته كابن شهيد وما يعانيه، وتهديدات النظام له بالقتل والتصفية[*]. إذن فالأمر برمته هو كتابة عمل روائي يعارض ويعرب فيه عن موقفه من جملة قضايا، هذا ببساطة ما يذهب إليه "**الأعرج**"، فلا انفتاح نصي ولا تجربة عالمية ولا بعد إنساني هنا، إنها معارضة وتعبير عن موقف، في هذا التعبير كان بإمكانه الابتعاد عن مسار الحياة، وابتداع شخصيات روائية لا تمت بصلة له، كما فعل "**جورج أورويل George Orwell**" في "1984"[(1)]، إن هذه الرواية –أي 1984–، تعبير عن موقف إيديولوجي معارض للشيوعية، لكنها فنية ولا تُشعر المتلقي بهذا، لأن ذات المؤلف بعيدة كل البعد عن العمل، وتتعامل معه بموضوعية مفسحة المجال للشخصيات في عالمها الروائي، وتاركة القارئ مع هذه الشخصيات التي نرى بها ممارسات الشيوعية وفلسفتها العميقة، ولا نجد موقفا سطحيا، وضحلا، وتعبيرات مباشرة تبين أن المؤلف هو من يتكلم، وكأنه يكتب مقالا في جريدة يسارية، أو يوجه دعوات صريحة لتبني نهج ما أو نسيان شيء ما، فقط العمل الروائي وحرية القارئ، دون ممارسة أي سلطة،

---

*–هكذا يحصل اضطراب في العمل السردي بل وتتحول غاياته فبدل أن تصبح التشكيلات السير ذاتية في خدمة الروائي (وهو ما يشيع له المؤلف على أساس أنه يكتب رواية، وأن التأثيثات السير ذاتية في أعماله تأثيثات توهم بأنها سير ذاتية)، فإن المتخيل يصير خدمة لهذه التشكيلات وللتوهيمات التي تعتمر في ذات المؤلف، من أنه ضحية، ومنفي... إلخ.

1–جورج أورويل: 1984، مصدر سابق.

وهذا ما يغيب عن أعمال "**الأعرج**"، التي تأتي في شكل وثائق إيديولوجية تحمل توجيهات صريحة للقارئ، وتعبيرات واضحة عن مقاصده، ولا نعيب توظيف مسار الحياة أو إقحام الذات في السرد، لكننا نتحدث عن إقحام فني، واستثمار بديل عن التوظيف الفج، وهذا ما يغيب هنا، وقد قلنا إن العمل قائم بأركانه لو حيَّدنا التشكيلات السير ذاتية منه، أو استبدلناها، إذ يمكن بناء سيناريو سردي يتوافق معه (كما فعلنا في "شرفات بحر الشمال")، بتعويض التشكيلات السير ذاتية بمُعَادِلات أخرى.

ذلك أن منطق الكتابة التركيبي، ونمط الاستعانة بهذه العناصر الذي جاء توظيفيا لا استثماريا، يجعل من استبدالها أو حذفها لا يخل بالمنطق السردي، عكس أعمال أخرى استفادت من السيرة الذاتية والوقائع الحياتية كعمل "ذهول ورعدة"[1] مثلا، إذ لا يمكن استبدال أو حذف العنصر السير ذاتي، لأن السرد قائم عليه، أو عمل "ابن الفقير" لـ"**مولود فرعون**"[2]، وبما أننا أدركنا منطق المؤلف في الكتابة وهو (منطق تركيبي محض)، وعلمنا طبيعة التحويرات التي يجريها على الواقعة السير ذاتية ليجعل منها مثالا يدعم به موقفه الإيديولوجي داخل المتخيل الروائي، فإننا نقف عند نقطة مهمة لم نتوقف عندها سلفا، وهي قضية الزيف والصدق والمبالغة في الوقائع السير ذاتية.

لقد حددنا توجهنا العام بداية البحث، وحصرناه في دور هذه التشكيلات داخل العمل، وعلاقتها بالمتخيل، ومعرفة الأسلوب والنمط الذي يستغله المؤلف بها، وابتعدنا كل البعد عن مساءلة هذه التشكيلات وقضية مطابقتها الواقع أو صدقها[*]، وسلمنا تسليما تاما بصدق وحقيقة هذه الوقائع مع تحديد التشويه وسببه، ففي قصة "زليخة"، في "شرفات بحر الشمال"

1-إيملي نوتومب: ذهول ورعدة، مصدر سابق.

2-مولولود فرعون: ابن الفقير، مصدر سابق.

*- ينظر الفصل الثاني: ولربما سنكون كأمثال هؤلاء في اللهو إن انشغلنا بالبحث عن الأحداث المرجعية وقياسها بمعيار الحقيقة والمطابقة داخل عمل متخيل كتب لأن يكون متخيلا بالدرجة الأولى وكتب بهدف التعبير عن رأي ووجهة نظر من موقف سياسي وإيديولوجي مستغلا وقائع حياتية فحتى نضمن أن لا نكون بجهالة من تركوا الحكمة وراحوا في تتبع غرابة نطق البهائم فإن سنتطرق للطريقة التي استغل بها المؤلف أحداث حياته في بناء متخيل الرواية.

ذهبنا إلى أن كل ما أورده المؤلف من وقائع تتعلق بهذه القصة، ينتمي إلى دائرة السيرة الذاتية، ولكنه تصرَّف فيها بإضافة قصة حب درامية، تنتهي بموت أخته كمدا "شهيدة حب"، وكذلك الأمر بالنسبة لقصة "عزيز"، إضافة إلى قصة تهديده هو، ومحاولة اغتياله من طرف الجماعات المسلحة وهي الفكرة التي يوظفها كثيمة متواترة لتبرير لمغادرته الجزائر نحو فرنسا(*).

لقد سلمنا بهذا ولم نسائله فيما سبق، ورأينا أن انتقاده الجماعات المسلحة والنظام جاء نتيجة خروجه من الجزائر كما يؤكد هو في كتاباته، لكننا هنا سنطرح قضية الزيف والمبالغة لأن الرجل لم يخرج مكرها، وإنما خرج عن طواعية، ونحن إذ نذهب في هذا التوجه، فإننا نعلله بأننا تعاملنا مع الأمر في حدود الإبداع والفن، وخيالية الأدب التي تمنح المؤلف سلطة المبالغة والتحريف، لكننا وجدنا أنفسنا أمام وثائق إيديولوجية مقنعة بقناع الأدب. أي أن التعامل معها أدبيا لا يعطينا الوجه الكامل للحقيقة.

لذلك ارتأينا تسليط الضوء على هذه القضية في هذا الموضع بالذات، بعد تحققنا من إيديولوجية هذه الآثار واستعانتها بالأدب في عرض هذه المواقف(**)، وشهدنا نمطا مكررا من المبالغة في: الحديث عن الذات، ووصف المعاناة، الظلم، المنفى، التهميش...، والاستعانة بكل هذا لدعم موقفه الإيديولوجي المعارض للتيار الإسلامي ولنظام البلاد، لكسب تعاطف القارئ بالدرجة الأولى، ولإقناعه بفكرة تخلف الأوطان العربية وسيادة الأبيض الكولونيالي وتفوقه، ودعوته إلى نسيان الذاكرة التاريخية والعيش ضمن ما يرسمه السيد الأوروبي لأنه أدرى وأعلم، ولعل "**مولود فرعون**" يصف لنا حالة الاستلاب هذه بامتياز، ويعطينا نبذة عن الذين ينساقون خلف الأوهام الغربية، وحضارتهم المزعومة، وقيمهم الباهتة

---

*-هذا في شرفات بحر الشمال.

-هذا ما يعتبره "ميلان كونديرا Milan Kundera**" موتا حقيقيا للرواية لأنها تكتب خارج تاريخها ضاربا المثل بالروايات الروسية بعد جيل المبدعين، تلك الروايات التي راحت تنتهج الرفع من تعاليم الشيوعية فصارت وثائق لا أعمالا روائية.

الكاذبة حين يقول: «**لكن كراهيتهم هذه [يقصد الفرنسيين] كانت ذكية لدرجة أننا لم نفهم لقد أخذناها على أنها طيبة فأصبحوا هم الطيبين ونحن السيئين أصبحوا هم المتحضرين ونحن البرابرة هم المؤمنين ونحن الكفرة، هم السادة ونحن السفلة، هذا ما نجحوا في إدخاله في اعتقادنا." ولذلك لا يتوانى المستعمر في استعمال أي وسيلة لفرض هيمنته "إذ كل الناس عندنا مشكوك في نواياهم، ومن أجل هذا لا بد أن يحنوا ظهورهم كى يتلقوا لسعات السياط الملهبة...**"»[1]، وهو ما ينطبق على "**الأعرج**" وعلى ما يجسده في أعماله، كانعكاس للأفكار التي يؤمن بها، فهذه المبالغة في تصوير المعاناة، وهو تصوير متكلف متصنع يبهت بسرعة، ويفقد مصداقيته عندما يغرق في خطاب وجداني ابتزازي، وهذا التكرار الذي نجده في كل عمل، لعل كل هذا يدعونا للتوقف عند قضية حقيقة هذه الوقائع المرجعية في حد ذاتها، الاغتيال الذي يتحدث عنه دوما، وكان سببا في مغادرته وهجرته، وتلك الوقائع التي يُجْريها في جملة من أعماله الأدبية، ويستشهد بها تقريبا في عديد من الأعمال[*]، ويؤسس عليها أخرى[**]، يجعلنا نتساءل كيف عاش المؤلف فعليا، وهل ما يحكيه في حواراته الإعلامية والصحفية وهو الذي اعتبرناه مادة مرجعية حقيقية تعرضت لتشويه جزئي لإدخالها سياق المتخيل... هل ما يقوله فيها حقيقي بالفعل أم أنه مبالغة منه؟

وما من شك في أن هذا النزوع يذكرنا بـ **ياغودا Ben Yagoda**" ومناقشته أمر المذكرات المزيفة، كما يذكرنا بـ"**إيكو Umberto Eco**" وكتابة الشائعة[2]، فأولا وفي مسألة المذكرات الزائفة التي حللها "**ياغودا Ben Yagoda**"، تطرَّق إلى المبالغة في تصوير

1–مولود فرعون: ابن الفقير، مصدر سابق، ص 13.

*– مثل: "شرفات بحر الشمال"، "طوق الياسمين"، "أصابع لوليتا"...

**–"ذاكرة الماء"، "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني" ترتكز على السيرة الذاتية في تكوينها.

2–ينظر: أمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي ص 160.

المعاناة، ثم انتقل من النص إلى الوقائع الحقيقية، ومن الوقائع الحقيقية التي ادُّعِيَ أنها شكلت مادة خاما للعمل استطاع كشف زيف المؤلف وكذبه(*).

ونحن لا ننفي واقعية الأحداث في تجربة "**الأعرج**" تماما، ولكننا نعتقد أن المؤلف بالغ فيها كثيرا وأعطاها أكثر مما تستحقه، فالمعاناة التي مر بها ليست أشد مما مرَّ به أي فرد من أفراد المجتمع الجزائري ممن عاشوا جحيم الاستعمار، ومأساة العشرية السوداء...، ومبالغته فيها أشبه بمبالغة "**جيميس فري James Frey**" في "مليون شظية صغيرة"(**)، ونحن نرجع مبالغته هذه إلى محاولته التأثير وجدانيا على القراء واستمالة عواطفهم، وتبرير توجهاته التي لا يمكن تقبلها من قبل شريحة واسعة منهم، خصوصا ممن يرفضون التوجهات الفرنكفونية وتحديدا كتابات المستلبين(1).

ومثال آخر عن المبالغة والزيف نجده فيما كتبته "**ميشا ديفونسيكا Misha DiFonsica**" ذكريات عن سنوات الهولوكوست"، عن كونها يهودية ناجية من الهولوكوست، مرَّت بمغامرات عديدة، وبأحداث مروعة أثناء هربها من المحرقة، إلى أن اكتشف أن المؤلفة ليست يهودية، ولم تغادر بلجيكا قط، ففي «**بيان نشر في أعقاب الفضيحة، أعلنت ديفونسيكا بوقاحة: «القصة التي في الكتاب هي لي، وبالرغم أنها ليست من الواقع الفعلي لكنها كانت حقيقتي الخاصة في ذهني وطريقتي للنجاة». وأضافت: «والحقيقة هي أنني شعرت دائماً بأني يهودية.**»(2)، ويبدو أن طريقة "**واسيني**" للنجاة هي تحوله إلى أنثى، أو تحوله إلى ضحية (لعب دور الضحية)، وإن كان الأمر يختلف بالنسبة له، فهو لم ينتحل

---

*-راجع الملحق رقم 32.

**-راجع الملحق رقم 33.

1-يمكن مراجعة مداخلة الهجنة المعطوبة، الاستلاب الثقافي والتبعية الهوياتية قراءة في عمل "شرفات بحر الشمال" لـ"واسيني الأعرج" التي شاركنا بها في ندوة وطنية بعنوان الهجنة في عالم متحول أقيمت في جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي تبسة تنظيم فرقة التكوين البحثي PRFU بالتنسيق مع قسم اللغة والأدب العربي.

2-دانيال مندلسون وآخرون: قضايا أدبية: نهاية الرواية وبداية «السيرة الذاتية» وقضايا أخرى مترجمة، ص 160.

عمل غيره، ولكنه شوَّه الوقائع الحياتية المرجعية في ذهنه، واقتنع بها قبل أن يضعها في سياق روائي، أي إننا نتعامل في السياق الروائي، مع تشكيلات مشوهة من الدرجة الثانية أصلا، لأن المؤلف قام بتحويل التشكيلات الحقيقية وأقنع نفسه بها، فصرح بأنه خرج هاربا من حيف الجماعات المسلحة، وأنه معارض للنظام، لكنه في الحقيقة خرج اختياريا إلى فرنسا، واستقر هناك بعيدا تماما عن لظى الحرب، أما بشأن الجماعات المسلحة، فأي جماعات هذه التي تنذر الشخص المستهدف قبل قتله؟، أتخيل أنها جماعات مسلحة محترمة، لها لباقة التواصل مع ضحاياها، لتخبرهم بأنهم مستهدفون، وعليه فإن التشكيلات السير ذاتية التي نسلم بحقيقتها وواقعيتها –تلك التي صرح بها المؤلف في حواراته ومقابلاته– هي بدورها عرضة للمساءلة، إذ إنها تعرضت لتشويه أولي قبل أن يقحمها المؤلف في سياق الكتابة الروائية، ويمارس عليها تشويهات أخرى، وسنعالج هذا في مواضع متفرقة من المباحث اللاحقة.

إن ما نطلق عليه تشكيلات سير ذاتية موظفة في سياق روائي هنا قاصدين بها ترجمة لغوية لمواقف وذكريات من حياة الشخص يكتبها عن نفسه وعن حياته، هي في أساسها موضع شبهة، فما يقدمه المؤلف عن نفسه كمادة مرجعية مشكوك في أمره، ما يجعل من المرجعي في حد ذاته عرضة للتمحيص وإعادة النظر.

ولن نجانب الصواب إذا ما قلنا بأن هذه الأحداث المرجعية (المشكوك في صحتها)، تدخل بدورها في سياق الرواية كاستشهاد أو نموذج ينتمي إلى سياق كتابة يفترض أن نتعامل معها في إطار المتخيل، مما يتيح للمؤلف حرية في التصرف وتبديل وتركيب هذه القصص وتحويلها، بل وتعطيه قوة في الجدل دفاعا عن موقفه ورؤيته، إذا ما ظهر موقف معارض، فمن ناحية لا يمكن التعامل مع هذه التشكيلات داخل السياق الروائي على أنها حقائق وقعت بالفعل، ومن ناحية أخرى خارج نصية فإن لها نظيرها المرجعي، وهو جملة ما صرح به المؤلف في حوارته، وما سرده عن نفسه في مقابلاته خارج حدود الكتابة الأدبية، ولكن أي تساؤل يربط بين المرجعي وما يعتبره المؤلف خيالا في كتابته، يجعل من المؤلف يجيب

بأنها تأثيثات خيالية شبيهة بالمرجع، ولا يجب التعامل معها على أنها مرجع، ومن ثم خوض عملية مقارنة بين الأدبي والواقعي، طبعا هذا الجواب يأتي في معرض الاستفسار عن المواقف الأيديولوجية للمؤلف، وعن مسألة التكرار، مما يجعله يحتمي بحصن الأدب لنفي المقارنة، لكن في حالة الحديث عن المعاناة والحياة الشخصية، والتهميش المزعوم الذي تعرض له، فإنه يجب أن نتعامل مع هذه التشكيلات على أنها واقعية وحصلت بالفعل.

تتضح لنا هنا مقولة الكيل بمكيالين حتى على مستوى تصريحات المؤلف، ما يجعلنا نعيد النظر في قضية هذه التشكيلات، لنرى أن جزءا كبيرا منها في مرجعيته هو مشوه وغير حقيقي، إننا لا نجد تفاصيل دقيقة عن حياة المؤلف، إلا فيما يحاول هو إخبارنا به، سواء على مستوى التصريحات الصحفية والمقابلات، أو على مستوى أعماله الأدبية، وحتى عمله "سيرة المنتهى" الذي يفترض أن يكون عملا سير ذاتيا، يسلط الضوء على حياة المؤلف، جاء تكرارا لما ورد في نصوص سابقة، مدعوما فقط بوثائق وصور تؤكد على صحة ما يسرده المؤلف، وكل ما يدور في هذا العمل جاء في إطار المعاناة والمشاعر الإنسانية ومرارة الماضي والحياة الصعبة.

في حين إننا لا نجد وثائق أو تصريحات أو معلومات مرجعية عن المؤلف يصرح بها عن نفسه، أو كتبت عنه بخصوص مواقفه السياسية أو معارضته، أو طريقة نفيه وخروجه المزعوم هربا من الجماعات المسلحة، لا وجود لوثائق مرجعية لكل بهذا، والموجود هو ما نستقبله من الأعمال الروائية فقط، ويفترض بنا (حسب قصد المؤلف) أن نصدق ونسلم به، وأن نقيم التطابق ونؤكد عليه، لكن في حالة الحديث عن الاستلاب والانتصار للآخر الكولونيالي، والمواقف الإيديولوجية علينا أن نتوقف عن تقصي التطابق وأن نعتبر العمل عملا خياليا.

استنادا إلى هذا فإننا نتكئ على تحليلات "**بن ياغودا Ben Yagoda**" في فصل "الحقيقة والذاكرة والسيرة الذاتية"[1] الذي ناقش فيه أمر المذكرات والسير الذاتية الزائفة، وهي مذكرات وسير ذاتية يفترض بها أنها كتبت وفق ميثاق هذه الأنواع، أي أنها تتحرى الصدق، والأصالة، والمصداقية، ويفترض بالقارئ أن يسلم بها، لكن "**ياغودا Ben Yagoda**" يكشف عن زيف هذه الكتابات ويورد نماذج عنها، مثل عمل "**غجر اليانكي Yankee Gypsies**"، لـ "**جون جرينليف ويتيير JOHN GREENLEAF WHITTIER**" المنشور في 1840م، وهو عمل يذكر قصة متسول يحمل كتابا يسرد عن حادث غرق خسر فيه كل ممتلكاته، ليتبين للقراء لاحقا أن الرجل محتال اشترى المخطوطة "من أحد كتّاب نيويورك الذين يصنعون أوراق اعتماد المتسولين بسعر منخفض، دولار للنسخة، يُضاف فيها زلازل أو حرائق أو حوادث غرق وفقًا لطلبات الزبائن". هذا التفصيل بالتأكيد أثار اهتمام قراء عاشوا سلسلة من السير الذاتية التي كان من المفترض أن تكون واقعية، لكن واجهت شكوكًا، أو اتضح أنها تحتوي على مبالغات كبيرة أو تزوير صريح. وقد أثار كل نص ضجة خاصة به، كما يورد نماذج أخرى عديدة، نذكر منها على سبيل التمثيل كتاب "**آرتشي مور، العبد الأبيض؛ أو مذكرات هارب Archy Moore, The White Slave; Or, Memoirs of a Fugitive**"، الذي ظهر سنة 1830م، وأثار جدلا كبيرا، حول شخصية "**آرتشي مور Archy Moore**" العبد الذي أعطى مذكراته إلى ناشر مجهول، وأرفق النص بملاحظة يتحدث فيها عن كيفية وصول هذه المذكرات إليه وقراره بنشرها، على أساس أنها مذكرات حقيقية، وبعد الجدل الكبير الذي أثاره الكتاب وأثارته شخصية "**مور Archy Moore**"، تبين أن هذا الكتاب مجرد كذبة، فقد أقر "**ريتشارد هيلدريث Richard Hildreth**"، المناهض للعبودية بأنه صاحب الكتاب، وأن شخصية "**آرتشي مور Archy Moore**" شخصية خيالية.

1-ينظر:

BEN YAGODA : MEMOIR A History, RIVERHEAD BOOKS, a member of Penguin Group (USA) Inc, New York 2009, Chapter 5, INTERLUDE: TRUTH, MEMORY, AND AUTOBIOGRAPHY, p-p : 93- 112.

إننا نهدف من إدراج هذه الأمثلة، واستنادنا إلى تحليلات "**ياغودا Ben Yagoda**"، إلى لفت انتباه القارئ إلى أن كثيرا مما يصرح به المؤلفون عن حياتهم قد يكون مغلوطا، وأن كثيرا مما يوظفونه في أعمالهم قد يكون قصصا زائفة، وإن قالوا بصحتها ومرجعيتها، إنهم يتوهمون وقوع بعض الوقائع لهم، ثم يبالغون فيها ويضخمونها، لذلك فإننا نعتبر أن القصص المركبة في عمل "أصابع لوليتا" –وغيرها من أعمال "الأعرج"–، وهي تشكيلات سير ذاتية وقصص وأحداث لها نظائرها المرجعية، هي في الحقيقة زائفة من الأساس، وأن عملية التشويه طالتها قبل أن تُجَسَّد على مستوى الكتابة، وقبل أن توضع في سياق المتخيل، وتتعرض إلى التشويهات الثانية.

إنها تشبه عمل "غجر اليانكي"، و"مذكرات عبد هارب"، غير أن مؤلفها لعب على وتر الكتابة الروائية لإعفاء نفسه من ضريبة المساءلة: فالتعامل مع السيرة الذاتية في إطار الخيال يجعل من المؤلف وفق تعبير المؤرخة والناقدة "**غروسمان Anita Susan Grossm**" يتخلص من أي التزام أخلاقي، ويدفعه إلى تشويه الماضي، لتعزيز موضوع الذات، بغض النظر عن تداعيات الأمر وعن التكلفة[1]، هذا ما جعل المؤلف هنا يصر على أنه عاش حياة معاناة، وتهميش وألم، وتهديد من قِبَلِ الإرهابيين، وهي توهمات زائفة بدرجة أولى تعرضت إلى تضخيمات وتهويلات، ودخلت سياق الرواية لتتشوه أكثر وتنطمس، لتدعم الأيديولوجي، ولتأكد على مصداقية معاناته، وصحة ما يقوله بخصوص معارضته النظام السياسي لبلاده وصوابه بشأن الآخر المتحضر، وهمجية الأنا الذي هرب منه تحت تهديدات الجماعات الإرهابية، وهو ما لا نجد له دليلا ملموسا بل هو مجرد تصريحات على لسان المؤلف.

1–ينظر:

Bonnie Braendlin: Who Speaks (for) Autobiography?, CEA Critic , FALL 1994, Vol. 57, No. 1, RE-EVALUATING THE BOUNDARIES OF AUTOBIOGRAPHY: A Special Issue of the "CEA Critic" (FALL 1994), Published by: The Johns Hopkins University Press, p11.

وهذه الرغبة في التضخيم كما يقول "**ياغودا Ben Yagoda**" تأتي إما بدافع التأثير الجيد وكتابة قصة مشوقة أو لإثبات نقطة معينة[1]، وهو ما يمكن أن نطلق عليه نحن هنا إثباتا للموقف الأيديولوجي، وهي النقطة التي يستميت المؤلف في التأكيد عليها وتوجيه المتلقي إليها، إذ إن المؤلف يدعي تذكره مواقف من الطفولة، ويركب هذه الذكريات المشوهة بمزيد من التشويه في سياقات أعماله، حتى في عمله "سيرة المنتهى" الذي يفترض أن يكون سيرة ذاتية لها إطار مرجعي صريح يدعمها، فإن هذا العمل جاء تكرارا لما ورد في الأعمال السابقة ولم يقل الجديد، وحافظ على الذكريات ذاتها، مع بعض التحويرات المختلفة عمّا ورد في الأعمال التي تعاملنا معها على أنها روايات، وآلية استرجاعها وتدوينه للأحداث وتوجيه المتلقي للقبول بها، محل مساءلة في الأساس.

لقد استطعنا بالتأويل فهم أعمال هذا المؤلف وكشف الآلية التي يشتغل بها، وتحديد استراتيجيته في الكتابة، وطريقة توجيهه المتلقي، وكذا معرفة أفكاره الضمنية المتخفية وراء السرد، ولهذا توجهنا مباشرة لمساءلة الوقائع الحياتية، أو ما اصطلحنا عليه التشكيلات السير ذاتية في أصلها، بعيدا عن السياقات الروائية، لنكشف أنها كانت عرضة إلى التشويه والتزييف في أصلها المرجعي، قبل أن تدخل سياق المتخيل لقد: أكد قرن من الأبحاث النفسية، أن الذاكرة البشرية بعيدة جدًا عن أن تكون آلية موثوقة تمامًا. الحكمة التقليدية تصور الذاكرة كنظام استرجاع، مثل شريط فيديو يعيد تشغيل المعلومات التي سُجِّلَت عليه، أو كمبيوتر يصل إلى ملفات ما حدث فعلًا. في حدود هذا النموذج، ستكون كفاءتها محدودة فقط بقدرتها الاستيعابية: تُنْسَى بعض البيانات عندما تُدفَع إلى الخارج بواسطة قطعة أخرى

1-ينظر:

BEN YAGODA : MEMOIR A History, Chapter 5, INTERLUDE: TRUTH, MEMORY, AND AUTOBIOGRAPHY, p 100.

أحدث أو أكثر إلحاحًا. وقد تؤدي ظروف خاصة فقط، مثل المرض العقلي، إلى تشويه أو تفاوت "ذاكرة" [1]

وبناء على ما سبق، فإن هذه التشكيلات التي نتعامل معها هنا، لا يؤخذ بمصداقيتها على مستواها المرجعي، فحياة المؤلف كما يحكي ويسرد تفاصيلها (في حوارته ومقابلته)، تركز على نقاط محددة تتوافق فعليا مع ما يسرده: معاناته في الوطن، خروجه من البلاد وكراهيته الجماعات المسلحة، وكأنه يربط بين العوالم السردية وما عاشه، من أجل دفع المتلقي إلى الربط اللاشعوري، ومن ثم يثبت ما يريد إثباته، وينفي ما يتعارض معه، لكن تختفي نقاط أخرى من هذه التصريحات مُشَكِّلَةً فراغات ينشغل المتلقي عن ملئها أو التساؤل عنها، نتيجة التوجيهات الممنهجة التي يمارسها المؤلف[*]، كما توجد بعض النقاط الأخرى، التي تغدو عرضة للمساءلة، كقضية خروجه الاختياري التي نجد أنه يُصَدِّرُها لنا على أنها خروج قسري، فهي على المستوى المرجعي لا تقدم لنا أي معرفة، وإذا ما تعاملنا معها على المستوى النصي، سواء من ناحية المعرفة السردية التي تقدمها، باعتبار أن المؤلف حوَّر هذه المواقف وأحالها تشكيلات داخل السرد لتقديم معرفة معينة، فإن تحويرات المؤلف كانت تلاعبات لدعم الموقف الأيديولوجي، والتأكيد على رؤيته[**]، فتحويراته هذه لا تقدم إلا ما يريده هو، ولا تخلق مساحة دلالية يمضي فيها التأويل.

1-ينظر:

BEN YAGODA : MEMOIR A History, Chapter 5, INTERLUDE: TRUTH, MEMORY, AND AUTOBIOGRAPHY, p 103.

*-المؤلف يريد من القارئ أن يفهمه مثقفا وروائيا كبيرا خاض تجارب عديدة لم يخضها أحد من قبله، نجا من الاغتيال، ومن الموت، هرب إلى العالم الغربي، بعيدا من حيف الوطن، الذي تركه مكرها، إنه يشتاق للوطن لكن من في الوطن يحولون دون أن يعود إلى الاستقرار فيه، لذلك في هذا المأزق، بين اغتراب ومنفى بالاكراه واشتياق لوطن لا يمكن أن يعود إليه اختار وطن اللغة لينقل هذه التجارب الفريدة للقارئ، وهي توهيمات لأن رغبة المؤلف في أن نفهمه هكذا شيء، وما نستنبطه ونفهمه من نصوصه شيء آخر.

**-جعل من عزيز يُغتال من طرف الجماعات المسلحة ليثبت إجراميتها ويصور معاناته وما حصل معه أثناء هذا الموت، استشهد بقصة استشهاد والده لمعارضة نظام بومدين، ولأجل الدعوة لفلسفة تسامح عليلة ونسيان الذاكرة الاستعمارية... إلخ

أما على مستوى بناء النص وتعاضده، فهذه التشكيلات السير ذاتية لا تخدم الخطاطة السردية ولا يقوم عليها النص، ذلك أنها جاءت في سياق النمذجة والاستشهاد، رغم أن المؤلف يسردن ذاته، لكنه يضطلع بكتابة رواية لا سيرة ذاتية، فيأتي بهذه التشكيلات ويركبها (يوظفها) دون أن ينطلق منها ليستثمرها، فقصة زليخة وقصة عزيز، وقصة والده، والمواقف التي يأتي بها مرتبطة بحياته، جاءت كُتَلًا مُحَوَّرَةً، وُضِعَتْ في سياق ذكريات، أو سياق إدانة الجماعات المسلحة، أو نقد منظومة اجتماعية يُنظر إليها المؤلف بعين التخلف، أو من أجل الدعوة لتجاوز ما يسميه أحقاد الماضي، وبالتالي فهو لا يفكك هذه المواقف ويعيد إنتاجها، وهو لا ينطلق من داخلها لنعيش نحن تفاصيلها، ولكنه يسوقها إذا رأى أن موضع السرد هذا يحتاج أن يمتلأ أكثر، أو أن هذا الموقف يحتاج استشهادا، والدليل على أن هذه التشكيلات لا تخدم النص ولا تعاضده، هو إمكانية استبدالها بتشكيلات أخرى أو حذفها وتعديل النص، ولن يتأثر الأخير أو يختل بناؤه إذا استبدلت أو حذفت.

5. قوة الافتراضات الوجودية:

خروجا من مساءلة الأصل، وعودة إلى لعبة التأويل والنص، نقترح في هذا المبحث الانطلاق من نقطة مهمة عالجها "**إيكو Umberto Eco**" وهي "قوة الافتراضات الوجودية"، حيث يذهب إلى: أن الإنسان يميل إلى إعطاء شكل حياة إلى الخطاطة السردية التي يقرؤها، وهو يطرح افتراضات وجودية، خصوصا في تلك الأعمال التي تتضمن أسماء أعلام وأوصافا، وهذه الافتراضات تجعل المتلقي يعتقد اعتقادا راسخا بوجود هذه الكائنات داخل السرد، ويضرب لنا "**إيكو Umberto Eco**" مثالا بسيطا عن ذلك من الحياة اليومية عن شخص يخبر بتعذر المجيء نتيجة مرض زوجته، سَيَعْتَقِدُ المتلقي مباشرة بوجود هذه الزوجة (نُسلم بوجودها)، إذ لا وجود لسبب قوي يجعلنا ننفي وجودها، الأمر عفوي ومألوف وليس غريبا، ولا يستدعي التوقف والتأمل والتحليل، إنه موقف عابر وتصديقه أو التسليم به أمر يسير، لكن عندما نعلم لاحقا أن الشخص أعزب، فإننا نستنتج أن محدثنا كاذب كبير، لذلك

فالأمر يتعلق بفطرة إنسانية تجعل من الإنسان يتقبل هذه الخطابات ويفترض صحتها[1]، وهو تقريبا ما ينطبق على النصوص الأدبية التي نتعامل معها، إننا نعقد ميثاقا قبل ولوجها بأننا سنتعامل معها في حدود نوعها الأدبي، لكن مع تدرجنا في السرد وعيشنا أحداث النص يقع عندنا نوع من التسليم، ينفصل عنا بعد الانتهاء من القراءة والتخلص من تأثير النص.

لقد استنبط "**إيكو Umberto Eco**" هذا الطرح من قصة "الغواصة البريطانية"[2]، وهو خبر أوردته الصحافة الأرجنتينية، وتحول بسبب التضخيم والمبالغة إلى قصة أخذت مختلف الجرائد تكتب عنها وتضيف إليها، فتحول الأمر من غواصة ذُكِرَ أنها تجوب شواطئ الأرجنتين، إلى أسطول غواصات نووية بريطانية مختف بمهارة عالية ينتظر إشارة الهجوم، في حين أن الغواصة المذكورة لم تغادر مكانها من القاعدة البريطانية، والنص الذي بين أيدينا وكذلك النصوص الأخرى التي تعرضنا لها بالتأويل سابقا، في حدود تجربة المؤلف تتوافق إلى حد كبير مع سياق التطور في قصة الغواصة البريطانية، خصوصا فيما يتعلق بالتشكيلات السير الذاتية، التي أشرنا إلى أنها تعرضت إلى تشويهات وتهويلات حتى قبل دخولها السياق الروائي العام. فإن كانت السيرورة في قصة الغواصة ابتدأت خبرا، ثم إضافة، ثم تهويلا وضجة...، فإن السياق ذاته مع تشكيلات "الأعرج" السير ذاتية، التي بدأت تذكرا لموقفٍ، ثم إضافة عليه، ثم تهويلا له، ومن ثم تحويرا وتركيبا في سياق الروايات التي تتضمن هذه التشكيلات بنسب متفاوتة.

هذا هو السيناريو المقترح الذي يتوافق مع روح التشكيلات الخادمة فكرة المعاناة، والمنفى، والتشرد والتهميش، والسخط على البلاد ونظامها السياسي، وعلى الجماعات المسلحة والمنظومة الاجتماعية المتخلفة، والحنين إلى أيام الاستعمار الذي يأتي عند المؤلف بمفهوم التمدن والتحضر... إلخ، ولذلك نرى أن رغبة التعبير عن هذه المواقف وصياغتها

1- ينظر: إمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، ص، ص: 160، 161.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 157- 161.

في عمل أدبي كان له دوره في حضور التشكيلات السير ذاتية وتشويهها في الذاكرة بدرجة أولى، إذ يفرض السياق الوجداني تشويهات عديدة خصوصا تصديق المؤلف أنه ضحية مظلوم بالفعل، وعند تجسيد هذه الذكريات والمواقف سردا، وترجمتها إلى تشكيلات لغوية ذات طبيعة سير ذاتية، فإن نمطا آخر من التشويه يمارس عليها، حيث ستُقص حوافها وتُعدل استنادا إلى السياق الروائي ثم تُرَكَّبُ عليه/ أو فيه، لتأتي التصريحات الصحفية والمقابلات مؤكدة على قصد مسبق من قِبَلِ المؤلف، عاملة على توجيه القارئ إلى اعتبار أن المعاناة والمنفى، والألم الموجود في هذه الأعمال، والمثقف الرومانسي الثائر...إلخ، هي تشكيلات تتعالق مع ذات المؤلف الحقيقي، في حين يجب التعامل مع ما يشتبه فيه على أنه خيال ينتمي إلى عالم الأدب.

إن قضية اصطناع هذه التشكيلات في مقامها الأولى شبيه بقصة الغواصة، التي تحولت من موقف أو ذكرى عادية إلى قصة مأساوية تراجيدية، آمن بها المؤلف ومن ثم أعاد صياغتها مرات ومرات في أعماله المختلفة، ولأن هذه التشكيلات يُتعامَلُ معها كافتراضات وجودية، كما هو الحال مع مثال الشخص الذي اعتذر عن الغياب بسبب مرض زوجته، فإن سرد المؤلف لها في الصحافة وفي المجلات والجرائد، يجعلنا نسلم بها دون حاجة للتشكيك فيها، ومصادفتنا لها في الأعمال الأدبية يجعلنا نتعامل معها بالبداهة ذاتها التي تعاملنا بها مع هذه التشكيلات في بعدها المرجعي(*).

إذن، في روايات "الأعرج" عناصر واقعية حقيقة، وأخرى متخيلة توهم بالواقعية كل هذا داخل منظومة متخيلة (مع التحفظ على مفهوم المتخيل عند المؤلف)، فالخيال الرابط بين

*-هناك مسار تأويلي آخر مقترح وهو أن هذه التشكيلات وردت في سياقتها الروائية بالدرجة الأولى ومع إقبال الناس عليها ومطابقتها مع حياة المؤلف وتصديقها بمعاناته استندا لقوة الافتراضات الوجودية قرر المؤلف اعتمادها هي كقصص مرجعية واقعية لأنها تخدم سياق المعالناة الذي يتموضع فيه، بما معناه أنه لا وجود لتشكيلات مرجعية هنا ولكنها قصص ومواقف مضخمة ومبالغة تحولت إلى قصص مرجعية تحت تأثير التلقي، يبقى هذا احتمالا مطروحا يحتاج دراسة أكثر وتفصيلا أكبر، ولأننا سرنا في اتجاه تأويلي آخر فإنه يتعذر علينا التفصيل فيه هنا، ونرجئه لموضع آخر أو ورقة بحثية ننطلق فيها من هذا التصور.

هذه العناصر ليس صنعة أو نسيجا يتفنن المؤلف في حبكه، ولكنه ناتج عن فعل المبالغة والدليل هو خَطِّيَةُ روايات "الأعرج" التي تسير وفق نمط واحد على تنوعها، وضعف حبكاتها.

هذا، ويمكننا التفريق بين الخيال المحبوك أو المصنوع (سردية مصطنعة) وبين الخيال المتولد عن المبالغة (سردية طبيعية مشوهة) من نماذج عديدة، فالأولى (الخيال المحبوك) يمكننا استنباطها من أعمال كثيرة، مثل "حدث أبو هريرة قال"[1] لـ"**محمود المسعدي**"، "1984"[2] لـ"**جورج أورويل George Orwell**"...، أما الثانية (الخيال المتولد عن المبالغة (سردية طبيعية مشوهة)، فهي روايات خيالها غير مصنوع فنيا، بل تَوَلَّدَ عن المبالغة وتضخيم الحدث الواقعي، وهو ما اصطلحنا عليه سابقا الكتابة تحت تأثير الشائعة، إذ إن المؤلف يُشِيعُ عن العناصر التي يوظفها ما ليس فيها، والأمر للتبسيط أكثر شبيه بالمبالغة في الحدث وفي وصفه، ولشرح هذه التقنية أكثر نقترح فيما يلي سردية طبيعية تولّد خيالها عن المبالغة:

يأتي الصبي فيخبر الآخر: "لقد رأيت شخصا يخرج من المقبرة وقت المقيل..." فيجتمع الأطفال ويتوجهون إلى المقبرة ولا يجدون الشخص لأنه ابتعد واختفى، لكن جو المقبرة، وخبر الطفل الذي أنبأ برؤية شخص يخرج في مثل هذا الوقت منها، يجعلهم يسيرون باتجاه المبالغة في الاعتقاد بخصوص هوية الشخص الخارج من المقبرة في هذا الوقت، فيجمعون على أنه ساحر: "يبدو أنه ساحر" يقول أحدهم.

-أجل لا شك في هذا إنه ساحر

-لقد دخل لسرقة أعضاء الموتى من أجل تقديمها قربانا إلى الجن...

1-محمود المسعدي:حدّث أبو هريرة قال، مصدر سابق.

2-جورج أورويل: 1984، مصدر سابق.

الأطفال لم يروا الشخص أصلا، والطفل الأول لمحه من بعيد يخرج من المقبرة، دون أن يرى ما كان يفعله حقا، لكن المبالغة في الحدث تقودهم إلى اختلاق قصة خيالية تبدو واقعية، وعندما تذهب هذه المجموعة إلى مجموعة أطفال أخرى، ستكون صيغة إلقاء القصة على النحو المتخيل الذي أجمعوا عليه، وتتحول من "**شخص يخرج في الظهيرة من المقبرة**" إلى "**ساحر يسرق أعضاء الموتى ليقدمها قرابين إلى الجن**"، ولأن المتكلم مجموعة من الأطفال رأوا هذا –في الحقيقة طفل واحد فقط من رأى، والآخرون دخلوا لعبة المبالغة فأنتجوا هذه القصة–، فإن ما رأته الجماعة قابل للتصديق أكثر، ولأن القصة تحتوي عناصر واقعية لا يمكن إنكارها (تقوم على افتراضات وجودية قوية فالمقبرة موجودة فعلا، والأشخاص الذين يدخلونها موجودين، وكذلك السحرة الذين يسرقون أعضاء الموتى موجودون ومعرفون في مجتمعاتنا).

كل هذه العناصر متوفرة ومبالغة الأطفال في حدث حقيقي بسيط "**خروج شخص من المقبرة كان في زيارة لقبر والده**"، حولت القصة إلى شيء آخر تماما ومتلقي القصة الآن سيتلقاها بالصيغة التي أنتجت بواسطة المبالغة، وسيصدقها مجموعة الأطفال الآخرين الذي سيأخذون القصة ويضيفون إليها تفاصيل جديدة "**لقد رأوه يحفر القبر وقام بقطع يد الميت بالفأس، ليضعها في كيس طحين أبيض درأً للشبهة، ثم ردم القبر مجددا وراح يتلفت هنا وهناك... وعندما رأى المكان فارغا سارع بالخروج ولم ينتبه إلى مراقبتنا له خلسة، من ثقب في الجدار الخارجي للمقبرة**"

ولن تكون شلة الأطفال وحدها من تصدق هذا، بل إن البالغين أيضا سيصدقون، ستجبرهم عناصر القصة الواقعية وافتراضاتها الوجودية القوية الموهمة بالواقعية على التصديق، فكما قلنا سابقا فالمقبرة والساحر وسرقة الأعضاء شيء موجود بالفعل...، وهناك قصص حقيقية وقعت في هذا السياق، وسيتصرف البالغون على هذا الأساس ويسلمون بصدق هذه القصة كما سلمنا نحن بصحة التشكيلات السير ذاتية في روايات "**الأعرج**"، ويتفاعلون مع هذه القصة كما يلي "**لا تذهبوا هناك مجددا، إياكم والاقتراب من المقبرة، لا**

مزيد من الخروج في وقت الظهيرة ولا مزيد من اللعب أمام القبرة..."، كما سيتفاعل القارئ الغفل مع ما يرويه "الأعرج": فنان وروائي عبقري، مظلوم، معارض فذ، ضحية النظام، مهمش من قِبَلِ بلاده ولم ينل حقه...إلخ).

وقد قدمنا هذه النمذجة، لنقيم مقابلة بينها وبين النص موضوع التأويل، فالمؤلف (الذي تنتمي أعماله إلى الخيال المتولد عن المبالغة)، يأتي محل الطفل الذي رأى خروج الشخص من المقبرة، وحدث الخروج هذا هو بمثابة الوقائع والأحداث الحقيقية التي يعرفها المؤلف (أحداث من حياته/ أمور شهدها أشياء قرأ عنها وتأثر بها/ أحداث تاريخية، أخبار، قصص مشاهير...)، ولأن المؤلف عنده ميل إلى المبالغة، فإنه سيكتب تلك الأحداث وفق منظور الأطفال الذين أضافوا تفاصيلا وتسلسلا مغايرا للأحداث...، وسيتطور الأمر معه كلما أسهب في الكتابة، لأنه سيبالغ ويبالغ حتى يختفي كل أثر للخبر البسيط، ويتحول الأمر إلى حدث درامي عظيم شارك فيه هذا المؤلف، أو شاركت فيه الشخصية البطلة التي تمثله.

ومثال ذلك من أعمال "**الأعرج**" هو قضية تهديده واغتياله، فهذا الخبر قد يكون بسيطا(*)، أو ربما لا وجود له أصلا في حياة المؤلف، لكنه عاشه وبالغ فيه ووظفه في عديد أعمال ليدعم به توجهه الإيديولوجي، وسنأخذ مسارات مختلفة هنا ونفترض أن المؤلف تلقى بالفعل خطاب تهديد بالقتل. من المفترض أن يكون فحوى الخطاب واستنادا إلى السياقات التي يزعم المؤلف أنه عاشها كالتالي: "**أنت مارق عن تعاليم الإسلام إن لم تتب فإنك من المقتولين**"(**)، وستترصد الجماعات الإرهابية المؤلف لتتخلص منه كما فُعل مع العديد من المثقفين، والمسرحيين، والفنانين...، لكن لحسن الحظ –وياله من حظ– المؤلف نجا وكان

*–لا توجد وثيقة أو اثبات مرجعي يتعلق بهذا التهديد سوى ما كتبه المؤلف أو ما صرح به في حواراته، لذلك نميل إلى أن هذا التهديد مبالغة من طرف المؤلف بنى عليها رواياته، أو بعض تفاصيل هذه الروايات.

**–من الغريب أن ترسل جماعة إرهابية خطاب تهديد لرجل ستغتالهن خصوصا في الجزائر وفي فترة التسعينيات، المتعارف عليه أن التصفيات والقتل كان بطريقة منفلتة قد يخرج الشخص ولا يعود فيوجد مقتولا أو يبقى مصيره مجهولا، أما الجماعات الإرهابية المثقفة هذه التي ترسل خطابات مسبقة لتعلم المستهدفين بأنهم سيقتلون، فإننا نسمع بها من عند المؤلف.

يتنكر لإخفاء هويته، والظاهر أن هذه الجماعات لم تعبأ لأمره كثيرا فقد كان هناك ما يشغلها، شيء أهم وأكبر من "**واسيني**"، لأنها «**لو وضعته في رأسها**» -كما يرد في التعبير الشعبي المتواتر- لكان في قبره الآن، ودليل هذا أن جلَّ المثقفين الذي كانوا يشكلون خطرا فعليا على الجماعات المسلحة اغْتِيلُوا دون أدنى ورع. لقد تخلَّصت الجماعات المسلحة من قادة سياسيين مهمين وشخصيات مرموقة، ومنطقيا لن تكون عاجزة عن انهاء "**الأعرج**"، بهذا الاستدلال البسيط نفهم أن هناك خللا في الموضوع، وأن حدث الاغتيال الوارد في العمل مُولَّد عن المبالغة، وأمر التهديد والقتل الذي يُرَوِّجُ له -سواء من المقابلات الصحافية أو من أعماله الروائية- لا أساس له من الصحة، لأنه يحاول أن يضفي الأهمية على ذاته، ويسترق الأضواء لا غير، وحتى يبدو شخصية ثقيلة مهددة بالاغتيال (ك"**سلمان رشدي**" كاتب آيات شيطانية وهو ما يتعارض معه هنا في "أصابع لوليتا")، شخصية لها وزنها وتأثيرها، نجت من الاغتيال المحقق لتهرب وتصور بالسرد جرائم وفضائح، ومسار حياة زاخر بالمعاناة...

يبدو كامل الأمر كسيناريو درامي مبالغ فيه، وإن أردنا الانفتاح بالتأويل أكثر فإننا سنفترض احتمالا آخر وهو أن الخطاب (خطاب الاغتيال)، الذي وصل إليه خطاب مازح، أو أنه خطاب هدفه الترويع من شخص لا يحب المؤلف، واستغل الظروف التي تمر بها البلاد لبث الرعب في نفسه، فعاش المؤلف على ذلك الخطاب الزائف وبنى حياته ونصوصه الروائية، وما يوظفه فيها من تشكيلات سير ذاتية عليه[*]، ومثل هذه الخطابات الترويعية انتشرت بكثرة وبأشكال مختلفة في تلك الفترة، بهدف إخافة الناس وإجبارهم على المغادرة من قِبَلِ مترصدين أو طامعين لأجل الحصول على ممتلكاتهم، إنها نوع من الابتزازات الماكرة من أطراف تستغل الأجواء، أو تهديدات فارغة من قبل حاقدين بهدف إثارة الرعب في نفوس الناس.

---

*-هناك ملاحظة مهمة وجب أن نتوقف عندها وهي أن الأعرج في تعرضه للجماعات المسلحة والإرهاب ونقده لم ينقل لنا صورة عن هذه الجماعات وانتهاكاتها ومجازرها (مجزرة طلحة، ممارسات الجماعات الإرهابية وإبادتها للقرى وقتل الأبرياء، تصوير معيشة هؤلاء ونمط حياتهم في الجبال والمدن والإشاراة لتنظيماتهم...إلخ) ما أشار إليه كله لا يمت للواقع بصلة مجرد حوادث اغتيال عشوائية تعاطى معها بوجدانية مبالغة فيها.

الاحتمال الثالث أنه لا وجود لمثل هذا الخطاب أصلا، بل كانت هناك وفاة لشخص اسمه يشبه اسم المؤلف ويعمل في هيئة الأمم المتحدة(*)، وهذه الوفاة أوحت إلى المؤلف الذي يحب نفسه ويبالغ في نرجسيته بفكرة: "**ماذا لو كنت أنا المقصود ولكنهم أخطؤوا في الاسم؟ أو ماذا لو أخطؤوا في الاسم وقتلت أنا خطأً؟**" وعلى هذا الأساس ساهمت المبالغة في اختلاق قصة خطاب القتل وأجواء الهرب والعيش المتوتر والإنسان الراقي في مجتمع متخلف مفترس.

