الجمهـورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة السانية – وهران

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي بعنوان:

السيرة والتخييل في رواية: أنثى السراب لـ "واسيني الأعرج".

مشروع المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب

صاحب المشروع: الأستاذ الدكتور: بلقاسم الهواري

إعداد الطالب: عبد القوي أحمد

إشراف:أ.د–بلقاسم الهواري

أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة:

أ.د. اسطنبول الناصر ..... رئيسا

أ.د. بلقاسم الهواري ..... مشرفا ومقررا

د. بلحيا الطاهر..... عضوا مناقشا

د. مختاري خالد..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2011–2012

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكـــر

إلى جميع الأساتذة الأفاضل بقسم اللغة العربية وآدابها – جامعة السانية، وهران– تحية إجلال وإكبار على كل ما أسدوه لنا من علم ومعرفة، ونصح وتوجيه وخلق كريم. وأخص منهم بالذكر الأساتذة الكرام: أ.د بلقاسم الهواري، د. الطاهر بلحيا، أ.د ناصر اسطنبول، د. مختاري خالد، د. عبد القادر شرشار، د. عبد الله ابن حلي.

إلى والديَّ الكريمين، بدعواتهما تبددت عتمات السبل والغايات.

إلى زوجتي الكريمة، شريكتي في الوجدان والأمال.

إلى أكبادي التي تنط حولي أنوارا تشعُّ في نفسي فرحا: عماد وعلاء وعصام.

إلى جميع زملائي في الفوج الذين أعزهم وأجلهم: الطيب وعبد الرحمان وجلول وفاطمة ولمياء.

إلى أصدقاء العمر –إخوان الصفا والصدق– د. عبدالله شطاح والأستاذين بومدين سليماني وعيسى أزواو.

إلى كل زملائي وفريق ثانوية امحمد فتحة بالعبادية، وجميع الأهل والأصدقاء، ممن ذكرت ولم أذكر، جم الامتنان وجميل العرفان.

مقدمة

جرى السعي حديثا في الأدب العربي المعاصر إلى استيعاب الأجناس الأدبية الغربية، لتوسيع المنظومة الأجناسية العربية، ومسايرة الحركية الثقافية العالمية في جانبيها الإبداعي والنقدي، وتصدرت الرواية هذه الحركية كجنس أدبي يهيمن على المشهد الأدبي، ويضطلع بمهمة التجديد والإبداع واختلاق أشكال سردية متنوعة قادرة على غواية القارئ، وإثراء فضاء الكتابة من منطلق المغايرة والتميّز.

وفي ظل هذا الفضاء الإبداعي، هيمن في السنوات الأخيرة نوع خاص من بين الممارسات السردية المتنوعة، جنس السيرة الذاتية أو ما يقاربه، مما يُطلق عليه حديثا، "الكتابة عن الذات"، وهو جنس سردي ناشئ يلتبس مع جنس الرواية، ويتقاطع معه في مقوماته الفنية، ويقف على حواف جنسين سرديين معروفين هما: الرواية والسيرة الذاتية. فهو يستمد من الرواية مشروعية التخييل، ويستمد من السيرة الذاتية مشروعية الذات والمرجع.

هذه الإشكالية هي التي دفعتنا إلى اختيار هذا البحث، بعدما وصل إلى أيدينا عمل روائي جزائري هو: رواية "أنثى السراب" للكاتب واسيني الأعرج، يمثل نموذجا أدبيا أصيلا من هذه النماذج السردية الجديدة التي تدخل ضمن ما يسمى الكتابة عن الذات. فهي رواية طويلة النفس، تستجيب لشروط الإبداع الروائي الذي يستند على الذات في العملية السردية، ويتمرد على التحديدات النوعية، ليتشكل طرازا سرديا مستحدثا يصعب تجنيسه أو تصنيفه.

إن هذه الرواية ترتكز على تقنية الرسائل في صياغة بنائها الحكائي، أتاحت استحداث طراز سردي متميّز، يتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي يقيمها الكاتب مع التراث السردي القديم – فن الرسائل وفن السيرة الذاتية بشكليها القديم والحديث– ويعتمدهما منطلقا لإنجاز مادته الروائية.

إذن اخترنا هذه الرواية ونحن نطمح في هذا البحث المتواضع أن نحدد العلاقات المتجاذبة والمتنافرة بين التخييل والسيرة في العملية السردية، والبحث في المكونات السردية التي يمكن أن تضع الحدود بين مجموعة الأجناس السردية المتجاورة، محاولة منا لإزالة الوهم القائم بين الرواية والسيرة الذاتية، وربط الصلة بين التخييل وممارسة الكتابة عن الذات، مادام الجنسان معا يستوعبان ما هو واقعي وما هو خيالي على السواء.

واستندنا في رحلة البحث على المناهج النقدية المعاصرة، وأفدنا ما أمكننا من مقولات البنيوية والسيميوطيقا والأسلوبية الجديدة، وعلم اللغة، وسمحنا لأنفسنا أن نتجاوز فكرة النص المغلق، ونمارس بعض أشكال القراءة السياقية التي ارتدت إليها دراسات ما بعد الحداثة، تماشيا ومحاكاة لبعض النقاد أمثال "بول ريكور" في كتابه: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي) ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، الجزء الثاني،ط1،ص14، بيروت/لبنان،2006، الذي "رفض قبول فكرة أن هذه الآليات البنيوية تستطيع الإحاطة بكل جوانب النص السردي، وعلى الأخص ما يسبق النص (الفهم السردي)، وما يعقُبه (الوظيفة السردية) "، وهي إعادة الصلة بين الفعالية السردية وسياقها المتمثل في الفهم السردي. وعليه حاولنا ربط الصلة بين نص الرواية ومرجعيتها الخارج نصية، ونظرا لكثرة تصريحات الكاتب وحواراته العديدة مع أنواع كثيرة من وسائل الإعلام المكتوبة والسمعية البصرية ، فإننا اخترنا حوار، "كمال الرياحي" الصحفي التونسي، الذي أجرى حوارا طويلا مع الكاتب واسيني الأعرج حول تفاصيل حياته وآرائه في الأدب والفكر والحياة، وتحدثا عن رواياته العديدة، وبشكل خاص رواياته الأخيرة بما في ذلك رواية "أنثى السراب"، موضوع الدراسة في هذا البحث. وشكل هذا الحوار مرجعية أساسية تتطابق كثيرا إلى حد التماهي مع أحداث الرواية "أنثى السراب". مع العلم أن هذا الحوار، تم إصداره في كتاب مطبوع، تحت عنوان: "هكذا تحدث واسيني الأعرج (واسيني الأعرج: دون كيشوت الرواية العربية)"، TRAVELLING للاتصال، تونس 2009 (سلسلة يخرجها كمال الرياحي).

كما اعتمدنا على ثلاث نسخ مختلفة اختلافا طفيفا، من رواية أنثى السراب هي:

1. نسخة الكترونية أولية غير مطبوعة، تحصلت عليها من قِبل بعض الأصدقاء المقربين من الكاتب الروائي واسني الأعرج، وهي النسخة التي اشتغلت عليها في البحث لفترة طويلة، قبل أن أحصل على النسخة المطبوعة لأول مرة ، من المعرض الوطني للكتاب الخامس عشر 2010، في دار الآداب
2. نسخة الكترونية من نوع pdf، تحت عنوان: أنثى السراب (سكريبتوريوم) –في شهوة الحبر، وفتنة الورق، دار الصدى، ط1، أكتوبر 2009، الكتاب رقم 29 يصدر عن مجلة "دبي الثقافية" ويوزع مجانا مع المجلة. وهي نسخة مطابقة تماما

مع النسخة الأولى غير المطبوعة، لكنها تختلف فقط في خلوها من الهوامش التي نجدها في النسختين الأخريين.

3. نسخة مطبوعة تدخل لأول مرة سوق الكتاب الجزائري، والتي اقتنيتها من المعرض الوطني للكتاب الخامس عشر 2010، وفيها تغيير طفيف في بعض جمل البدء أو الختام، أو تغيير كلمة بأخرى أو إسقاط بعض الفقرات، كعملية تنقيحية تصحيحية لإخراج الرواية إخراجا لغويا مناسبا. ومن التغييرات المهمة التي أدخلها الكاتب على هذه النسخة مقارنة بالنسختين السابقتين، هو اقتصاره على ذكر اسم شخصية سينو بدلا من واسيني التي اعتمدها في النسختين السابقتين، وتغيير اسمي ابنيه "باسم وريما" وهما الاسمان الحقيقيان لهما في واقع الحياة، إلى "ماسي وصافو". كما غير اسم "مايا" إلى "ملينا" وهي بنت صغيرة، ثمرة العلاقة العشقية السرية بين سيبنو وليلى، كشخصيتين ورقيتين في نص الرواية. **مع العلم أن هذه النسخة الأخيرة هي التي اعتمدتها في مرجعية التهميش في هذا البحث باعتبارها النسخة المطبوعة المتوفرة لديَّ.**

لقد انتهجنا في الإجابة عن إشكالية البحث خطة توزعت على ثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في الفصل الأول ضبط مفهوم المتخيل، في النقد العربي والغربي، ثم استكشاف علاقة المتخيل بالواقع وكيفية اشتغاله بمقاربة تمثيلية ونسبية للواقع، وكيف يستمد الروائي الأحداث المرجعية الحقيقية والشخصيات من واقعها الذي تعيش فيه، وكيف يتصرف فيها، وفق الفن الجمالي والتصور الإبداعي، وممارسة التخييل في خلق الحبكة السردية وتمطيطها توليدا وتحويلا.

ثم ربطنا علاقة المتخيل بالواقع، وبينا كيف ينفتح المتخيل على العقلاني باستعادة صور المحسوسات في الفكر، وكيفية حفظها في الذهن، ثم تصويرها باللغة كإحدى وظائف القوة التخييلية. ثم ربط الصلة الجمالية بين الواقع والمتخيل، الذي يُثمر في النهاية معرفة جمالية بهذا الواقع.

ثم انتقلنا إلى الجزء الثاني الذي يرتكز عليه البحث وهو ماهية السيرة وربط علاقتها بالتاريخ وسير الأفراد الذين صنعوا هذا التاريخ خاصة في جوانبه الثقافية، والاهتمام

بأفراد لهم وضع اعتباري متميّز، واسترجاع أحداث واقعية، تحركها شخصيات مرجعية حقيقية.

وتناولنا في هذا الصدد أنواع السير التي يمكن أن تتقاطع مع النص الروائي، باعتباره وجها من وجوهها، خاصة تلك الأشكال التي تجاوره في التشكيل السردي، وأنواع الأساليب وأشكال التعبير كالسيرة الذاتية والسيرة الذهنية بشكل خاص.

وتوقفنا طويلا – إلى حد ما– عند السيرة الذاتية باعتبار هذا النص الروائي الذي نشتغل عليه، ينتمي إلى هذا النوع السردي الملتبس المتعلق بأدب الذات، الذي يعد جنسا أدبيا في طور التكوين والتأسيس. ثم أجملنا الدوافع التي أدت إلى نمو الفردانية والإحساس القوي بالذات، باعتبار أن للكتابة علاقة قوية بالسائد الذي تنتمي إليها.

وفي الفصل الثاني عكفنا على مساءلة العتبات النصية، بتحليل صورة الغلاف الخارجي للرواية، باعتبارها من العلامات غير اللغوية التي تتلاحم مع العلامات اللغوية كالعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والخطاب المقدماتي والإهداء والتي تؤسس جميعا لنقطة الانطلاق الطبيعية للنص، وتحدد أفق الانتظار التي تسلمنا مفاتيح دخول النص وتلقيه بعيدا عن إكراهات العقد القرائي المثبت على الغلاف الخارجي للكتاب. ثم تناولنا بنية المنظور السردي باعتباره مكوّنا محايثا للنص الروائي والمادة الأساس في صياغة المادة الروائية، والذي يتفرّد بوظائفه ومكوّناته وأزمنته، وفق شكل فني كتابي يُتلقى قرائيا، ليبث رسالة عبر دوال متفاوتة المعنى والصياغة؛ هذه الرسالة تحمل في ثناياها عوالم متخيّلة رحبة، تناظر أو تطابق العوالم الواقعية التي تستمدّ منها مادتها السردية. فكان البحث عن طبيعة المكوّنات السردية وآليات اشتغالها وحدود عملها وتفعيل تضامنها السردي عبر المقاربة النقدية التي أفادت من انجازات النظريات النقدية الجديدة في حدود ما يتناسب مع الرواية العربية التي مازالت موزعة بين أكثر من اتجاه نقدي.

وفي الفصل الثالث تناولنا الشخصيات بنظرة نقدية معاصرة تتجه نحو ضبط مفهوم الشخصية الروائية، اعتمادا على التصنيف الثلاثي لفليب هامون الذي يرى فيه أنه يغطي مجموع العلاقات القائمة في التركيب الروائي المحكم، واستندنا إلى تقسيم هامون الذي يصنف الشخصيات إلى ثلاثة أنواع هي: الشخصيات المرجعية، والشخصيات الواصلة، والشخصيات المتكررة.

ثم قاربنا بين الأبعاد المرجعية للشخصيات، ووقفنا على توفر بعض المكونات الأساسية للكتابة عن الذات، كالهوية الأعلامية، وتطابق الهويات السردية أي تطابق أسماء الشخصيات الروائية مع أسماء الشخصيات المرجعية الحقيقية في الواقع المعيش.

وفي الأخير حاولنا إبانة تمظهرات هذا النمط الهجين الذي يجمع بين جنسي الرواية والسيرة الذاتية، عبر مزج التخييل مع الواقع المعيش، وكيف تحولت الذات إلى محاولة جمالية ترفع المحكي اليومي لحياة الشخص، ليصير عملا إبداعيا مميزا. ثم تعرضنا لمأزقية التجنيس، ومحاولة تصنيف النص، بربط الصلة بين هذه الممارسة السردية العربية مع الممارسات السردية الغربية الجديدة، التي مازالت تبحث عن مكانتها بين الأجناس السردية المصنفة أو على الأقل تلك الأجناس المعترف بها رسميا ضمن الأجناس الأدبية القارة، خاصة تلك التي تنتسب ضمن توصيف التخييل الذاتي، والسيرة الذاتية، والسيرة الذاتية الذهنية، وحكي الذات، وغيرها من الأشكال السردية التي تنتمي جميعها إلى حقل الكتابة عن الذات.

وفي الخاتمة أوجزنا أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث المتواضع، وحسبنا المحاولة بجهد وصدق.

الفصل الأول:

بنية المتخيّل وبنية السيرة.

1. المتخيّل.
2. مفهوم التخييل في النقد الغربي.
3. المتخيّل والواقع.
4. الصلة الجمالية بين الواقع والمتخيّل.
5. ماهية السيرة.
6. أنواع السير.
7. مفهوم السيرة الذاتية
8. دوافع السيرة الذاتية.
9. الصدق في السيرة الذاتية.

1. المتخيّل:imaginaire

إنّ تعدّد التشكيلات الصرفية لمصطلح المتخيّل،تجعلنا نرجع إلى الجذر اللغوي الذي تفرّعت عنه هذه التشكيلات اللفظية، التي تتقاطع فيما بينها من الناحية المفاهيمية وتحتفظ بخصوصية كل منها، فكلمة "خيل" المكوّنة من "الخاء والياء واللام" وهي حروف مباني أصلية، تتشكل منها كلمات اشتقاقية أخرى كالمخيّلة بكسر الياء(مصدر الخيال)، والخيال (منتوج المخيّلة)، والتخييل[1] (فعل التخيُّل وممارسة الخيال، وهو دال على الحركة والإبداع والإلهام). وكلمة خيل[2] تدل على حركة في تلوّن...وسمّيت الخيل خيلا لاختيالها، فالمختال في مشيته يتشبّه ويتلوّن في حركته ألوانا، ومن ذلك الخيال وهو الشخص، وأصله ما يتخيّله الإنسان في منامه لأنه يتشبّه ويتلوّن...والخيال والخيالة: الشخص والطيف...ويُقال تخيّلتْ السماء إذا تهيّأتْ للمطر، والخيال: خشبة عليها ثياب سود تنصب للطير والبهائم فتظنّه إنسانا وقال الشاعر:

أخي لا أخا لي بعده غير أنني كراعي خيال يستطيف بلا فكر

ورجل أخيلُ كثير الخيلان. والخال والخُيَلاءُ والخِيلاءُ (بضم الخاء وكسرها) الكِبر. تقول منه: اختال فهو ذو خيلاء وذو خال وذو مَخْيَلة أي ذو كِبر. وأخال الشيءُ اشتبهَ يُقالُ هذا أمر لا يُخيل. وخُيِّل إليه أنّه كذا على ما لم يسمَّ فاعله من التخييل والوهم. وتخايل أي تشبّه يُقال تخيَّل له كما يُقال تصوّره فتصوّرله، وتبيّنه فتبيّن له. وفرّق أبو هلال العسكري[3] بين التصوُّر والتخيُّل والوهم، فالتصوّر تخيُّل لا يثبت على حال وإذا ثبت على حال لم يكن تخيُّلا، فإذا تصوّر الشيء في الوقت الأول ولم يتصوّر في الوقت الثاني قيل أنه تخيل. و قيل التخيل تصور الشيء على بعض أوصافه دون بعض فلهذا لا يتحقّق و الخيّل والتوهم ينافيان العلم.والفرق بين التصور والتوهم: أن تصور الشيء يكون مع العلم به، وتوهمه لا يكون مع العلم به لأن التوهم من قبيل التجويز والتجويز ينافي العلم.وقال بعضهم: التوهم يجري مجرى الظنون يتناول المدرك وغير المدرك وذلك مثل أن يخبرك من لا تعرف صدقه عما لا يخيّل العقل فيتخيّل كونه فإذا عرفت

[1] - ينظر: جميل حمداوي: مفهوم التخييل االروائي: محطة مقالات، في : 19 أوت 2006، ص1، الموقع الالكتروني: htt://www.doroob.com/archives/ ?p=10338

[2] - ينظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر 1979، مادة خيل، ص 235.

[3] - ينظر: زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي الرازي : مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية- الدار النموذجية-ط5، بيروت/لبنان 1999.باب الخاء- خيل- ص 105.

صدقه وقع العلم بمخبره وزال التوهم. وقال آخر: التوهم هو تجويز ما لا يمتنع من الجائز والواجب ولا يجوز أن يتوهم الإنسان ما يمتنع كونَه، ألا ترى أنه لا يجوز أن يتوهّم الشيء متحركا وساكنا في حال واحدة[1].

ويجر التخييل معه في اللغة العربية كلمات اشتقاقية أخرى كالمخيلة بكسر الياء(مصدر الخيال) والخيال(منتوج المخيلة)، والتخييل(فعل التخيّل وممارسة الخيال، وهو دال الحركة والإبداع والإلهام) الذي يدل على الاختلاق والتوهيم بالحقيقة والخداع الفني وتصور الأحداث والشخصيات في سياق فني يتقاطع فيه الخيال والواقع.

2. مفهوم التخييل في النقد الغربي.

يرادف كلمة التخييل العربية مصطلح fiction في الانجليزية، ويقصد به ذلك النوع الأدبي الذي يصف الأحداث والشخصيات بطريقة خيالية لا تمت بأدنى صلة إلى الواقع أو الحقيقة المرجعية. ويعني التخييل كذلك ذلك الشيء الذي تم اختلاقه واختراعه دون أن يكون له أساس واقعي حقيقي. وفي اللغة الفرنسية نجد أن fiction يعني إبداع الخيال أو التخييل، نحو التخييل الشاعري la fiction poétique. ولقد اشتقت كلمة تخييل fiction من اللاتينية fingere وتدل على معنى الصورfigure البلاغية وfabulation التخريف الأسطوري، والإبداع الاختلاقي invention وهكذا ترتبط كلمة التخييل بالخيال imagination والتصور المجازي الخارق، والاختلاق الإبداعي على وجه التقريب. ولقد ضاعفت العادة الإنجليزية في استخدام التخييل fiction بدلا من المصطلح القديم novel الذي يطلق على جنس الرواية فحسب.[2] إلا أن التخييل أعم من الخيال وأكثر تجاوزا له على مستوى التصور ولإلهام والخلق، لاعتماده على الإغراب والمفارقة والخيال المجنح البعيد في التشخيص الأسلوبي والذهني، ناهيك عن افتراض الأحداث الممكنة والمستحيلة ونسجها فنيا وسرديا في عالم فني وجمالي في أبهى صورة إبداعية.

يلاحظ من خلال هذه التعريفات الاصطلاحية والمفهومية أن فنون التخييل جزء من الأدبي الخيالي. وتنقسم هذه الفنون إلى: الرواية والقصة القصيرة والملحمة،ويعد التخييل السمة المميزة للأدب والفن على السواء.ويعني هذا أن التخييل قد يكون قصصيا

[1] - ينظر: أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار النشر والتوزيع (د.ط) القاهرة 1998، ص 100.
[2] -ينظر، رجاء الهبطي، تصور التخييل الأدبي، مجلة"مجرة"، المغرب- ربيع1996- ص 72.

أو شعريا أو ملحميا. وهذا يؤكد انتفاء المحاكاة التامة أو الخالصة والمطابقة المستنسخة حرفيا بين عالمين: عالم الكتابة الأدبية وعالم التناقضات الواقعية. ويعني هذا أن جنس الرواية جزء من فنون التخييل. فشلوميت ريمون كنعان remmon-kenan shlomith مثلا تدرج ضمن التخييل القصصي:[1] "الرواية والقصة القصيرة والقصيدة القصصية. وبذلك يتميز التخييل السردي عن التقرير الإخباري بخاصية التوهيم الفني والإبداع الخيالي. وفي هذا الصدد أعطى تيودور فونان T.Fonane تعريفا للتخييل الأدبي فقال: "ينبغي أن تحكي لنا الرواية...قصة نصدقها...وهو ما كان يعني أنها يجب أن تظهر لنا عالما من التخييل كأنه عالم من الواقع"[2]

ويبدو أن التخييل مقاربة تمثيلية ونسبية للواقع، وأن الروائي قد يستمد بعض الأحداث المرجعية الحقيقة والشخصيات من واقعها الذي تعيش فيه، ولكنه يتصرف فيها وفق الفن الجمالي والتصور الإبداعي والإلهام الخيالي وممارسة التخييل الاحتمالي في خلق الحبكة السردية وتمطيطها توليدا وتحويلا. وفي الفن لا ينتج ظاهر الحياة "إلا بواسطة الشخصية باعتبارها تعيش وتفكر وتحس وتتكلم، باعتبارها أنا Un Je "، إن صور الدراما والروايات هي شخصيات تخييلية؛ لأنها كأنها ذوات،كأنها ذوات تخييلية فمن بين كل مواد الفن وحدها اللغة قادرة على إنتاج ظاهر الحياة، أي شخصيات تعيش وتحس وتفكر وتتكلم وتسكت.وعملية الإنتاج هذه أكثر تعقيدا بكثير في حالة الأدب السردي منه في حالة الفن الدرامي، وهو ما تكشف عنه بنية المحكي الملحمي الذي نسميه لهذا السبب بالذات تخييلا (fictionnel)[3]. وقد لاحظ "فراي" وجود أربعة تشعبات للسرد التخييلي، منظورا إليها من ناحية الشكل: "الرواية والاعتراف والتشريح والرومانيسك؛ كما توجد ستة طرق للمزج بينها...ومن النادر أن يهتم روائي حصرا، بشكل واحد"[4].

وفي صيغ التخييل يمكن تحديد ثلاثة أنواع من العلاقات القائمة بين العالم التخييلي وعالم التجربة؛ فعالم تخييلي، يمكن أن يكون أفضل أو أسوأ أو معادلا لعالم التجربة:

---

[1] - ينظر، شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، ترجمة: لحسن حمامة-دار الثقافة، ط 1، الدار البيضاء/المغرب 1995،ص9.

[2] - رجاء الهبطي، تصور التخييل الأدبي، مجلة "مجرة"، المغرب- ربيع 1996، ص 75.

[3] - ينظر، المرجع نفسه ، ص 76.

[4] - FRAYE.(Northrop):Anatomie de la critique. traduction par Guy Durand, ED Gallimard,paris 1969,p368.

وهذه العوالم التخييلية تقتضي مواقف رومانسية أو هجائية أو واقعية، ويمكن بالتالي للسرد التخييلي أن يقدم عالم الهجاء الساقط، أو عالم الرومانس البطولي أو عالم المحاكاة التاريخي(الرومانس–التاريخ–الهجاء) وهناك أنماط عدة من التخييل في الخطاب الروائي والقصصي كالتخييل التاريخي، والتخييل المناقبي، والتخييل الرومانسي، و التخييل الواقعي، والتخييل الفانطاستيكي،والتخييل الأسطوري والتخييل الشاعري، والتخييل الرمزي[1]...

3. المتخيّل والعقل.

تطرح هذه الثنائية –المتخيل والعقل–تعارضا يؤدي إلى تأويلات تكرس الحكم السلبي على المتخيل، وتجعل العقل أرفع درجة،إلاّ أن أهمية الخيال باعتباره عنصرا أساسيا في تاريخ الإبداع والجمال جعل الدارسين يولونه اهتماما رفعه إلى منزلة العقل، ويربطون علاقات حميمة بينهما. ذلك ما فعله إدغار ويبر Edgard weber حين فصل في طبيعة العلاقة بين المتخيل والعقل وذلك بتحليل المتخيل من عدة مستويات[2]: فعلى مستوى الدال يتقاطع المتخيّل مع العجيب والغرائبي، بإثارة الدهشة الناتجة عن نقل العادي المألوف نحو النادر وغير المتوقع، استنادا إلى الآليات التحويلية بالخروج عن الذات إلى فضاء الإستغراب والذهول، أما على مستوى المدلول، فالمتخيّل يتجه نحو ما يطلق عليه عادة المعنى لذلك فهو لا يرتبط بأيّة بنية محدّدة.

إن حركة المتخيل لا يمكن أن تتم بدون نظام، ولكي تؤدي إلى معنى حقيقي لابدّ أن تنفتح مباشرة على العقلاني "فترسم أشباه الأشياء المدركة بالحس، وتأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة للتفكير، وهكذا يؤدي التخييل وظيفتين، هما: استعادة صور المحسوسات، استخدام المحسوسات في التفكير(...) وهكذا يصبح حفظ صور المحسوسات وظيفة من وظائف القوّة المتخيّلة"[3].

ويرى لودري Ledrut: أن المتخيل مرتبط بالعقل والمعرفة، حيث يُعزى للعقل سلطة إنتاج المعرفة والبحث عن الحقيقة، "ولأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها

---

[1] - ينظر: Scholes(R):Les modes de la fiction poétique ,Seuil, paris,1977,p32.

[2] - ينظر: د. آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية –من المتماثل إلى المختلف ، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو/ الجزائر،(د.ط)، 2006، ص17 ، نقلا عن: إدغار ويبر Edgard Weber,Imaginaire arabe et contes érotiques,collection comprendre le moyen orient, ED, L'Armattam, paris:1990.p 12-13

[3] - عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، القاهرة/مصر1984، ص 11، 12.

وطبيعتها، فإن المتخيّل وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية، وهذا يحيلنا إلى أنه لا العقلاني وحده ولا المتخيّل وحده قادر دون الآخر على إنتاج المعرفة. لأن كل معرفة تقتضي مجموعة من أسباب الفهم ، وبالمقابل فبدون خيال لا يمكن لأيّة قضية أن تتجسّد كحقيقة، ولا لأيّة حقيقة أن تتجسّد كواقع"[1]. ولأنه " إذا غاب الشيء المحسوس غابت صورته عن الحس المشترك، ولكن تبقى صورته المتخيّلة"[2]. هذه الرؤية تتوافق مع منظور الفلاسفة الإسلاميين القدامى في تصوّرهم للنفس الإنسانية وقواها وملكاتها، " إذْ قسّموا النفس الإنسانية إلى قوى وملكات مستدرجين في ذلك من القوة النباتية فالحيوانية ثم القوّة الناطقة؛ والقوة النباتية لا تشكل في النفس البشرية سوى قوة دنيا، فإن منشأ الحس والتخيّل هو القوة الحيوانية، في حين يرتبط العقل بالقوة الناطقة، فالحس والتخيّل والعقل منافذ الإدراك البشري"[3]. والواقع أن هذه القوى لا تمثّل سوى موادا للصورة التي ستتشكل في العقل وهو تصور الفلاسفة الإسلاميين لنظرية المعرفة ومراتبها المتدرجة من الحسي إلى المجرّد. فإذا كان بالحس تدرك المحسوسات في علائقها المادية، فإن للتّخييل القدرة على إحضار تلك المحسوسات بعد أن تغيب مادّتها والقدرة على إبداع المخالف للمحسوس وتخييل غير الموجود أو بناء صورة خيالية مستحيلة.وهذه القابلية يشرحها الفارابي في قوله: "والقوة المتخيّلة ليس مواضع متفرّقة في أعضاء أخر، بل هي واحدة، وهي أيضا في القلب، وهي تحفظ المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وهي بالطبع حاكمة على المحسومة حكمة عليها، وذلك أنها تُفرد بعضها عن بعض،وتركّب بعضها، تركيبات مختلفة،يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حسّ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس"[4]. ويذهب بعض المتصوفة المسلمين إلى اعتبار التخيّل نوع من المعرفة، "وأساس الكشف التأملي، وهو عند ابن عربي وسيط وحقيقة برزخية بين عالم المعاني المجرّدة وعالم المحسوسات، وهو طاقة وقوة ذات بعد حقيقي واقعي يسعى إلى التحقق في الحس بشكل دائم، أبدي وأزلي"[5]. ولقد كشف المتصوفة من خلال التخييل عن صور التجلي الإلهي، الذي يتقلّب في الأشكال

[1] - آمنة بلعلى ، المتخيّل في الرواية الجزائرية ، ص 19.
[2] - عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص 60.
[3] - ابن سينا، علم النفس من طبيعيات الشفاء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (د.ط) بيروت/لبنان 1982، ص 38.
[4] - الفارابي : كتاب أراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق البير نصري نادر، ط 4، دار المشرق، بيروت/لبنان 1982، ص 89.
[5] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ط 1، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت/لبنان،1981، ص 447.

والصور، فلا يتجلّى بصورة واحدة مرّتين، وهكذا ينشط الخيال الإبداعي، متّجها في فعاليته إلى الاندماج والتوحيد بين العلو المتجلّي والصورة التي تجلّى فيها، ويضع المرئي واللامرئي، والروحي والمادي في تجانس وانسجام"[1].

وابن عربي لا يقيم أي تعارض بين المتخيّل والعقل وهي نفس الرؤية التي نجدها عند"هنري كوربان "Henry Corbin" الذي حلّل فلسفة ابن عربي في الخيال معتمدا على معطيات الفلسفة الغربية في هذا المجال حيث قال بضرورة "أن نميّز في الخيال المتصل بين خيالات تأمّلناها واستدعيناها بعملية عقلية واعية، وخيالات تقدم نفسها بشكل عفي كالأحلام،وتتميّز الخصيصة لهذا الخيال في عدم انكفائه عن الموضوع المتخيّل، أما الخيال المنفصل عن موضوعه، فله حقيقة مستقلة باقية في العالم البرزخي الأوسط...وهذا الخيال بوصفه برانيا بالنسبة للموضوع المتخيّل، يمكن أن يراه الآخر ماثلا في العالم الخارجي، بشرط أن يكون الآخر من أصحاب الممارسة الصوفية"[2].

ومن خلال هذه المقولة– خاصة عبارته الأخيرة– يتبيّن دور المتلقي في الكشف عن عناصر التخييل، فالإلمام بهذه العناصر يسهل عليه عملية إدراكها، أو على الأقل تظل ماثلة عند صاحبها إذا لم يتم إدراكها. وهذا ينطبق على أنواع المتخيّلات في القرآن التي ترتبط عادة بالعقل. فكل موضع فيه دعوة للتفكير في آيات الله، تقدّم صورا للمتلقي حيث يشتغل خياله، وتجعل هذا الخيال يحمل الإنسان على الإيمان بالله "فالاعتقاد باليوم الآخر، والحساب مثلا مرتبط باعتقاد ناتج عن انطباع نفسي عن طبيعة خلق القوة الاستعارية للصور، وليس مرتبطا بالتفكير المجرّد، ذلك أن المتخيّل القرآني يجعل الحجج التي تقوم على المتصورات والتي تقوم على العقل متكاملة"[3].

وإذا كان الخيال هو الذي ينسج الصلات الإبداعية التي يدركها المتلقي، فهو نتاج عمليات عقلية تحدّد مساحات التحرّك فتنتج الممكن والمحتمل، أو تنتج ما لا يوجد في الواقع ببناء صور غير موجودة.غير أن امتناع وجود ما خيّل لا يستوجب استحالة تصوّره ذهنيا. وهذا ما ذهب إليه إخوان الصفا حين اعتبروا أن الإنسان لا يتخيّل إلا انطلاقا من حقيقة، حتى وإن بدا ما يتخيّله أن لا حقيقة له "أن أكثر العلماء تائهون في

---

[1] - عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص 117.

[2] - المرجع نفسه ، ص 111.

[3] - جان بريتلي ، بحث في علم الجمال، ترجمة ، أنور عبد العزيز، دار نهضة، القاهرة/ مصر، 1970، ص 537.

بحر هذه القوة وعجائب متخيّلاتها، ذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحدة أن يحول المشرق والمغرب والبر والبحر، والسهل والجبل. ...ويتخيّل هناك فضاء بلا نهاية وربّما يتخيّل من الزمان الماضي وبدء كون العالم، ويتخيّل فناء العالم...وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة ومما لا حقيقة له"[1].

ونستنتج أن الخيال ينطلق من حقيقة سواء أكانت مدركة أو غير مدركة، فالأمر يتوقّف على المتخيّلة؛ وهي القوة التي تتصرف في مخزون الخيال من المحسوسات بحيث يتسنّى لها إعادة بناء صور سبق إدراكها أو بناء صورة جديدة مخالفة، تحت رعاية العقل الذي يتسنّى لهذه القوة أن تبدع صورا أو تعيد رسمها في الخيال بكل مرونة وحرية خارج إسار العلائق المادية للمحسوسات، وهذه الطريقة في البناء على الحقيقة والقفز فوقها بالإضافات لإدراك شيء ما على غير ما هو في حقيقته يسمى إبداعا.

4. المتخيل والواقع.

إن النص الأدبي بالرغم من خصوصيته الفردية- الذاتية- ليس معلقا في الفراغ، فهو في الغالب إنتاج مجتمع معين، ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه. لذلك يصير البحث عن المتخيل في الأدب كلام عن السوسيو-تاريخي والمجال الثقافي الذي أنتج فيه أو على غراره الأدب، وهو من نوع الكلام الذي تتقدم فيه المقولات /النتائج، ثم يأتي البرهان عليها-بعد ذلك من خلال تحليلها ومناقشتها، مرتكزا على مسبقة تكاد تكون قناعة أن الأدب ينطلق من واقع ويعبّر عن الواقع.

ولوضع الأدب في إطاره الاجتماعي يُطرح سؤال مشروع هو: ما هو الحقل السوسيو-تاريخي الذي تكوّن فيه النص؟ للإجابة عن هذا السؤال ننطلق من المعادلة الأدبية: الوجود الفني للنص، والسياق الثقافي والاجتماعي الذي أُنتج داخله النص. "وهكذا يصير النص الأدبي عنصرا من عناصر هذا الواقع وليس صورة له أو انعكاسا له"[2]. ومن أجل تحديد علائق المتخيّل بالواقع، لابد من تعريف واضح ومحدّد لكل من المتخيّل والواقع، وبالتالي الكشف عن العلاقة التي تجمعهما أو تفرّقهما. فالمتخيّل-حسب

[1] - إخوان الصفا ، نقلا عن المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق محمد مفتاح وأحمد أبو الحسن، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط/المغرب 2001، ص 132.

[2] - حسين خمري ، فضاء المتخيل-مقاربات في الرواية - منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر 2002، ص 42.

التعريف السابق–هو بناء ذهني، أي إنتاج فكري بالدرجة الأولى،أي ليس إنتاجا ماديا. في حين أن الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، هذا الطرف الأول يبيّن طبيعة كل من المتخيّل والواقع القائمة على التعارض بين فكري/ذهني وحقيقي/موضوعي. هذه الثنائية تعدّ أساسية لتحديد طبيعة كل مفهوم. ويمكن عرض مفهوم آخر لهذين المفهومين انطلاقا من وظيفة كل واحد منهما في علاقته بالآخر، وهو أن المتخيّل يحيل على الواقع ويستند إليه، في حين أن الواقع يحيل على ذاته. ومن خلال هذين التعريفين للمفهومين–المتخيّل والواقع–من زاوية طبيعتهما يبرز التعارض الظاهري بينهما، بناء ذهني/معطى حقيقي وبين ذاتي إبداعي/موضوعي أنطولوجي. هذا التحديد يضع المفهومين في قلب الإشكالية الميتافيزيقية القائلة بانبناء العالم على عدد من الثنائيات الضدية: الخير/ الشر، المادي/الروحي، الخفي/الجلي....ويلاحظ انطلاقا من تعريف المفهومين–حسب وظيفتهما–اشتراك كل من المتخيّل والواقع في تواتر الواقع في المتخيّل وفي الواقع، لأن المتخيّل يحيل على الواقع والواقع يحيل على ذاته.هذه الوظيفة تبيّن تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما. ويمكن أن نقرأ هذه العلاقة في مستوى آخر من مستويات التفكير لنستنتج أن المتخيّل نوع من الممارسة لهذا الواقع؛هذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه أو ترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد[1].

وبالرجوع إلى طبيعة المفهوم الأول–المتخيّل–لأنه مركز الاهتمام، نجد أن الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس وتلمّس آثاره بالملاحظة العينية، في حين أن المتخيّل بناء ذهني، خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر والنظر عدا المواد التعبيرية التي يستعملها: الرموز البلاستيكية في الأدب – الحروف والكلمات– بتعبير مايكل ريفاتير[2]. وهذا مدخل آخر للبحث في طبيعة المتخيّل، وهو المدخل السيميائي–السيميوطيقي الذي يعرّف المتخيّل بأنه مجموعة من العلامات. والمتخيّل هنا يكون مرادفا لمفهوم النص ومفهوم الخطاب، فالنص ذو طبيعة لغوية بوصفه خطابا حول الواقع، فمجموع العلامات(الرموز اللغوية) التي تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع والتعبير عنه بطريقة

[1] - ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط 3، بيروت/لبنان، 1985، ص57.
[2]- ينظر، حسين خمري ، فضاء المتخيل، ص 44.

مغايرة بعيدا عن التطابق، هي ما يطلق عليها مفهوم المتخيّل. ويرى السيميائيون أنه "ليس النص هو الواقع وإنما النص هو المادة التي ينبني بها"[1]. وتتجلى العلاقة بين النص والواقع من المنظور السيميائي علاقة موضوع بمحمول، ويصير المتخيّل هو الحامل للواقع والسند الذي من خلاله يتشكّل هذا الواقع، عن طريق إعادة بنائه وتشكيله بصورة معيّنة وفق منطق معيّن. وبما أن المتخيّل عبارة عن بناءات لغوية وظيفتها تمثيل مسار آخر للواقع اعتمادا على آلية الهدم والبناء في الآن ذاته، وبناء واقع جديد مشيّد روائيا على صعيد المناخ التخييلي، فالتخييل يلعب دورا أساسيا وحاسما في عملية التحويل، ولما كانت البناءات اللغوية هي آليات التحويل العالية صار لزاما امتلاك أسرار اللغة والمعرفة بقواعد توليد الدلالة وتوجيهها توجيها معيّنا ضمن بنية فنية مخصوصة، تستند فيها اللغة على مرجعية واقعية حتى لا تصير لغة تجريدية صورية. كما أن معرفة الواقع تتطلب مهمّة ثقيلة هي معرفة اللغة، وهي المعرفة التي تبقى محدودة بصورة مأساوية، لأن الكلمات التي نملكها لا تستطيع أن تعبّر بدقّة عن علاقتنا بالواقع، أو موقعنا في هذا العالم، وامتلاك أسرار اللغة هو امتلاك لخبايا العالم. وينتج عن عدم المعرفة الدقيقة للغة، نقص في الواقع أو التعبير عنه. فالكلمات التي نتداولها والتي تسري في ثقافة معيّنة، هي كلمات ملغّمة–كما يقول رولان بارت– لأنها تحمل شحنات دلالية أوّلية لا يمكن إزالتها أو تعويضها، فالكلمة تحمل آثار Traces المعنى البدائي لها[2]. بالإضافة إلى ذلك أن اللغة الأدبية هي لغة مجازية في أساسها وتعتمد على الاستعارة والصيغ اللغوية التي تجنح نحو الغرابة،وذلك للتشديد على مغايرة لغة المعيش للغة المكتوب[3].

وانطلاقا من طبيعة المتخيّل وعلاقته بالواقع يمكن طرح السؤال التالي: إلى أي مدى يمكن التعرّف على علاقات التطابق وعلاقات اللاتطابق بين المتخيّل والواقع؟.

نجد أصداء هذين المفهومين في البنيوية التوليدية حيث يستعمل لوسيان غولدمان مصطلحين يكثر تداولهما بين النقاد هما: الوعي القائم والوعي الممكن لصياغة رؤيا

---

[1] - يوري لوتمان وبوريس اوسبانسكي: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة: عبد المنعم تليمة، الجزء الثاني، منشورات عيون، الدار البيضاء/المغرب 1986، ص 300.

[2] - ينظر، حسين خمري ، فضاء المتخيّل، ص46.

[3] - ينظر، عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة،بيروت/لبنان1982، ص 58 .

العالم، وهي مقاربة العلاقة بين الواقع والتخييل أو بين الإبداع الذهني، و التركيز على المتلقي كوسيط فعال لجعل المتخيّل في متناول القارئ. وتكون هذه المشاركة والفعالية في نقطتين أساسيتين هما:

1- إدراك أسرار اللغة من قبل الطرفين، ومعرفة دلالاتها ونظام بنائها ومجموع القوانين والنواميس التي تحكمها.

2-اشتراك المرسِل والمتلقي في إدراك مستويات الواقع ومعرفة الشروط التي تتحكم فيه والوعي بحركيته، مع إمكانية تجاوز المستويات الأخرى التي لا يمكن القبض عليها باعتبارها تشكّل خصوصية كل من النص والواقع. وبدون هذا الوعي يبقى النص مجرد تهويمات أو خطابا عن عالم وهمي لا يمكن أن يتحقّق بصورة فعلية[1].

ومن خلال هذه العلائق بين المتخيّل والواقع نلاحظ أن الأدب لا يصف الواقع ولا يحاكيه في جميع تفاصيله وتناقضاته وحركيّته، بل وظيفته الرئيسة هي الكشف عن العلاقات التي تحكم الواقع برؤية تخييلية داخل نظام أوسع هو البناء الثقافي لمجتمع معيّن، حيث " أن عمل الثقافة الأساسي هو تنظيم العالم حول البشر بنائيا، والثقافة تلد فعل البناء وحركته وبهذه الطريقة فإنها تخلق محيطا اجتماعيا حول البشر"[2].

ومن وجهة نظر اللسانيات فإن علاقة المتخيّل بالواقع تمثل علاقة الدال بالمدلول، فالدال هو المتخيّل، أي النص الأدبي، ويمثل الرمز اللغوي، والمدلول هو الشيء الذي يحيل عليه هذا الرمز، وهو الواقع الذي يتكلم عنه/أو منه النص الأدبي، وهو الحقيقة الموضوعية المادية التي يشير إليها الرمز اللغوي. ويرى "فردينان دوسوسير" أن العلاقة بين الدال والمدلول تشبه العلاقة بين وجهي الورقة، أو اعتبارها علاقة وجودية يستحيل وجود واحد دون الآخر. وإذا نظرنا إلى قضية الدال والمدلول في العمل الأدبي، فإننا نجد علاقة أخرى من نوع مختلف، وهي علاقة المتكلم بالخطاب ثم تمتد إلى علاقة المتلقي بالخطاب، فمن جهة علاقة تنظيمية إبداعية لأن المتكلم /الكاتب هو الذي ينظم الكلمات ويبدع الدلالات، ومن جهة ثانية علاقة أديولوجية تكشف انتماءات الكاتب ورؤيته للعالم، من خلال الخطاب وخصوصية اللغة التي يتكلم بها وكيفية

[1] - ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيّل ، ص 49.

[2] -: يوري لوتمان وبوريس أوسبانسكي: حول الآلية السيميوطيقية، ضمن المدخل ، ترجمة: عبد المنعم تليمة، ص 297.

تنظيمها وتشكيلها في بنية فنية، ومدى ميوله الأديولوجي واختياراته الاجتماعية والثقافية، ومن هنا يمكن اعتبار الأدب عملا سياسيا[1].

5. الصلة الجمالية بين الواقع والمتخيّل.

إن العلاقة بين المتخيّل والواقع هي علاقة تقاطع بين عالمين لهما دلالتهما المتفردة. ويرى عبد المنعم تليمة " أن الصلة الجمالية بالواقع تثمر معرفة جمالية بهذا الواقع"[2]. من هنا تصير علاقة المتخيّل بالواقع علاقة جمالية، وتصير وظيفة الفن(الأدب)هي الوصول إلى حالة التناغم والانسجام " فالتشكيل سبيل الفنان إلى إعادة (ترتيب الأوضاع) في عالمه النفسي، وإلى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وتناغما وانسجاما"[3]. ومن خلال وجهات النظر التي يعرضها عبد المنعم تليمة، يبدو أن الوظيفة الفنية هي وظيفة اجتماعية بالدرجة الأولى، وتبدو العلاقة بين الواقعي والجمالي علاقة مرآوية، ولا يصبح الفن إلا مرآة عاكسة لصورة الواقع، في الرحلة الأولى، وفي المرحلة الثانية تتحول هذه العلاقة إلى وظيفة، وتصير وظيفة تشكيلية (بناء علاقات) للواقع الذي يعرض له الفنان.

