جامعة البليدة2– الجزائر

مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

المُدَوّنة

مجلّة علمية، أكاديمية، دورية، محكّمة

تُعنى بالدّراسات الأدبية والنقدية

تصدر عن مخبر الدّراسات الأدبية والنّقدية

العدد الثامن شعبان ١٤٣٨هـ الموافق لـ:ماي 2017م

عدد خاص

كتاب المؤتمر الدولى: السيرة الذاتية والتخييل الذاتى فى الرواية الجزائرية والعربية

ر – د– م – د: ISSN 2437-0819– رقم الإيداع القانوني:6068–2014

المدونة

مجلة علمية، أكاديمية، دورية، محكّمة

يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

قسم اللّغة العربية وآدابها

كلّية الآداب واللغات

جامعة البليدة2

الرئيس الشرفي للمجلة: أ. د/ **أحمد شعلال** . رئيس جامعة البليدة 2

مدير المجلة مسؤول النّشر: د/ علي حميداتو . مدير المخبر.

رئيس التحرير: د/ سعيد تومي

أمين التحرير: د/ محمد بلعزوقي

هيئة التحرير:

د/ رجاء بن منصور

د/ عمر برداوي

أ/ محمد عطاالله

أ/ سغيلاني نعيمة

الهيئة العلمية:

- أ.د / عمّار ساسي(جامعة البليدة 2)
- أ.د/ علي ملاحي (جامعة الجزائر2)
- أ.د/ وحيد بن بوعزيز(جامعة الجزائر2)
- أ.د/ منذر عياشي .(جامعة البحرين)
- أ.د/ عبد الله شطاح (جامعة البليدة 2)
- أ. د/ رشيد كوراد (جامعة الجزائر 2)
- أ.د / حفيظ ملواني (جامعة البليدة 2)
- د/ علي بولوط (جامعة السلطان محمد الفاتح. تركيا.)
- د/ ميلود شنوفي (جامعة البليدة 2)
- د/ الصادق قسومة(جامعة تونس)
- د/ محمد طيبي (جامعة البليدة 2)
- د/ رشيد الإدريسي (جامعة الحسن الثاني . المغرب)
- د/ إبراهيم فضالة (جامعة البليدة2)
- د/ خليفة قرطي (جامعة البليدة 2)
- د/ سعاد مسكين (جامعة تطوان المغرب)
- د/ بلقاسم عيساني (جامعة المدية)
- د/ السعيد بوخاوش (جامعة البليدة2)
- د/ النذير بولمعالي (جامعة المدية)
- د/ امحمد العماري(جامعة البليدة 2)
- د/ يوسف الفهري (جامعة تطوان المغرب)
- د/ عبد الدايم السلامي (جامعة تونس)
- د/ يوسف العايب (جامعة الوادي)
- د/ عبد الملك قجور(جامعة البليدة 2)
- الدكتور عمر اسحاق أوغلو(جامعة اسطنبول تركيا)
- د/ حليم ريوقي (جامعة البليدة 2)
- د/ بهاء بن نوار (جامعة سوق أهراس)

* المدوّنة *

المواصفات العامة:

* **المدوّنة** مجلة علمية، أكاديمية، دورية، محكّمة، تصدر عن مخبر الدراسات الأدبية والنقدية بجامعة البليدة2

* المجلة تعنى بنشر البحوث العلمية الأصيلة المقدّمة إليها في مجال الأدب والنّقد.

* الأعمال التي تصل المجلة لا تردّ إلى أصحابها نشرت أم لم تُنشر.

* الآراء والأفكار التي تنشر في المجلة لا تلزم سوى أصحابها.

* يخضع ترتيب المقالات لاعتبارات منهجية وتقنية.

شروط و قواعد النشر:

تنشر **المدوّنة** الأبحاث والدّراسات العلمية المتخصصة التي تهتم بالأدب والنّقد، وفقا للشروط والقواعد التالية:

1- عدم نشر البحث المقدم في أيّ مجلة أخرى.

2- الالتزام بالتحليل العلمي والتقيد بالشروط العلمية و المنهجية الأكاديمية.

3- الكتابة في الصفحة الأولى من المقال: الاسم واللقب، الدرجة العلمية، المؤسسة، الهاتف، البريد الإلكتروني، عنوان المقال، سيرة ذاتية مختصرة.

4 - يرفق البحث بملخص في حدود 100 كلمة مرفقة بالكلمات المفتاحية وآخر باللغة الإنجليزية .

5- إدراج الهوامش في آخر المقال مبينا كافة البيانات اللازمة .

6- لا يتعدى عدد صفحات المقال 20 صفحة بما فيها الهوامش والمراجع؛ ولا يقل عن عشر صفحات.

7- يحرر المقال وفق برنامج Microsoft Word بخط traditional arabic مقاس 14 ومقاس 10 بالنسبة للهوامش.

8- حجم الصفحة: الطول 24 سم، العرض 16 سم مع ترك 2 سم للهوامش، المسافة بين الأسطر: Simple.ويرسل إلى عنوان المجلة في نسختين ورقيتين مرفوقتين بقرص مضغوط (CD).

9- ترقّم الصفحات في الوسط أسفل الصفحة.

10- أن يكون المقال خاليا من الأخطاء اللغوية و المطبعية.

11- تخضع جميع المقالات المرسلة إلى المجلة للتقييم من قِبل أعضاء اللّجنة العلمية للمجلة، ويبلغ الباحث إلكترونيا بنتيجة التقييم.

12- ترسل المقالات بصيغتي Woord و PDF إلى البريد الإلكتروني الخاص بالمجلّة:

almodawana@yahoo.com

المراسلات:

مجلّة المدونة

مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

جامعة البليدة 2

العفرون. البليدة. الجزائر

المحتويات

العدد الثامن . شعبان ١٤٣٨هـ الموافق لـ:ماي 2017م

- الافتتاحية..... هيئة التحرير 09

- بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي، من التأسيس إلى التجنيس
د/ علي حميداتو، جامعة البليدة2 ..... ص 11

- التخيل الذاتي في رواية "يد ملأى بالنجوم" للكاتب السوري رفيق شامي
د/ محمود يوسف حسينات. جامعة اليرموك- اربد - الأردن.....ص 21

- التذويت في الرّواية الجزائرية المعاصرة رواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة فاروق أنموذجا.
د/ سعيد تومي جامعة البليدة2 .....ص 37

- الكتابة بضمير" الأنا"، المعطيات السيرذاتية والتخييل في الرّواية النسوية الجزائرية المعاصرة.
أ.فوزية بوغنجور/مركز البحث في علوم الإنسان الثقافية والاجتماعية crasc وهران ..... ص 45

- أثر السيرة الذاتية في قراءة الأعمال الروائية لفاروق وادي
أ. آلاء قرمان . جامعة النجاح الوطنية . فلسطين..... ص 63

- السيرة الذاتية ومفردات الهوية الثقافية"الحزام"نموذجا
د/ سليمان الطعان .جامعة غازي عثمان باشا ـ تركيا..... ص79

- رواية السيرة الذاتية في ميزان النقد: أبعاد الرؤية عند المبدع والناقد.
د/ سامية عليوات. جامعة البويرة. ص101

- التخييل الذاتي عند كاتب ياسين من خلال رواية " نجمة "
د / رجاء بن منصور .جامعة البليدة 2..... ص 117

- تمظهرات السّيرة الذاتية في رواية "الكاتب" لياسمينة خضرة
د/ براهمي فطيمة .جامعة سيدي بلعباس..... ص 137

- رواية السّيرة الذّاتية عند" واسيني الأعرج "(سيرة المنتهى) أنموذجا
د/نسيمة لــوح .جامعة البليدة2.....ص 149

- السيرة الذاتية؛خصوصياتها الأجناسية وعلاقاتها بالكتابات التخييلية
د/سليم حيولة .جامعة المدية ..... ص 161

- تاريخ حياة يتجدد على صفحة الجسد- أنا جسدي- قراءة في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج
أ/توهامي إيمان. جامعة بسكرة .....ص 181

-التداخل الأجناسي وجماليات السرد في الرواية المغاربية المعاصرة محمد شكري أنموذجا
د/ كمال طاهير. جامعة خنشلة .....ص 197

- تجربة التخييل الذاتي في الرّواية الجزائرية..قراءة في نماذج
د.فايد محمّد - المركز الجامعي تيسمسيلت ..... ص 215

-رواية"دليل العنفوان"وانزياح الميثاق السيرذاتي.قراءة في المنجز النقدي المغربي
د.حميدي بلعباس /جامعة معسكر .....ص 231

- سيرة المنعزل، ثمن العزلة: قراءة في رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني.
د/ ميلود شنوفي - جامعة البليدة2 ..... ص245

-السيرة الذاتية والتخييل في رواية كتاب الأمير" لواسيني الأعرج."
أ/نسرين عطية. المركز الجامعي تمنغست .....ص 259