وأما الاحتمال الآخر فهو يذهب في اتجاه قريب من سابقه، إذ إن وفاة هذا الشخص الذي اسمه "**واسني الأحرش**" حقيقية، لكن تعامل الجرائد مع الأمر ذهب في اتجاه آخر إذ اعتقدوا أن "**واسيني الأعرج**" هو من قُتل، وعليه فقد تهافتت الجرائد على توثيق الخبر والمبالغة فيه أثناء صياغته (تماما كما حصل مع الغواصة البريطانية في المثال الذي أدرجه "**إيكو Umberto Eco**")، ومن ثم كانت عملية استقبال هذه الإشاعات من قبل المؤلف واستغلالها في الكتابة وتحويرها بما يتناسب مع توجهاته.

وعليه، فإن الفرق شاسع بين الأعمال الروائية الحرفية، التي صنعت صناعة، وبين الأعمال الروائية التي تكتب إسهابا وإطنابا، من أجل التعبير عن مواقف أيديولوجية وأهواء شخصية، موظفة تشكيلات ملفقة، معتمدة منطق التركيب والوصل، دون مراعاة وحدة الخيال، ليكتشف كاتبها بعد الفراغ منها، قربها وتشابهها مع الرواية لاحتوائها على فضاء وزمان وشخصيات، فيسمها بوسم الرواية.

---

*-يذكر المؤلف هذا في كثير من أعماله كذاكرة الماء، وسيرة المنتهى، ويقول أن المغتالين، أخطؤوا في الشخص، وقتلوا رجلا اسمه "واسيني لحرش" عامل في هيئة الأمم المتحدة، ويعبر المؤلف عن امتنانه لهذا الرجل الذي مات بدلا عنه، فيما نفترض أن خبر وفاة "واسيني لحرش"، إن كان صحيحا من الأصل قد يكون خبرا نشر في جريدة وتلقاه المؤلف وتساءل ماذا لو أخطؤوا وقتلوني أنا "واسيني الأعرج" نتيجة تقارب الأسماء، ثم طرأت فكرة قلب الأدوار وبناء سيناريو درامي على رأسه فاعتمده في أعماله وأشاع ذكره كواقعة حقيقية حصلت معه.

إن الفرق بين هذه، وبين الأعمال التي تتضمن روح الرواية الحقيقي فرق كبير جدا **«لقد تساءل ستيفان دودالوس قائلاً: هل يمكن اعتبار ذاك الذي ينحت كتلة خشبية، كيفما اتفق ليحصل دون رغبة منه على صورة بقرة، مبدعاً لعالم فني؟ حالياً، وبعد شعرية Lobjet trouve أو ready made أصبحنا نعرف الجواب: سيكون الموضوع عملاً فنياً إذا كان من الممكن أن نتخيل وراء هذا الشكل العرضي استراتيجية مكونة لمؤلف إن الأمر يتعلق بحالة قصوى تعبر بشكل رائع عن الرابط الوثيق الرابط الجدلي، بين المؤلف والمؤلف النموذجي الذي يجب أن يتحقق في كل فعل للقراء.»**[1]، وإننا نرى أن ما يكتبه "**الأعرج**" –خصوصا في الأعمال موضوع البحث– عبارة عن تعبير مباشر عمَّا يؤمن به، واستظهار لوجهة نظره للأشياء بطريقة تنأى عن انزياحية الأدب، وهي أيضا توظيف لوقائع مُحَرَّفة من حياته يفترض بنا أن نصدقها ونؤمن بها على أنها معاناة حقيقية، في مواضع، وأن نتعامل معها كتأثيثات روائية في مواضع أخرى.

إن كتابته هذه أشبه بمقال روائي، أو وثيقة إيديولوجية، إنها شبيهة بتلك الروايات التي كانت تكتب تحت وصاية الشيوعية، لتقول ما ترغب به الشيوعية، أكثر من كونه كتابة روائية فنية، ذلك أن **«كل انتصار للنوايا الواعية للكاتب سيكون مميتا للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الاستتيقية على المقياس الذي يعبر فيه»**[2]، ونحن نعلم أن العمل تتجاذبه ثنائية الرؤيا والإيديولوجيا، واقتراب العمل من الإيديولوجيا على حساب الرؤيا يجعل منه أقرب إلى الخطاب اليومي، وألصق بالتعبير المباشر منه إلى التعبير الأدبي، وأعمال "**الأعرج**" تقترب كثيرا من العرض الإيديولوجي البحت.

6. انفتاح أم انغلاق؟:

1– إمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، مرجع سابق، ص، ص: 182، 183.

2–لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، مرجع سابق، ص 17.

تطرح الخطابات الأدبية قضية الانفتاح والانغلاق، وهي قضية مهمة تجعلنا نعيد النظر في مفهوم الأدب برمته، خاصة بعد أن غزته طفيليات تقتات عليه مستغلة تميع وسوء فهم المقولات الحداثية، سواء من قبَلِ النقاد والدارسين، أو من قبَلِ المبدعين، مما جعل أي إنتاج مهما كان شكله يوضع تحت مسمى الأدب، ويصنف على أنه نص مفتوح، أو كتابة لا جنس لها، نتيجة خلط، وتأويلات مغلوطة، وفهم تكييفي، للمقولات التي استنبطها الدارسون والنقاد أمثال "**باختين Mikhail Bakhtine**" (الحوارية)، "**كريستيفا Julia Kristeva**" (التناص)، "**إيكو Umberto Eco**" (الأثر المفتوح).

إن كثيرا من الدارسين والنقاد، يقحمون هذه المقولات جزافا ويركبونها على نصوص كيفما شاء، ليحكموا –باطلا– بحداثة النص وما هو في ذلك من شيء، أو إنهم يفعلون هذا جهلا منهم بأن النصوص هي التي تتيح الاشتغال على المقولات وليس العكس، هذا من ناحية النقد، أما من ناحية الإبداع فإن كثيرا من المؤلفين (خصوصا المحتكين بالحقل الأكاديمي)، يخلطون الحابل بالنابل ليقولوا إن أعمالهم حوارية أو فيها تناص، دون أن يدركوا أن الحوارية ليست هي الحوار، وما هي حضور اللهجة المحلية، أو مقاطع بلسان أجنبي داخل السرد، ولكنها حرية ومنطق كل شخصية داخل العمل، وتمَثُلِ الشخصية مستوى لغويا خاصا، تحكمه خلفية فكرية، وثقافية، واجتماعية تختلف عن الشخصيات الأخرى، حتى إن القارئ يخال نفسه في مجتمع من أطياف متنوعة في ذلك العمل.

ودون أن يدرك هؤلاء أيضا، أن التناص –الذي تحول مطيا للسرقات ونهب النصوص الأخرى–، ليس استحضارا لنصوص داخل نصوص، أو انتحال نصوص أخرى، وسرقة فكرتها، وأفضيتها، وتغيير بسيط في بنائها، كما نرى عند كثير من أشباه الأدباء، ولكنه

استراتيجية لا يمكن حسابها منهجا نقديا بالنسبة إلى النقاد، وما هو تقنية كتابة بالنسبة للأدباء(*).

أما الأثر المفتوح فقد صار أكثر من مطيٍّ، لأن أي كتابة كيفما توافقت، وكيفما جاءت يحاجج أصحابها بأنها أثر مفتوح، ويقذفون المخالف بأنه لا يعي النص، ولا يستطيع الإمساك بمعانيه، فصار بؤرة انتاج للرداءة، وأداة للدارسين يَسِمُونَ بها أي عمل بأنه أدب حداثي، لتكون (أي مقولة الأثر المفتوح) الورقة السحرية التي تجنبهم الحرج أو سوء الفهم، أو تخرجهم من مأزق وسم العمل بأنه عمل لا يرقى إلى مصاف الأدب، فيطلقونه على تلك الخرابيط من المتتاليات اللفظية السخيفة، ويقولون عنها "أثر مفتوح"، في حين إن الأثر المفتوح أساسا لا يتعلق بالمبدع وإنما يتصل بالمؤول في المقام الأول، ويعطيه سلطة التعامل مع النص، وهي سلطة محدودة كنوع من الحرية في التعامل معه، دون تعويم دلالاته بشكل ينفصل نهائيا عنه.

فيختار المؤول السكة المناسبة التي سيسلكها للتعامل مع النص، مستندا إلى زاده المعرفي وقراءاته السابقة، لذلك فالأثر المفتوح حقيقية ليس مقولة أو مفهوما جزافيا يمنح إلى النصوص بالأهواء، ولكنه مفهوم يتأسس على تعاضدية النص، التي تتيح للقارئ مسالك تأويلية مختلفة، وإذا ما كانت خطابات أدباء كبار عرضة إلى التفكيك وإعادة النظر، كونها لا تستجيب إلى هذه المقولات، فهذا يجعلنا نعيد النظر في قضية الأدب وأدبية الأدب كاملة مع هذه الآثار الجديدة، التي انبثقت فجأة تدعي تحطيم النوع الأدبي لتكتب فرادتها.

وحتى لا نخرج عن إطار البحث، فإننا نُعنى هنا بمُساءلة النص الذي بين يدينا "أصابع لوليتا"، باعتباره نصًا تعرض إلى العديد من القراءات والمقاربات، وأسقطت عليه مقولات نقدية من قبيل الحوارية، تراسل الفنون، توظيف التراث الشعبي...إلخ، ووضع وفق

*- يقوم التناص على مقولة موت المؤلف، ويرى أن الإبداع ما هو إلا انتاجية لجملة من النصوص التي تغذى عليها المؤلف وفرضتها بنية ثقافية واجتماعية معينة، إنه بهذا نقيض نظرية الإلهام والعبقرية التي تقول بتفرد المؤلف وامتلاكه ناصية الأثر الأدبي، وهو ليست تقنية كتابة، أو منهجا نقديا.

هذه القراءات في خانة الأثر المفتوح، الذي يتسع إلى قراءات مختلفة ومتنوعة، لكن في الحقيقة فإن "أصابع لوليتا" ليست أثرا مفتوحا، لأنها لا تتيح مسالك تأويلية تقودنا إلى مخارج مختلفة، وإعادة قراءتنا لها لن تقودنا إلا إلى النتيجة ذاتها، إنها معبر بإتجاه واحد، وهي على كل هذا لا تستوعب هذا القدر الرهيب من المقولات التي يفصلها عليها النقاد والأكاديميون.

وإذا كان "**إيكو Umberto Eco**" يرى أن الباروكية صيغة واعية للأثر المفتوح[1]، نتيجة ديناميتها وإيحائيتها والخصائص الفنية التي تتوفر عليها، وهي ما تجعلها في تحول دائم، وإن كان يرى أن عديدا من الأعمال المعاصرة، تتيح الإنفتاح بطريقة غير واعية أو غير مقصودة كما هو الحال مع الشاعر "**مالارميه Stéphane Mallarmé**"[2]، فإننا هنا نتحدث عن أثر لا يتيح الإنفتاح لا عن وعي ولا عن لا وعي، لذلك فإننا هنا نستعير ما قاله "**إيكو Umberto Eco**" لنستثمره في سياق قراءتنا: «**الواجب أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ**»[3]، وهذا التأويل الوحيد المفروض هنا هو جملة القراءات المتعددة التي ذهبت بعيدا بالنص دون أن تقارب حقيقته وجوهره، فهي قراءات وتأويلات وحيدة في جوهرها. إنها تنطلق من أن النص رواية، وهو إبداع يتوفر على المقولات المحتملة للرواية، وأن ما يرد فيها هو إبداع قصدي من طرف المؤلف...إلخ، دون أن تتعامل مع النص معاملة محايثة ومن ثم تضعه في سياق قصد المؤلف لتقارب المفارقة، أن "أصابع لوليتا"، مكتوبة وفق استراتيجية نصية لا تتيح الانفتاح ولا تأخذ بالقارئ في مسالك تأويلية مختلفة، إنها محظ تلاعبات وتغييرات في التراكيب.

أما بشأن هذه الدراسات التي تقول بالحوارية، وتراسل الفنون، وتوظيف التراث... في هذا النص، فهي تطبيق وفرض لمقولات نقدية سابقة، وإسقاط لها على النص دون الانطلاق منه.

1-أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، مرجع سابق، ص21.

2-المرجع نفسه، ص22.

3-المرجع نفسه، ص22.

إن "أصابع لوليتا" نص ذو رؤية واحدة، وإيديولوجية محددة، فمعناه رهين قصد المؤلف، والقارئ لا يجد صعوبة في فهم هذا القصد المباشر(*)، إنه نص يفتقر إلى المهمة التي يقوم عليها وبها النص الإبداعي، وهي «**عرض التعددية المتناقضة لاستنتاجاته جاعلا القراء أحرار في اختيار أو تقرير أنه لا يوجد اختيار محتمل بهذا المعنى، فإن النص الإبداعي هو دائما نص مفتوح**»[1] و"أصابع لوليتا" (ككثير من نصوص "**الأعرج**") لا تتوفر على هذا، لأنها تخدم التوجه الواحد، ولا تقوم على أساس ترميزي كذلك الذي تقوم عليه رواية "**أوليس Ulysses**" لـ: "**جيمس جويس James Augustine Aloysius Joyce**" مثلا، وهي الرواية التي شبهها "**إيكو Umberto Eco**" بالمدينة التي نعود لها دوما، لكي نجد وجوها، ونفهم أناسا، ونقيم علاقات من المصالح «**لقد أنجز جويس مهارة تقنية عالية لكي يقدم لنا عناصر هذه الحكاية في ترتيب يسمح لنا بالوصول إليها بأنفسنا إنني أشك في أن ذاكرة إنسانية ما تستطيع بعد القراءة الأولى أن تتقبل كل متطلبات أوليس، وعندما نعيد قراءتها يمكن أن نبدأ القراءة من أي مكـــان النص وكأننا أمام شيء يشبه مدينة حقيقية يمكن أن ندخلها من جميع الجهات.**»[2]، إن نص "أصابع لوليتا" ليس أثرا مفتوحا، بل توهم فقط بالانفتاح، وبتعددية التأويل الذي يصطنعه المؤلف بواسطة ألعابه الفنية، وتحطيمه مبدأ الهوية، وتلاعبه بالمرجعيات، وهذا ما يُحدث تشويشا على القارئ.

أما النص كجوهر فهو حبيس أحادية الرؤية والذاتية المغرقة، التي لا تفسح مجالا أمام تنوع الأفكار والتعددية، ولا أمام الحوارية، فاستحضار الملفوظات الأجنبية والعامية الذي نصادفه في العمل، لا يعتبر حوارية بمفهومها الباختيني الذي يشترط صراع إيديولوجيات مختلفة، تعبر كل واحدة منها عن موقفها بلغتها الخاصة، ويتوارى موقف المؤلف بين هذه الصراعات.

---

*- تماما كالخطاب اليومي المباشر الذي يفهم غالبا بقصد واحد دون صعوبة في تأويله أو دون احتماله على تأويلات أخرى وانفتاحه على معان مختلفة

1-إمبرتو إيكو: كتاب التأويل والتأويل المفرط، ص82.

2-أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، ص، ص: 09، 10.

إن أعمال "الأعرج" رهينة ووعي لساني واحد، وما يبدو لنا تعددا وهجنة وحوارية، ما هو إلا فرقعة لفظية، وقشور تغطي أحادية الخطاب، إن خطابه ليس روائيا «**فاللغة مُعطاة له فقط من الداخل، بقدر ما يُشيد نواياه، وليست من الخارج، بما لها من خصوصية نوعية وحدود موضوعية.**»[1] فأسلوب كتابته ذاتي شاعري، لا متعدد روائي، ورغم أنه يقحم ملفوظات أجنبية وعامية في خطابه، إلا أن هذه الملفوظات منبثقة عن وعي لغوي واحد، وهي ليست معيارا للحوارية، التي يكون فيها التعدد اللغوي مقدما «**إجمالا، وكأنه شيء، وليس على نفس مستوى لغة العمل الشعري الحقيقية: إنه الإشارة المشخصة للشخصية، وليس الكلام الذي يُشخّص. هنا، لا تدخل عناصر التعدد اللساني وهي متوفرة على الحقوق المخولة للغة أخرى ستحمل وجهات نظرها الشخصية، وستسمح بقول ما لا يمكن قوله في اللغة الخاصة، وإنما تكون لها حقوق شيءٍ مُشخص.**»[2]، وما بين أيدينا –أي النصوص موضوع البحث– أعمال مغلقة، لا تتوفر على الحوارية، ولا تدعم تعدد القراءات، بالتالي فإن خاصية الانفتاح تختفي من هذه النصوص، ليبقى هناك قصد ورؤية واحدة تحيط بها سرابات الألعاب الفنية المزعومة الخادعة التي توهم بالانفتاح.

وإذا ما أردنا تبسيط المعنى أكثر، فالنص المفتوح فعلا أشبه بمتاهة حقيقية يضيع فيها القارئ، باحثا عن المعنى. وللمتاهة مخارج عديدة، وكل قارئ سيخرج من مخرج يختلف عن القارئ الآخر –أو قد يماثله–، وربما يبقى عالقا فيها دون أن يهتدي إلى مخرجها. في حين أن النص غير المفتوح أشبه بطريق واضح المعالم، أو جسر يربط بين نقطتين "أ" و"ب"، يمر القارئ فيه من "أ" ليصل إلى "ب"، أما النصوص التي توهم بالانفتاح (كنصوص "الأعرج") فهي أشبه بطريق متعرجة، نهايتها واضحة، لكنها ترهق القارئ بتعرجاتها ومرتفعاتها التي تجهده، فهي تمتد من "أ" إلى "ب" لكنه يُقْحَمُ فيها "ج" و"د" ويُتلاعب

1–ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، ط 01، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987م، ص 59.

2–ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 59.

بالترتيب، وبدل أن نمضي من "أ" إلى "ب" فإننا نمر بـ "د" و"ج"، حتى نصل إلى "ب"، وهذا ما سيثير الاستغراب، أو يجعل القارئ يدخل عملية ذهنية من أجل إعادة ترتيب، لكن الأمر برمته، لا يتجاوز كونه خلط أوراق يوحي بالانفتاح، لكنه لا يمضي إلا في سبيل تأويلي واحد، ولا يجعل من هذا النص مفتوحا البتة.

يؤتى بالتأويل إذا تفاوتت مستويات الفهم، أي يؤتى بالتأويل للاشتغال على نصوص تثير جدلا في معناها، هذا الجدل يطرحه النص في حد ذاته، ولا تطرحه الشروح المعقبة على هذا النص كما هو في حالتنا هذه، إذ إن النص واضح ولا يحتاج جهدا تأويليا كبيرا، في حين أن المشكلة تكمن في الدراسات التي تُوَسِّعُ مدى النص وتُحَمِّلُهُ ما لا يطيق.

إن نص "أصابع لوليتا" نص منغلق، والانفتاح الذي تسمه به الدراسات التي تعرضت إلى هذا النص، بقراءتها المتشعبة هو مبادرة خارجية، وهو استخدام للنص لا تأويل له[*] ولعل "**إيكو Umberto Eco**" يشرح هذا معتبرا أن انفتاح النص المنغلق، أو شدة انفتاحه حسب تعبيره، تكمن في طريقة استخدام النص أي التعامل الخارجي معه الذي يختلف من قارئ إلى آخر، حسب الموسوعية، والزاد المعرفي، والتوجهات التي تجعل من النص يتموقع في زاوية نظره «**لا أكثر انفتاحاً من نص منغلق. إلا أن انفتاحه يكون من فعل مبادرة خارجية، بل يكون طريقة في استخدام النص وليس طريقةً يُستخدم بها، على أن يتم ذلك برقة بالغة. إنَّ في هذا عنفاً أكثر منه تعاضداً. على أي حال، يمكن المرء أن يمارس عنفاً على النص (إذ يسعُ المرء أن يبتلع كتاباً، شأن الرسول في بالموس)، وأن تناله ذلك متع مرهفة.**»[(1)]، إن هذا النص لا يتيح للقارئ التدخل في بناء أطياف عوالمه، وسد الثغرات واستكمال الحكاية، ولا يفرض تأويلات متعددة واحتمالات كثيرة، إنه يسير في مسار واحد، إنه نص يتظاهر بالتعاضد لكنه يتقوقع على ذاته ويفرض نفسه، ومنطقه، على القارئ دون

*- في جل هذه الدراسات لا نجد انطلاقا من النص للوصول إلى المعنى، ولكن الإتيان بفرضية نقدية أو مقولة نظرية معينة (كالحوارية، أو التناص...إلخ)، واستخدام النص في اثباتها.

1-أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص، ص:71، 72.

أن يتيح له اختيار الاحتمالات، إذ توجد«**أنماط من النصوص مختلفة. البعض منها يتطلب قدراً أقصى من تدخل القارئ، ودون أن ينحصر ذلك التدخل في الحكاية فحسب فتكون نصوصاً مفتوحة. وبالعكس، فقد وجدنا أنماطاً أخرى تتظاهر بطلب تعاضدنا، إلا أنها تواصل التفكر، بتكتم، في ما تشاء وعليه فقد كانت نصوصاً منغلقة وزجرية.**»[1]، إنه لا يستند إلى استراتيجية كتابة تضع في اعتبارها قراء بكفايات موسوعية مختلفة، ولا يستفيد من الخطاطات السردية، والاحتمالات، حتى يمضي بالقارئ في مسالك مختلفة، ولكنه في جوهره لا يخرج عن جملة من التأويلات، والسياقات المحدودة، وهي: نرجسيته، توظيف السيرة الذاتية في شكل شواهد داعمة للإيديولوجي، إسرافه في تصوير ذاته محبوبا من النساء، وتصويره مغامراته الجنسية...إلخ. وعلى صعيد آخر فإنه يمرر رسائل تخدم فكرة معارضته نظام بلاده، كرهه الإسلاميين، توجهاته ذات النزوع المسيحي التي تستتر خلف عباءة الإنسانية الجمعاء، انبهاره الشديد بالغرب، حديثه المطول عن الغربة والاغتراب، ووطن الكتابة والإرث الأندلسي...

هذا المختصر التأويلي لجملة نصوص "الأعرج" التي تعرضنا لها في مقاربتنا، لذلك فنحن لا نرى أي انفتاح تأويلي يمكن أن تتيحه هذه النصوص، إذ إنها نصوص تمارس نوعا من السلطة ضد القارئ أو كما يقول "**إيكو Umberto Eco**" بأنها توجه تعاضده التأويلي بصورة قمعية «**النصوص المنغلقة هي أشد عنتاً للاستخدام من النصوص المنفتحة. فهي، إذ تُعد لقارىء نموذجي محدد بدقة، وذلك بقصد توجيه تعاضده بصورة قمعية تخلّفُ هوامش للمناورة مطاطة كفاية.**»[2]، وهذا النص توجيه قمعي لقصد القارئ، ولا تخلو نصوص الأعرج في مجملها من هذا التوجيه.

1- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص 289.

2-المرجع نفسه، ص 74.

7. قراءات سابقة:

انتخبنا في هذا المبحث بعض القراءات السابقة، والتأويلات التي تعرضت إلى نصوص "**الأعرج**"، وحاولنا التركيز على القراءات التي اتخذت من عمل "أصابع لوليتا" مدونة لها من أجل إثراء قراءتنا، والمقارنة بينها وبين المسار الذي سلكناها، بالتالي فإننا سنمارس فيما يلي قراءة على قراءة، فندرج نماذج من القراءات التي عنيت بتجربة المؤلف الروائية، نمحصها ونعقب عليها في ضوء النص وما يتيحه، ونقاربها في ضوء مسارنا التأويلي.

القراءة الأولى[1] التي انتخبناها، ورغم عدم تعرضها إلى رواية "أصابع لوليتا"، إلا أنها قدمت رؤية عامة عن تجربة "**الأعرج**"، وقدمت إحصاءات دقيقة، ودرست تلقي جملة من رواياته عند الأساتذة والطلبة والقراء، وقد ارتئينا الوقوف عندها لأنها تعطينا نبذة عامة عن كامل التجربة، ومن ثم نذهب إلى قراءات أخص منها، فيما يتعلق بالمدونة.

عالجت هذه المقاربة نصوص "**الأعرج**" من منظور جمالية القراءة والتلقي، بنوع من التفصيل، وعبر عدة محطات يمكننا إجمالها كما يلي:

علاقة الكاتب مع الكتابة: أين تحدثت الباحثة عن خوض "**الأعرج**" تجربة الكتابة بعد افتتناه بكتاب ألف ليلة وليلة، وهي قصة مشهورة يكررها المؤلف دوما، في حواراته ومقابلاته الصحفية والتلفزيونية، كما أشارت كذلك إلى كتابه الأول "ألم الكتابة عن أحزان المنفى"، وهذا الكتاب يستحضره المؤلف، هو الآخر كثيرا في نصوص لاحقة، باعتبار أن هذا الكتاب كان تذكرة مجانية لتجربة المنفى واختيار وطن اللغة.

وعودة إلى مسار ما قدمته هذه القراءة، فإنها اعتبرت نص ألف ليلة وليلة، وتجربة المنفى خطين أساسين في كتابة "**الأعرج**"، معتبرة أن فاعليات القراءة عنده ولَّدت فعاليات الكتابة،

1-فتيحة العزوني: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2011/ 2012م.

ففعل الكتابة لا يدرك بعيدا عن فعل القراءة، وبالقراءة أيضا يدرك المتلقي المؤلف وتجربته الجمالية التي فجر فيها مكبوتاته لتصبح الكتابة بديلا عنه.

تورد الباحثة سلسلة من أعمال "**الأعرج**" مرتبة تاريخيا، معتبرة أن كتاباته ليست كتابات ناقلة، وإنما هي تفعيل للمكتوب، –وفي هذا نظر–، ثم تحصي أعماله بداية من "البوابة الزرقاء 1980م" وصولا إلى رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس 2008م"، معتبرة هذه التراكمية تراتبية تعدد ظهورها استنادا لاقتباس "منذر العياشي"، يقول فيه: "**إن الكتابة وهي تتعدد في الأجساد التي تحل بها فإنها أيضا تعدد الجسد الذي تحل فيه**"، والملاحظ أن الباحثة تميل في مسار قراءتها إلى نوع من تمجيد المؤلف، حيث يغيب النقد الفعلي لتكون قراءتها وصفية نوعا ما، تتمحور حول قدرة المؤلف على الكتابة، وإبداعه منقطع النظير، فترى أن "**الأعرج**" يطور من أشكال الكتابة، وأن كتابته ليست كَمًّا دون كيف، وهي قائمة على التجاوز (وفي هذا نظر أيضا)، وأن كل عمل من أعماله مشروع كتابي يقوم على انفتاح الكتابة وحريتها وحداثتها، وتخلص إلى أن تداول أعماله بين القراء راجع لقوة تراكم منجزه الروائي، وتنوع الكتابة لديه(*).

وقد نوافقها الرأي فيما يتعلق بالتراكمية، أما بشأن التنوع فإننا نختلف معها تمام الاختلاف، خصوصا في الأعمال التي تتضمن تشكيلات سير ذاتية ("ذاكرة الماء"، "شرفات بحر الشمال"، "أنثى السراب"، "أصابع لوليتا"...) أين تتكرر مضمونات وثيمات هذه الأعمال مع تشويهات مختلفة، وقد أسهبنا في تحليلها، لذلك فإننا لا نعتبرها متفردة متنوعة، والأمر الآخر الذي نخالف فيه الباحثة، هو ما قالته بخصوص أن التراكم والفرادة هي الأسباب التي أتاحت تداول أعمال "**الأعرج**" بين القراء(*)، لنقول إن هذا أبعد ما يكون عن الصواب –على الأقل من وجهة نظرنا–، فما أتاح له التداول بين القراء هو الاشهار، وتبني أعماله من

*–تقع الباحثة هنا في نوع من التناقض لأنها في مباحث لاحقة ستجد أن تداول أعمال الأعرج مقارنة بروائيين آخرين منخفض.

*–تقع الباحثة في تناقض آخر هنا لأنها ترجع لاحقا شيوع أعمال المؤلف وتداولها إلى عامل الإشهار، والجوائز الأدبية.

طرف مؤسسات مشهورة، في بلدان الخليج وفي الغرب، وأيضا روح أعماله التي تتوافق مع الطروحات الغربية، فانتقاده الإسلام، والحجاب رغم تخفيه خلف قناع الأدب، واحتمائه بالكتابة عن العشرية السوداء وما حصل فيها، ليكون ذريعة مناسبة للكتابة عن الإسلام بما يتوافق مع الطروحات الغربية، ودعوته إلى تجاوز الذاكرة التاريخية الثورية، والتعايش بين الأديان، وتنديده المزعوم بالنازية وجرائمها ضد اليهود (دون أن يشير إلى مجازر محاكم التفتيش التي غفر لها تجاوزا للأحقاد)، كل هذا يتوافق مع توجهات الغرب، لذلك فـ"**الأعرج**" آداة فعالة لنشر هذه الأفكار في البلدان العربية بأسلوب منمق مزخرف مستتر، ولو أردنا أن نكون موضوعيين فإن فرادة الأعمال وتراكمها ليست سببا في تداولها.

تشير الباحثة إلى أن افتراضها هذا عن شهرة "**الأعرج**" مبني على الجوائز الأدبية التي تحصل عليها(**)، وإن كانت الباحثة تقرأ هذا قراءة سطحية بسيطة تربط فيه بين الجائزة والاعتراف النقدي وتداول القراء، فإننا نذهب بالتأويل إلى ناحية أخرى تأسيسا على جملة من القرائن: توالي الجوائز والاعتراف النقدي بـ"الأعرج" حصل بعد الاعتراف بأعماله في المركز الغربي، وهذا الاعتراف لن يكون إلا لشخص تتوافق توجهاته مع الإيديولوجيا الغربية، لم يُعترف بـ"**جاك دريدا Jacques Derrida**" في فرنسا وهو الذي كتب بالفرنسية، لا لشيء إلا لأن ما أنتجه يمس أساسات الفكر الغربي، لكنه لقي اعترافا في المركز الأنجلوسكسوني –الأمريكي– على وجه الخصوص لسبب إيديولوجي هو الآخر، وذلك للاستفادة مما طرحه لنقض الفكر الغربي، بالتالي فالاعتراف النقدي هذا ليس بريئا خصوصا على مستوى الجوائز الكبرى، وهو ليس معيارا لجودة الأعمال وفرادتها.

في المحطة الثانية، تتعرض الباحثة إلى وسائط تلقي أعمال "**الأعرج**" والتعرف عليها من طرف القراء، وقد اكتفت ببضعة دور نشر من بينها الشركة الوطنية للنشر والتوزيع/

**–أدرجت الباحثة الجوائز التي حصل عليها بداية من اختيار حارسة الظلال من بين أفضل خمس روايات صدرت في فرنسا سنة 2001م، وصولا إلى جوائز أخرى مادية مثل: جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله، جائزة المكتبتين في 2006م عن رواية كتاب الأمير، وجائزة الشيخ زايد عن الرواية نفسها في الإمارات سنة 2007م.

الجزائر، دار الحداثة/ لبنان، المركز الثقافي العربي/ لبنان...، أدرجتها في جدول ثم عَقَّبَتْ عليها معتبرة أن هناك طلبا على أعماله، مما جعل دور النشر تتبنى تجربته وتطبع رواياته، كما أشارت إلى معاناة المؤلف مع دور النشر في التسعينيات، وعدم طباعتها عمله "سيدة المقام" فسحبها لتتكفل دار الجمل بطباعتها ولينشر هو لاحقا عملين باللغة الفرنسية "حارسة الظلال" و"مرايا الضرير".

وقد ذكر المؤلف هذه الحادثة في عمل "ذاكرة الماء"، وأشار إليه إشارة في "أنثى السراب" منتقدا دور النشر العربية منتقما منها عن طريق النشر في دور أجنبية، وتشير الباحثة بأن المؤلف نظرا لمعرفته بأهمية النشر، قام باستحداث دار الفضاء الحر لنشر أعماله في طبعات جيب، بإشراف "زينب الأعوج"، كما أشارت إلى دور الترجمة في ذياع صيت المؤلف معتبرة أن رواية "حارسة الظلال" كانت تذكرته ليُعرف في الغرب، وسببا في ترجمة أعماله الأخرى إلى لغات مختلفة، وهنا يغيب النقد إذ إنها لم يُنتبَه إلى قرينة مهمة وهي أن "حارسة الظلال" كانت من أفضل خمسة أعمال في فرنسا، ما يُفسَّرُ بأنها نالت رضا المركز الغربي، فكانت ورقة رابحة لشهرته، لأنها لو كانت تتعارض مع طروحات الغرب لما لاقت قبولا هناك، أي أن قبول الرواية في المركز الغربي هو السبب الحقيقي للشهرة لا فرادة الأعمال وتراكمها.

وحتى لا نسهب ها هنا في متابعة المحطات التي عرضت لها الباحثة، فإننا سنعتمد منطق الإشارة والتوقف، أي الإشارة إلى المحطات التي نرى بأنها معروفة والتوقف عند المحطات التي تحتاج توقفا ونقدا، ومن ثم التعقيب على كامل القراءة:

تعرضت الباحثة إلى حضور أعمال "**الأعرج**" في فضاء المكتبات، وقد خلصت إلى أن حضور أعماله في فضاء المكتبات الجامعية، ومقررات التدريس الجامعية، حضور محتشم(*).

أما تلقي نصوصه عبر الإنترنت، فقد خلصت فيه إلى أن فضاء النت والمنتديات الأدبية، أتاحت تعريفا أكبر بتجربة "**الأعرج**"، لسهولة انتشار المعلومة فيها، واستغلالها من قبل دور النشر للترويج إلى الأعمال، وتشير الباحثة إلى أن معظم هذه القراءات في فضاء النت، التي عقَّبَت على نصوص المؤلف، قراءات انطباعية مدرجة مثالا من أحد المواقع، إلا أنها أغفلت أمرا وهو أن بعض المواقع لدارسين وباحثين أكاديميين، أو بعض تدوينات أساتذة جامعيين تقدم قراءات منهجية ومقاربات أكاديمية لأعمال "الأعرج".

في مبحث تقديم "**واسيني الأعرج**" نفسه، تتحدث الباحثة عن تجربته الروائية في ضوء شهاداته ومحاوراته، ومعظم الشهادات التي تنقلها شهادات سطحية هدفها التعريف بأعماله والحديث عن معاناته، ولا تقدم وعيا بحدود النص، وقد جاء تقديم الباحثة لها عرضا خاليا من النقد، أما بخصوص حوارات المؤلف التي أجراها للتعريف بأعماله والإشهار لها، فقد كانت قراءة الباحثة موفقة: حين رأت أن المؤلف يوجه الحوار دوما إلى معاناته الشخصية، ويعيد إنتاج الأجوبة ذاتها دوما(**)، والواقع أن "**الأعرج**" لا يعيد إنتاج الأجوبة ذاتها، فيما يتصل بالدواعي الخارجية للكتابة في أشكال لغوية مختلفة فقط، بل إن هذا يمتد إلى الفعل الإبداعي أيضا، فهو يكرر أعماله ذاته وفق صيغ مختلفة.

أدرجت الباحثة في مبحث تلقي أعمال "**الأعرج**" في الدوريات الجزائرية، 12 مقالا اتخذ من مدوناته مادة له، وكإشارة مقتضبة هنا نقول إن للباحثة نمطا ما في إدراج الأطاريح

---

*-18 قارئا على مدار السنة بالنسبة للمكتبات، في حين كان غائبا تماما في المقررات الجامعية المتعلقة بالأدب الجزائري والرواية إلا بما يتوجه به الأستاذ، انطلاقا من ميله الشخصي نحو "الأعرج" وأعماله وتعريف طلبته به.

**- راجع الملحق رقم 34.

والكتب والمقالات، ولعها اقتصرت على المتاح مما توفر لها وقتها، فاختارت جامعة وهران، وجامعة الجزائر، وشيئا من الكتب، و12 مقالا، في حين إننا نعتقد أن هناك أطاريح ورسائل جامعية تعرضت لأعمال "**الأعرج**" في الفترات بين 1990م وبين 2009م، غير جامعة وهران والجزائر، كما نعتقد وجود كتبا، ومقالات أيضا في الفترة ذاتها تربوا على 12 مقالا التي اختارتها الباحثة.

في مبحث تلقي الأعمال في الدوريات الجزائرية تسير الباحثة في الخط ذاته الذي سارت عليه سابقا، فتدرج جدولا وتعقب عليه ومن ثم تقوم بقراءات للمقالات المختارة مستخرجة ما ركزت عليه أثناء تعاطيها مع روايات "**الأعرج**".

في جريدة الخبر: رصدت الباحثة مقالات بين فترة 1993م و2009م، تناولت تجربة "**الأعرج**" في جريدة الخبر الوطنية، وعقبت عليها إحصائيا، لتنتقل إلى مستويات حضور المؤلف في الجريدة، وأنماط تلقيه وأعماله، فرأت أن الترويج لأعمال "الأعرج" في صفحات الجريدة أملاه الطرح الصحافي لا الأدبي، من أجل خلق قاعدة قراء للروائي لا يمكنهم التفلت منه، ثم حللت بعدها القراءات المختلفة التي أجراها الصحافيون لنصوصه، واعتبرتها قراءات سابقة لزمانها، استطاعت استكشاف خبايا النص واستراتيجياته، وذهبت إلى أن اعتماد الصحافة على العناوين المستفزة تخدم النشر والكتاب، مستعينة باقتباس لـ"**روبير اسكاربيت Robert Escarpit**"، فحواه أن النقد اللاذع للكاتب يعود بالنفع على الناشر" ضاربة عينة بمحاورة صحفية، نشرت في الجريدة بعنوان "الأميرة بديعة حفيدة الجزائري الحسيني: الأمير عبد القادر خرج مهاجرا ولم يستسلم"، وقد قالت فيه الضيفة بأن "**الأعرج**" شوه حياة الأمير وشكّل التاريخ حسب مزاجه كأديب"

يأتي مبحث "**مستويات تلقي أعمال "الأعرج" في المتن النقدي العربي**"، مقسما إلى شطرين، الأول درست فيه التلقي في الكتب العربية، والثاني في الدوريات العربية، وقد ضربت جدولا بعدد من الكتب التي اتخذت من أعمال "الأعرج" مدونة لها، ثم عقبت عليه

بتحليل القراءات التي أدرجتها فيها كقراءة "**السعيد يقطين**" لنوار اللوز وغيرة من النقاد الآخرين، وقد قدمت قراءات مكثفة لكل قراءة(*)، ثم انتقلت إلى التلقي في الدوريات العربية، وواصلت وفق المنهج ذاته، حيث تدرج جدولا ثم تعقب على القراءات تلخيصا وعرضا لأهم ما ارتكزت عليه، ومن ثم قدمت حوصلة بأن تلقي أعمال "**الأعرج**" عربيا جاء في إطار الوقوف على مشارب الرواية العربية ككل، في حين أن القراءة المحلية تعاملت مع تجربة "**الأعرج**" في حدود الرواية الجزائرية، دون أن تنفتح على الرواية المغاربية والعربية، وانتقلت الباحثة إلى الفصل الثالث الذي تعرضت فيه إلى الموضوع الجمالي وأنماط التخييل في الكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج"، وهو لا يعنينا في هذا المقام.

وحوصلة، وتعقيبا على كل ما عرضنا، نجد أن الباحثة تناقض نفسها في بعض المواضع، فهي مثلا تقدم ملاحظات عن القراءات السابقة المتعلقة بتجاوز قصد المؤلف والقارئ الأول، فيبدو لنا أنها تفارق قصدية المؤلف لتؤسس قراءة محايثة، ثم ما تلبث تعود لتؤطر قراءتها بقصد المؤلف وتضعها في منظوره، ولعلنا نُرجعُ ذلك إلى أنها اجترار الباحثة أفكار المؤلف النقدية، وآرائه التي يعرضها بنفسه عن منجزاته وأعماله، وتأثرها بها، فالباحثة هنا تعيد صياغتها بطريقة غير واعية، إذ تشير إلى أن "**الأعرج**" يفكك التراث، ويستثمر السردية العربية، من أجل ابتكار شكل روائي يخترق به الشكل المستقدم من الغرب.

---

*-مثلا قدمت الباحثة تعقيبا على قراءة "**سعيد يقطين**" معتبرة إياها جاءت لدراسة العلاقة بين نص سابق يتمثل في تغريبة بني هلال وبين نص الرواية اللاحق، وتوصلت إلى أن "**يقطين**" يريد أن يؤكد على أن قارئ الرواية يقرأ نصين في الوقت ذاته، واتبعت الباحثة المنهج ذاته مع بقية القراءات مقدمة بعض التعقيبات عليها لكنها جاءت في عمومها وصفا لمضامين هذه القراءات دون تعقيبات نقدية.

وإن كنا نرى عكس هذا، فالمؤلف يستنسخ الأشكال الغربية، ولا نجد أي خرق فيما يبدعه، والنص كفيل بإثبات هذا بعيدا عن أي تعقيب نقدي(*)، ولا شيء جديد تقدمه من ناحية الشكل، بل إننا أشرنا في السابق إلى أن القارئ لعمله يشعر به وكأنه رواية غربية مترجمة إلى العربية، بسبب هيمنة المناخ الغربي فيها على حساب ما هو عربي، خصوصا في المدونات التي تصدينا لها بالدرس، بالتالي فإن الأحكام التي يطلقها المؤلف على منجزه من قبيل استثمار السردية العربية، وخرق الشكل الروائي، والتأصيل للرواية العربية...، ما هي إلا شطحات لاحقة على العمل أتى بها تعقيبا عليه بعد إنجازه، وليست استراتيجية تمثَّلها أثناء التأليف.

ما يحكم تجربة "**الأعرج**" هو الكتابة الفارغة التي لا هدف لها غير الكتابة، ونقصد بالكتابة الفارغة هنا ذلك الحشو والإسهاب، وكذا الكتابة التي تمتد سيلا عبر صفحات وصفحات، دون أن تعرض معرفة تتقدم بالعمل السردي، ودون أن تشكل لعبة تقنية ترتقي به، وإنما هي سيل وجداني، ومشاعر مسترسلة، وخواطر لا تساهم في تطور الأحداث، ولا علاقة لها بالشكل الروائي، ولا تضيف شيئا، هذا هو أسلوب "الأعرج"، اسهابات، وإغراق ممل، ومن ثم مقابلات وتعقيبات نقدية، يؤسس لها بنفسه من أجل توجيه القراء والنقاد إلى المعنى المفترض الذي ينتجه هو بعد النص لا أثناء النص أو قبله.

وبالعودة إلى مسارنا الأول، المتعلق بقراءة الباحثة، فإننا نرى أنها وقعت رهينة قصد المؤلف، من المعنى الذي أنتجه بعد النص (تعقيب) لا من النص (ما يقوله النص)، وأعادت

---

*-مثلا في عمل سيرة المنتهى المؤلف يحاكي "الكوميديا الإلاهية" لـ"**دانتي Dante Alighieri**"، و"مذكرات تقرير إلى غريكو" لـ"**نيكوس كازانتزاكيس Níkos Kazantzákis**"، وفي رواية العربي الأخير يحاكي رواية "1984" لـ"**جورج أورويل George Orwell**"، وفي أصابع لوليتا يستنتسخ ويركب من عمل "لوليتا" لـ"**فلادمير نابوكوف Vladimir Nabokov**"، ومن آيات شيطانية لـ"**سلمان رشدي**"...، إن هذا لا يعد اختراقا للشكل الغربي وإنما استنساخا له، ونحن لا نجد في الشكل الذي يكتبه **الأعرج** سوى محاكيات واستنساخات، عاجزة عن التحرر من عقدة التبعية الغربية، تدعي تحطيم الشكل الروائي وتتوهم استثمار السردية العربية التي لا نجد لها أي أثر هنا.

إنتاج هذه المقاصد التي تلقتها من المؤلف، وأسقطتها على نصوصه، لتطلق أحكاما من قبيل أنه فكك التراث واستثمره، وأنه اخترق الشكل الغربي... إلخ.

أشارت الباحثة، كذلك، إلى أن استراتيجية "**الأعرج**" الكتابية تقوم على التحويلية التراثية، وطرح الأسئلة التي تحرك اليقين، وتعتمد على تجاوز النص السابق، النص التراثي لتقول الواقع، وقدمت نماذج من رواياته التي اشتغلت على التراث وحولته –حسب قراءتها– كرواية "نوار اللوز"، ونحن نذهب إلى أن الباحثة لم تخرج في قراءتها عما يصرح به المؤلف في ندواته الصحفية ولقاءاته، ولا عن المرجعية النقدية التي سبقتها (النقاد الذين قدموا قراءات بهذا)، بالتالي فإن قراءتها هذه لا تخلق مسافة نقدية، ولكنها أسيرة لما سبقها.

في مبحث سؤال الكتابة ضمن أفق الموت: تتعرض الباحثة إلى الأعمال، التي أنتجها المؤلف في العشرية السوداء، لترى أن الكتابة فعل لمواجهة الموت (وهو رأي الأعرج ذاته)، وأن الكتابة في أفق الموت ضرب من الجمالية التي تجعل الذات تفكر في نفسها بواسطة الكتابة، لتشير إلى شخصية "مريم" التي تكرر حضورها كثيرا في نصوص "**الأعرج**"، وتعتبرها شخصية في مواجهة الموت، ومواجهة ثقافية لرجعية مجتمع ذكوري، وكل تلك الحكايا التي نراها من سقط المتاع، لا تقدم ولا تؤخر، وجاءت تحليلات الباحثة امتدادا لتوجهات المؤلف ذاته الذي يؤمن بهذا كما سنفصل لاحقا.

تعرضت القراءة أيضا، إلى قضية التكرارات المتعلقة بحياة المؤلف في هذه الأعمال، واعتبرت أنها استراتيجية نصية، وقد أبانت مقاربتنا عكس هذا، كما أشار "**عبد الله شطاح**" في دراسته إلى هذه التكرارات ووضعها في سياقها الصحيح، وإن كانت دراسته هو الآخر، وقعت في نوع من التوفيقية النقدية كما سنبين، لكنها عموما كشفت عن عدم جدوى تكرارات الأعرج في نصوصه «**لا يخلو الخطاب الاسترجاعي المهيمن في النصوص من الوقوع في تكرار تكرارا لا فنية فيه تبرره، ولا خصيصة موضوعاتية مقنعة باستثناء الخصيصة السيرية، الملزمة إلزاما إكراهيا، في كثير من الأحيان، من تكرار الذات وهواجسها،**

والانتهاء إلى الاستنباطات نفسها، وخصوصا إذا امتدت الذات المكتوبة على أسفار متعددة، لا تتيح بالضرورة، من حيث امتداد مسافتها السردية، أن تمتلئ بالذات مهما أوتيت تلك الذات من منجز استثنائي، يفسر نسبيا، حاجتها على الامتداد على أكثر من نص.»[1] في حين أنها رأت أن توظيف المؤلف السيرة الذاتية يتعالق مع ما هو تاريخي، ومع الذات الجماعية، والاعتماد على التشكيلات السير ذاتية في العمل، هو نوع من كتابة الذات والمحافظة عليها داخل النص، وحضورها هو تجلٍ من تجليات الصوت المقموع، ودون أن نفصل هنا لأنه سبق وبيَّنَا دور التشكيلات السير ذاتية في تجربة "**الأعرج**"، فإننا قد نوافق على قول الباحثة، بأن كتابة الذات نوع من المحافظة النصية عليها، أما قولها بأن "**الأعرج**" يذوِّب فرديته في قالب الجماعية، عندما يكتب سيرته الذاتية روائيا، فإننا لا نتفق معها، لأن "**الأعرج**" يبني تجربته على فرديته التي يُسائل بها الجماعة، كما رأينا مع أعماله التي تنتقد، وتستهجن، نظام بلاده، والجماعات المسلحة، والثقافة العربية، والإسلام استنادا إلى معايير ذاتية بحتة، وإلى أحادية صوته الطاغي، الذي يصادر على الأصوات الأخرى، ويجعلها تابعة إلى إرادته، ليكون النص، نص صوت واحد، ورؤية واحدة.

عموما فإن هذه القراءة جاءت رهينة آراء المؤلف التي ينسجها عن أعماله ويشيع، لها ولم تأتِ من استنباطات نصية، إن فعل الأحكام المسبقة ظاهر عليها خصوصا إذا ما علمنا أن الباحثة التقت شخصيا مع الروائي، وطرحت عليه جملة من الأسئلة التي أجاب عليه، والظاهر أن تلك الأجوبة هي التي شكلت إطار هذه القراءة، وأن الباحثة عجزت عن تجاوزها، ما جعل من قراءتها إعادة إنتاج لآراء المؤلف، بطريقة غير مباشرة.

ننتقل إلى آخر مبحث "**التجربة الواقعية ومدارات الممكن**" وفيه تعرضت الباحثة إلى الكيفية التي يُحول بها "**الأعرج**" الواقع المرجعي الحقيقي، إلى عالم لغوي متخيل، وانطلقت حسبها من إساءة القراءات السابقة الفهم، لأنها عالجت أعماله وفق مفهوم المرجعي الواقعي،

1-عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 198.

وقدمتْ أمثلة ، وحججا، هي ذاتها التي يقدمها "**الأعرج**" إذا ما سُئِلَ عن أعماله، ولقد فصلنا سابقا في هذه القضية وأشرنا إلى أن المؤلف يعتبر ألعابه التشويهية خيالا روائيا، فإن أدرج قصة واقعية وحرف نهايتها، ووضعها في سياق آخر (كقصة عزيز وقصة زليخة مثلا)، قال للقارئ هذا تخييل ويجب عليك أن تفهمه تخييلا!