وفي المقابل نجد أصحاب المدرسة الشكلية الروسية التي ترى أن العلاقة بين المتخيّل والواقع غير موجودة وأنهما ينتميان إلى عالمين مختلفين، وتعزل بذلك الأدب عن تاريخيته، لأن التركيز على تاريخية الأدب أو اجتماعيته هو إهدار لطاقته الإبداعية، ومن أبرز هذه المدرسة "تزيفيتان تودوروف" الذي يعتبر الوريث الشرعي للمدرسة الشكلية الروسية (1915–1930) التي اهتمت بحدود النص المغلق، دون ربطه بالسياقات التاريخية أو الاجتماعية أو الحضارية. ويطرح تودوروف علاقة المتخيل بالواقع من وجهة نظر مزدوجة :

الأولى تحتكم إلى قواعد الجنس الأدبي، أي لكي يستطيع النص الأدبي الإيهام بالواقع، يجب أن يكون مطابقا لقواعد الجنس الأدبي، وبهذا المفهوم يصير المتخيّل هو علاقة النص بالخطاب الأدبي.

---

[1] - ينظر: : حسين خمري، فضاء المتخيّل ، ص 53.

[2] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى المجال الأدبي، دار الثقافة-القاهرة/مصر، 1978 ، ص 99.

[3] - المرجع نفسه ، ص 128.

الثانية هي العلاقة التي يمكن أن توجد بين الخطاب وبين ما يمكن أن يعتبره القارئ صادقا(الر أي المشترك)، فالنص الأدبي يقترب من الذوق العام كلما اقترب من الواقع، وهذا يعني أننا ننطلق من بنية خارجية ونحاول إسقاطها على النص[1].

وخلاصة ما يذهب إليه تودوروف، أن الأدب يجب أن يُقطع عن كل السياقات والظروف والملابسات، وأن يُدرس دراسة داخلية دون الاعتماد على أية مرجعية خارجية، واعتباره بنية مغلقة لا يمكن تفسيرها إلا برؤية داخلية.

أما جوليا كريستيفا فقد انطلقت من منطلق تودوروف، ثم عَدَلت عن موقفها في أطروحتها التي أشرف عليها كل من رولان بارت ولوسيان غولدمان، بعنوان نص الرواية(نشرت هذ الأطروحة سنة 1970). فهي ترى "أن الأدب بنية لغوية مغلقة، وترى في العمل الأدبي ميكانيكا آلية لغوية مفرغة من كل محتوى اجتماعي أو حضاري أو جمالي"[2]، أي أن النص الأدبي جهاز لغوي بالدرجة الأولى؛ مغلق على ذاته (البنية الداخلية للنص) ومعزول عن أي سياق اجتماعي أو تاريخي. من هذا المنطلق فهي تقول بأن الأدب قول (والقول في عرف المناطقة هو الجملة أو مجموعة الجمل التي يربطها رابط منطقي) يحيل على المعنى. ويُفهم مما سبق أن الذي يهم جوليا كريستيفا هو القول الأدبي ذو المعنى، وليس دلالته الاجتماعية أو التاريخية. والمعنى في مفهوم كريستيفا – في هذا الموقف بالذات– هو دلالة الأنساق اللغوية، والدلالة عبر اللغوية Translinguistique في مقابل البنية النصية المفتوحة ذات الدلالة التناصية، ويكون المعنى في نهاية الأمر هو تفاعل الرموز اللغوية داخل بنية نصية مغلقة[3]؛ وهذا الموقف يجعل النص مجرد أنساق لغوية لا يمكن أن تفسر خارج إطارها، فهي تعامل النص في حدوده المغلقة وألغت كل علاقة يمكن أن توجد بين المتخيّل والواقع، ولا تحاول بأية كيفية من الكيفيات القبض على المرجع الغائب من النص، وانتهجت بذلك التحليل الداخلي للنصوص الأدبية.

ويرى يوري لوتمان وهو أحد أعضاء مدرسة "تارتو" Ecole de tartu، وهي من أهم المدارس السيميائية(الروسية) بعد المدرسة الفرنسية، التي تبحث في أنظمة السيميوطيقا

---

[1] - ينظر T. Todorov: Poétique , seuil/points,paris 1973 , p36.

[2] - حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، ص63.

[3] - ينظر J. Kristeva : Sémiotiké:Recherches pour une sémanalyse. seuil /points,paris 1978,pp 52-81.

في الثقافة والأدب وسائر الحقول المعرفية الأخرى[1]. أن هناك علاقة حميمة بين عالم المتخيّل وعالم الواقع مع التركيز على خصوصية كل عالم. بهذا يرى الأدب منفصلا عن الواقع وفي حالة طلاق حقيقية،ولكنه يقول بتداخل بُنى الواقع مع بُنى الأدب وتشابكهما. أي أن العلاقات بين المتخيّل والواقع لا يمكن تحديدها بوضوح نظرا للعلاقات الدينامية والوظيفية التي تجمعهما.

ولما كان لوتمان يجعل من المدخل الثقافي أساسا لدراسة كل الظواهر الإنسانية والعلمية، فإنه يُرجع كل ممارسة أدبية إلى النموذج الثقافي المهيمن، ولا تقتصر الثقافة على نظام من العلاقات والمعارف والخبرات المتراكمة فحسب.ولكنها المرجع الأساس لخلق النصوص الأدبية،وهذا يؤكد العلاقة التي تربط المتخيّل بالواقع وهي علاقة بنيويّة مركبة.فالثقافة باعتبارها مجموعة من الرموز والإشارات(نظام من العلامات) التي لا ينتظمها أي نسق ولكنها تمدّ الثقافة بمواد جديدة ومتطورة[2]. وتتحدد علاقة المتخيّل بالواقع بربط دينامية الثقافة بدينامية المجتمع ، وعليه يقول لوتمان "دينامية الثقافة ترتبط بدينامية الحياة الاجتماعية للمجتمع البشري"[3]. فهو يربط بصورة آلية قوانين الأدب بقوانين المجتمع، وعليه يصير كل تغيير في البناء الاجتماعي يُحدث أثرا على البناء الثقافي،وكل عطب يُصيب الأبنية الثقافية يُعطل حركية المجتمع. وكذلك باعتبار أن الثقافة تحتوي ضمن عناصرها على العلم–والعلم معرفة متغيّرة بفعل التجارب العلمية المتجددة– فإنه يؤثر في التغيير الثقافي، ويصير العلم عنصرا ثقافيا يُلغي التعارض بينه وبين الثقافة. ويذهب لوتمان إلى أن البناء الأدبي جزء من البناء المجتمعي، وأن النص باعتباره نظام من العلامات فكل علامة لها وظيفة اجتماعية قابلة للاستعمال والتداول داخل ثقافة محدّدة.

وهكذا تتطور الأشكال والمضامين الأدبية بتطور المجتمعات وتتغيّر بتغيّرها تبعا لتأثير التراكمات المعرفية البشرية، والحاجات المجتمعاتية.

---

[1] - ينظر ، حسين خمري، فضاء المتخيّل ، ص64.

[2] - ينظر، ي. لوتمان و ب . أوسبنسكي: حول الآلية السيميوطيقية، ضمن المدخل، ص 296.

[3] - المرجع نفسه ، ص 308.

6. ماهية السيرة.

إن الحس التاريخي هو الأب المنجب للسيرة يوم كانت السير جزءًا من التاريخ، ويوم كانت حياة الفرد تمثل جانبا هاما من تصور الناس للتاريخ. ففي أحضانه نشأت السيرة وترعرعت واتخذت سمتا واضحا[1]. ورغم ابتعاد السيرة عن التاريخ فقد بقيت وفيّة لبعض مقوّماته على نحو الاهتمام بأفراد لهم وضع اعتباري متميّز، واسترجاع أحداث واقعية وسرد الأحداث بطريقة متسلسلة وكرونولوجية، والاعتماد على الشخصيات المرجعية. لذلك كانت السيرة أحفل من التاريخ العام بالعواطف والأحاسيس التي تتجرّد منها الواقعة التاريخية كحدث، كما أن السيرة أكثر إثارة للقارئ من كل كتابة تاريخية أخرى، ويذهب أهل التاريخ إلى أن السيرة قد تتقيّد بما يتقيّد به التاريخ من حقائق وتعتمد على الوثائق والمدوّنات والأسانيد القاطعة التي تتحرّى بها الصدق وتنأى بها عن الكذب والافتراء[2]. إن السيرة تذهب إلى إثارة منطقة التاريخ وتحفيز مكامنها داخل متطلبات سردية وإنشائية لها خصوصيتها، فهي مخلصة لطبيعتها، تنتقي من التاريخ وتستعير منه ثم تنتظمه وفق خصوصيتها الفنية. إنها قصة تتعلق بفرد كان له من الأثر ما أوقفه على باب التاريخ، فترسم السيرة – كما هو شأن التاريخ– صورة تتألف من عناصر تنطوي على حكاية إنسان فذّ أو متميّز، مع سرد للأحداث، وصف للمواقف، وعرض للدوافع أو البواعث، وتحليل لسلوك أو فعل الشخصيات. وكل منهما يهدف إلى تقديم صورة كاملة، من حيث التماسك والانسجام، إذ تبدو كل شخصية وكل موقف، عبارة عن حلقة متصلة ببقية الشخصيات والمواقف[3].

وبما أن السيرة نشأت في حضن التاريخ، وتنتمي إلى اسم جامع هو "السرد" بوصفها شكلا سرديا استرجاعيا بامتياز، فإنه من الضروري الوقوف على الأنواع المتفرعة عنها كونها تنتمي إلى طبقة من النصوص ذات سمات بنيوية مشتركة.

---

[1] - ينظر: محمد الداهي: شعرية السيرة الذهنية -محاولة تأصيل-، رؤية للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة/مصر 2008، ص 48، نقلا عن: إحسان عباس، فن السيرة، دار الثقافة، ط5، بيروت/لبنان،1971، ص 9.

[2] - ينظر: عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، مصر 1992، ص 4.

[3] - ينظر: محمد صابر عبيد و سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار- ط 1، سوريا 2008، ص 23.

7.أنواع السير:

أ. السيرة النبوية.

تعتبر فقها أو علما يهتم بصدق الخبر المنقول بالأسانيد الصحيحة المرفوعة إلى رسول الله–صلى الله عليه وسلم– أو إلى الصحابي الذي هو مصدر الخبر المنقول، ونجدها مضمّنة في كتب أئمة الحديث المعروفين بصدقهم وأمانتهم كالكتب الستة وموطأ الإمام مالك ومسند الإمام أحمد.ومن أهدافها فهم شخصية الرسول –صلى الله عليه وسلم– واتخاذها مثالا أعلى وإيجاد فيها كل ما يعين على تمثّل معاني كتاب الله وتذوّق روحها ومقاصدها.ومن مصادرها القرآن الكريم والسنة النبوية الصحيحة وكتب السيرة.والغرض منها كما يوضحه محمد سعيد رمضان البوطي بقوله: "ليس الغرض من دراسة السيرة النبوية وفقهها، مجرد الوقوف على الوقائع التاريخية، ولا سرد ما طرف وما جمل من القصص والأحداث ولذا فلا ينبغي أن نعتبر دراسة فقه السيرة النبوية من جملة الدراسة التاريخية ...وإنما الغرض منها أن يتصوّر المسلم الحقيقة الإسلامية في مجموعها متجسّدة في حياة الرسول–صلى الله عليه وسلم– بعد أن فهمها مبادئ وقواعد وأحكام مجرّدة في الذهن"[1].

ب. السيرة الشعبية.

لقد تضاربت المفاهيم والمصطلحات في تحديد الهوية الجنسية والنوعية للسيرة الشعبية. ولقد عمل سعيد يقطين وهو واع بنظرية الأجناس وبضرورة التمييز بين الملاءمتين العلمية والاجتماعية باعتبار السيرة الشعبية نوعا من اسم جامع (الجنس) لمختلف أنواع الكلام وهو السرد. وأضيفت عليه لائحة الأجناس والأنواع التالية: ملحمة، وحكاية، وقصة، ورواية، وقصة بطولية، وقصة فروسية، وحكاية شعبية..[2]. والسيرة الشعبية هي ما يُصنف ضمن أدب المغمورين، أو أدب العامة، الذي يعبر عن مشاعر الشعب وأحاسيسه أفرادا وجماعات، وهو "أصدق في الدلالة على نفسية الشعب

[1] - محمد سعيد رمضان البوطي : فقه السيرة- دراسات منهجية علمية لسيرة المصطفى عليه السلام وما تنطوي عليه من عظات ومبادئ وأحكام- دار الفكر، -ط 3، القاهرة/مصر1968، ص22.

[2] - ينظر، محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية، ص 52.

من غيره من الآثار"[1]. وتحول الاهتمام بالسيرة الشعبية العربية مباشرة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وتناولها الدرس النقدي بالبحث والتحليل، دفاعا عن أهميتها، وسعيا لكسب الاعتراف بها، وإحلالها المكانة التي تستحق ضمن الإبداع الفني العربي، ما دامت يد الإهمال قد طالتها منذ أمد بعيد، كونها تعتمد على اللغة العامية أكثر من الفصحى، مما جعل علماء العرب –قديما– الحريصين على نقاوة اللغة الفصحى يستهينون بهذه النتاجات، ويعتبرونها مؤلفات بدائية فجة مخصصة لسواد الناس. أما حديثا فإن السيرة الشعبية قد انتقلت من وضع "اللانص" غير المعترف به إلى "النص" الجدير بالبحث[2]، لأنها تمثل الوجدان العربي خير تمثيل، وتجسد مختلف القيم القومية والبطولية التي يحتاج إليها العربي في صراعه مع الآخر، كما انه لا يمكن أن نفهم حقيقة الشعب العربي ومكوناته دون فهمنا لأهمية هذه السير واحترامنا لقيمتها الأدبية.

ج. التراجم.

تهدف إلى التعريف الموجز بالمترجم له اسما وكنية ولقبا تعقُبها وقفة وجيزة عن أخباره ونتاجه الأدبي أو العلمي. ونجد هذا الشكل من السير في "روض الرياحين في حكاية الصالحين" لأبي محمد عبد الله بن أسعد اليافعي اليمني، وفي"الشعر والشعراء"لابن قتيبة، وفي"الطبقات الكبير"لابن المعتز، وفي "طبقات الشعراء" لابن الأثير. ومثل هذه المؤلفات عبارة عن نوع سردي يتوخى منه تقديم معلومات مقتضبة عن المترجم له تهم نسبه وأخلاقه وأخباره ونتاجه الأدبي والفكري[3].

د. السيرة الموضوعية:

نميز بين نوعين من السيرة الموضوعية، النوع الأول "يوسم بهذا المصطلح épibiographie وهو عبارة عن ترجمة مقتضبة عن كاتب تثبّت في الكتب المدرسية رفقة مقتطف من إحدى كتاباته. أما النوع الثاني فقد وسم بالمصطلح ethobiographie ويعنى به: إعادة حياة بأكملها أو طريقة في الوجود. وارتبط هذا النوع من السير بالتأبين والمُناقبة(عند العرب) وبكتابة شواهد القبور وترجمة الأموات(عند الغرب)"[4].

---

[1] - سعيد يقطين ، الكلام والخبر- مقدمة في السرد العربي- المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء/المغرب 1997، نقلا عن: عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،(د.ط)القاهرة، 1973، ص 139.

[2] - ينظر، سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 85.

[3] - ينظر: عبد الله إبراهيم ، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء/المغرب-1992-ص133.

[4] - محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية ، ص 53.

هـــ. السيرة الذهنية.

مازال مفهوم السيرة الذهنية – بنوعيها الذاتي والموضوعي– يتداخل مع مفهوم السيرة بشقيها – الذاتي والغيري– ويتشابك معها إلى الحد الذي لا يمكن التفريق بينهما، وإلى درجة أن التعريف الذي وضعه "فيليب لوجون" للسيرة ينطبق أيضا على السيرة الذهنية. هذا على الرغم أن السيرة الذهنية صنف من السيرة وامتداد مباشر لها، فهو جنس غير مُعترف به، كجنس مستقل، ومازال يُطرح من باب الفرض والتقدير، وباعتبار الجنس الأدبي طبقة من النصوص تجمع بينها سمات مشتركة، وجماعا من التشابهات النصية والشكلية. كما أن مفهوم الجنس الأدبي لا يستقر على تعريف جامع. فهو بنية تتشخّص متغيّراتها في الأعمال الأدبية[1]، ومن بين الدراسات التي أكبّتْ على بيان بعض مميّزاته الجنسية نذكر "ملامح السيرة" لشارل موروا CH . Maurois (1930)، و "فن السيرة" لموراي بول كندال M.P.Kendal ".

وفي هذا الصدد فإن جيرار جينيت يرى: "أن معمارية النص لا تتوفر على أوضاع اعتبارية ذات امتياز، بدعوى أن الجنس يشمل الأصناف المتعددة التي تعتبر هي الأخرى أجناسا دون أن يوجد مسبقا أي حد ثابت لهذه السلسلة من التضمينات"[2].

ومن هنا يمكن أن نركن إلى التصنيف التالي للسيرة الذهنية: هي جنس أدبي يحتوي على خاصيات استدلالية مشتركة ويسم نصوصا قديمة وحديثة، محلية وكونية لم تدرس بوصفها تشكل طبقة واحدة[3]. ويمكن أن نقسم الأعمال المدرجة في إطار هذه الطبق إلى نصفين:

و. السيرة الذهنية الموضوعية.

وهي ما يُكتب حول شخصية مشهورة، أو الاهتمام بأحد أقطاب التأليف الذي يمتلك مقومات وقيما تميزه عن غيره من الأقطاب، ويُعدّ قدوة لمن يتطلّع إلى العلا والمبادئ السامية. ويركز هذا الصنف بالخصوص على مساره التعليمي والثقافي والمهني، ويتتبع أطوار حياته والمؤثرات ولأحداث التي طبعت حياته والمصاعب التي

---

[1] - ينظر، محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية ، ص 54.

[2] - Gérard Genette in(Susan Rubin) Suleiman :Le roman à thése ou l'autorite fictivePUF,paris 1983.p 19.

[3] - ينظر: محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية، ص 18.

تخطاها من أجل الوصول إلى المبتغى. ونذكر الأعمال التالية على سبيل المثال والأستئناس: "ليليا" لجورج صاند، "بناة العالم" لتولستوي وكازانوفا وستندال لأندري موروة، "حياة الرافعي" لمحمد سعيد العريان، "جبران" لميخائيل نُعيمة، "لمحات من حياة العقاد" لعامر العقاد[1].

ز. السيرة الذهنية الذاتية.

وفيها يسترجع الكاتب أطوار حياته الفكرية والثقافية ، وما واكبها من مؤثرات حددت طباعه وسلوكاته، وميزت مواقفه وتجاربه. كما يتعرض للمصاعب والعراقيل التي اعترضته، ويجمع ما اتصف من مناقب وآداب وميول فنية، ويترصد لحظات التردد والتقلب التي عاشها، وما متحه من الروافد الثقافية والتيارات الفكرية والأيديولوجية المختلفة. ومن الأعمال التي يمكن إدراجها ضمن هذا الصنف ما يلي: "المنقذ من الضلال" لأبي حامد الغزالي، "أوراق العمر" للويس عوض، "سجن العمر" لتوفيق الحكيم، طسبعون" لميخائيل نُعيمة، "الكلمات" لجان بول سارتر، "الأم الروسية– Mer Russe" لآلان بوسكي، "الوصية الفرنسية–Testament Français" لأندري ماكين، "في الطريق–Chemin Faisant" لريمي هيس[2].

ح. السيرة الغيرية.

"هي بحث عن الحقيقة في حياة إنسان فذّ، وكشفٌ عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجهها في محيطه، والأثر الذي خلّفه في حياته"[3]. وتأسيسا على هذا التعريف، فالسيرة الغيرية هي ترجمة حياة الآخرين مع الالتزام بخاصيات مميزة، كالموضوعية ،وإحكام الفهم، والإلمام بالحقائق، والحكم عليها، ومزجها مزجا متعادلا ومنسجما، وتصبغ بأسلوب خاص، وتقاس بمقدار الموضوعية والتجرّد من الذاتية، لنقل صورة العلَم كما كانت معروفة بين معاصريه.

ورغم التمييز الواضح بين نمطي السيرة استنادا إلى طابعها العام: الطابع الغيري والطابع الذاتي، فإنه يتحتّم على كاتب السيرة الذاتية أيضا أن يكون "موضوعيا في

[1] - ينظر: محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية ، ص18.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، 20-21.
[3] - حسين فوزي النجار، التاريخ والسيّر دار القلم (د.ط)، القاهرة/مصر 1964. ص 14.

نظرته لنفسه، وهو يذكر موقفه من الناس والحوادث ولا يُساق مع غرور النفس وتعلقها بذاتها وحبها لإعلاء شأنها، وتنقُّصها من أقدار الآخرين"[1].

8. مفهوم السيرة الذاتية.

السيرة في اللغة: هي السُّنة والطريقة والهيئة، والحالة التي يكون عليها الإنسان وغيرُه، ويُقال قرأت سيرة فلان: تاريخ حياته. وجمعها سير.

أما من الناحية الاصطلاحية، فإن التعريفات المتداولة للسيرة الذاتية–على كثرتها– لم تحدّد بصرامة الصياغة المعيارية الحاسمة التي تمكّن الباحث أن يستند عليها أو يركن إليها كقاعدة أساسية في العملية النقدية.غير أن النقد الحديث اعتبر هذا النوع من الكتابة المتعلقة بأدب الذات جنسا أدبيا في طور التكوّن أو أنه يوشك أن يتأسس. وبرغم التقدم الملحوظ في مناهج البحث –خاصة في المجال الأدبي– فإنه لم يشفع بتشكّل مذهب نقدي خاص بالسيرة الذاتية، ولم يزل هذا الحقل النقدي في طور التكوّن، ولم يتفق النقاد المنظرون بعدُ على المقومات العامة التي تصوغ للسيرة الذاتية وضعا اعتباريا بين الأجناس الأدبية الأخرى. ومن بين الصعوبات التي تقف دون السيطرة على الموضوع المدروس، الاهتمام التاريخي بنشأة السيرة وتطورها كفن في الآداب العربية والغربية، وتعدّد التعريفات التي تصنّف السيرة الذاتية كجنس أدبي له هويته، لكن هذا التعدد والاختلاف في الرؤى لم يمنع اتفاق الجميع على مفهوم أساسي واحد هو تاريخ الحياة الفردية، أو أن السيرة الذاتية لا تخرج عن تحديدها بأنها قصة حياة الشخص التي يسردها بنفسه[2].

وأول من حاول وضع تعريف صارم لما يسمى "السيرة الذاتية" ليحسم من خلاله نهائيا في مسألة تعريف هذا الجنس الأدبي، هو الناقد الفرنسي "فيليب لوجون" من خلال مؤلفاته الكثيرة مثل:"الأوتوبيوغرافيا في فرنسا" و "العقد الأوتوبيوغرافي" و "من أجل الأوتوبيوغرافيا" و "علامات حياة:العقد الأوتوبيوغرافي".وحدد لوجون تعريفه الشهير

[1] - حسين فوزي النجار، التاريخ والسيّر ، ص62.

[2] - ينظر،أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي،ط1،المغرب 2005،ص 23.

للسيرة الذاتية بوصفها:"المحكي الاسترجاعي النثري الذي يقوم به شخص واقعي لوجوده الخاص، عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"[1].
غير أن هذا التعريف قد لقي قبولا واعترافا واسعا من قبل معظم النقاد والباحثين وصار معيارا وتعريفا شبه ثابت خاص بأدب السيرة الذاتية. لكن سرعان ما أظهر بعض النقاد اعتراضا على هذا التعريف "الدغمائي" الذي وضعه فيليب لوجون، خاصة في مسألة السيرة الذاتية الشعرية، فجورج ماي يميل إلى إقرار الحد الشعري في تعريف السيرة الذاتية، وهو الحد الذي غيّبه فيليب لوجون أثناء تنظيره لأدب السيرة الذاتية، حيث حصره في حدود النثر الخالص ولا علاقة له بالشعر.
وما يلاحظ في هذا الشأن أن أدب السيرة الذاتية النثرية يعرف كثرة في الإنتاج بخلاف أدب السيرة الذاتية الشعرية في الأدب العالمي فهو محدود جدا، حتى الشعراء أنفسهم يكتبون سيرهم الذاتية نثرا. ثم أن الشعر بحكم طبيعته –خاصة في العصر الحديث– قد لا يحبّذ سرد تفاصيل الحياة الخاصة باعتباره جنسا أدبيا استقطابيا يقوم على التصور والتخييل والمبالغة وعلى الصدق الفني بخلاف ما يقتضيه أدب السيرة الذاتية(النثري) من صدق وحقيقة في نقل تجارب الحياة الفردية. ونعتقد أن السيرة الذاتية العربية لا تخرج عن هذه القاعدة العامة.
وبالنظر إلى جنس السيرة الذاتية على أنها حكي استعادي وجنس سردي بامتياز، يطرح الناقد عبد الفتاح أفكوح أسئلة إشكالية حول التعريف الذي وضعه لوجون وهي أسئلة تتوافق إجاباتها مع ما ذهب إليه"جورج ماي" في اعتراضه على التصلب المفرط الذي وضعه فيليب لوجون وكلاهما يرى أن هذا المعيار يقصي كثيرا من النصوص النثرية والشعرية التي يُفترض أنها تدرج ضمن جنس السيرة الذاتية. لكن عبد الفتاح أفكوح يركز اهتمامه على هوية هذا الجنس في الأدب العربي –بصفة خاصة– ويتساءل: هل إدراج الحد الشعري في دائرة تحديد هوية السيرة الذاتية سيُكسب تعريف هذا اللون الأدبي مصداقية كبيرة ؟ ويرى أنه يجدر بنا للإجابة عن هذا السؤال، التحري

[1] - هويدا صالح ، السيرة الذاتية ، الموقع الالكتروني: الحوار المتمدّن، العدد 2602-في:31-03- 2009، الموقع الالكتروني: htt://www.ahewar.org/debat/show.art.asp ?aid=167369

عن حقيقة السرد أهو بالفعل قاسم مشترك بين مختلف الأجناس الأدبية النثرية فقط ؟ وإلى أي مدى يمكن أن نوظف الشعر في تأليف السيرة الذاتية[1] ؟.

إن السيرة الذاتية لا تكتب بأسلوب واحد وإنما بأساليب مختلفة وبأشكال سردية متنوّعة. فالسرد يختلف عن عنصر الوصف، فهو خطاب يعتمد الحكي والقص الأدبي، لكن حدوده مفتوحة على الشعر بقدر ما هي مفتوحة على النثر. وهذا يثبت أن العملية السردية هي قاسم مشترك بين جميع الفنون الأدبية، كما أن الشعر ليس وصفا خالصا حتى يتعارض مع السرد، وفيه من الأنماط الحكائية والقصصية ما لا يمكن تجاوزه أو إنكاره. كما أن النثر ليس سردا خالصا حتى يتعارض مع الوصف، وبالتالي فلا الشعر ولا النثر بإمكانهما الاستغناء عن أداتي: السرد والوصف. وبالرجوع إلى ما ذكرناه سابقا أن السيرة الذاتية النثرية تعتمد على الحقيقة والصدق ، بخلاف الشعر الذي ينطوي على التخييل والمبالغة يصل أحيانا درجة الزيف والكذب. فإننا لا ننكر أن الشعر العربي–مثلا– يتضمّن كثيرا من صدق الحديث و حرارة العاطفة والوجدان، ونقف على فيض خالص من الصدق ونقل الحقيقة بعيدا عن كل زيف أو كذب، قد لا نعثر عليه في الكتابات النثرية.

ثم إنه من العسير على أي باحث أو ناقد أن يجزم بصفاء السيرة الذاتية النثرية وبراءتها من التخييل والتمويه والمبالغة والكذب، عن قصد أو عن غير قصد، خاصة عندما تعترض كاتب السيرة الذاتية مشكلة النسيان وخيانة الذاكرة في أي طور من أطوار حياته الشخصية فإنه يلجأ إلى التخييل والتلفيق ليصل أجزاء وتفاصيل أحداث أو ذكريات معيّنة عفا عليها الزمن. لكن ذلك لا يعيب شيئا من جمالية وفنية الأدب، ثم إن الحياة نفسها هي أصلا مزيج من الحلم والحقيقة والواقع والخيال.

وإننا نعثر على تجارب ذاتية في الشعر الجاهلي، صاغها أصحابها شعرا في بعض المعلقات، خاصة معلقة طرفة بن العبد (المتوفى عام 70 قبل الهجرة/550 للميلاد) أو معلقة امرئ القيس (المتوفى عام 80 قبل الهجرة/565 للميلاد) أو معلقة عنترة بن شداد (المتوفى عام 22 قبل الهجرة/600 للميلاد) فهؤلاء الشعراء أتاح لهم الشعر–تبعا للتقليد

[1] - ينظر، عبد الفتاح أفكوح، أدب السيرة الذاتية بين الشعر والنثر(المقالة الأولى) منتدى "الرحمان" سبتمبر 2008، الموقع الالكتروني: htt://matarmatar.net/vb/member.php. ?u=403

السائد في عصرهم- إنشاء سيرهم الذاتية، فسجلوا في قصائدهم تجاربهم الشخصية التي تعكس تفرّدهم في المواقف والأذواق والقناعات الشخصية، وصارت سجلا توثيقيا لحياة العرب في الجاهلية بكثير من الصدق والواقعية،في نقل التجارب الفردية،على الغم مم يكتنفها من الصور الشعرية المنحوتة بالخيال، لأن مقام الشعر يقتضي ذلك.

بناء على ما سبق يتجلى لنا أن الكم القليل من السير الذاتية الشعرية في تراث الأدب العربي، كما في التراث الغربي والعالمي، يجعل الشعر غير مؤهل لاحتضان السيرة الذاتية،كونه مقيّد ببعض القواعد الخاصة- كالوزن والقافية-.كما يقتضي جهدا مضاعفا لصياغة السيرة الذاتية شعرا، كما أن الشعر يفتقر لمساحات الحرية والسرد المتسلسل الذي يميّز النثر القادر على استيعاب أدق تفاصيل التجارب الإنسانية. من هنا يتضح أنه لا مناص من الإقرار أن تعريف فيليب لوجون يبقى تعريفا صالحا يمكن الاعتماد عليه في الدرس النقدي،باعتبار أن التعريف لا يمكن صياغته إلا بعد تراكم كمي لهذا النوع من الأدب. وعليه لا يمكن المجازفة بتعريف لم يحصل بعدُ فيه تراكم على مستوى الكتابة في الآداب العربية أو الغربية.وما استشهد به النقاد العرب(عبد الفتاح أفكوح،ونبيل سليمان)من الشعر العربي يبقى مجرّد تجارب ذاتية لا ترقى إلى حدّ إدراجها ضمن فن السيرة الذاتية.

9. دوافع السيرة الذاتية.

إن فن السيرة الذاتية بمفهومه الحديث هو فن مستحدث نشأ في الغرب، ولم يكن من تقاليد الثقافة العربية الإسلامية، ظهر في الأدب العربي الحديث مع ازدهار النهضة العربية، حيث جرى السعي إلى استيعاب الأجناس الأدبية الغربية لتوسيع المنظومة الأجناسية ، خاصة تلك التي لم تكن راسخة التقاليد في الثقافة العربية عموما، فكانت السيرة الذاتية ضمن الفنون الأدبية الأخرى، كالرواية والقصة القصيرة وفن المسرح وغيرها من الفنون الأخرى التي وفدت إلى الثقافة العربية نتيجة العلاقة المباشرة وغير المباشرة بالحضارة الغربية عموما. ولما انبعثت السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بشكلها الجديد الذي يحاكي ويساير الشكل الغربي، فإنها هي الأخرى خضعت لنفس العوامل والدوافع التي تخلقت في أحضانها السيرة الذاتية الغربية، مع بعض

الاختلاف الذي فرضته الظروف السياسية والاجتماعية، وتسارع التغيرات والتحولات في البيئتين المتباينتين، لكنها في النهاية تتقاطع في العناصر التالية:

أ- نمو الذات الفردية في تاريخ العالم الحديث.

تعدّ السيرة الذاتية "ظاهرة ارتبطت بنشوء المدن الكبرى، ونمو الطبقات الوسطى وهيمنة أنماط العمل المهني والوظيفي المعتمد على الكفاءة الفردية، وبتعمق الفكر الليبرالي والنظم المنبثقة عنه...وكلها عوامل مترابطة تُعلي من شأن الذات الفردية، وقد برزت بقوة في سياق تاريخ أوروبا الحديث قبل غيره"[1] هذا يدل أن حركية البناء الثقافي، ومنعطفات الأحداث التاريخية المتعرجة، أدت إلى تغيّر المحيط الاجتماعي ونمو الشخصية، فتعاظم الإحساس بالذات حينا وتراجع حينا آخر تبعا للمقتضيات السائدة في الحضارة. ويمكن الاستدلال عل هذا المنحى بظهور صور من أشكال السيرة عند العرب قديما في ظل الحضارة العربية والإسلامية ثم اختفائها إلى حين اتصالهم بحضارة الغرب الحديثة، وفي ذلك يقول ماهر حسن فهمي: "ثم دخل الشرق العربي منطقة الظل ودخلت أوروبا عصر النهضة، وهنا تجد تاريخ السيرة الذاتية عند العرب يتوقف، بينما يتحرك في أوروبا بعد سكون، أليس ذلك دليلا على ارتباط تاريخ السيرة الذاتية بتاريخ الحضارة. ربما بدأ عصر الموسوعات في الشرق العربي ولكن الإحساس بالذات توارى واختفت السيرة الذاتية إلى حين"[2]. إلى حين الحملة الفرنسية على مصر أواخر القرن الثامن عشر وما تبعها من تغيرات اجتماعية وسياسية، وبصفة عامة انفتاح العرب على الحضارة الغربية، وظهور حركات الإصلاح والتغيير الاجتماعي والحركات الوطنية والثورات إثر نكبات الاحتلال. كما كان للزحف الاقتصادي الغربي في القرن التاسع عشر أثره في بروز ردود فعل متفاوتة في المجتمعات العربية، وتعتبر مصر أولى البلدان العربية التي تأثرت بالتطورات التاريخية كونها أول دولة عربية تعرضت لصدمة الحضارة الغربية، بعد الحملة الفرنسية نهاية القرن الثامن عشر، وخاصة منذ تولي محمد علي السلطة في مصر عام 1805م وتصميمه على جعل مصر

---

[1] - معجب الزهراني، مقدمة: مدخل نظري عام عن السيرة الذاتية، ضمن موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، مج 5، بعنوان – السيرة الذاتية، إعداد عبد الرحمن الطيب الأنصاري، ومعجب بن سعيد الزهراني، ومنصور بن إبراهيم الحازمي،المفردات للنشر والتوزيع والدراسات ، ط1، الرياض/السعودية 2001، ص 14.

[2] - ماهر حسن فهمي، السيرة تاريخ وفن ، دار القلم ، ط 2 ، الكويت 1983، ص238-239.

بلدا مستقلا عن السيطرة العثمانية، وشروعه في تحديث جيشه و إحداث إصلاحات زراعية وإدارية وتعليمية ومحاولة إنشاء صناعات، وقد تبنت هذه المشاريع النموذج الغربي في التخطيط والتسيير مما أدى إلى دفعة مميزة لتطورات اقتصادية وفكرية وثقافية وتعليمية ذات أهمية في تاريخ العالم العربي الحديث، ومنها كانت البداية لتطلع العرب لإنجازات الحضارة الغربية. كل هذه العوامل أدّت إلى نمو الفردانية والإحساس القوي بالذات، باعتبار أن للكتابة علاقة قويّة بالسائد الذي تنتمي إليها، فكانت السيرة الذاتية كجنس أدبي له علاقة قوية بالأنا والذات والشعور والعاطفة جنسا أدبيا يعبّر بامتياز عن نمو الفردانية في ظل التغيرات الحضارية الكبرى في العالم بصفة عامة وفي العالم العربي بصفة خاصة في ظل التغيرات الثقافية والسياسية ونشوء حركات التحرر الوطنية التي تناضل من أجل حرية وحقوق الأفراد والمجتمعات التي طالما أثقل كاهلها القمع الداخلي –ظلم الحكام وطغيان السلطة– والقمع الخارجي –تعرض العالم العربي للاستعمار المباشر وغير المباشر–. هذه العوامل كلها أطلقت العنان للنفس كي تعبر عن كيانها في صورة اعترافات ومذكرات ووصايا وأحاديث ورحلات أحيانا، تكون صريحة أو متخفية تكتب سيرا ذاتية في أيامنا هذه[1].

كما أن نمو الذات أو تطور الفردانية اصطبغت بادئ الأمر بصبغة إنسانية، واتخذت الإنسان محورا لها، مستمدة هذا البعد من الثقافة المسيحية التي تدعو إلى الأخوة والمساواة بين البشر في المراتب،كما تحضّ على محاسبة النفس والتزهّد المسيحي، وفي هذا الخصوص يرى جورج ماي أن المسيحية هي الباعث لظهور فن السيرة حيث يقول: "فمحاسبة النفس التي يحضّ عليها التزهّد المسيحي، والإيمان بالأخوة بين البشر وبتساويهم في المراتب، وبتساوي النفوس كلّها في القيمة، من شأنهما معا أن يفسرا لنا الأسباب التي أدّت إلى كتابة بعض السير الذاتية الدينية العظيمة في القرنين السابع عشر والثامن عشر– وهي طُهريّة في التراث الانجليزي، تقَويّة في التراث الألماني، جنسينيّة أو طمأنينية في التراث الفرنسي– كما أنّهما يفسّران الأسباب التي أدّت إلى بداية تكوّن جمهور يُقبل على قراءة هذه الآثار"[2]. غير أن الأثر الذي أحدثه ظهور موقفين

[1] - ينظر، أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر ، ص 62-63.
[2] - جورج ماي ، السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي، وعبد الله صولة(د.ط)،قرطاج: بيت الحكمة، 1992، ص29.

عصريين في تاريخ أوروبا الثقافي، هما العلمانية والفردانية خاصة،باتخاذها صبغة جديدة منذ بدايات الرّومنطيقية،والذي كان حاسما بحقّ في ازدهار السيرة الذاتية في أواسط القرن الثامن عشر، فإنه ليس من المستبعد أن السيرة الذاتية قد فقدت الباعث الدّيني على كتابتها، وأصبحت علمانية أو لائيكية، لكنها واصلت الاستفادة من السنّة الثقافية المسيحية التي تطورت السيرة الذاتية في إطارها خاصة من مبدأ الاعتراف والإيمان بتساوي الأرواح.

ونقف في الثقافة العربية والإسلامية على حالة مشابهة لما في العقيدة المسيحية، كالدعوة للتحدّث عن نعم الله،والدعوة إلى معرفة النفس، وهما سبيلان من سُبل بلوغ الغاية الكبرى، وهي معرفة الله،وفي هذا الصدد يقول عز الدين إسماعيل أن معرفة النفس "تستهدف حقّا سعادة الإنسان في الدنيا، ولكنها تتجاوز ذلك –وهو الأهم– إلى سعادته في الآخرة...فمعرفة الله إذن هي معيار السعادة، وليست معرفة النفس– كما هو الشأن عند حكيم الإغريق القديم– هي هذا المعيار"[1].

لكن الملاحظ أن السيرة الذاتية العربية –المكتوبة والشفوية– كانت موجودة وارتبطت أساسا بعلم الرجال والأنساب وعلم الجرح والتعديل، وبعضها بما دعا إليه القرآن الكريم من معرفة النفس، لكن اتصال العرب بالثقافة الغربية الحديثة أدى إلى إحياء هذا الفن ولكن من مفهوم غربي. وبالتالي فإن العوامل التي دفعت بشكل فعال لكتابة السيرة الذاتية في العصر الحديث –في الغرب والشرق– تتصل بظروف تطور المجتمع الإنساني نحو العلم والصناعة والفلسفات الحديثة، أكثر من اتصالها بالبعد الديني. كما أن طابع الحياة الإنسانية الحديثة التي تغلب عليها النظم والقوانين، وتجعل الفرد يذوب في كيان الجماعة، فنشأ عن ذلك لدى الأفراد شعور بالعزلة عن الطبيعة والذوبان في المجتمع بحيث اعتقد أن تعرية الذات هي خير وسيلة لتعرية المجتمع الذي يقهره بقوانينه وقيوده.

[1] - عز الدين إسماعيل، نصوص قرآنية في النفس الإنسانية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد/العراق 1986، ص 154-155.

ب- مفهوم الأنا في الثقافة العربية.

يذهب الكثير من النقاد العرب -منهم رجاء النقاش- إلى أن الأدب العربي يميّزه الكتمان، وانعدام أدب الاعتراف أو شبه الاعتراف، وأن الأنا بغيض في حياتنا الثقافية، ومن الصعوبة الكتابة عن الأنا في الأدب العربي، فبرغم أنه يجوز للشاعر في معرض الفخر أن يقول أنا أو نحن، فإنه لا يجوز للكاتب أن يقصّ حياته وسيرته وأن يكشف عن أفكاره وأحاسيسه في شيء من الصراحة، وبخاصة اقتحام الحدود الممنوعة – كما هو الشأن في السيرة الذاتية- حدود الحياة الحميمية التي تُساق ضمن دائرة الحياة الفردية.ويرى بعض النقاد أن العالم العربي في العصر الحديث- وبخاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين- عرف هزّات سياسية عنيفة مما جعل الاهتمام محصورا في القضايا السياسية والأديولوجية، وصار من"العيب"الحديث عن القضايا الشخصية والخاصة أمام الأزمات الكبرى. كما كان الاعتقاد السائد لفترة طويلة أن الحياة الفردية في الثقافة الإسلامية عورة يحظر كشفها أمام الناس، وزاد في ترسيخ هذا الاعتقاد العبارة المتداولة بين الناس "الله أمر بالستر"، فكانت الجرأة في الحديث عن مكنونات النفس بصراحة وحميمية تعدُّ ضربا من الخيال حين يُقرن بالأدب، ولا يُؤخذ بوصفه حقيقة واقعية. وبالنظر إلى انتشار فن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، يتبدّى لنا السؤال التالي: متى بدأت الكتابة عن الأنا في الثقافة العربية؟ و ماهي العوامل التي ساعدت على ظهورها؟

تذهب بعض الدراسات إلى أن هذا الفن الأدبي لم يبدأ بالتشكّل في سياق أدبنا العربي الحديث إلا " في فترة ما بين الحربين العالميتين، أي في نفس الفترة التي بدأت فيها تحوّلات التاريخ وإبدالاته المعرفية والتقنية تؤثر بقوّة وعمق في المنظومات الثقافية التقليدية العريقة في مجمل الفضاءات العربية والإسلامية، فبعض كتابنا ممن كتب في هذا المجال، وأبرزهم إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، يعتبر "الأيام" لطه حسين (1926) أول سيرة ذاتية مكتملة العناصر الفنية في الأدب العربي الحديث. "ولعل مما له دلالة قويّة بصدد العلاقة بين هذا العمل المتميّز وتلك التحولات العامة أن شخصية طه حسين ذاتها من أبرز رموز الإصلاح والتحديث التي بلورتها النخب الثقافية الوطنية

في مصر ومن ثم انتشرت في الأقطار العربية"[1]. ويدعم هذا المنحى قول محمد الباردي أن السيرة الذاتية نشأت مع كتاب "الأيام" لطه حسين نوعا أدبيا سويّا استوفى شروطه الفنية، على عكس الرواية التي كانت ولادتها عسيرة وأقامت طويلا في رحم الثقافة العربية لتخرج نصوصها متكاملة البناء. ومما لاشك فيه أن طه حسين كان قد قرأ اعترافات جان جاك روسو وهو القارئ النهم لمدوّنة السرد الفرنسي[2]. ومنه كان رواج الاعترافات، يقول جورج ماي "رواج الاعترافات هو الذي كرّس السيرة الذاتية وجعلها جديرة بالدخول في حرم الأجناس الأدبية وأثار في الوقت نفسه الشعور بالحاجة إلى إيجاد تسمية لهذا الجنس الأدبي جديدة تسمّ بها هذه الآثار مجتمعة"[3].

ج- الدوافع العقلية والعاطفية.

إن كاتب السيرة الذاتية لا يكتب سيرته لنفسه، ولكن يكتبها ليقرأها الآخرون فالإنسان بطبيعته لديه ميل إلى التحدّث مع الآخرين، وتبادل الأفكار والعواطف معهم، والإفضاء بأسرار حياته إلى المستمعين إليه من خلصاء أو مقرّبين أو قرّاء، فالإنسان يتكلم ويكتب ويسجل حياته لمن حوله لأنه لا يعيش بمفرده، أو لأنه لا يملك إلا أن "يعيش في عالم لغوي، ولولا هذا النشاط اللغوي لبقيت الحياة البشرية في عزلة ميتافيزيقية لا يتم فيها أي تواصل حقيقي بين الذوات"[4]. وهذا التواصل يجعل كاتب السيرة يتعرض "لطبيعة المخاطر الملازمة لكتابة هذا الجنس الأدبي نتيجة لجعل الكاتب حياته الخاصة أمرا مشاعا بين الناس وتعريض نفسه لاتهام القراء له بالغرور ، وحب الذات، واضطراره أحيانا إلى الاعتراف بأخطائه وذنوبه وضعفه"[5]. وتتعدد الدوافع الكثيرة في كتابة السيرة الذاتية، فمنها ما يكون للتبرير أو الاعتذار أو التعليل أو الشهرة، وقد تكون مجتمعة في عمل واحد ، ويمكن الاستفادة من تصنيف جورج ماي للدوافع المتنوعة التي يمكن أن تنشأ عنها كتابة السيرة الذاتية. "أما الطائفة الأولى فتضم المقاصد العقلانية المنطقية الرصينة إلى أبعد الحدود. وبإمكاننا أن نصنف هذه المقاصد

---

[1] - معجب الزهراني،"مدخل نظري عام عن السيرة الذاتية" في موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، ص 15.