- رواية السيرة الذاتية ثلاثية (بقايا صور، والمستنقع، والقطاف) لحنّا مينة نموذجًا
أ/محمد أحمد الأحمد. جامعة جمشخانة في تركيا.....ص 279

-التشكيل السيرذاتي في رواية "الهجالة" لفتيحة بوروينة التجنيس/ علامة الالتباس.
أ-مولود بوزيد - جامعة تيزي وزو .....ص 299

-اللمسة الجمالية وإمكانات التخييل الذاتي في رواية شارع الأميرات لجبرا إبراهيم جبرا – أ/بن عبد الله حسين جامعة تلمسان ..... ص 317

-مكونات السيرة الذاتية عند ياسمينة خضرة: رواية الكاتب أنموذجا
أ.عبد القادر سرير عبد الله. جامعة البليدة2 .....ص327

-L'autobiographie maghrébine : entre récit de soi, chroniques historiques, mythologie mémorielle et fictionnalisation.
D/Kouider Rabah Sarah/Université BLIDA 2..... .....P 352

-L'autobiographie dans le roman algériend'expression française, Les écrits d'Assia Djebar
Fatma Akkal Université médéa p172

-*Du roman autobiographique à la reproduction de l'Histoire chez Assia Djebar, ou la quête de la forme ..*
Dr. Youcef Mokrane/ Centre Universitaire– Tipaza.....P382

- *« Il était une fois Fadhma Aït Mansour Amrouche... »*
Dr. Chadli Djaouida Université de Médéa.....P 395

افتتاحية العدد:

خصصنا هذا العدد للمؤتمر الدولي الموسوم بالسيرة الذاتية والتخييل الذاتي في الرواية الجزائرية والعربية، ذلك لما تكتسيه السيرة الذاتية من مكانة مرموقة في تاريخ آداب كثيرة، ولعلنا نتذكر عديد الكتاب العالميين الذين جسدوا بوعي تام هذا الجنس الأدبي أمثال: مكسيم غوركي، جون جاك روسو، تشارلز ديكنز.. وغيرهم كثير حيث تقدم هذه السير دليلا حيا على أن هذا الجنس الأدبي يلامس عمق الانسان، ويجسد تجربته الذاتية في الحياة، وهو عندئذ تعبير عن الإنسانية بصورة عامة وعن وجودهم ومصيرهم، من خلال إمكانية البوح والاعتراف عبر هذا الوسيط.

وإلى جانب كتابة الرواية السيرذاتية التي حدد خصائصها" فيليب لوجون" منذ سنة1975 ظهر إلى الساحة الأدبية (جنس) خرق ما يمكن أن نسميه الميثاق السيرذاتي–إن صح التعبير-ذلك ما يطالعنا به الناقد والأستاذ الجامعي الفرنسي"سيرج ديبروفسكي"حينما أصدر نصه الأدبي "الابن" ومضيفا إشارة إجناسية تفيد بأنه ينتمي إلى جنس (التخييل الذاتي) بمعنى أنه ليس برواية ولا بسيرة ذاتية.

وأمام إشكالية التجنيس هذه فهل نحن أمام منطق الهدم والخرق لفعل الإبداع؟ أم أن فكر ما بعد الحداثة كان علية تجاوز كتابة السيرة الذاتية والبحث عن أفق إبداعي آخر يتجاوز إمكانات البوح والاعتراف، ما كانت السيرة الذاتية لتستجيب له؟ وهل هناك أنموذج واحد للسيرة الذاتية؟ أم أن هناك محاولات أرادت أن تؤسس لنفسها تجارب جديدة حول الكتابة عن الذات؟ ما حظ الواقعي والتخييلي في السيرة الذاتية والتخييل الذاتي؟ما حظ الرواية الجزائرية والعربية من كل ذلك؟

وقف هذا المؤتمر على نشاط الكتابة السيرذاتية، والتخييل الذاتي من خلال دراسة وتحليل أعمال روائية جزائرية ومغاربية وعربية مكتوبة باللغة العربية أو بلغة أخرى (الفرنسية، الإنجليزية ...).

- كما قام بالتعريف بالمنجز الأدبي والنقدي المتعلق بالسيرة الذاتية والتخييل الذاتي لكتّاب جزائريين وعرب، لاتخاذه مدونة بحثية يضطلع بالبحث فيها طلبة الدكتوراه نظام ل م د.
- معالجة إشكالية التجنيس في الرواية العربية.
- توضيح الحدود الفاصلة بين رواية السيرة الذاتية والتذويت.

وقد كانت هذه المداخلات ضمن المحاور التالية:

- المحور الأول: الرواية السيرذاتية:

1- السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية (المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية)

2- السيرة الذاتية في الرواية المغاربية (المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية)

3- السيرة الذاتية في الرواية العربية (المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية أو الإنجليزية)

- المحور الثاني: رواية التخييل الذاتي:

1- التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية (المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية)

2- التخييل الذاتي في الرواية المغاربية (المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية)

3- التخييل الذاتي في الرواية العربية (المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية أو الإنجليزية)

- المحور الثالث: السيرة والتخييل / إشكالية التجنيس
- المحـور الرابع: السيرة والتخييل في الخطاب النقدي العربي.

وفي الأخير نشكر المشاركين في هذا المؤتمر، ممن جاؤونا من مختلف البلاد العربية الشقيقة، والذين جاؤونا من مختلف الجامعات الجزائرية، ونعتذر من الذين لم ننشر مقالاتهم لأسباب خارجة عن نطاقنا، ونعدهم بنشرها في أعداد قادمة بحول الله.

هيئة التحرير

بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي
من التأسيس إلى التجنيس

د/ علي حميداتو
جامعة البليدة 2

الملخص:

تهدف هذه المداخلة إلى إبراز ماهية السيرة الذاتية والتخييل الذاتي، في النقد العربين والغربي، من خلال ما استقر في الأوساط الأدبية والنقدية على حد سواء، ولأجل ذلك جاءت هذه المداخلة لتبرز منزلة السيرة الذاتية والتخييل الذاتي في المشهد الأدبي، بحيث توَضح الاستراتيجية النصية التي تقوم عليها السيرة الذاتية من خلال الميثاق السير ذاتي لـ"فيليب لوجون" الذي حدد من خلاله الحدود والفواصل التي تفصلها عن الاجناس الأدبية الأخرى .

لقد استشعر "لوجون" وجود بعض العوائق في مدى إمكانية تطبيق هذا المشروع النقدي وفي مصداقيته ، وفي ضبابية مصطلح "السيرة" ووجود فراغ في مشروعه ، الأمر الذي ملأه "سيرج دبروفسكي" واصطلح على تسمية هذا الجنس بـ"التخييل الذاتي" من خلال عمله الأدبي " الابن " حيث أبرزنا الدعامات التي يقوم عليها التخييل الذاتي، بتمرده على الميثاق السيرذاتي وهدمه، مفصلين الحديث عن المعالم والسمات الأساسية للنوعين معا واختلافهما عن الرواية وإن كانا يمتحان من أدواتها وآلياتها الإجرائية.

Abstract :

The Current interference aims at demonstrating the autobiography, and auto-fiction in Eastern and Western criticism through what exist in literature and criticism.

Therefore, the present interference shows the position of both autobiography and auto-fiction in the literary scene and clarifies the contextual strategy upon which the autobiography is built through the autobiography contract of Philip le Jeune who defined the limits and barriers that separate it from the other literary genres .

Although Le JEUNE felt the existence of certain barriers in the capacity of applying that critical project and its credibility.
In addition to the ambiguity of the biography terminology and the existence of gaps in his project.
As a reaction to these gaps and weaknesses, Serge Dobrovisky came with the concept of auto-fiction to replace the gaps. In his novel entitled: le fils- Dobrovisky demonstrates the bases of the auto-fiction by deviating and destroying the bases of autobiography contract.
Thus, the present interference explains and highlights the basic characteristics both genre- autobiography and auto fiction- and shows how they differ from the novel though they rely on the novel.

*** *** ***

1- بين الرواية والسيرة الذاتية:

لعله من نافلة القول الحديث عن جنس الرواية ، التي أصبحت ملحمة العصر، بل واضحت فيه موضوع كل منبر ثقافي وأدبي، لأنها تتخذ لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء ، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الاجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصميمة(1) ومع ذلك فهي في تواشج مستمر مع هذه الاجناس ذات ارتباط وثيق بها مما جعلها تأخذ في كل عصر صورة مميزة وتكتسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرواية في عصر سابق(2).