إن السيطرة المفرطة على قصد النص، من قِبَلِ المؤلف، ورغبته في توجيه فعل القراءة والفهم أمر غريب! والمشكلة أساسا تكمن في قضية فهمه للخيال الروائي، لأنه يكتب وفق منطق التركيب والتحويل، لا وفق منطق الإبداع، لذلك فمفهومه للخيال، ولعملية الإبداع مضطرب، وهو على هذا لا يقبل بالقراءات المخالفة، ولا تعجبه القراءات التي تأتي خارج فهمه، وخارج حدود ما يريد هو للقارئ أن يفهمه.

يأتي الفصل الرابع والخامس والسادس، من الأطروحة قراءة في رواية "كريماتور سوناتا لأشباح القدس"، ولن نتوقف عنده لأنه لا يخدم بحثنا، ولا قراءتنا، لكننا سنعرض إلى الاستبانة التي أجرتها الباحثة، وسنعقب عليها، ومن ثم ننتقل إلى قراءة أخرى.

قامت الباحثة بتوسيع بحثها باستبانة، أرادت بواسطتها معرفة حضور الكتابة الواسينية لدى عينات مختلفة من القراء، والوقوف على أبعاد التواصل الأدبي بين الكاتب وقرائه، وقامت بتحديد 48 مستجوبا (16 طالبا، 16 صحافيا، 16أستاذا جامعيا)، وطرحت عليهم أسئلة أدرجتها في جدول، وحللت الجدول وعقَّبت عليه، لتجد أن اهتمام الصحفيين والطلبة بالأدب العربي أكثر من اهتمامهم بالآداب الأخرى، وأن اهتمامهم بالأدب الجزائري منحصر إلا فيما يفرضه البحث الأكاديمي، وخلصت إلى أن روايات "الأعرج" متعارف عليها في الوسط الإعلامي أكثر منها في الوسط الطلابي(*).

*– توصلت الباحثة إلى أن كتاب الأمير يتصدر أعمال "**الأعرج**" من حيث المقروئية ، ورغم هذا فإنه في هذه الفئة احتل المرتبة الخامسة، بعد "ذاكرة الجسد" التي احتلت الصدارة، وبعد رواية "ريح الجنوب"، التي تليها رواية "اللاز"، وبعدها "فوضى الحواس"، لتكون "شرفات بحر الشمال" المركز السابع بعد "رواية الدار الكبيرة".

عموما، فقد فصلت الباحثة باستفاضة في هذا الشأن، وعالجت العديد من الجوانب في استبانتها، لتتوصل إلى أن تجربة "الأعرج" لم تنل حقها من التلقي، استنادا إلى الأرقام والتواترات وإلى الأجوبة التي حصلت عليها من العينة، أما بشأن عينة الأساتذة الجامعيين، فقد توصلت الباحثة من تحليلها الأجوبة وتواترات القراءة، بأن الأساتذة أكثر اطلاعا على كتابات "**الأعرج**" من الطلبة والصحفيين، وأرجعت هذا إلى اهتمامهم بالنقد والأدب، ورأت أن اهتمام ومقروئية الأساتذة نتاجات "الأعرج" الأولى أكثر من رواياته المتأخرة، يعود إلى متابعتهم تجربة "**الأعرج**" من بداياتها، فكانت رواية "نوار اللوز" أكثر مقروئية من "كتاب الأمير".

وبشأن التفاعل مع نصوص "**الأعرج**" تعرض الباحثة آراء الأساتذة الذين أعربوا عن تفاعلهم مع رواية رمل المايا، فيما رأت فئة أخرى أن كتاب الأمير خيب أفق انتظارهم، وأعرب كثير منهم عن موقف سلبي باعتبار أنه تشويه للتاريخ، فيما أكدت مجموعة منهم أن أعماله لم تخرق أفق توقعاتهم، وقد عقَّبت الباحثة بأن هذه المجموعة ترى تجربة "الأعرج" غير مثيرة للاهتمام ولا تخلق الدهشة، كما فصلت الباحثة في تحليل اهتمام الأساتذة بالشخصيات في أعمال "**الأعرج**" التي كان على رأسهم شخصية "مريم" وكذلك بموقع النص الغائب الذي تباين بين التراث الشعبي وبين أدب "**سيرفانتس Miguel de Cervantes Saavedra**"، وكذلك تعرضت إلى العنونة والموضوعات والتشكيل الجمالي، أين تلقت عشر أجوبة فقط، وقد جاءت جملة الأجوبة كالتالي: انشطار العنوان راجع لتكثيف الجزء الأول منه بالجزء الثاني، في حين رأى آخرون أنها طريقة لإغراء المتلقي، وتقديم الشخصية الرئيسة في العنوان كـ"سيدة المقام" مثلا، هيمنة الجمل الاسمية، المسحة الشعرية، وقد حللت الباحثة الأجوبة وعقبت عليها لتخلص إلى أن العنونة لدى "الأعرج" تشكل بؤرة تناص بين الماضي والحاضر، يستعين فيها بالتراث ويعطي بها صورة جديدة للتاريخ.

الأمر ذاته ينطبق على الافتتاحيات، حيث تلقت الباحثة أجوبة من قبيل شعرية الجمل وطولها واعتبارها نواة النص، وعقبت الباحثة على هذا بسطحية تلقي الافتتاحية التي لا ترقى

إلى توضيح أثرها، أما بشأن الموضوعات فقد صنفتها الباحثة استنادا إلى الأجوبة كما يلي: البعد الإيديولوجي، المنفى، والحرية، وعقبت الباحثة بأن هذه الأجوبة أجوبة تختزل الثيمات وتختصرها، وهي قراءة هامشية على حد تعبيرها، والواضح أن الباحثة بدل أن توازن بين ما تلقته من مجمل الإجابات، وبين ما لامسته من قراءتها المدونات، راحت تصف الإجابات التي لا تتماشى مع خط قراءتها، ورؤيتها المشابهة لرؤية المؤلف، بالهامشية والاختزال، كنوع من الإقصاء وممارسة سلطة التهميش، ولعل هذا راجع إلى أنها حوطت نفسها بآراء المؤلف، كما أسلفنا.

حيث حكمت، على الأجوبة التي تلقتها، بأنها وصفية، ومقاربات اجتماعية، نسببت في انغلاق التأويل، وانحصاره في بوتقة القطب الواحد، الذي اختزل إمكانات دلالية أكثر انفتاحا، وهنا نتساءل لِمَ ليس العكس؟، أي لِمَ لا تشكل قراءات الباحثة انفتاحا غير مبرر وتحميلا للنصوص ما لا تحمله؟ ولِمَ ليست نصوص "الأعرج" هي النصوص المنغلقة ذات البعد الواحد، والرؤية الواحدة، التي لا تنفتح على التأويل ولا تمنح القراء قراءات متنوعة؟

نعتقد أن ما قدمناه على مدار البحث، كفيل لتمثل الإجابة عن هذه الأسئلة، ونحن بهذا لا نقصي أي قراءة، بل إننا نتعامل معها كتراكم يمكن الاستفادة منه، وفي الوقت ذاته ننقدها ونضعها موضعها الصحيح، إذ إن كثيرا من القراءات مبنية على المغالطات، وفي هذه الحالة نرى أن قراءة الباحثة ابتعدت نوعا ما في الأخير، واقتربت حد التطابق مع رؤية المؤلف، بدل أن تتغيا الموضوعية، حيث كان يجدر بها استثمار أجوبة العينة، والبحث في سبب إجماعهم عليها، وتحليل الظاهرة موضوعيا، بدل التحيز والتعقيب بهامشية الأجوبة، واعتبار أعمال "**الأعرج**" منفتحة على التأويل، وتنطوي على جمالية تشكيلية ولغوية.

إضافة إلى ذلك، فإن الباحثة بقولها هذا، تناقض نفسها مع ما أوردته في السابق، عندما أشارت إلى تكرار "**الأعرج**" ذاته«**أتصور أنه إذا كان القارئ يواجه أجوبة مكرورة في هذه المحاورات، فلأن الكاتب يريد أن يكسب تعاطفه [القارئ إزاء قضيته غير أن هذه**

الأسئلة فيما يبدو تتيح للكاتب الإدلاء بأجوبة جديدة تملأ فراغ المقول الأول.»[1]، فهي بهذا تخالف نفسها وما أدرجته سابقا، وتعيد إنتاج مقاصد المؤلف التي عبر عنها في تصريحاته، وهكذا فإن قراءتها، قراءة تمجيدية، ترفع من المنجز الروائي لـ"**واسيني الأعرج**"، بدل أن تتعاطى معه بموضوعية وتنقده.

تواصل الباحثة مع أجوبة الأساتذة، حيث صنف 12 أستاذا أعماله ضمن التيار الإيديولوجي، ووضعته 04 إجابات ضمن خانة المدرسة الجديدة و05 بين التيارين. وبهذا الإجماع يتبين لنا جليا أن "الأعرج" يكتب إيديولوجيا، وهو ما تبوح به أعماله ولا يمكن لأي قارئ أن يغفل على هذا، فأغلبية الإجابات من قِبَلِ الأساتذة، وقعت على إيديولوجية كتاباته، وإن أنكر هو هذا فإن النص وإجماع القراء كفيل بإثباته.

تنتقل الباحثة إلى تحليل الجواب القائل: بأن حضور "الأعرج" المحلي يتصدر قائمة الكتاب الجزائريين، حسب كل فئة من العينة، فبعضهم حكم بهذا لاقتران اسم المؤلف بكتابات العشرية السوداء (10 تواترات)، وبعضهم قال بهذا نتيجة تميزه (09 تواترات)، ومنهم من قال بأن تصدره نتاج خلو الساحة الأدبية (03 تواترات)، وقد أفاضت الباحثة في تحليلها دون أن تخرج عن سياق مقاصد المؤلف، وختمت استبانتها بجدول أدرجت فيه نسبا مئوية لتلقي أعمال "**الأعرج**" عند الفئات الثلاث مجتمعة، لتجد أن كتاب "الأمير" يتصدر القائمة بنسبة 35 بالمائة، وتتذيلها "ذاكرة الماء" بنسبة 06 بالمائة، لتحصل "المخطوطة الشرقية" و"سيرة لخضر حمروش" على نسبة 00 بالمائة، تصل الباحثة في النهاية إلى أن نسبة تلقي أعمال "**الأعرج**" في الدوائر المتخصصة متدنية، وتعكس أزمة تداول النص الأدبي في الجزائر.

1–فتيحة العزوني: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2011/ 2012م، ص 77.

كانت هذه القراءة، وإن لم تتعرض إلى رواية "أصابع لوليتا" ولكن إلى منجز "**الأعرج**" عموما، وإلى رواية "سوناتا لأشباح القدس" خصوصا، قراءة قيمة، ومفيدة في كثير من جوانبها، خصوصا فيما يتعلق بالإحصاءات التي قامت بها الباحثة، وإن غاب عنها النقد الجاد، والحازم بعض الشيء، وإن كان بها شيء من التناقضات، لكنها تشكل عتبة مهمة تسلط الضوء على تجربة المؤلف.

القراءة الثانية[1] التي نسوقها في مسارنا التأويلي، اتخذت من رواية "أصابع لوليتا" مدونة من المدونات التي اشتغلت عليها، وقد ركزت هذه القراءة على ثيمة الجسد، وربطت بينها وبين عتبة العنوان، مؤكدة على البعد الإغرائي الذي يضطلع بيه الأخير، ثم انتقلت إلى المتن لتربط بين الجسد والشهوة والحياة، وبين الجسد والموت، ليكون جسد "لوليتا" رمزا لوطن يغتصب من طرف الجميع، ثم لتربط بين الجسد والموت والإرهاب، بتسليط الضوء على المسار السردي الذي تحاول فيه "لوليتا" اغتيال "مارينا"، وربط الأمر بعبقرية المؤلف وإبداعيته.

هذا مختصر القراءة، والواضح أنها قراءة اختزالية نوعا ما، فقد سلَّطت الضوء بشكل أساسي على شخصية "لوليتا"وعلى ثيمة الجسد، ولم تتعرض إلى قضية التشكيلات السير ذاتية في النص، كما لم تشر إلى أمور أخرى كان يجدر الإشارة إليها، وهي على هذا وصفية أكثر منها تأويلية، وقد جاءت عناوين المباحث في هذه القراءة، محكمة الصياغة جاذبة الانتباه، لكن ما نقرؤه في المبحث، يكاد لا يتناسب مع العنوان المضروب له.

دون أن نغفل، عدم الاستقلالية التي وسمت هذه المقاربة، حيث يهيمن عليها حضور المؤلف ومقاصده، وينعكس هذا من صوت الباحثة، التي تتناول النص في ضوء مقاصد المؤلف، وتمنحه سلطة المعنى، وعبقرية الإبداع، كمسلمة قتلت البحث قبل أن يبدأ، وتجعل

1-حنان حطاب: في فهم الخطاب السردي مقاربة تأويلية في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه علوم، تخصص مدارس النقد المعاصر وقضاياه، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2016/ 2017م، ص- ص: 227- 243.

من النقد ينزاح عن جوهره، ليكون مجرد تعقيب يردد أصداء موهبة المؤلف(*)، فهذه القراءة ترى أن المؤلف استطاع خرق أفق القارئ، بجعله "لوليتا" تنتحر، لكننا نرى عكس هذا إذ إن النهاية مكتوبة على البداية.

فبمجرد دخول "لوليتا" المفاجئ، على يونس "مارينا"، الكاتب المهدد بالقتل، فإن القارئ النبيه سيعرف سيرورة هذا السيناريو، وبأن المؤلف الذي جاء بشخصية "لوليتا" البعيدة كل البعد عن المسلمين، خصوصا في مظهرها واشتغالها موديلا، ظنا منه بأنه يؤسس لنهاية مفاجئة، سيعلم أن هذه الفتاة تنوي قتل "مارينا"، ومع مواصلته السرد سيتمكن من تخمين النهاية دون صعوبة، ولم تكن قراءة الباحثة موفقة عندما ذهبت إلى أن النص ينطوي على تخييب آفاق القراء، لأنه لا يفعل.

ارتأينا أن نضيف قراءة أخرى من أجل الإثراء، وقد اخترنا مقالا عالج الرواية، ورغم أن عدد المقالات الذي اتخذ من النص مدونة له كبير(**)، إلا أننا اخترنا واحدا منها فقط، وقد وقع اختيارنا على مقال له صلة بنظرية القراءة والتلقي، إذ كانت بقية العناوين تدور حول

---

*-يفترض، وهذا ما نراه منطقا سليما في قراءة وتأويل ونقد، العمل الفني والأدبي، أن الناقد ينطلق من النص مستعينا بالسياقات الملائمة لعملية قراءة جادة، مُحَيِّدا المؤلف وتأثيراته، وآراءه، واسمه بالتحديد، خصوصا إن كان مؤلفا يكتب استنادا لاسمه مستغلا شهرته، لأنه في هذه الحالة سيصبح هو ونصه متعاليا عن النقد ويصبح أي نقد يغرد خارج السرب أشبه بالتجريح، ولعل هذا سبب عدم إقدام الدراسات والمقاربات -أغلبها- على القول بأن الأعرج يكرر أعماله مغيرا الصياغة، أو قولها بأن أنثى السراب مثلا نص متولد عن بنية عدم استقرار وهو شتات ناجم عن اللاوعي، ولا علاقة له بالكتابات الشذرية الحداثية وما بعد الحداثية، لذلك يفترض بالقارئ المؤول الناقد، أن يلغي هذا التأثير لأنه سيجعل من النقد مجرد اجترار لما قاله المؤلف وما قاله الآخرين، ولو نلاحظ فإن معظم الدراسات ذات جوهر واحد، إذ إنها تخلص إلى أن "هذا مؤلف بارع وموهوب وخارق"، لا أقول عكس هذا ولكن استئناسا بإيكو، فإنني سأحكم بهذا إذا تبين لي وعي المؤلف باستراتيجية النص وتوجيهه الإبداع نحو نقطة أستطيع فيها بنقدي المحايث أن أتوصل لأن هذا المؤلف مبدع بحق، أما الانطلاق من قضية أن المؤلف مبدع خارق موهوب، ومقاربة النص وفق هذا التأسيس فهو نوع من مغالطة مصادرة الحكم إنك تقول بإبداعية المؤلف وقدرته وتميزه كقضية أولى مسلم بها ثم تقرأ النص مستخرجا قرائن تتعلق بالقضية الأولى التي طرحتها كمسلمة، من ثم تصل إلى نتيجة تؤكد المسلمة القضية الأولى المطروحة التي سلمت بها، هذا منطق جلّ الدراسات سواء التي تتعامل مع مدونات الأعرج أو مع مدونات غيره، وهذه أزمة بحق وجب الانتباه إليها ومعالجتها.

**-يمكن البحث في المنصة العلمية للمجلات الجزائرية ASJP بالكلمة المفتاحية "أصابع لوليتا"، وستظهر تقريبا كل المقالات التي اتخذت من هذا العمل مدونة لها، وهي 17 مقالا، في مختلف المجلات إلى هذه اللحظة 2023/11/30م.

الخطاب التاريخي في "أصابع لوليتا"، والحوارية في "أصابع لوليتا"، وانزياح الزمن، وصورة الآخر... إلخ، وهي أشياء أشرنا لها سواء عموما أو قياسا أو تضمينا.

جاء المقال بعنوان: **المسافة الجمالية في رواية "أصابع لوليتا "لواسيني الأعرج**[1] ليتعرض إلى المسافة الجمالية، وتخييب أفق المتلقي في الرواية، لكنه انطلق من مسلمة أن العمل فيه تخييب لأفق انتظار المتلقي، ووصل إلى هذه النتيجة، ويتضح هذا من الأسطر الأولى التي يقرّ فيها المقال بأن العمل يتميز بهدم التوقعات وبناء آفاق جديدة.

وانطلاقا من عنوان الرواية، يبدأ المقال في رصف خيبة التوقعات التي سيتلقاها القارئ، ونحن لا نعلم أي قارئ تحديدا، فالمقال يخاطب الجميع ويفترض جمهورا مطلقا من القراء يقع لهم هذا التخييب، الذي لربما جاء قياسا على الخيبات التي تعرض لها مؤلفه، حيث يَرِدُ في المقال أن العنوان يفتح مسافة جمالية قصيرة، فالأصابع تحيل إلى الفن والعزف خاصة مع اقترانها مع اسم "لوليتا" الذي يستدعي النص السابق، ومنه يُعتقد أن "لوليتا" فنانة، أو رسامة، أو عازفة لكن المسافة الجمالية في المتن، تتسع لنعرف أن "أصابع لوليتا" ترتبط بالموت.

وفي الحقيقة فإن قراءة كهذه للعنوان تعتبر قراءة مخلخلة، فإن أردنا الوقوف عند العنوان، فهو مركب وفق مبدأ التلفيق والتركيب الذي يبدع وفقه "**الأعرج**"، "لوليتا" أتى بها بما تحمله من دلالات تتعلق بنص سابق، نص "لوليتا لـ"**نابوكوف Vladimir Nabokov**"، والأصابع أتى بها من أعمال أخرى، وظَّفت أجزاء من الجسد في التسمية، وهذه الأعمال أعمال غربية تأثر بها المؤلف فأعاد إنتاجها، لا أكثر ولا أقل، والعنوان على هذا لا يرتبط بالمتن، إلا بشخصية "لوليتا"، ولا يخلق أي مسافة جمالية، ولا يتضمن أي نوع من المفارقة ولا أي تخييب، كما يذهب إلى هذا المقال، ولكنه يرتبط بعلائق نفسية لها صلة وطيدة

1-خولة بارة، عبد الرحيم عزاب: المسافة الجمالية في رواية" أصابع لوليتا "لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج: 13، ع: 01، 15/ 03/ 2021م، ص- ص: 1326- 1344.

بالذات المُنْتِجَة للنص "**الأعرج**"، المنجذبة نحو الجسد الأنثوي، فقضية الأصابع ووصفها موجودة في متون سابقة (وصفه لأصابع كليمونس العازفة في "شرفات بحر الشمال" مثلا)، أما معنى عزف لحن الحياة كمستوى تلقٍ أول نصطدم به، ثم يخيب عندما نجد أنه عزف للحن الموت مع نهاية الرواية، فهو تأويل خالٍ من القرائن والأدلة، ولا برهان عليه من النص، لأن "لوليتا" من البداية كانت تتحدث عن الإنتحار والموت، وهي القرينة التي يلتقطها القارئ، ويعرف منها النهاية الواضحة التي يُمهِّد لها المؤلف.

يعالج المقال جزئية أخرى هي الشخصيات، ويَجُرُّ على الشخصيات ما جرَّه على العنوان، معتبرا إياها مخيبة لأفق الانتظار «**ففي كل مرة يكتشف المتلقي كمية التخييب الذي تحمله هذه الشخصيات، فكلما تعمق في القراءة يصدم بعدم توافق توقعه حول هذه الشخصية التي يصورها له العمل الروائي بحلة جديدة في كل مرة، وكلما يعتقد أنّه أستقر** [استقر] **على مفهوم معين لها يأخذه المتن الروائي بين مد وجزر ويلبس هذه الشخصية أسماء وصفات مغايرة عن ما** [عمّا] **كان يعتقد به**»[1]، يؤكد المقال، كما نلاحظ من هذا المقطع المربك، أن الشخصيات في "أصابع لوليتا" متحولة ومتقلبة وتخييب آفاق التلقي، في حين يقدم النص فعليا، شخصيات مُنَمَّطة ثابتة، والمتغير الطارئ عليها هي الأحداث المحيطة بها، فـ"حميد السويرتي" أو "يونس "مارينا" رغم تعدد الأسماء بقي ثابتا.

و"لوليتا" على مدار النص لم تتغير، أو تنقلب، لقد جاءت بهدف القتل، وكانت محملة بجراح الماضي، التي تعايشت معها، نتابع هذه الصورة النمطية التي لا تتغير، عبر كامل النص، حتى تنتهي لوليتا منتحرة، وهو ما كانت تردده من بدايات السرد، فانتهت إليه، محجمة عن قتل "مارينا"، تلبية لرغبة المؤلف، الذي أراد أن تكون النهاية شاعرية هكذا،

1-خولة بارة، عبد الرحيم عزاب: المسافة الجمالية في رواية" أصابع لوليتا "لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج: 13، ع: 01، 15/ 03/ 2021م، ص 1332.

لذلك لم يوفق في إخفاء تدخله الفج، ولم ينجح في تخييب آفاق المتلقي، لأن النهاية التي ارتضاها يمكن قراءتها مع البداية.

أما تعدد الأسماء الذي يطنب المؤلف في استخدامه ، فهو عادة لا غير، ضمن ما يسميه ألعابا فنية، وهي لا تضيف ولا تنقص، والمتعامل مع أعمال أخرى له، سيجد فيها هذه العادة، كتلاعبه بأسماء "مريم"، وإدراجها في كثير من الروايات تحت مسميات مختلفة(*)، ودون أن نسهب هنا، فشخصيات العمل لا تخلق هي الأخرى، أية مسافة جمالية أو خيبة تلقٍ.

نذهب إلى مبحث التعالق النصي، الذي يقدم فيه المقال تحليلا للعلاقة القائمة بين نص "لوليتا" لـ"**نابوكوف Vladimir Nabokov**"، وبين نص "**الأعرج**" "**أصابع لوليتا**"، الذي وظّف "شخصية "لوليتا"، معتبرا أن هذه الشخصية في النص اللاحق، ورغم محافظتها على المرجعية، وإحالتها إلى النص السابق، إلا أن لها وجودها الخاص، فهي ليست قاصرة كما في النص الأول، وتعرضها للاغتصاب كان من طرف والدها الحقيقي، و"مارينا" كان بمثابة الوالد والحبيب لها، نحن نوافق على هذا الطرح إذ إن "لوليتا" "الأعرج" تختلف عن "لوليتا" "**نابوكوف Vladimir Nabokov**"، ومن غير المعقول أنه مع كل هذه المحاكاة والإستنساخات أن لا يغير المؤلف شخصيته الروائية، ويجعل منها نسخة مطابقة لـ"لوليتا" "**نابوكوف Vladimir Nabokov**".

لكن الاعتراض يكمن في طرح المقال الناقص، فالمؤلف عندما ترجم ذاته في شخص "يونس مرينا"، نقل معه كل مكبوتاته، و"لوليتا" إحدى هذه المكبوتات، وتراسله مع النص السابق لم يأتِ في إطار استفادة منه، أو استثمار له، بقدر ما جاء أولا في مستوى تقاطع جنسي يسيطر على ذات المؤلف، وهو المعروف بطروحاته الجنسية الكثيرة، فما "مارينا" إلا

*– وقد فصلنا في الفصل الأول كثيرا فيما يتعلق بهذا الشأن.

"همبر **Humber Humber**"[*] في رداء مثقف متذوق للفن، وأما على المستوى الآخر، فالنص السابق حضر في إطار مقارنة ومفاضلة، عمد إليها "**الأعرج**" داخل متنه، إذ إنه أشار إلى أن ما يكتبه أفضل مما يكتبه "**نابوكوف Vladimir Nabokov**"، بطريقة ضمنية في عديد من المواضع، حيث يقول على لسان "لوليتا" مثلا: «**ما الذي دفع بك لمناداتي بهذا الاسم الذي لم أكن أحبه. قرأت الرواية مرات عديدة، آخرها بعد أن غادرتك، ولم أجد في لوليتا ما يثيرني ولا حتى في كل كتابات نابوكوف.**»[1]، كما لمّحت "لوليتا" إلى استحقاقه جائزة نوبل عن كتابته، بعد مديح مطنب لها امتد على صفحات العمل «**عندما تحصل على نوبل، أستطيع أن أدعي أن يونس مارينا كان حبيبي، عشيقي، أبي... لا. كان كل شيء إلا أبي. هههههه.. ضحكة انفجارية أخرى. صمتت قليلاً. شعر بها تنط في فراشها ثم تهدأ فجأة. لم يستطع أن يكتم ضحكته هو أيضاً.- هههه... مهبولة. نوبل مرة واحدة؟ بعد موتي ربما حتى هذا الحظ غير ممكن، لأنه عليك أن تظل حياً لتحصل عليها**»[2]، وكل هذه أهواء وتوهيمات من قِبَلِ المؤلف، نطق بها على لسان الشخصيات، وإذ قلنا بانعدام تعددية الأصوات في هذا العمل، فإن هذا خير شاهد عليها فمنطق "مارينا" الشخصية البطلة، الذي يتطابق مع "**الأعرج**" المؤلف وفق ميثاق التطابق الضمني، يرى نفسه أفضل من "**نابوكوف Vladimir Nabokov**" صاحب رواية "لوليتا"، و"لوليتا" التي من المفترض أنها شخصية مستقلة، تدخل في حوارية مع شخصيات العمل، هي ذاتها "**الأعرج**" الذي يتحدث من ورائها، ليجعل منها تمجده وتمدحه، بالتالي ف"لوليتا" هي صوت المؤلف، ولا تعددية هنا، إذ إن المؤلف قتلها بعدم جعل الشخصية تمضي في سياقها النصي الحر.

---

*- الشخصية الرئيسة والساردة في رواية "لوليتا" لـ "**نابوكوف Vladimir Nabokov**"

1-واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 172.

2-المصدر نفسه، ص، ص: 176، 177.

يعرض المقال أيضا إلى وجود عنصر سير ذاتي، وهذا ما يحسب له إذ إن الدراسات الأخرى لم تشر إلى العنصر السير ذاتي في هذا العمل(*)، لكن ما نتوقف عنده قبل أخذنا بما جاء فيه، هو تساؤل مفاده: ما علاقة العنصر السير ذاتي بالمسافة الجمالية؟ وما دوره في تخييب أفق المتلقي؟ يُفترض بالمقال أن يطرح هذا التساؤل ويجيب عليه، لكننا لا نجد هذه التساؤلات ولا إجاباتها، فرغم إشارته إلى جانب لم تتعرض له المقاربات الأخرى، إلا المبحث الذي عالج فيه قضية العنصر السير ذاتي، يبدو عنصرا منفصلا ودخيلا، أضيف إضافة.

لقد تناول المقال العنصر السير ذاتي في حدود أحداث الرواية وفي حدود الحياة المرجعية للمؤلف مقارنا بينهما لا غير، لكنّا لا نجد ما اضطلع به هذا العنصر في السرد، والمقال لا يبين لنا ما الجمالية التي أضفاها، ولا يوضح لنا دور هذا العنصر أو التخييب الذي مارسه، باعتبار أن موضوع المقال محدد في إطار جمالية التلقي وتخييب أفق القارئ، إن هذا المبحث جاء مبحثا وصفيا أكثر منه تأويليا ونقديا، ولا يتوافق مضمونه ولا عنوانه مع الإطار العام للرؤية البحثية الذي يستند عليها، ونعتقد أن الباحث عندا أضافه، كان عاجزا عن تحديد دور العنصر السير ذاتي، في السرد –الذي لا يضطلع بشيء حقيقة –، فلجأ إلى قراءة وصفية تُبين علاقة الرواية بحياة المؤلف، والشبه القائم بين الشخصيات والأحداث، وبين حياة المؤلف الحقيقية المرجعية، وطرح احتمالية أن "لوليتا" ليست شخصية متخيلة ولكن لها مرجعها الواقعي الحقيقي(**).

---

*–أشارت الباحثة "فتيحة العزوني" في أطروحتها: "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي"، إلى وجود السيرة الذاتية كرافد من الروافد التي يستمد منها المؤلف في الكتابة لكن إشارتها كانت عامة وفي جملة الأعمال التي عالجتها التي لا تدخل أصابع لوليتا ضمنها، باعتبار أن أصابع لوليتا كتبت بعد هذه الأطروحة وهي ليست من بين النماذج التي اشتغلت عليها.

– فصلنا في سابق من الفصول في هذه القضية، مع شخصيات مماثلة كشخصية حنين وكليمونس، وكشفنا أسلوب كتابة "الأعرج**" وتلاعبته التي يسميها تلاعبات فنية.

نعود لنقدم تعقيبا على كامل المقال، استنادا إلى رؤيتنا التي كونَّاها بعد قراءة العمل وتأويله في المباحث السابقة، إن المقال يقول بوجود أفق خيبة على مستوى العنوان والشخصيات والأحداث، ويضيف العنصر السير ذاتي الذي لم يُبَيِّن دوره في السرد، وعلاقته بالمسافة الجمالية وأفق الانتظار، بصفتها الحدود التي يشتغل ضمنها المقال، وإنّا في حقيقة الأمر، لا نجد تخييبا لأفق المتلقي في عمل "أصابع لوليتا"، لأن السيناريو السردي وسيرورة الأحداث متوقعة، فالعمل لا يقدم شيئا جديدا لا على مستوى الشكل ولا على مستوى المضمون، فعلى مستوى المضمون تحضر الثيمات المكررة ذاتها (الإرهاب، النظام، الجنس، تقديس الآخر الغربي...)، التي يكتب فيها المؤلف.

أما على مستوى الشكل فهو من ناحية، شكل تركيبيٌّ مُحَاكٍ، يحاكي فيه أشكال روائية سابقة (نص "لوليتا"، ورواية "آيات شيطانية")، وهو من ناحية أخرى، شكل يعتمد على الإسهاب السردي والوجداني، بحبكة ضعيفة، خطّية ومتوقعة، كأنك أمام حكاية لا رواية، حيث تتوالى فيه الأحداث بشكل أفقي، وتغرق في اسهابات عاطفية، تثقل كاهل السرد.

ويبدأ السرد مع "مارينا" وروايته عرش الشيطان وظهور "لوليتا"، تتخلله بعض الذكريات التي تستشهد بالعناصر السير ذاتية، ويتواصل السرد في الخط الرتيب ذاته، مع طرح لوجهات نظر، وحوارات تتعلق بتوجهات المؤلف، المهيمن على الأصوات السردية الأخرى، لتصل في النهاية إلى خاتمة تشبه تلك التي في "ذاكرة الماء"، فـ"لوليتا" تنتحر، وهذا أمر متوقع، كتوقع وجود هذه الشخصية لِاغتيال "مارينا"، وذلك بقرائن بسيطة يتتبعها القارئ، في حين يكتفي القارئ المطّلع والمتبحر، بدخول "لوليتا" على "مارينا" في معرض الكتاب بتلك الطريقة المسرحية المغرية، ليضع في حسبانه، وفي ضوء التهديدات التي يتلقاها "مارينا" من طرف الإرهابيين، بأن هذه الشخصية ليست ملاكا نازلا من السماء، ولكنها وُضِعَتْ بهذه الصورة البعيدة كل البعد عن صورة الإسلاميين، لتغتال "مارينا"، وتتبخر استراتيجية المؤلف الضعيفة، ويغيب التخييب الذي تصرّ المقاربات والمقالات على إثباته عنوة في هذا العمل.

أما بشأن الانتحار فإنه من المأساة التي عاشتها "لوليتا"، وحديثها المتواصل عن الانتحار، فإن القارئ يدرك في النهاية أن "لوليتا" ستموت منتحرة، واستنادا إلى أعمال أخرى فإن هناك أفقا يتشكل عند القارئ، وهو أن الشخصية المطابقة للمؤلف دوما تنجو (الراوي في "ذاكرة الماء"، "ياسين" في "شرفات بحر الشمال"، سينو في "أنثى السراب"...)، وأن الشخصية الملتصقة به دوما تموت (حنين لديها سرطان ولا أمل لها بالعيش لذلك جعل آخر ليلة بينهما ليلة حب، فتنة يعتقد أنها ماتت، "ليلى" من "أنثى السراب"...)، بالتالي فإن من سيموت في النهاية هي "لوليتا" ومن سينجو هو "مارينا"، وفق التسلسل التالي:

القارئ المتبصر يدرك مباشرة أن "لوليتا" مُرسلة من الإرهابيين لاغتيال "مارينا"، فهي إما ستقتله وتهرب، أو تُفجر نفسها كفدائية فتموت معه، أو إنها ستفشل في قتله ويُقبض عليها، أو تفشل في قتله وتموت، لا توجد احتمالات خارج هذا، ومن كلام "لوليتا" المتواصل عن الانتحار يستبعد القارئ احتمال القتل والهرب ويحافظ على احتمال التفجير(*).

وهنا، واستنادا إلى الأفق القديم، الذي شكَّله من قراءات سابقة لأعمال المؤلف، واستنادا إلى تكراريته ذاته شكلا ومضمونا، فإن القارئ يضع في حسبانه استحالة موت "مارينا"، بصفته معادلا لشخصية المؤلف التي من المستحيل أن تموت، يؤازر هذا الطرح

*-هناك قرائن نصية عديدة عن هذا يمكن الاستشهاد بها كمعرفة لوليتا الدقيقة ب"مارينا" لإذ إنها تعرف عنه كل صغيرة وكبيرة مما يجعل القارئ يستنتج بأنها تلقت معلومات شاملة ومفصلة عنه، أي إنها مرسلة إليه، وأيضا ما تقوله "إيفا" عشقة مارينا ومترجمته في الصفحة 58 من العمل «**احذر.لوليتا ليست عادية مثل الذئبة، قد تأكلك يوما بلا أدنى تردد، وتأكل نفسها معك. أدركت ذلك من عينها، بحواس امرأة تشم الخطر من بعيد**»، فهذه قرينة تحيل إلى ما سيحصل، ولأن أسلوب الكاتب وسيناريوهاته معروفة ومكررة فإنه ما يتنبأ به القارئ يجده، ولو أن المؤلف عمد لعرض آخر ولطريقة أخرى في تقديم لوليتا وعلاقتها ب"مارينا" لكان خدع القارئ وخيب أفق انتظاره، لكن كل شيء على الطاولة من البداية، وطريقة تزويد القارئ بالمعلومات السردية غير متحكم فيها، والقارئ عموما والناقد خصوصا يلاحظ ضعف الأعرج في الحبكات، وتغطيته لهذا العجز بالاسترسال والإكثار من الخطابات الوجدانية.

قرائن سردية من العمل(*)، بالتالي فإن القارئ يعرف مباشرة بأن "لوليتا" ستفجر ذاتها، وينجو "مارينا"

ولن ينسى المتلقي المتبصر أن "مارينا" متابع من طرف النظام أيضا (ذئاب العقيد)، وأن الرجال الذي يصعدون في المصعد، بعد فشل اغتياله من طرف الإرهابيين هم أتباع النظام جاؤوا لتصفيته، ولقد صاغها المؤلف على شاكلة نهاية "ذاكرة الماء"(**)، ومع اتصالات الشرطة التي تخبره أن لا يتحرك من مكانه، يسمع صوت المصعد وكلام من وراء الباب يناديه باسمه، وهذا ما يفترض بنا أن نعتبره تخييبا لأفق المتلقي، لكنه في حقيقته تقنية أكل عليها الدهر وشرب، أعادها المؤلف في عديد من الأعمال بأوجه متقاربة، فالقارئ النبيه لن يَسْقُطَ من ذهنه أن "مارينا" مُتابع من قِبَلِ جهتين كما علمنا من البداية، ومع السرد فـ"مرينا" يركز على الإرهاب والإسلام إذ إنها مشكلته الوحيدة.

ولأن المؤلف يعتمد على الحشو والإسهاب، لتشتيت القارئ، فإن خطابه المعادي للإسلام، وخطاباته الوجدانية، وحديثه العليل وفلسفته المريضة عن تجاوز الذاكرة التاريخية

---

*- في الصفحات 37، 56، 58، 59، 160، 163، 166، مثلا نجد خطاب لوليتا يتعلق بالقتل ويدور في فلك الخطاب الإسلامي (الحديث عن حكم تحريم الخمر في الإسلام...)، تقديمها معلومات إلى "مارينا" لا يعرفها غيره، وهي= ليست متاحة على الشبكة، بل والحصول على رقم هاتفه دون أن يعطيه لها، وأسئلتها المستفزة والمشبوهة عن مترجمي أعماله، وما إن كانوا مهددين بالقتل هم أيضا إضافة إلى مزحاتها المتكررة عن القتل...، إضافة إلى ثقافتها الإسلامية الواسعة التي لا تتوافق مع تكوينها الثقافي والاجتماعي باعتبارها موديلا، وارتباطها بأندونسيا أكبر بلد إسلامي، والإحالات الضمنية التي تتعلق بتورط والدها مع الجماعات المسلحة...، كل هذا يجعل القارئ مدركا بأن لوليتا إرهابية ستقدم على قتل "مارينا" لكنها لن تفعل، لأن إحاطة القارئ بتجربة الأعرج وأسلوب كتابته يجعله مدركا بأن بطل الأعرج الذي يمثله لا يموت بل يبقى ليحضر في عمل آخر بالتالي يظهر خيار موت لوليتا منتحرة استنادا إلى القرائن الأخرى الموجودة في النص (على مدار العمل ومنذ بدايته تشير لوليتا بشكل متكرر إلى الانتحا كما في ص 41 مثلا وكما في 191، وص 192 والعديد من المواضع الأخرى) واعتمادا على أفق الأعمال الأخرى التي تنتهي بموت نساء الأعرج عادة... (شرفات بحر الشمال، أنثى السراب، سوناتا لأشباح القدس...).

**- هنا بعد انفجار لوليتا يصور المؤلف أجواء الانتظار ذاتها التي نجدها في رواية ذاكرة الماء، ووقوفه أمام باب شقته منتظرا فاطمة وابنته أن تفتحا عليه، لكنهما تتأخرا فتتهيأ له الأصوات ويخال صاعد الدرج ارهابيا جاء لاغتياله ليجد في النهاية أنها فاطمة وابنته ريما، هنا بعد انفجار لوليتا يصور المؤلف أجواء الانتظار ذاتها التي نجدها في رواية ذاكرة الماء.

والاستعمارية، وتبريراته الجوفاء التي يسامح فيها فرنسا على قتلها والده(*)، ويرد بها ضمنيا على الناس التي تتهمه في أصوله وانتمائته وولاءاته(**)... إلخ، وهي ما تنبؤنا عن عقدة تأنيب ضمير، كل هذا يشتت القارئ المبتدئ، ويُنْسِيه قضية معاداة النظام لـ"مارينا"، ليستحضرها المؤلف في الأخير، كبطاقة يفاجئ بها القراء من المستوى الأول، عندما يظهر ذئاب العقيد في المصعد بعد فشل "لوليتا" في قتل "ماريانا".

إن كتابة "الأعرج" الروائية ضعيفة من ناحية الحبكة، وهي تعتمد على الاسترسال والإسهاب، وتضييع القارئ بين خطابات وجدانية وغرامية، وموضوعات تتعلق بالفن

*-لقد برر هذا في حوار صحفي أجراه مع التونسي كمال الرياحي، وكان سأله عن الفرق بين مسامحة فرنسا على قتل والده وبين تقبل الوئام المدني ومسامحة القتلة فأجابه الأعرج إجابة مفادها أن لا مجال للمقارنة بين الأمرين فلا يمكن أن آخذ كامل فرنسا وشعبها بجريمة زمرة من الجنود ومن الاستعماريين الذين احتلوا البلاد، لكنه في جوابه لم يوضح الفرق تماما وبشكل قطعي بل اكتفى بتبرير نظرته المسالمة إلى فرنسا فيما اعتبر قرار الوئام المدني خطأ لأن التسامح مُسَيَّسٌ وليس إنسانيًّا (ونحن لا نعرف معه ما هو معيار المُسَيَّسِ والإنساني وكيف تكون مسامحته لفرنسا قتله والده إنسانية وتقبله الوئام المدني تسامحا مُسَيَّسًا)، وعلى الدولة أن لا تتسامح لأنها قوية، وأنه يتحدث بلسان أولئك الضعفاء والضحايا الذي قتل أهلهم وأقاربهم كيف يمكنهم تحمل هذا القرار... يمكن الاطلاع على الحوار بالتفصيل من كتاب: هكذا تحدث واسيني الأعرج، لكمال الرياحي، تحديدا الصفحة 85 وما بعدها.

** -هذا ما يجعل من العمل وثيقة أيديولوجية لا عملا فنيا، إنه عمل تبريري في حقيقته الباطنة يعرض المؤلف بأنه حر في اختياره الجانب الآخر (فرنسا ، الغرب)، وبصريح العبارة يقول للوليتا، الضفة الأخرى لا تعنيني (ص 188 من العمل)، وفيها يبرر لنفسه -غير مقتنع حتى-، بتجاوز قضية الذاكرة التاريخية والاستعمار وإنه سامح فرنسا على قتلها لوالده مستندا لمنطق إنها حرب وهناك قاتل ومقتول، منطق غبي أحمق أستغربه من إنسان يدعي الثقافة، هناك قاتل ومقتول، وهناك ظالم ومعتد بدأ هذا، وجملة ما قتلته فرنسا أضعاف ما قتل لها، فأي منطق هذا الذي تدعو به للتسامح، وإن كنت ارتضيت لنفسك ذل الإقامة هناك وطاب لك المقام فليس كل الناس لديهم قدرتك الخارقة على التلون وبيع الكرامة، هذا النص أيضا يعتبر تزويرا للتاريخ وتشويها للحقائق تحت قناع التخييل الذي صار مطيا لكل من هب ودب لمهاجمة المبادئ وتشويه الحقائق دون رقابة، حتى إذا سئل صاحبها وحشر في الزاوية قال يجب أن يفهم الأمر في حدود المتخيل ولا يجب مطابقته مع الواقع لالأن هذا تخلف وسوء فهم...، إذن أن في إنتاجك للعمل يحق لك الاستناد للواقع المرجعي وتشويهه وتزويره وأنا في فهمي لعملك لا يحق لي الاستناد للمرجعي، إضافة إلى هذا فإن الاستناد للمرجعي وتخييله بعيد كل البعد عن لعبة التشويه والتحريف والتزوير التي يمارسها الأعرج في نصوصه، إن كتابته للتاريخ أشبه بكتابة الرجل الأوروبي لها يكتب التاريخ وفق ما يخدم أجندات ومصالحه وإن كان هذا على حساب الحقيقة، ولأن الأعرج ليس مؤرخا لأنه لو كان كذلك لأكلته مطارق الأكاديميين والمشتغلين في حقل التاريخ دون أن يجد ما يدافع به عن نفسه، فقد لجأ إلى قضية التخييل ليلعب بها على الناس وليختبأ وراءها وكتاب الأمير ورواية حيزية خير شاهد على هذا، إن المتأمل جيدا في المقاصد الخفية وراء كتابته يجد أنها كتابات هدامة خادمة لتوجهات الغرب لا أكثر ولا أقل.

وفلسفات سطحية عقيمة، وقارئ جاد متمعن للعمل، يمكنه الإشارة إلى هذه الثغرة، ويمكنه تجاوز الضوضاء التي يمارسها الحشو، كما يمكنه معرفة المقاصد العميقة المقنعة ببراءة تحت مسميات براقة: "حوار الأديان، التسامح الإنساني، جدل الأنا والآخر (الذي يتحيز فيه للآخر المتقدم..."، ليعرف التوجهات الفعلية والحقيقية للمؤلف، وليدرك أن قضية الخيال عنده، هي مجرد لعبة تشويه حقائق من أجل خدمة موقف إيديولوجي، ومن ثم الاختباء وراء قناع الخيال الذي يوفر هروبا من المساءلة المباشرة، ومساحة جيدة للجدل ودحض الحجج وإكثار المغالطات.

إن أعماله تنأى عن الرؤية الفنية، وتقترب من إيديولوجيا تتزين لتخدع القراء، إن "الأعرج" –ونحن نقتبس من **إ.م. فروستر E. M. Forster** – له القدرة على أن يحكي حكاية، وأن تحكي حكاية لا يعني أنك تكتب رواية، لقد حلل " **إ.م. فروستر E. M. Forster**" أعمال "**السير والتر سكوت Walter Scott**"، وتوصّل إلى أنها لا ترقى أن تكون أعمالا جادة، بل إن شهرتها مستمدة من كونها حكايات لاقت رواجا عند قراء يحبون الاستطلاع، ولعلنا نجد في تحليله هذا تقاربا مع ما ذهبنا إليه في معرض حديثنا عن أعمال "**الأعرج**"، إن أعماله شبيهة بأعمال "**السير والتر Walter Scott**"، تحكي حكاية أجل لكنها ليست رواية(*).

وقد انجر التأويل والنقد خلف طروحات ومقاصد المؤلف، إذ إن جل الدراسات تنتج المعنى الذي أراده المؤلف، ولا يخرج فهمهما عمّا وضعه المؤلف، بحيث لم تُفَكِّكْ أعمال "الأعرج" كما ينبغي، ولم تَتَجَاوَزه عقبة إبستمولوجية، بل إنها صنعت/ وتصنع منه هي هذه العقبة، وتفرضه فرضا بإنتاج خطابات التمجيد والثناء، في شكل لغة أكاديمية تتخفى وراء مصطلحات نقدية لا أكثر ولا أقل.

*– أنظر الملحق رقم 35.

على النقد أن يراجع نفسه جيدا، وأن يتعامل مع النص وفق ما يتضمنه ويطرحه، لا وفق أحكام مسبقة جزافية يركبها على النص كيف ما توافق، كما ينبغي عليه أن يستعيد وظيفته التقييمية والتقويمية، لا أن يكون خطابا منساقا خلف اسم المؤلف، مكررا مقاصده.

8. قضية التجنيس:

كان من المفترض تجاوز قضية التجنيس، غير أن اللغط والخلط الذي أثارته في تجربة "**الأعرج**"، خصوصا مع ظهور شكل الكتابة الذي اصطُلِحَ عليه "التخييل الذاتي"[(*)]، وتبنيه من قِبَلِ الدارسين والنقاد، الذين راحوا يطلقونه بطريقة عشوائية على كل كتابة تستفيد من الحياة الحقيقية المرجعية للمؤلف، مؤسسين أحكامهم على مغالطات نقدية، توهم بالصحة، هذا ما حتم علينا الوقوف عند إشكالية التجنيس للبتِّ فيها.

يُقصد بالتخيُّل الذاتي[(1)] (Autofiction)، الشكل الذي ابتكره الروائي الفرنسي "**سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky**"، لملء الخانة العمياء في دراسة "**لوجون philippe Lejeune**"، وهي خانة الرواية (متخيل) التي تتطابق فيه الشخصية الرئيسة مع السارد مع المؤلف، من عمله (الابن/ الخيوط)[(**)]، حيث صرح "**دوبروفسكي Serge Doubrovsky**"

---

*-إن مصطلح التخييل الذاتي يتضمن مغالطة تركيبية إضافة إلى سوء ترجمته لذلك فإننا نستخدم "التخيُّل الذاتي" بديلا للمصطلح المتداول الشائع "التخييل الذاتي" تصحيحا اصطلاحيا، وهذا التصحيح لا يدل على قبولنا المصطلح، وقبول ما يحيل عليه، فجملة من النقاد انساقوا خلف طرح التخييل الذاتي ووقعوا في مغالطة المفهوم والمصطلح معا «**ولو استخدم زملاؤنا «التخيّل» بدل «التخييل»، لتمحّلنا لهم بعض العذر. ولعلّ ما أوقعهم في هذا «الخلط» صعوبة التمييز بين «رواية السيرة الذاتيّة» وهذا الجنس الذي يمكن أن نترجمه؛ وإن بحذر شديد بـ«الرواية الشخصيّة» أو «الرواية الذاتيّة».**»، **مصدر المقبوس: منصف الوهايبي: في أخطاء الترجمة: «تخييل ذاتي» أم كنغر؟... ابنٌ أم خيوط؟، صحيفة القدس العربي، تاريخ النشر:02 نوفمبر 2016م.** تاريخ الإطلاع: 13 جويلية 2021، الرابط: https://2u.pw/bjV2Pgi .

1-ينظر:

Cécile De Bary, « Introduction », *Itinéraires* [En ligne], 2013-1 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : https://2u.pw/2mkCBPP; p 09.