[2] - ينظر: محمد الباردي، عندما تتكلم الذات -السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا،(د.ط)، 2005، ص 52.

[3] - جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب: عبد الله الصولة ومحمد القاضي، بيت الحكمة، تونس 1972 ، ص28.

[4] - زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة 1972، ص 22.

[5] - صالح معيض الغامدي ، التحدّث بنعمة الله وكتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم ، المجلة العربية، ع 191، السنة 17 (مايو-يونيو 1993) ص88.

صنفين اصطلحنا عليهما ههنا بكلمتي "التبرير" و "الشهادة". وأما الطائفة الثانية التي تضم دوافع أقرب إلى الانفعالات والعواطف واللاعقلانية وأبعد عن الإدراك أيضا في بعض الأحيان، فلنا أن نميّز بين صنفين: صنفا يتصل بشعور الكاتب بمرور الزمن وقوامه التلذّذ بالتذكار أو الجزع من المستقبل، وصنفا يتصل بالحاجة إلى العثور على معنى الحياة المنقضية أو استعادته ونقصد بذلك اتجاه الحياة ودلالتها معا.

ومن ضمن الدوافع العقلية التي حدّدها جورج ماي في تصنيفه، التبرير والشهادة، وهو يعرّف التبرير بأنه: "حاجة المرء إلى الكتابة ليبرر على رؤوس الملأ ما كان أتاه من أفعال أو صدح به من آراء. ويكون شعور المرء بهذه الحاجة أكثر إيلاما وأشدّ إلحاحا على وجه الخصوص أن ذهب في ظنه أن الناس قد افتروا عليه"[1].

لقد كان من ضرب التبرير ما أقرّه صراحة واسيني الأعرج في روايته السيرية يقول وهو يخاطب ليلي، عشيقته الأبدية أو نفسه الإلهية –كما يسميها–: "هل تدرين الآن لماذا أنوي الآن أن أكتب سيرتي الذاتية مثلما أشتهيها؟ ببساطة لأني لا أريد أن أتركها بين يدي أي شخص غيري. لا أحد يعرف متاهاتي الداخلية مثلي. يخيفني الكتَبَة. لقد رأيت وجوههم التي أخافتني يومها في المقهى، لأنها كانت وجوها لا أعرفها. وجوه شخوص عادوا من قبورهم، لا ليطلبوا مكانا لهم بين الأحياء ولكن ليقتلوا كل من لا يشبههم .."[2]. إنه الإقرار والتبرير بأن سيرته الذاتية دفاع عن النفس من تلفيقات الكتاب الذين لا يعرفون حقيقته ومتاهاته الداخلية كما يعرفها هو، فهم لا يرون إلا ما يشبههم ولا يدركون الحقائق التي تخالفهم أو تخالف معتقداتهم ورؤاهم. كما يبرر سلوكاته وأفعاله بقهر السلطة السياسية –النظام– ويظهر مقاومته الدائمة ضد كل الرياح التي تسير وفق ما لا يشتهي، "إن كل ما فعلناه لم يكن إلا صورة مخيفة لهزائمنا الداخلية أمام نظام يريد تشكيلنا مثلما يشتهي، نرفض يده وأصابعه وألوانه التي يفرضها علينا"[3]

أما الدوافع العاطفية كما صنفها جورج ماي والتي تشمل صنفين: " صنفا يتصل بشعور الكاتب بمرور الزمن وقوامه التلذّذ بالتذكار أو الجزع من المستقبل، وصنفا يتصل بالحاجة إلى العثور على معنى الحياة المنقضية أو استعادته ونقصد بذلك اتجاه الحياة

[1] - جورج ماي ، السيرة الذاتية ، ص48.
[2] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب (رواية)، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط 1، بيروت/لبنان 2010، ص 253.
[3] - المصدر نفسه ، ص 514.

ودلالتها معا"[1].إن قوام السيرة الذاتية هو التذكّر، وهو ما يبعث على التلذّذ باستحضار الذكريات الماضية، وهذا المقام يقول واسيني الأعرج في روايته السيرية على لسان الساردة ليلى –نفسه الإلهية– " لا أدري لماذا يقودني سحر الماضي نحوه بكل هذه القوّة على الرغم من أنه لم يكن دائما ماضيا جميلا ومدهشا. لكني كنت سعيدة بآلامه وأشواقه وأحزانه التي كان لها طعم الملح أحيانا، وفي أحيان أخرى طعم المطر"[2]. ومن ضروب التلذّذ أيضا أن يرى نفسه في مرآة الآخرين. " أحتاج أحيانا إلى أن أنسى كل شيء، حتى نفسي لأراني في مرآة الآخرين، وأخفف عما أنا فيه"[3].

إن لذّة التذكر تنطوي على ألم ماثل أمام كاتب السيرة الذاتية، لا يمكن تجاهله أو إزاحته، إنه العمر المتآكل والجزع من المستقبل في عملية التباري مع الزمن، ومحاولة المرء العثور على معنى لوجوده. ثم إن ذكريا ت الماضي ليست في مجملها سعيدة فقد تنطوي على ذكريات تعيسة ، هذا ما جعل الناظم الذاتي واسيني الأعرج يقول:" نحاول أن ننسى لا لشيء معيّن، سوى لنتمكّن من الاستمرار في الحياة"[4].

أما الجزع من المستقبل فقد كان الدافع الأساسي لكتابة السيرة الذاتية بالنسبة لواسيني الأعرج خاصة بعد مرضه المفاجئ الذي أدخله المستشفى في باريس وظل في غيبوبة لأيام حتى تسرّبت إشاعات عن موته، ولما أفاق من غيبوبته عزم بقوة على كتابة سيرته."ركبني عفريت تدوينها–السيرة الذاتية– منذ خروجي من الغيبوبة"[5]، فجملة: ركبني عفريت تدوينها. من الصيغ الجاهزة في لغة التعبير العامية الجزائرية، التي تدل على القرار المفاجئ مع الإصرار على الأمر وتحمّل كل نتائجه مهما بلغت خطورتها، ثم الإصرار على قول الحقيقة، "ولي كل الصدق لقول ما في القلب"[6]. إن التفكير في كتابة السيرة الذاتية لم يكن وليد الصدفة، بل استغرق الكاتب زمنا طويلا، لكن الإحساس بوطأة الزمن وبداية رؤية شبح الموت هو الباعث الأساسي على الكتابة والحكي وكشف المستور أمام الناس، "لا شيء وليد الصدفة، ولكن عليّ أن اعترف بأن المهمة تحتاج إلى تركيز عميق، يجب ألا أهتم بهذه التفاصيل لدرجة الإغراق فيها والهوس بها،

[1] - جورج ماي، السيرة الذاتية ، ص 48.
[2] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 239.
[3] - المصدر نفسه، ص 516.
[4] - المصدر نفسه ، ص 515.
[5] - المصدر نفسه ، ص 513.
[6] - المصدر نفسه ، ص 514.

وأركز أكثر على ما أنا من أجله هنا. فأنا في النهاية اخترت هذا المسلك لحسم شيء ينخرني من الداخل"[1]. إن الكتابة تتيح لصاحبها فرصة التحرّر من الأشياء، ذلك أن البعد الداخلي للإنسان ليس بعدا مكانيا، وإنما هو بعد روحي يعبّر عن عمق الحياة الباطنية للإنسان، "وحتى عندما يكون المرء مندمجا في الجماعة، منغمرا في تيار الحياة الجمعية، فإنه قد تجيء عليه لحظات يعاني فيها بعمق تجربة الوحدة في المجتمع La solitude en société، وليست الوحدة مجرّد انعزال، وإنما هي تعبير عن ذلك البعد الداخلي الذي نتحرك عبره، سواء أكنا بمفردنا أو مع الآخرين[2]. إن الشعور بالوحدة "الاجتماعية"من هذه الزاوية، والإحساس بالظلم والقهر الممارس عليه من قبل كل أنواع السلطة –السياسية والثقافية والأخلاقية– التي للتهميش والوحدة، جعلته يهتك المواضعات الاجتماعية والثقافية، ويُمعن في التحدّي والتشفي من مجتمع لم ينصفه طوال حياته وطالما عرّضه للظلم والقهر، لكنه استطاع في النهاية أن يحقّق وجوده ويبلور شخصيتة الثقافية، وأن ينتصر على الصعاب التي اعترضته، "أريد أن أصرخ بأعلى صوتي، ملء قلبي وذاكرتي: يايمّا! لقد تعبت من الظل القاسي الذي يتمدّد كل يوم قليلا فيّ، حتى ابتلعني وبدأت أختنق فيه"[3].

إذن فالكتابة عن الذات هي تحقيق ضرب من التوافق بين العزلة الباطنية، والعالم الخارجي، وذلك حينما ترتدّ الذات إلى نفسها، وقد اكتسبت عمقا وخصبا، وصار البوح أو الاعتراف، هو الحائط الأمين الذي يحتمي به ويلوذ إليه، " الكتابة أيتها الغالية هي حائطي الوحيد المتبقّي، هي شهادتي الصادقة ضد عصر يتضاءل شيئا فشيئا لدرجة الانهيار والموت"[4].

إن السيرة الذاتية من منظور الكاتب، ليست اعترافا وكشفا للمستور فحسب، بل هي تحدّ لكل أنواع القهر والنكران والفقدان، "فالكتابة لا تنشأ إلا من الفقدان"[5]، إنه الثبات أمام آلة الموت والتطرّف، والتمسك بحبل النجاة في ظل الانزلاقات الأمنية والاضطرابات السياسية والاجتماعية التي عرفتها الجزائر أثناء ما يعرف بزمن المحنة أو العشرية

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص297.
[2] - ينظر: عبد العزيز شرف ، أدب السيرة الذاتية ، ص 16.
[3] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 298.
[4] - المصدر نفسه ، ص 514.
[5] - المصدر نفسه ، ص 41.

السوداء. وفي ظل هذه التغيرات المتسارعة تزداد حاجة الكاتب إلى الإحساس بوجوده، وتقوية شعوره الذاتي، وذلك بالعودة إلى الذات لاستجماع شتاتها، وبناء موقف شخصي عما يجري حوله من أحداث، برؤية شخصية أو موضوعية، باعتبار حياته جزء من هذه الحقبة التاريخية، إنه التوافق بين الذات والعالم الخارجي. وتتوافق هذه النظرة مع رؤية زكريا إبراهيم الذي يرى أننا لا نكتب السيرة الذاتية لمجرّد الخروج من ذواتنا، أو الانغمار في دنيا الناس، وإنما "نحن نرمي من وراء الفعل إلى زيادة إحساسنا بالوجود، وتقويّة شعورنا بذواتنا ، وإذن فليس في استطاعة الإنسان أن يعيش دائما مشتتا في الخارج، مبعثرا بين الأشياء، بل هو لابدّ أن يعود إلى نفسه بعد الفعل، لكي يزيد من خصب حياته الباطنة، ويضاعف من ثراء عالمه الداخلي، وهكذا يتمثّل البعد الداخلي للإنسان بوصفه استجماعا لشتات الذات، وامتلاكا لزمام النفس"[1].

هذا يدل على أن الاتجاه إلى السيرة الذاتية يقوى ويشتد في عصور الانتقال وأوقات الاضطراب؛ ذلك أن بعض النفوس الحساسة تشعر في مثل تلك الأزمان بأنها في حاجة إلى الملاءمة بينها وبين الظروف المحيطة بها، وهي تجاهد لتعرف نفسها، وتستقرئ دخائلها وخفاياها، وإذا صح ذلك، كان الإقبال على كتابة السيرة الذاتية سمة من سمات هذا العصر، التي لها دلالتها على حالته العقلية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية[2].

10. الصدق في السيرة الذاتية.

إن الدارس لفن السيرة الذاتي يلح عليه السؤال التالي: إلى أي مدى يكون كاتب السيرة الذاتية صادقا؟. وماهي العوائق التي تحول دون تحقّق الصدق في السيرة الذاتية؟.

يقول إحسان عباس: "الصّدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل، والحقيقة الذاتية صدق نسبي، مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها، ولذلك كان الصدق في السيرة الذاتية، محاولة لا أمرا محقّقا"[3].

إن السيرة الذاتية –والسرد بوجه عام– فن استرجاعي استعادي، يقوم أساسا على استرجاع منظومة من الأحداث وفق شكل فني معيّن، خاضع للانتقاء والتنظيم والتعديل

[1] - زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان،(د.ط)، القاهرة-مكتبة مصر- 1972 ، ص،26.
[2] - ينظر: عبد العزيز شرف ، أدب السيرة الذاتية ، ص 23.
[3] - إحسان عباس، فن السيرة ، دار الثقافة ، بيروت/لبنان، 1956، ص 22.

والتغيير، وهذا كفيل بإخفاء بعض ما يذكره الكاتب، إما لأنه لا قيمة له، أو لأنه يستحي من ذكره، أو يخشى أن يلحق الأذى بمن حوله من الأحياء، ناهيك عن النسيان، الذي يصيب الذاكرة، فليس بالإمكان تذكر جميع تفاصيل الحياة، فلا يذكر مثلا من عهد الطفولة إلا القليل. فالسيرة الذاتية بكونها تنبع من تجربة حقيقة فإنها تخضع لدواعي التخييل، ومنطق العمل الفني، الذي يتميز بخصوصية إطاره وهويته المستقلة؛ فهي لا تنقل تفاصيل الحياة كما هي، بل تعمل على تأويل الحياة، لأن شكل السيرة الذاتية ليس مشابهة للحياة حرفيا وإنما هو فيض استعاري معقّد[1].

إذن فصدق الكاتب لا يعني مشاكلة الواقع، لأن منطق العمل الفني يقتضي انتقاء الأحداث والخواطر، وبرغم أن موضوع السيرة الذاتية تاريخي فإن الكاتب لا يحكي كل ما حدث، وإنما يقتصر على الجوانب التي تخدم أثره المنشود. وهو حينما يبوح بتجربته الشخصية، وبخواطره الفردية المحضة، فإنه يستند إلى وعي اجتماعي خاص، ويجعل من اعترافاته، ثورة على تقاليد يريد أن يمحوها، كما يجعل لتجربته في جوهرها، صورة لفكره ومُثله، لا لواقعه.

كما أن صدق الكاتب يستلزم أصالة في التعبير- وهذه ناحية فنية محضة- فكاتب السيرة الذاتية إذا عبّر عن تجربته الشخصية، من خلال صور تقليدية وتعبيرات مأثورة، فإنه لا يعكس صدق تجربته من الناحية الفنية. فالمطلوب من الكاتب من هذه الناحية الجمالية قدرة فنية لتصوير حقيقة أصيلة متفرّدة، لها خصوصيتها التي تميّزها من النواحي الفنية مع صور أخرى[2]. وكاتب السيرة الذاتية حين يعبر عن تجربته الذاتية، لا يكون حديثه مقصورا على نفسه فحسب، بل ينصرف جهده إلى أن يتمثّلها على غير حالتها الطبيعية، ويحوّلها إلى مادة تعبيرية كما يراها بفكره وتأمله، ليجعل ذاته موضوعية كأنه يتأملها في مرآة. فيكون تعبيره ذاتي في نشأته ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه، وشخصي في تصوير مشاعره ولكنه إنساني في نزعته، وعالمي في صورته الأدبية[3].

---

[1] - ينظر: عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 22.

[2] - ينظر، محمد غنيمي هلال، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة 1962، ص 776.

[3] - ينظر: عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية ، ص 23-24.

ونفيد من هذه الرؤية أن كاتب السيرة الذاتية –كالشاعر– لا يفضي بذات النفس إلا بعد أن تكتمل تجربته في نفسه، ويحيط بجميع جزئياتها، ويقف على فصولها بفكره، لينقل إلينا تجربته في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، أو يتمثل سيرة حياته بما تشتمل عليه من ألوان الصراع النفسي إزاء الأحداث، فتكون تجربته تعبيرا عما في نفسه من صراع داخلي، أو تعبيرا عن موقف إنساني عام تمثّله في حياته، فمهما تكن التجربة ذاتية فإنها " لا تغرب قط عن الفكر الذي يصحبُها، وينظمها، ويساعد على تأمل الكاتب فيها"[1].

من هنا كانت السيرة الذاتية من نصيب المشاهير من أهل الثقافة والسياسة والحياة العامة، فثمة ما يشبه الميثاق السير ذاتي الذي يحتم على الكاتب أن يكون من ذوي الشهرة. وباعتبار السيرة الذاتية في معناها العام، خطابا أدبيا شأن كل الخطابات الأدبية، فإنها خطاب يقتضي متلقيا فضوليا، له بالمؤلف معرفة سابقة، باعتباره شخصية عامة، أو شخصية إشكالية أثارت جدالا عنيفا بسبب آرائها الجريئة ومواقفها المتميّزة. والناظم الذاتي "واسيني الأعرج" في هذا الكتاب– موضوع الدراسة– هو أحد الوجوه التي أثارت جدلا واسعا في الأوساط الثقافية والفنية، فغزارة إنتاجه الأدبي وجرأة إبداء آرائه الفكرية والأدبية، إضافة لمواقفه اليسارية في الفكر والأخلاق والسياسة، كانت وما تزال تثير حوله النقاش والجدل، فتجمع حوله–شأن كل المشاهير– الأحبة والقراء، وتوقف الخصوم والأعداء على العتبات. ولكنه لايفتأ يقول ما يراه ويعتقده في مجتمع يتوجس من الحقيقة، بصراحة أحيانا وبطرق خفية في أحيان كثيرة، فالأدب هو الممر السري لقول الحقيقة، "لا ورق حبيبي بدون حياة مبطنة وخفية، من هنا يتحوّل الأدب إلى أجمل كذبة تمر عبرها الحقيقة الخفية"[2]. إنها الحيلة التي تجعل المستحيل ممكنا، "لم أفعل الشيء الكثير سوى أني استعملت حيلة الكتابة لأجعل من المستحيل ممكنا. في قلبي رسائل أشعر بالدهشة كلما قرأتها، ولهذا ما أنشره في الروايات هو حقيقة محاطة بأجمل كذبة هي الأدب"[3]. وفي كل الأحوال فالكاتب لا يعدم أبدا تلك الثقة الموجودة بينه وبين

[1] - محمد غنيمي هلال، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص 441.
[2] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص179.
[3] - المصدر نفسه ، ص 32.

الذين يتواصل معهم، وتظل الباعث الأهم في مواصلة الإبداع وقول الحقيقة، "أثق أنه ما يزال في الدنيا من يريد الإنصات إلى الحقيقة التي أصبح حملها ثقيلا"[1].

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص35.

الفصل الثاني:

عتبات الرواية وتجليات المنظور السردي.

1. عتبات الرواية.
2. أيقونية الصورة.
3. شعرية العنوان.
   أ. الدال.
   ب. المدلول.
4. عتبة الإهداء/الخطاب المقدماتي.
5. بنية السرد.
6. المنظور السردي.
7. محاولة تركيب.

1. عتبات الرواية.

تشير عتبات الرواية إلى جملة من الوحدات الأيقونية والعلامات اللغوية الخارجة عن بنية النص الأصلي، التي تشكّل تداولية الخطاب، وتحاور أفق انتظار القارئ وتثير اشتهاءه السردي. إذن هو اقتراب من الجمالية الخطية والتشكيلية للنص الأدبي، الذي اعتمد فيها على هندسة البياض والسواد، علامات الترقيم، والتشكيلات الخطية المرافقة للنصوص، الرسم المضاف على الغلاف الخارجي، الإهداء، الهامش، العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، وكل ما يحول النص إلى مجموعة من الدلالات التي تتشكل من خارج النص، ليتداخل الداخلي –اللغوي– مع الخارجي –غير اللغوي– في تشكيل النص، والتأثير على القارئ وصنع جمالية مغايرة للسائد، إذ على حد قول رولان بارت: "كل ما في الرواية له دلالة"[1]. وهذه العناصر لها أهمية كبيرة في تلقي النصوص، لأن الخارج النصي يمارس تأثيره على القارئ من حيث لا يدري في تلقي النصوص، فكل تقنية يستعملها الناص أو الطابع مع النص اللغوي تدخل في تشكيل جمالية الخطاب الأدبي، لأن حاسة البصر تمنح للنص معنى ودلالة أخرى، فكل عنصر داخلي أو خارجي له دوره الفعال في بناء النص وتلقّيه، وبذلك يقل تأثير حاسة السمع وتأخذ حاسة البصر دورها من جديد في النص الأدبي الحديث. وقد شاعت هذه المداخل النصية في المتن الروائي المعاصر وتباينت رؤى الأدباء ما بين موظف لها بوعي وهدف ورؤيا، وموظف لها بغير وعي، أي سيرا على ما هو شائع ومألوف. ولقد تفاوت الأدباء في الاهتمام بهذه العناصر الطباعية بحسب رؤية كل أديب، وبحسب ثقافته وتجربته ومقدرته الفنية، ورؤيته للتطورات التقنية والطباعية وللتجارب الأدبية المعاصرة في الشرق والغرب[2].

نهتدي مما سبق أن تعدد العتبات النصية ناتج عن تعدد التجارب وتنوعها ومحاولة الأدباء التقرّب من القارئ الافتراضي، وتيسير فهم النص من جهة، وتحميله رسالة ما من جهة ثانية، فكل عتبة نصية أو مدخل نصي ، يستخدمه الكاتب له دلالته وأهدافه التي يتوخاها النص من كل عتبة، ليضيء طريق النص للقارئ

---

[1] - Roland Barthes .l'effet de réel. In littérature et réalité ed. seuil point.paris 1982. p 833.

[2] - ينظر: محمد صالح خرفي، فضاء النص/نص الفضاء، "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر".منشورات آرتيستيك ش.م.م.دار الأخبار للصحافة-القبة-.ط2 ، الجزائر 2007، ص 8.

وليوجه فهمه، حتى لا يضيع في مجاهل اللغة، وقد تتحول تلك العتبات إلى سياقات ورؤى، لا يمكن فهم النص دون الإحاطة الشاملة بها.

ونظرا لما تتميز به الرواية من خصوصية جمالية كنص كتابي، وليس كنص صائت، سنتعرّض إلى ما يسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين على مستوى استثمار غلاف الكتاب وما يرافقه من تشكيلات خطية ورسومات، إضافة إلى العنوان الرئيسي للمتن، واسم المؤلف، وما يساوق ذلك من علامات أيقونية، باستعمال جملة من التقنيات الطباعية والفنية والتشكيلية التي تسهم في بناء النص وإخراج الكتاب، ولنجعل مقاربة هذه المكونات الشكلية ضمن إطار ما يسمى "فضاء النص" الذي حظي باهتمام بالغ من النقاد المعاصرين في الشرق والغرب، بعيدا عما كانت توسم به هذه المكونات الشكلية، بأنها هامشية أو "بدعة نقدية" ، وإنما باعتبارها مجموعة من الدلالات، التي تتشكل من خارج النص وتقارب افتتاحيات السرد، بداية من الغلاف إلى الصفحة الأولى، فالعناوين الرئيسية والفرعية، وتحليل أولى الكلمات والجمل والفقرات، لأن بنيتها القصدية تجعلها من عناصر النص الروائي.

2. أيقونية الصورة.

يتشكل الغلاف الخارجي لرواية "أنثى السراب" من لوحة تشكيلية أبدعها الفنان "جابر علوان" وهو اسم مكتوب ببند غير واضح في الوجه الثاني للغلاف الخارجي للرواية، في أعلى الصفحة جهة اليسار، بشكل عمودي بالعبارة التالية "لوحة الغلاف للفنان جابر علوان". وتمثل هذه الصورة نصا بصريا، ووسيلة مساعدة على فهم النص، كما أنها تثير القارئ ، وتحيله إلى إشارات عدّة، لأنها تتحول إلى نص لغوي آخر، بجانب النص المكتوب. فالرسم الفني يعتبر نصا ثانيا، يتعدد من ناحية الفهم، والتلقي بتعدد القراء، ويعدّ دلالة إضافية عما تعجز اللغة عن التعبير عنه.

يجدر بنا أن نبرر في هذا المقام اختيارنا لأيقونية الصورة، لأنها تحيل على موضوعات قابلة لأن يتعرف عليها، وأن الشكل الفني معبر وناطق في حدود علاقته بالنص، وبخاصة مع عنوان الكتاب، لأن الصورة تضيف شيئا إلى النص، وقد تختزل النص كدلالات مكثّفة. إذ عرف شارل موريس العلامة الفنية انطلاقا من تعارض مؤسس على الأيقونة icône: "يوجد صنفان رئيسيان من العلامات: علامات شبيهة بما تعنيه، أي أنها

تملك خصائص مشتركة مع معيناتها، وعلامات لا تشبه ما تعنيه، حيث نطلق على الأولى، العلامات الأيقونية، وعلى الثانية غير الأيقونية"[1]. وهو تحديد يتأسس على الإرث السيميائي للفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس الذي يعد مؤسس علم الإشارات، فلقد عرف الأيقونة بأنها: "إشارة تحتفظ بخصائصها المعنوية حتى ولو لم يكن مرجعها موجودا"[2].

فالصورة إذن دالة وبكثافة، لكنها كماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسنية تعضد دلالتها، بحيث يقترن شطر من الرسالة الأيقونية للصورة على الأقل بعلاقة حشو أو إبانة مع نظام اللسان، وإن كانت مدعوة كما قال ر.بارت إلى الإندماج في لسنيات– تجاوزية–[3].

إذن فالصورة التي تتصدر غلاف الكتاب لها دلالتها في تقريب النص، وهي لغة ثانية تروم اقتصاد الأدلة وانفتاحها الأقصى، ليأخذ النص شرعيته ودلالته من علاماته غير اللغوية. في "أنثى السراب" تتصدرها لوحة فنية في الغلاف الخارجي للرواية، وهي لوحة في إطار مستطيل، يغطي الوجه الأول للكتاب، حاول الفنان الرسام أن يعطيها أبعادا فنية منطلقا من النص "العنوان"، وإلى النص "المحتوى". فالصورة تطفح بالسواد الذي يطغى على معظم الصورة، فصورة المرأة البارز في اللوحة يحيل إلى الكلمة الأولى للعنوان "أنثى"، هي المرأة بكل ما ترمز إليه وتحمل من دفء وخصب وفرح، هي إحدى المفاتيح الأصلية في تجربة الكاتب، فهي فيض دائم، يرفد الإبداع بطاقة هائلة من الحنين والشغف والألم، فالمرأة في الصورة طويلة ونحيفة، جميلة وأنيقة، قسمات وجهها دقيقة، نصف وجهها مضيء والنصف الآخر في الظل. إذ التعتيم والإضاءة ثنائية تدل على تشاكل بين المكتوب والمنظور، ودلالة على الارتحال من الحاضر إلى الذاكرة، من التذكر إلى النسيان، وتجاور للإشراق مع الضبابية، وتزداد ضبابية الصورة وتعتيمها بالسواد، حيث تظهر المرأة ترتدي تنورة سوداء طويلة تغطيها حتى القدمين، وعلى كتفها الأيمن معطف أسود نصف ملبوس، واضعة داخله ذراعها بشكل مقوس كمن يأخذ شكلا مألوفا لدى هواة التصوير والأزياء لأخذ صورة مثيرة لامرأة

[1] - تزيفتان تودوروف، النشاط السيميائي المعاصر، ترجمة، محمد امعارش، المحور الثقافي، عدد 2 ، يونيو 1986، ص 8.
[2] - بسام بركة، الإشارة، الجذور الفلسفية والنظرية اللسانية، الفكر العربي المعاصر، عدد 20-21 ، صيف 1984، ص 50.
[3] - ينظر، عبد الفتاح كليطو، "الغائب"، دراسة في مقامات الحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/المغرب، 1987، ص 91.

فاتنة، وليس فيها من البياض إلا نصف وجهها المضيء، وصدرها نصف العاري الذي يغطيه من جهة الأسفل تبان نسائي أبيض يمتد في قصر إلى الحزام. وهي تقف على صخرة من الحجم المتوسط، كأنها تمثال منحوت بعناية إبداعية فائقة، تتوسط مساحة ترابية رمادية كالرمال، وفي خلفية الصورة شيء كالجدار أو المنحدر، يمتد من الأسفل حتى أعلى الصورة التي تطفح بأعمدة من السواد والرمادي – خاصة من منتصف الصورة إلى جهة اليسار–، أما جهة اليمين، فإنها تشكل شلالا صغيرا يتدفق من منبع رمادي، يمر على سواد كثيف، ينتهي إلى حوض صغير، تتجمع فيه المياه في إطار أخضر، مكتوب في وسطها كلمة "رواية". فالشلال المتدفق من مكان رمادي يخالطه اللون الأخضر، كتب عليه ببند واضح ولون أبيض عنوان الرواية "أنثى السراب".

إن صورة الغلاف التي يهيمن عليها اللونين الأسود والرمادي، تشي أن الرواية التي تسرد أحداثها "أنثى" امرأة، تمنح اللذة بقدر ما تمنح من الألم، تكشف الكاتب من داخله، تقف على أسراره وحميمياته، تنقل أحزانه وأفراحه، طموحاته وآماله، شقاءه وسعادته، إنها روحه الإلهية–كما يسميها–، نصفه الآخر، روحه الإبداعية، تهجس بمعاناته الكتابية الثاوية في الرواية تضمينا وتصريحا، ومعناه أن الكتابة ليست ترجمة للمعاناة بل المعاناة ذاتها، إذ تحكي في نزيفها، نزيف الجسد الكاتب على نحو ما تراه "أنثى" من الداخل، " أنت النور الذي أرى به الدنيا"[1].

على تعدد مكونات الصورة، وتمايزها الشكلي، فإنها تحيل إلى منظور استرجاعي، بلغة صامتة، لتؤدي وظيفة بصرية، هي جذب القارئ وإثارة انتباهه، ووظيفة تيبوغرافية هي المساعدة على إخراج الصفحة، ووظيفة اتصالية هي توليد المعنى. وأخيرا فليس بإمكاننا استنطاق جميع بياضات اللوحة–صورة الغلاف–، إذ ثمة خفي يتأبى على الإمساك ليحقق شعرية الغياب، وهو ما تروم الرواية تحقيقه عبر استراتيجية المضمر في الكتابة، حيث تسمق في وحداتها إلى كتابة بيضاء[2].

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب، ص 255.

[2] - ينظر: أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي- مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، دار الأمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الرباط/المغرب 1996، ص 22.

3. شعرية العنوان:

يندرج العنوان "ضمن المتعاليات النصية، إذ هو يؤشر على بنية معادلية كبرى، تختزل النص عبر علاقة توليدية générative تنهض بالتحفيز الدلالي، وتشهد على انسجام عناصر الخطاب، محققة عبر اشتغالها النصي لوظائف عدة، تشمل الوظيفة المرجعية المبئرة للموضوع، والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي، وكذا الوظيفة الشعرية المحيلة على الرسالة ذاتها"[1].

وتظهر أهمية العنوان باعتباره عنصرا من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص، وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي "إكراها أدبيا، كما أنه الجزء الدال من النص"[2]. فهو يؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية للنص، ويهدف إلى تبئير انتباه المتلقي، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي، مؤشرة عليه.

كما يعدّ العنوان "بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبيرة التي هي النص المنضوي تحت العنوان"[3]، فهو جزء من النص لا النص، والقارئ يلتفت أول الأمر إليه، لأنه أول ما يصادفه في غلاف الكتاب، ويكون بحجم أكبر من كل البيانات المرافقة له، كاسم المبدع أو الكاتب، ودار النشر، فهو في الأغلب الأعم، خلاصة النص، ويساهم في توجيه المتلقي لأن "علاقة المتلقي بالنص تتحكم فيها طبيعة العنوان الذي يكون دعوة لتأمل ما تحته أو العكس"[4].

إذن فمن بين طقوس المرور الحاسمة التي يمر منها الكتاب هناك طقس التسمية، أي إعطاء اسم للكتاب، فبالرغم من أن الكاتب كثيرا ما يتردد في اسم من الأسماء الكثيرة التي تتبادر في ذهنه، لكنه ينتقي منها في الأخير ما هو ملائم، ويصوغه بدقة وإحكام ليضطلع العنوان بوظيفة تحديد هوية النص، وتعيين محتواه، وإعطائه قيمة[5].

ولقد وسم الكاتب واسيني الأعرج كتابه المعني بالدراسة في هذا المقام بـــ"أنثى السراب"، عنوان يسم النص ويسميه، ويشرق على صفحة الغلاف بالنبط الأبيض

---

[1] - أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي ، ص 22.

[2] - شعيب حليفي: هوية العلامات-في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء/المغرب، ط 1، 2005، ص51، نقلا عن:.Charles Grivel:Production de L'intérét romanesque,ED Mouton,paris 1973, p 166

[3] - محمد الصالح خرفي: فضاء النص/نص الفضاء ، ص 38، نقلا عن : محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 253.

[4] - محمد الصالح خرفي: فضاء النص/نص الفضاء ، ص 52.

[5] - ينظر .Gérard Genette,"Le titre" in seuils, coll poétique,paris 1987, p 62

الكثيف ليضيء العتمات التي تشكل غلاف الكتاب – سبق الإشارة إلى ذلك في أيقونة الصورة– وفي أعلى الصفحة على اليمين يرد اسم المؤلف مقدّما على العنوان، حيث يتعالى المؤلَّف، ويتقدّم عليه كما يتقدّم الأب على الابن أو مجموع أبنائه تقدّما زمانيا وقيميا، يستدعي إلى الذاكرة النصوص السابقة القابعة في الذاكرة. ولما كان هذا النص واحدا من مجموع نصوص –روايات– سابقة فإن "أنثى السراب" يشكل علامة تعيينية تميزه عن نصوص أخرى، بالإضافة إلى أن طبيعة هذا العنوان تؤشر لهوية الجنس الأدبي الذي –يفترض– ينتمي إليه، فالكاتب يصرح بتجنيس المؤلف على وجه الغلاف الخارجي بخط أحمر خجول، لا يكاد يظهر، مثبتا في مستطيل أخضر في مصب الشلال الذي يشكل جزءا من اللوحة الفنية للغلاف، كأن الكاتب يسعى إلى توجيه أفق انتظار القارئ إلى أن هذا الكتاب ستطرح حوله تساؤلات عدّة حول تصنيفه الجنسي. غير أن التعيين الجنسي Désignation générique يرتبط بمعمارية النص ومكوناته السردية ولا يرتبط بإقرار المؤلف. فجيرار جينيت يرى " أن تجنيس المؤلف من لدن الكاتب لا يتّخذ صيغة تقريرية أو إجبارية، لأن هذه العملية موكولة إلى القارئ أو الناقد الذي من حقه رفض انتساب كتاب إلى جنس ما، وإعادة تصنيفه ضمن الخانة الجنسية الملائمة له. ويلعب التعيين الجنسي المثبت على وجه الغلاف دورا كبيرا في تحديد أفق انتظار القارئ، وبالتالي تلقيه للعمل"[1].

من هذا المنظور فإن عنوان المحكي – الكتاب– لا يسعى أن يكون حقيقة ثابتة، كما أنه يحرضنا إلى عدم الخضوع لإهامية التركيب اللغوي أو كثافة الشعرية التي تتمظهر في البنية اللغوية، صحيح أن هذا العنوان "أنثى السراب" يوهمنا في البدء –النظرة الأولية غير المتفحصة– أنه لا يمكن أن يحيل على شيء غير التخييل الروائي، غير أن هذه اللعبة الإيهامية تنتفي حين نلج في تضاعيف النص، حيث يتداخل فيه السيري بالروائي تداخلا يدفع بكثير من الأسئلة الواقعة على حواف السيرة والتخييل إلى الواجهة، حيث الكثافة السيرية الطاغية، وما التخييل إلا حارس فني لإخراج العمل في شكل فني معيّن.

[1] - G .Genette,palimpsestes, seuil ,paris1982, p11.

إذن فالعنوان "يفتح سؤالا، لا يتم الإجابة عنه إلا متأخرا"[1] أي أنه يحمل دلالة لا يمكن أن تتضح بشكل سوي إلا من خلال فعل القراءة والإحاطة بالمتن كلية من أجل ربط الصلة القائمة بين النص والعنوان. وباعتبار العنوان بنية لغوية مسيّجة نحاول مقاربته كدال ومدلول.

أ- **الدال.**

نروم من خلال هذه المقاربة للعنوان كدال، تحديد خصائص البنية اللغوية بعيدا عن سلطة الرغبة والأديولوجيا. حيث يحيلنا المكوّن التوليدي على قراءة أصولية للجملة وفق ما يسمى "المشجر" Arbre، الذي يستدعي إعادة كتابة العنوان في تركيبه الأصلي[2].

"أنثى السراب" جملة اسمية، تتكون من اسم ذات "أنثى" وهي مبتدأ لخبر محذوف يمكن تقديره بالشكل التالي: أنثى السراب تتحدّث، وتظل كلمة "السراب" مضاف إليه، لا تحتاج إلى تحويل أو تأويل. فالعنوان الأصلي "أنثى السراب" جملة خالية من الفعل كبنية دالة على شرط الزمان، وهو ما يحيل دلالة العنوان إلى صوب الاستمرارية والانسياب، وعدم التقيّد بالزمن أو على الأقل لا يمثل شرطا في الإمساك بجوهر المدلول الذي يشي به الفعل. كما أن التعريف في "السراب" يؤسس تعالي الدال كنسق مجرّد يتأبى على الإمساك. والتنكير في الكلمة الأولى "أنثى" تتغيا عن التحديد بما يشي إلى تعدد الدلالات التي يؤشر عليها متن النص.

كما يمكن إحالة جملة العنوان إلى مستوى اختياري آخر، نحوّل المبتدأ خبرا (هذه أنثى السراب)، أو نحوّل المبتدأ مضافا إليه (هذه رواية أنثى السراب)، وهذا يفتح المجال لتكسير جملة العنوان وإعادة صياغتها عملا بمحوري الاختيار والتوزيع أو المقدرة اللغوية حسب نظرية النحو التوليدي لتشومسكي، الذي يتعامل مع الجملة كما لو أنها نصا، قابلة للوصف على مستوياتها المتعددة؛ الصوتية والتركيبية والدلالية، والذي يعتبر أيضا الأسلوب اختيار نحوي.

وعليه فإن اختيار الكاتب لكلمة على كلمة أو تركيب على تركيب، لأنها- في تقديره- أدق في توصيل ما يريد، وإلحاحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة في النظام

---

[1] -Roland Barthes, S/Z, ed seuils,paris 1970, p24.

[2] - ينظر: أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي ، ص 23.

اللغوي، يعدّ استخداما مميّزا لطاقات اللغة. ومن هنا فالمستوى التركيبي للعنوان قابل للتحويل بالحذف أو الزيادة، لأنه لا يمكن لجملة واحدة مهما كثّفت من معناها أن تعبر عن أحداث وأفعال عديدة، يشتملها المتن الذي يؤشر عليه العنوان.

ب. المدلول.

سنقارب العنوان الرئيسي "أنثى السراب" كمدلول باعتباره فضاء يرتدّ إلى واقع مادي، ويتعلق بسقف ثقافي يحيل إلى ما يسمى الثقافة النصية، ذلك أن "العنوان مثقل بدلالات سيكولوجية وأيديولوجية مما يمنحه سلطة أكيدة"[1].

فالعنوان إذن يحمل بعض سمات الإيقاع النفسي للمؤلف وتنطبع بالإيقاع الاجتماعي والسياسي والفكري. فكلمة "أنثى" تحيل من الوهلة الأولى إلى صورة المرأة، بكل ما ترمز إليه من دلالات الحب، والجمال والخصب والعطاء والإلهام، وحتى العطف والإشفاق أحيانا. فالكاتب واسيني الأعرج يقرّ أن لديه تعاطفا كبيرا مع المرأة في حواره مع الكاتب الصحفي "كمال الرياحي"، "لقد ولدت وعشت في بيت كله نساء، كان لي أخ وحيد، لكنني كبرت مع الأم والجدة وثلاث أخوات وبنات خالي الثلاث...بقيت مع أمي بعد أن استشهد والدي في الثورة التحريرية. لقد رأيت حجم المقاومة التي بذلتها أمي ومعاناة أخواتي، فانتهيت إلى أن المرأة المسكينة إنسانة حقيقية تجهد نفسها دائما لكي تقنع الرجل الغبي ببراءتها"[2].

هذا التعاطف الكبير مع المرأة جعل الكاتب يختارها عن باقي الرموز لتعبر عن ذاته بكل أبعادها السيكولوجية والذهنية والأيديولوجية. فأكسب لفظة "أنثى" تشكيلا معنويا آخر، يكتسب أهمية قصوى في تحديد هويّة الجنس الأدبي، ويحيل على أصالة التجربة الذاتية (السيرية) التي تتفرّد بخصوصية مميّزة.فالـــ "أنثى" تؤدي الوظيفة المرجعية المبأرة للموضوع.

فالكاتب يجعل منها نفسه الإبداعية التي تمثل جانب الفكر والفن والإبداع، فهي كما يسميها "نفسه الإلهية"،وعبرها يخلق شخصية ورقية "أنثى" ليعبر بها عن الجانب الجمالي في نفسه ويسرد عبرها من خلال الرسائل والحوارات واللقاءات الحميمية دقائق

---

[1] - أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، ص 24.

[2] - كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج -واسيني الأعرج: دون كيشوت الرواية العربية-،TRAVELLING، للاتصال (سلسلة يخرجها كمال الرياحي)، تونس 2009، ص 59.

وتفاصيل حياته، ليتخلص – ولو بشكل محدود – من سلطة الأنا وليتجنب ولو قليلا تهمة الغرور أو الكبر والنرجسية والمدح المبالغ للذات. فحديث المرأة التي تعبر عن نفسه وصوته تقلص كثيرا من حجم الاتهامات التي توجه للناظم الذاتي، حين يثني على نفسه.

فالــ"أنثى" طالما مثلت فضاءه الروائي الشاسع، وكانت "مريم" الشخصية المبأرة في معظم رواياته– مثل "شرفات بحر الشمال"، "مصرع مريم الوديعة"– وهي دائما الممر السري إلى عالمه الداخلي لتفجير طاقاته الفنية (الروائية) وهي الطاقة الفعالة في توجيه شخوصه وإدارة فعالياتها، حتى أكسب هذه الشخصية الورقية حرفة إبداعية مقتدرة في خلق عوالم خيالية توازي عوالمه الواقعية والفكرية، وتستجيب لرؤاه الجمالية والأيديولوجية.

أما من الناحية المعجمية تعني "الأنثى": خلاف الذكر من كل شيء. وجذر الكلمة "أُنث" أنوثة وأناثة :لانَ،فهو أنيث. وأنّث في الأمر: لان ولم يتشدّد، يُقال: تأنّث له في الأمر. و"الأنيث" يُقال حديث أنيث: غير صلب.وسيف أنيث: ليّن. ومكان أنيث: سهل منبات. ورجل أنيث: لي{ن الكلام، متكسّر الأعضاء. و"المئناث": صيغة مبالغة للتي من عادتها ولادة الإناث. ويُقال رجل مئناث[1].

وكلمة " السراب: هي ما يُرى في نصف النهار من اشتداد الحر، كالماء في المفاوز (الصحاري) ، يُلصق بالأرض، والسّربُ: المسلك في خفية، وفي التنزيل العزيز: "فاتخذ سبيله في البحر سربا"؛ والسّربُ: حفير تحت الأرض لا منفذ له، أو القناة الجوفاء التي يدخل منها الماءُ الحائط، أو الماء السائل من المزادة؛ ج "أسراب"؛ وجذر الكلمة "سَرَبَ" سُروبا: خرج وسرب في الأرض، ذهب على وجهه فيها فهو سارب،وفي التنزيل العزيز: "ومن هو مستخفٍ بالليل وساربٌ بالنهار"؛ ويُقال: سرَب في حاجته: مضى فيها"[2].

والعنوان الكامل "أنثى السراب" لا ينأى كثيرا عن المعنى المعجمي. فالكاتب "مئناث" باعتبار رواياته العديدة التي ألّفها بالنظر إلى تأنيث لفظة "رواية" تأنيثا مجازيا. وحديثه

[1] - ينظر: إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله الأحمر: المعجم الوسيط، دار الأمواج، ج 1، ط 2، باب الهمزة، بيروت/لبنان ، 1990 ص 29.

[2] - المصدر نفسه ، ص 424-425.

"أنيث" غير صلب، وليّن الجانب، لا يتشدّد في آرائه ومواقفه، يحاور بلباقة الفنان، وليونة المثقف، وعن ذلك قالت السارة "ليلى": "مايزال واسيني يظن الخير في كل البشر. أليس هو صاحب شعار: كل الناس طيبون حتى إشعار آخر[1]". وهو الأستاذ الذي طالما قدّم مساعدات مادية لا تُحصى للطلبة البسطاء، في صمت وسرية حفاظا على هشاشة مشاعرهم. تقول الساردة ليلى في هذا الصدد، "...كانت الطالبة تعمل عملا لا يوفر لها إلا مصروف المواصلات وتصوير الكتب...فيطلب منها أن تتوقف عن العمل مقابل أن يدفع لها راتبها الشهري لمدة معيّنة إلى أن تنتهي من بحثها. تستغربون؟ لقد حدث ذلك هنا في جامعتنا الموقّرة، وفي بلدنا الذي يتقاتل فيه الناس على البطاطا، والبصل وينسون أن الإنسان ليس معدّة ولكن رأسا يفكر أيضا"[2].