ولعل هذه الصورة للرواية تبين لنا مدى تمجيد البعض لها فهذا "أندريه جيد" يقول عنها: لا يمكن أن تكون المذكرات إلا نصف- صادقة ولو كان همٌ الحقيقة كبيرا جدا فكل شيء معقد دائما أكثر مما نقوله بل وربما تقترب الحقيقة اكثر في الرواية(3) اما "فرانسوا مورياك فيقول: لكن هذا يعني البحث عن أعذار من أجل أن أتعلق بفصل واحد من مذكرتي، أليس السبب الحقيقي لكسلي هو ان روايتنا تعبر عن الجوهري فينا أنفسنا؟ إن التخييل هو وحده الذي لا يكذب إنه يشق بابا في حياة إنسان ما ، تلج منه روحه المجهولة، خارج كل مراقبة(4)

يظهر للعيان تمجيد كل من "جيد ومورياك" للرواية، وإن كان ذلك ظاهريا ، فهما يحطان من قيمة السيرة الذاتية والانتصار للرواية إلا ان "فيليب لوجون يرى عكس ذلك تماما وبصورة حذقة فهو يرى أنهما يحددان فضاء السيرة الذاتية التي يودان أن يقرأ مجموع مؤلفاتهما ثم يضيف قائلا: فما هذه الحقيقة التي تسمح الرواية بمقاربتها أفضل من السيرة الذاتية، سوى الحقيقة الشخصية، الفردية الخاصة للمؤلف، أي نفس ما يقصد إليه كل مشروع سيرة ذاتية؟ فإذا صح التعبير، تعلن الرواية أكثر صحة باعتبارها سيرة ذاتية بالضبط.(5)

لا يماري أحد في كون السيرة الذاتية ممارسة إبداعية بلون خاص ذلك انها تمزج بين فنين سرديين هما الرواية والسيرة الذاتية(6) فبقدر ما نراهما مرتبطين أشد الارتباط إلا انهما ينمازان عن بعضهما البعض بعدما أصبحت السيرة الذاتية جنسا مستقلا بذاته ذلك ما قام به مشروع فيليب لوجون في كتابه: le pacte autobiographique(7)

2- فيليب لوجون وميثاق السيرة الذاتية:

لفيليب لوجون عديد المؤلفات النقدية وإن كان أغلب اهتماماته التأسيس لميثاق السيرة الذاتية ووضع الحدود والفواصل لها منها:

-L'autobiographie en France.ed.A.Collin.1972.

-Le pacte autobiographie.ed.seuil.collection-poetique.paris1975.

-Lire Leiris autobiographie.et Langage.KLINCKSIEK.1975.

-Je et un autre.ed.seuil.Coll.poetique.paris.1980

3- حد السيرة الذاتية عند فيليب لوجون:

السيرة الذاتية عند فيليب لوجون: حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة(8) يعرض هذا الحد عناصر تنتمي إلى 4 عناصر مختلفة نوضحها كما يلي:

1- شكل اللغة:

أ- حكي

ب- نثري

2- الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.

3- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف(الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

4- وضعية السارد:

أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية

ب- منظور استعادي للحكي.(9)

إن اجتماع العناصر الأربعة السالفة الذكر في العمل الابداعي يجعل منه سيرة ذاتية ، أي ستكون السيرة الذاتية هي كل عمل يجمع في الوقت نفسه الشروط المشار إليها (10) إلا أنَ ثمة أنواع أخرى مشابهة للسيرة الذاتية دون أن تستجيب للشروط المذكورة، مما يعني أنها لا تدخل ضمن هذا الحد، وقد استشعر "لوجون" هذه الإشكالية وعدَد منها ما يلي:

-المذكرات.

-السيرة.

-الرواية الشخصية.

-قصيدة السيرة الذاتية.

-اليوميات (الخاصة).

-الرسم الذاتي أو المقالة.

ثم يضيف قائلا:" ومن البديهي أن مختلف الأصناف متفاوتة من حيث اجباريتها: إذ يمكن أن يتحقق الجزء الأكبر من بعض الشروط دون أن يتم ذلك كليا. يجب أن يكون النص حكيا قبل كل شيء، غير أننا نعرف المكانة التي يشغلها الخطاب في السرد الأتوبيوغرافي ، كما أن المنظور الاستعادي بالأساس لا يقصي مقاطع من

الأتوبورتريه، ويومية خاصة بالعمل المنجز أو بالحاضر المزامن لتحريره، والبناءات الزمنية الجد معقدة، كما يجب أن يكون الموضوع أساسا هو الحياة الفردية وتكوَن الشخصية، غير أنه يمكن أن يشتمل إلى جانب ذلك على التعاقب والتاريخ الاجتماعي أو السياسي فلأمر يتعلق هنا بمسألة تناسبية أو بالأحرى بمسألة تراتبية: إذ تقام بالطبع عدة تبادلات مع باقي أنواع الأدب الشخصي(مذكرات، يومية، مقالة)، وتبقى للمصنف حرية معينة في فحص الحالات الخاصة"(11).

يتضح من خلا ل هذا النص –المقولة السابقة- أن فيليب لوجون يستشعر ذلك التقارب بين السيرة الذاتية والأدب الشخصي إلا أن أهم الشروط – المذكورة سالفا- لا يتحقق الجزء الأكبر منها على حسب تعبيره، فهي بالتالي تخرج عن أدب السيرة الذاتية وإن كان ثمة تداخل قوي بينها، والامر نفسه يمكن إيجادة في الرواية دون أن تكون هي نفسها، وذلك من خلال " شخصية السارد الذاتي والذي هو البطل والراوي في الآن نفسه في السيرة الذاتية، مما يسوغ مشروعية السيرة الذاتية في جنس خاص ينماز عن الاجناس الأدبية الأخرى، إلا أن اندماجها الكلي في الرواية أمر مستحيل ذلك أن الرواية عمل خيالي في نهاية الامر وتملص الكاتب من أية مشابهة بينه وبين إحدى الشخصيات مسألة ممكنة فضلا عن أن القالب الخيالي للرواية يتيح للكاتب الحديث عن المحرمات التقليدية كالدين والسياسة والجنس(12).

إن اختلاف السيرة الذاتية عن الرواية يتجسد في كونها –السيرة الذاتية- تجمع الخلق والتصور واللذان يكونان برفقة التذكر في حين أن الرواية تقف عند الخلق والتصور ولا يدخل التذكر في بنيتها(13) .

وعلى الرغم من الحدود التي وضعها فيليب لوجون الفاصلة بين السيرة الذاتية والاجناس الأدبية الأخرى إلا أن "لوجون" نفسه كان يشكك في كل مرة في مدى مصداقيته لصعوبة وزئبقية مصطلح السيرة، فقد استشعر هذه الضبابية التعبيرية منذ كتابه(السيرة الذاتية)(14) ذلك أن لفظة(سيرة) تلتبس عندما توظف

ويستعملها الشخص فتضيق دلالتها أو تتوسع حسب الاستعمال مما يجعلها مشوبة ببعض الالتباس(15).

وتعني لفظة (سيرة) اليوم حسب الاستعمال ما يلي:

أ- تاريخ إنسان (مشهور عموما) مروي من طرف شخص آخر وهو المعنى القديم والأكثر شيوعا.

ب- تاريخ إنسان(غامض عموما) مروي شفويا من طرفه لشخص آخر أثار هذا التاريخ من أجل دراسته(منهج السيرة في العلوم الاجتماعية).

ت- تاريخ إنسان مروي من طرفه لشخص أو اشخاص يساعدونه عن طريق سماعهم على التوجه في حياته(السيرة في تشكلها)(16).

لقد كان "لوجون" يستشعر هذه الضبابية في استعمال مصطلح السيرة هذا من جهة ومن مصداقية مشروعه النقدي ولأجل ذلك نلفيه يقرُّ بهذا في تضاعيف كتاباته، وكان شديد التأثر بهذه التعددية المعنوية ، على الرغم من التقويم الذاتي لنفسه في كل مرة، ويبقى مع ذلك كما يقول واسيني :إنَ "كتابة السيرة الذاتية فرصة قد تتاح مرة واحدة في العمر، للانتصار لهذه الذات التي مرت على تجارب حياتية فيها من الجمال ، والجنون، والقسوة ، واليأس ما يستدعي تدوينها ، لكنها لا تشكل أبدا درسا نموذجيا للآخرين... هي مجرد انتساب للحرية ، والحب والنور، واختبار مدى استحقاقنا لحياة ليست دائما سهلة ، أو متاحة، امتحان قاس، لكنه شديد البهاء، يستحق أن نعيشه ونصاب بدواره.(17)

4-بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي:

استطاع "فيليب لوجون" من خلال ميثاق السيرة الذاتية أن يحدد الفواصل والحدود بينها وبين الرواية هذا من جهة وبينها وبين الاجناس الأدبية الأخرى، وخاصة تلك التي تحكي عن الذات من جهة أخرى ، وإن كان "لوجون" يتوجس من بعض ما

أثاره بنفسه في مشروعه النقدي إلا أن أغلب كتّاب هذا النوع استطاعوا أن يجسدوا هذا النوع من الكتابة بطريقة صادقة.