-يذهب منصف الواهيبي إلى أنه يجب ترجمة كلمة (Fils) إلى (ابن/خيوط) لأن الكاتب تعمد هذا اللبس الدلالي والتماثل الكتابي بين كلمة ابن وخيوط بالفرنسية حيث يقول: «وأمّا المأخذ الثاني فهو ترجمة رواية دوبروفسكي (Fils) بـ«ابن». وليس الأمر كذلك.**

في الغلاف الخلفي لروايته المذكورة، بأنه لا يكتب سيرة ذاتية، ولكنه يسعى لخرق هذا النوع، وتكميل الخانة الفارغة في تحليل "**لوجون philippe Lejeune**".

وقد أطلق تسمية التخيُّل الذاتي (Autofiction)، على الحالة التي يحدث فيها تطابق بين المؤلف والشخصية الرئيسة، والسارد، في الغياب التام للميثاق السير ذاتي (الوسم التصنيفي)، وغياب مؤشراته (تصريح، تعقيب، إضاءة، تلميح...، من قِبَلِ المؤلف)، حيث قال: «**سيرة ذاتية؟ لا إنه امتياز يخص الأشخاص المهمين في هذا العالم يكتبونها في أواخر حياتهم بأسلوب منمَّق جميل، إن العمل تخييل لأحداث وحقائق واقعية حصرا، وإن شئت فلنقل إن التخيُّل الذاتي أن تعهد بلغة المغامرة إلى مغامرة اللغة بغض النظر عن القواعد والقوالب الجاهزة للرواية سواء كانت تقليدية أم جديدة.**»[1]، أي أن التخيُّل الذاتي هو عمل خيالي، لا يلقي بالا إلى القواعد وقوالب الكتابة الروائية، وفضاءاته فضاءات متخيلة لا تحيل إلى مرجع واقعي حقيقي ملموس، أو لا توحي –على الأقل– باستنادها إلى مرجع حقيقي واقعي، أو لا يمكن كشف، وتحديد المرجع الذي تستند إليه، لكن الشخصية في هذا العالم، شخصية مرجعية حقيقية يشترط فيها التطابق.

وقد تعمّد الكاتب أن يكون العنوان ملتبسا، وأن يكون في الكلام «دُلْسَةٌ» بعبارة حازم القرطاجنّي، حتّى أنّ القارئ يَحَارُ ويسأل ما إذا كانت الكلمة الفرنسيّة بصيغة المفرد «ابن» أم بصيغة الجمع «خيوط» أي جمع Fil، وهي تُكتب مثل سابقتها Fils ولكن بتلفّظ مختلف؛ والتماثل بينهما كتابيّ وليس صوتيّا. وقد وقع في سوء الفهم الروائي محمّد برادة أيضا، فاستخدم المصطلح «تخييل ذاتي»، وترجم عنوان رواية دوبروفسكي بـ«خيوط» (مجلّة نزوى 87/ 2016 ص.28). ولعلّ الأصوب ترجمة العنوان بـ«ابن/ خيوط»، على ما في ذلك من قلق العبارة؛ ولكن لا مناص منه، فليس لنا في العربيّة ما يجمع بين هاتين الكلمتين بصـريّا كما هو الشأن في الفرنسيّة»، راجع:منصف الوهايبي: في أخطاء الترجمة: «تخييل ذاتي» أم كنغر؟... ابنٌ أم خيوط؟، صحيفة القدس العربي، تاريخ النشر:02 نوفمبر 2016، تاريخ الإطلاع: 13 جويلية 2021، الرابط: https://2u.pw/bjV2Pgi .

1-Cécile De Bary, « Introduction », *Itinéraires* [En ligne], 2013-1 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : https://2u.pw/2mkCBPP; p 10.

وقد فصَّل في هذا المصطلح نقاد ودارسون كثر أمثال "**فنسنت كولونا Colonna Vincent**" الذي أعطاه تحديدات وشروطا وأنواعا عديدة(*)، و"**جيرار جينيت Gérard Genette**" الذي رفضه واعتبره جنسا دونيا(**).

وقد لاقى هذا النمط عند النقاد العرب حفاوة كبيرة، وهي حفاوة مع سوء فهم، وفساد ترجمة، وراحوا يسقطونه على الإبداعات الأدبية، يصنفونها به، ويعيدون تصنيف القديمة منها في ضوئه، متجاهلين خصوصية هذا النمط من الكتابة(*)، فهو من ناحية نمط تقني يسبق فيه النقدي الإبداعي، لأنه منطقيا يكون الابداع أولا ثم يأتي التنظير والنقد لاحقا عليه، لكن "**سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky**"، عكس العملية، وانطلق من معرفة نقدية مسبقة (خانة "**لوجون philippe Lejeune**" الفارغة) لابداع هذا العمل، وتصنيف أعمال لا تتوافق مع هذا المسار الإبداعي، أو العودة بأثر رجعي لتصنيف أعمال قديمة(**)، لا يتطابق منطقها التأليفي مع هذا المنطق، أمر من قبيل اللغط.

---

*-ينظر:

سلوى السعداوي: الكذب الحقيقي من قال إنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، ط 01، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016م.

**- تعرض إلى هذا في كتابه:

Fiction et Diction, ISBN 1 publication Introduction à l'architexte, 2-02-005310-1 (ISBN 1 publication Fiction et Diction, 2-02-012851-9, Éditions du Seuil, 1979, 1991 et janvier 2004 pour la présente édition et la composition du volum.

*- لم نجد دراسة عربية واحدة فيما اطلعنا عليه، ترفض، أو تنقد هذا المصطلح، ولكنّا ألفيناها كلها منساقة خلف التنظير والتأصيل له، واسقاطه على أعمال تندرج تحت الرواية السيرة ذاتية، وإعادة تصنيفها وفق هذا المفهوم الجديد، ومن هذه الدراسات:

- محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ط 01، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.
- -عبد الله الشطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ط 01، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، 2012م.
- سلوى السعداوي: الكذب الحقيقي من قال إنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، ط 01، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016م.

**-يعود بعض النقاد إلى أعمال صنفت على أنها سير ذاتية، أو رواية سير ذاتية (محمد الداهي في كتابه الحقيقة الملتبسة مثلا)، ويقحمونها إقحاما في هذا النمط المبتدع، ويفصلون مقولاته عليها، والمشكلة أن هذه الأعمال كتبت بوعي الرواية

إن التخيُّل الذاتي (مع التحفظ على المصطلح)، ينفي الميثاق السير ذاتي جملة وتفصيلا، فيما يحافظ على التطابق بين المؤلف والشخصية الرئيسة والسارد، عكس الرواية السير ذاتية التي لا تعتمد التصريح، وإنما تسعى لإقامة التشابهات بين المؤلف والشخصية الرئيسة، وتعتمد بشكل أساسي على المادة السير ذاتية في متنها، وهي التي لا يلقي لها التخييل الذاتي بالا، فرواية مثل "ابن الفقير، ذهول ورعدة، "ذاكرة الماء"، "شرفات بحر الشمال"...)، لا تندرج ضمن التخيُّل الذاتي، لأنها تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسة، وفي الوقت ذاته تعتمد مادة سير ذاتية صريحة، وتصر على ميثاقها السير ذاتي(*) ولا تقوم عوالمها على الخيال البحت، بالتالي فإن تصنيف "شرفات بحر الشمال"، و"أنثى السراب"، و"أصابع لوليتا" تخيُّلا ذاتيا لا أساس له من الصحة.

كنا سنتجاوز قضية التجنيس، مسلمين بما ارتضاه المؤلف لأعماله (رواية)، رغم انتقدنا منطقه الإبداعي، واعتبارنا كتاباته لا تمت للرواية من منظور الإبداع بصلة، حيث يعتمد المؤلف منطقا تركيبيا تلفقيا يحاكي النموذج والإبداع، وتقوم تجربته على فهم مضطرب لفكرة الخيال الفني، معتقدا أنه تشويهات تمس بنية المرجعي، وتلاعبات نصية بقصص ترصف فيما بينها لتشكل وحدة كبرى، ما يجعل من أعماله بعيدة عن فكرة الخلق، فأعماله وفق هذا، بعيدة كل البعد عن نوع الرواية القائم على فعل الإبداع والعبقرية والتفرد، بعيدة عن الرواية بمفهوم الفحص الأنطولوجي، والتحليل الوجودي للإنسان.

السير ذاتية، وصاحبها لم يتمثل أي معرفة نقدية مسبقة، ينوي منها التأسيس لنص يملأ فجوة بحث نقدي، بالتالي فإننا نجد هذا ضربا من العبث غير المقبول، وتصينفا غير مؤسس، ولا ينبغي له أن يكون.

*–في كامل النماذج التي أوردناها يُصرح المؤلفون باعتمادهم على أحداث حقيقية مرجعية من حياتهم، ويؤكدون عللى هذا (مثلا في ذاكرة الماء يصرح الأعرج بأنها الأقرب إلى السيرة الذاتية، وفي شرفات بحر الشمال يحيلنا إلى قصة زوليخة وعزيز وغلام الله، في ذهول ورعدة يتضمن النص إحالة مرجعية في نهايته مع تصريحات المؤلفة بسير ذاتية عملها...)، كل هذا يُثبت الميثاق السير الذاتي، أما في التَخيُّل الذاتي –مع التحفظ على هذا النمط–، فإننا لا نجد إلا تطابق الأسماء فيما يعمد المؤلف إلى تعتيم أي مرجعية أخرى، إنه ببساطة رواية متخيلة بطلها مؤلفها (تماما كالكوميديا الإلاهية لو أردنا التشبيه).

هذه الأعمال تستبعد النسبية، وتقوم على الحقيقة الواحدة التي يريدها المؤلف، وتلغي فضاء الحوارية، وتؤسس عالما مطلقا لا يخرج عن خطاب المؤلف الصريح، وهذا كله يتناقض مع فن الرواية، ويجعل من هذه الأعمال روايات تقع خارج تاريخ الرواية، كما يقول "**ميلان كونديرا Milan Kundera**"(*).

كانت عملية تصنيفنا، ستذهب إلى الحفاظ على النوع الذي حدده المؤلف "رواية"، مع إبداء التحفظ، ومن ثم نضيف اللاحقة المناسبة، التي تتلاءم مع هذه الأعمال، فلو كانت الرواية تستند إلى مرجعية تاريخية، وتجعل من التاريخ مادة أساسية لها، أو تقوم هي رواية على جدلية التاريخ والمتخيل، وسمناها بالرواية التاريخية، ولو كانت تعتمد على الانعكاسات النفسية وسمناها بالرواية النفسية...، لكن وجدنا الإشكال يكمن في منطق الإبداع التركيبي الذي أشرنا إليه منذ قليل، إذ إن هذه الأعمال تجميعيات مختلفة نجد فيها التاريخي، والسير ذاتي، والاجتماعي، والنفسي...، ويحكمها التوجه الواقعي والرومانسي الذي ما زال المؤلف وفيا له(**)، وعليه فإن نسبة هذه الأعمال، أو إلحاق لاحقة سير ذاتي بها، أو تاريخي، أو نفسي...، يعتبر اختزالا للعمل وإشارة إلى أحد جوانبه فقط.

ذلك أن "شرفات بحر الشمال" –مثلا– تتضمن تشكيلات سير ذاتية، وتتضمن التاريخ، وتقوم بشكل كبير على الانعكاسات النفسية، دون أن ننسى الخطاب الوجداني الذي يحكمها، إذن، أي لاحقة نلحقها بهذا العمل؟

الأمر ذاته ينطبق على "أنثى السراب" و"أصابع لوليتا"، وهذا مع إغفالنا التشكيلات الثقافية، والهوياتية، التي تجعل من هذه الأعمال تتموضع ضمن خانة الروايات ما بعد

---

*– أنظر الملحق رقم 02.

**–يشاع أن الأعرج من رواد المدرسة الجديدة في الرواية، ويكتب في التداعي الحر، لكن كتاباته لا تمت لكتابات المدرسة الجديدة في الرواية بصلة، بل إنها تتمثل الواقعية والرومانسية وتقوم على الشخصية، وهي نقاط قوضها رواد المدرسة الجديدة، وفعليا لا نعلم على أي أساس يستند هؤلاء النقاد أو الباحثين في إطلاق هذه الأحكام الجزافية غير المسؤولة.

الكولونيالية، ورواية التابع الكولونيالي، استنادا إلى الأنساق المضمرة والمعاني الضمنية التي تقوم عليه هذه الأعمال، لذلك كنا سنكتفي بوسمها بالرواية مع التنبيه إلى منطقها الذي لا يضعها ضمن الروايات الإبداعية (روايات خارج تاريخ الرواية).

لكن مع ظهور قضية التَخيُّل الذاتي، فإننا وجدنا عديدا من نقاد صنفوا أعمال "**الأعرج**" ضمنه خانة، قائلين بأن المؤلف يكتب في هذا النمط[*]، معتبرينه نوعا مستقلا، ومسارا جديدا في الكتابات الروائية، لكننا نسجل اعتراضنا على المصطلح فهو تركيب غير صائب في أصله.

فكل كتابة إبداعية أدبية تعتمد على الخيال هي خيال ذاتي، بالضرورة، وكل كتابة أدبية تستند إلى فعل التَخيُّل، فأنا عندما أكتب رواية، أو قصة، أو مسرحية، أو ملحمة...إلخ، فأنا أعتمد على مُخَيِّلَتِي لأكتب وأُنتج، وإن كنت أستند إلى الواقع إلا أنني أُرَمِّزُ الواقع وأحوله إلى متخيل، فمحصلة كتابتي خيال ذاتي أو تَخَيُّلٌ ذاتي، بغض النظر عمّا ابتدعته (قصة، مسرحية، رواية، قصيدة)، لأن الخيال نابع من ذاتي، وكل الأعمال المتخيلة بغض النظر عن نوعها هي خيالات ذاتية أو تخيُّلات ذاتية، نسمها بنوع يفرقها عن بعضها (رواية، قصة، مسرحية...).

الأمر شبيه بمصطلح السرد الذاتي، الذي اعترضنا عليه[1]، فكل سرد مهما كان هو سرد ذاتي، لأن الذات تنتجه، أما إن رغبنا في الحديث عن السرد الذي يجعل من الذات موضوعا له فإننا نصطلح عليه "سرد الذات المسردنة لذاتها"[2]، وإن كان التخيُّل الذاتي يُقصد به إقحام الذات في عوالم روائية متخيلة، مع المحافظة على مرجعية الذات الحقيقية

---

*-فعليا فإن هؤلاء النقاد، نذكر منهم "عبد الله شطاح"، "سلوى سعداوي"، يعتبرون التَخيُّل الذاتي الذي نسمه نحن ها هنا بالنمط، يعتبرونه نوعا أدبيا مستقلا بذاته، وهذا حكم غير مؤسس كما سنفصل لاحقا.

1-راجع: شعيب مرواني: فهم الذات من خلال السرد قراءة في إشكالية الذات الحقيقية المرجعية وسردنتها، مجلة دراسات، مج 13، ع 01، جويلية 2024، ص- ص: 58- 72.

2-نفسه.

المنتجة للعمل، واللعب بالعوالم الروائية وتخييلها للقارئ، فإن مصطلح التخيُّل الذاتي لا يلائم هذا المفهوم البتة، هذا من جانب عام.

من جانب آخر أكثر خصوصية، يتعلق بارتضاء هذا النمط نوعا مستقلا، فإننا نرى أن هذا ضرب من العبث، إذ لا وجود لنوع بمثل هذا المسمى، وهذا اللغط هو إثقال لكاهل النقد وتمييع له، فإقحام الذات المؤلفة في السرد (سردنتها)، مع الحفاظ على مرجعيتها الحقيقية، ووضعها في سياق متخيل، يمكن تجسيده في عديد من الأنواع الأدبية (شعر، قصة، رواية، مسرحية...)، وخير شاهد على هذا "الكوميديا الإلاهية"، فـ"**دانتي Dante Alighieri**" حافظ على ذاته المرجعية الحقيقية كما هي، وأقحمها في عوالم سردية متخيلة، هل الكوميديا الإلهية التخيُّل الذاتي؟[*] هل نعود لنصنفها بأثر رجعي على أنها كذلك؟

أعتقد أن هذا عبث كبير وضرب من الهراء والتوهيمات النقدية، فالكوميديا الإلهية ملحمة، وقد سبقتها رسالة الغفران لـ"**أبي العلاء المعري**"، التي يقحم فيها شخصية مرجعية حقيقية في عوالم متخيلة، فهل نقول إن رسالة الغفران تخيُّل ذاتي؟، وأنه استنادا إلى هذا، وإلى أسبقية "**أبي العلاء المعري**" فإن العرب أسبق في هذا الجانب من الغرب؟ ثم نخوض في دراسات تأصيلية مبنية على مغالطات شنيعة لا تستقيم كما هي العادة دوما؟

---

*-نحن نقصد بالتخيُّل الذاتي هنا، المفهوم الذي يفهمه به النقاد والدارسون ممن تبنوا هذا المصطلح وعرفوا به وأجمعوا على استقلاليته نوعا أدبيا، كسلوى السعداوي من تونس، وعبد الله الشطاح، وفيصل الأحمر من الجزائر، محمد الداهي من المغرب...، وهو مفهوم مضرب متناقض وضبابي سعى هؤلاء لتأصيله رغم أن حدوده ومعالمه في النقد الغربي لم تتضح بعد ولم يعترف به بعد إذ اعترض عليه نقاد كبار وقاموا باقصائه أمثال "**جيرار جينيت Gérard Genette**" وغيرهم، لكننا نجد النقاد العرب يقبلون عليه ترجمة وفهما ناقصا وعلى خطأ، ويمنحونه مفاهيم متضاربة، ويصنفون به أعمالا ما كانت أبدا ضمن حدوده، خصوصا إذا ما علمنا أن مصطلح الخيال (التخييل) الذاتي، جاء لملأ خانة نقدية فارغة، أي إن ما أبدعه "**دوبروفسكي Serge Doubrovsky**" لم يكن إبداعا ثم تصنيفا بل إن الجانب النقدي في حالته هذه كان سابقا على الجانب الإبداعي بما معناه إنه حالة خاصة في سياقات خاصة لا يجب تعميمها لأن الأعرج وغيره ممن يكتبون سيرهم الذاتية أو يعتمدون عليها في الإبداع، كحنا مينا، أو محمد شكري، لم ينطلقوا في إبداعهم من منطلقات "**دوبروفسكي Serge Doubrovsky**" ذاتها وهنا فيصل الأمر.

يجدر بنا بدل تبني المصطلح، والدفاع عنه، وإسقاطه على الأعمال، تحليله، وتفكيكه، ومعرفة مناسبته الوضع، إن ما يفعله الأدباء الحاليون ليس بِدعا، فإن أقحم فلان ذاته المرجعية الحقيقية، أو ذاتا أخرى في عوالم سردية متخيلة فقد سبقه بها الأقدمون، ولا ينقص القدامى النباهة لابتكار مسمى لهذه الظاهرة، ولكنهم كتبوا في الأنواع المعروفة واحترموا عقول المتلقين، ولم يكثروا من المصطلحات والتفصيلات والتشعبات التي لا نفع منها، فهل نعتبر التخيُّل الذاتي نوعا أدبيا مستقلا استنادا إلى هذه المعطيات الهزيلة المغالطة؟

طبعا لا، لأن الكاتب الذي سيعمد إلى سردنة ذاته، وإقحامها في عوالم سردية، لن يستطيع الكتابة خارج الأنواع السردية المعروفة (رواية، مسرحية، قصة...)، وإن قال أنا أُخَيِّلُ ذاتي، قلنا فعلها قبلك "**المعري**"، و"**دانتي Dante Alighieri**"، و"**أبو يزيد البسطامي**"، ولم يقولوا خَيَّلْنَا ذواتنا، ولا نجرؤ نحن الآن على تصنيف كوميديا "**دانتي Dante Alighieri**"، ورسالة الغفران، وكتاب المعراج، تخيُّلا ذاتيا ، وإن كانت تتناسب مع مفهوم هذا المصطلح المتضارب، ولا يمكننا وسم الروايات السير ذاتية، والسير الذاتية الروائية كأعمال "**بروست Marcel Proust**"، و"**محمد شكري**"، و"**حنا مينا**" على أنها تخيُّل ذاتي، لأن هذا سيجعلنا مدعاة للسخرية.

فرسالة الغفران قصة، والكوميديا ملحمة، وتلك روايات، وما يخطه المبدعون الآن من محبي فرقعات المصطلحات، وإكثار الضجيج حول إبداعاتهم بحجة خرق منظومة الأنواع الأدبية، لا علاقة له بخرق هذه المنظومة أصلا، ولا بابتداع أنواع جديدة، إذ إنهم ينطلقون من مقولات نقدية مسبقة من أجل تجسيدها في العمل مما ينتج عنه عمل مشوه، وهذا ينافي السيرورة الطبيعية لفعل الإبداع الذي يأتي أولا، ثم يعقبه النقد والتنظير. بالتالي فإن ما ينتجونه من أعمال، تكون استجابة إلى التزام مسبق يرسمها، وهذا الالتزام قاتل للعمل الفني.

ما يسمى خرقا لمنظومة الأنواع الأدبية، هو اختفاء الملحمة وظهور الرواية، ما يسمى خرقا لمنظومة النوع الأدبي هي ثورة "**فرانز كافكا Franz Kafka**"، و"**جويس James**

Joyce"، و"**ناتالي ساروت Nathalie Sarraute**" التي شكلت بالفعل منعرجا في تاريخ الرواية، وليس الأوهام والضجيج النقدي الذي يستهلك نفسه بمصطلحات جديدة، تُرَكِّبُ قصرا على نصوص عادية، لتجعل منها نصوصا تخترق منظومة النوع الروائي. إن الرواية لم تستنفد إمكاناتها بعد ليظهر نوع جديد مكانها، لذلك فإن هذه الهرطقات والتوهيمات النقدية لا تنفع في شيء، إلا في تمييع النقد وإنهاكه بتوسعات لا معنى لها.

يمكننا أن نعتبر التخيُّل الذاتي (مع التحفظ على المصطلح والعمل على استبداله[*])، نمط كتابة أو نزعة[**] تشترك فيها جملة من المؤلفات والأعمال: كالكوميديا الإلاهية، وعمل خيوط/ أبناء لـ"**سيرج Serge Doubrovsky**"...، أما اعتباره نوعا أدبيا، أو ثورة على نوع الرواية فهذا من سقط الكلام.

من جانب خاص يتعلق بأعمال "**الأعرج**"، الذي وُضعت ضمن هذا التصنيف، ظنا بأنها تستجيب له، وظنا بأن المؤلف واعٍ بحدود ابداعه، ما يجعل من أعماله وكأنها حاوية لكل هذه المقولات النقدية، بداية من تأصيل التراث، وتراسل الفنون، وتوظيف السيرة والميتاقص و... و...، فإن المؤلف ببساطة كاتب ينتمي إلى التيار الواقعي، وكتابته ببساطة لا تخرج عن حدود هذا التوجه، وهي عبارة عن وثائق إيديولوجية أحادية الصوت تعبر عن توجاهته، وفكره التنويري المزعوم، وموقفه من العرب والإسلام باعتباره فرنكفونيا منفتحا.

---

*–يتوافق مفهوم التخيُّل الذاتي مع إقحام الذات الحقيقية بمقوماتها الهوياتية التي نفهمها بها في أرض الواقع، في عوالم متخيلة تماما كما في الكوميديا الإلاهية أين نُلفي "دانتي" الشاعر الإيطالي كما نفهمه في سياقه المرجعي، يخوض مغامرة خيالية، بالتالي فإن نحت مصطلح لهذا المفهوم يجب أن يتركز على فكرة وجود مطابقة بين المؤلف والشخصية والسارد (ميثاق سيرذاتي)، وبين البيئة المتخيلة، التي تُقحم فيها هذه الذات.

** –إنه كنمط كتابة يتعلق بالأعمال التي جاءت بعد "**سيرج Serge Doubrovsky**" وتمثلت مقولاته في الإبداع وهو تخيل ذاتي واع –مع العمل على تصحيح المصطلح ليوافق المفهوم–، ونأخذه كنزعة من منظور عام ندرج فيه كل الأعمال الخيالية التي يتطابق فيها المؤلف مع السارد مع الشخصية الرئيسة، سواء كان هناك وعي بهذا، أو غاب الوعي والقصدية، لأن ما يهمنا هو اقحام الذات الحقيقية المرجعية للمؤلف في عوالم متخيلة، لتكون رسالة الغفران والكوميديا الإلاهية تتضمنان هذه النزعة، وإن غاب عنهما الوعي الإبداعي بها، في حين تكون كتابة "**سيرج Serge Doubrovsky**" نمطا تقصد قصدا إلى تمثل هذه النزعة.

وما يُحَمِّلُهُ النقد نصوص "**الأعرج**" أكبر بكثير مما تَحْمِلُهُ، وأكثر مما تَتَحَمَّلُهُ أيضا، ولو أن ناقدا كـ"**باختين Mikhail Bakhtine**" أو "**رولان بارت Roland Barthes**" أو "**إيكو Umberto Eco**" كُتِبَ له أن يتعامل مع نصوص "**الأعرج**"، ما كان ليُحمِّلها ما حَمَّلها النقاد العرب من خزعبلات نقدية، أين يأتون بكل ما جادت به قريحة النقد، ليركبوه على هذه النصوص، فما طبيعة هذه النصوص لتوفر لنا كل هذه المعطيات النقدية؟

حتى نكون منطقيين وعقلانيين، يجب أن نتعامل مع النص في حدود إمكاناته، وفي حدود ما يوفره، دون أن نسقط عليه معطيات خارجية، ونأولها لتتناسب مع النص. وعليه فإننا نعود إلى قضية التصنيف، وقد نوهنا بأن عديد نقاد أدرجوا أعمال "**الأعرج**" ضمن خانة التخيُّل الذاتي(*)، في حين تهرب هو مؤلفا من الإجابة عن السؤال بعد أن طُرح عليه مباشرة، قائلا بأن مهمة التصنيف تعود إلى الناقد لا المؤلف[1]، بهذه الإجابة ومن مناقشة المؤلف في قضية التجنيس، توصلنا إلى أنه لا يعي حدود نصه لذلك اكتفى بتصنيفه

---

*-من الدراسات التي اعتمدت هذا التصنيف:

- عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج مرجع سابق.، وفي معظم مقالاته التي اختزلها لاحقا وجمعها في كتاب "نرجسية بلا ضفاف"، مثل مقال: التخييل الذات: محاولة تأصيل تشظي روائي أم جنس أدبي جديد؟ مجلة الحكمة، ع 54، أكتوبر 2011 م. وأيضا مقاله: سطوة الأنا التخييل الذاتي في روايات واسيني الأعرج (أنثى السراب) نموذجا، مجلة اللغة العربية وآدابها، مج 02، ع 04، الجزائر، 01/ 01/ 2014م، ص- ص: 115- 124.
- فيصل الأحمر: مقولة التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة كلية الآداب واللغات، مج 01، ع 02، الجزائر، 2015/12/01م، ص- ص: 80- 101.
- سلوى السعداوي: الكذب الحقيقي من قال إنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، مرجع سابق.

1-ينظر: واسيني الأعرج: مسالك الكتابة الروائية (التاريخ- الذات-المرأة-الفن-الوباء)، تق: عبد الحق بلعابد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، بتاريخ الأربعاء 20 أفريل 2022م، رابط الملتقى على اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=9-8r8m0ygo0

رواية[*]، أو إنه يفهم فقط أن ما يكتبه رواية، وهو على هذا إنه لا يريد أن يورط نفسه في قضية التجنيس، حتى يترك نصه مفتوحا على القراءات، والاسقاطات التي يرميها النقاد خبط عشواء، مثنين على تبصره وانفتاح نصه.

وعليه، وتأسيسا على ما سبق، فإننا نصل إلى ما يلي:

أولا: إننا نضرب مقولة التخيُّل الذاتي[**]، فلا نعترف بوجود نوع مستقل اسمه التخيُّل الذاتي، كما يشيع له النقاد والدارسون الذي تبنوا المصطلح، وألصقوه مباشرة في النقد العربي، دون تمحيص أو بحث، فقط استقبال وإلصاق دون أخذ مسافة مراجعة وتدبر.

ثانيا: إن قلنا بالتخيُّل الذاتي –مع التحفظ على المصطلح والعمل على استبداله–، فإننا نقول به نمط كتابة من منظور خاص، ونزعة إذا ما تناولناه من منظور عام وشامل، موزعا بين الأنواع الأدبية المختلفة، مع اشتراط تعديل المصطلح الذي لا يتوافق مع المفهوم.

ثالثا: وهو ما يتعلق بأعمال "**الأعرج**"، فإنها لا تنتمي إلى التخيُّل الذاتي حتى لو عُدِّلَ المصطلح، وذلك لعدة اعتبارات من بينها إنتماء كتابات المؤلف إلى التيار الواقعي، والتيار الرومانسي، توظيفه سيرته الذاتية، حرصه على تمثل الميثاق السير ذاتي بتصريحات وتعقيبات تؤكد على المرجعي داخل المتخيل، وهو ما لا يتوافق مع مفهوم التخيُّل الذاتي، منطق كتابته الذي يفهم الإبداع من منظور تشويه المرجعي وتركيبه، بالتالي فإن فعل التخيُّل غائب هنا، لأن ما يحضر هو تشويه للمرجعي، وتركيب وتلاعب يوحي بالخيال، ويدفع إلى الارباك والحيرة، ويُمَكِّنُ المؤلف من المحاججة بأن كتابته متخيلة، تتضمن تأثيثا تاريخيا، أو سير ذاتيا، أو قصصا شعبيا.

---

*– صارت أي كتابة تتضمن مكانا وزمانا وشخصيات وشيئا من الأحداث توسم بوسم الرواية، ما نجم عنه تضخم كبير نتيجة اقتحام هذا النوع والكتابة فيه، وبما أن المؤلف يرجع عملية التصنيف إلى الناقد فإنه لا يمكننا إدراج أعماله ضمن خانة "التخييل الذاتي" لأن التخييل الذاتي يقتضي معرفة مسبقة من قبل كاتبه كما في حالة "سيرج"، في حين أن الأعرج لا يملك هذه المعرفة المسبقة بنصه وحدوده.

**–ما يطلق عليه النقاد "التخييل الذاتي" وقد صححنا المصطلح مع التحفظ عليه.

رابعا: إن انتماء المؤلف إلى التيار الواقعي، ووفاءه لهذا التيار من الكتابة، مع منطقه الإبداعي الذي أشرنا إليه، يجعل من كتابته أقرب إلى التوثيقية، كما يجعل من عمله في كثير من مواضعه انعكاسا مباشرا للواقع، وهذا يتنافى مع مفهوم التخيُّل الذاتي، الذي يكسر المرجعيات.

وعليه فإن التشكيلات السير ذاتية الموجودة في العمل، وسردنة الذات فيه لا تجعل من العمل تخيُّلا ذاتيا، وإنما تجعل منها أعمالا تسردن ذات المؤلف، وتوظف تشكيلات من حياته استنادا إلى منطق التلفيق، والتشويه، والتركيب الذي يحدد رؤيته الإبداعية، إذ إننا لا نجد عوالم خيالية مبتدعة كتلك التي في رسالة الغفران، أو التي في الكوميديا الإلهية لنرى أن الذات المسردنة مقحمة في عوالم متخيلة، وعليه فإن أعمال "الأعرج" وثائق إيديولوجية توظف عناصر متنوعة، وتحاكي أسلوب الرواية في عرضها، ما يجعل منه يصنفها رواية، وما يجعل شتاتها وإرباكها، النقد يرمي بالمقولات عليها جزافا.

بالتالي إن رمنا تصنيفا لأعمال المؤلف، فإن "شرفات بحر الشمال" كما تطرقنا لها في الفصل التطبيقي، تتضمن تشكيلات سير ذاتية، إضافة إلى حضور التاريخ فيها، وكذا الخطاب الوجداني، وخطاب الاستلاب الثقافي، كما تتضمن تسليط الضوء على حالة المجتمع –وإن كان "**الأعرج**" يصور لنا شيئا مفارقا للواقع تماما، لأنه جعل من المجتمع الجزائري لا يشبه المجتمع الجزائري في شيء–، ويحضر كل هذا في إطار فكرة انتقاد قرار الوئام المدني، والجماعات الإرهابية التي يفترض بها أنها أساس العمل، لكننا لا نجد لها وجودا داخله إلا النزر اليسير، فمن المفترض أن يعالج العمل قضية الإرهاب ويصور لنا مجازرهم وحياتهم في الجبال وما فعلوه، لكنه يذهب في مسار آخر.

حيث يغيب كل هذا، ويغرق العمل في خطابات تمجيد الآخر، وعربدة الخمر، وحب الجنس، وقصص غرامية مطعمة بشيء من حب الموسيقى والفن والرسم، مع تسجيل حضور طاغ لـ"**فان غوخ Vincent Van Gogh**" والشخصيات الغربية، وقد أشرنا إلى أن العمل رغم أنه يسردن الذات، ويتضمن تشكيلات سير ذاتية، إلا أن هذه التشكيلات لم

تضطلع فعليا بدور بنائي حيث يمكننا إلغاؤها وتعويضها، وقد طرحنا نموذجا سرديا، ألغينا فيه التشكيلات وتابعنا السرد فوجدناه مستقيما لا تشوبه شائبة.

بل واقترحنا في نموذجنا أيضا، أن لا تسردن الذات ذاتها سرديا، بل تركز على فكرة نقد قرار الوئام المدني والإرهاب، ووجدنا العمل يعبر عن هذه المقاصد، بشكل أفضل مما اتخذه المؤلف في عمل "شرفات بحر الشمال"، بالتالي فإن سردنة الذات هنا، وتضمين التشكيلات السير ذاتية في عمل "شرفات بحر الشمال"، ليست ذات أهمية سردية فعلا، ولا يختل السرد إذا ما ألغيناها أو استبدلناها(*)، ودون إغراق في التفصيل هنا فإننا نخلص إلى أن عمل "شرفات بحر الشمال" ينطوي على التشكيلات السير ذاتية، لكنه لا يقوم عليها، بالتالي لا يمكن تصنيفه على أنه "رواية سير ذاتية"، عكس رواية "ذاكرة الماء" مثلا، التي اعتمدت على وقائع من حياة المؤلف، لعرض فكرة "يوم واحد في الجزائر"، أي يوم واحد من أيام العشرية السوداء، يصف فيها المؤلف (المؤلف= السارد= الشخصية الرئيسة)، حياته مع ابنته وزوجته، مشكِّلا هذه الرواية من وقائع حياته بشكل أساسي، وتحضر فيه عناصر أخرى تاريخية، واجتماعية، نتلقاها في إطار التشكيل السير ذاتي، ووقائع الحياة الشخصية للكاتب، فهنا لا يمكن إلغاء التشكيلات السير ذاتية لأن العمل يقوم عليها، ما يجعلنا نُصَنِّفُ "ذاكرة الماء" بأنها رواية سير ذاتية، أما "شرفات بحر الشمال" فمن الاستحالة بما كان تصنيفها على أنها رواية سير ذاتية.

إن أعمال "**الأعرج**" لا تتابع استعادة الكائن، وهي لا تكتشف أي جزء جديد من الوجود، وإنما تؤكد فقط ما سبق وقيل(**)، ولا يمكننا أن نختلف في هذا، فبقراءة متعمقة لجملة من أعماله ينكشف هذا للقارئ، ليجد نفسه يطالع وثائق إيديولوجية لا أعمالا أدبية،

---

*-عموما سرد "**الأعرج**" قائم على التركيب والتلفيق كما أسلفنا، بالتالي فإنه يسهل تفكيكه وتبديل عناصره بسهولة عكس أعمال سردية أخرى منتجة وفق منطق الخلق والإبداع كوحدة لا تتجزأ ولا يمكن المساس بعناصرها أو التلاعب بها لأن هذا سيغير من العمل أو يجعل منه مختلا.

-ينظر الملحق رقم 36.**

وثائق إيديولوجية مقنعة بالأدب، بالتالي فإن أعماله لا تنتمي إلى الرواية بمفهوم الكشف الأنطولوجي، ولكنها محاكيات لأنساق الكتابة، إنها روايات تقع خارج تاريخ الرواية، وتقوم على منطق التركيب ومحاكاة فعل الإبداع، دون أن تكون إبداعا.

لا توجد دراسات عديدة تطرقت إلى قضية التجنيس في عمل "شرفات بحر الشمال"[*]، فمعظم الدراسات تعاملت معها رواية، وراحت تدرسها في حدود التصنيف الموضوع من قِبَلِ المؤلف، باستثناء مقاربة "**عبد الله شطاح**"، التي قررت أن النص يقع في حدود التخييل الذاتي[**]، وكانت مقاربته لنصوص "**الأعرج**" في ضوء مقولات هذا النمط من الكتابة الذي يسعى إلى التأسيس له.

وإن كان يقول في نهاية تحليله أن إبداع "**الأعرج**" ضمن مقولات التخييل الذاتي تقع في إطار المحاكاة، والاستعارة، لا في في إطار الاستفادة: «**يبدو أثر المحاكاة في شل الحركة الإبداعية التي تطمح إليها الرواية العربية أكثر وضوحا في الممارسة الروائية المستعيرة لأدوات التخييل الذاتي دون أن تلتزم سننه ومواثيقه، على الأقل فيما أنجزه واسيني الأعرج الذي قرأنا متنه الإبداعي على ضوء مقولات التخيل الذاتي، وكما أسس لها النقدان**

---

*- **18** مقالا حتى هذه اللحظة (12/11/ 2023م) إذا ما أجرينا بحثا عبر منصة ASPJ بالكلمة المفتاحية "شرفات بحر الشمال"، من بينها مقالنا الموسوم بـ"**تسريد الذات وذاتية السرد في رواية" شرفات بحر الشمال "لـ"واسيني الأعرج"**، وكل المقالات (بما فيها مقالنا)، لم تتعرض إلى قضية التجنيس، وانطلقت من مسلمة أن العمل رواية (تدور المقالات حول سيميائة العنونة والعتبات، الأنا والآخر، البنية السردية، ثنائية المنفى والوطن، الصيغ السردية، الجسد والخطاب الفني وتراسل الفنون، يمكن اتباع الرابط التالي للحصول على نتائج البحث:

https://www.asjp.cerist.dz/en/rechercheGeneral ، فيما عالج مقالنا قضية تسريد الذات والتطابق الضمني وتحول الذات الحقيقية إلى ذات لغوية في شكل شخصية سردية حاملة فكر المؤلف وتوجهاته، فلم نركز على قضية التجنيس، ولم نسائل نمط الكتابة نتيجة لطبيعة المقال وتوجهاته التي تعالج مسألة جزئية.

-لقد تبنينا مصطلح "التخيُّل الذاتي"، مع عدم تسليمنا به نوعاً أدبيا، ومع تحفظنا على المصطلح، لكننا في هذا الموضع استعملنا مصطلح "التخييل الذاتي" كما يقول به "عبد الله شطاح**"، إذ إنه يستخدم هذا المصطلح ويصنف أعمال الأعرج تحته وفق هذا المسمى.

الفرنسيان دوبروفسكي وكولونا»[1]، فإننا نرى أن هذا كان حسن تخلص من "**عبد الله شطاح**"، إذ إن كل المؤشرات لا توحي بأن أعمال "**الأعرج**" تندرج تحت "التخيُّل الذاتي"، لأنه يكتب فقط، دون أن يتمثل معرفة نقدية مسبقة لما يكتبه، أي أنه لم يكتب نصه ليكون تخيُّلا ذاتيا كما فعل "**سيرج Serge Doubrovsky**"، ولكنه كتب وترك مهمة التصنيف على عاتق القارئ والناقد.

لقد أبانت لنا مطالعة نصوصه، وفهمها وتحليلها، أنه يكتب دون استراتيجية مسبقة وينتظر من القارئ والناقد أن يضفي على نصه المعنى، وإعطائه استراتيجية عن طريق إسقاط المقولات النقدية الجاهزة عليها، وليست النصوص فقط من تشي بهذا، ولكن حتى حوارات المؤلف ذاته عن نصوصه توحي بعدم فهمه لها، واضطرابه أثناء حديثه، وضبابية كلامه عنها، مما يؤكد أن المؤلف يكتب فقط، يسهب، يطنب، ويسرد منفلتا، ومن ثم يرتب ويعطي القارئ والناقد العمل، ليُحَمِّلاه ما أوتيا من مقولات النقد الجاهزة التي تضفي العظمة على النص، وتحكم بعبقرية مؤلفه.

إن المؤلف لا يكتب في حدود التخيُّل الذاتي[*] أصلا، إنه يكتب روايات خارج تاريخ الرواية تؤكد فقط ما سبق وقيل، وما قاله "**عبد الله شطاح**" من محاكاة "**الأعرج**" لمقولات التخييل الذاتي، هو في الحقيقة ما يسميه "**الأعرج**" ألعابا فنية، وهي ليست ضمن مقولات التخييل الذاتي التي درس "**شطاح**" الأعمال في ضوئها، ولكن حصل وتشابه الأمر بين ألعاب المؤلف التشويهية، التركيبية، وبين تلك المقولات، وهذا التشابه جعل منه يحكم بأنها كتابات تحاكي المقولات ولا تنطلق منها، لأنها لا تنطلق منها أصلا ولا تتمثلها، وإنما تمضي في سبيل آخر، وتركيب التخييل الذاتي على نصوص "**الأعرج**" لا يستقيم، ولعل هذا ما

1-عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص 174.

*-قولنا بأن المؤلف لا يكتب تخيُّلا ذاتيا، لا يعني أننا نسلم به نوعا، ولكنّا نسلم به نمطا، أو نزعة، مع لفت الانتباه مجددا إلى تصحيح المصطلح، ومع هذا الطرح الذي نقدمه، أي اعتبار التخيُّل الذاتي نمطا أو نزعة مفهومه، فإن أعمال المؤلف لا تنطوي تحته مع هذا.

أدركه "شطاح في مرحلة اللاتراجع من بحثه، مما دفعه إلى إيجاد موازنة نقدية بأقل الأضرار لا تسقط تأصيله للتخيل الذاتي، وتغطي على حقيقة أن "**الأعرج**" لا يكتب تخييلا ذاتيا، فقال بمحاكاة المقولات.

إن الناقد قام بحبس نفسه في قفص دون أن ينتبه إلى هذا، لأنه انطلق من مسلمة أن "**الأعرج**" يكتب في التخييل الذاتي، ثم وجد أن كتاباته لا تتوافق مع طرح التخييل الذاتي، فلم يستطع أن يناقض نفسه ليقول إن أعماله استرسال يوحي بالتنظيم لا فنية فيه غير ما توحي به اللغة الشاعرية وموسوعيته الفنية، فتدارك مأزقه النقدي بإطلاق حكم محاكاة المقولات، حتى لا يهدم أساس دراسته التي تسعى إلى التأصيل.

بالتالي فإن "شرفات بحر الشمال"، ليست رواية سير ذاتية، وليس تخيُّلا ذاتيا، وإنما رواية تتضمن تشكيلات سير ذاتية، مع الأخذ بعين الاعتبار أثناء تعاطينا مع مصطلح رواية هنا، أنها رواية خارجة عن تاريخ الرواية، لا تقدم معرفة أنطولوجية، وتؤكد ما سبق وقيل، وأيضا مع الأخذ بعين الاعتبار أنها رواية في منزلة النظم من الشعر، فهي قائمة على المحاكاة، إن لم تكن استرسالا سرديا تصادف تشابهه مع الشكل الروائي، فأطلق عليه مؤلفه اسم رواية.

وإذا انتقلنا إلى "أنثى السراب" فإننا قد نصادف إشكالا نوعا ما في تصنيفها، ذلك أنها نتاج عن بنية عدم استقرار، وجاءت في شكل شتات مقسم على رسائل، يسبقه توقيت يومي يحيل إلى اليوميات (وهو حشر من قبل المؤلف لا معنى له)، أغرى العديد من النقاد تلبيسها تصنيفات مختلفة، فالمؤلف يذهب إلى أنها رواية تخييلية بامتياز[*]، وسبق أن فندنا رأيه هذا، وجزمنا بأن عدم إحاطته بحدود نصه المتولد عن بنية اللاوعي، هو سبب جهله بما

*-الأصوب أنها رواية تَخيُّلية، لأن التخيُّل ما يقع للكاتب فينتجه، والتخييل ما يكون للقارئ إذا قرأ، والمؤلف يتحدث في هذا المقام عن نفسه، لأنه منتج النص، ويتحدث عن ابتداعه إياه فالتخيُّل هو الأصوب.

كتب، لأنه غير مدرك تماما لما يوجد في عمله، وقد وجدنا أن هذه الأسباب من أهم معيقات التصنيف، لأن أنثى السراب، تدوينة استرسالية هذيانية، حاول مؤلفها تلبيسها بالرواية.

وإن كان مؤلفها يصنفها رواية، فإن "**عبد الله شطاح**" يضعها في خانة التخييل الذاتي[1]، وقد سارت مقالات عديدة في هذا المسلك إذ نجد مقالا بعنوان: "**أنثى السراب: رواية سيرية أم تخييل ذاتي؟**"[2]، وهو مقال يعيد اجترار ما قاله "**شطاح**" وما قالته "**سلوى السعداوي**"، في قضية التصنيف، ولا يقدم جديدا وإن كانت قراءة "**شطاح**" تستند إلى نقد عميق لتجربة "**الأعرج**"، وتخلص إلى أنه يحاكي في الإبداع مقولات التخييل الذاتي دون أن ينطلق منها، للخروج من المأزق النقدي، فإن هذا المقال يسلم مباشرة بأن "أنثى السراب" تخييل ذاتي، بل والأدهى والأمر أنه يعتبر التخييل الذاتي جنسا أدبيا، ويعتبر التكرارات الموجودة في "أنثى السراب" على أنها تناصات داخلية، مما يجعل من هذه القراءة، قراءة سطحية، لا تتمثل النص، وتستند إلى نتائج جاهزة، وتقوم على مغالطات كارثية، حيث اعتمد المقال في التصنيف، على خلاصة بحث "**شطاح**" ومقاربة "**السعداوي**" اعتمادا تكراريا، وحكم بأن "أنثى السراب" تخييل ذاتي، بالتالي فإن هذا المقال لا يقدم شيئا جديدا.

فيما نجد عديدا من المقالات لم تخرج عما حدده المؤلف، إذ نجدها تتعامل مع النص على أنه رواية متخيلة، وتقاربه وفق هذا الطرح، ومن بين هذه النماذج مقال " **فتنة المتخيل وشبقية الجسد قراءة في رواية أنثى السراب لواسني الأعرج**"[3]، الذي يحلل النص باعتباره

1-صنفها عبد الله شطاح على أنها تخييل ذاتي في كتابه "ترجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب والسيني الأعرج"، وفي مقال له بعنوان: " سطوة الأنا-التخييل الذاتي في روايات واسيني الأعرج (أنثى السراب) نموذجا"، مجلة اللغة العربية وآدابها، مج 02، ع 04، 01/ 01/ 2014م، ص- ص: 115- 124.

2-عبد العزيز هبة: أنثى السراب: رواية سيرية أم تخييل ذاتي؟، مجلة حوليات الآداب واللغات، مج 08، ع 03، 05/ 11/ 2020م، ص- ص: 58- 74.

3-إيمان توهامي: فتنة المتخيل وشبقية الجسد قراءة في رواية أنثى السراب لواسني الأعرج، مجلة قراءات، مج 07، ع 01، 02/ 03/ 2015م، ص-ص: 127- 142.

نصا متخيلا بامتياز -كما يقول مؤلفه-، يستثمر الجسد تخييليا، وكثير من الهرطقات الأخرى التي سنجدها تتكرر في مقالات تعالج ثيمة الجسد في رواية "أنثى السراب".

أما في مقال "**خطاب التخييل عند واسيني الأعرج رواية أنثى السراب أنموذجا**"[1]، فإن المؤلفين يؤسسان بحثهما على مسلمة أن "أنثى السراب" رواية خيالية، -أي في حدود ما رسمه المؤلف- ليدرسوا الخطابات السوسيو لسانية، والحوارية المزعومة في "أنثى السراب"، وإن كان المقال محكما من ناحية البناء والإطار النظري، إلا أن انطلاقته متعثرة والأساس الذي بُنِيَ عليه غير سليم، فـ"أنثى السراب" ليست رواية خيالية، بل إن تصنيفها في خانة الرواية في حد ذاته يتطلب مراجعة وتمحيصا، أما بشأن حواريتها، فقد أكدنا وكررنا وبرهنّا على أن أعمال "**الأعرج**" أعمال صوت واحد لا حوارية فيها، وهي ثائق إيديولوجية تعبر عن توجه واضح وصريح، ودون أن نسهب ها هنا، فجلّ المقاربات تقريبا تعاملت مع النص كمتخيل.

أما "**سلوى السعداوي**" فقد اعتبرت "أنثى السراب" عملا ينتمي إلى الكتابات ما بعد الحداثية، ويصعب تصنيفه لأنه كتابة شذرية، ثم اعتبرت "أنثى السراب" ميتاقص، واعتبرته تخييلا ذاتيا[*]، لتختم عملها بتصنيف غريب "تخييل ذاتي مرآوي" متبنية إياه من ترجمتها لـ"**فنسنت كولونا Colonna Vincent**"، «**ويعني به كولونا [**تقصد التخييل الذاتي المرآوي**] انعكاس صورة المؤلف داخل نصه. هي عملية شبيهة بعمل الرسام الذي تنعكس صورته في مرآة اللوحة لحظة رسمه لذاته. وكل ما هو مرآوي ممتد وفسيح لأن أثر المرأة سينشر**

1-روباش جميلة، وزين حفيظة: فتنة المتخيل وشبقية الجسد قراءة في رواية أنثى السراب لواسني الأعرج، مجلة الأثر، مج 11، ع 16، 31/ 12/ 2012م ، ص- ص: 01- 08.