وهو الذي ساعد طالبا لم يكن يملك ثمن الانتقال من مدينته إلى الجامعة، ولم يكن يملك ثمن العصير الذي يقدمه للحضور بعد المناقشة، ولم يشتكي الطالب يوما، "ولكن واسيني كان يحس بآلامنا الصغيرة ومآزقنا. لم يقل شيئا، أعطى لإحدى الطالبات مبلغا ماليا كبيرا، وطلب أن يُقام للطالب الاحتفال الذي يليق به ويجعاه سعيدا، وألح ألا يعرف طالبه شيئا عن مصدر المال"[3]. ولما أُصيب بنوبة فجائية أرقدته في المستشفى بباريس، تقول عنه ليلى:"سيكفي جوابا أن واسيني ينام الآن في المستشفى بباريس، بكل بساطة لأن قلبه قرّر في لحظة من اللحظات أن يتخلى عنه لفرط ما أتعبه، وسرق من نبضه الكثير ليمنحه للناس"[4].

إن هذا القلب النابض بالعطف والرفق بالمساكين والبسطاء جعل منه – أو من نفسه وروحه– أنثى شفافة، امرأة بدون ملامح محددة ولا مواصفات جسدية، بقدر ما هي روح معنوية، ورمز جمالي، وممر سرّي إلى عوالمه التخييلية. فالأنثى –المرأة– بالنسبة إليه صورة ذهنية، وأداة فنية مبدعة، ومصدر الإلهام وصانعة الرواية. لذلك أهدى روايته "سيرته" إلى ابنته "ريما" وهي شخصية حقيقة وابنته من صلبه في واقع

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 83.
[2] - المصدر نفسه ، ص 84.
[3] - المصدر نفسه ، ص 84.
[4] - المصدر نفسه ، ص 83.

الحياة، معترفا أنها وحدها فهمت سرّ اللعبة(العنة)، " شكرا لك. وحدك فهمت سر اللعنة، وهذا الخوف الساحر والجنون العاري الذي اسمه الأدب[1]".

4. عتبة الإهداء/ الخطاب المقدماتي.

إن الجمع بين عتبتي الإهداء والخطاب المقدماتي في هذا المقام، لبيان أن الكاتب لم يحدد هوية هذا النص كما هو مألوف في الإهداء، بإحدى الروابط المنطقية المستعملة عادة، مثل: أهدي هذا العمل أو الرواية، أو غيرها من التقريرات التي يلجأ إليها الكُتاب. فهو يوجه خطابه إلى ابنته الحقيقة "ريما" باعتبارها القارئة الأولى/ المتلقي الأول لعمله، فهي حاضرة وجوديا بجانبه أثناء عملية الكتابة –زمن الكتابة–. لذلك اختار أن يصدر خطابه بقوله، "ريما، ابنتي وحبيبتي..." وترك نقاطا بعد هذا التركيب اللغوي ليوحي بعملية الحذف المتروكة للمتلقي أن يضيف إليها ما يناسب تصوره، وقراءته، بإعمال خياله لملء الفراغ المتروك بعد الجملة. ويصح تشكيل الفراغ / الحذف كتشكيل سيلقي تحويلي، للإحالة على البنية العميقة لجملة الاستهلال في الإهداء، على الجملة التالية، "ريما، ابنتي حبيبتي القارئة الأولى التي تكتشف سرّ هذه اللعبة الكتابية .

كما نعتبر عتبة الإهداء هي نفسها الخطاب المقدماتي، باعتبار هذا الأخير حسب كلود ديشي C. Duchet "نوع من الخطابات المصاحبة للنصوص الحكائية المساعدة على تقريب طبيعة الجنس الأدبي للمتلقي، وإعطائه تصوّرا عن الكاتب كذات أنتجت النص الروائي من جهة، والكاتب كقارئ لعمله من جهة أخرى"[2].

ولأن المادة المقدماتية يمكن أن تتوزع إلى إشارات أو وثائق لاحقة، أو ما يتخفّى في الإهداء – كما هو الشأن في هذه الرواية– أو تسجيل موجز لفكرة الكتاب. كما أن القول بالخطاب المقدماتي معناه: الإشارة، التمهيد، المدخل، الفاتحة، الاستهلال، الإهداء، التنبيه، التوطئة ، فهو بشكل عام: "أي شيء يقدم النص الذي يعلن عنه العنوان، ومن ثمة كانت المقدمات الروائية مداخل تهيئ القارئ وتقدم له شيئا، عليه أن يتسلح به قبل

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 05.
[2] - شعيب حليفي، هوية العلامات ، ص 50.

قراءة النص. ففي هذا التقديم، هناك حث على القراءة ودفاع عن المقروء، وعن الجهاز النظري والتخييلي الذي أنتج هذا العمل"[1].

إذن فالخطاب المقدماتي هو الخطاب الموازي للنص والمؤسس له، والمسهم في فك بعض رموزه، التي يخفيها الكاتب بقصدية، أو يلمح إليها عرضا داخل النص، مما يسهم في تمحيص الوعي النقدي للكاتب، والمحايث للعملية الروائية، أي عبر هذا الخطاب تتبدّى لنا العديد من مكوّناته الفكرية، ورؤيته المزدوجة للكتابة والعالم معا"[2].

إن دراسة الخطاب المقدماتي يستجدي الإجابة عن أسئلة ملحاحة من قبيل: ما مدى اتصال الخطاب المقدماتي بالنص ؟ وهل يؤسس قوانينه التي تتوازى أو تتعارض مع المتخيّل ؟ وإلى أي مدى يمكن أن يوجه أفق انتظار القارئ ؟ وما هي حدود معلوماته، وتبريراته، وتصوراته حول النص الداخلي؟ وفي العموم، كيف تشتغل وظيفة هذا الخطاب ؟.

أول علامة تعيينية يمارسها الخطاب المقدماتي في هذا النص، أنه كتب على نمط الرسائل، واستهله بجملة مألوفة في خطاب الرسالة كجنس أدبي مميز بخصوصية أسلوبه، وتشكّله الجنسي، "ريما، ابنتي وحبيبتي..."وهذا ليوطد العلاقة بين الخطاب المقدماتي كبنية صغرى وبين النص كبنية كبرى، وهي وظيفة شكلية تفسر لجوء الكاتب إلى "لعبة" الرسائل المتبادلة بينه وبين "ليلى" الشخصية الورقية، أو "الأنثى" الآخر، الذي يعبر عن ذاته، ويسرد تفاصيل حياته، ورؤاه الذهنية والعاطفية. فهي–الأنثى– نفسه الإلهية –كما يسميها– أو روحه الإبداعية، تمثّلت في خياله كائنا ورقيا انفصل عن ذاته ليُجهر بدواخله التي ظلت أسرارا دفينة، تشكل جنّته ونعيمه، فيمنحه الاطمئنان –على الأقل– الذي يمكّنه من تبرئة نفسه من جميع الاتهامات بدعوى أنها تخالف حقيقته. فلا أحد اطلع على أسراره ولا عرف حقيقته،وما يُقال عن نقائصه أو ما يمكن أن يُقال يمكن تبريرها أنها مجرّد تأويلات وقراءات خاطئة، تنفي حقيقته ما دامت متعالية عن الحسم، ولم يُكشف عنها الغطاء، وما زالت في طهرها الأول وصفائها الطبيعي في علياء جنته القابعة في ذهنه وفكره.

---

[1] - شعيب حليفي، هوية العلامات ، ص 51 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 47.

غير أن هذه الجنّة والاطمئنان في فكره، والطهارة التي يجدها في نفسه، والتي ينعم في ظلالها ما دامت تحجب الحقيقة عن الناس، كامنة بأسرارها في أبراج النفس، مستعصية على الإيضاح في علياء الذهن، تتهدّدها رغبة المعرفة والفضول في النفس، فالإنسان – بطبعه– والفنان –بصفة خاصة– تسكنه رغبة المعرفة حد الجنون، وحد التضحية بالنعيم الذي يهنأ فيه، إشباعا لفضوله الذي لا يُقاوم. فتكون خطيئة الاعتراف، والحديث عن الذات، وحسم ما كان مكتنفا باللبس والشك، ويبدأ الكاتب في ممارسة جنونه العاري، ليضع سيرته أو حقيقته – كما يتصورها على الأقل– بين أيدي الناس في عمل إبداعي، وبنية فنية يلتبس فيها التخييل مع الواقع، ليمنح نصه بعدا اجتماعيا أساسيا ويحقق صلة ثقافية بين عمله الإبداعي ومرجعياته الحيوية والواقعية. فيكون بذلك قد نزل إلى دنيا الناس ووضع حياته موضع الاختبار. يقول الكاتب في مقدمة الرواية، "مجرّد لحظة ألم من امرأة ورقية معلقة في شجرة الجنة، لم يعد شيء يهمها بعد ما قبلت بكل الخسارات. تريد فقط أن تنزل إلى هذه الأرض لاستعادة صراخها ولحمها وحواسها الضائعة، من سطوة اللغة، ومن سلطان الكاتب نفسه. وتقسم هذه المرة، إنها لن تحاسب إبليس على سحره، بل ستتواطأ معه. تجلس بصحبته تحت شجرة الغواية. وتطلب منه بإصرار، أن يأخذها من يدها كمن يدعو عشيقته إلى حلبة الرقص، ويقطف لها تفاحة أخرى بيديه المرتعشتين، ويضعها في فمها قطعة قطعة، مثقلة بنبيذ الشهوة، لتشعر بلذّة ذوبانها الهادئ تحت لسانها، وتكتشف معه أكثر المسالك دهشة وهبلا. لقد أدركت، متأخرة قليلا، أن دنيا واحدة عاشتها، لم تكن كافية لإشباع جوعها الأبدي للنور ونهمها للحياة"[1].

إذن هي الرغبة القوية الكامنة في النفس البشرية، هي الخطيئة الأولى لأبي البشرية– آدم– تتكرر مع سلالته – ولو بشكل مجازي–، فضول المعرفة الذي يسكن النفس، الذي لا خلاص منه إلا الاستجابة له، وتحمل كل النتائج المترتبة عن ذلك، أو القبول بكل الخسارات كما يقول الكاتب في المقبوس السابق. وإن يكن آدم قد أكل من شجرة الجنة التي حذّره الله منها، بإغراء من الشيطان، كما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى:"وقلنا يا آدمُ اسكُنْ أنتَ وزوجُكَ الجنة وكُلا منها رغدا حيثُ شئتُما ولا تقربا هذه

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 05.

الشجرةَ فتكونا من الظالمين. فأزلّهما الشيطانُ عنها فأخرجَهُما ممَّا كان فيه وقُلْنَا اهبطوا بعضُكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقرٌّ ومتاعٌ إلى حينْ"[1].فإن نفس الكاتب التي تمثّلها ذاتا ورقية "أنثى" اسمها ليلى أو ليلي(بكسر اللام) كما يشتهي أن يناديها، هي أداته الفنية التخييلية التي يتبادل معها الدور في الحديث عن نفسه، هي هذه المرة لا تحاسب إبليس على الزلل والغواية، بل تتواطأ معه وتصر على "الخطيئة" برغبة ولذّة، حتى جعلت الشيطان يرتعش من يديه وهو يقطف لها تفاحة "الفضول"، ربما هالته صدمة الطلب والإصرار. فالخروج إلى دنيا الناس والتحرر من جحيم الكتمان، يُشبع فضول المعرفة لاكتشاف أكثر المسالك دهشة وهبلا.

إن الكاتب يصرح بقصدية واعية بأن أنثى السراب، لا وجود لها في الواقع، ولا حقيقة لها إلا في رحم اللغة وبساط الورق، هي نفسه الإلهية وروحه الجمالية، هي الأنثى المعرفة، فالرجال في عرف العارفين إناث –كما يقول محي الدين بن عربي[2]– إنها رؤية الكاتب لذاته بدلالة الآخر/ الأنثى، مدٌّ لحياته الخفية بحياة أخرى أكثر هبلا وجنونا، وتلمس ملامحه في وجوه الآخرين في رضاهم وسخطهم عبر ردود أفعالهم، ليشبع جوعه الأبدي للمعرفة والحقيقة،"ولقد أدركت متأخرة قليلا أن دنيا واحدة عاشتها، لم تكن كافية لإشباع جوعها الأبدي للنور ونهمها للحياة فقوله على لسان الساردة: "أدركت متأخرة قليلا". إشارة إلى أن الكاتب قد فكّر في سيرته منذ مدّة طويلة وتأخر في كتابتها وإخراجها إلى العلن، كأنه بذلك قد فوّت على نفسه كثيرا من الفضول واللذة.

5. بنية السرد.

"يشكّل السرد مكونا محايثا للنص الروائي، إذ هو الذي ينظم أحداثه بشخصياته، وبالتالي فضاءاته وأزمنته، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى، بما هو صياغة فنية وفق قواعد القص وأشكاله المتابينة للحكاية أو المتن الذي يحوز المادة السردية في صيغتها الوقائعية الخام. هكذا ينطلق السرد الروائي من الحكاية ليعيد تشكيلها عبر منطق داخلي يتفرّد بوظائفه ومكوناته وأزمنته، ويخضع بالتالي لكيمياء الكتابة، ليحول الحكاية إلى مجرّد ذريعة قابلة للتفتيت عن طريق المخيلة"[3].

---

[1] - سورة البقرة، الآيتان: 35-36.

[2]- ينظر، واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 07.

[3] - أحمد فرشوخ ، جماليات النص الروائي، ص 41.

إذن فالبنية السردية هي مجموع المكونات الروائية التي تتداخل وتتلاحم سياقاتها الفعلية والعملية، فتشكل بذلك الركن الأساس في صياغة المادة الروائية في شكل فني كتابي يتلقى قرائيا، عبر صيغة تداولية، تتكشف فيها هذه المكونات في مادة متلاحمة روائيا، على شكل نص سردي يبث رسالة عبر دوال متفاوتة المعنى والصياغة، هذه الرسالة تحمل في ثناياها عوالم متخيلة رحبة، تناظر العوالم الواقعية التي تستمد منها مادتها السردية، فأي نص لا يمكن أن يكون روائيا ما لم يرتكز على التخييل كمكون أساسي في التعبير. من هنا يأتي البحث منصبا على آليات اشتغال النظم السردية في النص الروائي، من قبيل؛ من يتكلم؟ وكيف يتكلم؟ ومن الذي يتلقى هذه الرسالة؟ وكيف تتم هذه العلائق البنائية في ضوء الصياغة الجمالية التشكيلية لمعمار الرواية؟.

إن هذه الأسئلة تحيلنا قسرا إلى البحث عن طبيعة المكونات السردية وآليات اشتغالها وحدود عملها وتفعيل تضامنها السردي، وتتم المقاربة النقدية في هذا المقام بالإفادة مما أنجزته النظريات النقدية الجديدة في حدود ما يتناسب مع الرواية العربية التي مازالت موزعة بين أكثر من اتجاه نقدي، في ظل تسارع نقدي غربي الذي حقق قفزات نوعية نتيجة السرعة التي تنتقل بها الأفكار بين المجتمعات، بينما أخفقت الرواية العربية في مسايرة هذا التطور النوعي باستثناء بعض المحاولات التي تظهر أحيانا كرموز لها شأنها ومكانتها في خط سير الرواية الجديدة، فكان لها حق التعالي عن المعطيات النقدية العربية التي تعاني مأزق التعامل مع النص، فبرغم المجهودات المبذولة من قبل بعض النقاد العرب اللامعين الذين حاولوا استيعاب إنجازات النقد الغربي –ولو بشكل بطيء– فإن الرواية بشكل أخص عرفت شتاتا نقديا مازال مشدودا في أغلب الأحيان إلى اتجاهات ما قبل الحداثة، في حين تجاوز النقد الغربي حدود ما بعد الحداثة.

وعليه مادام النص الروائي الواحد يتم التعامل معه بأكثر من منظور، وعلى أكثر من مستوى، بحيث لا نستطيع أن نخرج من أي منها بتصور كلي لهذا النص الروائي[1].

إضافة إلى أن النص الروائي العربي أعطى قدرة على التشكل والتلون والتكيف، بحثا عن أفق مختلف ومسارات متعددة، مراهنا على قوة الإبداع وتجاوز كل ما هو مألوف

[1] - ينظر: أحمد صبرة ، جوانب من شعرية الرواية – دراسة تطبيقية على رواية "الحب في المنفى" لبهاء طاهر، مجلة فصول،مج 15 ،العدد 4، القاهرة/مصر 1997، ص42-43.

مستندا على المثاقفة والتواصل الحضاري. ومما لا شك فيه فإن الرواية العربية لها خصوصيتها المستمدة من الرؤية العربية والإسلامية مع ربط علاقات ممكنة وأخرى مستحيلة مع مواد وأزمنة وفضاءات لا محدودة للتعبير عن حركات الروح وتشخيص اهتزازات الوعي وتقلباته اعتمادا على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي ومن التطور الحضاري الغربي، ومن الصراع المتعدد الوجوه بأبعاده العملاقة في كل مجالات الحياة، مع الحرص على اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة، واستخدام اللغة للتعبير بطريقة جديدة تتيح تجسيدا حيا وفنيا لهذا الاكتناه.

ولما كانت الرواية جنسا تخييليا بامتياز فإنها سارت في اتجاهات متنوعة تبعا لمساحات التفاعل والتلاقح مستثمرة إمكاناتها التخييلية واللغوية وتوظيف بنيات وأساليب ولغات من خطابات وأشكال متنوعة.

من هنا كان لزاما أن نحصر مجال البحث في هذا المضمار بالاشتغال على ملمحين مميزين في هذه الرواية هما: الملمح السيري والملمح الروائي (التخييلي).

إن المتخيل يبرز في بنيات مختلفة حتى عند الكاتب الواحد نظرا لتمايز صيغ السرد وآليات الوصف والمتعاليات اللغوية والأسلوبية التي تصاغ بها النصوص، وهذا يسمح بالدخول في نسيج النص لرصد أهم مظاهر المتخيل، وكيفية تقاطعه مع ما هو واقعي وحقيقي. ثم كيف يتم مد جسر التعالق بين المتخيل والواقع؟ وما هي طبيعة التعارض بينهما باعتبار الحكي الذاتي؟ وماهي الآليات السردية التي حققت هذا التقارب حد التداخل بين السيري والروائي (التخييلي) ؟.

6. المنظور السردي.

إن أول مكون من المكونات الفنية ذات الخصوصية التعبيرية التي درجت السردية(علم السرد) على وصفها هو الراوي/ السارد الذي يؤدي وظيفة إرسال المروي/ المسرود أو الحدث أو المقولة التي يريد المؤلف إبلاغاها إلى المروي له/ المسرود له، وما يتم تداوله بينهما هو الإرسالية أو المنظومة التي يُطلق عليها المروي

أو المسرود ، وعليه تدور دائرة الاهتمام السردي الكلي برمته، فأي نص لا يُكتب إلا لكي يوجه رسالة ما إلى المتلقي[1].

يقول جيرالد برانس: كل سرد شفويا كان أم مكتوبا، يحكي أحداثا واقعية أو أسطورية، يروي قصة أو مجموعة بسيطة من الأفعال في الزمن، كل سرد إذن يفترض ليس فقط(على الأقل) ساردا لكن أيضا (على الأقل) مسرودا له، أي شخصا ما يتوجه إليه السارد[2]. ولإضاءة طبيعة هذا المتلقي، يقول تودوروف : "وليس المسرود له هو القارئ الفعلي تماما، كما أن السارد ليس هو الكاتب، علينا أن لا نخلط بين الدور، والممثل الذي يؤديه"[3].

إذن كل الدراسات والمقولات النقدية تعتبر السارد هو الوسيط بين القارئ والعالم الروائي، فالسارد إذن ليس هو الكاتب بذاته، وهو إياه في ذات الوقت، باعتباره ممثلا له. وضمن هذه المفارقة الجمالية تتشكل المسافة بين السارد والمؤلف، متراوحة بين التجرد والتدخلية.

وأكثر المقاربات انسجاما ووضوحا ما صنفه الباحث الفرنسي جون بيون بشكل جعل مقاربته متداولة في السرديات، وصارت من الأوليات التي يجب عل دارس السرد الإلمام بها، حيث اختزل الرؤية السردية في النمذجة التالية:

الرؤية من خلف ، الرؤية مع ، الرؤية من خارج.

وهذا التصنيف هو الذي سيعتمده تودوروف مع تحويرات طفيفة فجاءت كما يلي:

- الراوي> الشخصية، حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصية.
- الراوي = الشخصية، حيث يعرف الراوي ما تعرفه الشخصيات.
- الراوي< الشخصية، حيث تتضاءل معرفة الراوي، ويعرف أقل من الشخصية.

غير أن جيرار جينيت يقصي مفهوم "الرؤية" لطابعه البصري الخالص، فيستبدله بمفهوم "التبئير"، وفق التصنيف التالي:

- التبئير الصفر- التبئير الداخلي – التبئير الخارجي.

---

[1] - ينظر، محمد صابر عبيد و سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، اللاذقية/سوريا 2008،ص124.

[2] - ينظر: أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص 49.

[3] - تزيفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/المغرب 1987، ص 58.

ما هو المنظور السردي الذي تنهض به رواية "أنثى السراب" إذن؟.

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 بـــ "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، وغالبا ما تنهض على أسلوبية الحكي، " إذ أن ما يوحي بمعظم السير الذاتية هو دافع خلاق أي قصصي لاختيار تلك الأحداث والتجارب من حياة الكاتب التي تشكل معه نسقا كاملا"[1]. ويتولد عن هذا الدافع القصصي استحداث تقارب وتفاعل منهج التراجم والأسلوب الروائي. ففي التراجم الحديثة متعة القصص وتشويق الرواية وبراعة النسج وإجادة السرد. وهي خصائص فنية تدعم السرد في السيرة الذاتية وتؤكد على أن الرواية من أكثر الأشكال الفنية قربا من السيرة الذاتية، فمن حيث البناء الفني يوجد تداخل كبير بينهما. ولاسيما في شكل السارد الذاتي الذي يعد البطل والراوي معا في السيرة الذاتية كما يظهر بوصفه شكلا مألوفا في الرواية، يكون "السارد هو الشخصية الرئيسية التي تدور حولها الأحداث ويصف الأشخاص والأحداث من وجهة نظره، ومن المألوف أيضا أن يتم السرد بالمنطق والتماسك إلى درجة نقتنع معها أن أحداث النص الذي نقرؤه قد وقعت بالفعل"[2].

غير أن الرواية بحكم طبيعتها الأجناسية الفاعلة والمشتغلة في فضاء التخييل تساعد على تحرر الكاتب من ضغط الإدلاء بمعلومات أو اعترافات داخل فضاء تخييلي للكشف عنها وتسويقها سرديا، وعلى هذا الأساس فإن التصريحات المذكراتية أو السير–ذاتية لا يمكن أن تكون– حسب أندريه جيد– "إلاّ نصف صادقة ولو كان همّ الحقيقة كبير جدا فكل شيء معقّد دائما أكثر مما نقوله، بل ربما تقترب الحقيقة أكثر في

[1] - محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكل السير ذاتي – قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د.ط)، دمشق/سوريا 2005، ص98.

[2] - فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت/الدار البيضاء 1994، ص 58.

الرواية"[1]. حيث يتمتع السارد الروائي بالشجاعة الكافية التي تمدّه بأعلى قدر من الصراحة وهو يتحصن بقلعة النوع خارج إمكانية الإدانة ودائرة الاتهام لأن المدون يؤول بوصفه عملا تخيُّليا صرفا كما هو الحال لدى السارد السير–ذاتي الذي يحتاج لكثير من الصراحة، وقبل ذلك هو بحاجة لكثير من الشجاعة لكي يثبت الوقائع التي لا يرضى عنها، وأغلب ما يكون ذلك متعلقا بحياته العاطفية والجنسية. فإذا كانت لديه الشجاعة لأن يكشف كل ذلك من نفسه فإنه ربما يتحرّج من ذكر الوقائع كاملة لأنها عندئذ تمس شخصيات الآخرين الذين شاركوه تلك المواقف"[2].

لذا فإن منطقة الرواية السير ذاتية هي المنطقة الوسيطة المشتركة بين السيرة الذاتية والرواية، التي يمكن تفعيلها اصطلاحيا لتصف الأعمال السير ذاتية التي يذهب أصحابها إلى كتابتها بأسلوبية الخطاب الروائي لغة وشكلا، إلا أنه "على الرغم من أن أدبنا العربي الحديث يحتوي حقيقة –على ما يسمى برواية السيرة الذاتية– وأن بعض السير الذاتية العربية توظف بعض التقانات السردية المرتبطة كثيرا بالرواية ، إلا أنه لا ينبغي علينا أن نبالغ في اعتبار جميع الروايات سيرا ذاتية، ولأن نحترم تصنيفات الأجناس التي يضعها الكتاب على أغلفة أعمالهم"[3].

إن الكاتب يستخدم السارد "ليلي" المولعة بالموسيقى، بأن تكون الضمير الأول قناعه وبديله وأن تكون صوته في المظاهر الخفية.

وإذا اعتمدنا إشارة خارج نصية لتوكيد السيري في الروائي هنا فإنه بالرجوع إلى تصريحات الكاتب "واسيني الأعرج" لمختلف وسائل الإعلام وبخاصة في حواره مع الكاتب الصحفي "كمال الرياح" الذي اعتمدناه في هذا البحث، إننا نعثر على نفس الاعترافات التي نلفيها في نص الرواية، فيتمخّض ذلك عن أسلوبية القناع الضميري المقصود، الذي يُحدث تداخلا حيّا وطريفا وحكائيا بين الضميرين، هي/الساردة "ليلى" والبطل/سينو. بحيث يحصل نوع من التوحّد والتماهي بين صوتيهما وحكايتهما "لست

[1] - محمد صابر عبيد، تمظهرات التشكل السير ذاتي، ص99.

[2] - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط 6، القاهرة 1976، ص 286.

[3] - صالح معيض الغامدي ، السيرة الذاتية العربية في الدراسات الغربية، مجلة"علامات النقد"، ج 4، م 11، السعودية 2002، ص 1086.

امرأة من ورق، ولكنني حقيقة سينو(واسيني) المرّة التي يحاول أن يتفادها وربما إخفاءها، وهي منغرسة فيه بقوّة"[1].

وينشأ حوار فضائي بين الحضور والغياب، يؤكد فيه الضمير الأول استقلاليته وتكونه وذهابه المفرد إلى منطقة الرواية . وفي تطور لافت ومحسوب يتداخل الصوتان تداخلا كاملا على طريق الاندماج الكلي، "سألته مرة من المرات ونحن نتوغّل في صفائنا الأكثر عمقا. كنا متعبين جدا، بعد سهرة جميلة كنا ضيفيها الوحيدين. لم أكن أقصد شيئا سوى معرفة سر كان يكبر كل يوم أكثر في داخلي ويبعدني عن نفسي قبل أن يبعدني عنه.–هل الكتابة لا تقوم إلا على قتل الحقيقة؟. .....–لا. المطلوب من الكتابة فقط أن ترى الحقيقة بشكل مخالف.....ليلى، تعرفين جيدا ما يقوله البشر عنا مثلا، ليس إلا حقيقتهم الخفية التي تشبههم في النهاية، أما نحن فشيء آخر، وحدنا نعرف جيدا تفاصيل هذا الشيء الآخر في حدود ما ندركه لأن جزءا كبيرا منا يظل بعيدا حتى عن إدراكنا"[2]. من هذا المقبوس يستقر الحال السردي لوحدة الضميرين في ضمير واحد هو قناع للضميرين معا. وبوسعه أن يروي من موقعين ناقلا اللبس من منطقته إلى منطقة القراءة.

ولعل أعلى مظاهر اعتراف الذات الساردة بالتلاحم والاندماج هو إخفاقها في إدراك صفاء ذاتها بتأملها " اسمي ليس مـــر...يـــ...ـــم.هل يجب أن أصرخ على الأسطح لكي تسمعني؟ لست مـــــر...يـــــــــم ولن أكونها. أنا ليلى. ليلى. قد لا تكون في اسمي أيّة إثارة، ولا أيّ استثناء، ولكن هذه هي أنا. مريم. أشتهي أن أمحو هذه الكلمة من كل القواميس.....مريم لم تكن إلا استعارة قاتلة لضعف خفي أخفقنا في مقاومته. أنا ليلى....كما يشتهي سينو(واسيني) أن يناديني خارج الكتابة... .....اسمي العائلي لا يلهمني كثيرا. منذ البداية كنت أريد أن أتخلص منه، ولهذا سأتفادى ذكره. الأسماء العائلية تضيف ثقلا لا معنى له، وتحمّل غيرنا ما لا طاقة لهم به.....حدث لي أن أصغيت طوال ربع قرن إلى صوت سينو(واسيني) هذا الرجل الذي أحبني كما لم يحبني أحد سواه، وأحببته ومازلت، لدرجة أنّي نسيت وجودي"[3].

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 15.
[2] - المصدر نفسه ، ص 237.
[3] - المصدر نفسه ، ص 35.

من هذا المقبوس تتبدى مريم كشبح للشخصيات الروائية، وظفها المؤلف سينو (واسيني) في رواياته ليعبر عن تركيب من النساء اللواتي عرفهن أو تمنى أن يعرفهن، أو تخيّلهن، تقول ليلى: "أعرف أسرارها...ولا يوجد كائن آخر في الدنيا يدرك خفاياها مثلي....وأعرف...كيف شذّبها بعد أن نزع عنها كل ما يحيل إلينا (النساء) مباشرة، وكيف أهدر أحيانا نسغها الجميل فقط ليراوغ مرجعها الأصلي"[1]. وكان بذلك يقتل الحقيقة –نفس واسيني الحقيقية– بطريقته الخاصة، فأزاح ذاته الحقيقية من الطريق، وألغى وجودها وفسح المجال لمريم ثنائيته التي لازمته ربع قرن من عمر الإبداع الأدبي، وظلت نفسه الإلهية "ليلى" مندثرة وراء لعبة اسمها مريم، حتى صارت حقيقة، وفي لحظة صدق مع الذات، أصرت ليلى وهي الذات الحقيقية لواسيني أن تقتل ظلا تمرد على كل شيء حتى أصبح حقيقة أخرى يعرفها الناس أكثر مما يعرفونها – ليلى/ذات المؤلف، وأدركت بعد تاريخ طويل من الاندثار، أنها امرأة/ذات حقيقة من لحم ودم وليست كائنا ورقيا، وأن الحياة جميلة وتستحق أن تُعاش خارج نظام مريم، ولها الحق أن تحيا حياة مستقلة. وكان أجمل سلاح في يدها تجهز به على مريم هو كتابة السيرة للتخلص من ثنائيتها القاسية ، ولا تتردد في استعمال المسدس والإجهاز عليها " لم يعد لديّ كثيرا ما أخسره...وأدركت ربما كنت أؤذي نفسي إلى أقصى حد، ولكني لا أريد شيئا أكثر من استرجاع هويتي وقتل مريم التي سرقت مني كل شيء"[2].

ويقترح منطق السؤال الضميري الملبس إمكانية جديدة لتلقي المروي بوصفه موجها يضاف إلى شبكة الوجهات التي اجتهدت الذات الساردة في صياغتها عبر ظهورات متعددة ومتنوعة ومن أكثر من منطقةُ "مَنْ مِنْ عظماء هذه البلاد أخذ حقّه؟ لا أحد. "كلهم ماتوا في مرارة العزلة.....– لِمَ الحزن عمري؟ ألم تقل لي يوما إن صوتي يصلح للأوبرا، وأنه يمكنني أن أكون سوبرانو في أرض أصبحت أبرد من قطعة ثلج؟ .....اليوم لم يتغيّر سينو(واسيني) كثيرا. كلما قرأت رسالته الأولى التي سربها لي بخجل، وجدته طفلا مرتبكا يبحث عن مسلكه الصعب في جنة الحب المبهمة"[3]. هذا التعالق بين الوصف والحوار والتأمل سبيل واضح لجعل المسرود مقنّعا مع الاحتفاظ

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 239.
[2] - المصدر نفسه ، ص 235.
[3] - المصدر نفسه ، ص 41.

بموقع خاص وغامض للذات كأنها مستقلة بحياتها ضمن إطار تخييلي غير قابل للمساءلة والاستهداف.

ثم تتماثل الذات الساردة إلى اعتراف مشوب بالتساؤل أمام إشكالية الانتماء الحاسم إلى المدوّنة."أريد أن أصفي حسابي، كل حسابي مع الماضي. سأضطر إلى أن أفضح مَن وضع ذات يوم سرا جميلا في كفّي، وفي عمق جسدي، وأمّنني عليه. وعندما فتحت كفّي وعبرت جسدي، أدركت أن الحمل كان ثقيلا. فقد حوّلني بلمسة لغوية سحرية، إلى إيقونة سمّاها مريم، أفرحتني وقتها الألوان الجميلة وزخرفاتها، وأسعدت الكثير ممن صادفني في روايات سينو(واسيني) بجنون لا أحسد عليه، قبل أن يتحوّل كل شيء إلى كابوس أكلني وأفرغني من الداخل، ثم ملأني بالهواء الساخن وطوح بي بكل قواه، نحو سماء فارغة. أعترف بمسؤوليتي الكاملة في اللعبة.قبلت بمحض إرادتي أن أنسحب من المشهد، مقتنعة بأني من صرت فوق الحالة. متخليّة عن اسمي لصالح امرأة ورقية أكلتني، ولم أعد اليوم قادرة على تحمّل وجودها معي في الفراش نفسه.

اكتشفت فجأة أني كنت أنا المرأة الورقية الميتة، وكانت مريم هي سيدة الحياة كلها. كيف سرقت الحياة مني بدون أن أنتبه لذلك؟ تلك مشكلتي معها وعليّ أن أحلها وحدي، وبواسائلي الخاصة.

لا تقلق...لسنا إلا في البداية. سأتم جنوني كما خططت له. لقد ركبت رأسي، ولن يقف شيء في طريقي"[1].

وتنحو الرسائل منحى متمركزا حول بؤرة الذات الساردة، فيرتفع الحوار الخارجي إلى مونولوج داخلي صاف يكشف عن الوهم "التوزّع" وينتهي إلى إحساس قريب من اليقين بتمركز هذا الوهم والتوزّع في صوت الضمير الأول.

" لم يعد لديّ ما أخسره.....مستعدة الآن لتحمّل النتائج الوخيمة المترتبة عن فعلي: نشر الرسائل بكل أسرارها، وحماقاتها وهوامشها. بطلاها، في النهاية، شخصان من لحم ودم وهواجس وكوابيس، وليسا مجرّد لغة منزلقة كشعاع شمس، كلما حاولنا

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 50.

القبض عليه، هرب منا، أنا وسينو(واسيني) الرسائل دليل قاس على أن ما حدث لم يكن لعبة لغوية عفوية، لكنه كان حقيقة لها مذاق المرارة، تشبه الموت قليلا"[1].

وكانت الساردة تشعر بإعجاب كبير عندما يُسأل سينو(واسيني) في الندوات والملتقيات: من هي مريم التي تتكرر في كل أعمالك؟ ما سرّها؟ هل هي إنسان حقيقي أم مجرّد شخصية ورقية؟ " فيُجيب باستعارة إجابة "فلوبير" الملعونة، عندما سُئل عن مدام بوفاري، فقال: مدام بوفاري هي أنا، مرتكزا على ما قاله قبله "لويس الرابع عشر"، ملك فرنسا عندما قال: فرنسا هي أنا. كان سينو(واسيني) يبتسم بملعنة قبل أن يُجيب: مريم هي أنا، ممّا يدل على أني كنت أسكنه وأصبحت في دمه. حالة من الحلول.....كنت أسعد امرأة في الدنيا لأني كنت أعرف جيّدا أن لا مريم غيري"[2].

وتؤكد الرغبة الجامحة في حجب الذات والاسم وحتى كيان الساردة أنها تمثّل حقيقة سينو (واسيني). وتصير "ليلى" مجرّد تمظهر روائي في الفضاء السيري لسينو(واسيني) . تقول ليلى: "لم أعد أنا إلا الجزء الخفي من نفسه، وعطره، وشهواته المجنونة، وأشواقه"[3].

وتؤكد هذه الرغبة، على الرغم من أن الأنا الساردة تندفع إلى ميدان السرد بعد زعمها أنها تكشف عن حقيقة سينو (واسيني) بعد تعرضه للأزمة القلبية، و أدخل حينها إلى مستشفى كوشان سان- فانسون بباريس بتاريخ 2008/03/31 م، وحينها قرر المؤلف أن يكتب سيرته بعد تردّد طويل، وعلى لسانه تقول ليلى حقيقته للناس حتى لا يتعرض بعد موته للتزييف والتلفيق على ألسنة وأقلام الذين لا يعرفون عنه إلا الجزء المعلن وهو قطر من فيض.

وهذا الإصرار الذي نجده عند الساردة بأنها وحدها القادرة على سرد حكاية سينو(واسيني) تعني الاختفاء السيري للمؤلف والحضور الروائي الإشاري (الساردة)،

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص298.
[2] - المصدر نفسه ، ص 301.
[3] - المصدر نفسه ، ص 256.

وكأنها بذلك تؤكد قول "رولان بارت" بأنه: "لا يمكن للعاشق أن يكتب قصة عشقه حتى ليؤكد أن الآخر وحده قادر على كتابة روايته"[1].

هنا يتماثل لنا الكاتب معاندا لبارت ليؤكد عكس المقولة بأنه خلافا لبارت يمكن للعاشق أن يكتب قصة عشقه، وله أن يكلف الآخر بكتابتها كشكل فني تخييلي ليس إلا. وتصير الساردة مجرّد أداة فنية يحركها كما يشاء وتصير كل يومياتها وهمومها وهواجسها تُحيل على الكاتب الذي يكتب سيرته ،"الكاتب السيري" لا على السارد الذاتي. وهو تكريس لحضور السيري في الروائي، إذ يمسك الراوي بالمقودين (السيري والروائي) معا ويمزجهما في مقود واحد. لذلك نجد الراوي/البطل يتصدر المشهد غالبا ويندفع إلى أرض السرد الساخنة ليكتب قصة عشقه (سيرته العاطفية) وقصته مع الأدب (سيرته الذهنية) مع توجيه ضمني للمتلقي كي ينتبه للفروقات النوعية بين زمن الكتابة الذي يستغرق ليلة واحدة في "السيكريبتوريوم"[2] وزمن السرد (استذكار الماضي) لأخذ فاعل الزمن بالحسبان، حيث يرغب في تحديد السيري في الروائي، مع أخذ الأمر مأخذ الكتابة، حيث أن السيري والروائي يؤولان أخيرا إلى الكتابة الروائية التي تستوعب كل أشكال الكتابة، بما في ذلك فتح المجال لإشراك المتخيّل السردي في الواقع السيري.

ينطوي موقف التماهي الجسر الذي يربط عنوان الكتاب "أنثى السراب" بالبوابات الثلاث– العناوين الفرعية– وهي: بهاء الظل ، ومشيئة القلب، وعطر الرماد. تسعى إلى استحداث طراز سردي يُداخل بين السيري والروائي عبر سلسلة من التمظهرات التي ينتقل فيها المؤلف الحقيقي بين موقع المؤلف الضمني وموقع السارد كلي العلم "الموضوعي"، والسارد الذاتي والشخصية "البطل"، ينتقل بحرية لا تلزمه – قدر تعلق الأمر بمنطق السرد وشكله– بأي اعتراف صريح وواضح لاعتماده أحد هذه المواقع بوصفه الموقع الحقيقي. ويعكس هذا الاختباء المموه خلف قناع السرد إشكالية ميثاقية لا تؤمن اعترافا نهائيا بالشكل الروائي على الرغم من أن وضع تسمية "رواية" على غلاف الكتاب يدعم الميثاق ويعترف بالشكل الأدبي.

---

[1] - محمد عبيد صابر، تمظهرات التشكل السير ذاتي، ص 106.

[2] - كلمة من أصل لاتيني Le Scriptorium وتعني المكان الذي كان ينجز فيه القساوسة مخطوطاتهم قبل اختراع المطبعة، وبانزلاق المعنى، تعني الكلمة اليوم، المكان المختار للعزلة من أجل الكتابة.- التوضيح من هامش رواية " أنثى السراب" لواسيني الأعرج ، ص 11.

إن الرواية ترتكز على تقانة الرسائل، من ليلى إلى سينو(واسيني) ، وحينها تتولى ليلى وظيفة السرد، فيغيب السيري نسبيا ويُفسح المجال للروائي عبر مواجهة فداحة الفقدان، ومحاولة استرجاع الهوية التي سرقتها مريم لأكثر من ربع قرن، وتبدأ رحلة البحث عن الذات بمواجهة قوة النور بعد المكوث في الظل زمنا طويلا، وهنا تأخذ اللغة بزمام اللعبة بإظهار قدرتها على التفجر والتولد لتمثيل التجربة وتصوير حساسيتها التي أثقلت الذات الساردة بفداحة الفقدان وخسران الهوية، لكن لحظة الصدق انبجست كشعاع الفجر ولابد من الإصرار على إثبات الذات وقول الحقيقة مهما كلفها ذلك من نتائج.

دور السرد لا يقتصر على الساردة "ليلى" لأن المسرود له الذي يتلقى الرسالة يتحول إلى سارد حين يرد على رسائل الحبيبة، ويمسك بمقود السرد تفتح الذكريات ذراعيها لتحتضن صور الاسترجاعات السير ذاتية، وهنا يغيب الروائي المتخيل لصالح السير ذاتي عبر التأمل في مسيرة الربع قرن من الزمن في ميدان الإبداع، واستذكار لحظات الفرح والخيبة، ومواقف الألم والإنكسارات ، ولذة النجاح والاستحقاقات، في ظل مجتمع لا يقبل بحرية الرأي، وسلطة تراقب بحزم ما يخالف خطها. إن السارد في هذه الحالة يصير شخصية مبأرة فالرسائل تصدر منه وإليه، وما ليلى إلا نفسه الإلهية وكلاهما صوت واحد.

يقول المؤلف في تصريح لإحدى المجلات الخليجية: " استفدت من فن الرسائل كفن عربي جميل، تقول من خلاله كل ما تريد الذات والأشواق والحب والعلم والثقافة والفكر. فمن هذه الزاوية قررت الاستفادة منه بعين معاصرة وقلت أنني أستطيع من خلال هذا الفن أن أوصل شجوني الداخلية أولا وأوصل أحلامي وانكساراتي وعلاقتي بالأدب وحبي ورؤيتي للأدب وللحب للحياة....ووجدت أن هذا الفن أعطاني أشياء كثيرة لأن الرواية عبارة عن رسائل والرواية كاملة عبارة عن رسالة لي كتبتها ليلى"[1].

وقال في العمود 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

[1] - مجلة المجلس الأدبية، صادرة عن مجلس الشعر الشعبي العماني ، "الأخبار"، أرشيف العدد السابع ، سلطنة عمان، فبراير 2010.

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"[1].

7. محاولة تركيب.

إن الرواية في مجملها هي مجموعة رسائل متبادلة بين ليلى وسينو (واسيني)، وإن تكن "ليلى" مجرد أداة فنية تخييلية تؤشر على ذات الكاتب الذي يظل متخفيا وراء الساردة، كي يصنع هويته العجيبة المتمركزة على وجوده المضمر. وبفعل هذا المنظور الموضوعي يتولد لدى المتلقي إحساس يوهمه بأن المادة السردية تروى بقوتها الداخلية، كما تتيح للساردة "ليلى" موضوعيتها كوسيلة فنية لتميه ذاتيته المبطنة داخل النص. غير أن الشخصية/المؤلف سرعان ما تأخذ المبادرة في السرد، حين تستحضر الساردة أقواله وتعليقاته من خلال الاستذكار كأنه ماثل أمامها، وأحيانا يقتحم حقل السرد من موقع المرسِل (السارد)، يتولى خلالها قيادة السرد من موقع مرسَل إليه (المسرود له) إلى مرسِل/سارد ، في لعبة تتحقق من خلالها إستراتيجية فنية تبدو فيها الاستنتاجات والتعليقات والانفعالات كأنها تتولد من داخل المادة المسرودة وليست مفروضة على القارئ عبر سارد مستبد عارف بكل شيء. وبالاعتماد على إشارة خارج نصية يصرح الكاتب لمجلة المجلس الأدبية (العمانية)، إجابة عن السؤال التالي: هل يمكن أن نصنف رواية "أنثى السراب" على أنها احتفاء بالذات؟ يقول: "...أعتقد أن المثقف – وأنا أتحدث عن تجربتي– يجب أن يقف أمام المرأة عبر رسائل ليلى ويتساءل: هل الشخص الذي يحمل اسمي هو أنا أم لا ؟ بالتأكيد هناك شيء من الأنا لكن هناك كذلك أسرارا من محيطي الذي أعرفه والذي صبغته بالأنا....ما كتبته في الرواية تجربة حقيقية"[2].

---

[1] - واسيني الأعرج ، انشغالات عالمية في الكتابة الروائية، جريدة "الخبر" اليومية الجزائرية، العدد 5962، الجزائر في: 2010/04/10.

[2]- مجلة المجلس الأدبية، صادرة عن مجلس الشعر الشعبي العماني ، "الأخبار"، أرشيف العدد السابع ، فبراير 2010.

ويجيب عن سؤال حول العلاقة الجدلية بين مريم وليلى، وأيّهما الحقيقة؟ يقول: "موضوع الرواية كلُّه يدور حول هذا السؤال...في أي كتابة شيء ما ينبع من العمق ناتج عن خبرة وتجربة ذاتية إنسانية، لكن في الوقت نفسه عندما ينتقل هذا الشيء إلى النص تطرأ عليه تحويرات، لكن يمكن أن يكون به جذر حقيقي بالقصة"[1].

صحيح أنه يجدر بنا ألا نتعامل مع تصريحات الكاتب بنوع من التبسيطية والفهم الآلي، لكن النص يؤكد بكل مؤشراته وتقانياته ما ذهب إليه الكاتب. كما أن طغيان ضمير المتكلم وتبادل الأدوار في السرد مع شخصية ليلى يؤكد أن الشخصية المبأرة تطابق المؤلف تماما. وبالرجوع إلى حوار المؤلف (واسيني الأعرج) مع الكاتب الصحفي التونسي "كمال الرياحي" نجد أن هذا الحوار الذي صدر في كتاب –سبق ذكره في الهوامش السابقة– هو المادة الخام للرواية، فكل ما صرّح به في هذا الحوار عن آرائه وأفكاره وأخبار حياته الشخصية وعلاقاته بمحيطه، نجده مبثوثا كاملا، وهو ما يمثل الجانب السيري في الرواية، مع إضافات أخرى تقتضيه اللعبة السردية والتخييل الروائي لإخراجها في قالب روائي له خاصيته المميزة وفق بنية فنية معيّنة.