لقد ظهر في العقود الأخيرة نوع من الكتابة اهتمت به أقلام نقدية وأدبية عديدة حاول من خلاله صاحبه (سيرج دبروفسكي Serge Doubrovsky)(18) أن يملأ الخانة الفارغة التي تركها "لوجون" يقول "سيرج" –الكلام هنا موجه إلى فيليب لوجون: لست متأكدا من الأساس النظري لنصي Fils " فهذه مهمة النقاد، لكنني أحببت بحرارة أن أملأ الخانة التي تركها تحليلكم شاغرة"(19).

إن رواية (الإبن) لسيرج دوبروفسكي لا تنتمي إلى جنس السيرة الذاتية وهذا ما عناه المؤلف بأنه يقع في الخانة الفارغة التي تركها "لوجون" أي أنه يتوسط السيرة الذاتية كجنس والرواية كجنس آخر وإن استمد ألياته الإجرائية منهما معا اصطلح عليه "سيرج" بالتخييل الذاتي"l'autofiction .

إذا كانت الرواية عمل فني يستند إلى الخيال، والسيرة الذاتية تستند إلى الواقع فإن التخييل الذاتي له سمة جنسية أخرى من خلال الخانة الفارغة التي تركها لوجون هذا من جهة ومن جهة أخرى يكون بمقتضاها المؤلف شخصية خيالية لا تستند إلى الواقع كما هو الحال في السيرة الذاتية، ومن ثمة يهدم هذا النوع من الكتابة الميثاق السيرذاتي يقول "محمد الداهي: إن التخييل الذاتي ينزاح عن الواقع ويعيد تشخيصه بطريقة خيالية ويتمرد عن مواصفات الميثاق السيرذاتي(20). ومن هنا يمكننا استنتاج المواصفات العامة التي يستند عليها جنس التخييل الذاتي:

أ- اللا تطابق بين المؤلف والسارد وشخصية البطل.

ب- انزياحه عن الواقع، أي ما كان واقعا وصدقا في السيرة الذاتية يصبح مجرد خيال في التخييل الذاتي(شخصية المؤلف).

ت- هدم الميثاق السيرذاتي المحدد لجنس السيرة الذاتية.

تتضح معالم التخييل الذاتي ، وتبرز سماته من خلال العناصر السالفة الذكر، إلا أن أهم سمة فيه هي السمة التخييلية، بحيث أنه لا يهتم بسيرة حياة

الشخصيات المشهورة بل بالشخصيات المغمورة التي هي حياة الناس العاديين،لاستناده على تخييل الخطاب واللعب باللغة لا على صدق القصة، وواقعية شخصية البطل .

وإن أشار " لوجون" –كما أسلفنا الذكر- إلى الضبابية التي اعتورته، والتعددية المعنوية لمصطلح السيرة، فإن هذا الاستشعار من فيليب لوجون إلى مدى مصداقية مشروعه النقدي ، يؤسس ويسوَغ إلى هذا النمط الجديد في الكتابة عن الذات، وهو ما عناه "دبروفسكي" بالتخييل الذاتي، وعلى الرغم من ذلك فإن منزلته التجنيسية الواقعة ما بين الرواية والسيرة الذاتية، واعتباره نمطا جديدا في الكتابة ، فإنه لم يلاقي القبول بل توجَسوا منه على الأقل من كثير من النقاد الغربيين أنفسهم، كما شاع في الأوساط والمنابر النقدية الغربية أمثال: فانسون كولونا وجيرار جنيت..".

إن التخييل الذاتي مغامرة لغوية بعيد عن التعقل والقوانين الكلاسيكية(21) مما يجعله ينزاح عن الواقع ويهدم مبدأ الصدق وواقعية الشخصية الرئيسية في السيرة الذاتية ، ولربما لهذا السبب توجس منه الكثير من النقاد، واعتباره مشروعا في الكتابة، إلا أنه تجسَده في المشهد الأدبي العربي في كثير من الأعمال الإبداعية الجزائرية منها والمغاربية كما في :أعمال واسيني الأعرج، وعبد القادر الشاوي ..وغيرهم كثير، وهو ما يسوَغ لتأسيس هذا النوع من الكتابة وتجنيسه جنسا جديدا تقوم اللعبة السردية فيه على:

1- دعامة إحلال الذات محلا اشكاليا يتأرجح بين الواقع والخيال، مما يجعل اللعبة السردية برمتها بحثا أبديا عن الأناة المفقودة، وعن الذات التي أصبحت فجأة موازيا للعالم.
2- دعامة لغوية، تقوم على لغة المغامرة، أي نقل مركز الثقل من المغامرة/الحكاية إلى الأداة/ لغة الحكاية، فيتحول السرد تحولا جذريا ليتوغَل في لعبة اللغة

بكل إمكاناتها واغراءاتها اللامحدودة، وتصبح الكتابة ممارسة ذاتية خالصة والنص نصا شخصيًا حرًا ليس ملزما بيء واقع خارج ذات الكتابة(22).

الهوامش:

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت ، كانون الأول (ديسمبر) 1998، ص 11.

2- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، الشركة الجديدة، دار الثقافة 1985. ص 37.

3- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي ترجمة وتقديم: عمر الحلي، المركز الثقافي العربي، ط 1 سنة 1994، ص 58.

4- نفسه، ص 59.

5- نفسهن ص 59 وما يليها.

6- عدنان حسين العوادي، السيرة الذاتية، التنافذ الاجناسي واشكالية التصنيف، مجلة القادسية، العدد الأول سنة 2010، ص 71- بتصرف-.

7- Le Pacte autobiographique , Edition Seuil, Collection- Poétique-Paris 1975.

8- Ibid, p :14

9- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المرجع السابق، ص23.

10- نفسه، ص 23

11- نفسه، ص 23.

12- فايز صلاح عثامنة، السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، الوراقة للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، سنة 2014، ص 42 – بتصرف-.

13- يحي عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، لبنان(د-ط) سنة 1975 ، ص 27 وما يليها.

14- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المرجع السابق،(مقدمة المترجم) ص 10.

15- نفسه والصفحة نفسها – بتصرف-.

16- نفسه ، والصفحة نفسها.

17- واسيني الأعرج، سيرة المنتهى، منشورات بغدادي، الجزائر، ط 5، سنة 2014، ص 490.

18- Serge Dobrovisky ,Fils, Editions Galilée 1977.

19- رشيد بن حدو، مثل صيف لن يتكرر، مجلة آفاق، العدد:80/79 سنة2010 ، ص 79.

20- محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، مجلة آفاق، العدد: 80/79، سنة 2010 ص 48.

21- عبد الله شطاح، التخييل الذاتي، محاولة تأصيل، مجلة الآداب العالمية، العدد: 162/161 اتحاد كتاب العرب، سوريا سنة 2015، ص20 وما يليها.

22- نفسه، ص 23 –بتصرف.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

التخيل الذاتي في رواية "يد ملأى بالنجوم" Ein Hand voller Sterne للكاتب السوري رفيق شامي

Autobiography in novel *Hand full of Stars* bei the Syrian novelist Rafiq Alschami,

د/ محمود يوسف حسينات

Dr. Mahmoud Huseina

جامعة اليرموك- اربد - الأردن

الملخص:

تمثل رواية "يد ملأى بالنجوم" للكاتب السوري رفيق شامي, الذي ولد في دمشق سنة 1946, ويعيش في ألمانيا منذ 1971, ذكريات من حياة الكاتب الخاصة في حارات دمشق القديمة, بالإضافة إلى ما شاهده وسمعه من أخبار عما يعانيه الناس من تعسّف واعتقالات وتكميم للأفواه بحجج محاربة الرجعية ومسايرة التقدم والاستعداد للمعركة, بعبارات تفيض بالحنان والمشاعر الصادقة التي تستوقف القارئ في أكثر من محطة. البطل المحوري في الرواية هو ابن الخبّاز الذي ينقل الكاتب على لسانه ما يحدث في الحارات الدمشقية على شكل مذكرات متقطعة تنقل شيئا من عمر البطل واحلامه وتطلعاته.

كتب شامي روايته, التي تفضح الانتهازية والظلم والانقلابات العسكرية التي تجعل عقارب الساعة تسير للوراء, باللغة الألمانية سنة 1987, وقد اختارتها مدينة فينّا عام 2012 رواية العام, ووزعت منها ألف نسخة مجانية ضمن إطار مبادرة سنوية أُقيمت تحت عنوان "مدينة واحدة. كتاباً واحداً".

تحاول المداخلة الإجابة عن العديد من التساؤلات والإشكالات التي تطرحها الرواية:

- لمن يكتب رفيق شامي؟ للقارئ العربي الذي يعيش حقيقة هذا الواقع ويتجرّع مرارته دون ان يتمكن من الانعتاق منه, أم للقارئ الغربي الذي يشعر أنه يكتشف الشرق من خلال الرواية.

- إلى أي حدّ نجح الكاتب في عرض التناقضات التي تعيش جنبا إلى جنب في المجتمع العربي؟ إذ يتلاقى في الرواية الألم والقهر الذي تمثله السياسة بأجهزتها الأمنية المتعددة والحب والعطف والبساطة التي يمثلها سكان الحارات الدمشقية.
- ترك الكاتب الأبواب مشرعة في نهاية الرواية, وكأن شيئاً ما يجب أن يحدث!