*-نذكر أننا نستخدم مصطلح التخييل الذاتي هنا وننسبه لمن تبنوه (عبد الله شطاح، سلوى السعداوي...)، حتى لا نفرض ما تبنيناه نحن، "التخيُّل الذاتي" ويجد القارئ تضاربا بين المصطلحات إذا ما عاد إلى هذه المراجع، فإننا في بحثنا نتبنى مبدئا مصطلح "التخيُّل الذاتي" مع تسجيل التحفظات، في حين يتبنى لفيف من النقاد مصطلح التخييل الذاتي"، وهو ما جعلنا نزاوج في استخدام المصطلحين، لنشير في المواضع التي ترتبط بهؤلاء النقاد إلى ما المصطلح المستخدم من قبلهم، ونعتمد على ما تبنينا في المواضع الأخرى.

بريقه على كامل الكتاب.»[1]، جامعة بهذا بين التخييل الذاتي نوعا أدبيا مستحدثا –حسبها– وبين تقنية الميتاقص، وهذا أمر مستغرب سواء من ناحية الاصطلاح، أو من ناحية المفهوم، أو من ناحية انتماء "أنثى السراب" إلى هذا التصنيف إن كان له وجود أصلا.

وبعيدا عن كل هذه الارباكات والتوهيمات، فقد يطرح هذا النص، أو بالأحرى يغري كثيرا بتصنيفه كالتالي:

رواية تراسلية (بسبب خصيصة التراسل)

رواية يوميات (لأنها على قالب اليوميات)

رواية سير ذاتية

نص متشظي

نص شذري

نص مستعص على التصنيف

كل هذه احتمالات تصنيفية، لكل منها حجج قد تكون مقنعة، فتصنيفها رواية تراسلية يعتمد على شكل التراسل الذي قسم به المؤلف نصه، وتصنيفها رواية يوميات يعتمد على قالب اليوميات فيها، من كتابة التاريخ والساعة أعلى الصفحات، كأنما الأحداث في العمل توثق كل يوم وكل لحظة، ومن يقول بأنها نص مستعص على التصنيف فإنه يأخذ بعين الاعتبار الصدق المزعوم لكل هذه التصنيفات، بحيث إن العمل يتكون من عناصر عديدة ومتنوعة تتيح كل تصنيف.

فيما لا نجد أي تصنيف يلحق لاحقة السيرة الذاتية بالعمل، وهذا راجع إلى أن جميع التصنيفات تنطلق من مقولة المؤلف الذي قال فيها بأن النص تخييلي بامتياز، في حين إننا

1–سلوى السعداوي: الكذب الحقيقي من قال إنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، مرجع سابق، ص 80.

وجدناه يعج بالتشكيلات السير ذاتية، التي لم تستثمر خياليا، وعلى كل حال لا يمكننا أيضا –مع هذا– تصنيفه رواية سير ذاتية، لأن التشكيلات السير ذاتية فيها جاءت حشوا، وفي كثير من الأحيان اسهابا ولا وعيا اقتضتها الحالة النفسية للمؤلف، الذي يسرد عن حياته متناسيا فكرة النص الأساسية، وهذا ما أفسد العمل.

وعلى كل حال فإننا نذهب إلى أن "أنثى السراب" ليست رواية حتى، فإذا ما كانت أعمال "**الأعرج**" التي نجدها محكمة بعض الشيء كـ"شرفات بحر الشمال" و"أصابع لوليتا"...، تحاكي الفعل الروائي، وتقع خارج تاريخ الرواية، وتؤكد على ما سبق وقيل، فإن عمل "أنثى السراب" الذي أُنتج في ظروف خاصة، وجاء مفرقعا، مشتتا، لا يمت إلى الإبداع الروائي بصلة، وحيلة التقسيم الرسائلي ونمط اليوميات مجرد إضافات لاحقة على النص الأصلي زادت من إرباك تلقيه.

يمكننا أن نصف "أنثى السراب" على أنها كتابة هذيانية ملتبسة بالرواية، أو سردا عديم الشكل يتضمن عناصر سير ذاتية، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذا السرد حاول محاكاة فعل الإبداع الروائي، لكنه فشل فشلا ذريعا نتيجة سياقات إنتاجه، حيث تسبب الضغط النفسي، ولا وعي الكتابة في هذا الامتداد والتسيب السردي، الذي لا يمكن قولبته وفق أي شكل.

أما "أصابع لوليتا" فينطبق عليها ما ينطبق على "شرفات بحر الشمال"، والدراسة التصنيفية الوحيدة التي أشارت إليها هي دراسة "**شطاح**" الذي يضعها في خانة التخييل الذاتي، في حين أن بقية الدراسات والمقالات التي تناولتها بالدرس، انطلقت من مسلمة أنها رواية، معتمدة على تصنيف المؤلف لها، وراحت تدرسها وفق مقولات الرواية عن طريق إسقاطات نقدية.

غير أننا نذهب إلى أن "أصابع لوليتا" حالها حال "شرفات بحر الشمال"، تقوم على فكرة انتقاد الجماعات الإرهابية والنظام، غير أن الأمر هذه المرة انتقل إلى مستوى آخر،

وأخذ جهة أخرى لا غير، وقد حاكى المؤلف سيرة "**سلمان رشدي**"، وما وقع من مطالبة بقتله عن كتاب "آيات شيطانية"، فيضع المؤلف نفسه في السرد متقنعا بشخصية "مارينا" ليصور ذاته مثقفا، متفردا، مبدعا، مظلوما، مقهورا، عاش ظروفا صعبة، وعانى من المنفى، مهددا من قِبَلِ الجماعات المسلحة، ونظام بلاده، موجّها سهام نقده للمتخلفين وللأنظمة العربية... والشريط المكرور ذاته.

فالعمل في فكرته ينطلق من أساس انتقاد ظاهرة الإرهاب والإسلاموفوبيا Islamophobie، لكن الفكرة تفقد بريقها ويخرج السرد عن مساره لأن المؤلف يسلك منحى آخر، مركزا على تفصيلات وهوامش تعصف بالعمل، ليتحول إلى حديث عن وقائع حياته(*) بشكل مشوه منسوب إلى شخصية "مارينا"، وإطلاق أحكام معطوبة، والترويج إلى نمط حياة سقيم، يستند إلى خبرة المؤلف الحياتية، إن العمل يحاكي الرواية ويضيع عن هذه المحاكاة بإقحام وقائع من حياة المؤلف (التشكيلات السير ذاتية)، التي لا تخدم النص ولا تتقدم به، بالتالي لا يمكننا تصنيفه على أنه رواية سير ذاتية، رغم توفر التطابق الضمني، لأن التشكيلات السير ذاتية هنا، يمكن حذفها أو استبدالها، دون أن يختل منطق السرد (تماما كما في "شرفات بحر الشمال").

ولا يمكننا تصنيفها تخيُّلا ذاتيا، أولا: اعتراضا على هذا المصطلح، ثانيا: ومن جهة أخرى، فحتى لو سلمنا بالتخيُّل الذاتي وقلنا به نمط كتابة، فإن أعمال المؤلف لم تنتج على سابق معرفة به، ولا توجد قصدية الإبداع، وهي على هذا تتكون من مرجعيات مشوهة، مركبة مع بعضها لتعطينا هذه الكتلة النصية المربكة، ولا تنفي مرجعياتها السير ذاتية بقدر ما تثبتها وهو ما يتنافى مع "التخيُّل الذاتي" الذي ينفي المرجعيات، ويبددها، كما يقوم على إقحام الذات ومركَزَتِها في عوالم متخيلة، وعلى نفيِّها وتكذيبها وتسفيهها، والانتقاص منها في الوقت ذاته، وهذا ما لا نجده في كتابات "**واسيني الأعرج**"، إذ إنه لا يسعى لتكذيب حياته

*-جاءت هذه الوقائع في شكل شواهد يستقي منه المؤلف لدعم فكرة العمل وتوجهه الإيديولوجي، لكن العمل إنزاح إليها على حساب الفكرة الأساسية.

وتسفيهها، بقدر ما يسعى إلى تأكيدها وتخليدها، والاستشهاد بها وفق ما يتلاءم مع سياقات رواياته، إذن فالأمر برمته يتعلق بالمنطق الإبداعي للمؤلف، الذي يخلق هذه الأزمة، ويتعلق بالنقد الذي أغفل هذه الجزئية وانجر خلف إسقاطات لا أساس لها من الصحة، ما جعله يصنف أعمال المؤلف وفق تصنيفات مختلفة.

نرى أن "أصابع لوليتا"، رواية، تتضمن تشكيلات سير ذاتية، مع الأخذ بعين الاعتبار أننا نقصد بالرواية في تصنيفنا هذا، رواية خارجة عن تاريخ الرواية، لا تنبض بروح الرواية، ومكتوبة وفق منطق تركيبي، وكذلك، مع الأخذ بعين الاعتبار أننا نقصد بـ"تتضمن تشكيلات سير ذاتية"، أن هذه التشكيلات ليست ذات مكانة بنائية في النص، ولكنها جاءت حشوا إذ يمكن الاستغناء عنها، أو تبديلها دون أن يختل المنطق السردي.

وختاما نتوصل إلى أن أعمال "الأعرج" أعمال تلفيقية، تجمع مستويات عديدة بسبب منطقها الإبداعي القائم على التركيب المحاكي لفعل الإبداع الروائي، واعتمادها على التلقي المفتوح والنقد الإسقاطي الذي سيُحَمِّلُ النص دلالات عديدة، ويقدم قراءات مختلفة بتركيب المقولات على النص، لا عن طريق الانطلاق من النص للوصول إلى المعنى ومن ثم نقد النص، بالتالي فهذه النصوص فعليا، لا تنتج المعنى، ولكنها تعتمد على النقد لاكتساب المعنى، وعلى التلقي لخلق النموذج.

إن التشكيلات السير ذاتية الواردة في الأعمال التي اتخذنا منها نماذج، لا تقتحم النص الروائي قصد بناء استراتيجية نصية تشتغل على هذه التشكيلات جماليا، ولا نجد فيها وعيا للمؤلف من أجل بناء نص مفتوح، وإنما تأتي هذه التشكيلات تشكيلات توثيقية مشوهة، لخدمة موقف إيديولوجي مسبق، وفي شكل مقاطع يقتضيها السياق، ويستحضرها المؤلف لخدمة ذلك السياق (مثلا دور الضحية، الإشارة إلى الطفولة الصعبة الحديث عن أسرته)، أو تأتي عفو خاطر (بسبب التداعي)، لكنها لا تشكل استراتيجية نصية تقع في منطقة التداخل الأجناسي.

فحضور السيرة ذاتية، واستحضارها هنا، مجرد نفخ للذات، ومحاولة إقحامها قصرا في الكتابة دون أن يكون لها دور فاعل، إذ يمكن بناء سرود وفق أفكار الأعمال الثلاثة المذكورة دون أن تقحم فيها الذات أو التشكيلات السير ذاتية كما فعل المؤلف، ما نريد قوله أن التشكيلات السير ذاتية في هذه الأعمال، لا تضطلع بدور بنيوي يساهم في العمل بشكل أساسي، لكن يحشرها المؤلف لخدمة أفكار معينة (تقمص دور الضحية، لفت انتباه القارئ للحياة المريرة التي عاشها، استمالة القارئ عاطفيا لتسريب فكرة التسامح السقيمة التي ينادي بها...).

إن أعمال "**الأعرج**" (وتحديدا المدونات المتخذة نموذجا لمقاربتنا)، هي كتابة منهجية، مُنتجة بنحو نموذجي، وإذا كان "**ريتشارد رورتي Richard Rorty**"[1] أطلق هذا المسمى على القراء الذي يحبسون أنفسهم في حدود منهجية مبالغ فيها، أثناء قراءتهم النصوص، مما يجعلهم يفتقدون ما يطلق عليه "**كيرمود Frank Kermode**"، "الشهية الشعرية"، فإن الأمر ذاته ينطبق على "**الأعرج**" بشكل آخر يتعلق بالتأليف، إذ إنه أسير قوالب ومحاكيات، جعلته ينتج أعمالا تفتقد روح الإبداع، أو روح العمل الأدبي.

1-راجع: ريتشارد رورتي: التقدم البراغماتي، من كتاب: أمبرتو إيكو التأويل والتأويل المفرط، ص 134.

الخاتمة

بعد أن فصلنا في موضوع السيرة الذاتية والرواية وقاربنا المدونات الثلاث في ضوء التأويلية، فإنه يمكننا إجمال بعض النتائج المهمة التي نختم بها البحث:

1. اعتبرنا أن مفهوم الرواية يرتبط بالعمل ذاته، أي أننا نفهم عملاً ما على أنه رواية بعد الانتهاء من قراءته. وهذا يعود لأن الرواية، قد تتخذ أشكالًا متنوعة ومختلفة. بالتالي، في العصر الواحد، وفي ظروف الإنتاج الواحدة، بل وفي التجربة الأدبية الواحدة لمؤلف واحد، بالتالي فإن فهمها لا يؤتى من التراكمية فقط (جملة التعريفات السابقة)، وإن كان هذا الفهم السابق ضروريا من أجل اقتحام عتبة الفهم الآني، ولكنها تؤتى من عملية قراءة العمل ومن ثم الحكم عليه، إذ ليس كل عمل يحتوي على شخصيات وزمان ومكان هو رواية. إذ توجد هناك روايات ليست روايات، إنها روايات تقع خارج تاريخ الرواية كما يقول ميلان كونديرا، لذا، فإن تأسيس مفهوم للرواية هو نتاج التفاعل المستمر معها وتحليلها وتحيينها. لنتوصل إلى أن مفهوم الرواية، يدرك ويتشكل من: التراكم، والمعالجة الآنية، والقراءة الجادة، ومن ثم عملية تجميع الأعمال التي تتمخض عن كل هذا وتصنيفها ضمن نوع الرواية، وإخراج الأعمال التي تحاكي الفعل الروائي، ومن خلال كل هذا يتكون عندنا مفهوم عن الرواية، يتناسب مع تحولها وتطورها وتغير أشكالها، لأن ما نقترحه هو عملية فهم تتساوق مع الرواية، وتتغير بتغيرها، وليس تحديدا ثابتا، أو محاولة في سياق عصرنا تتحول مع الزمان إلى تراكمية تاريخية، إنها آلية أكثر منها مفهوما، وهي آلية تساعدنا في فهم وتصنيف الروايات الحقة، وإخراج اللاروايات.
2. توصلنا من خلال البحث إلى أن أصل الرواية هو غربي، استنادا إلى تحليل الآراء والموازنة بينها. فعلى الرغم من أن إرهاصات الرواية الأولى كانت يابانية وصينية، إلا أن التأسيس الفني للرواية نوعا أدبيا كان غربيًا. حيث جاءت الروايات اليابانية والصينية التي يزعم أنها الروايات الأولى متحجرة في أشكال، لم تستوعب إيقاع السرد وتغيرات المجتمع. إذ بقيت الروايات اليابانية والصينية حبيسة الطبقة الأرستقراطية،

بجمود عادتها وتزمت تقاليدها، بينما انتشرت الرواية الغربية بين الطبقات الشعبية وتغذت من قصصهم. ومضت قدما، في ثورة، وفورة شكلية وكمية، كتبت لها الخلود مقابل نظيرتها الشرقية.

3. في قضية مفهوم السيرة الذاتية، توقفنا ملياً عند صعوبات تعريفها، وانطلقنا منها لمقاربتها، واعتبرناها نوعا –مع التحفظ على هذا– حديثا، تقارب ظهوره مع ظهور الرواية. ومع أنه يحوز خصائصها تقريبا، لأن قصة الحياة إذا ما صيغت فإنها تتخذ شكل الرواية، إلا أن الفرق يكمن في المرجعيات. وقد اعتمدنا على المفهوم اللغوي من أجل تأسيس مفهوم اصطلاحي للسيرة الذاتية، حيث اعتبرناها قصة الإنسان التي يكتبها بنفسه عن نفسه.

وهنا يظهر إشكال التعريف، فالسيرة الذاتية هي قصة الإنسان التي يرويها ويكتبها بنفسه عن نفسه، وهي بهذا الشكل قد تتخذ أي شكل كان. فقد يضعها صاحبها في حدود الشعر، أو يسردها كقصة أو رواية، وقد يجسدها في رسم، أو نحت، أو مسرحية، أو حتى في فيلم. وبالتالي، فإن السيرة الذاتية ليست نوعا أدبيا بالمعنى التقليدي، إنما هي حياة الإنسان موجودة بالقوة بالدرجة الأولى، وهذا يجعل من مفهوم السيرة الذاتية موازيا لمفهوم الحياة، تعتمد من ناحية الشكل على القالب الذي ستوضع فيه، وهو عادة قالب لغوي سردي نثري (وهو ما ركزنا عليه في بحثنا). لقدرة السرد النثري على استيعاب قصة الحياة الموجودة بالقوة هذه، وإعادة تجسيدها وتشكيلها، استنادا إلى الذكريات والمواقف، التي وقعت في حياة ذلك الشخص. من هنا، نحكم بأن السيرة الذاتية ليست نوعا أدبيا، في المستوى المفهومي القبلي، الذي يتوازى معناها مع معنى حياة الإنسان كما عاشها. وهي على هذا جميع الأنواع الأدبية في المستوى المفهومي البعدي أو الشكلي، الذي ستتحول فيه هذه الحياة إلى قصة تصاغ في حدود أحد الأنواع الأدبية.

4. في حديثنا عن نشأة السيرة الذاتية، اتخذنا موقفًا مضادا للمركزية الغربية. فإذا كنا أنصفنا في قضية الرواية وثقافتها الغربية، إنصافًا موضوعيًا يستند إلى جملة من

الدلائل والحجج المقبولة، فإننا في قضية السيرة الذاتية وجدنا من الدارسين –الغربيين خصوصا– نوعًا من التمركز حول الثقافة الغربية، مع كم هائل من الحجج والبراهين المغلوطة، التي تعود بالسيرة الذاتية إلى العادات المسيحية الكاثوليكية – وهو ما أجمع عليه النقاد. حتى أن "**فيليب لوجون philippe Lejeune**" ، الذي لم يقل بذلك وخالف "**جورج جسدروف Georges Gusdorf**"، عاد وأقر بخطئه معتبرًا أن السيرة الذاتية تعود إلى السنن المسيحية الاعترافية. وحتى دراسة "**جورج ماي George May**"، التي اعتبرناها تقترب من الموضوعية، أبانت عن هذه المركزية صراحة، وهو ما رفضناه لعدة أسباب، أهمها يرجع إلى مفهوم السيرة الذاتية الذي أسسنا له وفق المستويين القبلي التجريدي والبعدي الشكلي. بالتالي، فإن السيرة الذاتية لو أردنا متابعة أصولها، سنجدها عند كل الأمم وفي أقدم الحضارات بأشكال مختلفة. فهي ليست حكرًا على الثقافة الغربية، ولا وليدة الاعترافات المسيحية. أما من ناحية التأسيس الفني، الذي يزعم هؤلاء فيه بأن اعترافات روسو Rousseau's Confessions هي أول سيرة ذاتية فنية، فإن اعترافات روسو Rousseau's Confessions ليست سيرة ذاتية بحتة لأنها جاءت في شكل اعترافي، والشكل الاعترافي يختلف عن السيرة الذاتية في عديد من الجزئيات. وعليه فإننا فندنا المزاعم الغربية المتمركزة حول نفسها بالدرجة الأولى، لأن كثيرا من الأمم الأخرى عرفت أشكال كتابة سير ذاتية فنية، وعريقة، ولعل العرب أبرز هذه الأمم. ولم نبت في أصول السيرة الذاتية بالدرجة الثانية، باعتبار أن البت في أصول السيرة الذاتية يجب أن يدرس ضمن حدود كل ثقافة على حدة. فكل ثقافة لها أفراد يكتبون قصص حياتهم، وكتابات الذات هذه هي نواة السيرة الذاتية. ومن هنا، نرى أن السيرة الذاتية إرثا مشتركا بين كل الأمم، ولكل أمة أصل لهذا النوع، تعود إليه ويدرس في حدود ثقافتها وتاريخها، بعيدًا عن التمركز ومقولة التأثير والتأثر التي تعمد الدراسات الغربية لتصديرها.

5. في مبحث السيرة الذاتية والأنواع المتاخمة، درسنا علاقات التشابه والاختلاف بين السيرة الذاتية وفق المفهوم البعدي الشكلي، أي السيرة الذاتية صياغة لغوية، سردية،

نثرية، فنية، لقصة حياة الإنسان التي يكتبها بنفسه عن نفسه، وبين أنواع أخرى تقترب منها كالمذكرات، واليوميات، والتراجم الذاتية، ووجدنا أن السيرة الذاتية هي النوع العام الشامل الذي تنطوي تحته هذه الأنواع، فيما تكون هذه الأنواع سيرة ذاتية بشروط خاصة. فمثلاً، المذكرات تتوجه إلى الخارج وتركز على الأحداث أكثر من تركيزها على حياة الإنسان الشخصية والحميمية. أما اليوميات، فترتبط بتسجيل أحداث توثيقية لحظية مشتتة لا تربطها حبكة ولا نسيج سردي. وتأتي التراجم الذاتية لعرض ملخص عن حياة الإنسان وإنجازاته. وفيما يخص العلاقة بين السيرة الذاتية والرسائل، فإنها تعتبر من العلاقات الأعقد خصوصًا، مع وقوعنا على الرأي القائل بامتصاص الرسالة للسيرة الذاتية وللأدب، استنادًا إلى خلفية تفكيكية تُقِرُّ بأن الأدب في جوهره رسالة، بالتالي يجب إلغاء قضية الأنواع الأدبية لأنها في النهاية رسائل. وهنا فرقنا بين مفهوم الرسالة العام المُتَضَمِّنْ للبعد التواصلي، وبين الرسالة فنًا أدبيًا. فالرسائل لا يمكن أن تكون سيرة ذاتية، ولا يمكن أن تبتعلها، إذ إنها فن مستقل بذاته. ولكنها قد تحتوي على وقائع سير ذاتية تمامًا كاليوميات. فالمرسل عندما يرسل رسالة، قد يضمنها شيئًا من أحداث يومه أو عصره أو حياته، وهذا التضمين في متن الرسالة يجعل منها ذات بعد سير ذاتي، لا أكثر ولا أقل.

6. بشأن التداخل بين السيرة الذاتية والرواية، فقد توصلنا بعد تحليل واستقراء إلى: إلى أن السيرة الذاتية تتشابه مع الرواية في شكلها وهيكلها السردي. في الرواية، نجد قصة بطل وشخصيات متخيلة، بينما في السيرة الذاتية، نجد قصة شخص حقيقي يكتبها عن نفسه. ومع ذلك، هناك اختلاف في المرجعية والآفاق بين النوعين. الرواية تكون متخيلة وتقع ضمن عالم الاحتمالات والخيال، حيث يمكن للكاتب أن يبتكر شخصيات وأحداث غير موجودة في الواقع. بالمقابل، تلتزم السيرة الذاتية بصدق الوقائع والحقائق، التي تقع في عالم الوجود الحقيقي. هذا يعني أن السيرة الذاتية تعتمد على توثيق الأحداث والتجارب الحقيقية للشخص، دون اللجوء إلى الخيال أو الافتراض. بمعنى آخر، الرواية تعبر عن خيال الكاتب وقدرته على إبهار القارئ

بعوالم مختلفة، بينما السيرة الذاتية تعبر عن تجارب وحقائق شخصية، وهي تستهدف فهم القارئ لحياة الكاتب أو الشخصية المذكورة بدقة وواقعية.

7. في مقاربتنا التأويلية للأعمال مدونة البحث انتهجنا ثلاث مسارات تأويلية مختلفة انطلقنا في الأول من قصدية المؤلف، واستفدنا من طرح "**شلايرماخر Friedrich Schleiermacher**"، الذي يعزز هذا التوجه، بالتركيز على الجوانب النفسية، والاجتماعية، واللغوية للمؤلف. فيما أسسنا قراءة المدونة الثانية وتأويلها على أراء "**غادامير Hans-Georg Gadamer**" وانطلقنا من مقصد النص، وركزنا على النص نفسه من خلال تحليل مكوناته والتعاطي معه في أفقه التاريخي، والثقافي، والنفسي. أما المسار الثالث فقد أسسناه على قصدية المؤول، والدلالات المتعددة، والمحتملة التي يمكن أن يحمله النص. مستفيدين من أراء "**إيكو Umberto Eco**" وقد ركزنا على التشكيلات السير ذاتية ودورها في العمل.

8. في شرفات بحر الشمال، استنادا إلى مسار القراءة المؤسس على الطرح الرومانسي، وقد استثمرنا هذا الطرح، وأعدنا بناء الخطاب القبلي للمؤلف، أي جملة الأفكار التجريدية المسؤولة عن توليد العمل، وقد توصلنا إلى أن العمل كُتب بنية الرواية، وجاء لانتقاد قرار الوئام المدني، والجماعات الإسلامية، والنظام الحاكم. وقد جاءت التشكيلات السير ذاتية فيه، لخدمة هذا الموقف الإيديولوجي الذي يتبناه المؤلف، واستنادا إلى تدرجنا في التأويل، والتحليل، والنقد، وتفصيلنا في عناصر العمل، من شخصيات، وزمان، ومكان، وحبكة، توصلنا إلى أن التشكيلات السير ذاتية لا تساهم بنائيا في النص، ولا تضطلع بدور أساسي فيه، بل إنها تقع في محور التوظيف والاستبدال، وقد استطعنا اقتراح سيناريو استبدالي تُعَوَّضُ فيه هذه التشكيلات بعناصر، وكان هذا السيناريو ممكنا، ولم يختل منطق العمل بهذا الاستبدال، مقارنة بأعمال أخرى جاءت التشكيلات السير ذاتية فيها أساسية، ولا يمكن استبدالها مثل رواية "ذهول ورعدة" ورواية "ابن الفقير"، وهذا ما جعلنا نحكم على منطق الكتابة الذي يحكم هذا النص، بأنه منطق تركيبي أفقي، تلفيقي.

9. في أنثى السراب أسسنا القراءة على قصد النص، ووجدنا أن ما يقوله ينفصل جملة وتفصيلا عن قصد المؤلف، حيث يذهب قصد الأخير إلى أن هذا العمل عمل خيالي بامتياز، ولا يتضمن وقائع سيرذاتية، في حين أن تأويلنا كشف لنا أنه متولد عن بنية عدم استقرار وهو يعيد اجترار وتكرار التشكيلات السير الذاتية بل ويعيد إنتاج جملة من الأعمال الأخرى، إنه تجميعية نصوص وليس نصا خياليا كما يقول صاحبه، وقد أرجعنا الشكل المشتت، الذي نسبته عديد من المقاربات إلى كتابات ما بعد الحداثة، إلى ظروف إنتاج النص وسياقات إبداعه، حيث مرّ المؤلف بوعكة صحية انعكست بشكل واضح على مضمون النص وشكله، وقد وجدنا أن التشكيلات السير ذاتية في هذا العمل، لا تؤدي دورا بنيويا هي الأخرى، لكنها كانت ضرورية للاتزان العاطفي والوجداني للمؤلف، بالتالي فالتشكيلات السير ذاتية في أنثى السراب هي الأخرى لا يتأسس عليها العمل، وهي ليست نصا ما بعد حداثي أنتجه المؤلف وفق رؤية إبداعية واستراتيجية نصية، ولكنه شتات كتابة، وتداعٍ لا واعٍ، وخواطر وجدانية، ألصقت بعضها ببعض، ثم جمعت ووضعت بين عارضتين سرديتين، في لحظة وعي، وقد راهن المؤلف على اسمه، وعلى قصد المتلقي الذي سينسب إليه الإبداع ويؤول النص استنادا إلى اسم المؤلف، لا إلى ما يقوله النص، وقد بين لنا التعامل مع النص في معزل عن مؤلفه عكس هذا.

10. في أصابع لوليتا وصلنا إلى نهاية مسدودة تقريبا، إذ إن النص شكلا ومضمونا لا يقدم أي معرفة جديدة، وإن حاول المؤلف أن يجس نبضه عن طريق تلاعبات بالضمائر السردية، وتحطيم مبدأ الهوية، إلا أن النص لا يأتي بالجديد، ولأننا ركزنا على التشكيلات السيرذاتية، باعتبار أن بحثنا يتركز عليها، فإنها جاءت مكرورة في هذا العمل، ولا تختلف سواء في مادتها، أو في توظيفها عما جاء في النصين السابقين، لقد جاءت هذه التشكيلات لدعم موقف المؤلف الإيديولوجي، ولم تكن نواة للعمل، أو عنصرا بنائيا فيه، وتحييدها لا يضر ببنية النص، ولا يجعله يتأثر. ولأن التشكيلات السيرذاتية هنا تقول ما قالته في النصين السابقين، وتتخذ

الوظيفة ذاته، فإننا ذهبنا بتحليلنا إلى نقطة أخرى، تتمثل في مُساءلة هذه التشكيلات في أصلها، بعد أن سلمنا بمرجعيتها وحقيقتها في النصين الآخرين، ولأننا استفدنا مما جاء به "إيكو" في حقل التأويل والتلقي، ومن أبحاث "ياغودا" في السير الذاتية الزائفة، فإننا ذهبنا بالتأويل، إلى أن التشكيلات السيرذاتية التي يوظفها المؤلف في أعماله، ويتصرف فيها هي في أصلها زائفة، خضعت لتشويهات وتغييرات تحت تأثير وجداني، فالمؤلف الذي يرى نفسه ضحية، إذا ما عاد واسترجع حياته سيرى نفسه من خلال منظور الضحية المظلوم والمقهور ولن يرى غير هذا، هذه الرؤية المشوهة والمحرفة لحياته الحقيقية المرجعية، تؤثر على صياغة الحقيقة، وتشوه ما حدث فعلا، لتنطمس أكثر أثناء تشكيلها لغويا، لتعبر عن الموقف أكثر منها عن حياة عاشها صاحبها(موقف الضحية المظلوم)، ثم تنطمس أكثر عندما يُتصرف فيها وفق ما يسميه الكاتب ألعابا فنية، ليوظفها في أعماله الروائية، مجددا ومع أصابع لوليتا وجدنا أن المؤلف لا يأتي بالجديد، وأن التشكيلات السير ذاتية في أعماله لا تؤدي أي دور بنيوي في العمل، بل إن نصوصه في جملتها هي محاكيات لفعل التأليف الروائي وليست روايات، إنها كما يقول كونديرا تقع خارج تاريخ الرواية، لأنها لا تفحص الوجود الإنساني، ولا تساهم في صرح تتالي الاكتشاف الذي تضطلع به الرواية الحقة، إنها تؤكد ما قيل فقط، وهي كما يقول هومي بابا، تعبير عن التزام إيديولوجي مسبق، لا تنتج عنها أي معرفة جديدة، وفي ضوء هذا قدمنا قراءات لأعمال ومقالات عالجت نصوص الأعرج، وفندنا ما جاءت به معتبرين أن هذه المقاربات رهينة لقصد المؤلف، تعيد شرح أعماله، وتأويلها، ونقدها في حدود قصده، وتحت تأثير اسمه، إنها أعمال عاجزة عن كسر العقبة الإبستيمولوجية، والتعامل مع النص معاملة حقيقية، إنها تزويقات نقدية، تسقط المقولات الجاهزة كيفما جاءت على النص، لتجعل من مدونات **الأ□رج** تستوعب كل المقولات النقدية، وأي نص هذا الذي يتيح كل المقولات، هذا لا يستقيم منطقيا، ولا عقليا، ولا نقديا.

11. في مبحث التجنيس عالجنا مسألة تصنيف المدونات التي اشتغلنا عليها، خصوصا بعدما كثر اللغط فيها، بظهور مقاربات تضعها في خانة التخييل الذاتي (التَخَيُّل الذاتي، حسب المصطلح الذي تبنيناه في البحث، مع التحفظ عليه)، وقد توصلنا إلى أن أعمال "**الأ□رج**" مكتوبة وفق منطق التركيب والتلفيق، لا وفق مبدأ الإبداع والخلق، وهي محاكيات للفعل الروائي، وليست رواية، وهي على هذا ليست تخييلا ذاتيا (تَخَيُّلا ذاتيا وفق ما تبنيناه مع التحفظ) كما ذهب إلى هذا "**□بد الله شطاح**" و"**سلوى السعداوي**"، وهي ليست روايات سيرذاتية، كما قد يتخيل القارئ، وهي على هذا لا تتنزل في خانة إبداعات ما بعد الحداثة، وإنما هي كتابات روائية تتضمن تشكيلات سيرذاتية، توظفها لخدمة الموقف الإيديولوجي للمؤلف، وهي رواية صوت واحد تقترب من مفهوم الوثيقة الإيديولوجية، أكثر منها إبداعات روائية، وقد أجرينا مقارنات بينها وبين أعمال تتنزل في خانة الرواية بمفهومها الأصيل، الذي يتفحص الوجود الإنساني، مثل نص "حدث أبو هريرة قال" لـ"**محمود المسعدي**" ورواية "1984" لـ"**جورج أورويل George Orwell**"، وكشفنا نقديا مكامن ضعف مدونات "**الأ□رج**"، واعتبرناها خواطر مسترسلة، لرجل يحاذي الرواية والخيال الروائي دون أن يتمثله، ولعلنا نقتبس من الناقد الإنجليزي "**إ.م. فروستر E. M. Forster**" مقاله عن الروائي "**السير والتر Walter Scott**"، فنقول إن "**الأ□رج**" لديه ما يحكيه أجل، لكن حكاياته هي حكايات عادية يتصرف فيها، ويشوهها، ويدخلها ضمن حيز المفارقات الزمانية، ونحن إن أخرجناه نهر الزمن –كما يقول **فروستر**–وأجلسناه ليكتب في الغرفة المستديرة مع باقي الروائيين الكبار، فإن أهميته ستقل، وسنحكم بأن عقليته تافهة، وأسلوبه ثقيل، وهو لا يستطيع أن يضطلع بالبناء وقصصه خالية من التجرد الفني والعاطفة.

12. إننا نرى أن كثيرا من المقاربات النقدية، وقعت في سوء الفهم سواء فيما يتعلق بفهم المقولات النقدية، أو فيما يتعلق بفهم النص، وهذا ما نجم عنه مغالطة في

الأحكام والنتائج التي وصلت إليها، فيما وجدنا أن كثيرا من الدراسات الأخرى وقعت تحت تأثير شهرة المؤلف، واسمه، وهذا ما شكل ثقلا عليها، وجعلها في كثير من الأحيان تحاول أن تتوصل إلى صيغة مشتركة توفيقية، بين قصد المؤلف المفارق تماما لقصد النص، وبين قصد النص الذي يقول ما لا يقوله المؤلف، ويكشف لنا عن أنساق مضمرة، مما جعلها مقاربات توفيقية، عاجزة عن تجاوز المؤلف الذي شكل عقبة إبستمولوجية، إننا ندعو من خلال بحثنا هذا إلى مراجعة عامة وتمحيص شامل لمقولات النقد والأدب.

التوصيات:

13. نوصي بتصنيف معتمد أدبي، تدخل فيه نصوص جديرة بالدراسة، تتمثل نوع الرواية في أصالتها، ونوصي بأن تكون متابعة المقاربات، والدراسات، متابعة صارمة، ومبنية على أساس موضوعي أكاديمي، لا على أساس تحيزات شخصية.

14. كما نوصي عطفا على ما سبق، بخلق فرع من الدراسات يُعنى بعملية تدارس، وتمحيص، وفرز، ونقد الدراسات الأكاديمية في مختلف التخصصات، من أجل خلق نوع من المعتمدات البحثية، ومصنفات للمراجع، تُخرج جملة الدراسات التي لا تضيف شيئا، ولا تقدم أي رؤية بحثية، من قائمة المراجع المحتملة التي يمكن اعتمادها من قِبَلِ الباحثين والدارسين مستقبلا.

الملاحق

الملحق 01:

«ولكن، أولا يتم في روسيا الشيوعية نشر مئات وآلاف الروايات بكميات هائلة وبنجاح كبير؟ نعم، لكن هذه الروايات لم تعد تتابع استعادة الكائن. ولا تكتشف أي جزء جديد من الوجود؛ وإنما تؤكد فقط ماسبق وقيل؛ أكثر ذلك: من في التأكيد على ما يقال على ما يجب قوله إنما يقوم سبب وجودها وانتصارها، وفائدتها في المجتمع الذي هو مجتمعها. فهي بعدم اكتشافها أي شيء، لم تعد تشارك بتتالي الاكتشافات التي أطلق عليها تاريخ الرواية؛ إذ أنها تقع خارج هذا التاريخ، أو إنها: روايات ما بعد تاريخ الرواية. لقد مضى ما يقرب من نصف قرن على توقف تاريخ الرواية في إمبراطورية الشيوعية الروسية. وإنه لحدث هائل نظراً لعظمة الرواية الروسية من غوغول إلى بيلي. ليس موت الرواية إذن فكرة وهمية. فقد تم حدوثه. ونحن نعلم اليوم كيف تموت الرواية: إنها لا تختفي؛ وإنما تقع خارج تاريخها. يحدث موتها إذن بهدوء، دون أن يراه أحد، ودون أن يثير استغراب أي إنسان.»[1]

الملحق 03:

«إن كان النص الأدبي لا ينفصل عن البنية الثقافية العامة، فإن هذه البنية، وكما تصفها شهادات الكواكبي ومحمد عبده وقسطاكي الحمصي، لا تؤمّن للنص الروائي الوليد المواد والوسائل التي يحتاجها ولذلك ولد النص الروائي العربي معوقا. وواقع الأمر، أن النص الروائي، المعوق الولادة، لم يولد نصا مستقلا ومكتفيا بذاته، بل جاء كعلاقة خاصة في نص تنويري لا يتخفف من العمومية، مما يسمح بالحديث عن نص تنويري عام، تشكل الرواية أحد وجوهه. فلم تلتقي الرواية، كما الأجناس المعرفية الحديثة، بالأسباب التي تسعف نشوءها المستقل، فاتكأت على «روح العصر» الذي يفرض المرجعية الأحادية داخل المعارف وخارجها. ولهذا السبب. فإن عصر التنوير العربي لم يعطِ، في بداياته الأولى علوما مستقلة بذاتها، مراجعها فيها، بل استولد نصا عاما معاديا للأحادية، أي معاديا للاستبداد، الذي يأمر بالواحد ويرفضه [ويفرضه] وينكر المتعدد. وهذه الولادة المعوقة عينت النص التنويري سلبا، يتعين بما يرفضه قبل أن يتحد بما يبينه. وربما يكون التعيين السلبي سببا في انزياح النص التنويري عن موضوعه، كما لو كان رفض المرجعية الأحادية، وهو موضوع عام، هو

1–ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ط01، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سورية، 1999م، ص، ص: 21، 22.

الموضوع الوحيد، الذي تلتقي به العناصر المختلفة التي شكلت النص التنويري. ويبدو هذا جليا في كتابين رائدين ينتميان إلى حقل النقد الأدبي. وأول الكتابين«فيكتور هوجو العرب- تاريخ علم الأدب»، الذي كتبه روحي الخالدي في بداية هذا القرن.»[2]

الملحق 04:

«لم تعثر الرواية العربية الوليدة على شروط صعودها، ولم يجد الروائي في ثقافته العربية ما يشرح الكتابة الروائية. كان على محمد حسين هيكل أن يستلهم في «زينب»- 1913 . تعاليم جان جاك روسو، بعيداً عن دانييل ديفو الذي استلهم فلسفة مواطنه جون لوك، وعلى فرح أنطوان أن يبسط اشتراكية فرنسية تاركاً الفرنسي «زولا» يتعامل مع أفكار فرنسية. حين كتب لويس عوض عن «المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث»، أدرج في بحثه «قضية «المرأة»، التي كتب فيها رفاعة الطهطاوي، أحمد فارس الشدياق، قاسم أمين أحمد لطفي السيد، و«الفكر السياسي والاجتماعي»، الذي تضمن الانفجارات الثورية في مصر قبل الحملة الفرنسية، الخلفية التاريخية، عبد الرحمن الجبرتي رفاعة الطهطاوي، فارس الشدياق. ربط عوض، كما فعل في تقديمه لـ«بروميثيوس طليقاً»، بين الأدب والحقل الثقافي والوعي الحديث والقضايا التي أثارها. ومع أنه تحدث عن الانفجارات الثورية قبل الحملة الفرنسية»، فالأسماء التي استشهد بها باستثناء الجبرتي، الذي كان يكتب بلغة ركيكة، تأثرت كلها بالثقافة الفرنسية لا غرابة في شرط كهذا أن تكون الرواية العربية جنساً أدبياً وافداً، وأن يقدم فرح أنطون، في بداية القرن العشرين كتابة تهذيبية تدعى رواية «على سبيل التساهل»، وأن يُنكر رجال الدين التقليديون اللغة الروائية، لأنها امتداد لـ"لغة العوام"»[3]

الملحق 05:

«عمد "لوجون" نفسه إلى مقارنة السيرة الذاتية بأجناس أدبية قريبة منها كالمذكرات والسيرة والرواية الشخصية والرواية السيرذاتية والقصيدة السيرذاتية والرسم الذاتي. فانتهى إلى أن هذه العناصر الأربعة يغيب بعضها في الأجناس الأدبية المحيطة بالسيرة الذاتية ويحضر بعضها الآخر. وهي لا توجد مجتمعة إلا في السيرة الذاتية. بل إن من هذه العناصر ما

2-فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص 148.

3- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص 35.

تتباين أهميته من سيرة ذاتية إلى أخرى. فقد أفضى البحث ب"لوجون" إلى اكتشاف أن عنصرين فقط هما العنصران الثالث والرابع (أ) لا تفاوت في حضورهما في السيرة الذاتية، فإما أن يتوافرا فيكون النص سيرة ذاتية وإما أن يغيبا فيمتنع تصنيف النص سيرة ذاتية. وذانك العنصران هما مكونا الميثاق السيرذاتي. فمن جهة شكل الخطاب تشترك السيرة الذاتية مع الرواية الشخصية في القص الارتدادي وتشترك مع السيرة في جعل حياة فرد ما محور الكتابة. ولكن الرواية الشخصية لا تقوم على تطابق بين المؤلف الواقعي والراوي والشخصية، وتفتقر السيرة إلى تطابق بين الراوي والشخصية الرئيسية. فالرواية الشخصية والسيرة تفتقران إذن إلى الميثاق السيرذاتي الذي لا بد أن يتوافر بوضوح وصراحة حتى يكون النص سيرة ذاتية. وما من سبيل إلى ذلك إلا إقرار المؤلف إقرارا لا لبس فيه بأنه هو راوي النص وهو الشخصية الرئيسية في القصة. وما من سبيل إلى ربط علاقة تطابق بين الراوي والشخصية الرئيسية والمؤلف إلا استنادا إلى اسم العلم الذي يحيل إلى شخصية المؤلف في غلاف الكتاب.»[4]

الملحق 06:

«المسح السابق لتطورات القرن الثامن عشر لم يكن شاملاً بأي حال من الأحوال. فعلى سبيل المثال لم أتحدث، عن الاعترافات المارقة، والكاذبة الكثيرة، حيث توجد أدلة على أن العديد منها كان مكتوبا بشكل غامض، وربما لم أتعرض بشكل كاف، وقللتُ إلى حد ما من أهمية دور الاعترافات الدينية عمدًا، لأنه منذ السير الذاتية الإنجليزية "العظيمة" في القرن التاسع عشر وما بعده كانت واحدة فقط تركِّز على الدين، وهي سيرة "نيومان Newman". لقد قيل ما يكفي لتوضيح الأمور، فالتطور الذي بدأ في القرن السابع عشر بعد ألف سنة فارغة تقريبًا، لم يستمر فقط، بل اكتسب زخما هائلا في القرن الثامن عشر، ومن الواضح أنه حتى عام 1770، لم تكن للسيرة الذاتية سمعة كافية لجعل كتابة الحياة الشخصية تبدو كما هي عليه اليوم، طبيعية وعادية تمامًا.»[5]

الملحق 07:

4-محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط 01، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م، ص، ص: 260، 261.

5-ينظر:

Wayne Shumaker: English Autobiography Its Emergence Materials And Form, p, p: 27, 28.

«بادي ذي بدء يمكن القول، بأن الترجمة الذاتية الفنية، ليست هي تلك التي يكتبها صاحبها على شكل مذكرات، يعنى فيها بتصوير الأحداث التاريخية. أكثر من عنايته بتصوير واقعه الذاتي، وليست هي التي تكتب على صورة. ذكريات، يعنى فيها صاحبها بتصوير البيئة والمجتمع والمشاهدات أكثر من ذاته، وليست هي المكتوبة على شكل، يوميات، تبدو فيها الأحداث على نحو متقطع غير رتيب، وليست في آخر الأمر.. اعترافات. يخرج فيها صاحبها على نهج الاعتراف الصحيح، وليست هي الرواية الفنية التي تعتمد في أحداثها ومواقفها على الحياة الخاصة لكاتبها، فكل هذه الأشكال. فيها ملامح من الترجمة الذاتية، وليست هي، لأنها تفتقر إلى كثير من الأسس التي تعتمد عليها الترجمة الذاتية الفنية.»[6]

الملحق 08:

14 يونيو.

استغرقت شهرين تقريبًا لأمسك بالقلم ثانية وأعيد كتابة يومياتي. آآه... كم يصعب على الإنسان أن يُطوّر نفسه إلى الأفضل بينما لا يخضع إلا لتأثير واحد سيئ فلنفترض أنه لم تكن ثمة تأثيرات إيجابية، ولا سلبية في الوقت ذاته، لسادت الروح على المادة في كل مخلوق، لكن الروح تتطور بشكل مختلف. إما أن تطوير الروح في كل مخلوق على حدة يشكل جزءًا من التطوير الكلي، أو أن ذبولها في مخلوقات معينة يزيد من درجة تطورها في بقية المخلوقات.

15 يونيو.

بالأمس كنت في مزاج جيد، ولا بد أني كنت سأظل كذلك حتى المساء لولا وصول دونيتشكا وزوجها، الأمر الذي ترك عليَّ هذا التأثير الكبير، حتى إني حرمت نفسي من الشعور بالسعادة برضاي عن نفسي.[7]

الملحق 09:

6-يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، (د.ط)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 03.

7-ليف تولسوي: اليوميات، الجزء الأول 1847- 1857، مصدر سابق، ص، ص: 43، 44.

17 مارس

لم أذهب إلى الجامعة. كُنتُ في المكتبة أقرأ الأورغانون لأرسطو. بقيت في شارع بيدروسوس حتى الرابعة مساء.

18 مارس

الأحد في الـ«بيدروسوس». خرجت في فسحة مشي طويلة مع ماريا" لم أقم بشيء آخر وتفرغت أيضاً للنوم.

19 مارس

الخالة في الـ«بيدروسوس» الإثنين، يوم عطلة عيد ميلاد الخالة أنيكا. عشاء ليلي في «بيدروسوس» عُدْتُ إلى المنزل في الليل.

20 مارس

في لشبونة. في المنزل. لا دروس يوم: اليوم عطلة لوقوعه بين عطلتين. في المكتبة الوطنية كنتُ أتأمل المقولات الخاصة بمشروعي عن الميتافيزيقا. فرحة غامرة : فأنا قريب جداً من التوصل إلى حَلَّ . حصلت أزمة وزارية. لذلك فجانب كبير من «تمرد» لم يعد له معنى لا يهم. سأكتبه بسبب النزعة الجمهورية. وضعت تصنيفاً للمقولات وفق ثلاثة فروع : بهذا أجد حلا لجانب مهم من المشكلة. مازال علي أن أقرر بشأن التقسيمات المتعلقة بالمقولات... [8]

الملحق 10:

«بدأت الاعترافات les Confession الحديثة مع جان جاك روسو Rousseau الذي يشكل كتابه ثورة تنم عن تغيير عميق في مفهوم الأنا لذاتها، وهي اعترافات إنسانية لا دينية ، تتوجه إلى الناس لا إلى الله : «إني أصمّم مشروعًا لم يسبقني إليه أحد، ولن يقلدني فيه أحد. أريد أن أقدم للناس رجلًا على حقيقته، وهذا الرجل هو أنا أنا وحدي. أشعر ما بقلبي وأعرف البشر. فأنا لا أشبه أيا ممن عرفتهم وأعتقد أني لا أشبه أي مخلوق على الأرض. إن لم أكن أفضل فأنا ، على الأقل، لست هم. هل منهم أحسنت الطبيعة أو أساءت بكسر القالب الذي صنعتني به، لا يمكن الحكم على ذلك إلا بعد قراءة كتابي.. اختار روسو عمدًا عنوان كتاب القديس أوغسطينوس ليدل على أنه لا يكتب عملاً خياليا. ولكن معنى الكلمة

8–فرناندو بيسوا: اليوميات، تر: المهدي أخريف، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2017م، ص10.