ونخلص إلى أن الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية الرؤية مع (Vision avec) باعتبار أن الساردة هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا تقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسُها قد توصلت إليها. لأن استخدام ضمير المتكلم أو ضمير الغائب – حين تستذكر أقوال المسرود له (سينو/واسيني) في عملية تبادل الرسائل– تحتفظ دائما بمظهر الرؤية مع. كما يتناوب البطل مع الساردة رواية الوقائع، لأنه في الغالب يكون مصاحبا للساردة يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وهذا ما يسمى بتعدد (أو ثنائية) الراوي/السارد، حيث يختص كل واحد منهم بسرد قصته مع كثير من التداخل والتلاحم إلى حد التوحُّد، فتتعدد بذلك وجهات النظر حول قصة واحدة، ويؤدي ذلك إلى خلق حكي داخل حكي، أو ما يسمى الرواية داخل الرواية، عن طريق عقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية النظر أو الرؤية، فالرواية في الأخير سرد ذاتي وقصة مسار أدبي عمره ربع قرن من الزمن.

[1] - مجلة المجلس الأدبية، صادرة عن مجلس الشعر الشعبي العماني ، "الأخبار"، أرشيف العدد السابع ، فبراير 2010.

الفصل الثالث:

جمالية السرد الروائي ومقاربة التخييل الذاتي.

1.الشخصيات.

2.الوظائف والعوامل.

أ.الشخصيات المرجعية.

ب. الشخصيات الواصلة.

1. الشخصية الحكائية.

2. تقنية الرسائل.

3. الشخص الروائي/البطل الحكائي.

4. البعد المرجعي/البيوغرافي.

ج. الشخصيات المتكررة.

3. الهوية الأعلامية ومقاربة التخييل الذاتي.

4. سيرة ذاتية أم تخييل ذاتي.

5. البعد التخييلي الروائي.

6. مأزقية التجنيس/تصنيف النص.

1. الشخصيات.

"الشخصية عالم متنوع من الميولات و الأهواء، والأديولوجيات والثقافات ، والهواجس والطبائع البشرية المتباينة، فتحملت الرواية عبء وصف هذه النماذج البشرية العجيبة التركيب"[1].

والشخصية من المفاهيم النقدية التي يكتنفها الالتباس في تعريفها واستعمالاتها، فهي كما يرى تودوروف، ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها، كما أن هناك إعراضا وقلة اهتمام من قبل النقاد في دراسة الشخصية الروائية، وهذا الموقف ينطوي على رد فعل للاهتمام الزائد بالشخصية في الرواية التقليدية؛ التي كانت محل الاهتمام، وتُعامل على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فترسم ملامحها بدقة وتوصف هواجسها ونزواتها ومشاعرها وأهواؤها، وتلعب الدور الكبير في أي حدث أو صراع، وكانت هذه العناية البالغة برسم الشخصية ذات ارتباط بالمحطات الأساسية التي شكلت الرؤية الشعرية والنقدية إلى الشخصية، عبر مسارها الذي هيمنت عليه النزعة التاريخية والاجتماعية والأديولوجيا السياسية[2] .

بيد أن النظرة إلى الشخصية في الرواية الجديدة تغيّرت، وصار التوجّه إلى الحد من سلطانها، فلم تعُد إلا مجرّد كائن ورقي بسيط، واتّجهت الدراسات النقدية إلى تحليلها في إطار دلالي، كعنصر شكلي وتقني للغة الروائية، مثل بقية العناصر الشكلية كالوصف والسرد والحوار.

"وبلغ حد التضئيل من شأن الشخصية والتقليل من أهميتها في النص الروائي ، إلى أن أصبح "بيكيت" يغير اسم وشكل بطله في نفس العمل، وكان "فولكنر" يسمي عن عمد شخصين مختلفين بنفس الاسم،وأطلق الروائي "كافكا" مجرد رقم على شخصية في روايته "المحاكمة Le procés" وأطلق مجرد حرف على شخصية روايته "القصر" ؛ حتى يحرمها التهويل والتهذيب والتلميع التي تُعامل به الشخصية في الرواية التقليدية"[3].

---

[1] -عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،.الكويت، ديسمبر 1998. ص 73.

[2] - ينظر: حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي ، ط2، المغرب/لبنان 2009، ص 207.

[3] - عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، ص 77.

الشخصية الروائية في النقد الحديث ليست كائنا حيا، وليس لها وجود واقعي، وإنما هي مفهوم تخييلي و كائن من ورق بتعبير "رولان بارت" وقضية لسانية حسب تعبير "تودوروف"[1].

وينبغي هنا التمييز بين (الشخصية الروائية) و(الشخص الروائي)؛ فالشخصية الروائية تكون في الغالب ذات صفات بطولية، ولكنها لا تصل أبدا إلى مستوى البطولة الكاملة. " فالبطل، يخضع بشكل نموذجي، للمصير الذي تقرره له الآلهة أو تفرضه عليه الواجبات، فما يجمع بين، انتيكون وإشيل وهاملت،هو كونهم يشتركون في صفة الثبات L'invariabilité، وإذا استثنينا حالات الضعف التي تنتابهم فإنهم يسيرون باتجاه نموذج (الإنسان الخارق)"[2].

أما الشخص الروائي أو بطل الرواية، فهو يعني شخصا معينا في رواية معينة، له سماته الخاصة وصفاته النفسية والجسدية المحددة، ويخضع لقانون التغير تبعا للصراعات التي يخوضها والحواجز التي تعترض طريقه والتي تفرض عليه التحول والتغيّر.

ويذهب فيليب هامون PH. Hamon إلى أن الشخصية الروائية "هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، ويرى رولان بارت R. Berthes الشخصية بأنها: نتاج عمل تأليفي"[3]. فهي ليست(كائنا) جاهزا ولا (ذاتا) نفسية بل هي – حسب التحليل البنيوي– بمثابة (دليل) Signe، له وجهان: أحدهما (دال) Signifiant والآخر مدلول Signifié، فتكون الشخصية بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما "الشخصية (كمدلول) فهي مجموع ما يُقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعُد هناك شيء يُقال"[4].

---

[1]- ينظر، محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق/سوريا 2005، ص 11

[2] - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 212.

[3] - محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص 13.

[4] - المرجع نفسه ، ص 11 .

وعليه اتبع بعض النقاد طريقة ترتكز أساسا على القارئ لتحديد هوية الشخصية الحكائية، فهو الذي يشكل الصورة المكتملة للشخصية عبر القراءة وبالتدريج، وبوساطة مصادر إخبارية ثلاثة هي[1]:

1- ما يخبر به الراوي.

2- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

3- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

وينتج عن هذا الطرح أن الشخصية الحكائية الواحدة يمكن أن تكون ذات أوجه متعدّدة، تتعدّد بتعدّد القراء، وتتشكل وفق تحليلاتهم المختلفة.

2. الوظائف والعوامل.

إذا كان النقد التقليدي يعتبر الشخصية كائنا من لحم ودم، مؤكدا على وظيفتها الاجتماعية، وأعطى للشخصية اسما دون أن يسند إليها أية صفات أخرى، كي يوكل إليها القيام بالأحداث والأفعال فإن السرد الحديث يراها كائنا من ورق، أو سبحة من الكلمات، وأخذ بعين الاعتبار انسجام الأحداث التي تقوم بها الشخصية، مع طبيعتها النفسية والمزاجية، وهكذا ظهر المضمون السيكولوجي للشخصية في الأدب والنقد.

لكن هذا التحول في الدراسة لم يمنع من وجود لبس في مفهوم الشخصية الروائية، خاصة في روايات الاعترافات والسيرة الذاتية والروايات المروية بضمير المتكلم، كما هو الحال في رواية " أنثى السراب" محل الدراسة، وهنا تَعِنُّ لنا أسئلة هامة كتلك التي صارت تُطرح بإلحاح في النقد الحديث، من قبيل: إلى أي مدى تتمايز الشخصية الروائية عن المؤلف الحقيقي؟ وما هي الحدود الفارقة بين المؤلف والراوي؟ وما هي أوجه التطابق بينهما؟ ثم ما هي الأدوات الفنية التي يلجأ إليها المؤلف وفق صياغاته الخاصة بالتخيُّل ليقدم بها ذاته أولا كشخصية لها وجود أنتولوجي وشخصيات أخرى في أثره السردي لها وجود حقيقي أيضا؟

ومن الجهود التي خصصت للبحث عن القانون الأساسي للشخصية، تلك التحديدات القائمة على خاصية الثبات والتغيّر، وتتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية Statiques وهي التي تظل ثابتة لا تتغيّر طوال السرد، ودينامية Dynamiques وتمتاز بالتغيّر

[1] - ينظر، محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص12.

والتحولات المفاجئة داخل السرد، كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد، والذي يجعلها تبعا لذلك إما شخصية رئيسية (أو محورية) وإما شخصية ثانوية مكتفية بوظيفة مرحلية Fonction épisodique . وفرّق "فورستر" بين الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد multidimentionnel ، وهي التي تكون ذات بعد سيكولوجي، والتي تفاجئنا بطريقة مقنعة، وبين الشخصية المسطحة personnage plat وهي التي تكون في الغالب منمذجة typifie وهي الشخصية التي لا تفاجئنا مطلقا وتكون بدون عمق سيكولوجي.

ويرى تودوروف أن هذا التحليل الذي يعطيه "فورستر" للشخصية يحيل على آراء القارئ العادي أكثر مما يحيلنا على فهم القارئ "الحاذق" sophistiqué الذي لا يسمح بمفاجئته بسهولة، ويرى أنه من الأفضل أن نحدد الشخصيات "العميقة" épais بكونها تتوفر على أوصاف متناقضة، وفي هذه الحالة تصبح شبيهة بالشخصيات الدينامية[1].

ويقترح في هذا المجال فيليب هامون PH. Homon في دراسته التي وضعها حول القانون السيميولوجي للشخصية، تصنيفا من ثلاث فئات وهو تصنيف لا يتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي وغيرها من النماذج التي كانت سائدة في القد التقليدي، فهو يرى أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هو تركيب يقوم به النص، وأن الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم، ويرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي. وصنّف الشخصيات الروائية إلى ثلاثة أنواع، يمكن تطبيقها على الرواية "أنثى السراب" –موضوع الدراسة على الشكل التالي:

أ. الشخصيات المرجعية personnages référentiels:

وهي التي تدخل ضمنها الشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية(كالحب والكراهية) والشخصيات الاجتماعية[2].

هذه الرواية تتضمن كَمًّا هائلا من الشخصيات المثيرة، ذات مرجعيات تاريخية وثقافية بصفة خاصة، كونها تتقاطع مع المؤلف الضمني حين يتولى عملية السرد، عبر تموقعه

[1] - ينظر: حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 215.
[2] - ينظر: محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، ص 13.

مرسِلا يتجه بالخطاب نحو حبيبته ليلى/المرسل إليه، لكنه في الوقت نفسه نجده يمد جسرا أبعد من كونه يخاطب حبيبته فقط، ليخاطب من خلالها كل الذين تسببوا في الإخفاقات والهزائم في وقتنا الراهن أو في العقود السابقة، أو على الأقل يتحملون بعض المسؤولية عن تلك الخسارات ويمتد العتب والألم إلى القرون السابقة حيث مآسي الموريسكيين في الأندلس في عهد محاكم التفتيش.

إن الرسالة رقم 14 حسب ترتيب الرسائل في النص، والرابعة في ترتيب الفصل الثاني تحت عنوان: مشيئة القلب[1]، والتي تبدأ بتحديد طرفي التراسل، من سينو/ واسيني إلى ليلى، ويعقبها بجملة البداية التي لا تحدد هوية المرسَل إليه عادة وإنما بوصف حالته أثناء كتابة الرسالة بقوله: "هذا أنا، وهذه ذاكرتي المشتعلة"،(هذه العبارة واردة في الطبعة الصادرة عن "دبي الثقافية أكتوبر 2009"[2].وفي طبعة دار الآداب، بيروت 2010، يصدر الرسالة بقوله: "وحيد في هذه المدينة بعد أن تركتني باتجاه برلين.لم تكن ليلتنا سعيدة كما اشتهينا لأنّها أعادتنا إلى أسئلة البدايات القاسية"[3].

من برلين وروما وباريس ونيويورك، وغيرها من المنافي في العواصم الغربية، وقبلها كان قدره مع الرحلة والسفر، من أرض تلمسان أرض الطفولة، إلى وهران في مرحلة الدراسة الجامعية إلى الجزائر العاصمة ثم دمشق. تقول عنه ليلى –الشخصية المحاورة في النص–: "سماه أصدقاؤه المقربون، الرحالة الذي لا يتعب. وآخرون أطلقوا عليه تسمية الحمام المسافر. كان يجيب بحيرة مضمرة: حمام يطير بأجنحة من حديد؟ حتى عندما تعب قلبه، ونهته الطبيبة عن كثرة السفر. ابتسم وهو يغادر المستشفى، فهمت الطبيبة قصده. ضحكت وهي تقول له: قلل على الأقل من حماقاتك. السفر ليس كل شيء في هذه الدنيا...استمرَّ في غيّه وجنونه، ولم يغيّر شيئا من عاداته القاتلة"[4].

إن هذا الجهد الموزع بين السفر وأداء المهنة كأستاذ جامعي في جامعة الجزائر وجامعة السوربون– مؤخرا– ، وتأليف الروايات ذات النفس الطويل، والتعامل مع الصحف العربية والأجنبية والتلفزيون واللقاءات الثقافية، وتحمل أعباء الأسرة، وغيرها من

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 311 .

[2] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب (سكريبتوريوم): في شهوة الحبر، وفتنة الورق.(الإصدار رقم 29، كتاب يصدر عن مجلة "دبي الثقافية" ويوزع مجانا مع المجلة)، ط 1، دار الصدى ، أكتوبر 2009.

[3] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص311.

[4] - المصدر نفسه ، ص 124.

المجهودات التي تتطلب إرادة قوية وتجلدا عظيما، تقول "ليلى" عن ذلك: "أتساءل دائما كما يفعل غيري: كيف يمكن لرجل أن يتواجد في كل مكان..
.....هل جني أم رجل مسحور، أو يملك وقتا لا يملكه الآخرون؟"[1].
هذه الرحلة الطويلة من العطاء، والتعب والمنفى، تتيح له فتح باب القلب ليقرأ ما يؤثث ألمه الخفي، إنها حالة تسيطر على روح الفقد، والخوف من الموت حين يتآكل العمر، فيلجأ إلى ليلى روحه الإلهية كمن يحاور ذاته، فيرجع إلى الماضي القريب والبعيد، يتأمله بتجربة الحاضر العميقة، ليرى الأشياء والأحداث بروية وعمق روحي، إنه الارتداد إلى عمق الحياة الباطنية التي تنبعث منها الذكريات التي غيّرت أمامه صفحة العالم. يقول على لسان ليلى/نفسه الإلهية: "لا أدري لماذا يقودني سحر الماضي نحوه بكل هذه القوة على الرغم من أنه لم يكن دائما ماضيا جميلا ومدهشا"[2].
إن هذا الارتداد إلى الماضي كان إجابة عن سؤال طرحته عليه ليلى حبيبته: "تريد الصراحة...لم أعد أعرفك عمري؟ من تكون؟ أصبحت غامضا إلى أكبر الحدود؟"[3]. من هذا السؤال انصاع سينو/واسيني للذكريات الواقعية التي شكلت مسار حياته ومرجعياته الثقافية، وانطلق من لحظة الموت حين تزاحمت في ذهنه كل الأشياء دفعة واحدة كما في لحظة الموت الأخيرة. وتذكر محمد ديب الذي مات في الغربة " هكذا يأتون...وبصمت يذهبون...ثم لا شيء. لا أحد يسأل عنهم، كأنهم لم يكونوا يوما ما. إن الموت ليس قهرا فقط ولكنه آلة محو قاسية. لست أدري كيف جاءتني هذه الجملة وأنا أقف مع حفنة من الأصدقاء على قبر الكاتب الكبير محمد ديب، أستاذي في الحكاية ومعلمي في التفاصيل. فقد ملأ الدنيا محبة وغذى أجيالا متعاقبة.ودفناه في مقبرة مسيحية صغيرة على أطراف باريس، لم تجد له زوجته الفرنسية مكانا إلا في مربع أقاربها"[4]، إنه الخوف من المصير نفسه الذي يتبادر في أذهان أمثاله، هل يموت الجميع هكذا في المنافي، ولا يساوي أحدهم حتى مساحة قبر في وطنه؟ "هكذا مات محمد ديب

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 173.
[2] - المصدر نفسه ، ص 239.
[3] - المصدر نفسه ، ص 312.
[4] - المصدر نفسه ، ص314.

أو على الأقل هكذا نُسيَ، وهكذا مات قبله كاتب ياسين، وقبلهما انسحب جان عمروش، وقبلهم مات كتاب كثيرون لم نعد الآن نذكر أسماءهم ولا أماكن قبورهم[1]"

هذا المصير المحزن لهؤلاء الكتاب الجزائريين في المنافي والغربة هو ما يربك الكاتب، الذي يعيش حياة الترحال التي ورثها عن جده رمضان الموريسكي، الذي اتجه صوب العدوة الأخرى –سواحل أقصى الغرب الجزائري– عندما انغلقت عليه سبل الدنيا في غرناطة القرن السادس عشر، بعد الترحيل الثاني الضخم الذي قام به فيليب الثاني، بعد انتفاضة جبال البشرات بناء على قانون تم بموجبه طرد الموريسكيين باتجاه المدن المغربية والجزائرية وغيرها[2].

إنه الشعور بالفقدان والحزن على نسيان الرجال والأرض المسلوبة، وإهمال الإرث الثقافي الذي بنى الإنسان وصنع الحضارة، وهو الفنان الذي يعيش منافي كثيرة ولا تتشابه أبدا، "ومنفاه الأول هو عتاده ولغته التي يكتب بها كما يقول رولان بارت: هو منفي أصلا من حيث هو كاتب؟...هل المنفى هو افتقاد الأرض التي شيد عليها الفنان ذاكرته وأشواقه؟ فكم من أرض يملك الكاتب إذن؟أرض الطفولة...أرض الشباب...نظام الجهالة...الترحيل القسري..[3]".

من هذا الشعور بالخوف والقلق من النهاية المأساوية التي كانت تسم مصير بعض الفنانين والأدباء الجزائريين والشخصيات التاريخية يأتي الارتباك والارتداد إلى الماضي لإحصاء الخسارات.

في هذه الرسالة يعدد الكاتب خساراته بداية من خسارة قريته التي بنى فيها الذاكرة الأولى وشيدها على فقد والده في حرب التحرير، حيث مات تحت التعذيب الهمجي في صيف 1959، وخسره قبل ذلك حين هاجر كغيره من كثير من الجزائريين إلى فرنسا قهرا وليس اختيارا. ثم كان الانتقال من القرية نحو المدينة لأول مرة ممزوجا بالخوف أين قضى سبع سنوات في النظام الداخلي في ثانوية الحكيم بن زرجب بمدينة تلمسان، مدينة أجداده الأندلسيين والصوفي سيدي بومدين لمغيث، وكان له قبل ذلك حكاية طريفة وحزينة مع شهادة السيزيام حيث لم يجد اسمه ضمن الناجحين، فشعر بحزن كبير كأنه

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 315.
[2] - المصدر نفسه ، هامش الصفحة 317.
[3] - المصدر نفسه ، ص 320.

خذل أباه في قبره –كما يذكر– وبدأ يهيئ نفسه لمجابهة صعوبات الحياة، الفلاحة أو التهريب، إلى أن عثر أحد أقاربه–زوج خالته أحمد– على اسمه في إحدى الصحف عبر أحد معارفه أين كان يتسلى بقراءة قوائم الناجحين في تلك القصاصة التي لف فيها سليمان المير– بائع الكتان– قطعة القماش التي اشتراها منه.

يقول الكاتب "هذه مناف صغيرة، هيأتني للمنفى الأكبر"، وقد خسرت اسمي عندما كنت أكتب في الظروف الحالكة– أيام العشرية السوداء– فلا أذكر اسمي العائلي حتى لا يتحمل أحد من العائلة حماقاتي وجنوني ككاتب خصوصا في الفترة التي أصبح فيها القتل الأعمى عملا يوميا. وكثيرا ما "تخفى سينو/وسيني أيام الشدة الصعبة، في تسعينيات القرن الماضي، وراء الكثير من الأسماء المستعارة، لزعر الحمصي لصهب، الذي يحيل إلى اسم طفولته، عزيز ياسين الذي اشتقه من اسم أخيه الذي ترك فجوة كبيرة فيه بوفاته المبكرة، وكان كثيرا ما يخلط مع اسم الكاتب التركي عزيز نيسن، القصص التي نشرها سينو/واسيني 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 معي، كان اسم سين هو توقيعه الدائم، ولم يغيره أبدا، ولم ينسه حتى وهو على حافة الموت[1]".

هذا المقبوس يشير بوضوح إلى تطابق الهويات السردية؛ اسم الكاتب وألقابه غير المعروفة، وتوقيعه الذي لم ينسه أبدا، والذي يحيل على اسمه الأول "واسيني" لكنه يورده مختصرا –كما هو الشأن في هذه الرواية/السيرة الذاتية– بترميز "سين أو سينو". وهذه إحدى المعايير المعتمدة في الدرس النقدي للتمييز بين الرواية والسيرة الذاتية وما أصبح يطلق عليه "التخييل الذاتي"، وهو المعيار الذي يكشف عن مدى اقتراب إحدى هذه الأجناس من المرجع أو درجة انزياحها عنه، ونلفي السيرة الذاتية من بين هذه الأجناس هي الأكثر وفاء للسجل المرجعي، إذ تعنى بالصدق وقول الحقيقة وتطابق

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، هامش الصفحة 34.

الهويات السردية، "وتكون السيرة الذاتية أكثر أمانة عندما تتحمل مسؤولية الكاتب على سرده، والطابع الصريح لملفوظاته[1]".

ويقول أيضا في الرسالة: خسرت حين اكتشفت نص ألف ليلة وليلة لأول مرة، "ولم أكن أعلم أن هذا النص سيتبعني إلى آخر العمر".وخسرت حين نجوت من محاولتي اغتيال، الأولى أمام جريدة المساء سنة 1986، والثانية أمام الجامعة المركزية بالعاصمة، حيث مقهى لابراس La brasse المقابلة للجامعة، وفيها اغتيل رجل يشبهه في الاسم من نفس مدينته–تلمسان– يعمل موظفا في الأمم المتحدة، كان اسمه: واسيني الأحرش، وتشابه الاسمين كلفه حياته، لأن القتلة لم يمهلوه ثانية كي يعلن عن الخطأ.

إن هذه الحادثة في الرواية تكشف بوضوح عن الاسم الكامل للكاتب، فالاسم الذي يتشابه مع اسمه "واسيني الأحرش" وهو لشخص اغتيل خطأ بدلا منه في مقهى العاصمة، يحيل بوضوح عن اسمه الكامل "واسيني الأعرج" رغم أنه ظل على طول الرواية يتوارى خلف اسمه الأول "واسيني" ليوهمنا أنه مجرد تشابه في الاسم ولا يحيل بالضرورة عن اسمه الحقيقي.

لكن كل هذه الخسارات لم تمنعه من مواجهة أكثر المسالك صعوبة،يقول: "لا أريد أن أعض على يدي كما كان أجدادي الأندلسيين لحظة الندم العميق[2]"، فكانت رحلة البحث عن الحقيقة؛ حقيقة الذات، حقيقة العالم، حقيقة الإنسان في النفس والآخر، تفجير المهارات والمواهب القابعة في النفس، التدرج في الدراسة والبحث إلى غاية الحصول على كل ما يمكن أن يحصل عليه من كان في مثل اختصاصه وظروفه، اشتغل أستاذا في جامعة الجزائر وفي السوربون، وفي الإمارات، وجنيف، وفينسيا... كتب المقالات وأصدر البحوث، كتب في النقد، في القصة القصيرة، ثم تفرغ للرواية فأبدع كثيرا منها، فتحصل على الجوائز الكثيرة، وحقق شهرة كبيرة، حتى لقّب: دون كيشوت الرواية العربية، "رجل يتواجد في كل مكان وله من القدرة والإرادة والنشاط مل لا يملكه الآخرون"[3].

---

[1] - محمد الداهي، الكتابة عن الذات، شبكة الأنترنت: موقع الناقد المغربي، محمد الداهي: www. Mohamed-dahi.net/site/news.php ?cotion=view&id=169.

[2] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 44.

[3] - المصدرنفسه ، ص 176.

انطلق من القرية وعرف المدن الجزائرية والعواصم العربية والعالمية، وأجاد اللغات؛ العربية والفرنسية والاسبانية، ونهل من الإرث الإنساني الأدبي والمعرفي والعلمي قديمه وحديثه، تأثر بأقطاب الفكر والأدب عربيا وعالميا؛ هيجل ونيشة[1] وسارتر، وتشيكوف وتولستوي وسارفانتيس ونيكوس كازانتزاكي[2] وورولان بارت والتوحيدي[3] وإخوان الصفا ونجيب محفوظ ومحمود درويش[4] وغيرهم كثير، على الأقل هؤلاء أشار إليهم أو ذكرهم بالاسم في نص الرواية. تقول الساردة ليلى وهي تتحدث عن واسيني: "كان ممحونا بجان بول سارتر، وسيمون دوبوفوار، والبير كامو، وكيركيغار، ونيتشه، ومجموعة أخرى من الحمقى الوجوديين والظواهريين[5].

وتُعدّ رواية "دون كيشوت" للكاتب الاسباني إحدى أهم الأعمال الأدبية التي أثرت في الكاتب، فإذا كنا نجد في "دون كيشوت" معالم حياة سارفانتس وفكره وموقفه من الأدب والحياة، ومناقشته لحياته أو محاسبته لها، هي التي قدّمت له شخصين متناقضين: دون كيشوت الفارس النقي الذي يريد أن يرتّب العالم ترتيبا جماليا، وسانشو بانزا الإنسان المادي الذي يريد أن يرتب العالم ترتيبا ماديا[6]. هذا ونجد في "أنثى السراب" أيضا فكر واسيني الأعرج وموقفه من الفن والأدب والحياة، وبانوراما لرواياته السابقة، وتقوم هذه الرواية أيضا على شخصيتين أساسيتين يسترجعان حياتهما داخل الجزائر وخارجها، تلك الحياة التي تلونت بآلام المنفى، وقهر السلطة، وخيبة الخسارات، هي أشبه بالندم على حياة الفروسية التي عاشها سارفنتس والتي لم يخرج منها بشيء، ولا حتى بكفاف يومه أحيانا، لذلك كان مضطرا أن يخلق شخصية تشغف بالفروسية قيّما وممارسة، ليعود بهذا المخلوق في نهاية المطاف إلى منزله، كما عاد هو خالي الوفاض من كل شيء، إنه ينتقم من الفروسية بخلق دون كيشوت وليد الرومنسات الوسطوية ودفعه إلى ممارسة قيم الفروسية في عالم الرصاص والبارود[7].

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 53.
[2] - المصدر نفسه ، ص 177
[3] - المصدر نفسه ، ص 501.
[4] - المصدر نفسه ، ص 499.
[5] - المصدر نفسه ، ص 71.
[6] - ينظر: حنا عبود ، من تاريخ الرواية،- دراسة- اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، 2002، ص 155.
[7] - ينظر، المرجع نفسه ، ص 157.

إنه التقاطع في الرؤى، والشغف بالحرية، والبحث عن الولادة الجديدة كلما ازداد الشعور بالوقوف على الحافة الأخيرة، يقول سينو/واسيني في إحدى رسائله في الرواية: "..وربما مأساتي الكبيرة هي صراعي من أجل حريتي، أحيانا أتوصل إلى عيشها، وفي أحيان أخرى، أشعر بتعد قاس عليها، فلا أعرف ماذا أفعل، لكني أصل دائما إلى إيجاد المسلك. لست من النوع الذي يستسلم وإلا لانتهيت منذ الطفولة"[1]. ويقول مخاطبا عشيقته وذاته ليلى: "أي عقل عمري؟ وأنا كلما سافرت، لم أفكر في شيء آخر، إلا في القدر من الحرية التي سنعيشها مع بعض، ودوخة الجنون التي تدفعنا إلى إعادة اكتشاف أنفسنا من جديد"[2].

إذن فالكتابة خلق جديد، وولادة عجيبة، أو شيئا آخر أكثر تعقيدا، وليست مجرد صدى لحياة الناس، فكثيرا ما يلتفت الكتاب إلى ذواتهم ويكتبون عنها، تلميحا أو تصريحا، خاصة في مرحلة العمر المتأخرة، مرحلة النضج العقلي، لتأمل مسار الحياة وتقييمه، والبحث عن ولادة اختيارية جديدة، عندما تتوقف الحياة الاعتيادية من أن تكون كما نشتهيها. "فالولادة من أم وأب متاحة لكل بني البشر، ونتيجتها مولود جديد، مما يجعل الأرض تكتظ بالبلداء واللصوص والقتلة والسفلة، فهؤلاء لا يحتاجون إلى تدريب وتربية. يكفي أن ينساقوا وراء غرائزهم لا أكثر. فتحصل على هذه الأصناف التي تبعث على الحزن والنفور، وتحفز على العمل من أجل تجميل الحياة. أما الولادة الاختيارية فهي التي تحدث بعد الوجود الجسدي، والنضج العقلي، وما الذات إلا ما تختاره- كما يقول الوجوديون-، ومع أن هذه الولادة اختيارية إلا أنها عجائبية، ومن لا يختار ولادته الثانية يبقى بين المهملين بكل صنوفهم". والسيرة الذاتية هي ولادة ثانية لصاحبها، لرؤية الذات في عيون الآخرين، خاصة إذا كانت بطراز سردي مميز كما هو الحال في "أنثى السراب".

ب. **الشخصيات الواصلة** personnages embrayeurs:

وهي الشخصيات الناطقة باسم المؤلف، وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص، وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 517.
[2] - المصدر نفسه ، ص 497.

ومن الشخصيات الواصلة الأكثر حضورا في العملية السردية، نجد الساردة "ليلى" أو "ليلي" كما يشتهي سينو أن يسميها، فهي الصوت الآخر لسينو، تعبر عن ذاته بموضوعية وتبعده قليلا ولو بشكل فني عم ينتاب غالبا كاتب السيرة من غرور ونرجسية.

1. **الشخصية الحكائية** Le personnage:

الشخصية الحكائية كما يقول رولان بارت هي: نتاج عمل تأليفي هويّتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي، وهي في نص الرواية، الساردة "ليلى"، وهي مجرد علامة على الشخصية الحقيقية (Personne)، والتي يمثلها بطل الرواية سينو/واسيني، فهي تسرد قصة حياته، وبالتالي فإن هويتها ليست ملازمة لذاتها، وحقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، ويمكن اعتبارها "الشخصية المجردة" حسب النموذج العاملي الذي وضعه غريماس ليميز بين العامل والممثل، وهي قريبة من مدلول "الشخصية المعنوية" في عالم الاقتصاد. فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد؛ ذلك أن العامل في تصور "غريماس" يمكن أن يكون ممثّلا بممثلين متعددين. كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثّلا؛ فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر، أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا إلخ. هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يُؤدَّى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه[1].

من خلال هذا التقديم النظري تبدو لنا الساردة "ليلى" شخصية حكائية وكائن ورقي لا وجود له خارج نظام اللغة، وهي بمثابة العامل الممثل لبطل الرواية الذي يتخذها أداة فنية تخييلية، تقوم بعملية السرد عبر العملية الرسائلية بينهما لاستذكار حياة البطل في فضاء يتداخل فيه السيري الطاغي، مع الروائي التخييلي النادر. ليلى أو ليلي هي الشخصية الساردة التي تتولى وظيفة الحكي في النص ،وتمثل مصدر إلهامه التي أوحت له بمجموع الأفكار التي بثها في عديد رواياته، وهي نفسه الإلهية كما يصرح بذلك في النص مرارا. وأحيانا على لسان ليلى كقولها: "كنت أعرف عنه كل شيء ...لم أكن

[1] - ينظر: حميد الحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء/بيروت 2000 ، ص 51-52.

أحبه فقط، فقد نسيت نفسي فيه، ولم أعد أنا إلا من نفسه، وعطره، وشهواته المجنونة، وأشواقه"[1].

إنها ترفض أن تكون كائنا ورقيا، وتقر في النص "لست امرأة من ورق، ولكنني حقيقة سينو/واسيني المرة التي يحاول أن يتفاداها وربما إخفاءها وهي منغرسة فيه بقوة[2]"، وهي امرأة متزوجة برجل يسمى "رياض" عضو في الكارتيل –مجموعة من رجال الأعمال والمؤسسات التي تشتغل في الاستيراد والتهريب وتمارس المضاربة واحتكار السلع، وتمارس ضغوطا بشكل من الأشكال على التوجه السياسي والاقتصادي في المجتمع – لذلك فهو زوج لا يأبه لزوجته وأبنائه كثيرا كما تقتضيه شروط الأب الصالح، فكل اهتمامه هو التنقل والسفر من أجل إبرام الصفقات وجمع الثروة بالطرق الشرعية وغير الشرعية.

وهي امرأة متزوجة "برجل أعمال" كما تواضع العرف الاجتماعي على تسميتهم، يسمى "رياض" عضو في "الكارتيل Cartel" وهو اصطلاح اقتصادي[3] مشتق من كلمة (Charta) اللاتينية التي تعني ميثاق، والكارتيل هو الحلف الاحتكاري الذي يتم بين عدة منشآت يظل بعضها مستقلا عن بعض رغم وجود اتفاق يلزمها جميعا بالعمل على تحديد أو إزالة المنافسة فيما بينها. أو يعني اتفاق بين شركات إنتاجية في مجال واحد، الغرض منه الحد من المنافسة فيما بينها وتقسيم الأسواق مع الإبقاء على شخصية كل مشروع من الناحيتين القانونية والاقتصادية، بحيث لا تندمج مع بعضها. هذا من ناحية تعريفها كاصطلاح اقتصادي، أما واقع الأمر كما هي في الجزائر فهي مجموعة مؤسسات اقتصادية تتاجر في كل شيء يدر الأموال بسرعة بطرق شرعية وغير شرعية، وتمارس ضغوطا سياسية بسبب ممارسات المضاربة واحتكار السلع وكثيرا ما تتسبب في أزمات اقتصادية تنجر عنها موجة احتجاجات اجتماعية بسبب النظام الهش اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا.

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 255-256.

[2] - المصدر نفسه ، ص 15.

[3] - ينظر، الكارتيل، مصطلح اقتصادي ، شبكة الأنترنت منتدى عين كرشة ، الموقع الإلكتروني:
htt://kerch.arabstar.biztt321-topic

ولعل اختيار اسم "رياض" لم يكن اعتباطيا لأنه يحمل في دلالته اللغوية ما ينم عن التعدد والكثرة والاختلاف، فرياض في معناه اللغوي الشائع جمع روضة وتدل على تشكل متنوع من الأشجار المثمرة وغير المثمرة، وأصناف من الزهور والورود والنباتات المتنوعة، وتدل في معناها الشائع على الفضاء الذي يُشعر الإنسان بالراحة والاسترخاء، لكن رمزيتها في بنية النص تحيل على تنوع الأنشطة التجارية والأعمال، وتعدد السبل التي تحقق الثروة وتكسب القوة والسلطة. وهي حلم أغلب الشباب الجزائري الذي يعاني المشاكل الاجتماعية المستعصية منذ أمد بعيد، وعجزت أمامها الجهات الوصية في إيجاد الحلول، عدا تلك الترقيعات التي سرعان ما تعيد الوضع إلى حاله أو أسوأ من ذلك، لذلك لا عجب أن يكون رياض وما يرمز له من حياة الأسفار والأعمال والسلطة والثراء، يمثل كوة الأحلام التي تراود فئة واسعة من الشباب الحالم، الذي ينتظر لحظة سحرية تتفتح أمامه أبواب الجِنان التي ينعم فيها رياض ومن على شاكلته.

وإذا كان رياض يمثل زوج ليلى، فهو زوج على الورق فقط كما تقتضيه مؤسسة الزواج وتقاليد المجتمع وإلزامية القانون، زواج يفتقد لحرارة الحب ودفء العلاقات الإنسانية والعواطف الصادقة، وكثيرا ما تحس ليلى أنها تعيش مع رياض مآسي الاغتصاب المتكرر تبرره ورقة الزواج[1] .

إن رياض وزمرته في الكارتيل يؤشرون على هشاشة السلطة في المجتمع الجزائري، حيث تنامت المافيا الاقتصادية التي أصبحت تمارس ضغوطا معينة في التوجهات السياسية والخيارات الاقتصادية، وتنم عن توجه مادي طغى على النفوس حتى تجاوز سلطة القانون، وتفلت عن الوازع الأخلاقي السائد في المجتمع وخاصة أثناء العشرية السوداء وبعدها، فكان من نتائجها تفشي العنف وكثرة الجرائم وتفاقم المشاكل الاجتماعية، وتراجع الحريات، واستبداد السلطة في ممارسة الرقابة وقمع الرأي الآخر، فضاقت آفاق المواطنة والحياة الكريمة.

هذه المؤشرات كلها تدل على التوجه الرأسمالي القائم على اقتصاد السوق، الذي اختاره النظام القائم في الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، فخلف اضطرابا واضحا في

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 527.

التحكم والتسيير، وشكل تحولا عميقا في بنية المجتمع كان أهم ضحاياه البسطاء من الشعب، وأحدث تململا ورفضا من قبل الكثير من الناس وبخاصة الفئة المثقفة والتي نشأت وتشبعت بالقيم الاشتراكية زمنا طويلا امتد من بعيد الاستقلال إلى تسعينيات القرن، وكان الكاتب واسيني الأعرج أحد هؤلاء الذين رفضوا هذا الخيار الليبرالي الفج –على الأقل في بداية تطبيقه– وظل مشدودا لماضيه الأديولوجي مؤمنا بقيمه الاشتراكية التي ترمي في العموم إلى انعتاق الجماهير المحرومة.

فكانت شخصية "رياض" علامة على البورجوازية الناشئة، التي أباحت لنفسها في غياب الرقابة وسلطة القانون أن تنهب ريعا وأرباحا لا تصدق من أموال البسطاء، فدفعت الاقتصاد إلى تكريس التبعية، وتقبل الاستغلال في أبشع صوره. فكان هذا الانكسار الذي أصاب المجتمع سببا في اختيار الكاتب للمنفى " وهل يختار الإنسان منفاه؟ المنفى ليس إلا نتيجة لمجموعة من الانكسارات والخيبات التي تأكل الأفراد والأوطان"[1]. فكان المنفى بحثا عن أرض الأمان والمحبة، وبعضا من الراحة والحرية خصوصا، إنه التنقل من أجل اكتشافات جديدة يحافظ بها على الاستمرارية بمعناها الوجودي وليس البيولوجي فقط، " فليس لك في نظام الجهالة، أن تحب، أن تتحرك كما تشتهي، أي أن لا تكون أنت ولكنك تكون الآخر الذي يشتهي أن يرى صورته المقهورة فيك. مما يضطرك إلى ترك أرضك والذهاب بعيدا نحو أرض أخرى. وربما كانت الكتابة والفن هما وطنك الموازي[2]؟".

وعلى امتداد الرواية نجد ليلى لا تذكر زوجها "رياض" إلا كحماقة ارتكبتها بعدما رفض سينو/واسيني الزواج منها، أو كأنه معصية في حق نفسها، وكانت تعلم أن الزواج هو خسارتها الأولى، " إذ زاد يقيني بأن أكبر حماقة نمارسها هي الزواج، لأننا عندما ندرك خلل العلاقة ، نكون قد خسرنا أشياء كثيرة، ربما كانت الحرية أولى وأهم هذه الخسارات"[3]. لكنها تعوض هذه الخسارة بعشق كبير ملأ عليها حياتها الخاوية من صدق العواطف مع زوجها، الذي لم تكن تستطيع أن تبادله شيئا من النفاق العام المتفق عليه، فوجدت سينو/واسيني ووجدت معه معنى الحياة والحب واللذة التي ترفض أن تسقط في

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، 336.
[2] - المصدر نفسه ، ص 319.
[3] - المصدر نفسه ، ص 33.

دائرة التكرار القاتل. وكم مرة عرضت عليه أن يتزوج منها، ولها أن تجد الوسيلة التي تخلصها من رياض بالتطليق أو بغيره، لأنها طالما شعرت بالقرف من نفسها ومن محيطها الذي تتحايل عليه لتثبت أنها زوجة مثالية، " أنا أتحرق داخليا فقط لأثبت لمحيط معتوه ومنكسر أني الزوجة المثالية؟ ولا أريد أن أكونها. هذه المثالية السخيفة تقتلني[1]".

إن سينو/واسيني لم يكن يرفض الزواج بليلى لسبب معين، حتى ولو كانت زوجة رجل آخر، إنه يرفض مؤسسة الزواج بنظامها وأعرافها، ويؤمن أن لا شيء يقتل العلاقة غير الألفة والتكرار والدخول في الوظائفية والواجب، " الحب كلما دخل في الوظائفية تحول إلى زواج مقنع. أشتهي لو كنت أسن القوانين، أن أغير نظام هذه الكذبة التي نعوم فيها جميعا، أن أقبل بالحل الوسط مادام الزواج مجرد عقد،. ليتفق الاثنان، المرأة والرجل معا، على احترام الرباط الذي سيصبح مقدسا، ولكن شرط احترام كل البنود، وربما كان أهمها حرية تحديد مدة الزواج. خمس سنوات مثلا؟ عشر؟أو حتى خمس عشرة سنة؟ وليوضع في خاتمة العقد جملة مكتوبة بشكل نافر ومميّز: 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[2]".

وكانت ليلى دائما تتذكر اسطوانته المعهودة حتى صارت تكرهها " لا أتزوج لأني غير صالح لأن أكون زوجا[3]...". وهي لم تكن أقل منه شغفا بالحرية والصدق "وهل أنا أحب الزواج؟ هذه الكذبة المتفق عليها من طرف الجميع؟ روحي لك، ولكن قل لي إذن ما هو الحل لكي استمر معك بجسدي؟ هل لديك مؤسسة أخرى أجمل وأحلى؟ هل يمكنك أن تثبت لي أنك تحبني بغير ذلك؟ لقد أدخلتني في دائرة أخشى أن تكون أنت أيضا ضحية لها، ولن تملك أية وسيلة لتبريرها[4]".

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 104.
[2] - المصدر نفسه ، ص 33.
[3] - المصدر نفسه ، ص 104.
[4] - المصدر نفسه ، ص 105.

ولم يكن سينو/واسيني مختلفا عن ليلى، فهما نفس واحدة في الأخير، فهو أيضا يرتكب الحماقة نفسها –كما تقول ليلى– إذ يتزوج بعد مدة قصيرة من زواج ليلى، ودخل المؤسسة نفسها التي استمر يمقتها، تقول ليلى: "وأنا متيقنة من صدق ما يقوله ولكنه كان مثلي، انتحر بشكل سري[1]".

ليلى لم تكن شخصية مستقلة بذاتها، لأن هذا التطابق في الرؤى والأفكار وكل ملابسات الحياة، لم يكن اعتباطيا في النص. فالمؤلف وهو يضع اسم الشخصية كان يستحضر إيحائية هذا الاسم في التراث العربي، فهي رمز العشق والغرام والإلهام، وهي ملهمة الشاعر العربي "قيس بن الملوّح" وهي مصدر إبداعه وجنونه، حتى صار مشهورا باسم "مجنون ليلى". والكاتب في هذا النص لا يجانب هذه المقصدية في اختيار الاسم، وعلى مدار الرواية نقتنص خلفية نظرية لهذا الاختيار. على الرغم أن الاسم " لا ينفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وإذن فهو يتحدد بكونه اعتباطيا، "إلا أننا نعلم أيضا درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة ولذلك فمن المهم أن نبحث في الحوافر التي تتحكم في المؤلف وهو يخلع الأسماء على شخصياته"[2].

إن وضع هذه الشخصية لم يكن الهدف منه تقديم نفسها إلا من باب الإيهام التخييلي، فما تقوله عن نفسها عن طريق الوصف الذاتي فهو في الأغلب يطابق ذاتية المؤلف، لأن الكاتب تعمد ألا يتولى عملية السرد لوحده عن طريق الأنا/الذات حتى لا تُطرح أمامه تلك القضايا التي ترتبط بمعرفة الذات، ودرجة صدقها، وكيف يمكن في الوقت نفسه معرفة الذات ونقل تلك المعرفة إلى الآخر، ذلك أنه من الصعب رؤية الذات بنفس البرود الذي نرى به الآخر، ومنها تعقد مشكلة النظر إلى الذات وتقديمها إلى القارئ. من هنا كان خيار الكاتب أن يجعل ليلى تتحدث بلسانه في حدود ما يوهم أنها شخصية مستقلة بذاتها وكيانها، فيكون بذلك قد وجد أداة فنية تخييلية تسعفه لسرد قصة حياته بعيدا عن استبداد الذات واحتكار الخطاب، ويترك بذلك للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بشخصيته، وذلك سواء من خلال الأحداث التي

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، هامش الرواية، ص 106.

[2] - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 247. نقلا عن : Ph . Hamon. Pour un statut sémiologique du personnage. « in poétique du récit,oevcol,ED seuil,paris 1977.p 147.