كلمات مفتاحية: رفيق شامي, يد ملأى بالنجوم, حارات دمشق, ابن الاخبّاز, الصحفي حبيب, العم سليم, انقلابات عسكرية

Abstract :

Rafiq Alschami, Syrian novelist, was born in Damascus, Syria in 1946. In 1971, he moved to Germany and settled there since that time. He wrote his masterpiece, *Hand full of Stars* in 1987 in German language and it has been translating to different languages including English and Arabic.

Hand full of Stars represents the suffering and agony of people in the ancient suburbs of Damascus. It records all the heard and seen events about the suffering of people in detention centres and the injustice treatments of Syrian government by false claims in fighting anti-modernisation groups and continual preparation for the coming war. Accordingly, he protagonist of the novel, son of baker, records what happened there in the shape of his age, dreams and ambitions. Therefore, the novel discloses the pitfalls and cons of military cops in bringing the country back to reign of agony and tyranny.

More specifically, this preface tries to address answers for questions arising in the mind of the reader.

1. For whom the novel is written? Arab reader who experiences the reality and could not emancipate from that or western reader who want to dispel all the secrets of the east through the novel.
2. To what extent, the writer succeeds in presenting contradictions of Arabian society, where the agony and suppressive security forces and love, passion and simplicity go together.
3. Finally, the writer keeps the novel never-ending like nothing has happened.

*** *** ***

مقدمة

تعتبر السيرة الذاتية من أكثر الظواهر الأدبية شيوعاً في الأدب العربي الحديث, حيث يستثمر الكاتب حياته داخل النص الأدبي, ليسترجع أيام طفولته وما تخللها من الأم وآمال رغبة في التغيير, ولم يكن رفيق شامي[1] خلاف ذلك، فقد استخدم مادة حياته الشخصية بعد مرور أكثر من عشرين عاما على شبابه ليصنع منها رواية في صيغة سيرة ذاتية, خلا بنفسه بعيدا عن الوطن, وكشف مكنوناتها وبواطنها, فاسترجعها على شكل وحدات لغوية, لينقل للقارئ الكثير من يومياته وانفعالاته وانكساراته, التي تمثل في حقية الأمر انكسارات وخيبة أمل, ليس المواطن السوري, ولكن انفعالات وانكسارات المواطن العربي. سُئل رفيق شامي عن الوطن فربطه بالإحترام, حيث يجد الإنسان إنسانيته وكرامته, فأجاب بأن" الحنين للوطن مرتبط بشكل كبير بالذكريات, ما هو الوطن في الحقيقة؟ - عندما تسألني شخصياً, فإنني أربط مصطلح الوطن بكلمة الإحترام. ربما أكون في الحقيقة قد وجدت تحليلاً قاسياً, ولكن الوطن بالنسبة لي هنا, حيث أجد الإعتراف, كإنسان من طرف, ومن طرف لما أنتجه من أعمال".[2]

كان رفيق شامي في طفولته يسمع من أقاربه حكايات المخادعين الذين يستغلون الفقراء للثراء, والقصص التي تتحدث عن الفقر والظلم, وقصص خيالية من المذياع مستمد أغلبها من حكايات "ألف ليلة وليلة", وكان يتردد على المقاهي الدمشقية القديمة التي كان الحكواتي جزءا مهما منها, وهو ما عمّق احساسه الأدبي, خاصة في التعبير عن الأوضاع الاجتماعية المتردية, وكان للأوضاع السياسية غير المستقرة والانقلابات العسكرية المتكررة دور في رغبته أن يصبح صحفياً للكتابة في الصحف والمجلات. سافر شامي لإكمال دراسته في ألمانيا, وربما للخروج من أجواء الظلم والاضطهاد والفقر للبحث عن البديل, وربما لمعرفة الأخر والاطلاع على سرّ تقدمه, غير أن الحقيقة الصادمة التي واجهها أن العمالة الأجنبية في ألمانيا تعاني التمزق

النفسي والأحكام المسبقة وفقدان الهوية, والتي لا تقل في ضراوتها وبؤسها عن واقع البلدان التي هاجروا منها.

أهمية أديب عربي في ألمانيا

العلم العربي ممثلا في الحارات القديمة الشامية في دمشق التي كانت يوماً عاصمة للدولة الأموية, في الماضي والحاضر والمستقبل, الذي ينظر إليه الكاتب بأمل, وحياة المهاجرين في ألمانيا هي أهم الموضوعات, إن لم تكن كلها, التي تشغل رفيق شامي، والتي يبث فيها شوقه وحنينه لوطنه, وخيبة أمله. إن "حكواتي الشرق", كما يسمّيه البعض, يرغب أن ينقل قصصه إلى جمهوره شفويا, وفقا لتقاليد السرد التي كانت شائعة في مسقط رأسه دمشق من خلال الحكواتي الذي كان يمثّل جزأً من المقاهي الدمشقية القديمة.

فرض الواقع الجديد في ألمانيا, التي سافر إليها الكاتب سنة 1971 موضوعات أخرى غير التي كانت تشغله في شبابه, فتضمّن جزءٌ كبيرٌ من أعماله الأدبية عناصر شرقية وأحداث خيالية لها علاقة بالواقع الألماني, وأصبحت قضية العمال الأجانب وفقدان الأوطان, الوطن الأم وما له من حنين والوطن الثاني الذي يفتقد فيه الأجانب الشعور بأنه وطن ثانٍ لهم لما فيه من مرارة, وقضايا الإقامة والتسفير واستخدام العمالة الأجنبية, ودوره كأديب في تخفيف الضغط النفسي والتفكير السلبي وبناء الجسور والتعايش المشترك بين الأجانب والألمان, من القضايا التي أصبح يتناولها في انتاجه الأدبي والفكري. أسس شامي مع بعض الأجانب المهتمين بالأدب مجموعة "رياح الجنوب - أدب العمال الجانب" Südwind Gastarbeiterliteratur, و"أدب – رياح الجنوب" Südwind- Literatur, وصدرت له مجموعة من المؤلفات منها مجموعته القصصية "الكلمة الأخيرة للجرذ المتجول" Das letzte Wort der Wandererratte 1984, ومجموعته القصصية "العبور الأول في ثقب الإبرة" Der erste Ritt durchs Nadelöhr 1984, اللتان تحتويان على

قصص سحرية شرقية وأحداث خيالية لها علاقة بالواقع الألماني, ولكنه سرعان ما تخلى عن ذلك وبدأ يشق طريقه لوحده.

قدّم شامي نفسه في أعماله الأدبية والثقافية كوسيط بين الشرق والغرب, وقد بلغ ذروته في حواره مع إرث الشاعر الألماني Johann Wolfgang von Goethe يوهان فولفغنغ فُن غوته (1749-1832) في كتابه " التقرير السري عن الشاعر غوته, الذي نجح في امتحان في جزيرة عربية" Der geheime Bericht über den Dichter Goethe, der eine Prüfung auf einer arabischen Insel bestand 1999. يخاطب شامي في أعمالهقَرَّاَه على مختلف أعمارهم, ويستخدم مختلف الفنون الأدبية من كتب الأطفال ككتاب "كيف خلصت والدي من خوفه تجاه الغرباء" Wie ich Papa die Angst vor Fremden nahm 2003, وكتاب "الشجرة الطائرة. أجمل الحكايات" Der fliegende Baum. Die schönsten Märchen1991, إلى روايات نقدية للمجتمع كرواية "الكاذب الصادق" Der ehrliche Lügner 1992,ومن كتب ومقالات نقدية سياسية مثل "بعيون غريبة" Mit fremden Augen 2002, التي أرّخت يوميات عام كامل بعد أحداث 11 أيلول 2001, إلى الأساطير الخرافية "أساطير معلولا. أساطير وحكايات أسطورية من قريتي" Malula. Märchen und märchenhaftes aus meinem Dorf 1987, ومن مجموعته القصصية التي استمدها من مدينة دمشق "حلّاب الذباب" Der Fliegenmelker 1985, إلى روايات السيرة الذاتية التي لاقت شهرة ورواجا لدى نقاد الأدب كروايته "يد ملأى بالنجوم" Ein Hand voller Sterne 1987, التي تؤرخ سيرة الكاتب بأبعادها الاجتماعية والسياسية, ورواية "الجانب المظلم للحب" Der dunkle Seite der Liebe 2004, التي تؤرخ لسوريا منذ 1870 حتى 1970, وهي السنة التي وصل فيه حافظ الأسد إلى سدة الحكم بانقلاب عسكري.