تغير ، أصبحت الحقيقة قائمة في صدق الكاتب. كذلك كتب شاتوبريان Chateaubriand سيرته لتكون نموذجا للناس بعد موته. لم يتطلع إلى الله بل إلى الناس، ومنذ ذلك الوقت صارت الاعترافات كتابة إنسانية وثقافية»[9]

الملحق 11:

فصَّل ماي في العلاقة بين السيرة الذاتية والمذكرات/ السيرة الذاتية واليوميات/ السيرة الذاتية والسيرة وهو ما لم نشر إليه لبداهة التفريق بين هذين النوعين/ السيرة الذاتية والرواية وقد تركناه لنعالجه في مبحث وحده انطلاقا من مبدأ أن العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية لها خصوصية تختلف عن العلاقة بين السيرة الذاتية والأنواع التي تنتمي لمسارها (المذكرات، اليوميات، الرسائل، الاعترافات...)، كما تحدث ماي عن العلاقة بين السيرة الذاتية وكتب الوقائع (الرسائل، كتابات الأنساب...)، لكنه لم يفصل فيها بالقدر الكافي إذ أشار فقط لطريقة حضور فن الرسالة في السيرة الذاتية وقد أسهبنا في قضية العلاقة بين السيرة الذاتية وفن الرسائل استنادا إلى الدعوة التي تدعو إلى إلى اعتبار أن الرسائل هي النوع الذي تندرج تحته كل الأنواع الأدبية وكل الأدب (كما قال بهذا دريدا)، وانطلاقا من فكرة أن جملة من الرسائل يمكنها أن تتحول إلى سيرة ذاتية (فكرة التحول النوعي التي رفضناها)، في حين لم نتعرض لقضية السيرة الذاتية وكتابات الأنساب، لأننا نعتبر كتابات الأنساب فرع مستقل ينتمي إلى علم مستقل (علم الأنساب) ويقترب من التاريخ أكثر من الأنواع الأدبية، والسيرة الذاتية لا تستفيد كثيرا من هذا الضرب (ويمكن الاطلاع على السير الذاتية التي نجد فيها في أقصى الأحوال أن المؤلف يتذكر جدا من جدوده، جدا بعينه يكون متميزا ليفتخر بانتمائه له لكننا لا نجد التفصيلات والتفرعات في الأنساب تلك التي تعالجها كتابات الأنساب)، في حين أننا لم نتعرض أيضا لأدب الرحلة لخصوصية هذا النوع أيضا ولابتعاده عن نوع السيرة الذاتية وإن كانت السيرة الذاتية تستفيد من أدب الرحلة أو تذكر إحدى رحلات المؤلف فإن السيرة الذاتية لا تتعلق برصد المسار التاريخي والجغرافي للرحلات ولا يمكننا أن نقول عن كتاب رحلة ابن بطوطة أو كتاب الإدريسي أنه سيرة ذاتية وأعتقد أننا نجمع على هذا، لم يتعرض ماي للعلاقة بين السيرة الذاتية والاعترافات ولعله يوازي بين هذين المفهومين ويرى

9-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص، ص: 22، 23.

أن الاعترافات المسيحية كانت أساس السيرة الذاتية وأيضا لاعتبارها أن اعترافات روسو أول سيرة ذاتية يعود لها الفضل في ظهور وتأسيس نوع السيرة الذاتية بمفهومها الحديث في جميع أنحاء العالم –حسبه طبعا– فإنه ابتعد عن تحديد الفروقات بين السيرة الذاتية والاعترافات حتى لا يتم احتساب اعترافات روسو اعترافات وبالتالي يسقط الأساس الذي بنى عليه دراسته التي تلتف حول المركزية الغربية وتعلي من شأنها.

الملحق 12: (خطاب قبلي متخيل)

«أنا لا أجد نفسي في غير الرواية. يمكن للرواية أن تستوعب جنوني وهبلي، ويمكنها أن تتحمل استطرادي وعوالمي ومغامراتي. لا أجد أفضل من الرواية نوعاً أدبياً أعبر فيه عن تجربتي الذاتية وأعرض فيه أفكاري وآرائي. خاصة في هذه اللحظة التي أريد فيها كشف الصورة الحقيقية لهؤلاء الإسلاميين، حراس النوايا وكذلك لبني كلبون، أشعر بالاشمئزاز من مدى التخلف والرجعية التي آلت إليها بلادنا بعد الاستقلال وبخيبة كبيرة، والدي قدم حياته فداء لهذا الوطن وكذلك الشهداء من الرجال والنساء ليصل في النهاية هؤلاء السماسرة إلى الحكم وينهبون خيرات البلاد وليعتلي القتلة سدة الحكم ويمارسون إسلامهم. هذا سيكون تهديداً صريحاً لأمن المنطقة إن تحول هؤلاء إلى مواطنين عاديين يسهل مهمة سفرهم وانتقالهم للضفة الأخرى. ولا ينقصني قدوم همج رعاع قضوا حياتهم في الجبال إلى بلد متقدم ومزدهر ليمارسوا إرهابهم فيه. لم أغادر الجزائر لتلحق بي الجزائر إلى هنا، اللعنة على هؤلاء وعلى هذه القرارات التي ستسبب بلبلة وتفسد الأوضاع. إنني ممتلئ عن آخري ولا شيء سيستوعب امتلائي غير الكتابة. كتابة رواية تكون رسالة معارضة لسياسة البلد الغبية التي ستعيد هؤلاء المجرمين وتدمجهم في المجتمع. من موضعي هذا وبصفتي مثقفاً متحرراً ابتعدت عن تلك البلاد، فإنه أمرها لا يعنيني كثيراً. لقد تخليت عنها يوم خطوت خطواتي الأولى بعيداً عنها، ثم جعلت من ذكرياتي فيها ومما حصل لي فيها مادة للكتابة. فعلياً لا أهتم بها ولا بما يحصل فيها، لكن ما يهمني هو أنها تزودني بمادة في الكتابة بالدرجة الأولى، وتشكل موضوعاً جيداً يستقطب القراء إذا ما سلّطتُ الضوء على صراعاتها وما يحصل فيها. أنا لا أنتمي إليها إلا فيما أريد، لا أنتمي إليها إلا بين الأبجديات وألم المنافي الذي أجسده تخييلياً في أعمالي. ولا أرى أن لي مكاناً بين المتخلفين الذين يقطنونها، رعاع الانكشارية البعيدون عن التمدن والمدنية. أشعر بغضب شديد وحنق لا يمكنني أن

أرى خنازير الجبال هؤلاء وهم يتجولون أحراراً ويحصلون على حقوق المواطنة من جديد. كان يجدر بالنظام أن يبيدهم في أوكارهم كالخنازير. أما وقد جاءت هذه المبادرة فهذا ما أرفضه -ويرفضه كل مثقف متفتح نبت في فرنسا الحرية والديمقراطية التي تكفل حقوق الفرد وحريته-.»(♠)

الملحق 13:

«أرى أن تجسيد جملة أفكاري المعارضة لهذا القرار البائس لا يمكن أن يكون إلا في نوع الرواية؛ ليس لأنه يناسب تكويني، أنا المنحدر من قرية ريفية حيث كانت جدتي تسرد لي خرافات وحكايات شعبية فقط، ولكن لأن الرواية هي النوع الأكثر انتشارًا ومقروئية في هذا العصر، وسيكون صدى كلماتي فيها وتأثيري بها أوسع من القصة والشعر. كما أنه ليس لي نفس لكتابة الشعر ولا لكتابة القصة، لأني أستطرد كثيرًا وهذا خارج عن قدرة النوع الشعري والقصصي. الرواية ستكون مناسبة، سيكون بطلها شخصية مثقفة مثلي تمامًا، يحمل وعيي وشيئًا من حياتي الشخصية، وستكون المشابهة بينه وبين لعبة مسلية تربك القارئ بمتابعة التطابقات والاختلافات. سأجعله شخصية مثقفة تغادر الجزائر، التي لا تقدر الشخصيات المثقفة ولا تعرف معنى الثقافة ولا الفن، ليصل إلى بلد معروف بعراقته الفنية وليكن بلد فان غوخ... هولندا، التي خلبت زيارتي لها لباب ذهني ذلك المعمار الجميل وتلك الأجواء الهادئة لا يوجد أفضل منه لتشكل فضاء لروايتي هذه. الرواية تعبق برائحة الموت وبعبق المنفى والاغتراب، ولا يوجد أفضل من شخصية هذا الفنان لأتعارض معها. سيتذكر بطل روايتي أحداثه التي عاشها في الجزائر ومرارة حياته هناك. سأجعله يستحضر ذكريات قديمة عن همجية أولئك الذين قطنوا الجزائر بعد الاستقلال وكيف خربوها بعد أن كانت جميلة أيام الاحتلال، إلى أن بلغت بهم الأزمة لتبني النهج الإسلامي ودخولهم في صراع جعلني أغادر البلاد. مستحيل أن أقبل العيش هناك. سأعرض للقارئ مدى التخلف التي تنتجه الأوطان العربية ومدى البداوة مقابل تقدم الآخر وحضارته ومدنيته. سأعرضه له انطلاقًا من رؤيتي

♠ –الخطابات بالخط المغاير هي جملة الخطابات القبلية التي بنيناها بواسطة التقمص واعتمدنا عليها في تأويلنا العمل، وهذه الخطابات هي جهدنا الشخصي، وقد اعتمدنا في بناءها على سياقات انتاج النص، واعترافات المؤلف المختلف، وعلى روح النص، وعلى فكرة التقمص وصهر كل هذا في خطاب لغوي، يحاكي الخطاب التجريدي لفكر المؤلف قبل صياغته في شكل الرواية.

وقناعاتي، التي سأجعله حتمًا يقتنع بها إذا ما أوردتها في لبوس وجداني جياش يعمي العقل ويؤجج العاطفة. سيكون هذا منطلق الرواية، وسأعتمد لذكر وقائع من حياتي فيها للتأثير الوجداني. سأذكر قصة موت عزيز المؤثرة، لكن سأجعل منه ضحية للكلاب الإسلامية. وسأذكر قصة موت زليخة، لكن سأجعل منها شهيدة حب، أنتقد من خلالها منظومة تقاليد الهمج القروية البائدة التي لا نفع منها. سأكون أنا الحقيقة من خلال ما أعرضه في هذا العمل، بيني وبين نرسيس شبه النجوم والدم والخوف. سيسمي البعض هذه نرجسية أو حبا مفرطا للذات، سميها ما شئت، أنا مغرور ومتبجح، وأحب أن أجعل من نفسي محور العملية الإبداعية. العمل عملي، وأنا حر في التشكيلات التي أعتمدها لتخدم توجهاتي، لا شيء يخدم توجهاتي أفضل من عرض أفكاري في أعمالي وتغليف هذه الأفكار بأحداث من حياتي ومن التجارب التي مررت بها. وهي كثيرة ومتنوعة وزاخرة، وتغنيني عن كل شيء. وأنا ممتلئ بذاتي مفتخر بها، أنحدر من عائلة أندلسية عريقة. إذن أنا لا أنتمي لطبقة الرعاع هؤلاء. وشخص في مقامي له هذه الأصول العريقة، يحق له انتقاد كل ما لا يتوافق مع ثقافته المتميزة المتفتحة، ويحق له الافتخار بهذه الأصول. سأجعل منها أسطورة خالدة كما نارسيس، وسيتوارد ذكرها كسيرفانتس كفان غوخ. أنا أستحق هذا. سأكون شخصية درامية تقطر عشقًا في كتاباتي، سأكون نموذجًا للإنسان الواقف في وجه القتلة، المعارض للسلطة، الإنسان الذي لا يجد لنفسه انتماءً غير ذاته، التي تهرب به بين المنافي لتسرد قصصها الفاجعة والمؤلمة، لتكتب روايات تخلد هذه الذات المتألمة وتعكس معاناتها ومأساتها.»

الملحق 14:

«الموت... لدي ذكريات كثيرة مع الموت أولها فقدان الوالد، موت زليخة، موت عزيز، موت حنا، موت أمي... موت أحبتي... إن الموت دافعي الحقيقي للكتابة... كلما كتبت نصا أشعر وكأنني انتصرت جزئيا على الموت... تحضرني صورة فان غوخ هذا الرجل الاستثنائي الذي قتل نفسه دون أن يخشى من الموت... لقد قتله عشقه كما قتل الكثير... كما قتل أصدقائي وزملائي الذين عشقوا تراب الوطن... كما قتل والدي الذي قدم نفسه قربانا لهذا الوطن... كما كاد يقتلني أنا وكما قتل شبيهي "واسيني الأحرش" الذي تلقى رصاصة في صدره دون أن يعرف السبب... هذا هو الموت... إن شبحه حاضر دوما في أرض نصب فيها بعض البشر أنفسهم آلهة وجعلوا لهم الأحقية في الحكم على

الناس من يمكنه أن يعيش ومن يجب أن يموت... وكأن حياة الإنسان ملك لهم... في أرض يحرس فيها هؤلاء نوايا الناس ويحاكمونهم عليها، فان غوخ... إن قصته مثيرة للغاية وأعتقد بامكانية استغلالها في عملي إنه شططه يشبه شططي... لكننا نختلف في التمسك بالحياة هو قرر أن يتخلى عن حياته وقررت أن أواصلها... مجددا الموت... سيطرة القتلة على البلاد... عجز السلطة... التهديد بقتلي... هروبي من بلدي... المنفى...زيارتي لهولندا مقابلتي لكليمونس فان غوخ... كل هذه الأمور ترتبط ببعضها البعض... يربط بينها الموت وأنا... وانتظامها في خط واحد يتدلى من فكرة الموت والمشاعر التي يثيرها في الذات البشرية سيمكنني من نقل أفكاري ورفضي القاطع للذي يحصل في البلاد بين النظام والجماعات المسلحة بطريقة أكثر تأثيرا، تطهر التراجيديا الأرواح وتثبت الأفكار، وتذكير الناس بتلك المآسي سيؤدي دورا حاسما في اعتراضهم على قرار الوئام المدني الذي لا نفع منه، إذن فالموت هو صاحب السلطة فيما أكتبه وشبحه الذي يطاردني وويطارد غيري ونجاتي منه وشهادتي على الذين تمكن منه سيعطيني سلطة في وضع أحداث من حياتي في سياق العمل ليكون أكثر تأثيرا أكثر واقعية ومفعما بالمشاعر التراجيدية التي تسحب القارئ نحو مقت الثقافة العرجاء التي يعيش داخلها... حياتي التي قضيتها هاربا من الموت وخلاصي الذي وجدته خارج بلاد الموت سيناريو جيد لعملي إذا ما جعلته يتماشى مع حياة فان غوخ هذا العاشق الذي عانق الموت لأنه يئس من الحياة، سأكون أنا بشخصية ياسين، متخف وراءه، عاشقا يعانق الحياة لأن الموت يأس منه، هذا النموذج سيكون قويا ومقنعا للقراء... سيكون الموت هو الخيط الذي يربط بين هذه الأجزاء ويجعل منها وحدة متكاملة... قصة عن رجل يهرب من الموت إلى الموت... ليبتكر حياته الخاصة... يهرب من المنفى إلى المنفى... ليجد وطنه الخاص... سيخرج هذا الرجل من أرض وطنه التي لم تعد صالحة للعيش سيهرب بحياته بعد أن يصف قذارة العيش هناك واستحالته وعمق بركة الوحل التي يتمرغ بها خنازيرها مدركا أنه لا يوجد أثمن من حياته ليفر بها وأن هذا الوطن الكذبة لا يستحق أن يدفع ثمنا من أجله... سيأخذ معه أعماله الفنية التي لا يفهمها مسؤولوا وطنه... إنهم يتذكرون الفنانين والأدباء عند موتهم فقط... يزورونهم يقدمون لعائلتهم التعازي وتحرص الكاميرا على تصوير الوزير والوالي وهو يعلق ميدالية في رقبة زوجة الفقيد أو ابنته تكريما لجهوده... بعد موته طبعا... غريب هذا النفاق الذي يعيشونه والذي لا يمكن تقبله بأي شكل من الأشكال... إن لم أتقبله أنا لن يتقبله القارئ، وسيثير امتعاضه وغضبه... سأعالج هذه المشاكل على لسان البطل الذي سيكون نسخة مني في صورة فنان، هولندا وفان

غوخ... سأكون فنانا... رجلا له سحر في أصابعه غير سحر اللغة سأختار النحت... زليخة أختي ويما ميرزا كانتا تنحتان الطين أذكر هذا جيدا كانتا مبدعتين على بساطتها... سأكون نحاتا وسأجعل أعمالي تشارك في تظاهرة عالمية للفن وتفوز بالمرتبة الأولى... سأهرب من بلادي من الموت وآخذ معي أعمالي... سأعتقد أنني تخلصت من لعنة الموت عندما أهرب لكنني في المنفى سأتذكر دوما سأتذكر الموت وأنني كنت منفيا حتى عندما كنت في أرضي... سأستعين بشخصيات مساعدة تذكرني بالموت... سيكون الموت الذي أتذكره هو موت أهلي وأحبابي والمثقفين والفنانين الذين قدمتهم الجزائر قربانا لقتلة جاهلين لا يفهمون معنى الحياة والفن... حفنة من المتخلفين بفكر رجعي بدوي... سأصور تناقضاتهم ونفاقهم... فقيه يتظاهر بشفاء النساء وهو يغتصبهم... وآخر يحرم على نفسها أن يعيش الحياة ويسجن نفسه في الدين لدرجة أنه لا يقرب زوجته... وآخر يظن أن الجنة والنار بيده ليحرم وضع الماء على قبر الميت... هؤلاء الحيوانات المستغلين لقداسة الدين من أجل إشباع رغباتهم الجنسية... مكبوتون وجبناء... يتخذون من الدين طاقية لممارساتهم... هذا سيثير حنق القارئ خاصة الطبقة التي لها كره للمتدينين وأولئك الذين لديهم حساسية منهم ستتعمق حساسيتهم وستتحول إلى كره وكل ما يرتبط بالمظهر الديني سيتحول عند القارئ إلى تخلف ورجعية وكره لهذه المظاهر، قميص، لحية، سواك، مسجد، صلاة، سيرتبط هذا بالارهاب والقتل عندما ينتهون من العمل وسيذهب الوئام المدني أدراج الرياح... لأنه سيلاقي رفضا بعد قراءة العمل...

ستبدأ الرواية بخروجي من الجزائر بعد أن تلقيت دعوة لتظاهرة فنية... هناك سأوضح الفارق الكبير بيننا وبينهم ومدى تخلف بلداننا العربية بلدان العالم الثالث التي تسعى جاهدة لقتل مبدعيها... سأتذكر حياتي السابقة وما عانيته على أرض وطني وأعرض قصصا عن المقربين مني... سأتلاعب بها وأحرفها وفق ما يخدم الرواية... أما النهاية فستكون حياة جديدة... فان غوخ هرب من الحياة إلى الموت أما أنا فسأهرب من الموت إلى الحياة... ستكون النهاية مفعمة بالحياة على شكل ليلة رومانسية أمارس فيها الحب مع عشق قديم... لا يوجد أدل على الحياة من ممارسة الحب... ثم الخروج من منفاي الأول إلى منفى آخر لأبدأ حياة جديدة»

الملحق 15:

«أشعر بسوء تعجز الأبجديات عن استيعابه وتحضرني صورة تلك الحقبة سوداء بسنواتها الباردة المظلمة الطويلة، سنوات المحنة التي قطعت فيها الرؤوس وحورب فيها كل شيء، حتى الفن والجمال لم ينجُ من همجية وجاهلية حراس النوايا، سنوات جاهلية عمياء يقودها الدين، هل من المعقول أن نصافح اليد التي امتدت بالأمس لاجتثاث أعناقنا؟ الأمر غير معقول ما زلت أذكر تلك السنوات حاولت نسيانها وربما نجحت في هذا لكن هذا القرار أثار جراح الماضي وأعاد بعث كل تلك الصور، ربما هناك مبررات سياسية للأمر لكن على الصعيد الإنساني والشخصي لا يمكنني تقبل هذا... وكرافض له وبصفتي روائيا فإن رفضي سينمذج في حلة أدبية... سأطير بعيدا عن هذا البلد بعدما سمعت هذا القرار، كما حددت هذا في مخططي الأولي، وسأجعل من الذاكرة موجهة لي في رحلتي لتعود بي إلى الماضي إلى تلك الفترة التي استبيحت فيها أرواح الجزائريين تحت مسمى الدين، ستكون تلك الفترة هي إطار العمل الزماني دون أن يكون العمل فعليا في تلك الفترة... لأن الذاكرة ستستحضرها إلى حاضر البطل الذي يبتعد فيه عن الرقعة الجغرافية الدامية ليهرب من كوابيس الماضي التي تأبى أن تفارقه حتى مع ابتعاده... ستطارده لتكشف قذارة ما فعلوه وقتها وسيعيش مرارة المنفى بعيدا عن أرض أحبها لكنه يكره ما يحصل فيها ويعيش كابوس تلك الأرض التي تأبى أن تفارقه حتى وهو بعيد عنها ستجد طريقها إليه دوما حتى في المنفى، سيكون هناك دوما ما يذكره بتلك الحقبة وبتلك الجرائم حتى إن أراد أن ينسى، وستكون هناك شخصيات ومواقف تستمر بتذكيره بالبشاعة التي تغتصب جمال تلك الأرض... سيعيش على مرارة ما حصل ومرارة ما يحصل ورغم الابتعاد والانفصال للتحرر من لعنتها ولعنة الذاكرة فإنها ستلاحقه... ستلاحقني... هذا أنا أحاول أن أكتب ما حصل وهذا أنا في الورق أحكي ما حصل...، من هذا الإطار الزماني ستتفرع أطر أخرى إذ إن الذكريات لا تقتصر على تلك الفترة بل ستتجاوزها لتشير إلى أصل نشوء هذه الجماعات البدوية التي تتذوق الديمقراطية لأول مرة... والصراع السياسي بين قادة الثورة ونشوء النظام الجديد... كلها ستكون تحديدات زمانية تنتمي للاطار الكبير الذي تتحكم فيه فكرة معارضتي لقرار الوئام المدني، وكل هذه الأحداث التي تسبح في فضاء الموت والمنفى والغربة والاشتياق للأرض

ستكون موجهة لوجدان قارئ لن أعدم الوسيلة في تصوير معاناتي ومعاناة الآخرين بهدف التأثير عليه...»

الملحق 16:

«للشخصية مكانتها الخاصة عندي، وفي أعمالي وكتاباتي إنها ذاتي بالدرجة الأولى ونماذج أستمدها من محيطي ومن قراءاتي، ولا يمكنني تصور عمل من أعمالي يخلو من انعكاس لشخصي الحقيقي، مع بداياتي الأولى في الكتابة الروائية "جسد الحرائق" صغت شخصيتي لغويا ووضعت شيئا من أحداث حياتي وذكرياتي فيه واكتشفت أن حياتي شيء يستحق التسجيل إنه رواية تحتاج أن تكتب ولا يوجد أنسب من السرد عن ذاتي وعن تفاصيل حياتي كيف خرجت من حضيض القرية إلى رحابة المدينة قصص جدتي وأصلي المورسكي، استشهاد والدي، معاناة أمي موت أخي وأختي...، كلها تستحق أن تسجل وتحفظ ولا يوجد أفضل مني في حفظها لذلك فإن الأولى أن تكون الشخصية الساردة انعكاسا لي، أن تكون أنا لكنه أنا المقنع المربك الذي يكون أنا لكنه مختلف عني في عديد من الجوانب أنا إشكالي لا يمكن الإمساك به، كما كنت في "حرائق الجسد" وفي "ذاكرة الماء" "البوابة الزرقاء" سأكون في هذا العمل أيضا، سأسرد وأكشف المستور وأنقد توجهاتهم العرجاء، سأكون فنانا يحمل جنون سفري وانتقالي وستكون قدرته على النحت وتشكيله للطين استعارة عن قدرتي في تشكيل اللغة، سيتحدث عن جرائمهم وقسوتهم سيذكر القارئ دوما بأنه في يوم ما تم العفو عن مجرمين كانوا بالأمس يذبحون الناس ويغتصبون أعراضهم وأملاكهم، وبين ليلة وضحاها صار لهم الحق في المواطنة الكريمة مع تعويضات وأملاك لم يتسن للمواطن الضحية الحصول عليها، ماهذه المفارقة؟ سأكون ياسين في هذا الموضع ولأنني أعشق التلاعب فإن حروف الاسم من اسمي، أتذكر أني استخدمت هذا الاسم سابقا عندما كنت مطاردا ومهددا بالقتل كنت أنشر في جرائد ومجلات وطنية ودولية استخدمته كاسم مستعار خشية أن يتم اكتشافي الغريب أنهم خلطوا بيني وبين كاتب آخر يحمل الاسم ذاته ياله من أمر طريف حقا إنه التركي "عزيز نيسن"[10]، حقيقة الأمر إن هذا الاسم قريب إلى نفسي كثيرا إنه اسم الروائي الذي ترك أثرا عميقا داخلي "كاتب ياسين" الذي راح ضحية حبه للبلاد البلاد التي نبذته خارجا وفرطت فيه، البلاد التي أكلها ورثة فاسدون وقتلة

10-ذكر هذا صراحة في أنثى السراب ص24.

همجيون، سأكون ياسين هذا العمل وستكون شخصياتي الأخرى مثلي مثل ياسين مربكة واشكالية معظمها على الأقل كمريم التي سأعطيها قناعا جديدا، نادية التي سأضعها في سياق جديد تحت مسمى جديد...، وسأستحضر شخصيات بأسمائها الحقيقية أختي زليخة وأخي عزيز، أمي، جدتي، والدي، وعمي غلام الله وكل من اكتوى بجمرة العشرية السوداء ولم يذكر في السجلات أو لم يتذكره أحد[11] سيخلد هؤلاء في نصوصي أنا، وسأضيف قطعة جديدة إلى صرح التاريخ المسكوت عنه قطعة هي مني من حياتي الشخصية وما شهدته، ستكون شهادة على جرمهم وتخلفهم وبدويتهم، فلتبدأ بالسرد يا ياسين...»

الملحق 17:

«إن اعتمادي على إعادة إنتاج ذاتي لغويا واستغلالي أحداثا من حياتي في بناء هذا العمل يقتضي مني الاستعانة بذكريات ماضية تتعلق بتلك الحقبة السوداء التي عاشها الجزائريون هذه الذكريات تعج بأشخاص شكلوا معالم في حياتي لا يمكن أن أنساها لذلك فإن أقل تكريم لهم هو حفظهم في أعمالي لا يمكنني أن أنسى زليخة أبدا ونحتنا لنماذج الطين ولعبنا في الواد معا، عزيز أخي العزيز على قلبي وموته المفاجئ الذي كان فاجعة كبرى لي، أمي ونضالها من أجل أن أكون أنا الشخص الذي أنا عليه، حنا وحكايات الأندلس... والدي الذي استشهد دون أن نعرف له قبرا... عشت وعاشوا في مرارة على أمل أن تتحسن الأوضاع لكن الورثة الفاسدين أكلوا البلاد وشردوا العباد، ومن هذه الأزمة إلى أزمة الإسلاميين الذين أدخلوا البلاد في دوامة سوداء وعادوا بها إلى ركب الجاهلية الأولى... قتلوا ونكلوا وهدموا واستباحوا كل شيء باسم الدين... ليأتي فجأة قرار يسمح للقتلة بالعودة إلى الحياة الطبيعية وكأن شيئا لم يحصل من سيأخذ بحقي وحق أهلي وحق كل من عرفتهم من كتاب وفنّانين قتلوا على أيدي القتلة "واسيني الأحرش" ذلك الرجل الذي استقبل الرصاصة بدلا مني لا لشيء سوى أن اسمه يشبه اسمي، ما ذنبه؟ ومن سيتذكره إن لم أتحدث عنه أنا، صديقي علولة المسرحي

11- لاحظنا على واسيني الأعرج أنه يميل إلى نوع من التوثيقية واستغلال أحداث ذات طبيعة تاريخية تكون في العادة غير موثقة أو مدعومة بشاهد مرجعي قوي فيتخذ دور المؤرخ والمحقق في تقصيها ثم يصيغها في شكل روائي كما هو الحال مع روايته كتاب الأمير، "مي "ليالي إيزيس كوبيا"، وكذلك الرواية التي يشتغل عليها رواية "حيزية" لذلك فهو يرى نفسه ككاشف للحقائق التي يسكت عنها التاريخ وأنه يؤدي وظيفة تكمن في كشف الوجه الآخر الذي لا يظهر للناس وهذه النزعة حاضرة بقوة في كل كتاباته.

المخضرم الذي انطفأ باكرا... وغيرهم الكثير إما ماتوا وإما قبضوا على جمرة الموت ومرارة فراق الأحبة مثلي... ستكونون حاضرين أحبتي كما أنتم وبكامل تضحياتكم التي غض الوطن عنها الطرف عندما قرر ببساطة استقبال القتلة وإعادتهم إلى الحياة اليومية وكأن شيئا لم يحصل، أبي أيها المظلوم الذي لم ينل حقه ولم يذكره التاريخ مع الشهداء الذين غيروا مجرى التاريخ بل لم يقم لك حتى قبر ولم يتعب ورثة الثورة أنفسهم حتى بتذكر رفاقهم في الجهاد... تم نسيانك أسن تعذبت واستشهدت ورمي جسدك الطاهر في مكان مجهول... لا تقلق يا أبي ستكون حاضرا عندما أعود بذاكرتي للحديث عن مخلفات الاستقلال بداية الجمرة التي أشعلت نار العشرية، أمي لقد كنت رجلا بل أفضل من الرجال وأديت وظيفة أبي أيتها العظيمة... زليخة، عزيز، عمي غلام الله، عبد الرحمن، وكل من هربوا من شطط البلاد التي ولدتهم لتقتلهم أو تنفيهم»

الملحق 18:

«إن الشخصية بالنسبة لي هي أساس العمل الروائي، والرواية التي لا تعتمد على الشخصيات هي رواية ناقصة بالنسبة لي، في رواية الشخصيات أستطيع أن أجد مساحة لي لأضع نفسي بين ثنايا السرد لأكون موجودا فيه كما أشتهي، فلا يمكنني تخيل عمل دون أن أكون فيه، ولا أستطيع تشكيل عمل دون أن أستحضر فيه مريما أو شبحها... إنها هبلي وجنوني وعقدتي التي أعجز عن الاستشفاء منها... إنها موجودة في كل ما أخطه إن لم تكن باسمها فبروحها وجسدها... إن لم تكن هي بوجهها كانت بقناعها تماما كما أحضر أنا بقناعي، فأكون ياسينا وسينو ولزعر الحمصي... مريم ستكون فتنة ومريم ستكون نرجس وستتصاعد الأحداث في خطين متوازين رحلة بحثي عن مريم المفقودة لا أدري أين ستقودني إلى فتنة التي اصطنعتها من روح مريم أم إلى نرجس التي أساسها ملهمتي نادية وتعبق بروح مريمي... أحتاج توفيقا من نوع ما بين هاتين الشخصيتين... وأعتقد أن الحل يكمن في حبكة تربط بطريقة متماسكة بين فتنة ونرجس... نرجس فقدتها في الطفولة وفتنة في الشباب والهدف هو البحث عنها إذن لتكن عملية بحث عن شجون الماضي... البحث عن ذكريات قديمة... وخلال البحث ستنساب الذكريات لتعرية المشهد المستور وكشف الطابوهات وفضح زيف ممارسات المجرمين... ماذا لو انطلقت بحثا عن فتنة التي فقدتها من قريب وفقا للأحداث التي سطرتها لأجد نرجسا التي فقدتها من الطفولة ستذهل هذه المفارقة القارئ وتخيب أفق توقعه... شخصية

نرجس معروفة على أنها شاعرة وملهمة طفولتي هذا كل ما يعرفه القارئ عنها إذا جعلت من هذه الشخصية تتطور لتكون شاعرة ألتقيها في المكان الذي أبحث فيه عن فتنة وأخفي سيرورة التطور أو أرجئها لآخر العمل فإن شخصية جديدة ستتولد عن شخصية نرجس ولأسميها "رحمة"... لا "رحمة" ستكون اسما لشخصية أخرى... ولأسميها "حنين" لأن حديثي معها دون أن أعرفها كشخصية ورقية سيثير داخلي الحنين لأرض الوطن ولماض جميل تركته خلفي... وعندما أخوض معها حوارا هناك ونستذكر حال البلاد والعباد سأبوح لها بما في داخلي وأحكي لها مأساتي وسأجعلها تنطق بمعاناتها ومأساتها وتخبرني اسمها الحقيقي "نادية" كتلاعب وتشويش يدخل القارئ في عملية إعادة تركيب وتنظيم... ستعلم من قصي عن نرجس أنني كنت أحبها وستخفي عني الأمر لتفاجئني به في النهاية... في حين ستكون روح مريم التي هربت مع فتنة متحررة لأنني لن أجدها... ستنتقل هذه الروح المتحررة إلى عمل آخر لأواصل اشتغالي عليها... »

الملحق 21:

«وقال في العمود (يقصد واسيني الأعرج) الذي كان يكتبه في جريدة الخبر اليومية الجزائرية – دياسبورا– تحت عنوان: انشغالات عالمية في الكتابة الروائية، ..." والعودة إلى السيرة الذاتية لممارسة فنية وأدبية، في السنوات الأخيرة يبيّن إلى أي حد أصبح الإنسان المعاصر يخاف على إرثه الإنساني الذي خلقه، من زواله كل شيء أصبح هشا يمكن أن تعصف به رياح الحداثة القاتلة والمدمرة التي بدأت تفقد عناصرها الإنسانية الجوهرية في صورتها العولمية الأكثر توحشا. فمع اختراقات الطبيعة، والإخلال بنظامها الأبدي، يُسرع الإنسان من نهاياته الحتمية. بهذا المعنى ليست العودة إلى السيرة الذاتية إلا تذكيرا لمن أراد أن يسمع. ومحاولة قد تكون يائسة، لتثبيت عالم وممارسات ثقافية ووجودية أصبحت اليوم على قاب قوسين أو أدنى من الاندثار»[12]

الملحق 22:

«لقد علمتنا كل المذاهب التفسيرية، وعلمنا التحليل النفسي خصوصاً أن الوعي الذي يُزعم أنه وعي مباشر هو أولاً وعي مزيف. ولقد أرشدنا ماركس، ونيتشه وفرويد إلى خلع قناع

12–عبد القوي أحمد: السيرة والتخييل في رواية: أنثى السراب لـ"واسيني الأعرج، ص، ص: 61، 62.

الحيل ولذا، يجب إذن من الآن فصاعداً إلحاق نقد الوعي المزيف بأي اكتشاف يتعلق بذات الكوجيتو في وثائق حياته. ذلك لأن فلسفة التفكير يجب أن تكون على العكس من فلسفة الوعي. ويضاف السبب الثاني إلى السابق فالأنا ليست وحدها التي لا تستطيع أن تمتلك نفسها إلا في تعبيرات الحياة التي تجعلها موضوعية، ولكن تفسير نص الوعي يصطدم أيضاً بالتأويلات السيئة الأولى للوعي الزائف، ثم إننا وهكذا يجب على التفكير أن يكون غير مباشر بشكل مضاعف أولاً لأن لتعلم منذ شلير ماخر أنه ثمة تأويل حيث وجد أولاً تأويل سيء. الوجود لا يثبت نفسه إلا في وثائق حياته، ولكن أيضاً لأن الوعي بداية هو وعي زائف، ولأنه يجب الارتفاع دائما بتصحيح نقدي من سوء الفهم إلى الفهم.»[13]

الملحق 23:

«أنا عندي شيء أعيه بالنسبة للكتابة الكثيفة أكثر في السنوات الأخيرة ربما في العشر سنوات الأخيرة العلاقة مع الزمن تغيرت أنا في السابق كنت- ليس فقط عامل السن، عامل الصحة الجسدية أيضا- كنت أظن كما يقول الفرنسيين [الفرنسيون] أن هذا لن يحدث إلا للآخرين أرى أصدقاء ماتوا بسكتة قلبية، سكتة دماغية، تجلط...إلخ وهم كلهم في الحقل الثقافي والكتابي فأقول ربما المسكين لم يعتن بنفسه وعمل كثيرا وأنسى نفسي أني أنا في نفس المشهد فتخيل أنا أقول كان يجب أن أموت قبل عشر سنوات لكن الله مدد في العمر الصدفة مددت في العمر فقد وقع لي تجلط وكنت سأصاب بسكتة قلبية/.../ وأنا وقتها أستاذ جامعي في جامعة السوربون فبدأت أسير خطوة خطوة ونفسي يضيق أتوقف أسترجع النفس بعد أعمل حركات وما إلى ذلك وعرفت أن المسألة قلبية حتى وصلت للجامعة وقلت أصعد للطابق الثاني حتى أعتذر للطلبة كان عندي معهم اجتماع ولا يصح أن أتركهم ينتظرون إنه واجبي المهني وكان هناك دافع غير واع في هذه الممارسة ومع الخطوة الثانية في الدرجة الثانية انقطع نفسي وكنت سأسقط فقلت أتحرك قليلا وذهب للطب المهني الذي كان موجودا في الطابق الأرضي فقال لي الطبيب يجب أن لا تتحرك وإلا ستصاب بسكتة قلبية بعدها دخلت في غيبوبة ودخلت للمشفى لمدة 5 أيام والغريب أني استيقظت ولم أكن حزينا بل

13-بول ريكور: صراع التأويلات دراسة هرمينوطيقية، ص50.

كنت أكثر عشقا للحياة وأكثر ارتباطا بها، قلت كان من الممكن أن أموت لكن عندي في رأسي أكثر من خمسين رواية يجب أن أكتبها»[14]

الملحق 24:

«تخفى سينو أيام الشدة الصعبة، في تسعينيات القرن الماضي، بعد أن تخلى نهائيا عن اسمه الأول: سينو، وراء الكثير من الأسماء المستعارة، لزعر الحمصي لصهب، الذي يحيل إلى اسم طفولته. عزيز ياسين الذي اشتقه من اسم أخيه الذي ترك فيه فجوة كبيرة بوفاته المبكرة، وكان كثيراً ما يخلط مع اسم الكاتب التركي عزيز نيسن. القصص التي نشرها سينو وقتها في الصحافة الوطنية والعربية حسبت على عزيز ياسين. ثم اسم إسماعيل حيدر الذي اشتقه من أجمل صديقين له كان لهما كبير الأثر في كتاباته الروائية، السوري حيدر حيدر والكويتي إسماعيل فهد إسماعيل. العديد من مقالاته السياسية والفكرية دونت على امتداد الثلاثين سنة الأخيرة بهذا الاسم المركب. في مراسلاتنا الخاصة، كان اسم سينو هو توقيعه الدائم، ولم يغيره أبدا، ولم ينسه حتى وهو على حافة الموت»[15]

14–فسحة فكر: الكاتب الجزائري واسيني الأعرج الجزء الأول، العربي أخبار، بتاريخ: 2016/12/06، رابط المقابلة:

https://www.youtube.com/watch?v=6VLG7rGBY_o

15–واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص34.

الملحق 26:

المرجعي الحقيقي	ما ورد في المتخيل النصي
استدعاء أصوله العرقية التي يستحضرها في كل عمل	«فتحت صندوق الرسائل الخشبي آخر موروثاته عن جده الأندلسي أيضا، كان سكان منطقتنا كلّهم كانوا ضحايا محاكم التفتيش المقدس. كانت رائحة شبيهة بعطر المنسيين، تخرج منه»واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 22. «ماذا كانت ستعني لك وهران ؟ مدينة والقتلة والهاربين من محاكم التفتيش المقدّس، والمحتالين، والعلماء الهاربين من سلطان الحكام المرضى ؟ هل أجدادي هم من بناها ، أم مضطهدو أجدادي؟ من شيّد إذن على أعلى قممها سانتا - كروث» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 43. «يجب أن يعرف العابرون نهاية الباخية كما كان يقول أجدادي الهاربون، قبل أن يحكموا ويعودوا إلى وسائد نومهم مطمئني القلوب والعيون» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 76. كما ذكرت الأندلس في مواضع أخرى (الصفحات 94، 96، 133) وقد تعرض لذكر جده رمضان الموريسكي في عديد من المواضع لقد غير اسم ملينا في رواياته وايضا هناك ذكر للجد الموريكسي والأصول الأندلسية « يدندن في أذنيها أجمل الأغاني القادمة من بعيد مثقلة بالأساطير الأندلسية، يملك صوتاً مليئًا بالحنان يورث الكثير من الأمان. ماذا لو حكى لها عن جدها الموريسكي لها حق كبير في قصته، وورثها بعضا من جنونياته الكتابية؟» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 198.، ويرى الكاتب نفسه امتدادا لجده الموريسكي بل ويذهب لأن علاقته به تشبه إلى حد ما علاقة اليوناني كازنساكي (عدل الاسم لاحقا) بجده غريكو (عدل الاسم لاحقا) كما سنرى هذا بوضوح وجلاء لاحقا في عمله سيرة المنتهى « اليوم... عندما ألتفت نحوي ، أجدني ضائعا داخل المسافات المربكة، التي لا ينتهي امتدادها . يبدو لي أن حياة الترحال أصبحت قدراً سيزيفيًّا قاسيا. فقد ورثتها عن جدي رمضان الموريسكي، الذي عندما انغلقت عليه سبل الدنيا في غرناطة القرن السادس عشر التفت نحو العدوة الأخرى، ثم عوى بأعلى صراخه كالذئب المجروح : أهكذا تخون التربة عطرها، ويسرق الحنين على مرأى من صناعه ؟» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 315.
ظهور شخصيات من محيطه القريب في النص: حيث تظهر في النص شخصيات لها علاقة مباشرة بالمؤلف	كابنته وابنه وزوجته مع بعض التحويرات في الأسماء اسم ولده باسم يحوله إلى ماسي أو ماسينيسا« كنت خائفًا من أن يُسرق التيلفون ولن يصلوا إلى إخبار صافو الوحيدة التي كانت ترافقني في البيت. ماسي، ابني، كان في مونتريال، وهاجر، زوجتي، بالجزائر.»

استدعاها سياق السرد	واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 30. ص110 ذكر قصة الوالد(واسيني من يذكرها على لسان ليلى) «أنت مثلما أشتهي رؤيتك دائما، بمعطف الكاشمير الطويل الذي يشبه معطف والدك الذي كان يرتديه يوم اعتقاله قبل أن يُغتال تحت التعذيب. لا أحد غيرك.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 110.
قصته المعهودة والمكررة عن إيجاده كتاب ألف ليلة وليلة في الكُتَّاب الذي كان يدرس فيه القرآن	«خاسر، لأني عندما اكتشفت لأول مرة نص ألف ليلة وليلة في الجامع، ورحت أنقل قصصه المثيرة وأدّعي أمام أصدقائي أنّها قصصي، لم أكن أعلم أن لعنة هذا النص المسروق ستتبعني إلى آخر العمر. أستطيع اليوم أن أقول لصاحبه الذي خبأه بين المصاحف، ووضع له غلافًا قرآنيا وهميا : هنيئًا لك يا سيدي، إن دعوتك قد أصابتني في الصميم. فقد نقلتني من الانتظام والاستجابة للشرطية الاجتماعية إلى سؤال الفوضى وجنون المتخيل. وبسبب عدوى الأدب التي أورثتيها كتابك المسحور، دخلت في عمق الحياة الموازية، الأكثر عنفا»، ص 334 من العمل.
«صوره عن الماضي خاصة مع والده بقيت مثبتة حسب تعبيره وهي من أعطته الدافع لكتابة نصوص عن تلك اللحظات بالذات هذه السنوات تركت أثرها علي الوالد لما ألقي عليه القبض بقيت تلك الصور في أعماقي مكثفة جدا وعشتها كجرح جرح فقدان الأب أنا عندي فجوة داخلية اسمها العاطفة الأبوية لم آخذها من الوالد لكن أنا أعطيها لأولادي(أعطاها لريما في محنة الماء وكذلك لأبنائه في أنثى السراب)»فسحة فكر: الكاتب الجزائري واسيني الأعرج الجزء الأول، العربي أخبار، رابط المقابلة: https://www.youtube.com/watch?v=6VLG7rGBY_o	«كنت دائما أشتهي رؤية والدي في لباسه العسكري. أتحسس يديه الناعمتين أو الخشنتين بفعل القسوة، لا يهم أشتهي أن أشم فيه رائحة شجر التين البري واللوز والصنوبر والحلفاء وأشتهي أن يضعني في حجره ويقص علي كل قصص الموت التي نفذ منها بأعجوبة. يقال إنه كان حكاء رائعا مثل حنا فاطنة التي لم أعرفها إلا قليلاً. أشتهي لو أراه ثانية واحدة لأحفظ إلى الأبد ملامحه. أشتهي .لكن الموت اشتهاك قبلهم جميعهم وسرق عنفوان طفولتك.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 445. كما يذكره في الصفحة نفسها باسمه الحقيقي«مثلك، بابا أحمد، عندما امتلأ قلبه بالنور، احترق ليست الشهادة في النهاية إلا لحظة اختيار المسلك الصعب نحو لمعة حارقة.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 445. «عندما وصلها خبر استشهاده، سألت عن قبره. قيل لها إنَّهم أخرجوه من سجن السواني في ذلك الليل الصيفي الحارق. كان عطا وحزينا. طلب السجانون منه أن يترك ألبسته، ولا يأخذ منها إلا شيئًا خفيفًا. كومها عند الزاوية وقال لعمي البوحفصي المرتكن في الزاوية المقابلة: قل لميزار أن تضع الأولاد في عينيها، وأن لا تنسى أنَّ بيننا شباك النبي، لن أنساها أبدا. قل لها أن تسهر فقط على تعليمهم وتحفظهم لغة أجدادهم. قل لها بلا خوف ولا خجل، أن تعيد زواجها إذا شاءت، فلن أحزن، هي جميلة والحياة فرصة.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص، ص: 445، 446. ولقد استثمر واسيني هذا الحدث لاحقا وأعاد تمطيطه في سيرة المنتهى ليفصل فيه أكثر ويربط بين تفاصيل متنوعة كانت مفرقة بين جميع أعماله ويدرجها في فصول مستقلة كل شخصية لها فصلها

	الخاص ص94 تذكر الاندلس مجددا وهذا دليل على أنه واسيني هو من يسرد وليست ليلي/مريم يشبه خطاب فتنة له في شرفات بحر الشمال) «يا يوسفي انزع عنك لباس الصمت والخوف والغبن، أنت لم تفعل ما يؤذيني. لقد ألبستني المتعة وألم الشوق وانتظاراً جميلاً لست أدري إلى أية حالة سيفضي . لماذا تصر دائما على الجلوس في الكراسي الخلفية، وعلى البقاء مستقيماً كخيط بليد؟ زوليخة التي اشتهتك وقطعت لباسك وحدها كانت لك ومعك وفيك، وما عداها صدفة تلد صدفة، وشوق يمحوه شوق، ومسافة تأكلها مسافة والضلالة أبقى من العقل المسجون.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 94. خطاب مزدوج يوظف فيه شيئا من رواية بحر الشمال (خطاب فتنة له على أنه يوسفها) ويوظف فيه زليخة كاسم له حمولتان إحداهما دينية تاريخية (قصة يوسف عليه السلام) والأخرى سيرذاتية (أخته التي أحبها بشدة). جدته حنا«كانت حنا محقة أوطاننا العميقة . تلك التي نصنعها من أشواقنا الدفينة بحبنا ونزفنا، وحروفنا الغامضة التي تشبه إلى حد بعيد رائحة الأرض هي الأولى، وليست تلك التي نرثها مع الجميع. هكذا ماتت حنا في صمت قاتل ولم يبكها إلا من عرف أسرارها الدفينة» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص، ص: 314، 315.
وقائع من طفولته ومحيطه العائلي	ذكر لأمه وأبيه وأخته« هكذا إذن تنسحب من الدنيا بصمت مثلما جئتها. بدون ضجيج، على إيقاع نحيب خافت لأم دفنت منذ أربعين عاما زوجها وابنتها وانتظرت شرف النوم الأخير بين يدي الابن الوحيد الذي رفض أن تبدد حنينه مغريات المدن الخادعة، وبقي بجانبها كما اشتهته أن يكون . وعلى الرغم من زواجه، كانت كل صباح تقوم مع آذان الفجر ، تحضر قهوته وفطوره قبل أن ينسحب نحو العمل. في المساء، لا تنام إلا إذا سمعته يغلق باب غرفته التي تعودت على صوتها ويغلق بالمفتاح عندما يصفو كلّ شيء، تغمض عينيها بحثًا عن نوم تحركه قطرة ندى متدحرجة من الأعالي» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 432. ص345 قصة الرجل الذي مات بدله يذكرها بالتفصيل في رواية سيرة المنتهى...« لم يكن بين اسمي واسمه إلا بعض القلب . من نفس الأصلية. كان اسمه سينو الأحرش حرفان كلفاه رصاصة في الرأس لم تمهله ثانية واحدة لكي يعلن عن الخطأ، وأنه ليس هو المعني. لم يكن يعرف ، وهو يخرج في ذلك الصباح، أنه سيُقتل في مكان رجل آخر لم يره إلا بالصدفة» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 345. هنا يمكنني أن أجرد الموضوعات المشتركة بين شرفات بحر الشمال وأنثى السراب وأصابع لوليتا وأقارنها مع بالموجودة في سيرة المنتهى لأحكم على مرجعيتها وأعتبر ما دون ذلك تخييل روائي

وقائع من طفولته ومحيطه العائلي	ذكر أخيه عزيز على لسان ليلى (ذاته الأنثوية/ سينو من يتكلم وراء قناع ليلى)« كان عزيز أيضا صديقي وحليفي في الأيام الصعبة. كلما انغلقت علي سبل الدنيا، أو جرحني سينو، أو هزّ يقيني فيه، كنت أذهب نحوه، وأقول له كل ما في قلبي . عزيز، كان الوحيد الذي كان يعرف أنيني العميق وتمزقي . ويعرف جيدا كيف يصغي إليَّ، ويمنحني. بكلمة واحدة، كان عزيز بصبره ولطفه يرجعني إلى أحضان سينو» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 427. وأيضا إعادة إدراج الرسالة التي أرسلها إليه ووظفها في شرفات بحر الشمال مع بعض التعديلات(16)«من سينو إلى عزيز الجزائر العاصمة، شتاء ١٩٩٩ ، حبيبي الغالي، عزيز ، أنت دائما هكذا، لم تتغير إلا قليلاً.لم تكن فجيعة الموت هي المخيفة» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 429. ص436 خطاب ذاكرة يحكي عن عزيز ورهانه وهو مذكور في سيرة المنتهى في شرفات بحر الشمال وفي ذاكرة الماء(17)«تحك رأسك من تحت شاشيتك الزرقاء التي تشبه شاشية صيادي ميناء الغزوات، وتحرق

16–وردت هذه الرسالة في شرفات بحر الشمال في الصفحة 204 كما هي في أنثى السراب « حبيبي الغالي عزيز. كم هي مضنية مسالكك أيها الغريب...»، غير أن المؤلف في أنثى السراب أضاف مقدمة لهذه الرسالة كإضافة على الرسالة الواردة في شرفات بحر الشمال، والظاهر أنه أضاف هذه المقدمة لاحقا أثناء تحريره لهذا العمل ثم عمد إلى صوت ليلى السردي ليدرج هامشا يتحدث فيه عن هذه الرسالة وعن هذه هذه المقدمة، إذ تقول ليلى في الهامش أن واسيني استعان بهذه الرسالة في شرفات بحر الشمال وحذف مقدمتها« عندما أعيد اليوم قراءة هذه الرسالة في رواية سينو، أتساءل لماذا نزع منها كل هذه المقدمات الجميلة التي تصوّر إلى أي حد كان عزيز عاشقا لأبي حيان التوحيدي ولفلسفته ولروحه السخية...» لكن الأمر لا يعدو أن يكون لعبة خيالية لأن المؤلف استثمر الرسالة من شرفات بحر الشمال وأضاف عليها وليس العكس ثم عمد لإدخال القارئ في لعبة التخييل عن طريق إيهامه أن هذه الرسالة موجودة وتم اعتمادها كمصدر في العملين ليضفي أبعادا مرجعية واقعية على جملة الرسائل التي يتكون منها العمل ويؤكد على هذا بهامش آخر في نهاية الرسالة يوضح فيه استقلالية هذه الرسالة عن العملين واستثمار المؤلف لها بطريقتين مختلفتين« للأسف، حتى في هذه الرسالة لم يشد سينو فيها عن القاعدة التي اتبعها في استثماره للوثائق الحقيقية في رواياته. فقد غير كل الفقرات الأخيرة من رسالته المنشورة سابقا في جريدة الخبر من السنة نفسها، ورواية شرفات بحر الشمال، وحتى بالفرنسية في مجلة برزخ . لا أدري لماذا فعل ذلك، فهي تبدو أتم وأكثر تأثيراً وصدقا على صورتها الأصلية ولم يكن سينو في حاجة إلى الحذف منها أو الإضافة لها . عندما أدخلها سينو في شرفات بحر الشمال أفقدها قليلاً من روحها الحية.»، راجع هامش الصفحة 449 من رواية أنثى السراب.