يشارك فيها باعتباره محور السرد أو عبر الطريقة التي تنظر بها الذات الأخرى/الساردة ليلى إليه، في انتقالها المنتظم من خلال الاستذكار عبر الرسائل إلى الأحداث والشخصيات فالعلاقات الناشئة بينهما. فكانت هذه الصيغة من التقديم أكثر إقناعا بجعل العالم التخييلي متلاحما مع الرؤية الذاتية.

إن شخصية ليلى في النص لا تحتل موقعا مهما إلا باعتبارها مكونا أساسيا في البنية العاملية، فهي غالبا بمثابة الكاميرا التي تتبع مسار الكاتب، فتصور نشاطاته وأسفاره وعلاقاته، وأحيانا أخرى تتماثل أمامه عاشقة تشغف بحبه وتثني على جاذبيته وخصوصيته كأديب فنان له مزاجه وجنونه. وحين تستخدم ضمير المتكلم لتسرد حياتها فإنها لا تخبرنا إلا بما له صلة بمعشوقها سينو/واسيني. فهي إذن لا تكتب سيرتها الذاتية وإنما تتحدث عن سيرة غيرها وهي ذات الكاتب في حدود الأشياء والعلاقات المشتركة بينهما.

فبرغم أنها تتولى السرد في الغالب الأعم من بدايته إلى نهايته، غير أننا لا نقف على حياتها الخاصة إلا على نزر قليل يكاد يستقل عرضا عن حياة الشخصية المحورية واسيني. وهذا إيهام تخييلي يعمد إليه المؤلف ضمن خطته السردية التي تقتضي منه القيام بما من شأنه أن يوهم بالواقع.

وأكثر ما نعرفه عن شخصية ليلى أنها –كما سبق ذكره– زوجة رياض، ولها ابن يسمى "يونس" الذي اشتهت أن تسميه ياسين تيمنا بأحد الأسماء المستعارة للكاتب في إحدى مراحل حياته، لكنها استجابت لعناد رياض فأسمته يونس. وأنجبت "رقية" على تسمية أم رياض، ثم "أحمد" على تسمية أبيه، ولكن "رقية" ماتت بعد سنة بمرض غريب يشل كل الأعضاء. و"أحمد" لم يعمر إلا شهرا واحدا، لأنه وُلد بضيق حاد في التنفس. وكانت ليلى تعرف أنها مجرد ولادات بيولوجية، فبإمكان رياض أن يفعلها مع أية امرأة أخرى. وتقول أنها طلبت من رياض أن ترتاح قليلا، سنتين أو ثلاث، ثم تعاود الكرة. فانفصلت عن زوجها في كل فترات الإخصاب، واختارت السفر إلى مكانين ساحرين هما لوس أنجلس وجزر الكاريبي. وأثناءها أنجبت "مايا" أو "مالينا" –حصل تحوير الاسم من مايا إلى مالينا في طبعة دار الآداب، ط 1، بيروت– وهي ثمرة علاقة غير شرعية مع واسيني، في جزر الكاريبي وتحديدا في الغواديلوب أو وادي الحب، كما

كان يسميه الرحالة العرب. تقول ليلى :قضيت أكثر من شهر مع واسيني، استمتعت فيها بكل ما لم أراه في حياتي، بالنسبة لرياض كنت في دورة موسيقية في أوبرا لوس أنجلس، وهو ما حدث بالفعل، بالنسبة لي، كنت أريد أن أشبع من واسيني، وأن أمنحه الصبية التي اشتهينا مجيئها، وتحت أجمل سماء في العالم، وفي أنعم غابة وأدفئها، وضعنا أول بذرة لما سيكون مايا أو مالينا.تقول: قد يبدو ما أقصه غريبا، ولا أخلاقيا، لا يهمّ. ولكن مايا/مالينا كانت يقيني الوحيد، وصدقي الأجدر، وجنوني الرائع، لم أكن مهتمة لا بوخز الضمير، ولا حتى بالخوف من ضجيج الناس[1]".

ويجدر بنا أن نقف في هذه القصة المسرودة في إطارها التخييلي، باعتبار أن الرواية سيرة ذاتية، فإنه يمكننا إحالتها إلى كونها موقف رمزي يفضي إلى تلميحات واقعية، تبيح لنا تأويلها من مؤشرات خارج نصية، اعتمادا على تصريحات الكاتب وحواراته الصحفية، حيث صرح أنه تأثر كثيرا بقصص ألف ليلة وليلة، وهي التي دفعت به إلى عالم الحرف. "تلك اللحظة التي فتحت فيها كتاب ألف ليلة وليلة، تلك اللحظة غيرت نظام حياتي وأحاسيسي نحو الأشياء، وأدخلتني غمار التجربة وقذفتني داخل عالم لم أكن مهيأ له"[2].

إن "مايا" تؤشر في رمزيتها إلى الرواية التي ألفها الكاتب تحت عنوان "الليلة السابعة بعد الألف، أو "رمل المايا" وهو العنوان الفرعي للرواية كما تعود الكاتب أن يفعل في معظم رواياته، و"ليلى" أيضا تؤشر ضمن ما تؤشر إليه أنها نفسه الإلهية أو أناه الإبداعية، التي استوحاها من أكثر المصادر التي أثرت في مساره الأدبي وهي ألف ليلة وليلة، ومنها أيضا استوحى فكرة الرواية التي أحدثت نقلة نوعية في إبداعه الروائي. فإنجاب "مايا" إثر علاقة غير شرعية، هي إحالة على إبداع رواية "رمل الماية" التي طبعت في ظروف مأساوية كانت تمر بها الجزائر، إذْ طبعت الرواية في سنة 1993، وهو زمن الحرب الأهلية وانتشار العنف في البلاد، والذي كاد أن يبيد كل شيء. في تلك الأثناء كان من المحال التعبير عن الرأي الحر، أو التعبير عن الحب، وعبث الحياة واللذة المسروقة، ومن تجرأ على ذلك مآله القتل بأبشع الطرق والوسائل.

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 196-197.

[2] - كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج – مرجع مذكور- ص 20.

ليلى إذن اختصار لجميع رواياته، ومايا التي من صلبه فرع من رواياته، التي تعد في نظر المتطرفين – خاصة في تلك الأثناء بداية من سنة 1993– عملا وسلوكا غير شرعي. كأن علاقة الكاتب غير الشرعية مع ليلى/الأدب، تمثل نظرة المجتمع إلى الأدب، أنه عمل غير شرعي ينتهك حرمة الأعراف والطابوهات ويبدد وهم اليقين، الذي ركن إليه أولئك المغفلين، فأراحوا أنفسهم من مشقة البحث عن الحقائق، وضنك التفكير، ووخز الشك والتوتر، واطمأنوا إلى الرؤية الأحادية التي تبدد الألوان، وترتاح للنظر إلى الأشياء بالأبيض والأسود، وبإصدار الأحكام بالحلال والحرام حسب غوايات النفس ولذة الانتقام والإقصاء.

وفي جانبه الآخر، في نفسه الخفية التي تبدت في شخصية ليلى المولعة بالموسيقى، تظهر في اللعبة التخييلية أنها ورثت حب الموسيقى عن والدها "سي ناصر" الذي كان عازفا على الكمان، ويشرف على الفرقة النحاسية للحرس الجمهوري، ويشهد أصدقاؤه أنه كان له الفضل في عزف أول نشيد وطني في الجبال " كان الله يرحمه، رجلا حقيقيا، كنا في أعالي جبال فلاوسن. بمناسبة مرور ثلاث سنوات على انطلاق حرب التحرير، أصر سي ناصر على عزف النشيد الوطني تحت سيل من القنابل والقصف المدمر....كنا نسمع أنينه مصحوبا بالقنابل التي كانت تتساقط على يمينه ويساره....الله يرحمه كان سبع[1]". وكان مصيره كغيره من الرجال الذين أحبوا وطنهم بصدق، وضحوا في سبيله بشجاعة، "فقد أوقف في بداية التحاقه بالثورة، وخضع لبحث قاس. ..وكاد أن يتخذ القرار بذبحه، خصوصا عندما اعترف أنه كان يعزف في أوبرا غارنييه، في الفرقة الفيلارمونية....لم يكن أحد يفهم ما كان يقوله. كانوا كلهم فلاحين، شجاعتهم في نيران أسلحتهم فقط. ثم ذكرهم ببساطة طفل: وماذا سيحدث كل صباح عندما ترفعون العلم بلا نشيد وطني؟ لقد تركت الأوبرا وجئت بمحض إرادتي[2]". وبعد الاستقلال عمل في فرقة الحرس الجمهوري ثم استقال على الرغم من ظروفه الاجتماعية الصعبة، لأنه ظل يشعر دائما أن بلاده تؤذي رجالها، وتنقصها الروح التي تحب بها ناسها وتكرم أحبتها من حين لآخر حتى لا تتساهم ولا ينسونها[3].

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 88-89.
[2] - المصدر نفسه ، ص 89.
[3] - المصدر نفسه ، ص89.

ومن المؤلم أن لا تلتفت البلاد إلى رجالها المخلصين إلا يوم وفاتهم، فيوم توفي سي ناصر، "جاء الوالي وكل المسئولين المحليين، وقائد الناحية العسكرية الثانية، ورئيس كتيبة الدرك الوطني...ووزير الثقافة، وكاميرات التلفزيون الوطني ليعزوا في الرجل الذي أسعد الناس مدة طويلة، بكمانه والذي كان له الفضل في عزف أول نشيد وطني في الجبال والمطارات[1]".

كانت ليلى "ترى – ربما ظلما– في وجوه المسئولين ملامح عصابات من القتلة والمافيا. كيف يتجرؤون على أن يأتوا اليوم لزيارته وهم لم يسألوا يوما عن وضعه، وكيف كان يعيش منذ استقالته وتوقيف راتبه؟ لولا ميراث أمي من والدها، لمتنا جوعا ولنزلنا إلى الشوارع"[2].

سي ناصر الموسيقي الفنان كان طيبا ومليئا بالحنان، "ظل طوال عمره يحلم ببلد آخر، بلد أجمل ميال نحو الحياة، قادرا على نسيان الحروب وماضي النار، بالموسيقى والحب.....كان يريد لأبنائه وذويه، قليلا من التاريخ، والكثير من الحكمة والموسيقى. لكن الورثة سرقوا منه كل شيء، حتى موسيقاه الخفية. أصعب ما فعله الورثة بعد 1962، أنهم قتلوا بذرة الحلم الأولى، وحولوا الأرض المشبعة بالدم والخوف، إلى ريع ثابت، وعملة صعبة، وفيلات وقصور ومصانع، ثم إلى كارتيل مُحكم، يديرونه بيد من فولاذ ملتهب دوما".[3]

إن هذا المقبوس الأخير الذي كان على لسان ليلى وهي تتحدث عن والدها سي ناصر، نشعر فيه بصوت المؤلف أكثر مما نشعر بصوت الشخصية التخييلية ليلى التي تعبر عن ذاته في اللعبة السردية، وهي علامة على تدخل المؤلف في السرد، مظهرا من مظاهر رفضه لبعض الأخطاء التي ارتكبت أثناء الثورة وبعد الاستقلال، وينكر بشدة إهمال الفن ورجاله، ويبكي ما آلت إليه البلاد بعد الاستقلال،كأن شيئا خفيا في هذه البلاد يقودها نحو الخراب الأكيد، حيث "اغتال الورثة ألوان البلاد وتعبيراتها الخفية الجميلة، وسطحوا الذاكرة بحيث لم تعد تعني شيئا[4]".

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 88.
[2] - المصدر نفسه ، ص 88.
[3] - المصدر نفسه ، ص 69.
[4] - المصدر نفسه ، ص 231.

هذه النبرة الخطابية تؤكد تدخل المؤلف في السرد، عبر إلغائه لصوت الساردة وبروز صوته كمظهر من مظاهر السلطة المخولة له.

ومن الشخصيات المساعدة في الرواية، الأقرب من نفسية ليلى وزميلتها في الكونسرفتوار، نجد "عائشة" التي تشبهها في جنونها وفلسفتها في الحياة، وكانت تشجعها على هبلها وشغفها في حب واسيني، وكانت تحفظ أسرارها وعلاقتها الخفية، تقول عنها: "كانت وسيطنا في الأيام الصعبة. مهبولة أكثر مني. كانت دائما تقول وهي محقة في ذلك: لن نعيش حياتين". وكانت عائشة معجبة أيضا بشخصية واسيني وتذكره كثيرا بإعجاب، وكانت ليلى حين تذكرها أمام واسيني تقول له: "عائشة تحبك كثيرا، لا تترك فرصة إلا وذكرتك بإعجاب. لو لم أعرفك، لقلت أنك أنت من كلفها لتقول ذلك الكلام[1]".

وعائشة تشترك مع ليلى في ارتكاب الحماقات القاتلة، فهي متزوجة وتعيش علاقة حب مجنونة مع رجل آخر، وترفض سلطة الذكورة في المجتمع، وتؤمن أن التراجيدية الكبرى هي أن تنام المرأة في أحضان رجل هي ليست معه أبدا حتى ولو كان زوجها. وترفض أن تكون متهمة فقط كونها أنثى، وأن يكون الرجل بريئا برغم جميع آثامه وخياناته، " فأعمق طعنة للرجل الشرقي هي أن تنام امرأته في فراش، غير فراشه. طبعا هو لا يكلف عناء طرح السؤال على نفسه. يستطيع أن ينام في الفراش الذي يشاء بدون أن يتحرك شيء فيه[2]".

وكانت ليلى تبارك الحب الذي تعيشه عائشة مع حبيبها الفلسطيني، وتشاطرها انتهاك قدسية الزواج، ولا تجد في ذلك حرجا أو ندما، مادامت تحس بالصدق مع نفسها فلا يهمها ما يقوله الآخرون، يكفيها ما تؤمن به وتردده: "لا أريد أن أموت وأنا في حالة كذب مع نفسي[3]". لذلك أعجبت كثيرا بجرأة عائشة حين هربت وسافرت مع حبيبها وتركت وراءها كل شيء. تقول ليلى: "كنت دائما أحسد عائشة التي تركت سعادتها الزوجية الوهمية، وركضت إلى بيروت وراء صديقها الفلسطيني الطيب، لتنام على

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 104.
[2] - المصدر نفسه ، ص 58-59.
[3] - المصدر نفسه ، ص 221.

ذراعيه أيام الاجتياح الإسرائيلي، ووزعت معه جريدة المعركة، قبل أن يستشهد في محيط ملعب بيروت. الحب هو سيد الكرامات الكبرى[1]".

من الواضح أن الروائي لا يقدم معلومات كثيرة عن شخصية ليلى إلا ما يسهم في وفرة معلومات عن ذاته هو، كونه البطل المحوري الذي تدور حوله الأحداث الواقعية التي تكشف عن سيرته الذاتية. وما يصادفنا من ضآلة المعطيات المقدمة عن شخصية ليلى في جوانبها المظهرية والاجتماعية لا يعبر إلا عن محاولة إكسابها الحد الأدنى من الوصف الضروري لمقروئيتها سعيا وراء إعطائها مزيدا من الوضوح والواقعية. لكنه في المقابل يجيد فن الوصف

باستخدام ضمير المتكلم في تقديم شخصية ليلى، ليفسح لها مجال السرد فتتحدث عن نفسها في حدود ما له صلة مباشرة بحياة البطل/المؤلف. وهي طريقة تخييلية تقربنا من التعرف على الشخصية وتسمح لنا بتصنيفها دلاليا، أي إدراك الأبعاد الدالة والوضع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائية. وهذه الطريقة تسمح لنا بالتعرف على شخصية البطل/المؤلف موضوع الوصف، أكثر من التعرف على الساردة التي يوهمنا أنها تتحدث عن نفسها، وهي صيغة تخييلية صرفة يقدم المؤلف نفسه من خلالها، لتكون في الأخير جانب من نفسه وذاته هو.

ولرسم صورة الشخصية الحكائية "ليلى" فإن الكاتب يتبع طريقة متدرجة ومرسومة بعناية تبدأ بوصف المكان المبأر الذي تتم فيه عملية الاسترجاع والتذكر خلال ليلة واحدة، عبر الرسائل المتبادلة بين ليلى وواسيني.

ويبدأ الوصف من لحظة لجوء الساردة إلى السيكريبتوريوم، أو قبو البيت أو الكهف الذي "يعطي الانطباع، بأشيائه الكثيرة والمتنوعة بقبر فرعوني تُرك تحت الأرض[2]" وفيه قررت ليلتها ما الذي ستفعلها في عزلتها تلك، "كل شيء صاف في ذهني ولا يوجد أي ارتباك في قراري النهائي".[3]ولا رفيق لها في هذا الكهف إلا الصمت الموهن، وذاكرة لم تعد قادرة على تحمل أثقالها المميتة، حتى الوقت لم تعد تشعر به، والساعة الالكترونية أمامها لا ترى فيها إلا خطوطا حمراء، كأن الزمن قد توقف، لكن ما يشغلها

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب المصدر نفسه ، ص 219.
[2] - المصدر نفسه ، ص 12.
[3] - المصدر نفسه ، ص 14.

حقا هي كومة الرسائل التي كانت تتبادلها مع واسيني لفترة طويلة، وقررت أخيرا نشرها في كتاب، ولا يهم إذا كانت النتائج وخيمة، والعواقب غير محسوبة، وكانت موقنة أن ما تقوم به ليس هينا أبدا.تقول بإصرار: "سأنشر رسائلي ورسائله، وعليه أن يتحمل عسر اللعبة، لأنه هو مخترعها في الأصل[1]". وكل ما يؤنسها في تلك العزلة، هو آلة الكمان الذي وضعته بجانبها بعدما عزفت به طوال الليل مقطوعات سوزان لوندينغ، والمسدس من نوع بيريتا برابللوم 9 ملمتر، محشوا بسبع رصاصات في انتظار اللحظة المناسبة " امنحني حبيبي فقط فرصة قتل مريم فيك لكي أستطيع أن أعيش بقية عمري حرة[2]".

ولم يكن يكسر ذلك الصمت إلا طنين ذبابة زرقاء تقول عنها ليلى: لا أدري من أين جاءت. وعلى حواف المكتب الأقلام الكثيرة، والكمبيوتر، والرسائل والمزق الصغيرة التي خبأتها في الصندوق منذ زمن بعيد. في هذا المكان الرهيب تقول ليلى "اتخذت قرارا نهائيا بتصفية حسابي مع ظلي وسرابي مريم[3]".وهي النقطة الفاصلة بين جبن الحياة في ربع قرن من الصبر والخوف، وبين بهاء الجنون "فأنا مقدمة على شيء خطير قلبته في رأسي طوال الزمن الذي أعقب سقوط واسيني في غيبوبة فجائية، ودخوله إلى مستشفى كوشان بول سان–فانسون بباريس[4]".وهي واقعة حقيقية حدثت للكاتب بتاريخ 31–03–2008، ونشرت في شتى وسائل الإعلام، وبصفة خاصة الصحف الوطنية.

في هذه الأثناء، وتحديدا في الليلة التي اعتزلت ليلى في السيكريبتوريوم، قررت أن تكشف حقيقة واسيني، وأن تسترجع هويتها التي سرقتها منه مريم طيلة ربع قرن، وهي في الوقت نفسه مدة المسار الأدبي للكاتب. وأقصى ما كانت تطمح إليه ليلى هو الخروج من حياة الظل والورق إلى حياة النور والحقيقة. تقول: "أريد استرجاع هويتي المسروقة.....أرفض أن تلبس مريم وجهي، وتسرق ملامحي، وتعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها[5]".

---

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 53.
[2] - المصدر نفسه ، ص 11.
[3] - المصدر نفسه ، ص11.
[4] - المصدر نفسه ، ص 13.
[5] - المصدر نفسه ، ص 15.

هذا الإصرار الذي نجد لدى ليلى لكتابة حقيقة واسيني هو نفسه الإصرار الذي نجده لدى الكاتب، وهو في فراش المرض بعد الغيبوبة التي ألزمته المستشفى مدة من الزمن تحت العناية المركزة، فهو أيضا في تلك الأثناء يقول في إحدى رسائله لليلى: "ليلى الغالية. أشياء كثيرة تغيّرت فيَّ. زالت بعض الموانع من ذاكرتي، وانتابتني رغبة محمومة لكتابة نفسي قبل فوات الأوان. لا أعرف بالضبط السبب الأصلي الذي أعادني إلى اسمك الأول: ليلى، أو ليلي كما اشتهى والدك أن يسميك. كنت مرتاحا لمريم، وكان يؤثث ذاكرتي بالكثير من المحبة والطمأنينة رغم قسوة الحياة. ربما هي هزة الموت تعيدنا بالقوة إلى ذاكرتنا المدفونة في الأعماق؟ ربما لأني اكتشفت بعد رحلة ربع قرن معك، أنه آن الأوان أن أعيد لك كل ما سرَقتْه منك نصوصي أو أعرتني إياه، اسمك أولا. ليلى[1]". إن هذا التطابق في الرغبة والطموح والقرار بين ليلى وواسيني لا يفسره إلا التوحد الموجود بين ليلى وواسيني فكلاهما واحد، فليلى ماهي إلا نفس واسيني الإنسانية أو الإبداعية التي يسميها "نفسي الإلهية".

وبالتالي فإن ليلى حين تتحدث عن نفسها، فهي تسرد حياة المؤلف "واسيني" كشخصية حقيقية لها وجود أنطولوجي، وهو الروائي الذي أبدع هذا العمل السردي. وإن كانت هناك بعض التفاصيل المتعلقة بليلى –كما مر بنا سابقا– وهي لعبة تخييلية يقوم بها الكاتب ليوهمنا بواقعية الشخصية التي تتحدث بدلا منه. لذلك كثيرا ما نجد ليلى تتخلى عن دورها، لتترك شخصية "واسيني" التي تطابق شخصية المؤلف في اسمه وتفاصيل حياته التي طالما كشف عنها في حواراته وتصريحاته الصحفية والإعلامية، لذلك لا عجب أن نلق الكاتب في المتن الروائي يتولى عملية السرد، فيخبر من خلال "لعبة" الرسائل المتبادلة بينه وبين ليلى تفاصيل حياته، وعلاقاته وآراءه بضمير المتكلم، في إنشائية سير ذاتية واضحة، متكاملة العناصر. ونجد كل ما يسرده في هذا المتن الروائي يتطابق تماما مع تصريحاته وحواراته الخارج نصية، ويمارس كل ذلك عبر عملية الهدم والبناء في استرجاع الماضي، واستخدام التخييل في انتقاء الأحداث الواقعية، وإعادة تشكيلها روائيا. وهذا يظهر قدرة الروائي على التخييل الإبداعي لصياغة سيرته الذاتية، والمهارة في إعادة تشكيل الواقع عبر لعبة الرسائل التي تتوزع في بنية النص

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 31.

على ستة عشر (16) رسالة مع ما تتضمنه من تعاليق وتوضيحات واسترجاع للمواقف والأحداث التي تبين بصفة خاصة السيرة الذاتية للبطل/المؤلف. وهي موزعة أيضا ضمن الخطة السردية للمؤلف على ثلاثة فصول، وكل فصل يتضمن عناوين فرعية كما يلي:

- الفصل الأول بعنوان: بهاء الظل. ويحتوي على تسع رسائل (09) رسائل.
- الفصل الثاني تحت عنوان: مشيئة القلب. ويضم ست (06) رسائل.
- الفصل الثالث والأخير يحمل عنوان:عطر الرماد. ست رسائل (06) رسائل أيضا، أي أنها بعدد الفصل الثاني.

وكل رسالة يذكر فيها المرسِل والمرسَل إليه، وما يتطلبه عادة فن الرسالة من افتتاحية، وتحديد لتاريخها ومكان إرسالها، وتوقيعها. كما قسمت الرسائل إلى أجزاء مرقمة، وجمل افتتاحية تمثل بداية الرسالة، وتصلح أحيانا أن تكون عناوين مفتاحية تشي بمضمونها. كما أوضحنا مساحة السرد الذي تشغله كل رسالة في متن الرواية بتحديد صفحات الرسالة من–إلى. وحددنا زمن الكتابة الذي توضحه الساعة الإلكترونية التي بدأ ذكر أرقامها المحددة للزمن الذي استغرقته الساردة في عملية الاسترجاع والكتابة من الصفحة 34، أما ما قبلها فالساردة تذكر أنها كانت ذاهلة عن الوقت أثناء شروعها في الكتابة واسترجاع ذكريات الرسائل، إذ تقول في بداية النص: "الساعة؟ لا أدري بالضبط. أسمع فقط حركاتها الداخلية التي تشبه الساعة التقليدية...أرى الآن لوحتها لوحتها المواجهة لي. نقاط حمراء ومستقيمة على خلفية سوداء [.. .. ..] كل شيء يبدو منطفئا. لا أرقام أبداً[1]".

إذن يبدأ تسجيل الزمن وترقيم الساعة من الصفحة 43 إلى غاية الصفحة 531– وهذا اعتمادا على طبعة دار الآداب، بيروت، طبعة أولى عام 2010. ويبدأ توقيت الساعة المذكور والمسجل في متن الرواية من الساعة الرابعة وأربع دقائق وأربع ثوان على الشكل التالي، 04h04mn04s، ثم يذكر بترتيب كرونولوجي أربعة عشرة مرة على صفحات مختلفة، إلى غاية آخر توقيت في نفس الليلة، وهو الساعة السابعة وسبع دقائق وسبع ثوان، على الشكل التالي: 07h07mn07s، وتفصيلا للمواقيت المذكورة في النص

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 14.

وخطة توزيع الرسائل، وما يتبعها أو يتعلق بها من ترقيم وتواريخ وتوقيعات يوضحه الجدول التالي:

جدول الرسائل

	رقم الرسالة.	من المرسِل– إلى المرسَل إليه.	جملة البداية	توقيع الرسالة وتاريخها.	صفحات الرسالة: من– إلى	الساعة/الصفحة
01 بهاء الظّل.	01	من سينو[1] إلى ليلي[2]	ليلي الغالية.عمر الشقي باقي...	باريس–م ك س ف[3] – 2008/03/31.	42–25	...h...mn..s ص 34
	02	من سينو إلى ليلي	ليلي...أختي العزيزة.	وهران الباهية،شتاء 1978.	59–43	04h04mn04s ص –47
	03	من سينو إلى كوراثون ميّا	الغالية...كوراثون ميّا[4]. ليلي الحبيبة.	وهران البهية، 1988/04/04.	79–61	04h10mn07s ص79
	04	من مريم إلى سينو.	أيها البعيد القريب..حبيبي..	وهران البهية، خريف 1988.	81– 130	04h17mn01s ص–123
	05	من ليلى إلى سينو.	سينو الحبيب. عمري وتيهي الجميل.	الجزائر المحروسة، صيف 1994.	131– 146	----------
	06	من ليلى إلى سينو.	شوقي الذي فيّ. نشوتي البعيدة. حبيبتي.	بيروت، خريف 1994.	147– 174	04h20mn07s ص–159
	07	من مريم إلى	سينو الحبيب.	الجزائر، 2008/03/30.	175– 200	04h27mn03s ص–187.

[1] - سينو: هو اختصار لاسم "واسيني"، وهو نفسه لزعر الحمصي.
[2] - ليلي أو ليلى هي نفسها "مريم" أو "كوراثون ميّا".
[3] - ك س ف: مستشفى كوشان فانسون.
[4] -Corazon mia: تعني بالاسبانية : آه يا قلبي.

		سينو.				
	08	من ليلي إلى سينو	سينو الغالي.مايا تتحرك في بطني	وهران، فيينا، برلين،1996/04/04.	201-212	----------
	09	من ليلي إلى سينو.	سينو ...ملاكي الضائع،..	وهران، ربيع 1996.	213-224	----------
02 **مشيئة القلب.**						04h40mn07s ص-227.
	10	من ليلي إلى سينو.	سينو صدفتي الجميلة....	وهران، 1998/01/01.	241-266.	04h47mn09s ص-253.
	11	من مريم إلى سينو.	سينو الجميل. يا مهبول....	وهران البهيّة، ربيع2000.	267-285.	05h01mn07s ص-277.
	12	من مريم إلى سينو.	حبيبي. سينو المهبول. لو تدري أيها المهبول...	الحافة البحرية(الجزائر العاصمة)، شتاء،2000.	287-309	05h17mn33s ص-297.
	13	من سينو إلى ليلي.	ليلي. وحيد في هذه المدينة..	الدوحة، ربيع 2006.	311-355	05h33mn07s ص-347.
	14	من سينو إلى مريم.	أشواقي المعطوبة. مريم الحبيبة...مجنونتي....	وهران البهيّة، خريف 1988.	357-377	05h55mn07s ص-373.
	15	من ليلي إلى سينو.	لزعر الحمصي، معصيتي الجميلة. ...	القدس، فيينا، خريف2007.	389-412.	----------
03						06h33mn47s ص-415.
عطر الرّماد.	16	من سينو إلى عزيز.	حبيبي الغالي،عزيز[1]،أنت دائما هكذا،لم تتغيّر إلا قليلا.	الجزائر العاصمة،شتاء1999.	429-460	06h51mn07s ص-451.
	17	من ليلي إلى سينو.	...آلو..صوتك شهيّ،لا تتوقّف. ..	وهران البهيّة، ربيع2008.	461-486	06h57mn00s ص-471.

[1] - عزيز هو شقيق واسيني توفي في مستشفى فرانز فانون بالبليدة.

	18	من ليلي إلى سينو.	سينو حبيبي،وصديقي الأجمل والأبقى،...	لوس أنجلس، ديسمبر2008.	487-494	----------
	19	من سينو إلى ليلي.	ليلي هل تشعرين بما أشعر به الآن؟ ...	استوكهلم، ديسمبر2008.	495-512	07h02mn00s ص-505.
	20	من سينو إلى ليلي.	ليلي عمري. مهبولتي وشقيّتي. ...	فينيسيا 2009/01/14[1].	513-522	----------
	21	من ليلي إلى سينو.	سينو الحبيب. سعيدة من أجلك.قد يكون من المبكر جدا كتابة سيرة ذاتية. ..	غرناطة، شتاء 2009.	523-449.	07h07mn07s ص-531.

توضيحات:

- الخانات المتروكة بيضاء التي نلاحظها في بداية كل من الفصل الثاني والثالث، إضافة إلى ذكر الرسالة الأولى في الفصل الأول في الصفحة 25، وتسجيل توقيت الساعة في الصفحة 34، يرجع إلى الخطة التي اتبعها الكاتب في توزيع مادته الحكائية، حيث اقتصر السارد في تلك الأجزاء على الوصف للحيز الزماني والمكاني، دون الرجوع إلى المتن الرسائلي الذي اعتمده في باقي أجزاء الرواية.

- الرسائل كلها متبادلة بين سينو/واسيني وليلى، ماعدا الرسالة رقم 16 التي كانت موجهة من سينو إلى شقيقه عزيز، وهو شخصية حقيقية في واقع الحياة كما ذكر في النص، وهو شقيق الكاتب واسيني الأعرج الذي توفي في الظروف نفسها المذكورة في الرواية بجميع تفاصيلها الواقعية، وترك في نفسه حزنا عميقا.

- ذكر اسم مريم في الرسائل بدلا من ليلى، للدلالة على المرحلة التي كانت فيها مريم الشخصية الورقية المعلنة في أعمال الكاتب الروائية، بدلا من ليلى التي تمثل نفس الكاتب الإلهية، والتي تقرر في النهاية الخروج إلى النور، عبر قتل مريم. هذه الشخصية الورقية التي أخفت حقيقة النفس الإنسانية الحقيقة التي تمثلها ليلى، وعلى هذه الفكرة تدور كل أحداث الرواية.

[1] - نهاية الرواية وقعها الكاتب كالتالي : باريس، طنجة ، أواخر شتاء 2009.

2. تقنية الرسائل:

تنطوي تقنية الرسائل على طاقة هائلة من أساليب السرد، التي تغني المتن الحكائي بالأقوال والأحداث، وتفتحه على سبل تعبيرية تثري سرديته وتعمق فضاءه الحكائي. بيد أن فن الرسائل فن أدبي له جذوره في تاريخ الأدب العربي القديم، ظهر وتطور في عصر التدوين وخاصة حين أنشئت المكاتبات الديوانية، في ظل اتساع رقعة الخلافة الإسلامية، فكان لابد من كتاب ينقلون أوامر الخلفاء إلى الولاة أو يشرحون شئون السياسة والاجتماع، ومن هنا بدأت العناية بالرسائل وأساليبها، فالكاتب فضلا عن أنه يعبر فيها عن موضوعه الخاص، فإنه يجتهد أن يكون أسلوبه جميلا مؤثرا متماسكا في صيغته ومحتواه بحيث تبرز فيه شخصيته وأصالته وطريقته الخاصة في التعبير والإنشاء.وقد اشتهر في هذا المضمار كتاب بارزون أمثال "عبد الحميد الكاتب" و "ابن المقفع" وغيرهما، وتركت بعض الرسائل بصمتها في الثقافة العربية الإسلامية كونها تمثل إنشائية جديدة في زمنها، مثل رسائل "التربيع والتدوير" للجاحظ و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري[1].

إذن فالمراسلة من فنون الإنشاء القديمة، التي فقدت بريقها وأوشكت على الاندثار، بسبب التقدم المذهل في وسائل الاتصال الحديثة من حاسوب وانترنت وجوال وغيرها. بيد أن الكاتب في هذه الرواية يستعيد كتابة الرسائل كشكل سردي واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، فيقيم بذلك علاقة تواصل بشكل من الأشكال بين النصوص السردية الحديثة والتراث السردي القديم، ويتخذ من الرسائل "حيلة فنية للاسترسال مع الأفكار والمشاعر، لما للرسائل من المقدرة على مقاربة النفس والآخر"[2]، وبالتالي تصبح قادرة على إنتاج مجموعة وظائف تكون فيها " الوظيفة الانفعالية محورا مهما، إذ يجري التركيز في أداء هذه الوظيفة على المرسل، الذي تتحقق عبر انفعالاته إزاء الآخرين استجابة الذات المرسلة بتأثير موقف معين أو حالة معينين، من خلال التعبير بضمير المتكلم في توجيه الرسالة غالبا"[3].

---

[1] - ينظر: عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص 31.

[2] - عبد الله أبو هيف ، الجنس الحائر: دراسة في أزمة الذات في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق/سوريا 2003، ص 262.

[3] - فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي ، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت/لبنان 1999، ص 179.

إذن فالسرد يتم في هذه الأنماط ذاتيا عن طريق الراوي كلي العلم أحيانا حين يقوم بنقل الرسالة، باستخدام ضمير المتكلم الذي يتقدم في ميدان السرد بوصفه ساردا ذاتيا أحيانا أخرى.

والرسالة بمفهومها العام تمثل "الكلام المرسل من بُعد ولذا كان لابد فيها من وجود طرف منتج لهذا الكلام بمستوى من المستويات الفنية هو المرسِل، وطرف متلق لهذا الإنتاج هو المرسل إليه، وطرف ناقل هو المرسِل أو الرسول"[1]. فأطراف العملية الإرسالية هي: المرسِل ـــــــــــــ الرسالة ـــــــــــــ المرسل إليه. ولما كانت الرسائل من النوع الوجداني الأدبي (رسائل حب) يكتبها أديب عاشق إلى محبوبته أو العكس تصدر من عاشقة إلى محبوبها الأديب، فإنها جاءت مشبعة بالحقول الدلالية المليئة بالعاطفة، ولا تخضع بنية هذا النوع من الرسائل إلى الشكل التقليدي أو هيكلة ثابتة، كما لا تخضع لحجم معين فهي تتفاوت في الطول والقصر لكنها في الغالب تأتي طويلة تتسع للذكريات المتنوعة بفضاءاتها المختلفة وبتفاصيلها الدقيقة ، وتتوارد فيها الخواطر بلا ترتيب ولا انتظام لكنها لا تخرج عن النسق السردي الذي يمسك بخيوطه الراوي/المؤلف.

والرسائل الموظفة في هذه الرواية ترتكز على الاسترجاع، وهي بمثابة وثائق مرجعية تسعف الكاتب والسارد على التذكر، وتربط الأحداث بزمانها ومكانها لأنها تحمل توقيع المرسِل وتحدد مكان وزمان كتابتها. ويمكن معاينة هذه القطعة السردية التي تعرض أنموذجا من نماذج الرسائل الموظفة كتقنية أساسية في العملية الروائية، نعرض مقتطفات من الرسالة الخامسة –كما يوضحها جدول الرسائل السابق– وكون التراسل في هذه الرواية يقتصر على شخصيتين فقط هما: ليلى وسينو/ واسيني، نورد أولا مقتطفات فقط لندلل على استخدام الحيلة الفنية التي تتيح إمكانية الاسترسال مع الأفكار والمشاعر والمقدرة على مقاربة النفس والآخر، منها هذه الرسالة: من ليلى إلى سينو[2]

الجزائر المحروسة، صيف 1994.

سينو الحبيب.

---

[1] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، ط 2، بيروت/لبنان 1984، ص 122.

[2] واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص131 .

عمري وتيهي الجميل.
أطفأت البارحة شمعة يونس الثانية. كان سعيدا.تمنيته أن يكون منك ولكنك كنت دائما أعقل مني بكلماتك التي لم أعد أحبها: سيأتي وقتنا ليس الآن.
.....
كلما عدت إلى نفسي ووضعت الكمان على متكأ كتفي الأيسر، وعزفت بيدي اليمنى، تذكرت أنه ربما حسنا فعلنا أننا لم نتزوج، وإلا لمات كل هذا الألق الذي فينا.
ليس افتقادك سهلا، ولكن على الأقل مازلت حيا.
سأعزف لك حبيبي هذا المساء، وأراك في داخلي كالنور الهارب.
هل تذكرها؟ تلك الطفلة المشاغبة التي سكنتها الموسيقى في وقت مبكر وأصابتك بعدواها؟ هل تذكر أني كنت أقسو عليك فقط بالحب وبالأغاني التي تعيدك إلى قلبي؟
.....
سينو حبيبي،
كم اشتهيت أن أشبهك في غيّك وهبلك وأمتهن حرفة الكتابة بلون الشهوة، اللون البنفسجي ولكن كل شيء هنا صار رماديا ومرا، لا غيم يكفنه إلا السواد المستشري.....
أيها الهارب الأبدي من ظله ومن خوفه الضامر، هل تدري بأني سيدة الظل منذ أكثر من عشر سنوات؟ وهل تعلم ما معنى أن ينتظر الإنسان عاشقا طوال هذه المدة؟.....
يزحف العمر نحو مدارات الخوف، فهل سألت نفسك كيف صبرت حبيبتك كل هذا الزمن لتعيش في الظل، وتنسج في السر شوقها المستحيل؟
لهذا المساء رائحة الذكريات المنزلقة في تدفق كحفنة ماء صافية شربتها يوما من كفك، في شلالات لوريط الأندلسية التي جفت اليوم ولم يبق منها شيء يذكر. هل تذكر أيها الميئوس منه.....
.....

ها أنا ذي على حواف بحرنا الجميل الذي شيدناه من جنون الفوضى والحب، وحدنا كنا نعرف أسراره. ....

.....

هل تذكر أول لقاء بيننا؟ كنتَ طفلا خجولا خرج من حضن القرية من حضن قريته وأمه. وكنتُ أيضا صغيرة أبدأ خطواتي الأولى مع الحرف وكنت أنت الحرف كله لأنك كنت تصنعني، وكنت من حيث لا أريد، أشكلك وفق جنوني بحث لن يمكنك التخلص مني أبدا حتى ولو شئت ذلك.كنت تكتب لي أجمل الرسائل، وأقرأ أحلى ما كنت تكتبه. عشقت كل نسائك اللواتي صنعتهن من أحرف النار كالخيميائي. لقد أصبحن يؤثثن ذاكرة هذه البلاد الواسعة. كنت تارة في مريم اللويحة، وتارة في دنيا زاد، وأخرى في فتنة، وأحيانا في كليمونس، أو ربما أنطوليا. كلهن يشكلن عقدا في عنقي لأن بهن شيء من عطري.....

.....

.....

أحبك ولست بحاجة إلى شيء آخر. يكفيني أني في كل حواسك.

إن الرواية بارتكازها على تقنية الرسائل، تتيح إمكانات استحداث طراز سردي متميّز، يتشكّل على قاعدة إحدى العلاقات التي يقيمها مع التراث السردي القديم –فن الرسائل– ويعتمده منطلقا لإنجاز مادته الروائية، واختلاق شخصية تخييلية افتراضية، تقوم مقام (الأنا) المحاور، تتيح له حرية التنقل بين مواقع السرد، فتلفيه يتحدث بأناه الحقيقية تارة وتارة أخرى بأناه الأخرى المتمثلة في شخصية "ليلى". وهذا يمنحه حق التنصل من أي اعتراف صريح وواضح، فلا يلتزم بالتالي بأية مسئولية حيال نفسه أولا وحيال الآخرين ممن يمكن أن يشملهم السرد في خصوصياتهم وأسرارهم، وتصير الأنا الأخرى (الساردة /ليلى) مجرد أداة فنية تخييلية يحركها المؤلف كما يشاء، فينشئ ممارسة سردية يتداخل فيها السيري بالروائي، من موقع الكتابة الروائية التي تستوعب كل أشكال الكتابة.

إن تقنية الرسائل في الكتابة، تتسع لمختلف الصيغ التلفظية والتداولية، التي تسعف الكاتب على توسيع الهوة بينه وبين ذاته، والتعامل معها كما لو كانت طرفا آخر لها. وفي هذه العملية الإبداعية يخلق الكاتب لدى القارئ انطباعا مفاده أن ما يحكيه لا يمت بصلة إلى ذاته بأية صلة.

حين نعاين الرسالة السابقة أو بعض مقاطعها، لاعتبار طولها الذي لا يسمح بإيرادها كاملة، فهي تمتد من الصفحة 131 إلى الصفحة 146 ، فإننا نقف على درجة تأثير هذه الرسائل وسائر الرسائل الأخرى على الفضاء السردي وكيف تتحول إلى ما يسمى الخطاب المسرود، عندما تأتي على شكل سرد أخبار عن أحداث وقعت، وأخرى تأمل أن تقع، ارتكازا على الاسترجاع والتذكر، تعرض على شكل ومضات وشذرات منتقاة تركز على الجوانب المثير ة والمؤثرة المتصلة خاصة بالمرسَل إليه، فالساردة /المرسِلة كأنها لا تتحدث عن نفسها بقدر ما تتحدث عن المرسَل إليه/المحاور، فتراه بكل عوالمه السحرية الجميلة والغامضة في الوقت نفسه، مصدر أفراحها وأحزانها وجميع تناقضاتها، وعراب مغامراتها، إلى حد الاعتقاد أن لا معنى لحياتها بعيدا عن حضوره المادي والمعنوي.

تبدأ المرسِلة خطابها إلى مرسل متعين تخاطبه بقولها: "سينو حبيبي"، وهي من المسائل الملحة في عتبة الرسائل تحديدا، إذ لابد من اسم أو لقب أو صفة تحدد ماهية المرسل إليه أو المهدى إليه أو ما يكشف عن هويته ودرجة قربه من المرسل إليه أو طبيعة علاقته به، على النحو الذي يبرر عملية الإرسال إليه ومن ثم عملية تحرير الرسالة وإثباتها سرديا[1].

وأول ما تذكره في الرسالة أنها أطفأت البارحة الشمعة الثانية لابنها يونس، وهي إذ تذكر ذلك كجزئية من يومياتها، لتجعل منه منطلقا لمحادثة حبيبها بما يجب أن يكون، فتأمل أن يكون ابنها من صلبه، لا أن يكون –كما هو حقيقة ابن زوجها رياض– وهو أمل في حياة يكون فيها حبيبها حاضرا وجزء منها، ليبث في حياتها الحب والجمال.

وتتضح صيغ هذه الرسالة أنها تعتمد على التذكر والاسترجاع (تذكرت، هل تذكر، عدت إلى نفسي، كنت، رائحة الذكريات)، ومن بين ما تذكره أنها مازالت مولعة

[1] - ينظر: محمد صابر عبيد و سوسن البياتي ، جماليات التشكيل الروائي ، ص 73.

بالموسيقى، تعزف على الكمان فيسعفها ذلك على استحضار ذكرياتها معه، والتأمل فيها برؤية واضحة، فتقر بإدراك ووعي أن بعض المواقف السابقة كانت صائبة (حسنا فعلنا أننا لم نتزوج).

إن الرسالة لا تُستخدم إلا في حالة البعد والفقدان، لذلك فهي تستسهل هذا الفقدان مادام حبيبها على قيد الحياة، فذلك يعطيها أملا في اللقاء، ويعطي لحياتها معنى، وهي في النهاية ذاته وروحه تفنى بفنائه وتنعم بمتع الدنيا مادام فيها.

وتذكِّره كيف كانت تقسو عليه بالحب والأغاني، وكيف أصابته بعدوى حب الموسيقى، وطالما تمنَّت أن تشبهه في بعض صفاته؛ في غيّه وهبله وتمنَّت امتهان حرفة الكتابة مثله، لكن ظروف الحياة في ظل المحنة التي كانت تمر بها البلاد من سنة 1994 أثناء اشتداد الاضطرابات السياسية والاجتماعية آنذاك جعلت كل شيء رماديا ومُرّا، وهو إن يكن كما يشتهي فلأنه اختار أن يكون الهارب الأبدي من نفسه ومن خوفه ومن وطنه، لكنه مثلها يظل عاشقا لها ولنفسه وللوطن، وحالة الانتظار الطويلة أكثر ألما، لأن العمر يتآكل والصبر ينفذ، والحبيبة في الظل تنسج في السر أشواقها المستحيلة، ورائحة الذكريات والأماكن (حافة البحر، لوريط الأندلسية، جنون الفوضى والحب، اللقاء الأول، تبادل الرسائل، كتاباته– رواياته–، شخصياته النسائية..)، كل ذلك يؤثث ذاكرتها كما يؤثث ذاكرة البلاد الواسعة، وهو تلميح بشهرة كتاباته ورواجها في أوساط الناس والقراء، كل ذلك يشكل عقدا في عنقها زينة وفخرا بها كونها فيها شيء من عطرها، وفي النهاية تظل تحبه، ويكفيها أنها في كل حواسه فهي ذاته الإبداعية ونفسه الإلهية.