كتب شامي مجموعة مقالات بعنوان "قلبي في دمشق وعيني على ألمانيا"Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick 2006,[3] وهي تمثلتحليلا

للواقع المر الذي نعيشه, وقد عرض فيها شامي صورة مظلمة للواقع العربي, وردّ أسبابه إلى الظلم والدكتاتورية التي تعتمد على الولاء للقبيلة بدلاً من الولاء للوطن مما أصاب المواطن العربي بالشلل والانفصام, فالمواطن يخضع للظلم وإن كان من داخله يسخر منه, ولكن ليس باستطاعته فعل شيء ضدّه مما يعني أنه ألفه. ويرى شامي أن الحكام يتحدثون عن النمو الاقتصادي في الوقت الذي يخفون فيه بلا رادع الكوارث الاقتصادية التي يعتمدون فيها على القبيلة والاقارب وأرباب المافيا تحت غطاء الفكر السياسي, ويتحدثون عن الوحدة الداخلية وعواملها, ويربّون الصغار على شعارات فضفاضة كاذبة, تكبر ويكبرون معها, للوقوف صفاً واحداً أمام الأخطار الخارجية, وفي الداخل ولاء مطلق للعائلة التي تحكم, مما ادى إلى "رقابة ذاتية", والنظر إلى أي نقد للسلطة على أنه "عمل خيانة", خاصة نقد أخطاء أفراد العائلة الحاكمة, وانتقد شامي في كتابه حرية الصحافة المفقودة, واستنكر اضطهاد الصحفيين والحرية التي تداس بالأقدام في العالم العربي, حيث لا يمكن المرء أن يحصل على معلومات عن بلده وواقعه إلا من خلال الصحافة الأجنبية.[4]

يد ملأى بالنجوم

تتجلّى عودة رفيق شامي الروحية إلى الوطن الذي هجرة قبل خمسة عشر عاما على كتابة روايته "يد ملأى بالنجوم"[5] التي وصف فيها جانباً من حياته في شبابه في نهاية الخمسينات وبداية الستينات في حارات دمشق على مدى ثلاث سنوات مذكراته على شكل وحدات لغوية متقطعة, تناول فيها مفاصل الحياة الاجتماعية والسياسية.البطل المحوري في الرواية هو ابن الخبّاز, الذي وضع الكاتب على لسانه ما عاناه في طفولته وشبابه, فهو شاب مثقف, وله قلب واع ورؤية نقدية لما يدور حوله, وإن كان يبدو في الكثير من المواقف أكبر من سنّه, خاصة عند تعامله مع القضايا السياسية والاجتماعية, وتساعده شخصيات أخرى تؤدي ادواراً متميزة في توضيح الحالة الاجتماعية المتردية للحارة الدمشقية وتُعرّي الظلم والقهر من الناحية السياسية. أشار الكاتب في مقدمة الترجمة العربيةلروايته, وهي الترجمة التي

قدّم بها المؤلف مترجم روايته إلى العربية المترجم السوري كاميران حوج, بأنّ "كل أشخاص الرواية, مكانها وزمانها من صنع الخيال, وأي تشابه بينها وبين أمكنة وأشخاص واحداث في دمشق فهو محض صدفة",[6] غير أن المترجم ذكر في ترجمته عن كشف حبيب الصحفي "أكاذيب الانقلابيينالذين مرّوا على سوريا منذحسني الزعيم وحتى الآن",[7] بدلا من "أكاذيب [انقلابي] الانقلاب الرابع والثلاثين, الذين حكموا سوريا حتى الآن",[8] الذي ورد في النص الألماني, وقد يكون ذكر انقلاب القائد العسكري حسني الزعيم (1897-1949) لأنه أول انقلاب عسكري في سوريا في 30 أذار 1949 منذ استقلالها عن فرنسا في 17 نيسان 1946, وقد جاء الانقلاب نتيجة الاحتقان الذي تركته هزيمة 1948 في فلسطين. تبع انقلاب حسني الزعيم الذي دام حكمه أربعة أشهر عشرون انقلابا, كان أخرها انقلاب وزير الدفاع حافظ الأسد (1930-200).

يتكيء البطل على العم سليم Onkel Salim الحوذي, الذي يعتبر مصنعا للتجارب, فقد علمته الحياة ما افتقده في طفولته وهي القراءة والكتابة: "خسارة, لو أعرف فك الحرف. فأنا عايشت الكثير مما يستحق الكتابة, واليوم لا أذكر ما الذي كان يؤرق ليلي قبل سنوات".[9] فالعم سليم الحوذي الذي ينقل الباشوات والأمراء والضيوف إلى الحفلات والأعياد, ويتسلل إلى المطبخ ليأكل مع الطباخين والخدم ويسمع أخبار الأغنياء, يساعد الشاب لكتابة موضوع في الإنشاء, فعندما طلب أستاذ اللغة العربية من البطل أن يكتب موضوعا في الإنشاء عن الغزال المشوي, وهو لا يملك في حقيبته المدرسية غير قطعة خبز حاف للفرصة, أسعفه ما سمعه من العم سليم ليحصل على علامة عالية في الإنشاء: "مسخرة أن تتحدث عن الغزال المشوي, بينما لا تحتوي حقيبتك المدرسية إلا على قطعة خبز حاف طعاماً للفرصة".[10] ولا يتوقف العم سليم عند حدود الأميّة, فقد شاهد الكثير وعايش قطّاع الطرق والملوك, ويسمع أخبار المذياع ليعرف ما يجري حوله, فقد فتح عيون البطل على السياسة والصحافة, حتى أصبحت أمنية البطل الشاب, التي تسللت إليه من العم

سليم, أن يصبح صحفياً: "آه, لو أنّي أصبح صحفياً".[11] فالصحفي يملك قلما وورقة وشجاع وذكيّ, و"يخيف الحكومات والجيوش والشرطة",[12] والشاب البطل يملك قلما وورقة وينقصه من يضعه على جادة الطريق ليخيف الحكومات والجيوش والشرطة, وهي المهمة التي تكفل بها العم سليم الذي لا يملك قلما ولا ورقة, ولكنه شجاع وذكيّ, ولديه القدرة أن يؤثر بمن حوله لينتج صحفيا يخيف الحكومات: "نعم, إنه يخيف الحكومات, لأنه يبحث دائما عن الحقيقة, وكل الحكومات تكافح لتخفيها عن العيون. إنه انسان حر مثل الحوذي ويعيش حياته في خطر مثله".[13]

أن يصبح البطل صحفيّا, هي الفكرة التي أصبحت تنام وتستفيق معه, غير قناعة والده الذي يريد منه أن يصبح خبازاً, لأن "المخبز منجم ذهب".[14] البطل الشاب يمتلك الإرادة, وبدأ يأخذ بالأسباب ليصبح صحفيّا, فقد حصل على الدرجة الأولى في الصف, وسمع إطراء المدير والجيران, فترسخت لديه القناعات, وأصبح أكثر وثوقا بنفسه: "لا أريد أن أصبح خبازاً! لا أريد أن أُدفن حيّا في مخبز. أريد ان أصبح صحفيّا, نعم, الآن عرفتها".[15] للأب قناعات أخرى تكونت مع الأيام, فهو يرى ان المدرسة قد وُجدت لأبناء الأغنياء, وليس لأبناء الفقراء إلا المهن اليدوية, وفكرته عن الصحافة لا تختلف عن المدرسة, فهو يرى أن أعداداً كبيرة من المعلمين والصحفيين بدون عمل, وحتى لو أراد أن يصبح صحفيا, فله فرصة أفضل لو كان اسمه محمد او محمود!! يقع الأب الخباز تحت الإعلام المعادي للمعرفة, فالصحافة مهنة الفاشلين, ولا يرغب برؤية ابنه في السجن, فعندما أجاب الشاب والده, بانه يريد أن يصبح صحفيّا, سخر منه قائلا: "إن هذه مهنة الفاشلين, الذين يقضون معظم النهار في المقهى وينشرون الأكاذيب, إنه لا يريد ابنا متسكعا مثل الصعاليك, يحرّف كلام الناس, ويكتب عنهم الاكاذيب".[16] حتى نادية, ابنة المخبر التي يحبها البطل الشاب تفضل الزواج من صحفي, وليس من مخبر لدى أجهزة الدولة.

على النقيض من الأب الخباز الذي ينظر للأمور من خلال أطباق العجين ونار الفرن, فإن العم سليم ينتقد الفقر والجوع, وما ينتج عنه من أمراض, فالشاب

البطل ابن الخباز مصاب بمرض فقر دم البحر المتوسط, على الرغم أنه يأكل اللحم مرّتين في الشهر, وبالنسبة للعم سليم فإن القضاء على المرض لايتم بتناول وجبة أو وجبتين من اللحم, كما فعلت زوجة الخباز التي أحضرت لأبنائها وجبة دسمة على أمل التخلص من المرض, ولكن "إذا جاع الناس عشرات السنين, ينخر الفقر في عظامهم, والدم يأتي من العظام. ولن ينفع أكل أسياخ الكباب يوما واحدا. يجب أن يشبع الناس مئات السنين".[17] ليس باستطاعة العم سليم تقديم شيء للشاب المريض أو لغيره من فقراء الحي الين تهدمت بيوتهم الطينية على رؤوسهم غير الوعي والمعرفة, حتى أن الخوري ميخائيل عندما حاول أن يقف مع الفقراء أمام العسكر وهراواتهم نُفي من البلد.