17–ذكر كل هذا في الرسالة التي أرسلها لعزيز وقد ذكرت الأحداث نفسها بصيغة مختلفة في شرفات بحر الشمال«كلما طلبت منك التوقف عن استدراج القدر نحوك، تضحك بسماحة وأنت تمحو أوراق الرهان الرياضي الذي كنت تحبه، تحك رأسك من تحت شاشتك الزرقاء التي تشبه شاشية الحواتين، وتحرق سجارة وعيناك شاخصتان في وجه ابنك يوسف وفي إطار صورة مبهمة الوالد لم تعرفه :– لا بد أن أربح يوما الرهان، يمكن أن أكون ذلك الواحد في الألف أو المليون الذي يربح. لا بد أن يمل متي سوء الحظ ذات يوم وأنتزع منه الفرصة الوحيدة.»(راجع الصفحة 205 والصفحة 206)، كما ذكرت هذه الحادثة ذكرا عابرا في ذاكرة الماء وأعيد إنتاجها في سيرة المنتهى بكامل تفاصيلها.

	سيجارة وعيناك شاخصتان في يوسف وفي إطار صورة مبهمة لوالد لم تعرفه إلا من حكايات أمك ، والذين عرفوه عن قرب : لا بد أن أربح يوما هذا الرهان المنحوس . يمكن أن أكون ذلك الواحد في الألف أو المليون الذي يربح ؟ لم لا ؟ لا بد أن يمل مني سوء الحظ ذات يوم، وأنتزع منه الفرصة الوحيدة الممكنة.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 436.
وقائع من طفولته ومحيطه العائلي	ذكر حادثة موت عزيز الذي يذكرها هذه المرة بأبعادها المرجعية « رأيت انكساراً يمر كالسحابة على وجهك المتعب، وأنت تستمع إلى طبيب جراحة الأعصاب وهو يشرح لي العملية وتعقداتها. حتى في هذه اللحظة لم تنس أن تستل ابتسامة مرة من أعماقك : يبدو أن العملية معقدة جداً يا خويا ؟ الله يستر . أتمنى فقط أن يتركوا يدي سالمتين على الأقل. كاد قلبي ينفجر وكدت أن آخذك وأهرب بك خارج المستشفى. لو فعلت ربما كنت أنقذتك من موت كان ينتظرك على طاولة العمليات.أربعون يوما مضت وأنت غائب كيوسف.» (واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 444.)ويؤكدها سيرته الذاتية سيرة المنتهى عكس ما ورد في شرفات بحر الشمال عندما عمد لجعل عزيز ينتهي على أيدي القتلة دعما لخطابه الإيديولوجي. استغل النص أيضا جزءا من ذكريات المؤلف الطفولية وعديد من التفاصيل السيرذاتية (من حياته الحقيقية) كقصته عن القرية وموت والده/ يحكي قصته مع والده عندما يسأله ويتكلم عن حبيبته التي في فرنسا وهي قصة ذكرها في سيرة المنتهى بالتفصيل[18] « خسرت قريتي التي بنيت فيها الذاكرة الأولى، وشيَّدتها على فقدان الوالد في الحرب التحريرية، في صيف ١٩٥٩ ، ولم أحتفظ في ذاكرتي إلا بوجهه الطيب وهو يعود من منفاه الاختياري كعامل مهاجر في فرنسا، وهو يغسل وجهي صباحا ثم يضع على رأسي المنشفة الكبيرة وهو يضحك : هل تراني الآن يا سينو ؟ وأتذكر أنّي كنت أقول له : أراك، وأحاول أن أصنع له صورة من وراء المنشفة، تشبهه، وأحيانًا أجمل ولماذا ذهبت إلى فرنسا يا بابا وتركت أمي وحدها ؟ أفضل دائماً أن أسأله تحت ظلام المنشفة لكي أتجرأ على طرح أسئلتي التي لا تنتهي» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص321.، غير ان اسم حبيبة والده في

18–لم يغير شيئا في هذه الذكريات ولأن سيرة المنتهى تعتبر "سيرة ذاتية للمؤلف" فإن هذه الذكريات ذكريات مرجعية والمقبوس التالي هو ما أورده المؤلف في سيرته الذاتية «لا أحتفظ في ذاكرتي إلا بوجهه الطيب و هو يعود من منفاه الاختياري كعامل مهاجر في فرنسا، وهو يغسل وجهي صباحا ثم يضع على أ رسي المنشفة الكبيرة وهو يضحك: هل تراني الآن يا واسيني؟ و أتذكر أني كنت أقول له: أراك يا بابا. أراك وأسمعك .و أحاول أن أصنع له صورة من وراء المنشفة، تشبهه، و أحيانا أجمل مما أتصور صابغا عليها كل الصفات المثالية التي أحبها .ثم أطلق سراح لساني المجنون وأنا مؤمن تحت المنشفة الكبيرة.ولماذا ذهبت إلى فرنسا يا بابا؟ أفضل دائما أن أسأله تحت ظلام المنشفة لكي أتجرأ على طرح أسئلتي التي لا تنتهي» ينظر سيرة المنتهى ص143.

	أنثى السراب هو "فيوليتا" وفي سيرة المنتهى اسمها "كوراثون ميا" ونلاحظ أن المؤلف تلاعب بالتسمية لأنه في أنثى السراب جعل اسم حبيبة والده "فيوليتا" وجعل من اسم "كوراثون ميا" أحد أسماء "ليلى/ مريم"، في حين أنه في عمل سيرة المنتهى الذي يتميز بمرجعيته الحقيقية –باستثناء الإطار الذي يؤطر أحداث الرواية- فإن اسم "ميا" يخص حبيبة والده. ونجد أن النص يكرر طفولة المؤلف التي يوظفها في كل نص من نصوصه (ذاكرة، الماء، شرفات بحر الشمال...) وهي قصة تعلمه للقرآن وإيجاده لكتاب ألف ليلة وليلة، ينظر: أنثى السراب الصفحة 323 وما بعدها.، وهذه القصة قصة مرجعية تحدث عنها المؤلف في عديد من المقابلات الصحفية « طفل صغير ترسله جدته لحفظ القرآن في كتاب القرية فيقع في غرام الأدب، علاقتي مع جدتي قوية وهي من أصول أندلسية وكانت علاقتي مع اللغة العربية علاقة ميثية (أسطورية) أراد أن يتعلم اللغة العربية لأنه أحبها فأخبر جدته التي اقترحت عليه الذهاب لكتاب القرية وتوسطت له عند الإمام ليدخلها بعد أن تعلم جيدا أرسله الإمام إلى آخر الصف مع أصدقائه ليقرؤا من النسخ في أحد الأيام وصل متأخرا فكان من نصيبه أن يقرأ في نسخة ممزقة وقرأ فيها ودخل فيه حب اللغة بسبب تلك النسخة فسرق الكتاب وبدأ يقرأ فيه وجدته كانت سعيدة جدا لأنها ترى حفيدها يقرأ بشغف القرآن الكريم أحد مقولات جدته (من يسرق كتابا يصاب بعدواه) ذكرها في كتابه البيت الأندلسي زارهم شخص مغربي فقالت له جدته أنظر إلى واسيني إنه لا يترك القرآن أبدا من يده فأخذ منه الكتاب وتأمله ثم سأله (ما الذي تقرأه) فقال له أقرأ قرآنا فقال له يا بني هذا ليس قرآنا بل ألف ليلة وليلة هل تعرف ما معنى ألف ليلة وليلة؟ واسيني كان يعتقد الكتاب قرآنا لأنه يبدأ بالبسملة وبه استشهادات قرآنية وغلافه قرآني ورائحة الورق والرائحة جزء من التعريف بالنسبة للطفل...كانت طبعة بولاق القديمة مازال يحتفظ بالنسخة وفي وقت الإرهاب كان ينقلها معه ومع عائلته(باسم/ريما/زينب) فتلك النسخة كانت سببا في توجهه للكتابة باللغة العربية»[19] كما تتضمن أنثى السراب شيئا من دراسة المؤلف في الثانوية وأحداث من تلك الفترة، ينظر أنثى السراب الصفحة 327 وما بعدها.، فصلها أكثر في عمله سيرة المنتهى وأكد على مرجعيتها، فصل في هذه الأحداث أكثر بدلالتها المرجعية في عمل سيرة المنتهى الصفحة 267 وما بعدها.، وليس كل هذا ما ساهم في تشكيل النص بل حضرت

(19)–فسحة فكر: الكاتب الجزائري واسيني الأعرج الجزء الأول، العربي أخبار، بتاريخ: 2016/12/06، رابط المقابلة:

https://www.youtube.com/watch?v=6VLG7rGBY_o

	أحداث تاريخية تتعلق بحياة المؤلف وهي سيرة نسبه حيث تم توظيفها لتتحول من وثائق تاريخية إلى شذرات سيرذاتية داخل نص خيالي.
فلسفة الحياة نفسها التي يتبناها المؤلف	في هذا العمل نجد معتقدات المؤلف ذاتها التي يبثها في كل عمل دون تغيير أو تحويل إنها أشبه بدستور حياته وهي موقفه من الزواج والدين والمجتمع (مواقف فكرية) وقد شحن بها شخصياته في أعماله الروائية إذ نجده يعارض الزواج ويعتبره زنى بوثيقة (عبر عن هذا وباللفظة ذاتها في رواية ذاكرة الماء) ويرى أنه لو كان مشرعا للقوانين سيجعل منه عقدا محددا بفترة زمانية قابلة للتجديد« ما الذي يقتل العلاقة غير الألفة والتكرار والدخول إلى الوظائفية والواجب ؟ الحب كلما دخل في الوظائفيّة تحوّل إلى زواج مقنع . أشتهي لو كنت أسن القوانين، أن أغير نظام هذه الكذبة التي نعوم فيها جميعا ، أن أقبل بالحل الوسط ما دام الزواج مجرد عقد . ليتفق الاثنان المرأة والرجل معا: احترام الرباط الذي سيصبح مقدسًا ، ولكن شرط احترام كل البنود ، وربما كان أهمها حرية تحديد مدة الزواج، خمس سنوات مثلاً؟ عشر ؟ أو حتى عشرة سنة ؟ ولتوضع في خاتمة العقد جملة مكتوبة بشكل نافر ومميز : عقد قابل للتجديد في حالة واحدة تراضي الطرفين. بهذه الطريقة يستعيد الحب ألقه، إذ لا يمكنه أن ينشأ خارج الإحساس العميق بالحرية والصدق . غياب الحرية في أية علاقة هو قتل لها » واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 33. وقد تبنى التوجه ذاته في رواية ذاكرة الماء وكذلك في رواية أصابع لوليتا بل إن ملابسات العلاقة بين سينو وليلى استنساخ لعلاقة السارد في ذاكرة الماء (لم يذكر اسمه إذ عمد المؤلف للسرد بضمير المتكلم دون أن يصرح باسم الشخصية التي تحيل إليه في النهاية) بالمرأة التي أحبها وكانت مخاوف اكتشافهما من المؤسسة الاجتماعية ذاتها لكنها صيغت في أنثى السراب بشكل مخالف، وينطبق هذا على ما أورده المؤلف في الصفحة 105 من العمل على أنه شخص غير صالح للزواج « وكلما تذكرت حماقتك، وأنت تردد علي أسطوانة كم صرت أكرهها : لا أتزوج لأني غير صالح لأن أكون زوجا ؟ ... أكاد أصاب بالجنون . يا أحمق ! وهل أنا أحب الزواج،» حيث أورد العبارة ذاتها في شرفات بحر الشمال عندما تحدث عن غيمة أو صفا إحدى عشيقاته«حامت حول القلب طويلا وعندما لامست العمر وهو يزحف بسرعة نست الشعر وفضلت أن تحمل أثقالها وتعود إلى قريتها نحو زوج اختارته لها العائلة بعدما يئست مني وتأكدت بأني رجل لم يعد صالحا للزواج مطلقا ولاحتى لشيء آخر» واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 95. وكذلك على لسان فتنة التي قالت له أنت لا تصلح للزواج (تحدث المؤلف بلسانها لأنه يتقنع بشخصيات النساء ليمدح نفسه ويجعل منها معشوقة لهن) « يا يماك ما أحلاك. جسدك

	القوي يؤهلك لأن تكون زوجا فاشلا وعاشقا رائعا. لا تقتل حياتك بزواج فاشل. حب حتى تشبع من الدنيا وبعدها تزوج لتكون وفيا.» واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 54. وكذلك ضمن المؤلف منطقه ورؤيته حول الأديان وفكرة التسامح الإنساني بين الأديان والبشر التي كان يضمنها في كثير من أعماله (شرفات بحر الشمال، كتاب الأمير، أصابع لوليتا، سوناتا لأشباح القدس...) فيورد هذه الفلسفة على لسان ليلى التي يرتدي قناعها لبث هذه التصورات « لا أدري لماذا كل هذا العمى الكلّي . الحروب عمياء ويرتكب فيها الناس أبشع الجرائم. لست أنا من سن قوانين الدنيا الظالمة . ولست من أباد شعوب الهنود الحمر في جبالهم الآمنة قبل أن يدخلها اليانكي الحضاري . ولست من محا بشر تاسمانيا من الأراضي البكر ، ولا من قاد اليهود إلى المحرقة، ولا من اقتفى آثارهم ومخابئهم ليمحوهم الذين اخترعوا المحرقة هم من يشغلها اليوم في أماكن أخرى. وهل يكفي الاعتذار عندما تكون ملايين الأرواح تتساءل فقط لماذا قتلت ؟ لا مسؤولية لدي فيما حدث على هذه الأرض فلماذا هذه الروائح الكريهة من الضغينة والعداء المستشري ؟» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 205.تارة في السرد كتفصيل نفسي عابر وتارة يتوقف عندها ليرسمها في شكل موقف إنساني متكامل التفاصيل عندما تتحدث ليلى/ واسيني عن ذهابها إلى القدس مع فرقة اسبانية من أجل أن تنقل التسامح« ترددت كثيرا قبل أن أقبل الدعوة وأسافر إلى القدس مع فرقة موسيقية إسبانية ـ عربية. كانوا يريدون نقل رائحة طليطلة المتسامحة إلى القدس، ليتعلم الناس قليلاً أنَّ الحياة ممكنة في عز الاختلاف نفسه. مجرد رسالة سلام. وكان علي أن أعزف الكثير من إيقاعات أجدادي مع بيقونًا التي كانت ترافقنا على آلتها القديمة من موقعها كحفيدة لأسلاف مارانوس[يهود الأندلس (Los Maranos)] قاسوا الأمرين من محاكم التفتيش المقدس، ومن موقعي كحفيدة موريسكية [مسلمو الأندلس (Los Moriscos)] لم يسرق القتلة بهاءها الروحي. كان علي اتخاذ كل الاحتياطات الممكنة.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص390.، وهذا المقطع يمكن تأويله من عدة نواح أولها جملة المعتقدات الذاتية التي يؤمن بها المؤلف ووظف لها شيئا من سيرورته الحياتية لعرضها (أصوله الموريسكية وتسامحه مع محاكم التفتيش)وثانيا استثماره لحدث حقيقي مرجعي وهو زيارته للفلسطين وتحوير هذا الحدث وسوقه على لسان ليلى ليضيف تعاطفه مع العنصر اليهودي الذي تستدعيه الأندلس (معاناة اليهود والمسلمين على يد محاكم التفتيش) وتستدعيه فلسطين(الاحتلال اليهودي غير المشروع لأراضي فلسطين) ويحاول المؤلف جمع هذه الثلاثية معا لخلق نوع من فلسفة التسامح العليلة التي لا نجد لها مبررا فالتاريخ سيرورة من التطورات والاشتراك في المعاناة مع عنصر معين في الماضي لا تبرر اعتداءات هذا العنصر بعد استقوائه اليهود كانوا

	مضطَهَدين (مفعول بهم) لكن حالهم تغير ليصبحوا هم المضطَهِدين (فاعلين) وفلسفة التسامح التي ينادي بها المؤلف ويضمنها في خطابه شيء من الأوهام الغبية المنافية للواقع ولا يمكن لها أن تتجسد نهائيا إذ أن المنادين بهذا الفلسفة من الغربيين تحكمهم أجندات خفية أبعد ما تكون عن روح التسامح العالمي التي ينادون بها ومن الغريب أن يتبنى المثقفون العرب هذه الأمور بكل سذاجة وغباء.
تداعي الذكريات من أيام العشرية السوداء ومغادرته البلاد:	قام المؤلف بإعادة انتاج خطاب العشرية السوداء واستثماره في جل أعماله (لم يتمكن من إحداث قطيعة معه بالتالي فإن لا وعي الكتابة الخاص به مثقل بهذا الخطاب) « رأيتني يومها خارجة من الكونسرفتوار، في عالم كان يعج بالرماد. كان كل شيء في البلاد قد تغير بقوة وكثرت الثقوب في جسد أرض مزقها الغزاة، وأنهكها حكامها وورثة دم شهدائها، حتى أصبح من المستحيل رتق جروحها النازفة . كانت الحرب الأهلية تأكل الأخضر واليابس، الصاحي والنائم، الحي والميت، العالم والأمي، البريء والمجرم، ولكنها لم تمنع الناس من ممارسة جنون العيش.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص124. كما حيث أعاد توظيف أحداث واقعية من حياته الشخصية وقعت له في هذه الفترة وهي استهدافه من طرف القتلة وخروجه من الجزائر وقد أورد الخطاب على لسان ليلى[20]« قلت له وأنا أضمه إلى صدري، وأتأمل وجهه الذي شعرت فجأة بأنه سيغيب عني وإلى الأبد، وأن الزمن لن يمنحني أية مهلة لإنقاذه من نفسه أولاً، ومن القتلة ثانيا : اخرج أرجوك . إذا بقيت هنا لن تعيش طويلاً. أفضلك حيًّا، على قبر مغطى بالأكاليل وميداليات الشهادة. أتحمل افتقادك الموقت، على إصرارك المجنون لاستدراج القدر نحوك . اخرج ولا تلتفت وراءك ... اخرج من أرض الموت ...» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص125. وقد وظف هذا في عديد من الأعمال الأخرى (وظفها في ذاكرة الماء وفي شرفات بحر الشمال وكذلك في أصابع لوليتا) وأيضا استحضاره لشخصية علولة وهي شخصية مرجعية بتصريح من المؤلف « أما أنثى السراب فالرواية تخييلية بامتاز [امتياز] تجريدية باستثناء العلاقة مع علولة»[21]، حيث استحضر كلامه مع علولة ونصيحته له بالخروج واحسان التنكر« لم أضف شيئًا عما قاله له صديقه المسرحي، عبد القادر علولة، عندما صادفه يعبر أحد شوارع العاصمة، في عزّ المقتلة. اخرج يا خويا من هذا الخراب. تظن أنَّك تمشي متنكراً؟ أي تنكر؟ عليك أن تقص قليلاً من رجليك لكي لا

(20)–ونذهب إلى أن كل هذا جاء بطريقة لا واعية كانت مسؤولا عنها الأزمة التي مر بها المؤلف في حياته الحقيقية ومرضه كما سنفصل لاحقا.

(21)–الكلام لواسيني الأعرج في مراسلة تمت في البريد الالكتروني بتاريخ: 2021/05/22 الساعة التاسعة ودقيقة صباحا (09:01 ص)، بتوقيت الجزائر، منطقة تبسة.

	يعرفك الآخرون . ستقول لي وأنت لماذا لم تخرج؟ لو استطعت أن أنقل معي مسرح وهران على ظهري، لما ترددت لحظة واحدة. أنتم الكتاب أخف الكائنات الهشة. لا شيء يثقل ظهوركم المتعبة . مخ حي، وقلب ينبض لكل الأشياء الجميلة، وقلم يكفي لزرع النور في الظلام، وفي الليل الذي هربت منه النجوم . لن يمنعك المنفى المؤقت من الكتابة. لا أدري كيف استمعت إلى نصائحي ونصائح عمي عبد القادر، وخرجت . بينما دخلتُ أنا في غفوة الموت» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص126. ليذكر لنا لاحقا حادثة اغتياله على لسان ليلى « فجأة أصبحت وحيدة وسط أوبرا خالية من كل نفس . كان عمي عبد القادر علولة يقول لي دائماً ، قبل اغتياله : شوفي يا ليلى بنتي، أنت صاحبة الفضاء. ازرعي فيه الحياة التي تشائين . يجب . أن لا ينجح القتلة في إسكات صوت الموسيقى والحب. عندما ينغلق عليك الكونسرفتوار، تعالي إلى هنا، المسرح كله تحت تصرفك. » واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص127.، ويستثمر المؤلف خطاب المنفى كتشكيل سيرذاتي في هذا العمل أيضا- وكان استثمره في أعمال أخرى كشرفات بحر الشمال وأصابع لوليتا أيضا-، إذ يتعرض لحديثه عن تجربة المنفى ووطن الكتابة« ها أنا ذا أدخلك في طاحونة قلقي . أنت من استفززت سري وتعبي . المنفى ؟ قد يبدو مجرد كلمة صغيرة ولكنها مثل النار، تخبئ وراءها إرثًا ثقيلاً ومرا، مخترقاً بالأشواق والفقدان، ومؤثّنا بالسعادات الهاربة، المنزلقة من بين الأصابع كنثار الرمل. فكلما سمعت كلمة منفى، ينتابني إحساس غريب بالبياض، وهذا السؤال الغريب : ما معنى المنفى بالنسبة لفنان منفاه الأول هو عتاده ولغته التي يكتب بها كما يقول رولان بارث؟ هو منفي أصلاً من حيث هو كاتب ؟ اللغة تصنع عالما موازيا يعج بتفاصيل الحياة التي نحس بانتماءاتها لنا . هل المنفى هو افتقاد الأرض التي شيد عليها الفنان ذاكرته وأشواقه ؟ فكم من أرض يملك الكاتب إذن ؟ أرض الطفولة التي يفقدها في سن مبكرة ولا تستعيدها إلا الكتابة بشهواتها المختلفة ومخيالها الذي يهزنا بمتعته كلما توغلنا فيه ؟ أليس فعل الكتابة عن ا المكان هو اعتراف ضمني بالفقدان ؟ هل هي أرض الشباب، التي سرعان ما تنطفئ داخل مجتمعات متخلفة» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص319. كما يذكر المؤلف تحول شيء كتبه في عوالم الورق إلى حقيقة بالنسبة له فقد سبق وأن ألف كتابا عن المنفى دون أنا يعاني من الغربة حتى صار ما كتب عنه حقيقة «كنت أظن أن المنفى مجرد كذبة نجمل بها النصوص . لم أكن أعرف أن لعبة الكتابة ستصبح فعلاً جديا ، وأن الكتاب الأول الذي نشرته في حياتي الأدبية: ألم الكتابة عن أحزان المنفى، سيضعني أمام اختبار صعب - أتصوره مجرد لغة أو لعبة لفظية حاسبني عليها الأصدقاء وقتها، وقالوا بأنّي كنت أتحدث عن شيء لا أعرفه . لم يكن المنفى كذبة، كان جرحاً سريا بليغا.» واسيني

	الأعرج: أنثى السراب، ص330. من ضمن التشكيلات السيرذاتية التي استثمرها المؤلف في هذا العمل حادثة اغتياله التي نجا منها واتصال أصدقائه به وقد أسهب فيها في الصفحات 334 وما بعدها[22]، كما استعان بليلى كساردة لتحكي الكثير من الوقائع ذات الطبيعة الشخصية التي تتعلق بذات المؤلف المرجعية التي مر بها في العشرية السوداء« بلادنا كل يوم تموت قليلاً. سبق أن قلت لك مثل هذا الكلام؟ لا تخرج من حزن إلا لتدخل في نكسة جديدة. القتلة في كل مكان ولا أحد يراهم . هم من سرق الحب من عيون أطفال أكتوبر ، وهم أيضا من انتفخ من تربة أرض رهنوها لأنفسهم وذويهم قبل أن ينقضوا عليها . لقد تسلّح القتلة الجدد بإسلام يشبه الأحجار الميتة، لا روح فيه ولا ماء ، واشترطوه مسلكا للجميع.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص132.
أحداث تاريخية تخص أصوله وتحويلها لشذرات سيرذاتية	يتجسد هذا في اسقاط تجربة جده الموريسكي على ذاته إذ يضع المؤلف نفسه في السياق الذي عاشه جده الأندلسي فنجده يستثمر ثيمة المنفى ويقرنها بجده وبه «احذر. لا تذهب نحو تربة جافة لن تمنحك إلا الموت. سيقتلك أهلك هناك، فلا أحد يعرفك . قال : وهذه الأرض التي شيدت عليها عصراً ذهبيا لم تعد لي، ولم أعد لها. لقد كرهنا بعضنا البعض. ولم يعد لنا رغبة لاقتسام فتنة الفراش المشترك. لن أبقى بين أناس لذتهم الكبرى في حرق الكتب. من يحرق حرفًا واحداً كأنما أحرق القلوب جميعاً، ومن أحرق ورقة واحدة بها لغة الحنين والوحشة، كأنما عرى الناس جميعا. سأهيم على وجهي وليمنحني الله بعض القوة للوصول إلى هناك فقط، ولا تأكلني بحار الخيانات المستشرية. قيل له يومها: اذهب ما دمت تريد، ولكنك ستعود. المنفى دائمًا شيء موقت، يبدأ بكلمة عابرة وينتهي بسؤال معقد.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص316. وحقيقة ففي هذا المقطع ليس الجد الموريسكي من يتكلم ولكنه المؤلف يأخذ دور جده الذي عاش ظروفا تاريخية معينة (الخروج من الأندلس، المنفى، الهروب من الموت (محاكم التفتيش)...) يسقطها المؤلف على حاله التي يرى أنها تشبه حالة جده (الخروج من الجزائر، المنفى، الهروب من الموت (الإرهاب)...)، فالمؤلف يعتمد تقنيات سردية في تحويل ما هو تاريخي موضوعي إلى ما هو معيش ذاتي فيستحضر تجربة جده ويلبسها في عصره الحالي ويضعها في بدن اللغة «كنت أقوم بفعلة جدي نفسها وكأن الزمن لم يعمل إلا على

(22)-يتحدث فيها عن اتصال أصدقائه لأنهم ظنوا أنه ماتوا من بين هؤلاء الأصدقاء نجاة/ المسرحي/ ريحانة، وكذلك الصحفي مالك الذي نشر خبر قتله دون التأكد من صحته وكان هذا في الصفحة 342.

	تأكيد تراجيديا المصائر. هذه المرة كنت مقهوراً من بشر من لحمي ودمي وترابي، يشبهونني في كل شيء إلا في اليقين القاتل ؟ كل ما كان في كان هنا وممزَقًا ومهتزاً ، وكانوا على دراية حتى بأنفاس الله. يقيني الوحيد كان هو الحرية في أن أكون أنا ، كما أشتهي لا كما يشتهون ، قدر ما أستطيع الحرية فقط . لم يكن الطلب صعبا ولكنه كان مستحيل التحمل بالنسبة لهم. كنت هنا ومرتبكا في كل شيء، وكانوا سدنة اليقين الذي شيَّدوه على كذبة، ونفخوا فيه من روحهم المريضة.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص318. ورغم أننا في هذا الفصل نتعامل مع النص وحده إلا أنه لا يمكننا استبعاد المؤلف لأنه يتماهى مع النص-على الأقل في مبحث التشكيل السيرذاتي- إذ أنه يعيد إنتاج ذاته سرديا بواسطة اللغة، فالمؤلف يحاول تخليد تاريخه بالكتابة خصوصا وأنه يرى بأن الكتابة واللغة موروث ورثه من أجداده الأندلسيين (جده رمضان الذي كان صاحب مكتبة في الأندلس)، لذلك فإن الكتابة قدره«ولم يعد لنا رغبة لاقتسام فتنة الفراش المشترك . لن أبقى بين أناس لذتهم الكبرى في حرق الكتب . من يحرق حرفًا واحداً كأنما أحرق القلوب جميعاً، ومن أحرق ورقة واحدة بها لغة الحنين والوحشة، كأنما عرى الناس جميعا . سأهيم على وجهي وليمنحني الله بعض القوة للوصول إلى هناك فقط ، ولا تأكلني بحار الخيانات المستشرية» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص316.، هذا المقطع الذي يورده المؤلف على لسان جده الموريسكي يعبر عن حالته هو ففي العشرية السوداء عمدت كثير من الأطراف إلى حرق كتب وروايات وإتلافها كونها تخالف الشرع الإسلامي أو كونها تتحدث عن النظام وتمس بسياستها وإحدى هذه الكتب التي منعت هي رواية المؤلف "مرايا الضرير" التي حجزها التيار الإسلامي وصنفها ممنوعة من القراءة، يأتي المؤلف بحادثة تاريخية هي حادثة خروج جده من الأندلس بعد استحالة العيش فيها بسبب محاكم التفتيش التي تعتبر معادلا موضوعيا للإرها في الجزائر وبسبب ممارسات محاكم التفتيش التي انتهجتها من حرق للكتب وتدمير للحضارة الإسلامية وهو معادل موضوعي عكسي إذ أن التيار الإسلامي –حسب وجهة نظر المؤلف- يدمر الثقافة ويحرق الكتب ويفرض منطقه يستثمر المؤلف هذه الحادثة التي تنتمي إلى تاريخ عائلته وتمتد إلى جدوده الأندلسسين ويلصقها بحايته الحالية لتكتسب الحادثة التي صاغها على لسان جده ثنائية دلالية أي تكون مزدوجة الإحالة إحالة ظاهرية بسيطة تشير إلى الجد الأندلسي وحكاياته المعهودة ودلالة باطنية تتمثل في حالة المؤلف المشابهة لحالة جده فالمتكلم هو المؤلف وليس جده باعتبار أن الجد لم يلتقِ بالمؤلف شخصيا ليخبره بهذا وجها لوجه كما ورد في الرواية حيث يظهر الجد الذي يفصل بي وبين حفيده مئات السنوات يخاطب الحفيد وكأنه معه أو يراه «ألا يوجد شيء أكثر رحمة من المنافي ؟ أقسى عقوبة تسلط

	على عاشق لمدينة شيد جنّته فيها، قذفه خارجها؟ لا توجد المنافي الموقتة يا سينو يا ابني إلا في أذهاننا المتعبة، كما لا يوجد موت موقت . نحن عندما نموت نموت إلى الأبد . هل تدري فداحة الأقدار ؟» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص318.وفي الحقيقة فإن المؤلف يتخيل أن جده أمامه ويخبره بهذا الكلام –الذي استوحاه من وثائق تاريخية أو من روايات شفهية أخبرتها به جدته حنا- هذا من جهة ومن جهة فهو يتحدث بلسان جده لينقل لنا هذه الحوادث ويشحن هذا الخطاب التاريخي بشيء من الذاتية وروح العصر الذي يعيش فيه ليتحول الخطاب التاريخي إلى تشكيل سيرذاتي يتحدث من خلاله المؤلف عن أحداث من حياته هو والشاهد على هذا الخطاب الذي يسوقه المؤلف مباشرة خلف خطاب الجد إذ ينتقل بسلاسة وخفاء ليتحدث عن نفسه ودون أن يشعر القارئ بخروج الخطاب من ذات الجد الذيس يحكي مأساته الأندلسية يجد نفسه أمام ذات المؤلف التي استذكرت المأساة الأندلسية واستحضرت الجد متكلمة على لسانه تتحدث عن مأساتها الشخصية في العشرية السوداء وخروجه من بلده « في الطائرة الشتوية التي سحبتني إلى باريس في ١٦ ديسمبر ، من سنة ١٩٩٣ ، تساءلت وأنا معلق في الفراغ بين مطر كان يسقط من تحتي وفراغ يلون السماء بالزرقة وألوان الشهوة : هل هكذا يبدأ المنفى، بلعبة لفظية لا نقدر مراميها ومعانيها ، ثم بكلمة مبهمة تظل معلقة في الذاكرة حتى عندما ينتهي مفعولها، ثم بسؤال مربك يظل يدور في مكانه بحثًا عن مستقر له، وإجابة تعمق الحيرة أكثر مما تفكها ؟ أدركت يومها أن ما كان يبدو بعيداً ونتلذذ كلما قرأناه لأن شجاعة الكتاب تبهرنا ، لا يحدث للآخرين فقط على هذه الأرض الواسعة.» واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص318.

الملحق 27:

الرسالة في عمل أنثى السراب (المتخيل)	الرسالة التي أدرجها بمناسبة ذكرى وفاة طالبته (المرجع الحقيقي)
«ربما يتساءل الكثيرون: كيف يمكن لرجل أن يتواجد في كل مكان ... يكتب روايات طويلة النفس ... يحصل على الجوائز الكثيرة ... يتعامل مع الصحف العربية والأجنبية والتلفزيون و.. و.. و.. هل هو جني أم رجل مسحور؟ يملك وقتًا لا يملكه الآخرون ... سيكفي جوابًا أنَّ سينو ينام الآن في المستشفى بباريس، بكل بساطة لأن قلبه قرر ، في لحظة من اللحظات، أن	تمر اليوم الذكرى 14 لعودتي إلى الحياة والكتابة من جديد بعد أن قرر القلب أن يتوقف نهائياً من شدة الإنهاك لأني لم أرحمه قط. منذ ذلك اليوم أصبحت أقيس جدوى صحتي وعمري الحقيقي بقدرتي على الجلوس على كرسي في مكتب متواضع، والكتابة. جئت اليوم للحديث بتواضع وانحناء عن شخص آخر خرج من هذه الدنيا في وقت مبكر، عن الدكتورة سليمة عذاوري، طالبتي (ليسانس، ماجستير والدكتوراه) ومساعدتي في التدريس في أوقات غيابي خارج الوطن، قبل أن تصبح أستاذة محاضرة في جامعة بومرداس (بودواو)، وتختط مسلكاً نقدياً مهماً بمؤلفاتها الفارقة في مسألة التلقي النقدي العربي، والتناص، ونظرية التأويل، وشبكة القراءة،

يتخلى عنه لفرط ما أتعبه، وسرق من نبضه الكثير ليمنحه للآخرين. أتساءل في الغفوات الصادقة إن كانوا كلهم يستحقون ذلك بالفعل ؟ أجزم أن الكثيرين منهم يتشفّون الآن وينتظرون خبر الموت ليركضوا نحو المقبرة لتأدية واجباتهم الأخيرة. واجب التخلص من صوت مقلق لراحتهم قد يكون كلامي قاسيًا، ولكنه في صلب الحقيقة التي لا تلعب باللغة وسحر العواطف الخبيئة كلما رأيت رجلاً ذكيا سلّم أمره للموت، رأيت الغزلان الذبيحة في عيون القتلة الجدد الذين نبتوا في ظلمة الضغينة ... سينو هو ... هو ... لم يتغير إلا قليلاً. نصف حياته مرهون لشخصيات يصنعها من البنفسج وورق الحلفاء، وعطر المواسم، ثم يصدق أنها موجودة، فيحبها، يضعها في قلبه وعينيه، ويخاف عليها . يقول إنها هشة ولا نصير لها في الحياة غيره. ثم يحكي عنها طويلاً. ، عن مشقة العيش، وعن تفاصيل حياتها الدقيقة كما كان يفعل أجداده الأندلسيون عندما يجلسون وراء براد الشاي ويبدأون سرد الخفايا وقصص العشاق . جده الذي شق البحر إلى نصفين كسيدنا موسى، ومشى على الماء من المارية حتى سيدنا يوشع ...

هو ذا يدفع اليوم ثمنا غاليا ، في عزلة لا شيء فيها إلا ابتساماته التي تنكسر على بياض المستشفى والأطباء الذين يتوقفون عند رأسه قليلاً، يطمئنون ، ثم يمضون نحو مريض آخر .

أعرف الآن ما كان يقوله سينو دائما ، بدون أن يدري أنه سيكون أولى ضحايا كلامه : الحب قد يقتل أحيانًا . هو الآن ينام في المستشفى الباريسي لأنَّ قلبه لم يتحمل قانون حياته اغريب : ألم يقل إنّ الحياة ليست هبة فقط ، ولكنها استحقاق أيضًا، وهو يستحقها ، لكي نرى ما يخبئه والمؤثرات الثقافية، وأسئلة ما بعد الحداثة... عثرت وأنا أفتش في وثائقها على هذه الرسالة التي كتبتها يوم علمت بوجودي في العناية المركزة، على حافة موت قريب بعد أن كاد قلبي يتخلى عني. نشرتْها في جريدة الخبر بتاريخ 31-03-2008، عبرت فيها عن وفائها وصدق مشاعرها. مسّتني سليمة بكلماتها في العمق، وجعلت لغتي ترتبك، ولم أتمالك من كتم شهقة الألم. وهذا جزء من تلك الرسالة التي حملت عنوان «رسالة إلى واسيني في مستشفى كوشان سان-فانسون/باريس:«ربّما يتساءل الكثيرون: كيف يمكن لرجل أن يتواجد في كلّ مكان، أن يدرّس في الجامعة المركزية، وفي السّوربون أيضاً، أن يكتب روايات طويلة النّفس، أن يحصل على الجوائز الكثيرة، أن يتعامل مع الصّحف العربية والأجنبية والتلفزيون و.. و... هل هو جنيّ؟ أم رجل مسحور؟ أم أنه يملك وقتاً لا يملكه الآخرون؟ سيكفي جواباً أنّ واسيني ينام الآن في المستشفى في باريس، بكلّ بساطة لأنّ قلبَه قرّر في لحظة تعب أن يتخلّى عنه لفرطِ ما أنهكه وسرق من نبضه الكثير ليمنحه للآخرين. أتساءَل في الغفوات الصّادقة إن كانوا كلّهم يستحقّون ذلك؟ أجزم أن الكثيرين منهم يتشفّون الآن وينتظرون خبر الموت ليركضوا نحو المقبرة لتأدية واجباتهم الأخيرة. قد يكون كلامي قاسياً، ولكنّه في صلب الحقيقة... ما يزال واسيني يظنّ الخير في كلّ البشر. أليسَ هو صاحب شعار: «كل النّاس طيّبون حتى إشعار آخر»، وهو لا يدري أن الضّغائن تولد معهم في شكل نظرات مريبة، وأحقاد صغيرة تكاد لا تُرى، وحسد غير مبرّر، وغيرات شديدة لكل ما لا يشبههم قبل أن يتحوّل ذلك إلى قنبلة موقوتة في

دواخلهم. واسيني.. رجل يأتي إلى الجامعة المركزية كل صباح بعينين منكسرتين وجسد يحاول أن يجعله نشطاً وحيويًّا. ينزل من السّيارة قبل أن تدبّ الحياة في الجامعة، لأنّه استيقظ باكراً؟... يكتفي بساعات قليلة يسرقها من نهايات اللّيل وبدايات الفجر... نصف حياته مرهون لشخصيّات يصنعها من البنفسج، وورق الحلفاء، وعطر المواسم، ثم يصدّق أنها موجودة، فيحبّها، يضعها في قلبه وعينيه، ويخاف عليها، يقول إنّها هشّة ولا نصير لها في الحياة غيره. ثمّ يحكي عنها طويلاً؛ عن مشقّة العيش، وعن تفاصيل حياتها الدّقيقة كما يفعل أجداده الأندلسيّون عندما يجلسون وراء برّاد الشاي ويبدأون سرد الخفايا وقصص العشّاق. جدّه الذي شقّ البحر إلى نصفين كسيّدنا موسى، ومشى على الماء من «ألْمِيريا» حتى «سيدي يوشع»، كان

لنا داخل كتبهالقادمة.

لو كلفني سينو بذلك ، لكنت وقفت على أرصفة المدينة والقرى وشحذت له بعض العمر من المارة : من هذا ساعة من ذاك يوما . من آخر شاب مليء بالحياة شهراً كاملاً. وعندما أعود في المساء إلى البيت، أعد الثواني والساعات والأيام والشهور وربما السنوات ، سأمنحه عمراً جديداً يقول به الحياة.

من أجل هذا الرجل الذي ينام تحت الرقابة الطبية الصارمة، هو الذي سخر دائما من ! ، الرقابة ولعنها ورفضها بعناد شديد ، أكتب وربما لن يعرفني أبدا لأن اللواتي يشبهنني كثيرات (١).

أرأيت حبيبي ؟ الدنيا ليست بكل تلك الظلمة التي تلفنا أحيانًا داخل

أغلفتها الشرسة ما تزال فيها فسحة لعشاق لا أحد يعرف قلوبهم المليئة

بالنور.

١ - جريدة الخبر اليومية ١ / ٤ / ٢٠٠٨.

واسيني الأعرج: أنثى السراب: ص، ص: 176، 177.

يفعل ذلك بحماسة... يأتي صباحاً حتى حين لا يكون مرتبطاً بالتّدريس، لأنّ الجامعة محطّة ضروريّة ويوميّة تشبه الأكل والنّوم، ومقهى نشأت فيه أجمل الأحاديث وأكثرها صدْقاً. يبدأ يومه بلا مواعيد، ولا قرارات معيّنة، ولكنّه لا ينهِيه إلا بعد أن ينصرف الجميع، لأنه سيجد دائماً من يحتاج إليه، وهو لا يستطيع أن يصمّ أذنيْهِ ويدير ظهره. أمه الطّيبة، المليئة بالأشواق الدّفينة، التي لم تشبع من وجهه، لم تعلّمه كيف يدير ظهره... واسيني كان يعلِّم الناس أن يحبّوا كلّ ما يقومون به، ويتجاوز بروح سخيّة كلّ ما يقال ضدّه، ويتصرّف مع الجميع بالتّساوي، حتى حين يعرف أن الخديعة تتخفى خلف بعض الوجوه المبتسمة.

رقدته في المستشفى، وقلبه الذي قد يتوقف في أي لحظة يحتاج إلى وقفة أمام إنسانيته ومحبّته، كيف؟ حين يطلب من طالبته أن تكمل رسالتها، ويرجوها أن تفعل ذلك بسرعة لأنه لا خيار لها كامرأة سوى أن تنجح في مجتمع ذكوريّ اختلت فيه كلّ الموازين... كنت طالبة تعملُ عملاً بسيطاً لا يوفّرُ لها إلا مصروف المواصلات وتصوير الكتب. كان يأخذ منها كلّ الوقت الذي يمكن أن تكملَ فيه رسالتها. متأزمة نفسياً كانت، لأنها تشعر بضيق الوقت الذي يفرض عليها قانونياً للمناقشة. يطلُب واسيني منها أن تتوقف عن العمل مقابل أن يدفع لها راتِبها الشهري لمدّة معينة إلى أن تنتهي من رسالتها. تستغربون؟ لقد حدث هذا هنا، في جامعتنا الموقرة، وفي بلدنا الذي يتقاتل فيه النّاس على البطاطا والبصل، وينسون أن الإنسان ليس معدة بل رأس بفكّر أيضاً... لقد ناقشت الطّالبة رسالتها (الماجستير)، وتحصّلت على علامة جيّدة، وأصبحت أستاذة، وعاد إليها بريق عينيها وثقتها في نفسِها. لم تكن جميلة بالقدر الذي يهزّ العابرين أمامها، ولم تكن غنيّة حتى نتّهمه، ولم تكن مُتسَيِّبَةً حتّى نتهمها. كانت طالبة، ولم يكن أكثر من أستاذ، عفواً كان أكثر من ذلِك؛ كان إنساناً. هل سأحكي أيضاً، وأفضح أسراراً أعرِفها؟ عن طالِبه المسكين... الذي لم يكن يملك ثمن الانتقال من مدينته إلى الجامعة، ولم يكن يملِك ثمن العصير الذي يقدّمه للحضورِ بعد مناقشة الماجستير. لم يشتكِ الطّالِب يوماً، ولكن واسيني كان يحسّ بآلامِنا الصّغيرة ومآزِقنَا. لم يقل شيئاً، أعطى لإحدى الطّالبات مبلغاً ماليّاً كبيراً، وطلب منها أن يُقام للطّالِب الاحتفال الذي يليق به ويجعله سعيداً. وألحَّ ألا يعرف طالِبُه شيئاً عن مصدر المال... هو ذا يدفع اليوم ثمناً غالياً في عزلة لا شيء فيها إلا ابتساماته التي تنكسر على بياض المستشفى، والأطبّاء الذي يتوقّفون عند رأسه قليلاً،

	يطمئنونه، ثمّ يمضون نحو مريض آخر. الحبّ قد يقتل أحياناً، أليس هذا كلامه؟ ... عليه أن يُشفَى، ليس من أجل عائلته الصّغيرة، ولا من أجل قرّائه في كلّ أراضي الدّنيا، أولئك الذين يعرفونه ولا يعرِفهم، ولا من أجل طلبته الذين يحزنون من أجله، ولا من أجلِ كتُبِه ومشاريعِه المقبِلة. ليس لكلّ هؤلاء فقط، بل لأنّ الحياة نفسها تحتاج لإنسانيته التي تذيب الصّدأ عن النّفوس... من أجله هو فقط الذي كان يقول: الحياة ليست هبة فقط، ولكنّها استحقاق أيضاً، وهو يستحقّها... يقف اليوم على تلك الحافة المخيفة بين الحياة والموت. لو كلّفنِي واسيني، سأطبّقُ عليه أمنية نيكوس كازانتزاكي، وأشحذ من أجله على الأرصفة بعض العمر من المارة، من هذا ساعة، من تلك يوماً، من آخر شاب مليء بالحياة، شهراً كامِلاً، وعندما أعود في المساء إلى البيت، أجمع الثّواني والسّاعات والأيّام والشّهور وربّما السّنوات، وسأمنحه بعض عمر يسمح له بالكتابة أكثر. من أجل هذا الرّجل الذي ينام اليوم تحت الرّقابة الطّبيّة المشددة، وهو الذي سخر دائِماً من الرّقابة ولَعنَها ورفضَها بعنادٍ شديد، أكتُب...» المصدر: واسيني الأعرج: سليمة عذاوري الناقدة التي قالت كلمتها ومضت، القدس العربي، 03 يناير2023م، رابط المقال: https://2u.pw/qJlPrXZ، تاريخ الاطلاع: 2023/09/19.