إن خلق شخصية تخييلية المرسِلة/ليلى تكون بمثابة الذات/المرآة التي تحيل الكاتب/المرسل إليه، تتيح له إمكانية تمجيد الذات بصوت الآخر التخييلي والاحتفاء بها، تسعف هذه التقنية التي يطلق عليها "الإرصاد المرآتي La mise en Abime الكاتب على الانشطار على ذاته، وعكسها متشظية في مرايا متقابلة للنظر إليها من زوايا متعددة، وتقويض أي تشابه بينه وبينها[1]. هذه الطريقة هي أقرب إلى حديث النفس إلى النفس، لأن الأنثى/المرأة التي تخاطب الكاتب كما هو مبين في عنوان الرواية هي أنثى

[1] - ينظر: محمد الداهي، الكتابة عن الذات ، موقع الناقد المغربي محمد الداهي: www.mohamed-dahi.net/site/news.php?cotion= view&d=169.

السراب، ذلك الكائن المتخيَّل، هو في حقيقة الأمر كائن لا وجود له، إنها ذاته تمثَّلها أنثى/امرأة يشغف بحبها ويدفعها إلى الاحتفاء به.

3. الشخص الروائي/البطل الروائي :

السارد هذا الكائن الخارق الذي يبتدعه المؤلف ويتخذ منه قناعا ليشرح ويفسر ويؤول، ويرتب الأحداث، ويقدم ويؤخر، لتتقاسم الشخصيات مهمة سرد الوقائع والأحداث، وتحدد مصائرها بنفسها دون الواسطة التقليدية المتمثلة في هذا السارد العالم بالمصائر والمدرك لخفايا النفوس والمؤرخ لمسيرة الشخصية الروائية[1].

إن السرد بأكمله في هذه الرواية تتقاسمه شخصيتان ليلى وسينو، وهما اللذان يستبدان بفعل السرد. فالشخصية الأولى "ليلى" هي التي تتولى السرد من بدايته وفي معظم المقاطع السردية إلى غية النهاية، والشخصية الثانية هي "سينو" هي محور الأحداث وموضوعها، كما يدل على ذلك العنوان "أنثى السراب" فليلى الأنثى ما هي إلا سراب لا حقيقة لها كأنثى، إن هي إلا نفس الكاتب (سينو أو واسيني). ونبرر هذا المنحى بما يورده الكاتب في أول الرواية عن محي الدين بن عربي، كعتبة نصية من كتاب الوصايا قوله: "إنا إناث لما فينا يولده.."[2].

فليلى أداة تخييلية في خطة اللعبة السردية، بحيث تتبدى لنا كأنها تكتب سيرة ذاتية إذا اعتبرناها تتحدث عن نفسها من ناحية، وتتخذ من ناحية أخرى شكل السيرة فقط، إذ يمكن أن نعتبر الرواية كتاب عن سينو وهو نفسه المؤلف واسيني الأعرج وضعته امرأة اسمها ليلى، لكنها شخصية ورقية من حيث التقنية الأدبية، وشخصية حقيقية تمثل نفس الكاتب "واسيني" مما يكسبها بعدا واقعيا. فالكاتب على لسان الساردة ليلى أحس طوال ربع قرن من الإبداع الروائي أنه كان متخفيا وراء شخصية مريم الورقية، التي نجدها تتمظهر في معظم رواياته. وبقيت "ليلى" نفسه الخفية في الظل، لا أحد يعرف عنها غير الظلال التي تظهر في مريم. فآن الأوان للرجوع إلى الأصل وكشف الحقيقة،

---

[1] - ينظر، محمد الباردي ، الشخصية الروائية والقناع في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول، مج 15، ع 4، القاهرة/مصر شتاء 1997، ص34.

[2] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 7.

أو كما قال وهو يوجه خطابه المقدماتي إلى ابنته ريما: "نحن لا نكتب في النهاية سوى حياة موازية، سندها الخفي إشراقات مرتبكة، ولغة تضعنا على حواف المستحيل"[1].

إذن فالمعمار الفني الذي ينهض وفقه العالم الروائي في هذا النص هو سعي "ليلى" – وهي نفس الكاتب وروحه الإلهية– من أجل "قتل مريم" أو تصفية الحساب معها، عبر اختراق عتبات الاستكانة والخوف من الفقدان والتيه، فلا شيء يضارع خسران الهوية. فمريم الورقية تقمصت وجه ليلى وسرقت هويتها، وقتلتها في النهاية. لذلك فالمطلب بسيط كالماء هو استرجاع الهوية المسروقة، وإسقاط قناع مريم. ولتحقيق هذا الحلم كانت الرسائل لعبة كشف المستور، وجسر العبور إلى الذاكرة واسترجاع أهم المحطات والمواقف التي كانت تتصدّرها مريم كقناع، لكن الحقيقة القابعة في الظل والخفاء كانت "ليلى" أو نفسُ الكاتب التي استيقظت فجأة بعد حادثة الغيبوبة في باريس، وكانت أول صدمة فعلية مع موت مفاجئ . يقول سينو/واسيني في أول رسالة يخاطب عبرها ليلى من مستشفى كوشان سان–فانسون بباريس مؤرخة في: 31–03–2008 وهو تاريخ حادثة الغيبوبة: "يومها لم أكن مستعدا للتخلي عن الحياة"[2]. لأن الخطر هذه المرة لم يكن من الخارج؛لم يكن من القتلة الإرهابيين الذين يتربصون به، ولم يكن بسبب حادث طائرة، أو سرطان مفاجئ "فلا أحد فوق الصدفة المميتة"[3]. ولكنه هذه المرة شيء داخلي؛ من جسده الذي لا مهرب منه إلا بالموت والانتفاء، "ولكن أن يخدعني قلبي، فهذا ما لم أتصوره أبدا، على الأقل بالشكل الذي حدث معي، بيني وبينه علاقة مصالحة عالية وجميلة"[4].

إن حادثة مرضه وإصابته بأزمة قلبية مفاجئة في باريس غيّرت في نفسه كثيرا من الأشياء؛ أزالت عنه الخوف والتردد، وأثناءها يقول في الرسالة "زالت بعض الموانع من ذاكرتي، وانتابتني رغبة محمومة لكتابة نفسي قبل فوات الأوان[5]". ويذكر في هذه الرسالة أنه لما استيقظ من غيبوبته في المستشفى تذكر بشكل ضبابي أنه أوصى "ليلى"

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 05.
[2] - المصدر نفسه ، ص 27.
[3] - المصدر نفسه ، ص 27.
[4] - المصدر نفسه ، ص 27.
[5] - المصدر نفسه ، ص 31.

أن تجمع كل وثائقه ورسائله لتكتب سيرته فهي أعلم بأسراره وحميمياته،. كأنه كان عازما بينه وبين نفسه على كتابة سيرته الذاتية قبل أن تفاجئه الموت. يقول في وصيته لليلى: "قلت لكِ اذهبي إلى البنك وخذي كل الرسائل التي تنام منذ ومن بعيد في الصندوق الخشبي الصغير. خمّنت أنكِ استرجعت كل شيء، خوف أن يسقط في دائرة الموت والنسيان. حسنا فعلتِ، لست نادما أني وضعتك في عمق الألم الذي في قلبي"[1].

هذا ما يبرر لجوء ليلى إلى السكريبتوريوم في الليلة التي أعقبت حادثة الغيبوبة، لتنفيذ وصية واسيني وكتابة سيرته. ولم يكن السكريبتوريوم إلا كهف الذاكرة وما يسعفها من رسائل وقصاصات ومزق من بقايا الروايات والمذكرات واليوميات التي توثق مسيرة الحياة وترتق ثقوب الذاكرة.

فهي تعرف مقدار التعب الذي يعانيه والذي كان سببا رئيسيا في المرض الذي أصابه فجأة. لذلك أوصته ليلى أن يركن إلى الراحة بعد حادثة الغيبوبة، بأن يذهب إلى قريته الصغيرة، وأن يشبع من وجه أمه التي لم يُقم معها إلا القليل، وأن يترك هاتفه النقال، فليس بحاجة إلى أصوات الغير الثقيلة. وتلحُّ عليه "ارتح قليلا لتتمكن من استعادة نفسك وترميم الكسورات الخفية"[2]. وتعرف أنه لا يمكنه أن يتخلص تماما من ميراثه الثقافي ورصيده المعرفي الذي شكّل شخصيته وشيّد مساره الفني والأديولوجي، فتقول له: "خذ معك جهاز الكمبيوتر النقال الذي أعرف أنه صديقك الكبير، واحمل كتبك التي تملأ مخيّلتك:ألف ليلة وليلة، الأكيد، هناك ليال لم تكتشف بعد أسرارها. دون كيشوت. هناك بعض أسرار أجدادك الأندلسيين المخبوءة داخل جُمل سرفانتس. قلت لي ذات مرة وأنت جاد في حماسك: سأقوم يوما بدراسة هذه الرواية العظيمة، وأظهر للعالم ما يتخفّى من وراء سخريتها. هناك موقف عظيم لسرفانتس من محاكم التفتيش المقدّس احتفظ بها لنفسه خوفا من تبديده. فقد ظل يحمل حبًّا خفيا لهذه الأرض وناسها. تذكّر روايات كازانتزاكي وسيرته العظيمة تقرير إلى الغريكو والمنشقّ. أعد قراءتهما. الرجل كان نبيّا عظيما مملوءا بالسحر الذي كلما شعرنا بسهولة تقليده وجدنا أنفسنا أمام مغاليق ومستحيلات كثيرة. خذ عرشك الأدبي الجميل وارحل صوب بحرك الأول،

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 27.
[2] - المصدر نفسه ، ص 180.

وشمسك الأولى، ولا تسأل عن البقية....أنا متأكدة من أنّك تستطيع أن تستعيد ما هرب من طفولتك هناك"[1].

وكثيرا ما صرّح المؤلف أنه أحب الموسيقى، وتعلق بها في بداية حياته إلى حدّ الهوس، لكن مساره المهني والأدبي لم يسمح له بأن يحقق هذه الرغبة، فكانت شخصياته المرجعية في معظم أعماله السردية لها توجّه فني غالبا وموسيقي بالتحديد. يصرح الروائي واسيني الأعرج في حواره مع الكاتب الصحفي "كمال الرياحي" بقوله: "كنت أريد أن أصبح سينمائيا مثلا، ثم موسيقيا وأخيرا كاتبا.....أحببت الموسيقى والفن وظلا يشكلان خلفية أساسية لكل كتاباتي التي احترفتها شيئا فشيئا.....طبعا الموسيقى إلى اليوم هي في أعماقي والأوبرا، أحب المسرح والسينما وأتابعهما"[2].هذا الدافع المتواري في أعماقه هو الذي أوحى له أن يجعل شخصية "ليلى"تمثل جانبا من نفسه الفنية الخفية، والتي بقيت في الظل طول مدة اشتغاله في الأدب –وإن كانت معظم رواياته تشير إلى بعض اللمعات عن هذه الرغبة الخفية في نفسه– غير أن هذه الرواية السيرية "أنثى السراب" كشف فيها جوانب عدّة من ولعه بالموسيقى، وجعل شخصية "ليلى" التي تمثل نفسه الإلهية، امرأة تحترف الموسيقى وتعشق الفن، وتهيم في حبه حد الجنون، تقول: "أحب الموسيقى. لقد أعدنا فرقتنا الفيلارمونية إلى الحياة، وأنا سعيدة بذلك. وقتي مقسّم بين المدرسة العليا للفنون أو الكونسرفتوار الذي أُعيد فتحه، وأوبرا مسرح وهران التي أتدرّب فيها يوميا مع الفرقة. نحن بصدد إنجاز أشواق المدينة على يد الميسترو الإيطالي جيوفاني جوليانو، الذي سيقضي معنا مدة طويلة لإنجاز الفصول الأربعة لفيفالدي. رجل أنيق ويحب فنّه بقوة. منذ زمن بعيد لم نر هذه الجدّية. أشتغل كثيرا، لأن السيمفونية تعتمد عليّ كثيرا"[3].

إنه تخيّل حياة أخرى كانت ستكون خياره لو لم يندفع في حياة الأدب ومساره المهني اللذين أخفيا هذا الجانب المشع وراء أسوار النفس، فلا تظهر إلا ظلالا عابرة في بعض رواياته، أو يمارسها أحيانا كهوايات حميمة وخاصة، ويحتفظ بها لنفسه ضمن أسراره

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 180-181.
[2] - كمال الرياحي ، هكذا تحدّث واسيني الأعرج، ص 16.
[3] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 182-183.

الدفينة التي آن الأوان أن يبوح بها في هذه الرواية التي كشف فيها كثيرا مما خفيّ عن قرائه وعمن حوله.

ويؤكد هذا المنحى ما يقوله سينو/ واسيني في الرسالة الأولى دائما أنه بعد الفحص، واكتشاف أن به انسداد في الشرايين، وزحف الجلطة نحو الرئة والقلب، وهو ما سيتسبب في السكتة في أية لحظة، فقرر الأطباء إثر ذلك تحويله إلى مستشفى الأمراض القلبية. ويصور تلك اللحظات بقوله: "بعدها انغمست داخل بياضات تعددت كثيرا ولم أفكر مطلقا في الموت. بدأت أستكين داخل رواية نشأت معي لحظتها واستمرت إلى يوم خروجي من المستشفى. كانت بطلتها شابة في غاية الجنون والصراحة والقسوة والعنف، اسمها ايروتيكا. بقية التفاصيل تعرفينها جيدا، ولا أريد أن أثقل عليكِ بها"[1].

تفاصيل هذه الرواية، هي نفسها التي صرّح بها للكاتب الصحفي كمال الرياحي –في حوار صحفي– أنه كتبها في ظرف عشرة أيام وهو في المستشفى إثر الأزمة القلبية، يقول في حواره الصحفي: "صدّقني على الرغم من شبه الغيبوبة فقد بدأت في كتابة رواية ذهنية وانتهيت منها في اليوم العاشر عندما خرجت من جناح العناية المشددة...عشرة أيام كانت كافية لأن تجعلني كاتب أعنف رواية في حياتي؟ إلى اليوم لا أعرف السبب إلى ذلك"[2]. ويورد الكاتب في حواره الصحفي جميع التفاصيل التي سبقت أزمته القلبية وما تلاها من أحداث، بنفس التطابق الوارد في رواية "أنثى السراب" – موضوع الدراسة– فما نجده في كتاب كمال الرياحي الذي يضم نص الحوار الذي أجراه مع الكاتب واسيني الأعرج، نجده في نص الرواية بنفس التفصيل إلى حد التطابق والتوحد.

هذا يؤكد – مع ما سبق من شواهد– أن هذه الرواية سيرة ذاتية بامتياز للمؤلف نفسه، مع فارق تقنية التخييل الذاتي الذي يمارسه ضمن لعبته السردية.

فما نجده مثلا في الصفحات: من 116 إلى 118 في حواره مع كمال الرياحي نجده بنفس التفصيل في رسالته الأولى إلى ليلى في نص الرواية من الصفحة 25 إلى 34. وإن كنا نجد اختلافا في عدد الصفحات في النصين كليهما، فهذا راجع –بداهة– إلى

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 31.
[2] - كمال الرياحي ، هكذا تحدث واسيني الأعرج ، ص 118.

اختلاف الكتابين في طريقة الطبع وحجم الورق المستخدم فيهما، وتباين الصياغة اللغوية، وتباعد الزمان والمكان لكليهما، ناهيك عما يقتضيه أسلوب الحوار من تلقائية وعفوية في التعبير، وما تتمايز به الرواية من جودة في الصياغة وبراعة في الأسلوب. وإن كنا نقف على تشابه كبير في الملفوظ في كلا النصين إلى حد التطابق والتوحد لأنه صادر من ذات واحدة ومرجعية واحدة – وقد سبق الاستدلال والاستشهاد من كلا النصين–.

إن هذا الشاهد الخارج نصي المتمثل في كتاب كمال الرياحي الذي يضم حوارا صحفيا مع الكاتب تحت عنوان: هكذا تحدّث واسيني الأعرج – دون كيشوت الرواية العربية– وهو كتاب صدر في تونس سنة 2009 عن مؤسسة TRAVELLING للاتصال، وهي سلسلة يخرجها كمال الرياحي. وهو كتاب يضم نص الحوار الذي أجراه الكاتب الصحفي مع الأستاذ الروائي واسيني الأعرج، وفيه يجيب الكاتب عن أسئلة مختلفة تخص جوانب عديدة من حياته الشخصية، وخاصة ما يتعلق برحلته الأدبية –الروائية– إضافة إلى أسفاره ومرجعياته ورؤاه الشخصية في كثير من القضايا الأدبية والفنية والاجتماعية والسياسية، التي كانت المادة الخام والمرجعية الأساس في كتابة هذه الرواية "أنثى السراب".

ولما كان هذا الحوار الصحفي قد جرى سنة 2009 وهو تاريخ صدوره في كتاب مطبوع، أي بعد عام واحد من حادثة الغيبوبة التي انتابت الكاتب في باريس سنة 2008 وكتابة الرواية أثناء فترة علاجه في المستشفى –كما صرح الكاتب بذلك– وإن كانت الرواية طبعت سنة 2010 حسب الطبعة التي اعتمدناها في هذه الدراسة بدار الآداب في بيروت، فإننا نجد أن معظم ما جاء في نص هذا الحوار الصحفي هو ما نجده مصاغا بطريقة روائية في "أنثى السراب" مع فارق ما تقتضيه اللعبة السردية في الرواية من تحوير وانتقاء وتوزيع للأحداث، وحبكة فنية وصياغة لغوية مميزة وإخراج روائي له خاصيته وتميزه.

ولما وجدنا هذا التطابق بين النصين دليلا موثقا وشاهدا قويا على سيرية هذه الرواية، فإننا جمعنا أكثر الأحداث وضوحا وتطابقا بين نص الحوار الصحفي ونص رواية "أنثى السراب" التي رويت على لسان الساردين الأساسيين "ليلى وسينو/واسيني" في جدول

يلخص المقاطع السردية الروائية التي تتقاطع حينا وتتطابق أحيانا كثيرة مع أقوال الكاتب وتصريحاته الصحفية لنؤكد أن شخصية سينو الورقية في الرواية مطابقة لشخصية المؤلف في اسمه وتفاصيل حياته ورؤاه الشخصية/الذاتية. وهذا التلاقي والتطابق والتقاطع يوضحه الجدول التالي:

أحداث الرواية كما تسردها الشخصيتان الورقيتان "ليلى وسينو"	الصفحات من - إلى	تصريحات الروائي في حوار صحفي مع كمال الرياحي وتطابق الشخصية الحقيقية مع الشخصية الورقية.	الصفحة.
حادثة الغيبوبة ودخول مستشفى كوشان سان-فانسون بباريس في :27-03-2008.	25- 34 171-170	ظروف وأسباب الوعكة القلبية بباريس في : 27-03-2008.	110 -116-117
حكاية سينو مع مريم في القرية زمن الطفولة.	75-73	حب الكاتب في طفولته لابنة القرية "مريم".	59
إعلان خبر توليه وزارة الثقافة في الجرائد الجزائرية	153	الإعلان عن خبر توليه وزارة الثقافة.	62-61
اغتيال المثقفين زمن المحنة:عبد القادر علولة، كمال مسعودي...	92 و126	رفض إطلاق القتلة الذين اغتالوا الأبرياء والمثقفين أمثال:جاووت وعلولة.	86
تنكر الأرض للعظماء والفنانين/ استبداد السلطة.	230-234و 367	المثقف بين النظام الفاسد والمعارضة الأكثر فسادا.	55 و93
علاقة القارئ مع الشخصيات الروائية.	239-237	مستويات المقروئية (القارئ البسيط-القارئ المتأمل).	33
أغنية المطر في الذاكرة الشعبية.يا النو صبي،صبي..	242و 248و359	"يالنو صبي، صبي.."الأغنية الشعبية وعلاقتها بهطول المطر.	45
الولع بالموسيقى الكلاسيكية والمسرح والأوبرا.	304-302	حب الموسيقى والأوبرا، ومتابعة المسرح والسينما.	16
مأساة الجد الموريسكي (الأندلسي).	316-315	هروب الجد نحو الضفة الجنوبية إبان فترة محاكم التفتيش (سقوط الأندلس).	17
قسوة المنفى.	320-318	علاقة الكاتب مع الخوف والمنفى.	102
فقدان الوالد في الحرب التحريرية.	322-321	استشهاد الوالد في الثورة التحريرية.	15
إشاعة مقتل الكاتب في الجزائر، واغتيال موظف الأمم المتحدة بدلا منه لتشابه الأسماء.	345-343	خطر الكتابة زمن المحنة وتعرضه لمحاولات الاغتيال.	61
قصة اكتشاف الكاتب لكتاب ألف ليلة وليلة وبداية مرحلة التعليم الأولية.	329-322	ألف ليلة وليلة غيّرت نظام حياتي.	19-18
إعداد وتقديم حصة تلفزيونية(أهل الكتاب)	384	دلالة عنوان البرنامج التلفزيوني "أهل الكتاب".	57
استعراض أهم روايات الكاتب التي تتناول جانبا من سيرته.	478-473	مرجعية الشخصيات في أهم رواياته.	41-40-39
أعمدة الجرائد التي كان الكاتب ينشر عبرها مقالاته.	484-483	إعداد جزء من صفحة في جريدة "الحياة".	42
قدر الترحال وحب اكتشاف المدن الغريبة.	498-496	الجد الموريسكي ولعنة الترحال-السفر عبر العالم.	97 و102

الرغبة في الترشح لجائزة "نوبل"الأدبية.	499-502	التفكير في نيل جائزة نوبل.	93-94

4. البعد المرجعي/البيوغرافي:

إن مثل هذه الأعمال السردية التي يتطابق فيها الحدث الروائي مع الحدث المرجعي، تجعل الذات محور العملية السردية، يتمازج فيها الروائي مع السيري، وتستعمل الشكل الروائي المعتاد قناعا فنيا يحاول الكاتب من خلاله إعادة تشكيل تجارب حياته الشخصية بأقصى قدر ممكن من الحرية والموضوعية، أو يسعى إلى اختلاق شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية وإلى تشييد عالم ليس بالضرورة أن يكون عالمه الحقيقي[1].

وتتخذ بذلك السيرة الذاتية شكل الرواية لتعيد صياغة تجارب حياتها المتنوعة من منظور تخييلي، تبرز معاناة الذات خلال سيرورة التعلم والوعي وتكشف عن جماليات الحياة وحميمية العلاقات التي عاشها الكاتب من مرحلة محددة من مراحل الحياة. وعليه فإن مثل هذا الشكل السردي الذي يجعل الذات محور العملية التخييلية، وهي مادتها ومضمونها معا، تغذي السرد، وتؤطر الحكاية، وتستعيد التجربة الحياتية عن طريق الانتقاء والحذف والاختيار الذي يرمي إلى تأسيس ملفوظ قادر على غواية القارئ. لكنه لا يستطيع حصر السيرة الذاتية عن التسلل إلى عمقه بحكم الذات الكاتبة أولا التي تحاول تعميق الفهم بشروط الحياة الخاصة والعامة التي تشكل وعي الذات الكاتبة ضمنها. وبحكم عجز الخيال نفسه عن التخلص والاتساع والبعد عن المصدر، قال جيراد دونوفال Gérard Denerval، "أن نبدع، هو في الحقيقة أن نتذكّر"[2]. ومن هنا يلتبس التخييلي مع السيري بالمزاوجة الخلاقة بين ما هو سيري واقعي مستعاد من خزان الذاكرة، وما هو فني متخيل لا شك أنه من اختلاقات الذات المبدعة التي لا تجد

[1] - يُنظر: معجب الزهراني، الرواية العربية..."ممكنات السرد"(المبحث الثامن: القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية، ضمن أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11-31 ديسمبر 2004)، نشر في كتاب صادر عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (نسخة مجانية وزعت مع العدد 359 من سلسلة "عالم المعرفة") دولة الكويت يناير 2009،ص97.

[2] - Gérard Denerval , Les illuminés, in deuvres, classiques Garnier,paris 1966, p 29.

ذاتها إلا حين تلون واقعها بما تريد وتشتهي. من خلال دورها الخلاق في إعادة صياغة الواقع وإخضاعه لمقتضيات التخييل الذي لا يختلف بدوره كثيرا عن الرواية وآلياتها في بناء عالمه الخاص، منتهية بالقارئ إلى اليأس من الحقيقة التي يبحث عنها في السيرة الذاتية، وإلى الاستسلام لغواية الخيال الخلاق المحلق بعيدا عن الواقع القريب والحقيقة المأمولة.

الواقع أن التخييل الذاتي الذي يعتمد على الثقل المرجعي لمضامينه وعلى مركزية الأنا والحياة الشخصية وهيمنة الذاكرة والاسترجاع والذاتية فيه، لا يعدو أن يكون ممارسة مراوغة ومحوّرة عن السيرة الذاتية، مراوغة ومضللة من جانب الإخلال بالعقد الأوتوبيوغرافي الذي حدده لوجون لهذا النوع من الكتابة، ومحورة كونها تلتزم بأهم مكونات السيرة الذاتية المتمثلة في الهوية الأعلامية للشخوص.وفي الحرص على الوفاء للحقيقة و الواقع ما أسعف الذاكرة نفسها أن تكونه،مع الأخذ في الإعتبار بشتى العوامل النفسية و العصبية و الفنية التي تتحكم في صياغة الاسترجاع و التذكر، وفق مقتضيات الكتابة وآلياتها.إن طغيان الذات على العملية التخييلية في هذا النوع(الجنس)من السرد يدفع إلى التساؤل:هل يمكن اعتبار التخييل الذاتي شكل جديد للسيرة الذاتية يستجيب لدواعي التجديد التي ظهرت في عهد ما بعد الحداثة، كما هو الحال بالنسبة للرواية الجديدة التي تلبست بلبوس الحداثة منذ أطروحات هيجل التي دشنت نظرية الرواية الحديثة فجددت من أدواتها وآلياتها وبنيتها الفنية بصفة عامة في نطاق التجربة الحداثية و ما أفرزته من تقنيات جديدة في جنس

الرواية. وإذا كانت سيرة ذاتية جديدة ما بعد حداثية مثلها مثل الرواية الجديدة التي نمت وتطورت في عهد الحداثة، فإنها ينبغي أن تتوفر على شروط محددة على الأقل كما اقترحها دوبروفسكي وهي شروط ضيقة يصعب أن تستجيب لها كثير من النصوص التي تستجيب إلى التخييل الذاتي أو ما يمكن تسميته بالسيرة الذاتية الجديدة و هي:

أولا: ما أطلق عليه اسم الإشارات المرجعية، وتضم الهوية الأعلامية، اسم المؤلف الحقيقي وأسماء الفاعلين النصيين الحقيقية كذلك، مع سرد الحقيقي و الواقعي من حياة الكاتب، وعلى البوح المطلق بحقيقة الشخصية الحميمية، مع تقبل ما يجره ذلك من مخاطر.

ثانيا: إثبات السمات الروائية في الصفحة الأولى من الرواية، في موقع العنوان الثاني يجب أن يثبت التحديد التجنيسي(رواية).مع تبني إستراتيجية الرواية في السرد وفي بلورة إجراءات التلقي.

ثالثا: وهو الشرط الأخير الذي يتعلق بالاشتغال على النص بالبحث عن الأساليب السردية المبتكرة، وتجنب التكوين الخطي للزمن، عن طريق الانتقاء، التكثيف، التشذير، التداخل، وتعدد الطبقات.

ج. **الشخصيات المتكررة** personnages anaphoriques:

هذه الشخصيات تكون ذات وظيفة تنظيمية، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشّرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل، وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح[1]. ولما كان محمول هذه الرواية هو الاسترجاع، فإن الشخصيات التي تضمنها السرد ذات طبيعة مرجعية، فهم أشخاص واقعيون، نشعر إزاءهم بالتصديق. وهذا ليس مرده إلى مهارة الكاتب في خلق شخصيات حقيقية إلى أقصى درجة ممكنة، بل لأنها شخصيات لها وجود حقيقي في حياة الناس، لذلك تعددت الشخصيات التي شملها السرد الاسترجاعي في هذه الرواية، فهي تضم إلى جانب الشخصية البطلة "ليلى" التي كانت محور السرد، والمحاِور الأساس في عملية التراسل، مجموعة كبيرة من الشخوص التي تتباين في طباعها ومواقفها، وإن كانت تنتمي غالبا إلى الطبقة المثقفة؛ من أدباء وفنانين وصحفيين، وسنقتصر على البعض فقط للتمثيل والتدليل. وكانت أغلب الشخصيات الأدبية والفنية ممن قتلوا بطريقة مأساوية زمن المحنة التي عصفت بالبلاد –الجزائر– أثناء ما سمّي بالعشرية السوداء التي امتدت من بداية التسعينيات إلى غاية نهاية القرن الماضي. ولقد أسماها الكاتب "الحرب الأهلية" وهو يصف آلة الموت التي أتت على كل شيء في تلك الفترة على لسان الساردة ليلى، تقول: "...كان كل شيء تغير في البلاد قد تغير بقوة وكثرت الثقوب في جسد أرض مزّقها 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،

[1] - ينظر: محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي – دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا 2005، ص 13.

ولكنها لم تمنع الناس من ممارسة جنون العيش"[1]. وكان من نتيجة الإصرار على مواجهة آلة الموت، وممارسة جنون العيش، سقوط ضحايا كثيرين، منهم الذين شملهم السرد في هذه الرواية: اغتيال المسرحي عبد القادر علولة (ص 126)، والمغنية الشعبية "الرميتي" (ص 148)، و أولائك الذين ماتوا بسبب القهر والظلم في الزوايا المعتمة، داخل البلاد، أمثال: الرسامة باية صاحبة اللوحة المعروفة "عصافير الجنة" (ص 230)، الكاتب بشير حاج علي، صاحب كتاب "السعف" باللغة الفرنسية (ص 231)، ووفاة مغني الموسيقى الشعبية، كمال مسعودي (ص 92). ومن الذين ماتوا خارج البلاد في المنافي البعيدة، ذكر منهم: محمد ديب الذي قال عنه، كان أستاذي في الحكاية ومعلمي في التفاصيل (ص 314)، وكاتب ياسين (ص 192-193). يقول الكاتب مفسرا هول هذه الخسارات: "أستغرب أحيانا كيف منح الله تلك البلاد كومة من الصدف الجميلة، لم تستغل أية واحدة منها، وكَمًّا من البشر الاستثنائيين، وجدت متعة استثنائية في تشريدهم، أو قتلهم، أو فتح بوابات المنفى في وجوههم. لقد تخلصت تلك البلاد من كل ما لم يكن يروق لها. الجهل قاتل وقاس"[2].

ومن الشخصيات المرجعية التي احتفظت بهويتها الأعلامية ؛ التي تتاطبق أسماءها الواقعية في الحياة المعيشة، مع أسماء الشخصيات الورقية باعتبارها تنتمي إلى بنية الرواية كنص مغلق، والقريبة من ذات الكاتب وتشكل عالمه العائلي والأسري، ذكر زوجته الدكتورة والشاعرة المعروفة زينب لعوج، وابنيه باسم وريما (صرح بأسمائهم الحقيقية في طبعة "أبوظبي" ص 34، دار الصدى ط 1،2009، نسخة صدرت ووزعت مجانا مع: مجلة دبي الثقافية- الإصدار رقم 29) وغير أسماءهم أو هويتهم الأعلامية في طبعة دار الآداب -بيروت 2010- وأبدل اسمي باسم وريما بـــ: صافو و ماسي، ص 30 و 342. وذكر في النسختين باقي أسماء الأسرة بأسمائهم الحقيقة دون تغيير، والدته أميزار (ص 325)، وشقيقه الأكبر حسان (ص 341)، وشقيقته زوليخة (ص 179)، ومن الشخصيات التي لم يذكرها بالاسم صراحة، الوالد الذي استشهد في الغربة بفرنسا (ص441-445)، والجد الأندلسي رمضان الموريسكي الذي

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 124.
[2] - المصدر نفسه ، ص 231.

يذكره كثيرا في فصول الرواية باعتباره امتدادا لخساراته التاريخية التي بدأت بمأساة الموريسكيين أثناء محاكم التفتيش، بعد سقوط غرناطة في القرن الثامن عشر(ص 176-315-391-524)، كما ذكر أيضا موت العمة (ص 435)، وشيخ الكتاب سيدي السعيد (ص 325). وشخصية مصطفى ابن القرية، الذي أحب مريم القروية الفاتنة، التي أحبها سينو/ واسيني في طفولته كما أحبها أو تعلق بها الكثير من فتيان القرية، يقول عنها الكاتب/الشخصية البطل: "...كانت (مريم) تختزل كل شهواتنا وتاريخنا القروي، وأشواقنا. كانت كل ما نشتهيه. ولو طلب من أي واحد منا قتل الذئب، ما تردّد؟ لكن الذئب كان ابن عمها، وكان أولى بها من غيره، أكثرنا تضررا كان مصطفى الذي لم يقاوم غيابها طويلا، وحاول الانتحار مرتين، قبل أن يفلح في المرة الثالثة"[1]. ومن هذه القصة تسللت "مريم" ‘إلى جل النصوص الروائية، وصارت مريم "تركيب مونتاج" شخصية ورقية، عجينة من عدة نساء وعدة أشياء، وتمثل رمز الوظيفة الإنسانية في الأدب، والتعاطف الكبير مع المرأة[2].

وخص الكاتب شقيقه عزيز برسالة خاصة إثر وفاته بمرض عضال في مستشفى فرانز فانون بالبليدة. وهي الرسالة رقم 16 حسب ترتيب الرسائل الواردة في النص –موضحة في جدول الرسائل– وكانت رسالة استثنائية موجهة من سينو/واسيني إلى عزيز، وباقي الرسائل كلها كان التراسل مقتصرا بين سينو وليلى فقط. هذه الرسالة كانت مرثية طويلة تجاوزت الثلاثين صفحة من متن الرواية (من ص 429 إلى ص 460)، وصدر الرسالة بقوله: " حبيبي الغالي عزيز" (ص 429)، ثم يوغل في ذكريات كثيرة وجميلة، تظهر مدى القرب الذي كان بينهما إلى درج أن واسين كان يقسم شقيقه الصغيرة والكبيرة، لذلك يحس أن موت شقيقه سيظل جرحا عميق لن يندمل أبدا، يقول في هذه الرسالة/المرثية: " ...أبكيك يا عمري المنكسر ويا خوفي الهارب". "...هل كان من الضروري أن تمنحني رغبة الكتابة مقابل موتك"، (ص 433). "...عندما كنت نطفة عمرها سبعة أشهر، كان الوالد قد احترق قبل مجيئك بشهور مع المواكب الأولى

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 75.
[2] - ينظر، كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني الأعرج ، ص 59.

التي حلُمت طويلا بوطن سرق منها ومن أبنائها مع الطلقات الأخيرة من الحرب الميتة، وعندما جئت أنت ‘إلى الدنيا، ذهبت زوليخة (شقيقته) بعد ولادتك بسنة"، (ص 441).
هذه الرسالة مرثية سردية ، أُشفعت كثيرا بتأملات عميقة تربط الصلة بين الآخر المرثي والأنا الذات، التي ترى مدى الفقد الذي يخلف خواء يكون أحيانا أكثر قساوة من الموت نفسه، إن الكتابة في مثل هذا الموقف هي أقرب إلى رثاء الذات بدلالة الآخر، وفيها يتوغل الكاتب إلى دخائل نفسه وتجارب حياته المشتركة مع شقيقه التي تتجاوز كل الأقنعة.

3. الهوية الأعلامية ومقاربة التخييل الذاتي.

إن تطابق الأسماء بين الشخصيات الروائية في بنية النص، والشخصيات الحقيقة في واقع الحياة، في لعبة سردية تخييلية لها جميع مقومات اللعبة الروائية، دون أن تكونها، تجعل القارئ يتأرجح بين الروائي والسيري، وبين الأصيل والملغز، وبين الكشف والتعتيم، وهو ما يجعل النص ملتبس التصنيف، يصعب وضعه في خانة أجناسية محددة. فهو عمل رسائلي سردي من جنس جديد لم تتضح معالمه بعد، رغم العقد القرائي المثبت في غلاف الكتاب "رواية"، لكن طبيعة المكونات السردية، لا تعترف بهذا التصنيف ولا تذلل المصاعب التي تعترض قراءة النص.
إن الرواية أقرب إلى التخييل الذاتي منه إلى الرواية أو السيرة الذاتيةّ الصريحة"، على الأقل بتوفرها على مكون أساسي من مكونات التخييل الذاتي وهو "الهوية الأعلامية". برغم أن هذه الممارسة السردية الجديدة –التخييل الذاتي– لم تأخذ بعد صيغة الناجز، ولا صلابة المتن النقدي المنجز حول الرواية، لأنه كممارسة سردية جديدة، مازال لم يراكم بعد من النصوص ما يكفي لفرز عناصر ثابتة متواترة، تسمح بما يشبه التعيين الأولي لقوانين انبنائه كهوية سردية خاصة، لها ما يؤهلها لمصاف النوع. على الرغم من ذلك أمكن لبعض الدراسات الجادة في فرنسا خصوصا أن تشرع في مراكمة قراءات كافية لإضاءة عتمة هذه الممارسة الغامضة والمربكة في الوقت نفسه. فقد وجدنا فنست كولونا الذي أنجز أطروحته للدكتوراه، تحت إشراف جيرار جينيت حول

التخييل الذاتي، يؤكد أن الفارق لهذا الأخير هو أنه: تخييل الذات[1] Fictionnalisation de soi ، أي وضع الذات، ذات الكاتب/السارد موضع المادة التخييلية، بمعنى آخر جعل الذات محور جميع التكوينات التخييلية المعروفة في مفاصل الرواية، كأن الكاتب هنا لا يستمد وقائع عالمه التخييلي من دون سواها، في كل الأحوال، وأثناء جميع المراحل التي تتشكل فيها الحياة وتتخلق في نواة السرد وجسده وروحه على السواء.

يبدو أن التحديد الذي يورده "كولونا" يزرع الشك في جدوى القراءة المرجعية، بل يميل إلى إلغائها، تماما كما يلغي القراءة النسقية من الأدوات النقدية التي تطمح إلى مقاربة هذا اللون من الكتابة، الذي يظل في الأخير، صورة رمزية ملغمة عن السيرة الذاتية، صورة رمزية أبدعها دوبروفسكي تحديا للتحديدات المنهجية التي وضعها لوجون للسيرة الذاتية، ولمفهوم العقد السير ذاتي بالتحديد. وهو عقد يقوم أساسا على تماهي الهوية الأعلامية أو كما يسميها الدكتور محمد الداهي "المراسم الاسمية"[2]، L'identite onomastique ، للشخصية المحورية والسارد والكاتب وباقي الشخصيات المرجعية ذات الهوية السردية.

تجدر الإشارة إلى أن الهوية الأعلامية السالفة الذكر هي المكون الوحيد الفاصل بين الرواية والتخييل الذاتي، فإذا كانت السيرة الذاتية تفصح عن جنسها منذ البداية، وتوجه التلقي وجهة مرجعية خالصة، من خلال العقد القرائي المحيل إلى حياة الكاتب الحقيقي دون سواه، بشفافية ووضوح وقصد، فإن التخييل الذاتي لا يفعل ذلك، على الرغم من تقاطعه مع السيرة الذاتية في تطابق أسماء الراوي والكاتب والشخصية، ولا ينتسب كذلك إلى الرواية على الرغم من استعماله لجميع آليات السرد الروائي باستثناء الشخصيات التي تحتفظ بأسمائها المرجعية الواقعية، بما فيها الساردة معا، رغم واقعيتها المفرطة في لعبة سردية تخييلية لها جميع مقومات اللعبة الروائية دون أن تكونها في النهاية.

---

[1] - ينظر: Thèse de Vincent Colona, sous la diriction de Gérard Genette, « L'autofictio, essai sur la fictionnisition de soi en litterature » paris EHSS ?1989.

[2] - محمد الداهي ، الكتابة عن الذات، مقال منشور في موقعه الالكتروني الخاص: www.mohamed-dahi.net/site/news.php?cotion=view&d=169.

من المؤكد أن التخييل الذاتي ذو طبيعة سيرية بالدرجة الأولى، لكنه في الوقت نفسه يتهرب من طبيعته المرجعية، بغية التنصل من المسئولية المعنوية؛ عن تبعات الالتباس بحيوات الآخرين التي يتعرض لها الحكي، وتتخفى تحت التخييل لصد التهم التي يستتبعها الحفر في خصوصيات الآخرين.

ومن الملفت النظر إلى التخييل الذاتي أعاد الاعتبار لجملة من المفاهيم التي غيبها الخطاب النقدي الحديث الذي انحاز إلى قوانين العلم الذي بشرت به البنيوية والشكلانية الروسية منذ القرن المنصرم، وظلت مفاهيم مثل: الذات، الهوية، الحقيقة، الصدق، كتابة "الأنا" بعيدة الشبكة المفهومية المنسجمة مع تطلعات السرديات والسيميولوجيا والشعريات بالخصوص، وبذلك أُبعدَ مفهوم المرجع تحت مقولة موت المؤلف التي ناد بها رولان بارت والتي غيّبت نهائيا كل متعلقات الذات والذاتية في الأعمال الأدبية. بيد أن عهد ما بعد الحداثة عرف نكوسا نحو تلك المفاهيم المغيبة، وأثناءها ظهر التخييل الذاتي مكرسا لما يشبه القطيعة مع مستقر ذلك الخطاب النقدي الصادر في مجمله عن الرغبة العميقة في العلمنة التي اكتسحت العلوم الإنسانية بما في ذلك الأدب.

نخلص بناء على ما سبق أن النص يمارس تضليلا ومراوغة فنية، تجعله يحبط فخاخ التثبيت والانغلاق التي تمارسها الرواية والسيرة الذاتي، وجعل الرسائل تعبر في مجملها عن "الأنا" المتعددة، فمهما يكن فإن السيرة الذاتية حين تنتقل من الذاكرة إلى النص المسطور، فإنها تسجن الذات/الأنا، وتقتلها استعاريا، حين يتشخص الفضاء الأدبي كما لو كان فضاء رحبا لممارسة الألاعيب الفنية، ويكرس التضليل وطمس الحقيقة، فيعمل على تلاقح الواقع مع التخييل خفية داخل البنية النصية، فيوهم في الأخير أن لا جدوى من معرفة مكمن الحقيقة وهوية الكاتب بقدر معاينة الجوهري الذي يكمن في الفن والإبداع في الصنعة الأدبية التي ينتجها، بعيدا عن إلزاميات المعايير والقواعد القارة، حسبه الاستجابة لغواية النفس الإبداعية وإشباع الذائقة القرائية.

4. سيرة ذاتية أم تخييل ذاتي:

تحددت السيرة الذاتية لزمن طويل ضمن حدود السرد الاسترجاعي، الذي يتوسل الذاكرة في عبوره نهر الحياة عكسيا، من مصبه إلى منبعه، وكانت قديما قبل التشكيل الجديد، تحرص على الترتيب الكرونولوجي الذي يكاد يكون توثيقا لوقائع المرجع

(العالم الخارجي)، قبل أن تحيد عنه قبل عشرات السينين فقط عن آلياتها الاسترجاعية، الكرونولوجية، لتتاخم الرواية وتلتبس معها التباسا مضللا للنوعين معا. فهي تتجنس على سرود متعددة بملافظ مختلفة ومحيرة، سيرة ذاتية روائية حينا، ورواية سير ذاتية حينا آخر، ورواية أوتوغرافية أحايين كثيرة، وفي النادر، توصف توصيفا غامضا لم يستبن النقد العربي، والغربي قبله، ملامحه المائزة بعدُ، بالتخييل الذاتي Autoficthon.

صحيح أن هناك بعض المقولات والملافظ التي تزاوج بين جنسي السيرة الذاتية والرواية مزاوجة مزجية تسهل التكهن بمضامينها، أو بما يقع قريبا من مضامينها على القارئ غير المتخصص، غير أنها تستفز عقل القارئ المتمرس بالنقد ومقولاته ومفاهيمه عندما تزاوج بين جنسين يختلفان من حيث التعريف، والعقد المبرم مع القارئ المفترض، كما يختلفان في الآليات والأدوات المتوسلة في تبليغ الرسالة، ولاسيما ملفوظ التجنيس الأخير الذي ينبو على الذائقة المشبعة بأساليب العربية الفصيحة، خصوصا عند توصيفه التخييل بالذات، دون الاتساع لقرنه بشيء تحيل عليه: ذات فرد مخصوص، أو مجهول، أو ذات هوية ما محددة أو معومة. وهذا وجه واحد من الوجوه الغامضة الكثيرة التي تلزم القارئ بالحذر أمام الأسئلة الملحة التي يواجهها والتي تستلزم أجوبة ضرورية تمده بالحد الأدنى من أدوات الفهم والتأويل قبل الانخراط في لعبة القراءة بمستوياتها المتعددة.

الجدير بالتنبيه في هذا المقام أن التخييل الذاتي ممارسة سردية مازالت لم تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة، وتلتمس الاعتراف الفني بغية التأسيس كجنس أدبي مكرس وقار. على الرغم من أن البدايات تعود إلى بداية السبعينيات من القرن الماضي في فرنسا بالتحديد، وقد حظيت باستقبال خاص واهتمام نسبي في البداية، قبل أن تصبح محورا لمباحث نقدية مهمة، ومتنا إبداعيا تأسيسيا عند نقاد فرنسيين كبار نذكر منهم: فيليب لوجون، وفانسون كولونا، وجيرار جينيت.