يرمز العم سليم إلى الجيل القديم الذي عركته الحياة بمرها وحلوها, إنه مجرد حوذي, ولكنه سابق لعصره, ولديه من الخبرة ما يضعه في مصافي الفلاسفة, وعندما تجاوز السبعين أصبح بالكاد يؤمن لقمة العيش. لم ينته دور العم سليم, فقد بقيت علاقته مع البطل الشاب قوية, غير أن الذي تغيّر أن البطل الشاب انتقل إلى مرحلة الفعل, فقد أسس مع رفيقه محمود Mahmud وجوزيف Josef عصابة "اليد السوداء"Schwarze Hand للنضال من أجل العدالة, العدالة السياسية ضد الجواسيس والعدالة الاجتماعية ضد الباعة الذين يتلاعبون بالأسعار ويغشّون الزبون. كان بيانها الأول ضد المخبر والد نادية, فقد علّقوا أول بيان لهم على بابه: "إن عصابة اليد السوداء تنذرك! إذا قدّمت اخبارية عن أحد سكّان هذه الحارة مرّة ثانية, فسيكون حسابك عسيراً, أيها الجاسوس".[18]

الحديث عن السياسة بين العم سليم والبطل الشاب أهم ما يميز تلك الفترة. تتوالى الانقلابات,ويقدّم العم سليم للشاب ما تعلمه منها, فقد فرح أشدّ الفرح قبل خمسة عاماً للانقلاب الذي حدث, ولكن شيئاً لم يتغير, وهلل للانقلاب الثاني, ولكنه بدأ يتحسّر عندما سمع بالانقلاب الثالث, فليس ثمة تغيير. أما المخبر والد ناديا فلم يغير مهنته, فقد بقي مخبرا على الرغم من تعدد الانقلابات وتبدل الحكومات, ليس

لحكومة الأمس, ولكن لأعداء حكومة الأمس, واختفى أستاذ التاريخ الذي كان ينتقد الحكومات العربية, وتم القبض على الخبّاز, وبقي تحت التعذيب أربعة أيام, وعندما أطلق سراحه كانت حجّة اعتقاله تشابه الأسماء, أما الفلاح الذي أُعتقل وعُذّب في السجن, دون أن يعلم سبب اعتقاله, وعندما كان يجيب ما يطرح عليه من أسئلة بأن اسمه فلان, ينهالون عليه بالضرب, ليقدّم لهم الجواب الذي يرغبون بسماعه: "أنا كلب, أنا خائن",[19] وعندما يطلب الرحمة لأجل الله, يأتيه الجواب بكل عنجهية وصلف: "هذه مشيئة الله",[20] ولكن لماذا كل هذا؟ ومن يقف وراء هذا؟ إنه المخبر الذي يقدم معلومات عن الجيران لتفادي انقلاب جديد, ما أشبه الليلة بالبارحة! يمثل المخبر والد نادية الصوت الانتهازي المتقلب الذي يعلن الولاء لكل انقلاب, ولا يتردد من فعل أي شيء في سبيل مصلحته.

انتقل البطل الشاب إلى دور الفاعل عندما أصرّ ألاّ يستسلم, وأن يتمرد على والده الخباز, الذي أجاب بان قدرنا أن نبقى خبازين, لقد راودته فكرة الهروب, لا للعمل كصحفي, فهو لم يكبر بعد, ولكن للعمل في جريدة لتحضير الشاي ومسح الأرض وبعث الرسائل والتعرف عن قرب على مهنة الصحافة, ليصبح فيما بعد صحفيّا, وهنا يأتي دور العم سليم, الذي رفض بدوره أن يستسلم, عندما هرب من الخدمة العسكرية, ليثنيه عن الهروب إلى الشمال, وليؤكد له بانه سيصبح صحفيّاً: "ستصبح صحفيّاً جيّداً, [...]. وستكتب, حسب خبرتي فيك, عني وعن حكاياتي المجنونة, قلبي يحدثني بأنك ستفعلها".[21]

بدأ الشاب ابن الخباز يوصل الخبز إلى البيوت, ويتعرف على زبائن جدد, فتعرف على حبيب الذي أصبح يقوم بدور العم سليم, الصحفي الذي لاحقته الحكومة السابقة واغتالت زوجته. عقلية حبيب هي السائدة في النصف الثاني من الرواية, وهو ما تقتضيه الظروف الجديدة, وليست عقلية شاب لم يتجاوز السادسة عشر من عمره, وبالتالي فالبطل الشاب أصبح في تصرفاته أكبر من عمره بكثير. لم يبخل حبيب على البطل الشاب بشيء, فقد اقتطع له جزءاً من وقته ليعلمه الصحافة

وكتابة المقالات, كما خلصه من المخبر, عندما وجد له عملاً في إحدى المكتبات في منطقة الصالحية في قلب دمشق, وأعطاه كتابا عن الكاتب اللبناني جبران خليل جبران, لأن الصحافة تحتاج إلى معرفة, وزوده بمعلومات عن جمهورية القرامطة, [22]التي كان يُعوّل عليها بعض مثقفينا, خاصة في منتصف القرن الماضي وبعده بقليل, بأنها أول جمهورية اشتراكية في التاريخ.[23]

كلّف حبيب الصحفي الشاب أن يكتب له مقالاً عن العمل في المكتبة, التي يعمل بها, وأن يجري حواراً مع صاحبها. تناول الصحفي الشاب في مقالاته التي يعرضها على حبيب قضايا اجتماعية وسياسية تُعرّي حكومات الانقلاب وتفضح دورها في إشاعة الجهل والفقر, فقد تحدث في المقال الذي كتبه عن الشحاذين وأسباب فقرهم, وانتقد محافظ مدينة دمشق الذي يريد القضاء على الفقراء بدلا من القضاء على الفقر بحجة الحفاظ على السياحة, علماً بأن هؤلاء الفقراء قد فقدوا خبزهم بسبب أبائه وأجداده الذين يملكون الضياع: "كثير من الشحاذين كانوا حرفيين أو فلاحين فقدوا كل شيء وهاجروا إلى دمشق على أمل العثور على عمل, لكن أحلامهم ضاعت".[24] وتحدث الصحفي الشاب عن المجنون صاحب العصفور الذي أتهم بالجاسوسية, وتحول في المعتقل من جراء التعذيب إلى "كومة بائسة من اللحم والعظم".[25] يرمز صاحب العصفور الذي اقتيد إلى السجن وعذّب بتهمة أنه جاسوس, إلى التعايش السلمي في الحارة الدمشقية, حيث يسكن العربي بجانب اليوناني والإسباني بجانب الإيطالي والمسيحي بجانب المسلم, فقد تبين أن المجنون صاحب العصفور يتقن العديد من اللغات الأجنبية, وهو ما دفع الشاب لمعرفة ما قاله صاحب العصفور بالبحث عن أجانب يسكنون في حارته: "فالآن أعرف كم من الشعوب تعيش معنا هما"[26] وهي الرسالة التي يريد الكاتب إيصالها إلى الألمان الذي يسكن بينهم إلى إمكانية التعايش المشترك بين الثقافات والجنسيات المتعددة في ألمانيا.[27]

وتحدث الصحفي الشاب عن حبيب الذي أعتقل ثلاثة أسابيع, لأنه كتب مقالا عن الصحافة, التي "لم يعد لها مكاناً في هذا البلد".[28]ويمثل حبيب الكاتب والصحفي الحر, فقد أعتقل وعُذّب, مع أن حزبه هو الذي يحكم, فقد ترك العمل في صحيفة الدولة التي كان محررا لها, لأنها تحولت إلى "صحيفة أكاذيب",[29] واعتقل بعد ذلك لمشاركته في "صحيفة الجوارب"Sockemzeitung, وأتهم بأنه "خائن واستلم أموالا من الخارج ليقضي على دولته",[30] وعندما حاول أصدقاؤه تعيين محام له, رفض أحد الدفاع عنه, وجاءت الإجابة على لسان أحد المحامين: "إن الدفاع عن السجناء السياسيين ممنوع في سوريا".[31] بل إن الحديث, وهنا مجرد الحديث عن معتقل كان سيعرض صاحبه للخطر, تلك هي الحقيقة التي يعلمها كل من عاش في سوريا, ليس في الخمسينات والستينات, ولكن منذ سبعينيّات القرن الماضي, وهو ما أكدته نادية التي تعمل في مكتب محاماة, عندما طلبت من مديرها إن كان بالإمكان الدفاع عن الصحفي حبيب المعتقل, فأجابها بفضاضة: "أن تكتفي بدق الرسائل على الآلة الكاتبة ولا تتكلم في مثل هذه القضايا في مكتبه, هذا إذا أرادت أن تستمر في العمل عنده".[32] هذا ما تذكره الرواية, أما ما ذكرته الحكومة في صحفها الرسمية عن حبيب المعتقل, بأنه مجنون ويخضع الآن للعلاج. لم يكن موقف نقابة الصحفيين التي تمثل الموقف الرسمي للدولة بأفضل من ذلك - ليس في الأمس ولكن اليوم أيضاً – بأن "حبيب إنسان مريض ولم تكن تصرفاته مسؤولة".[33] غير أن ما يؤخذ على حبيب في الرواية, على الرغم من اخلاصه ووطنيته, علاقاته غير الشرعية مع امرأة متزوجة بما يتناقض مع أمانته وحرصه.