الملحق 28:

«المسرود عند جيمس يرتكز بصورةٍ دائمة على البحث عن قضيةٍ مطلقة وغائبة absolue et absente ولنوضح كلمات هذه الجملة كلمةً كلمة: هناك قضية، ويجب أن تُؤخذ هذه الكلمة هنا بمعناها الأوسع؛ غالباً ما تكون شخصية، وقد تكون حدثاً أحياناً أو شيئاً. تأثير هذه القضية هو المسرود، هو القصة المروية لنا. مطلقة: لأن كل شيء في هذه القصة مدين بوجوده إلى هذه القضية. ولكن القضية غائبة ونحن ننطلق بحثاً عنها؛ وهي ليست غائبة فحسب، بل هي مجهولة في معظم الأوقات. وكل ما نرتاب به هو وجودها وليس طبيعتها. نحن نبحث عنها: القصة تقوم على البحث، وعلى ملاحقة هذه القضية الأولية، هذا الجوهر essence الأول الذي تتوقّف القصةُ إذا ما وصلنا إليه. من ناحية، هناك غياب (القضية، الجوهر، الحقيقة)، ولكن هذا الغياب يحدد كل شيء؛ ومن ناحية أخرى،

هناك حضور (البحث) الذي لا يعدو كونه بحثاً عن الغياب. إن سر المسرود الجيمسي هو بالضبط وجود سر أساسي، un non–nommé هو وجودغيرِ –مسمى، وجود قوة غائبة وعظمى، تشغل آلة السرد الحاضرة كّلَّها. حركة جيمس مضاعفة ومتناقضة، ظاهرياً (الأمر الذي يسمح له بأن يبدأ من جديد باستمرار): فمن ناحية، هو ينشر قواه كّلها ليبلغ الجوهر الخفي، ويميط اللثام عن الشيء السري؛ ومن ناحيةٍ أخرى، هو يبعده ويحميه –حتى نهاية القصة، إن لم يكن إلى ما بعدها.غياب القضية أو الحقيقة حاضر في النص، بل أكثر من ذلك، هو أصله وعلة وجوده؛ القضية هي ما يظهِر النص، بغيابها. الجوهري غائب، والغائب جوهري.»[23]

الملحق 29:

«الثالث في القائمة كانت ريحانة راقصة الباليه الرائعة. الوحيدة التي كلمتني من الجزائر بعدك عندما فاتحتها. انهالت علي كالسيل. والله لو كنت في مكان هاجر، لقتلتك. معقول؟ /.../ هذه المرة شعرت بذنب عميق وبرغبة للجلوس بقربك مثلما كنا نفعل في الشتاءات المسائية، في بيتك، نسمع الموسيقى، تأخذ يدي وتضعها على وجهك بحنان كالطفل. تشعرني بوجودي وأنّني امرأة ما تزال حيَّة. عندما تتوقف الحياة، تنهض الشيخوخة. لم تسألني يوماً عن زوجي ولم أسألك يوما عن زوجتك. لم يكن ذلك شأنك ولا شأني. ونتذكر بعض حماقات الدنيا، وقصتي المبتئسة مع زوجي الذي لم يتحمل أن يعيش مع لبوءة وليس امرأة كما كان يقول دائما. قال أنا أريد ريحانة لي، تعبق بعطرها علي وحدي، وليس للأوبرا الوطنية. كرهت حياتي وأنا أجوب الأسواق والمحلات وهم يرددون: شفت البارح ريحانة؟ كانت مذهلة؟ ريحانة ربّي أعطاها الزين والجسد الغض، كانت طائرة في السماء كعصفور الجنة؟ ربي يحفظها من العين... قلت له: يفترض أن يثير هذا الكلام فخرك بدل انكسارك. قال: زوجتي في البيت وليس على ألسنة الناس في الشوارع، عند اللي يسوى واللي ما يسواش. قلت له ببرودة: أعتقد أننا أخطأنا بعضنا بعضا. في ليلة كان مسود الوجه، بعدما عاد من صلاة المغرب ممتلئًا بالضغينة. لم أفهم تمتماته: قال بدءًا من الغد توقفين حكاية الباليه والرقص. حاولت أن أقنعه أن الأوبرا هي حياتي وأن انفصالي عنها معناه موتي

23–تزفيتان تودوروف: شعرية النثر: مختارات تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، مر: جمال شحيّد، (د.ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2011م، ص، ص: 91، 92.

المؤكد. لم يفهم شيئًا. قلت بصرامة: لا. لا أدري ماذا حدث. ضربني حتى سقطت أرضًا، وشعرت في لحظة من اللحظات، برأسي ينفصل عن جسدي. لأول مرة أرى الموت في وجه زوجي مثل الخرقة البالية رماني على السرير وهو يصرخ بشكل هستيري سترين اليوم من أكون يا قحبة المسرح ومحظية العسكر.»[24]

الملحق 30:

«إن تأويل نص معناه هو شرح كيف أن هذه الكلمات تحيل –في ذاتها– على أشياء مختلفة (وليس على أشياء أخرى). فإذا قال جاك باقر البطون (jack l'eventreur) إن مصدر أفعاله هو إنجيل القديس لوقا، فإن عددا كبيرا من النقاد سيقولون بأنه قرأ القديس لوقا بطرقة أقرب إلى العبث. أما اللذين لا ينحازون إلى القارئ فسيقولون بأن جاك كان أحمقا. ويجب أن أقول بكل أسف، رغم تعاطفي مع اللذين ينحازون للقارئ ورغم أني قرأت كوبير (Cooper) ولانغ (Laing) وغاتاري (Guattari)، إن جاك باقر البطون كان مريضا في حاجة إلى علاج. أدرك أن هذا المثال مثال مصطنع وأن غلاة التفكيكيين سيتفقون معي (أو على الأقل أتمنى ذلك، فمن يدري). ومع ذلك يبدو أن حجة ما، مهما بلغت غرابتها، يجب أن تحمل محمل الجد. إنها دليل على أن هناك حالة على الأقل، يمكن معها القول إن هذا التأويل خاطئ. وإذا استندنا إلى نظرية بوبر (popper) الخاصة بالبحث العلمي، فإذا هذا سيكون كافيا لدحض الفرضية القائلة بأن التأويل لا يستند إلى أي معيار من معايير العامة (من الناحية الإحصائية على الأقل).»[25]

الملحق 31:

«لا تشير الضمائر إطلاقاً في هذا المقطع، إلى شخص يُدعى لودفيغ ويتغنشتاين، أو إلى قارىء تجريبي معين: إنما الضمائر تمثل استراتيجيات نصية محضة. ذلك أن تدخل امرىء متكلم يتبدى مكملاً لتفعيل «قارىء نموذجي مَنْ لا يعيّن قسمات إعداده الفكري سوى نموذج من العمليات التأويلية التي يجدر بالقارىء أن يتمها: أن يتعرف إلى المشابهات، ويأخذ في الاعتبار بعض الألعاب.وعلى هذا النحو، يتبدى المؤلف محض استراتيجية جديرة بإقامة

24–واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص، ص: 338، 339.

25–أُومبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص، ص: 22، 23.

تضايفات دلالية: إن كلمة [أعني...] (..Ich meine) تدلُّ على أنه في إطار هذا النص فإن عبارة [لعب] ينبغي أن تتحمل قدراً من المصداقية تطاول ألعاب الشطرنج، وألعاب الورق، إلخ..) في حين يمتنع عن إعطاء وصف قصدي. في هذا النص لا يعدو ويتينغشتاين كونه أسلوباً فلسفياً في حين يرى إلى القارىء النموذجي على أنه الطاقة العقلية على مقاسمة هذا الأسلوب»[26].

الملحق 32:

«ياغودا، المبدع بصورة خاصة عندما يناقش المذكرات الكاذبة والمزيفة، يكشف بسعادة بالغة كيف أن مذكرات بعنوان «الدم يجري كنهر في أحلامي» وهي واحدة من: ثلاث كتب سيرة ذاتية لمؤلف أمريكي ادعى كذبا أن أصله من الهنود الحمر ويدعى ناسديج، قدم فيه المؤلف «كاتالوغا مزيفا ضخما ومنوعا لجميع أنواع المعاناة (طفل شوه بسبب إدمان أمه الكحول أثناء الحمل، وحياة المهاجرين، والتشرد والإيدز) والتي ادعى أنها غذت رفضه وكراهيته لحضارة الرجل الأبيض ولكن تبين بعد التحري في النهاية أن مؤلفها الحقيقي رجل أمريكي أبيض من وسط أمريكا مطلق مرتين وله كتابات سردية إبداعية سابقة عن ممارسات الشذوذ الجنسي السادية والماسوشية /.../ حقاً وفي الواقع، ردود الفعل على المذكرات الزائفة تخبرنا دوماً المزيد عن القضايا المعقدة للمصداقية والزيف والتاريخ والسياسة أكثر من ما تقوم به الكتب نفسها..» [27]

الملحق 33:

-جيمس فري (James Frey) كاتب ومخرج وسيناريست ومنتج وروائي أمريكي معاصر، ولد عام 1969 في مدينة لوس أنجلوس. نشر عام 2003 سيرته الذاتية بعنوان «مليون شظية صغيرة» التي كان محورها إدمان المخدرات والكحول ثم الشفاء منهما. راجت تلك السيرة جدا خاصة بعد ظهور فري في برنامج أوبرا وينفري ومصادقتها على اختيار كتابه في نادي أوبرا للكتب» الذي يحظى بشعبية ضخمة. وهكذا أصبحت هذه السيرة من أكثر الكتب مبيعاً،

26-امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية، ص، ص: 76، 77.

27-دانيال مندلسون وآخرون: قضايا أدبية: نهاية الرواية وبداية «السيرة الذاتية» وقضايا أخرى مترجمة، ص، ص: 155-156.

حيث فاقت مبيعاتها خمسة ملايين نسخة. ولكن في كانون الثاني / يناير 2006، نشر موقع «ذا سموكنغ غان The Smoking Gun» على النت تقريرا استقصائيا بعنوان مليون كذبة صغيرة، كشف كاتبه أن سيرة فري مزورة وغير صادقة وتحتوي على مبالغات خيالية (Fictional) ضخمة لتصوير بطولة فري، ولكن فري نفى هذه التهمة تماما وصرح بأنه استخدم بعض الخيال الضروري لصياغة أحداث حقيقية ساند الناشر «بلداي» فري بعد نشر هذا التقرير في البداية، ولكنه قام بالتحقيق مع فري بصورة سرية ثم نشر بيانا جاء فيه: «عندما نشر تقرير سموكنغ غان، كان رد فعلنا الأولي مساندة المؤلف فري لعدم وجود أدلة لدينا. ومنذ ذلك الحين، وجهنا أسئلة للمؤلف، وأدركنا للأسف بأنه بالفعل هناك بعض الأحداث التي تم تبديلها وفبركتها وتضخيمها. ولهذا، قررنا وضع تنويه واعتذار من للمؤلف والناشر في تمهيد هذا الكتاب بهذا الخصوص في الطبعات المستقبلية». وفي 11 يناير 2006، ظهر فري مع أمه على برنامج لاري كينغ لايف الشهير ، ودافع عن كتابه قائلا: جميع المذكرات تغير بعض التفاصيل الضرورات السرد والصياغة الأدبية»، وأصر على كون جوهر الكتاب صادق وحقيقي أي عن كونه مدمن مخدرات وكحول سابق واستطاع الشفاء من الإدمان. واتصلت أوبرا وينفري بالبرنامج لتدافع عن جوهر كتاب فري ولا سيما وأنه ظهر في برنامجها الشهير وروجت لكتابه. وأكدت وينفري على أن الكتاب ألهم الكثير من المدمنين على وجود أمل للنجاة من الإدمان، ودافعت عن نفسها لكونها روجت لكتاب مزيف وألقت باللوم على الناشر الذي لم يتأكد من صدق المؤلف. وفي 2 نوفمبر 2007 نشرت وكالة أسوشياتيد برس، خبراً عن صدور حكم قضائي لصالح القراء الذين لدعوا أن فري والناشر خدعوهم. وقام الناشر بإعادة قيمة الكتاب لكل قارئ طالب بتعويضه عن قيمة الكتاب إذا كان شراء الكتاب قبل اعتراف فري العلني عن وجود خيال في الكتاب. وبلغ مجموع التعويضات أكثر من مليونين دولار تقريباً، ثم قام الناشر بالتبرع بمبلغ نصف مليون دولار للجمعيات الخيرية ومؤسسات مقاومة الإدمان. كما بادر الناشر بحماية نفسه وذلك بوضع تنويه واضح في تمهيد الكتاب في الطبعات المستقبلية. لتوضيح أن أحداث الكتاب تحتوي على أحداث خيالية غير حقيقية.»[28]

28–دانيال مندلسون وآخرون: قضايا أدبية: نهاية الرواية وبداية «السيرة الذاتية» وقضايا أخرى مترجمة، ص 148.

الملحق 34:

«ما لاحظته على عينة المادة الحوارية التي أشتغل عليها، أنها تخضع غالبا لاهتمامات الكاتب "واسيني الأعرج" لأنه هو من يتحكم في توجيه جواب السؤال إلى الوجهة التي تخدم الجانب الدعائي لأعماله الروائية. وما أسجله بخصوص هذه المادة، هو أن الأسئلة الأدبية المطروحة، أملتها المناسبة التي تزامنت مع صدور مؤلف روائي، أو مع التحضير لإصدار رواية جديدة، أو الحديث عن آخر ما صدر للكاتب ما يمكن رصده في ضوء الأسئلة المطروحة، أنها غالبا ما تربط السيرة الذاتية للكاتب بمنتجه الروائي. وذلك نظرا لأن المُحاور يسعى في الغالب إلى رصد نقاط التقاطع بين الواقع الخارج أدبي والإنتاج الروائي لـ"واسيني الأعرج". بل ويُصر في كثير من الأحيان إلى مقابلة النص الروائي بمصادر خارج أدبية. لكن يبدو أن الكاتب يحمل على عاتقه جزءا كبيرا من هذه المسؤولية، ذلك أنه غالبا ما ينحرف بالسؤال الملقى إليه نحو جواب يعيد من خلاله استحضار ما كابده في جزائر ما بعد الاستقلال، والمعاناة التي عاشها برفقة أسرته لاسيما في سنوات التسعينات. وهو ما يجعل القارئ يعقد الصلة – تلقائيا – بين الكتابة الروائية والسيرة الذاتية للكاتب وأتصور أنه إذا كان القارئ يواجه أجوبة مكرورة في هذه المحاورات، فلأن الكاتب يريد أن يكسب تعاطفه [القارئ إزاء قضيته غير أن هذه الأسئلة فيما يبدو تتيح للكاتب الإدلاء بأجوبة جديدة تملأ فراغ المقول الأول، مما قد يُعْنِي فضاء المعرفة بخصوص الكتابة الواسينية لدى القارئ لكن هذا لا يحدث دائما بدليل إعادة الكاتب لإنتاج ذات الأجوبة – فيما يتصل بالدواعي الخارجية للكتابة – في أشكال لغوية مختلفة. غير أن هذا لا ينفي حضور السؤال المعرفي الذي كثيرا ما يستفهم حول الكتابة لدى "واسيني الأعرج»[29]

الملحق 35:

«من ذا الذى يحكى لنا حكاية؟ إنه سير والتر سكوت طبعاً. وسكوت روائى سنختلف بشأنه اختلافاً عنيفاً، وأنا شخصياً لا أحفل به، بل أجد من العسير تفسير شهرته المستمرة. أما عن شهرته في أيامه فهذا أمر يسير الفهم، وله أسباب هامة كنا نناقشها لو أن مشروعنا يعالج الترتيب الزمني. أما إذا أخرجناه من نهر الزمن وأجلسناه ليكتب في تلك الغرفة المستديرة مع

29–فتيحة العزوني: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2011/ 2012م، ص– ص: 73، 77.

باقى الروائيين فإن أهميته سوف تقل، وسنحكم بأن عقليته تافهة وأسلوبه ثقيل، كما أنه لا يستطيع أن يضطلع بالبناء وقصصه خالية من التجرد الفني والعاطفة. فكيف إذن لكاتب حرم الاثنين أن يخلق شخصيات تؤثر في نفوسنا تأثيراً عميقاً، وقد يكون التجرد الفنى شيئاً أرستقراطياً لا يسعى إليه الكاتب، لكن العاطفة قطع شيء موجود حتى في أبسط الناس. لكنكم تذكرون كيف أن الجبال الشاهقة والوديان الشاسعة التي وصفها سكوت، والأديرة المهدمة بعناية تصرخ طالبة العاطفة، العاطفة، وكيف أنها لا توجد فيها بتاتا. فيا العاطفة كان يمكن أن يكون سكوت كاتبا عظيما، وما كانت لتهمنا حيدذ خشونته أو تصنعه، فالقلب العفيف والمشاعر الرقيقة وحب الريف والذكاء هى كل ثروة سكوت، وهذه لا تكون أساسا كافيا للروايات العظيمة.»[30]

الملحق 36:

«إن كلاً من العالم القائم على الحقيقة الوحيدة وعالم الرواية النسبي والغامض معجون من مادة مختلفة اختلافاً كلياً. فالحقيقة الشمولية تستبعد النسبية، والشك، والتساؤل، ولا يسعها أبداً أن تتصالح إذن مع ما سأسميه روح الرواية. ولكن، أولا يتم في روسيا الشيوعية نشر مئات وآلاف الروايات بكميات هائلة وبنجاح كبير؟ نعم، لكن هذه الروايات لم تعد تتابع استعادة الكائن. ولا تكتشف أي جزء جديد من الوجود؛ وإنما تؤكد فقط ماسبق وقيل؛ أكثر ذلك: من في التأكيد على ما يقال على ما يجب قوله إنما يقوم سبب وجودها وانتصارها، وفائدتها في المجتمع الذي هو مجتمعها. فهي بعدم اكتشافها أي شيء، لم تعد تشارك بتتالي الاكتشافات التي أطلق عليها تاريخ الرواية؛ إذ أنها تقع خارج هذا التاريخ، أو إنها: روايات ما بعد تاريخ الرواية. لقد مضى ما يقرب من نصف قرن على توقف تاريخ الرواية في إمبراطورية الشيوعية الروسية. وإنه لحدث هائل نظراً لعظمة الرواية الروسية من غوغول إلى بيلي. ليس موت الرواية إذن فكرة وهمية. فقد تم حدوثه. ونحن نعلم اليوم كيف تموت الرواية: إنها لا تختفي؛ وإنما تقع خارج تاريخها. يحدث موتها إذن بهدوء، دون أن يراه أحد، ودون أن يثير استغراب أي إنسان.»[31]

30-ا.م.فروستر: أركان القصة، مرجع سابق، ص، ص: 39، 40.

31-ميلان كونديرا: فن الرواية، مرجع سابق، ص، ص: 21، 22.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، (د.ط)، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د.ت).

2. أنثى السراب، ط01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2010م.

3. أصابع لوليتا، ط01، دار الصدى، دبي، الإمارات، 2016م.

قائمة المراجع:

المعاجم والقواميس:

العربية:

4. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، (د،ط)، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، 1986.

5. ابن منظور: لسان العرب، (د،ط)، تح: عبد الله علي كبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر.

6. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، (د،ط)، ج02، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 1979م.

7. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984.

8. الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط01، ج02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

9. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط01، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2002م.

10. لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط19، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان،(د،ت).

11. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط08، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005.

12. مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ط01، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1989م.

13. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط04، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر،2004م.

14. محمد التنوجي المعجم المفصل في الأدب،ج02، ط02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999م.

15. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط01، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010م.

16. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط03، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، مصر، 2003م.

17. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، (د،ط)، دائرة المعاجم مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1986.

المترجمة:

18. جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط01، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003م.

الأجنبية:

19. "Novel." *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/novel. Accessed 2 Aug. 2021.

20. "Novella." *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/novella. Accessed 1 Aug. 2021.

21. "Roman" ,bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Roman>, abgerufen am 02.08.2021.

22. Dictionary, C.E., 2014. Collins english dictionary. Complete & Unabridged. Dictionnaire de L'Académie francaise, 5ème edition, éditions eBooks France, 1798.

23. John Anthony Cuddon, A dictionary of literary terms and literary theory, revised by: M. A. R. Habib ,5th ed, Wiley-Blackwell, 9600 Garsington Road, Oxford, OX4 2DQ, UK, 2013.

24. Le Robert, Dictionnaire de française, mot : Romance.

الكتب العربية:

1. ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، مر: درويش الجويدي، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006م، ص05.

2. ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، مج01/ مج 02، مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1998م.

3. إحسان عباس: فن السيرة، ط01، دار الشروق، عمان، الأردن، 1996م.

4. أدهم شرقاوي: وتلك الأيام، ط01، دار كلمات للنشر والتوزيع، الكويت، 2020م.

5. إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم، (د،ط)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2011م.

6. الإمام النووي: رياض الصالحين، تح: جماعة من العلماء، تخ: محمد ناصر الدين الألباني، إشراف: زهير الشاويش، ط01، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1992م.

7. أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، ط02، دار العلم للملايين بيروت، 2000م.

8. حاتم الصكر: أقنعة السيرة وتجلياتها البوح والترميز في الكتابة السير– ذاتية، (د.ط)، دار أزمنة، عمّان، الأردن، 2017م.

9. حسام الدين درويش: إشكالية المنهج في هيرمينوطيقا بول ريكور وعلاقتها بالعلوم الإنسانية إشكالية المنهج في هيرمينوطيقا بول ريكور وعلاقتها بالعلوم الإنسانية نحو تأسيس هرمينوطيقيا للحوار، ط01، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسية، الدوحة، قطر، 2016.

10. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط 01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م.

11. حسين المناصرة، وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، ط01، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن.

12. حميد لحميداني: الرواية والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م.

13. حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

14. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م.

15. ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، ط04، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2008م.

16. رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، مصر، 2016م.

17. رشيدة مهران: طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، ط01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، مصر، 1979م.

18. سعد محمد رحيم: سحر السرد دراسات في الفنون السردية، (د.ط)، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2014م.

19. سلوى السعداوي: الكذب الحقيقي من قال إنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، ط 01، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2016م.

20. شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (رؤية نقدية)، ط01، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014م.

21. شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الأتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، (د.ط)، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992م.

22. شوقي ضيف: الترجمة الشخصية، ط04، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت).

23. شيماء فاضل حمودي وعلي الموس الخزعلي: تجليات العنف ضد المرأة في الأدبين الإسرائيلي والعربي دراسة تحليلية مقارنة، ط01، دار أمجد للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، 2019م.

24. صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، (د، ط)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر، (د، ت).

25. عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، ط01، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007م.

26. عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، (د.ط)، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، الجيزة، مصر، 1992م.

27. عبد الغني حسن :التراجم والسير، ط03، القاهرة، مصر، (د.ت).

28. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، ط 01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

29. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط02، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996م.

30. عبد الله العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1995م.

31. عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ط01، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، 2012م.

32. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد (د.ط)، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

33. عز الدين المناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، ط01، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004م.

34. فارس عزيز المدرس: رؤى التأويل في قصيدة حكاية، من كتاب: ينابيع النص وجماليات التشكيل قراءات في شعر بشرى البستاني، مجموعة مؤلفين، إعداد وتقديم: خليل شكري هياس، ط1، دار دجلة ناشرون وموزعون، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، 2012.

35. فاروق خورشيد: في الرواية العربية عصر التجميع، ط02، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1982.

36. فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ط02، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2002م.

37. فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2004م.

38. كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني الأعرج، (د.ط)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، (د.ت).

39. محمّد الباردي: عندما تتكلّم الذّات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

40. محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ط01، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

41. محمد صابر عبيد: التشكيل السيرذاتي التجربة والكتابة، (د،ط)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية.

42. محمد مندور: الأدب وفنونه، ط05، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006م.

43. محمود المسعدي: حدّث أبو هريرة قال، تق: توفيق بكار، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، سبتمبر 2014م.

44. مولولود فرعون: ابن الفقير، تر وتق: نسرين شكري، ط 01، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2014م.

45. ميخائيل نعيمة: سبعون المرحلة الأولى 1889- 1911، ط01، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1977م.

46. نادية بوذراع: محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، ط01، دار ميم للنشر، الجزائر، 2016م.

47. واسيني الأعرج: جسد الحرائق، (د.ط)، موفم للنشر، الجزائر، 2015م.

48. مرايا الضرير كولونيل الحروب الخاسرة، تر: عدنان محمد، ط 01، ورد للطباع والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2011م.

49. يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، (د.ط)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د.ت).

50. يمنى طريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، (د.ط)، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 1989م.

الكتب المترجمة:

51. ا.م.فروستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جلد، مر: حسن محمود، (د.ط)، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، مصر، 1960م.

52. امبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.

53. أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، (د، ط)، مركز الإنماء الحضاري، (د، ت).

54. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996م.

55. أمبرتو إيكو: تأملات في السرد الروائي، تر: سعيد بنكراد، ط02، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2015م.

56. أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط02، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2001م.

57. أُومبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر وتق: سعيد بنكراد، ط 02، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004م.

58. أيان وات: ظهور الرواية الانجليزية، تر: يوئيل يوسف عزيز، (د.ط)، دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، 1980م.

1. إيملي نوتومب: ذهول ورعدة، تر: أبو بكر العيادي، تق: رمزي بن رحومة، ط 01، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، تونس، 2016م.

2. باتريك زوسكيند: العطر قصة قاتل، تر: نبيل الحفار، ط 04، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، 2007م.

59. بول ريكور: الزمان والسرد ج02، التصوير في السرد القصصي.

60. بول ريكور: الزمان والسرد، ج01، الحبكة والسرد التاريخي، تر: فلاح رحيم، مر: جورج زيناتي، ط 01، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2006م.

61. بول ريكور: صراع التأويلات دراسة هرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، مر: جورج زيناتي، ط01، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2005، ص 40.

62. بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ط02، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2006م.

63. بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: جواد عبد الستار، ط02، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، 2000م.

64. بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

65. تزفيتان تودوروف: شعرية النثر: مختارات تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، مر: جمال شحيّد، (د.ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2011م.

66. تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، ط01، منشورات الاختلاف، 2005م.

3. جابريل جارسيا ماركيز: الأم الكبيرة، تر: محمود علي مراد، ط 03، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2004م.

67. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، تق: محمد علال سيناصر، ط02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.

4. جورج أورويل: 1984، تر: الحارث محمد النبهان، ط 01، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2014م.

68. جورج ماي: السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صولة، ط02، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2017م.

69. جون هالبرين: نظرية الرواية (مقالات جديدة)، تر: محي الدين صبحي، (د.ط)، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1981م.

70. جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط02، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997م.

71. دانيال مندلسون وآخرون: قضايا أدبية: نهاية الرواية وبداية «السيرة الذاتية» وقضايا أخرة مترجمة، تر وتع: حمد العيسى، مر: صلاح عيسى، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2011م.

72. دبرا بارسونز: رواد نظرية الرواية الحداثية، تر وتق: أحمد الشيمي، ط01، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2016م.

73. روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، (د،ط)، المجلس الأعلى للثقافة،(د،ب)، 1997م.

74. رولان بارت التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وبشير قمري وعبد الحميد عقار، من كتاب رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات، ط01، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب.

75. رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، ط01، مركز الإنماء الحضاري، 2002م.

76. ريجيس جولفييه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، تر: فؤاد كامل، مر: محمد عبد الهادي أبو ريده، ط01، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988م.

77. غاستون باشلار: جماليات المكان، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984م.

5. فرناندو بيسوا: اليوميات، تر: المهدي أخريف، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2017م، ص10.

6. فلاديمير نابوكوف: لوليتا، (د.ط)، دار الأسامة، دمشق، سورية، (د.ت).

78. فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2013م.

79. فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر وتق: عمر حلي، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1994م.

80. لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر: زوبيدة القاضي،(د.ط)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2010م.

81. لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، تر: محمد براده، ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة مؤلفين، مر: محمد سبيلا، ط02، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986م.

7. ليف تولسوي: اليوميات، الجزء الأول 1847- 1857، تر: يوسف نبيل، ط01، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2020م.

82. مارتن هايدغر: السؤال عن الشيء، تر: إسماعيل المصدق، مر: موسى وهبة، ط 01، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2012م.

83. مارتن هيدجر: نداء الحقيقة، تر، تق، ودراسة: عبد الغفار مكاوي، (د.ط)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1977م.

84. مارتن هيدغر: الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعية، تر، تق وتع: عمارة الناصر، ط01، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2015م.

85. مايكل كوبرسون: فن السيرة في العربية عصر المأمون نموذجا، تر: محمود محمد مكي، مر وتق: جمال عبد الناصر، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.

86. مجموعة مؤلفين: القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، مر: سيد بحراوي، ط01، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997م.

87. مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص دراسات وتطبيقات على رواية ما بعد الحداثة، تر: أماني أبو رحمة، ط01، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 2019 م.

88. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، ط01، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987م.

89. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط03، منشورات عويدات، باريس، فرنسا، 1986.

90. ميشال فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير.

91. ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ط01، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سورية، 1999م.

92. هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل الأصول.المبادئ.الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، ط2، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، 2006م.

93. هومي.ك. بابا: موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2006م. هيلين هانف: 84، شارع تشيرنغ كروس، تر: دلال نصر الله، ط 01، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2019.

94. والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1998م.

95. ويل وايلير ديورانت: قصة الحضارة، مج 01، ج 02، تر: محمد بدران، زكي نجيب محمود ، تق: محي الدين صابر، (د، ط)، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988م.

96. يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، ط02، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

الكتب الأجنبية:

97. Anderson Linda R: Autobiography: New Critical Idiom. Taylor & Francis e-Library, Routledge, New York, 2001, p 07.

98. BEN YAGODA : MEMOIR A History, RIVERHEAD BOOKS, a member of Penguin Group (USA) Inc, New York 2009, Chapter 5, INTERLUDE: TRUTH, MEMORY, AND AUTOBIOGRAPHY.

99. Georg Misch: A History of Autobiography in Antiquity,part 1, 1st Edition Published in 1950, reprinted by Routledge in 1998 and 2002.

100. Gérard Genette: Fiction et Diction, ISBN 1 publication Introduction à l'architexte, 2-02-005310-1 (ISBN 1 publication Fiction et Diction, 2-02-012851-9, Éditions du Seuil, 1979, 1991 et janvier 2004 pour la présente édition et la composition du volum.

101. Nassim Nicholas Taleb:THE BED OF PROCRUSTES Philosophical and Practical Aphorisms, Published in the United States by Random House, an imprint of The Random House Publishing Group, a division of Random House, Inc., New York. RANDOM HOUSE and colophon are registered trademarks of Random House, Inc, 2010.

102. Wayne Shumaker: English Autobiography Its Emergence Materials And Form, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS BERKELEY AND LOS ANGELES, 1954.

103. Wilhelm Dilthey: Hermeneutics and the study of history, edited, with an introduction, by Rudolf A. Makkreel and Frithj of Rodi, Published by Princeton UniversityPress, 41 William Street, Princeton, New Jersey United Kingdom,1996.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

104. حنان حطاب: في فهم الخطاب السردي مقاربة تأويلية في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه علوم، تخصص مدارس النقد المعاصر وقضاياه، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2016/ 2017م.

105. عبد القوي أحمد: السيرة والتخييل في رواية: أنثى السراب لـ"واسيني الأعرج، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة السانية، وهران، الجزائر، 2011م- 2012م.

106. فتيحة العزوني: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2011/ 2012م.

المقالات:

العربية:

107. إيمان توهامي: فتنة المتخيل وشبقية الجسد قراءة في رواية أنثى السراب لواسني الأعرج، مجلة قراءات، مج 07، ع 01، تاريخ: 02/ 03/ 2015م، ص-ص: 127- 142.

108. خولة بارة، عبد الرحيم عزاب: المسافة الجمالية في رواية" أصابع لوليتا "لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج: 13، ع: 01، 15/ 03/ 2021م، ص- ص: 1326- 1344.

109. د.ب.أ: ماكرون يطلب من الجزائريين "نسيان الماضي"، هسبريس (https://www.hespress.com)، تاريخ النشر: الخميس 25 غشت 2022 - 22:38، تاريخ الإطلاع: 17 أفريل 2023، رابط المقال: https://cutt.us/L5CIG

110. روباش جميلة، وزين حفيظة: فتنة المتخيل وشبقية الجسد قراءة في رواية أنثى السراب لواسني الأعرج، مجلة الأثر، مج 11، ع 16، 31/ 12/ 2012م.

111. سعيد يقطين: الرواية العربية: من التراث إلى العصر (من أجل رواية تفاعلية عربية)، مجلة علامات.

112. شعيب مرواني: البناء السير ذاتي وسرد الحياة الشخصية في رواية "ذاكرة الماء محنة الجنون العاري" لـ"واسيني الأعرج"، مجلة مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، مج: 06، ع: 01، جوان 2023م، بريكة، الجزائر، ص- ص: 1639- 1664.

113. النص الأدبي العربي ورهان التأويل بين التراث والمعاصرة، مجلة كلية التربية طرابلس، مج 01، ع 18، ديسمبر 2023، طرابلس، ليبيا، ص- ص: 18- 32.

114. الصورة واللغة، بين إنتاج التصورات والصور وتلقيها، كتاب "مدينة تبسة وأعلامها بوابة الشرق ورئة العروبة وأريج الحضارات" لمؤلفه "أحمد عيساوي" نموذجا، مجلة مؤانسات في اللغة والأدب والنقد، ع02، ديسمبر 2023.

115. فهم الذات من خلال السرد قراءة في إشكالية الذات الحقيقية المرجعية وسردنتها، مجلة دراسات، مج 13، ع 01، جويلية 2024، ص- ص: 58- 72.

116. شعيب مرواني، رشيد رايس: تسريد الذات وذاتية السرد في رواية "شرفات بحر الشمال "لـ "واسيني الأعرج"، مج 11، ع 01، مجلة آفاق فكرية، 05 ماي 2023م ، سيدي بلعباس، الجزائر، ص- ص: 173- 189.)

117. عبد العزيز هبة: أنثى السراب: رواية سيرية أم تخييل ذاتي؟، مجلة حوليات الآداب واللغات، مج 08، ع 03، 05/ 11/ 2020م.

118. عبد الله شطاح: التخييل الذاتي: محاولة تأصيل تشظي روائي أم جنس أدبي جديد؟ مجلة الحكمة، ع 54، أكتوبر 2011م.

119. عبد الله شطاح: سطوة الأنا التخييل الذاتي في روايات واسيني الأعرج (أنثى السراب) نموذجا، مجلة اللغة العربية وآدابها، مج 02، ع 04، الجزائر، 01/ 01/ 2014م، ص- ص: 115- 124.

120. عبد الوهاب شعلان: من سوسيولوجيا الأدب إلى سوسيولوجيا النص قراءة في تجربة حميد لحميداني، المركز الجامعي سوق أهراس، ص 172، رابط: http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/377

121. فيصل الأحمر: مقولة التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة كلية الآداب واللغات، مج 01، ع 02، الجزائر، 2015/12/01م.

122. كمال الرياحي: حوار مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج، مجلة عمان، ع 96، حزيران 2003.

123. منصف الوهايبي: في أخطاء الترجمة: «تخييل ذاتي» أم كنغر؟... ابنٌ أم خيوط؟، صحيفة القدس العربي، تاريخ النشر:02 نوفمبر 2016، تاريخ الإطلاع: 13 جويلية 2021، الرابط: https://2u.pw/bjV2Pgi

124. نهاد التكرلي: سيمون ديفوار ومشكلة الموت، مجلة الأديب،ع07، السنة12، 1953م.

المترجمة:

125. فرانكو موريتي: الرواية: التاريخ والنظرية، تر: أديب الثائر، مجلة تبيين للدراسات الفلسفية والنظريات النقدية، مج 01، ع 02، خريف 2012، 2012/09/30م.

126. مارك فريمان وجينز بروكمبير: التكامل السردي الهوية في السيرة الذاتية ومعنى الحياة الطيبة، مجلة فصول، ع 87-88، 2013-214م.

الأجنبية:

127. Aviva Lori: Grounds for disbelief, Haaretz newspaper, https://web.archive.org/web/20190513095313/http://prophetess.lstc.edu/~rklein/Documents/grounds.htm

128. Bonnie Braendlin: Who Speaks (for) Autobiography?, CEA Critic , FALL 1994, Vol. 57, No. 1, RE-EVALUATING THE BOUNDARIES OF AUTOBIOGRAPHY: A Special Issue of the "CEA Critic" (FALL 1994), Published by: The Johns Hopkins University Press .

129. Cécile De Bary, « Introduction », *Itinéraires* [En ligne], 2013-1 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : https://2u.pw/2mkCBPP.

130. E. D. Hirsch, Jr: Three Dimensions of Hermeneutics, New Literary History, Vol. 3, No. 2, On Interpretation: I (Winter, 1972), Published by: The Johns Hopkins University Press.

131. Jan Herman: Les premiers romans français, entre traduction et pseudo-traduction, KU Leuven, 2005 Literary Studies, Lirias.

132. Jean Rousset: L'Aventure baroque, parution mars 2006, ISBN 978-2-88182-529-3, https://www.editionszoe.ch/livre/l-aventure-baroque , 14/02/2022.

133. Luciano Formisano : L'histoire de roi Arthur dans le 'Roman de Brut' de Wace: essai de traduction, ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI,Corso di laurea in Lettere, Indirizzo: Culture Letterarie Europee Tesi di laurea in Filologia romanza.

134. NINA BAYM: Novels, Readers, and Reviewers, Responses to Fiction in Antebellum America, Chapter Title: Character, Published by: Cornell University Press.

135. Omowumi Ogunyemi : Self, Narrative Perspective of, Interdisciplinary Encyclopedia of Religion and Science ISSN: 2037-2329 and the author. No part of this article may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted without the prior permission of the Editors. To refer to the content of this article, quote: INTERS – Interdisciplinary Encyclopedia of Religion and Science, edited by G. Tanzella-Nitti, I. Colagé and A. Strumia, www.inters.org, 2014.

136. Paul John Eakin: Autobiography as Cosmogram, Storyworlds: A Journal of Narrative Studies , Vol. 6, No. 1 (Summer 2014), Published by: University of Nebraska Press .

137. Paul Ricoeur: Hermeneutics and the Human Sciences Essays on Language, Action and Interpretation, Edited, translated and introduced by "JOHN B. THOMPSON",Printed in the United Kingdom by Clays, St Ives plcA catalogue record for this publication is available from the British Library Library of Congress Cataloguing in Publication data,First published 1981 Reprinted 1982 (twice), 1998 Cambridge Philosophy Classics edition 2016.

138. PER KROGH HANSEN: First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration,Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel, edited by Elke D'hoker, and Gunther Martens, De Gruyter, Inc., 2008, p 317.

139. PHILIPPE LEJEUNE, JEAN YAMASAKI TOYAMA: LE MOI EST-IL INTERNATIONAL?/ IS THE I INTERNATIONAL?,Published By: University of Hawai'i Press, Vol. 32, No. 1, IABA 2008: LIFE WRITING & TRANSLATIONS (winter 2009).

140. Roy K. Gibson: Letters into Autobiography: The Generic Mobility of the Ancient Letter Collection, From the book: Generic Interfaces in Latin Literature Encounters, Interactions and Transformations Edited by: Theodore D. Papanghelis , Stephen J. Harrison and Stavros Frangoulidis Volume 20 in the series Trends in Classics - Published by De Gruyter, Published: March 15, 2013.

141. Stanton Wortham : Narrating the Self, Stanton Wortham University of Pennsylvania, stanton.wortham@bc.edu, GSE Publications, Reprinted by permission of the Publisher. From Stanton Wortham, Narratives in Action: A Strategy for Research and Analysis, New York: Teachers College Press, 2001 by Teachers College, Columbia University.

142. Steven Cohan: Figures beyond the Text: A Theory of Readable Character in the Novel, Source: NOVEL: A Forum on Fiction , Autumn, 1983, Vol. 17, No. 1 (Autumn, 1983),Published by: Duke University Press.

ملتقيات وندوات:

143. واسيني الأعرج: مسالك الكتابة الروائية (التاريخ– الذات–المرأة–الفن–الوباء)، تق: عبد الحق بلعابد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، بتاريخ الأربعاء 20 أفريل 2022م، رابط الملتقى على اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=9-8r8m0ygo0

144. شعيب مرواني: الهجنة المعطوبة، الاستلاب الثقافي والتبعية الهوياتية قراءة في عمل "شرفات بحر الشمال" لـ"واسيني الأعرج" مداخلة في ندوة وطنية بعنوان الهجنة في عالم متحول أقيمت في جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي تبسة تنظيم فرقة التكوين البحثي PRFU بالتنسيق مع قسم اللغة والأدب العربي.

المواقع الالكترونية:

145. https://forwhatsaiththescriptures.org/2016/11/05/epistle-letter/

146. https://www.britannica.com/biography/Chretien-de-Troyes

147. https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-17.htm

148. https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/havel-vaclav-1936 .

149. https://www.facebook.com/WacinyLaredj2013/posts/pfbid0EsJBwB85HstrDgVsspv54Co9u4iq2e4Q9fXhuqxuEdGKhv6W1oewpMEk85AxvuWSl

150. https://www.youtube.com/watch?v=6VLG7rGBY_o

151. https://www.asjp.cerist.dz/en/rechercheGeneral

152. https://twitter.com/DerbyChrisW/status/1721442355922772282

153. https://twitter.com/DerbyChrisW/status/1721442355922772282

المراسلات:

154. مراسلة إلى الروائي "واسيني الأعرج" بواسطة البريد الإلكتروني (من chouaibmerou13@gmail.com إلى waciny@yahoo.fr) بتاريخ: 2021/05/18م الساعة 08:19 صباحا، إلى 2021/05/22م على الساعة 08:01 صباحا، بتوقيت الجزائر، منطقة تبسة، وكان السؤال يتمحور حول التشكيلات السير ذاتية في تجربة المؤلف في النصوص التي جاءت موضوعا للبحث.

الفهرس

العنوان	رقم الصفحة
الإهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	03- 11
الفصل الأول: في الرواية والسيرة الذاتية مقاربة نظرية.	13- 125
تمهيد	13
1. مفهوم الرواية	16
2. عن نشأة الرواية	34
3. في أصل الرواية العربية	45
4. السيرة الذاتية: المفهوم والماهية	56
5. نشأة وتطور السيرة الذاتية	68
6. السيرة الذاتية والأنواع المتاخمة	82- 125
أ. السيرة الذاتية والمذكرات	83
ب. السيرة الذاتية والترجمة	86
ج. السيرة الذاتية واليوميات	91
د. السيرة الذاتية والاعترافات	100
هـ. السيرة الذاتية وفن الرسالة	105
و. تداخل السيرة الذاتية مع الرواية	117
الفصل الثاني: التشكيلات السيرذاتية في رواية شرفات بحر الشمال: التقمص آلية للفهم.	127- 258
إطار التأويل	127
1. فكرة الرواية	135
2. اختيار النوع الأدبي	139

3. الموت مولدا للأحداث	145
4. العمل والإطار الزماني	160- 171
أ. زمان الأحداث (زمان الحكاية)	160
ب. زمان الكتابة والزمان الداخلي	168
5. تشكيل البطل والشخصيات	171- 214
أ. شخصيات مرجعية حافظت على مرجعيتها	174
أ. 1. الشخصية الرئيسة ياسين	175
أ. 2. شخصيات الأهل والأقارب	177
أ. 3. الوالدة	178
أ. 4. الوالد	178
أ. 5. عزيز	180
أ. 6. زليخة	181
أ. 7. غلام الله وشخصيات أخرى من محيط المؤلف	184
أ. 8. شخصيات من الطفولة والمدرسة	188
أ. 8. 1. شخصية المعلمة	189
أ. 8. 2. زملاء الدراسة	190
أ. 8. 3. شخصية عبد الرزاق	191
أ. 8. 4. شخصيه كريمو	192
ب. شخصيات مرجعية أخرى	193
ج. شخصيات مرجعية دخلت لعبة المتخيل	196
ج. 1. شخصية فتنة، وشخصية نادية	197
ج. 2. شخصية المدير	203
ج. 3. كليمونس (رحمة)	204
ج. 4. شخصية أم كليمونس	206
ج. 5. شخصية والد كليمونس	207
ج. 6. مضيفة الطيران	208

ج. 7. شخصية لكحل	210
ج. 8. شخصية عبد الرحمن والفنان العراقي	210
6. تشكيل الفضاءات المكانية	214- 250
أ. فضاءات الوطن	224
أ. 1. فضاءات الطفولة	226
أ. 2. فضاءات ما بعد الطفولة	228
ب. فضاء بيني	228
ج. فضاءات المنفى	229
7. حبكة الرواية	231
8. مكانة التشكيلات السير ذاتية في العمل	241
الفصل الثالث: ما يقوله النص، التشكيلات السير ذاتية في أنثى السراب بين الوعي واللاوعي.	251- 357
حدود المقاربة	251
1. التخمين أو الأحكام المسبقة عن العمل	258
2. ما بعد التخمين، لحظة الفهم، الربط بين الأحكام المسبقة ومعنى النص	267
3. فهم منطق النص: الانصهار بين أفق الذات وبين أفق النص	270
4. أنثى السراب نص خيالي هل يتضمن وقائع سير ذاتية؟	273
أ. جملة التشكيلات السير ذاتية في أنثى السراب	296
5. أقنعة الضمائر	299
6. رمزية الشخصيات	305
7. بنية العمل الحقيقية	309
8. لعبة الغياب والحضور ولعبة الحضور والحضور	313
9. تحطيم الشكل الروائي في أنثى السراب	321

10. ما بعد التأويل، قيمة العمل الأدبي	329
11. آفاق النص	337
الفصل الرابع: أفق النص وسلطة القارئ، قراءة في عمل "أصابع لوليتا".	345- 458
نطاق القراءة	345
1. العودة إلى ضمير الغائب انكسار النرجسية أم تضخيم لها؟	349
2. انهيار مبدأ الهوية	354
3. تركيب الوقائع الحياتية في النص	372
أ. من تشكيلات سيرذاتية إلى تشكيلات إيديولوجية	375
4. قضية الزيف في التشكيلات السير ذاتية	384
5. قوة الافتراضات الوجودية	395
6. انفتاح أم انغلاق؟	404
7. قراءات سابقة	411
8. قضية التجنيس	437
الخاتمة	460- 468
التوصيات	469
الملاحق	471- 510
قائمة المصادر والمراجع	512- 528
الفهرس	530- 533

الملخص:

يتموضع بحثنا في خانة المقاربات الأدبية التي تعنى بدراسة التداخل النوعي بين الأنواع الأدبية، مركزا على الرواية والسيرة الذاتية، ومُؤَسَّسًا على إطار نظري حددنا فيه مختلف المفاهيم والعلاقات القائمة بين السيرة الذاتية والرواية والأنواع القريبة منهم، وممتدًّا إلى جانب تطبيقي سعينا فيه إلى تمثل منطق التداخل وإمكانيته عَمَلِيًّا. وقد اتخذ بحثنا ثلاث مدونات أساسية تنطوي تحت نوع الرواية، وتنهل من السيرة الذاتية، بغية الكشف عن نقطة الالتقاء والتشابك، ومعرفة نقاط التنافر والاختلاف.

مرتكزين على إشكالية عامة: كيف تستفيد الرواية من السيرة الذاتية؟ وهل هذه الاستفادة مفتوحة في الاتجاهين؟ أي هل يمكن أن تستفيد السيرة الذاتية من الرواية؟ تمخضت عنها أخرى خاصة تتعلق بمدونات الاشتغال المنتخبة: كيف استغل المؤلف التشكيلات السير ذاتية المرجعية في إطار أعمال متخيلة؟ كيف تموضعت هذه التشكيلات ضمن إطار العمل؟ وما الدور الذي أدته فيه؟ حاولنا الإجابة خلال الفصول التطبيقية التي اعتمدنا فيها على التأويل، وآليات أخرى مختلفة. شكلنا بها أدوات قراءة وتفكيك للأعمال، وقد توصلنا من خلال البحث إلى أن التشكيلات السير ذاتية في المدونات التي اشتغلنا عليها لا تضطلع بأي دور بنيوي في النص، حيث يمكن استبدالها أو إلغاؤها دون أن يتأثر المنطق السردي. كما توصلنا إلى أن المنطق الإبداعي للمؤلف منطق تركيبي تلفيقي، وأنه يستند إلى اسمه في إضفاء هالة من القصدية المطلقة التي تتقفاها الدراسات الأدبية والنقدية وتحمل النص بما لا يحمله.

من خلال هذا نجد أن بحثنا ساهم مساهمة أصلية، في تسليط الضوء على تجربة إبداعية روائية، وكسر التكلسات التي جعلت منها عقبة معرفية، مقترحين فتح آفاق البحوث الأكاديمية، وتحريرها من المقاربات الاسمية التي لا تنتج معرفة، وإنما تنتج أصناما.

الكلمات المفتاحية: الرواية، السيرة الذاتية، التداخل النوعي، التأويل، النقد.

Abstract:

Our research is situated within the realm of literary approaches that focus on the qualitative interplay between literary genres, particularly centering on the novel and autobiography. It is founded on a theoretical framework in which we have delineated various concepts and relationships between autobiography, the novel, and closely related genres, extending into an applied aspect where we seek to represent the logic of interplay and its practicality. Our research adopts three main themes falling under the genre of the novel, drawing from autobiography, aiming to uncover points of convergence and interconnection, as well as understanding points of divergence and difference.

Our foundation rests on a general question: How does the novel benefit from autobiography? And is this benefit reciprocal? Can autobiography benefit from the novel? This general question gave rise to specific queries regarding selected works: How does the author exploit referential autobiographical formations within imaginative works? How are these formations positioned within the framework of the narrative? And what role do they play? We attempted to answer through applied chapters where we relied on interpretation and various other mechanisms. We formulated tools for reading and dissecting works and concluded that autobiographical formations in the themes we focused on do not play a structural role in the text, as they can be replaced or eliminated without affecting the narrative logic. We also found that the author's creative logic is constructively imaginative, grounded in its name in imparting a halo of absolute intentionality that literary and critical studies dissect and imbue the text with.

Through this, we find that our research contributes originally to shedding light on a novel creative experience, breaking through the rigid structures that have made it a cognitive obstacle. We propose opening new horizons for academic research, freeing it from nominal approaches that do not produce knowledge but rather produce idols.

Keywords: Novel, autobiography, qualitative interaction, interpretation, critique.