أثار التخييل الذاتي منذ البدء أسئلة كثيرة بسبب وقوفه على حواف جنسين أدبيين معروفين هما: الرواية والسيرة الذاتية. فهو يستمد أدواته وآلياته منهما جميعا على المستوى النصي الواحد. فمن الرواية يستمد مشروعية التخييل الذي يبيح حرية مطلقة في بناء الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني خصوصا. ومن السيرة الذاتية يستمد

مشروعية الذات والمرجع. إذ تتأسس الذات محورا وموضوعا، تبصر العالم، وتستعيد الأحداث السابقة، تحللها وتعلق عليها وتستكنهها وتعيد تأويل تفاصيلها وفق منظورها الراهن بمحموله من خبرات الحياة والتجارب والثقافة. تمارس بوعي أو غير وعي أسمى تمظهرات النرجسية الأدبية، لأن السارد فيها يكون هو الكاتب نفسه، وليس راويا تخييليا ينوب عن الكاتب نيابة أدبية أو أخلاقية. وهذا يوقع القارئ في لبس وارتباك إزاء ما يتلقاه، هل يصرف وقائع النص ومكوناته إلى التخييل أم إلى المرجع الحي الواقعي الذي هو حياة المؤلف عينه المعلن عنه؟.مع أن هذا النوع السردي يهيمن عليه الجانب المرجعي على التخييلي، فإنه يحمل الناص والقارئ معا مسئولية أخلاقية لا سبيل إلى التنصل منها، بسبب الالتباس الشديد الذي يخلفه غياب العقد القرائي بين المؤلف الحقيقي والقارئ، فينتج عنه سوء فهم أو تفاهم بين طرفي العملية الإبداعية: الناص والمتلقي. وهذا ما يفسر التلقي الأولي المرتبك للنصوص المبكرة في هذا اللون، إذ يُنظر إليها باعتبارها سيرا ذاتية متمردة، أو أنه جنس أدبي ما محدد يتم تعيينه وتأسيسه. وغياب تعاقد الناص مع القارئ لتوجيه أفق انتظاره في مثل هذه النصوص يكرس الغموض والالتباس في تعيين ماهية النص وتعيين جنسه الأدبي.

ظهر أول نص أدبي سردي بتوصيف تخييل ذاتي، مع الكاتب الناقد الفرنسي سارج دوبروفسكي [1] Serge Doubrovsky سنة 1977، بعنوان "أبناء Fils "، وكان تحدّيا للقواعد والتعريفات التي وضعها فيليب لوجون في مشروعه الضخم حول السيرة الذاتية، وكان أيضا جوابا على سؤال طرحه لوجون: هل يمكن للبطل الروائي أن يحمل اسم المؤلف نفسه؟. وقد أراد دوبروفسكي من خلال نصه أن يتحدى لوجون وأن يتمرد على التحديدات النوعية المستقرة التي أقرها لوجون في السيرة الذاتية، فعرّض بذلك مفاهيمه الراسخة عن الواقع والحقيقة، والصدق الفني والتخييل وغيرها، إلى المساءلة والمراجعة، وأوحى إلى لوجون وغيره من النقاد أن المفاهيم التي يعتقدون أنها صارت قارة فيما يخص الرواية والسيرة الذاتية، أنها مازالت تحتاج إلى مزيد من القراءة، ولا زالت تستعصي على التحديد المنهجي، وأن الباب لا يزال مفتوحا على مصراعيه لمختلف المعارف الإنسانية لتسهم في تفسير البروز المفاجئ للأنا في صدارة الأدب.

[1]- ينظر Serge Doubrovsky : Fils, paris, Galilée, paris 1977.

يقول دوبروفسكي مفسرا استنكافه عن السيرة الذاتية: "سيرة ذاتية؟ لا ...إنها امتياز خاص بالناس المهمين في هذا العالم، في خريف أعمارهم، بأسلوب جميل، أما التخييل (الذاتي)، تخييل أحداث ووقائع شديدة الواقعية، فهو إبداع لغة المغامرة بين يدي مغامرة اللغة، بعيدا عن التعقل وعن القواعد الكلاسيكية للرواية"[1]. يتبين من خلال مقولة دوبروفسكي أن دعامة اللعبة السردية في التخييل الذاتي هما شيئان أساسيان:

الأول إحلال الذات محلا إشكاليا يتأرجح بين الواقع والخيال بما يجعل العملية السردية برمتها بحث أبدي عن الأنا المفقود، عن الذات التي أصبحت فجأة موازيا للعالم، والمعنى الذي أصبح مماثلا للحياة في أعمق صورها تخفيا، وغموضا، واستعصاء على الفهم والتأويل.

أما الثاني فهو كما عبّر عنه دوبروفسكي بوضوح، إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة، أي نقل مركز الثقل من المغامرة/الحكاية إلى الأداة/لغة الحكاية، ومن ثَمّ تنقلب السيرورة السردية رأسا على عقب، لتوغل في لعبة اللغة وإمكاناتها وإغراءاتها اللامحدودة، لتصبح الكتابة ذريعة لنفسها لا لشيء وراءها، وتتنازل طواعية عن مهمتها التبليغية من أجل وظيفتها الأخرى الشعرية.

إذن فالنصوص التي تنتمي إلى هذه الممارسة السردية الفنية تركز على ذات عليا مركزية أحادية الرؤية، رغبة في استيطان الكيان الحياتي المترسب عبر السنين، والتفرغ في مرحلة من العمر لمراجعة موقع الفرد من العالم، ومن نفسه، وما الذي حصل بالتحديد لتكون النتيجة في النهاية هي ما هي عليه الذات، ويروم الإحاطة بالمغيّب في منعرجات الحياة، وأسباب انتكاسات الروح، وعوامل الضعف البشري، والنقص، وكل مكونات هذا العالم المائج بالمصائر. ولتصوير هذا الولع النرجسي بالذات في هذا اللون من الممارسة النصية لابد من لغة منفصلة من مختلف الإكراهات التي يفرضها الانتساب إلى النوع. وتصبح الكتابة ممارسة ذاتية خالصة، والنص نصا شخصيا حرا ليس ملزما بشيء واقع خارج ذات كاتبه. ينطلق من تجربة واقعية معيشة ثم يسترسل في بحث استقصائي للتفاصيل والذكريات والأحاسيس الشاردة، بغية ترميم الصدوع وإزالة الخدوش عن صفحة اللاشعور، ورصفا متأنيا لأقصر المسافات المؤدية

[1]- Serge Doubrovsky : Fils, paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

إلى الهوية المغيبة تحت طبقات رسوبية كثيفة لحياة لم تحفل كثيرا بالذات وأشواقها. ولم يغب عن ذهن الكتاب ولاسيما كتاب السيرة الذاتية بأنه في اللحظة التي تأخذ فيها الحياة شكل النص، منقلبة من ذكريات وأحاسيس وهواجس إلى سرود مسطورة على جسد البياض، تكف الحياة عن واقعيتها وحقيقتها لتصبح تخييلا صرفا "كي ندرك أن دنيا الأدب ليست أجمل من الحياة وليست دونها، ولكنها حياة أخرى. لحظة مثقلة بصمت اللغة وضجيجها، تأتي عندما تتوقف الحياة الاعتيادية من أن تكون كما تشتهيها"[1].

5. البعد التخييلي الروائي.

من الشروط التي حددها دوبروفسكي في التخييل الذاتي، أنه يجب أن يلزم الطابع الروائي في مستويين مهمين هما:

أ– مستوى التجنيس والذي تعلن عنه عتبة النص الأولى، التي يجب أن تدل على الطابع النوعي للرواية وليس الطابع الأوتوبيوغرافي أو التخييل الذاتي الذي ينتمي إليه النص.

ب– مستوى استراتيجيًا الكتابة وآليات النص، التي أكد على وجوب انبنائها وفق النمط الروائي المعروف باتساعه لشمول مختلف الأنماط والأنواع والأشكال الكتابية، من الرسالة إلى الشعر، إلى المذكرات الشخصية، إلى الرحلة. نمط قادر على استساغة الروغان، واللعب الأسلوبي، ومختلف الصياغات المتأرجحة بمهارة بين مختلف المستويات والوظائف التي توفرها لعبة الرواية التي جعلت هذا الجنس قادرا على القفز اللبق فوق التحديدات الصارمة، بما جعلها نوعا متجددا ومنفتحا على جميع الإضافات التي ما زالت تبدعها قرائح الكتاب، في شتى اللغات، وفي شتى بقاع العالم، حتى ليمكن اعتبار الرواية نمطا أدبيا استطاع أن يكرس العولمة الأدبية والثقافية في أعلى مستوياتها.

إن الركون إلى الآلية الروائية تسعف على امتداد التخييل الذاتي بإمكانات غير محدودة في إنماء مشروعه التخييلي، غير أنه لا يمكن إغفال العقد المضلل والمراوغ الذي تمارسه عتبة(الرواية)المعلنة على غلاف النص، حيث تهمل البعد الأوتوبيوغرافي الذي يسجل عمق حضوره في ممارسة التخييل الذاتي، وتوجه القراءة غير ما ينبغي أن تأخذه

[1] - واسيني الأعرج ، أنثى السراب ، ص 480.

وفقا لمقتضيات القراءة الإيجابية المعاصرة بدورها التفاعلي المشارك في بناء العمل الأدبي المعاصر.

ثم إنه يتماثل أمامنا سؤال كبير ونحن نقف على إصرار النقاد الذين اشتغلوا على التخييل الذاتي، على إلزامية الطابع الروائي لهذا الشكل من الكتابة: هل هو الضرورة التسويقية للمنتوج الأدبي تحت علامة "رواية" باعتبارها منتوجا أدبيا راسخا أثبت جدارته ورواجه في سوق الفنون الأدبية؟أم أنه التخوف من المغامرة بتسويق منتوج أدبي لم يثبت جدارته بعد. وهل الشهرة التي يتمتع بها هؤلاء النقاد والكتاب لا تشفع لهم بابتكار شكل جديد في الكتابة يحمل توصيفه وتجنيسه الذي يدعون إليه مثبتا على عتبات النص بدلا من "الرواية" لا يمكنه أن يتموضع ضمن الخريطة الأجناسية للأدب المعاصر؟.

في الواقع يبدو التفسير التفسير التسويقي مغريا ومربحا، والمغامرة بمنجز جديد كحاجة إبداعية خلاقة، يمكن أن تفاجئ الوسط الأدبي والنقدي، وقد تُحدث تخلخلا في القناعات الراسخة، وتربك التوقعات. لذلك ربما يمكن استساغة عدم التسرع في اعلان شكل أدبي جديد متفرع عن الأشكال السردية المعروفة تلبية لمقتضيات التحولات التدريجية في مجالات الفكر والعلم، كما أن الثورات الجمالية الموازية يجب أن تؤسس لنفسها خريطة قارة قبل أن تنتصب شكلا فنيا جديدا.

6. مأزقية التجنيس/تصنيف النص.

إن مشكلة الأجناس هي إحدى أقدم مشاكل الشعرية، ومنذ القديم حتى يومنا هذا، لم يكف تعريف الأجناس، عددها، العلاقات المشتركة بينها أبدا من إثارة النقاش[1]. لذلك فمن خلال الاعتبارات السابقة تتبدى لنا هذه الرواية "أنثى السراب" من الممارسات السردية الجديدة، التي لم ترق بعد إلى مصاف الجنس الممتلك لاعتمادات نوعية عامة وقارة، ولم تحز على اعتراف المؤسسة الأدبية الرسمية وبالتالي فهي خارج كل تصنيف يستمد مفهوم النوع.

[1] -ينظر، تزيفيتان تودوروف ، ترجمة لجواد الرامي، ص201 : Tzvetan Todorov – Ducrot osmacd: Dictionnaire Encyclopedique des sciences du langages, Ed seuil,paris 1972 , p 193-201. الموقع الإلكتروني: htt://www.aljaabriabed.net/n18_12jawarami.htm

فهي من جهة ليست رواية كما تحددها العتبات النصية في فضاء الصفحة الأولى، والعقد القرائي المصرح به "رواية". لأن قارئ الرواية يتوقع منذ البداية الانخراط في مغامرة نصية تخييلية بالأساس، تنطلق من الخيال وتعود إليه دون تطلع استثنائي نحو حقائق سوى الحقائق التي تبثها بنية النص المغلقة. ومن جهة ثانية فهي ليست سيرة ذاتية يتوقع القارئ منها التعرف على وقائع مجهولة من حياة صاحبها، يشترط فيها الصدق والحقيقة بالاستناد إلى العقد المرجعي المبرم بينه وبين النص من البداية.

وحين يزاوج القارئ بين السيرة الذاتية والرواية فإنه يواجه تحديات صعبة أمام نص تخييلي وأوتوبيوغرافي في الوقت نفسه؛ نص لم يؤسس لنفسه أفق انتظار خاص ولم يتمكن بعدُ من إرساء أخلاقيات استقبال قادرة على احتضانه ضمن الأنواع القارة، فهو لا يطمع في التوصل إلى ما يقرب من حدس الحقيقة واستشعارها في ممارسة يتقاسمها تكوينان لا يلتقيان: التخييل والمرجع الواقعي.

هنا يمكننا التساؤل هل هذا النوع من الممارسة السردية هو نوع منفصل من السيرة الذاتية؟ وهل هو شكل جديد من السيرة الذاتية ما بعد الحداثة؟ وهل ابتكار شكل أدبي جديد، لم يعترف به القراء، ولم يحز على الاعتراف من المؤسسة الأدبية الرسمية، ليس له مكان في المشهد الأدبي؟.

صحيح أننا أمام إشكالية قديمة، ولا ندعي أننا نملك حيالها قرار الحسم، وإنما نحاول محاصرة تلك التعويمات التي يواجهنا بها النص بما يتناسب مع اختياراتنا المنهجية وحفرياتنا النصية.

ولما كان نص الرواية "أنثى السراب" يمارس أشكالا متعددة من التضليل الجمالي، انطلاقا من عتباته المفتاحية والمتوازيات النصية، مرورا بالبنية السردية فالشخصيات المرجعية والهويات السردية، التي تكرس في مجملها الاستيهام المربك في عملية القراءة، وتسهم في هتك الحواجز والحدود الموجودة بين الأجناس السردية، فيغدو النص الموسوم على الغلاف الخارجي "رواية" ليس رواية بالمعايير المحددة والقارة، بل يأخذ النص مظهر اللاتجنيس حين يعتمد على أساليب وأنماط نصية متنوعة، يصعب تصنيفه ضمن جنس مخصوص نقي يضمن له حدودا واضحة وجلية في علاقته ببقية الأجناس

السردية التي تجمع بينها وشائج قربى[1]. سيما عندما تأخذ الذاكرة بعدا استثنائيا في نص الرواية –أنثى السراب– وتسهم بقوة حضورها في التضليل الجمالي، وتتماثل في النص خزانا لا ينفذ تمتح منه السيرة الذاتية قدرا واسعا من الحكي، وتمتح منه الرواية بنسب متفاوتة، ومنها يأخذ النص مسارات غير محددة، يتأرجح بين السيرة والرواية، ويجعل العملية التجنيسية مترددة ومضللة إلى أبعد حد.

ونلفي السيرة الذاتية في النص تعمل على أن تنقل إلى القراء واقعا حدث في الزمن الماضي، يتم استدعاؤه من خلال الذاكرة التي اختزنته تلقائيا، وحين استرجاعه في الحاضر، يقوم التخييل بتنسيق تفاصيله وجزئياته الصغيرة المبعثرة، ومن البديهي أن تكون عملية الاسترجاع زمن الكتابة مليئة بالبياضات التي خلفتها الذاكرة في عملياتها الانتقائية، مادام الحدث يضيع في التاريخ ليُبقي على شكل من أشكال الوعي به داخل الذاكرة "التي تنمحي مسالكها العصبية القديمة لتولد مسالك جديدة عوضا عنها"[2].

وعليه فعندما يلجأ الكاتب إلى التذكر، يكون خاضعا لسطوة الذاكرة وجبروتها واختياراتها الخاضعة لمنطق سيكولوجي بالدرجة الأولى، مما يضطره إلى ملأ فراغاتها عن طريق التخيل الاسترجاعي كعملية ذهنية "تتولد عنها الصور، وقد تنشأ هذه الصور الذهنية عن عملية استرجاع الإحساسات في حالة غيبة الأشياء التي استثارت هذه الإحساسات"[3].

وظيفة الخيال وفق هذا المنطق، تختلف عنها في الرواية، ففي الوقت الذي يتدخل الخيال في الحكي الاسترجاعي لترميم ثقوب الذاكرة، نجده في الرواية مطلق الهيمنة، أو على الأقل يفترض فيه ذلك، تأسيسا على الميثاق السردي الموهم بخيالية جنس الرواية، حتى ولو أثبتت الدراسات النقدية المعاصرة التباس الأجناس الأدبية المطلق، إذ تتخذ الرواية "لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك أننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمية، وأشكالها الصميمة"[4].

---

[1] - ينظر: محمد الباردي: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، حدود الجنس وإشكالاته، مجلة فصول ، المجلد 6، العدد 3، القاهرة/مصر، شتاء 1997 ، ص 77

[2] - جميل صليبا: علم النفس ، دار الكتاب اللبناني ، ط 3، بيروت/لبنان1972، ص 408.

[3] - كمال يكداش: الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي ، مادة خيال ، ج/1، 1986.

[4] - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 11.

تظل العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية "أكثر التباسا، فكثيرا ما ينظر إلى الرواية على أنها في وجه من وجوهها جنس سير ذاتي"[1]. وتؤكد يمنى العيد بخصوص هذه العلاقة، على البعد (التستري) في المتخيل الذي "يبدو قناعا أكثر صدقا في تقديم السيرة الذاتية"[2]، يصبح بإخفاء العقد السيري "أكثر جرأة على كشف الذات. كما أن شفافية الازدواج بين الراوي والكاتب تترك حيزا للذات كيف تقف فيه أمام مرآة ذاتها، وتحاور معرفيا عريها"[3].

وعليه نجد النص الذي نحن بصدده يشتمل على جميع مقومات السيرة الذاتي، غير أنه يمارس أشكالا من التضليل الجمالي الذي سبق الإشارة إليه، وما دمنا لسنا مخولين بالتصنيف، فإننا نأخذ برأي يمنى العيد، وفي ضوء ما تقدم تبدو مقاربة السيرة الذاتية في عمل روائي، هو سيرة ذاتية روائية، مقاربة لا تقلل من شأنها ما سماه لوجون بالميثاق، أو هذا الالتزام الذي يظهره المؤلف ويأخذ قيمة ميثاق، كما لا يعوزها ما يعلل معرفة الذات في روايتها عن سيرتها[4].

وندعم رأي يمنى العيد برأي الناقد محمد الباردي الذي يقول أن الروائيين الذين كتبوا السيرة الذاتية بصراحة أو تمويه، فقد "تنوعت الأساليب لديهم وتشابكت وهتكت الحواجز والحدود، ولكن نصوصهم المنسوبة إلى السيرة الذاتية لم تتوج انقاطاعا عن كتابة الرواية بل انبثقت في خضم تجربة الإبداع الروائي، ولذلك فهي في اعتقادنا لم تكتب لعجز في الاستجابة لأهداف هذا اللون من الكتابة وغاياته، بل جاءت أيضا تنويعا داخل التجربة الإبداعية ذاتها وبحثا عن أساليب حكائية جديدة"[5].

---

[1] - محمد الباردي: عندما تتكلم الذات - السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 11.

[2] - يمنى العيد: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة ، مجلة فصول، ع/4، المجلد 15، القاهرة/مصر شتاء 1997، ص 13.

[3] - المرجع نفسه ، ص 13.

[4] - ينظر، المرجع نفسه ، ص13.

[5] - محمد الباردي: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث: حدود الجنس وإشكالاته، مجلة فصول،العدد 3، مج 16، القاهرة/مصر، شتاء 1997 ص 77 .

خاتمة.

في النهاية نوجز أهم النقاط التي توصل إليها البحث، وهو يعبُر تضاعيف الرواية بالنقد والدراسة، مستندا على مقولات النقد المعاصر، ويتتبع بعض المكونات السردية للنص، التي تكشف عن ماهية العلاقات القائمة بين السيرة والتخييل، أثناء إنجاز عمل روائي كانت فيه الكتابة عن الذات محور العملية السردية، فأجملناه في العناصر التالية:

1- إن النص الأدبي بالرغم من خصوصيته الفردية الذاتية، ليس معلقا في الفراغ، فهو في الغالب إنتاج مجتمع معيّن، ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط، ويتفاعل معه، لذلك يصير البحث عن المتخيل في الأدب كلام عن السوسيو ــ تاريخي والمجال الثقافي، الذي أُنتج فيه أو على غراره الأدب.

2- العلاقة بين المتخيل والواقع هي علاقة اشتراك، انطلاقا من وظيفتها على الرغم من التعارض الظاهري بينهما، باعتبار أن التخييل بناء ذهني إبداعي خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر، لكنهما يتداخلان في العلاقات المتينة التي تربطهما. فالمتخيل يحيل على الواقع، والواقع يحيل على ذاته، أي أن المتخيل نوع من الممارسة لهذا الواقع، هذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه أو ترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد.

3- تجلى لنا أن المتخيل يقارب ويرادف أحيانا مفهوم النص ومفهوم الخطاب، فالنص ذو طبيعة لغوية، بوصفه خطابا حول الواقع، فمجموع العلامات(الرموز اللغوية) التي تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع، والتعبير عنه بطريقة مغايرة بعيدا عن التطابق، هي ما يطلق عليها مفهوم التخييل.

4- السيرة الذاتية لا تكتب بأسلوب واحد وإنما بأساليب مختلفة وبأشكال سردية متنوعة، فالسرد يختلف عن عنصر "الوصف" فهو خطاب يعتمد الحكي والقص الأدبي، لكن حدوده مفتوحة على الشعر بقدر ما هي مفتوحة على النثر، وهذا يثبت أن العملية السردية هي قاسم مشترك بين جميع الفنون الأدبية، كما أن الشعر ليس وصفا خالصا حتى يتعارض مع السرد، وفيه من الأنماط الحكائية والقصصية ما لا يمكن تجاوزه أو إنكاره. كما أن النثر ليس سردا خالصا حتى يتعارض مع الوصف، وبالتالي فلا الشعر ولا النثر بإمكانهما الاستغناء عن أداتي: السرد والوصف.

5- من العسير على أي باحث أو ناقد أن يجزم بصفاء السيرة الذاتية أو براءتها من التخييل والتمويه والمبالغة والكذب، عن قصد أو غير قصد، خاصة عندما تعترض كاتب السيرة الذاتية مشكلة النسيان وخيانة الذاكرة، في أي طور من أطوار حياته الشخصية، فإنه يلجأ إلى التخييل والتلفيق، ليصل أجزاء وتفاصيل أحداث أو ذكريات معينة عفا عليها الزمن، لكن ذلك لا يعيب شيئا من جمالية وفنية الأدب، ثم إن الحياة نفسها هي أصلا مزيج من الحلم والحقيقة والواقع والخيال.

6- وجدنا أن الكثير من النقاد العرب يذهبون، إلى أن الأدب العربي يميزه الكتمان، وانعدام أدب الاعتراف أو شبه الاعتراف،خلافا مما نجده عند الغرب، وأن الأنا بغيض في حياتنا الثقافية، ومن الصعب الكتابة في الأنا في الأدب العربي، فبرغم أنه يجوز للشاعر في معرض الفخر أن يقول أنا أو نحن، فإنه لا يجوز للكاتب أن يقص حياته وسيرته وأن يكشف عن أفكاره وأحاسيسه في شيء من الصراحة، وبخاصة اقتحام الحدود الممنوعةــ كما هو الشأن في السيرة الذاتيةــ حدود الحياة الحميمية التي تساق ضمن دائرة الحياة الفردية.

7- تتعدد الدوافع الكثيرة في كتابة السيرة الذاتية، فمنها ما يكون للتبرير أو الاعتذار أو التعليل أو الشهرة، وقد تكون مجتمعة في عمل واحد. وقد تكون ضمن المقاومة الدائمة ضد الرياح التي تهب عكس ما نشتهي، وتتصل أيضا بشعور الكاتب بمرور الزمن، أو القلق من الموت والجزع من المستقبل، وصنف يتصل بالحاجة إلى العثور على معنى الحياة المنقضية، والتلذذ بسحر الماضي واستحضار الذكريات. وفي النهاية، فالسيرة الذاتية، ليست اعترافا وكشفا للمستور فحسب، بل هي أيضا تحدٍّ لكل أنواع القهر والنكران والفقدان، بل هي الثبات أمام آلة الموت والتطرف.

8- وقفنا على أهمية العتبات النصية كجملة من الوحدات الأيقونية، والعلامات اللغوية الخارجة عن بنية النص الأصلي، التي تشكل تداولية الخطاب، وتحاور أفق انتظار القارئ، وتثير اشتهاءه السردي، وأن العتبات قد تتحول إلى سياقات ورؤى تضيء عتمة النص، وتوجه فهم القارئ، حتى لا يضيع في مجاهل اللغة، ولا يمكن فهم النص دون الإحاطة الشاملة بها.

9- إن تجنيس النص من لدن الكاتب لا يتخذ صيغة تقريرية أو إجبارية، ولا يسعى أن يكون حقيقة ثابتة، وإنما يفتح سؤالا لا يمكن الإجابة عنه إلا متأخرا، بعد ولوج تضاعيف النص، والوقوف على مكوناته الأساسية، والآليات والأدوات المتوسلة في تبليغ الرسالة.

10- إن النص الروائي العربي أعطى قدرة على التشكُّل والتلوُّن والتكيُّف، بحثا عن أفق مختلف ومسارات متعددة، مراهنا على قوة الإبداع وتجاوز كل ما هو مألوف، مستندا على المناقضة والتواصل الحضاري، واستمدَّ خصوصيته من الرؤية العربية والإسلامية، مع ربط علاقات ممكنة وأخرى مستحيلة، مع مواد وأزمنة وفضاءات لا محدودة للتعبير عن حركات الروح، وتشخيص اهتزازات الوعي وتقلباته، اعتمادا على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي ومن التطور الحضاري الغربي، ومن اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة، واستخدام اللغة للتعبير بطريقة جديدة، تتيح تجسيدا حيا وفنيا لهذا الإكتناه.

11- البنية السردية في السيرة الذاتية تدعم وتؤكد أن الرواية من أكثر الأشكال الفنية قربا من السيرة الذاتية، فمن حيث البناء الفني، يوجد تداخل كبير بينهما، لاسيما في شكل السارد الذاتي الذي يعد البطل الراوي معا في السيرة الذاتية، ويظهر شكلا مألوفا في الرواية.

12- منطقة "الرواية السير ذاتية" هي المنطقة الوسيطة المشتركة بين السيرة الذاتية والرواية، التي يمكن تفعيلها اصطلاحيا لتطبيق الأعمال السير ذاتية، التي يذهب أصحابها إلى كتابتها بأسلوبية الخطاب الروائي لغة وشكلا.

13- إن شخصية "ليلى" في الرواية هي مجرد تمظهر روائي في الفضاء السيري لسينو/واسيني، تقول ليلى في الرواية" لم أعد أنا إلا الجزء الخفي من نفسه، وعطره ، وشهواته المجنونة، وأشواقه".

14- إذا كان سارج دوبروفسكي قد تحدى فيليب لوجون، وتمرَّد على تحديداته النوعية المستقرة التي أقرها في السيرة الذاتية. فإن واسيني الأعرج قد تحدى رولان بارت، الذي قال" لا يمكن للعاشق أن يكتب قصة عشقه، وأن الآخر وحده القادر على كتابة روايته..." فكتب قصة عشقه للمرأة، للوطن، للفن، وابتدع شخصية من خياله ليست في

الأخير إلا ذاته، يحركها كما يشاء ويجعل كل يومياتها، وهمومها، وجنونها، وهواجسها، تحيل جميعا على الكاتب الذي يكتب سيرته، وقصة عشقه.

15- استفاد الكاتب من فن الرسائل، كفن عربي جميل من فنون الإنشاء القديمة، واستطاع من خلاله أن يقول ما يريد، عن ذاته وأشواقه، ويعبّر عن آرائه في الحياة، والثقافة، والفكر،مستثمرا ما تنطوي عليه الرسائل من طاقة هائلة، من أساليب السرد التي تغني المتن الحكائي بالأقوال والأحداث، وتفتحه على سبل تعبيرية متنوعة، تثري سرديته وتعمق فضاءه الحكائي. والرسائل بمثابة وثائق مرجعية تسعف الكاتب أو السارد على التذكر، وتربط الأحداث بزمانها ومكانها لأنها تحمل توقيع المرسِل وتحدّد المرسَل إليه وتؤرخ لزمان ومكان كتابتها.

16- إن الرواية بارتكازها على تقنية الرسائل، أتاحت استحداث طراز سردي متميز، يتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي يقيمها مع التراث السردي القديم –فن الرسائل وفن السيرة– ويعتمدهما منطلقا لإنجاز مادته الروائية.

17- كثيرا ما تكون الذات محور العملية السردية، فيتمازج الطابع الروائي مع الطابع السيري باستعمال الشكل الروائي المعتاد قناعا فنيا لإعادة تشكيل تجارب الحياة الشخصية من منظور تخييلي.

18- يمكن تأسيس ملفوظ سردي قادر على غواية القارئ، بالمزاوجة الخلاقة بين ما هو سيري واقعي مستعاد من خزان الذاكرة، مع ما هو فني متخيل من اختلاقات الذات المبدعة، التي تبحث عن أساليب حكائية جديدة.

19- طغيان الذات على العملية التخييلية في هذا النوع (الجنس) من السرد، يدفع إلى التردد في تصنيف النص ضمن الأجناس المتجاورة، الرواية، السيرة الذاتية، الاعترافات، الرحلة، اليوميات الخاصة، المذكرات، التخييل الذاتي، محكي الحياة، السيرة الذاتية الذهنية.

20- إن التباس التصنيف، وصعوبة وضع النص في خانة أجناسية محددة، بالنظر إلى هويته كعمل رسائلي سردي، من جنس جديد لم تتضح معالمه، وسط الأجناس السردية المتجاورة، رغم العقد القرائي المثبت على غلاف الكتاب " رواية"، لكن طبيعة

المكونات السردية، لا تعترف بهذا التصنيف، ولا تذلل المصاعب التي تعترض قراءة النص.

21- يمكن الركون إلى تصنيف رواية "أنثى السراب" ضمن ما يعرف: "رواية السيرة الذاتية" باعتبارها جنس سردي يستجيب لشروط إنتاج النصوص التي يتدخل فيها التخييل في ممارسة الكتابة عن الذات، وإزالة الوهم القائم بين الرواية والسيرة الذاتية، ما دام هذا الجنس السردي يستوعب في الآن نفسه ما هو واقعي ذاتي و ما هو خيالي روائي على السواء.

ختاما أرجو التوفيق في هذه الإضاءة البسيطة، وحسبي المحاولة بجد وصدق.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر.

1- القرآن الكريم.

2- إبراهيم أنيس وعبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ومحمد خلف الله الأحمر: المعجم الوسيط، دار الأمواج، ج1، ط2، بيروت/لبنان 1990.

3- أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ضبط حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان 1981.

4- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، مصر 1979.

5- زين الدين أبو محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تحقيق يوسف الشيخ محمد، المكتبة المصرية- الدار النموذجية- ط5، بيروت/لبنان 1999.

6- واسيني الأعرج: أنثى السراب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، بيروت/لبنان 2010.

7- واسيني الأعرج: أنثى السراب(سكريبتوريوم)، في شهوة الحبر، وفتنة الورق، دار الصدى، الإصدار رقم 29، ملحق بمجلة "دبي الثقافية"، ط1، الإمارات العربية المتحدة، أكتوبر 2010،

8- واسيني الأعرج: أنثى السراب (سكريبتوريوم)، في شهوة الحبر، وفتنة الورق، نسخة الكترونية قبل الطبع.

ثانيا: المراجع العربية.

1- ابن سينا، علم النفس من طبيعيات الشفاء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.ط، بيروت/لبنان 1982.

2- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية - من المتماثل إلى المختلف- دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر/تيزي وزو 2006.

3- أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، دار الأمان، ط1، الدار البيضاء/المغرب 2005.

4- أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 2005.
5- إبراهيم زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة 1972.
6- إحسان عباس، فن السيرة، دار الثقافة، ط5، بيروت/لبنان 1971.
7- الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999.
8- الفارابي، كتاب أهل المدينة الفاضلة، تحقيق البير نصري نادر، دار المشرق، ط4، بيروت/لبنان 1982.
9- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت/لبنان 1984.
10- جميل صليبا: علم النفس، دار الكتاب اللبناني، ط3، بيروت/لبنان 1972.
11- حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر. 2002.
12- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العرب، ط2، المغرب/لبنان 2009.
13- حسين فوزي النجار، التاريخ والسير،د ط، دار القلم، القاهرة/مصر 1964.
14- حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب/ لبنان 2000.
15- حنا عبود: من تاريخ الرواية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا 2002.
16- زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة 1972.
17- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دار دندرة للطباعة والنشر، ط1، بيروت/لبنان 1981.
18- سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة في السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/المغرب 1997.

19- شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء/المغرب 2005.
20- عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/مصر 1984.
21- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت 1992.
22- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/المغرب1992.
23- عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة،(د.ط) بيروت/لبنان 1982.
24- عبد الفتاح كليطو: الغائب، دراسة في مقامات الحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/المغرب 1987.
25- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.
26- عبد الله أبو هيف، الجنس الحائر- دراسة في أزمة الذات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق/سوريا 1999.
27- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان- ط1، مصر 1992.
28- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998.
29- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى المجال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة/مصر 1978.
30- عز الدين إسماعيل، نصوص قرآنية في النفس الإنسانية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد/العراق 1986.
31- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي،ط6، القاهرة/مصر 1976.

32- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت/لبنان 1999.
33- كمال الرياحي: هكذا تحدث واسيني الأعرج (واسيني الأعرج: دون كيشوت الرواية العربية)، TRAVELLING للاتصال، تونس2009.
34- كمال يكداش: الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء العربي، 1986.
35- ماهر حسن فهمي، السيرة تاريخ وفن، دار القلم، ط2، الكويت 1983.
36- محمد سعيد رمضان البوطي، فقه السيرة: دراسات منهجية علمية لسيرة المصطفى عليه السلام وما تنطوي عليه من عظات ومبادئ وأحكام، دار الفكر، ط3، القاهرة/مصر 1968.
37- محمد غنيمي هلال، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1962.
38- محمد الباردي: عندما تتكلم الذات-السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا 2005.
39- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا 2005.
40- محمد الداهي: شعرية السيرة الذهنية، (محاولة تأصيل)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة/مصر 2008.
41- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، ط1، سوريا 2008.
42- محمد صالح خرفي: فضاء النص/نص الفضاء (دراسة نقدية في الشعر الجزائري)، منشورات أرتيستيك (ش،م،م دار الأخبار للصحافة، ط2، القبة/الجزائر 2007.
43- معجب الزهراني، مقدمة:مدخل نظري عام عن السيرة الذاتية، ضمن موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، مج 5، بعنوان: السيرة الذاتية، إعداد: عبد الرحمن الطيب الأنصاري، ومعجب بن سعيد الزهراني، ومنصور

بن إبراهيم الحازمي، المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ط1،الرياض/السعودية 2001.

44- معجب الزهراني، الرواية العربية...«ممكنات السرد» ، المبحث الثامن: القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية، ضمن أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11-31 ديسمبر 2004، نُشر في كتاب صادر عن: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت 2009.

45- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت/لبنان 1985.

ثالثا: المراجع المترجمة.

1- بول ريكور: الزمن والسرد-التصوير في السرد القصصي-، ترجمة: فلاح إبراهيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الجزء الثاني، ط1، بيروت/لبنان 2006،.

2- تزيفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/المغرب 1987.

3- جورج ماي: السيرة الذاتية، ترجمة: عبد الله الصولة ومحمد القاضي، بيت الحكمة، تونس 1972.

4- جان بريتلي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة، القاهرة/مصر 1970.

5- فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/المغرب 1994.

6- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، ترجمة لحسن حمامة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء/المغرب 1995.

7- يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي، حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة عبد المنعم تليمة، الجزء الثاني، منشورات عيون، الدار البيضاء/المغرب 1986.

خامسا: المقالات والدراسات.

1- أحمد صبرة، جوانب من شعرية الرواية، دراسة تطبيقية على رواية " الحب في المنفى" لبهاء طاهر، مجلة فصول،المجلد15، العدد4، القاهرة/مصر 1997.

2- بسام بركة، الإشارة، الجذور الفلسفية والنظرية اللسانية، الفكر العربي العاصر، العدد 21–22، صيف 1984.

3- تزيفتان تودوروف، النشاط السيميائي المعاصر، ترجمة: محمد امعارش، المحور الثقافي، العدد 2، يونيو 1986.

4- حوار مع واسيني الأعرج: مجلة المجلس الأدبية، تصدر عن مجلس الشعر الشعبي العماني "الأخبار" أرشيف العدد 7، فبراير 2010.

5- رجاء الهبطي، تصور التخييل الأدبي، مجلة مجرة، المغرب ربيع 1996.

6- صالح معيض الغامدي ، "التحدّث بنعمة الله...وكتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم"، المجلة العربية، ع 191، س 17 (مايو–يونيو 1993).

7- صالح معيض الغامدي، السيرة الذاتية العربية في الدراسات الغربية، مجلة "علامات النقد" ج 4، م 11، السعودية 2002.

8- محمد الباردي: الشخصية الروائية والقناع في أعمال جبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول، م 15، ع 4،القاهرة/مصر 1997.

9- محمد الباردي: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث: حدود الجنس وإشكالاته، مجلة فصول،المجلد15، العدد3 ،القاهرة/مصر 1997.

10- واسيني الأعرج: دياسبورا: انشغالات عالمية في الكتابة الروائية، جريدة الخبر، اليومية الجزائرية، العدد 5962،الجزائر بتاريخ: 2010/04/10.

11- يمنى العيد: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة الزدوجة، مجلة فصول، ع 4، مج 15، القاهرة/مصر شتاء 1997.

رابعا: مراجع شبكة الانترنت.

1. تزيفتان تودوروف،ترجمة لجواد الرامي: T.Todorov – Ducrot Osmacd : Dictionnaire Encyclopédique des science du langages,ED seuil paris 1972,p193-201. الموقع الالكتروني:

htt://www.aljabriabed.net/n18_12jawarami.htm

2. "الكرتيل"، مصطلح اقتصادي، منتدى عين كرشة، الموقع الالكتروني: htt://kercha.arabstar.biztt321.topic
3. جميل حمداوي، مفهوم التخييل الروائي، محطة مقالات، 19 أوت 2006.الموقع الالكتروني : htt://www.doroob.com/archives/ ?p=10338
4. عبد الفتاح أفكوح، أدب السيرة الذاتية بين الشعر والنثر(المقالة الأولى) منتدى الرحمان،سبتمبر2008.الموقع الالكتروني : htt:/matamatar.net/vb/member.php ?u=403
5. "الكرتيل"، مصطلح اقتصادي، منتدى عين كرشة، الموقع الالكتروني: htt://kercha.arabstar.biztt321.topic
6. محمد الداهي، الكتابة عن الذات، موقع الناقد المغربي محمد الداهي: www.mohamed-dahi.net/site/news.php?cotion=view&id=169
7. هويدا صالح، السيرة الذاتية، الحوار المتمدن، العدد 2602، 2009/03/31. الموقع الالكتروني: htt://www.ahewar.org/debat/show.art ?aid=167369

رابعا: المراجع الأجنبية.

1. Charles Grivel, Production de l'intérét Romanesque ; ED Mouton paris 1973.
2. Fray Northrop : Anatomie de la critique, traduction par GUY DURANT, Ed Gallimard,paris 1969.
3. J- Kristiva, Sémiotiké : Recherches pour une sémanalyse, seuil/points paris 1978.
4. Gérard Denerval, Les illuminés, in deuvres cllassique, Garnier paris 1969.
5. Gérard GENETTE : « Le Titre » in seuils, coll poétique, paris 1987.
6. Gérard Genette in Susan Rubin Suleiman : Le Roman à thèse ou l'autorite fictive , PUF, paris 1983 .
7. Gérard Genette, palimpsestes, ed seuil 1982.
8. Roland Barthes, L'effet de réal, in littérature et réalité, ED seuil/points paris 1982.
9. Roland Barthes, S/Z, ED seuil paris 1970.
10. Scholes (R) : Les modes de la fiction poétique, seuil paris 1977.
11. Serge Doubrovsky : Fils, Galilée paris 1977.
12. T . Todorov, Poétique, seul/points paris 1973 .

13. vincent Colona, Thèse, sous la diriction, de Gérard Genette « l'autofiction, essai sur la fictionnisition de soi en litterature » paris, EHSS ? 1989.

فـــــــهرس

شكر.....

مقدمة.....

الفصل الأول: بنية المتخيل وبنية السيرة.....ص01

1.المتخيل.....ص02

2.مفهوم التخييل في النقد الغربي.....ص03

3.المتخيل والعقل.....ص05

4.المتخيل والواقع.....ص08

5.الصلة الجمالية بين الواقع والمتخيل.....ص12

6.ماهية السيرة.....ص15

7.أنواع السير.....ص16

أ.السيرة النبوية.....ص16

ب.السيرة الشعبية.....ص17

ج.التراجم.....ص17

د.السيرة الموضوعية.....ص17

ه.السيرة الذهنية.....ص18

و.السيرة الذهنية الموضوعية.....ص18

ز.السيرة الذهنية الذاتية.....ص19

ح.السيرة الغيرية.....ص19

8.مفهوم السيرة الذاتية.....ص20

9.دوافع السيرة الذاتية.....ص23

أ- نمو الذات الفردية في تاريخ العالم الحديث.....ص24

ب-مفهوم الأنا في الثقافة العربية.....ص27

ت-الدوافع العقلية والعاطفية.....ص28

10. الصدق في السيرة الذاتية.....ص32

الفصل الثاني: عتبات الرواية وتجليات المنظور السردي.....ص36
1.عتبات الرواية.....ص37
2.أيقونية الصورة.....ص38
3.شعرية العنوان.....ص41
أ.الدال.....ص43
ب.المدلول.....ص44
4.عتبة الإهداء/الخطاب المقدماتي.....ص47
5.بنية السرد.....ص50
6.المنظور السردي.....ص52
7.محاولة تركيب.....ص62

الفصل الثالث: جمالية السرد ومقاربة التخييل الذاتي.....ص64
1.الشخصيات.....ص65
2.الوظائف والعوامل.....ص67
أ.الشخصيات المرجعية.....ص68
ب.الشخصيات الواصلة.....ص75
1.الشخصية الحكائية.....ص76
2.تقنية الرسائل.....ص94
3.الشخص الروائي/البطل الروائي.....ص100
4. البعد المرجعي/البيوغرافي.....ص108
ج. الشخصيات المتكررة.....ص110
3.الهوية الأعلامية ومقاربة التخييل الذاتي.....ص113
4.سيرة ذاتية أم تخييل ذاتي.....ص115
5.البعد التخييلي الروائي.....ص119
6.مأزقية التجنيس/تصنيف النص.....ص120
خاتمة.....ص124

قائمة المصادر والمراجع.....ص129
فهرس.....ص137

ملخص البحث:
يتناول هذا البحث المتواضع العلاقات المتجاذبة والمتنافرة بين التخييل والسيرة، في رواية: "أنثى السراب" للروائي الجزائري؛ واسيني الأعرج، وهي عمل سردي يصنف ضمن ما يسمى حديثا "الكتابة عن الذات" وهو جنس سردي يساير الحركية الثقافية العالمية، ويحاول استيعاب الأجناس الأدبية الغربية المعاصرة التي تضطلع بمهمة التجديد والإبداع واختلاق أشكال سردية متميّزة قادرة على غواية القارئ.
ويستند البحث على المناهج النقدية المعاصرة، التي استفادت من مقولات البنيوية والسيميوطيقا والأسلوبية الجديدة وعلم اللغة، ويرتد أحيانا إلى القراءة السياقية التي تعتمدها دراسات ما بعد الحداثة.
فكان التركيز على المكوّنات السردية التي يمكن أن تضع الحدود الفاصلة بين مجموعة الأجناس السردية المتجاورة، محاولة لإزالة الوهم القائم بين الرواية التي تستمد مشروعيتها من التخييل، والسيرة الذاتية التي تستمد مشروعيتها من الذات والمرجع، وكيف للرواية أن تحافظ على طبيعتها الفنية التي تسمح لها بتوظيف التخييل باعتباره أبرز سمات الفعل الروائي، الذي يعمل على انتقاء الأحداث الواقعية- السيرية- ويعيد صياغتها بما يتلاءم مع خصوصيات التشكيل الروائي في سياقه الفني والتعبيري والأجناسي، وبيّن البحث خصوصية هذه الرواية التي ارتكزت على تقنية الرسائل في صياغة بنائها الحكائي، فأتاحت استحداث طراز سردي متميّز، يتشكّل من رحم فنين أدبيّين قديمين من فنون الأدب العربي القديم هما: فن الرسالة وفن السيرة الذاتية، اللذان أتاحا لاختلاق شكل سردي متميّز قادر على إغواء القارئ، فأسهم بشكل إبداعي في إثراء فضاء الكتابة من باب التنوّع والمغايرة.
لقد انتهجنا في الإجابة عن إشكالية البحث خطة توزعت على ثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في الفصل الأول ضبط مفهوم المتخيل، ثم أنواع السير وتقاطعها مع المتخيل الروائي ثم درسنا العتبات وطريقة تمويهها وابتداعها للمتن الروائي ثم درسنا الشخصيات حسب تقسيم هامون، وأخيرا بينا صعوبة تجنيس العمل السردي فركنا إلى تصنيفها ضمن الرواية السيرة الذاتية.

الكلمات المفتاحية:
السرد؛ المتخيّل؛ السيرة؛ الذاتية؛ الرواية؛ العتبات؛ المنظور؛ الرسائل؛ الشخصيات؛ التجنيس.