دفعت الظروف الصعبة للصحفيين الصحفي الشاب وصديق محمود وحبيب البحث عن وسائل بديلة للكتابة في الصحافة, فتمّ تأسيس "صحيفة الجوارب", وهي توزيع المقالات بوضعها في الجوارب التي تباع على العربات المتنقلة في الأسواق لتصل إلى عامة الناس, ثم تلتها طرق أخرى للتوزيع, حيث وضعت قصاصات المقالات في الورق الذي يلف به البرتقال, وفي علب الأدوية, وعن طريق البالونات الطائرة بعد

تفجيرها في الهواء لتتناثر المقالات في الهواء. وتناول العدد الأول من "صحيفة الجوارب" قضايا الفقر والحرية والتبذير والاستعداد للحرب على شكل أسئلة: "هل شاهدت من قبل الكوخ الفقير لأحد الوزراء؟ هل أكلت اليوم حتى الشبع؟ هل استأذنت الرئيس لتتنفس؟ هل فكرت يوما كم كيلو غرام خبزا تكلف الدبابة الواحدة؟".[34] وتناول العدد الثاني ظواهر اجتماعية, وهي ظاهرة الرشوة التي تنخر في مجتمعاتنا العربية حتى يومنا هذا, على الرغم من مرور أكثر من ثلاثين عاما على كتابة الرواية, وإذا كان حبيب قد برر: "ارتشاء صغار الموظفين الذين يطعمون أطفالهم بالرشوة, ولكنه تناول [أيضا] ارتشاء الوزراء الذين يبيعون وطنهم بها".[35] يرتشي الصغار, لأن الكبار يرتشون, ويصعب محاسبة الصغار, لأنك لا تستطيع محاسبة الكبار, وإذا أمكن محاسبة الصغار, فإن ذلك لن يغير في الأمر شيئا. لم تتوقف الأمور عند هذا الحد, فقد توسّع الفساد, وتناولت الأعداد التالية الإعلام الفاسد والإعلاميّون المتسلّقون الذين يتمتعون بسلطات واسعة والانقلابات والقضاء الذي يمنع الدفاع عن المعارضين, وتناولت الحكومات التي تمنع شعوبها من قول الحقيقة في صحفها واعلامها: "حماقة! كل الناس تعرف أن وضعنا تعيس, لكن لا يسمح لنا نحن أن نرى هذه الحقيقة ",[36] مما يجعلنا نحكم أنها رواية سياسية بامتياز.

تحدث البطل عن الفقر والبؤس وعن عمالة الأطفال, الذين يضطرون لترك مدارسهم وتأمين الخبز اليومي لأهلهم, وطلبة الجامعات الذين يشرون كرّاسات الأسئلة ويصبحون أطباء ومحامين وكيميائيين بدلاً من قراءة ابن سناء أو ليوناردو دافنشي, وتحدث عن البنية التحتية المتهالكة, حيث المجاري المغلقة, والمواسير التي تتفجر من مياه المطار والبيوت الطينية التي لا تقي سكانها في الشتاء والشوارع الضيقة, غير أن الأبعاد العسكرية: انقلابات وحكومات تتبدل وتنعت سابقتها بأنها "فاسدة وخائنة",[37] والشرطة والمخابرات, كوالد نادية, الذي "نزع صورة الرئيس السابق من الصالون وينتظر طباعة صور الرئيس الجديد",[38]

والجنرالاتالذين"يعلقون أهمية كبيرة على بدلاتهم العسكرية",[39] ويستغلون رتبهم العسكرية لتحقيق أغراضهم الخاصة,لأنهم بمنأى عن العقوبة والمحاسبة, والتعذيب والاعتقالات هي الخيط الرئيسي الذي يمكن تتبعه في الرواية.

ما يشبه الخاتمة

- الرواية مواجهة مرّة للشرقي مع نفسه, صحيح أنها لا تقدّم للقارئ الشرقي جديدا, لأن الاعتقالات والظلم والمحسوبية, هي المحطات الرئيسية في الرواية التي تجعلك تتأسّى على الشرق وتكره السياسة والحكم والأحزاب والسياسيين الذين يحبّون ان تبقى أجسادهم ملتصقة بالكراسي حتى بعد مفارقة الحياة, ولأن البؤس والمرارة هو الخبز الذي على المواطن العربي والمسلم أن يتجرعه كل صباح.

- "يد ملأى بالنجوم" رواية سياسية بامتياز على الرغم أنها سيرة ذاتية, بطلها المحوري لم يتجاوز السادسة عشر, تناول الكاتب فيها العديد من الجوانب الاجتماعية كالفقر والبؤس وعمالة الأطفال, وتحدث عن البنية التحتية المتهالكة, غير أن الأبعاد السياسية: الانقلابات والشرطة والمخابرات والتعذيب والاعتقالات, هي الخيط الرئيسي الذي يمكن تتبعه فيها, الخيط الذي يبعث الأمل بأن سجن حرّ أو قتله ليس نهاية الدنيا, لأن مائة بعده سيكملون المسيرة, وتلك سنة الحياة.

- تقدّم الرواية جانبا من المعلومات عن الحارة الدمشقية وما فيها من علاقات اجتماعية, فهي في الرواية متفلتة وفيها الخمر والخيانة الزوجية والعلاقات الاجتماعية المنفتحة, مقابل حياة يغلب عليها البساطة والطيبة والتعاطف حيال بعضهم البعض, على الرغم من الفقر والبحث عن لقمة العيش, وهي في حقيقة الأمر تمثل الصورة التي تعيش في ذهن الكاتب وعاشها الكاتب في بعض أحياء دمشق القديمة, غير ان الجانب الأخر من الحارة الدمشقية في أغلب أحياء دمشق القديمة هي صورة محافظة, حيث تخرج النساء محتشمات ولا مجال للاختلاط بين الجنسين أو شرب الخمر أو الخيانة الزوجية.

الهوامش :

[1] ولد رفيق شامي, الاسم الحقيقي سهيل فاضل, في 1946/6/23 في مدينة دمشق, وينحدر والداه من قرية معلولا التي تقع إلى الشمال الشرقي من مدينة دمشق. بدأ شامي بكتابة القصص القصيرة والحكايات الأسطورية ونشرها في الصحف والمجلات المحلية, وأشرف بين 1966-1969 على جريدة حائط باسم "المنطلق" في الحي الذي يسكنه في دمشق القديمة. درّس شامي الرياضيات والكيمياء والفيزياء في المدارس السورية لفترة قصيرة, ورحل سنة 1971 إلى ألمانيا لإكمال دراسة الكيمياء. اشتغل شامي في العديد من المصانع والمطاعم والشركات, وحصل على شهادة الدكتوراه في الكيمياء العضوية والمعدنية سنة 1979, ولكنه هجر بعد ذلك تخصصه ليتفرغ للكتابة الأدبية. حصل شامي على العديد من الجوائز العالمية للأدب, وله العديد من الأعمال الأدبية في القصة والرواية والأسطورة والمقالة.

أنظر:

Hermann Korte (hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG).edition text+kritik. Richard Boorberg Verlag: München. Bd. 1-5; Bd. 2, S. 1-8.

[2] FrancoForaci:'Das Wort ist die letzte Freiheit, über die wir verfügen'. Gespräch mit dem syrischen Erzähler und Literaten Rafik Schami . In: Diskussion Deutsch, 26. Jg. (1995), S.193.

[3] Rafik Schami: Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick. Hanser-Verlag, München 2006.

[4] حول أعمال وأهمية رفيق شامي كأديب, أنظر:

https://www.phkarlsruhe.de/fileadmin/user_upload/hochschule/masterstudimm/ML-Biblio.pdf https://de.wikipedia.org/wiki/Rafik_Schami

[5] تم اختيار رواية "يد ملأى بالنجوم" Eine Hand voller Sterne سنة 2012 في العاصمة النمساوية فينّا باعتبارها رواية العام ضمن إطار مبادرة سنوية أُقيمت تحت عنوان "مدينة واحدة, كتاب واحد" Eine Stadt. Ein Buch, وتم توزيع مائة ألف نسخة مجانية منها.

[6] رفيق شامي: يد ملأى بالنجوم. ترجمة كاميران حوج. دار الجمل: كولونيا (ألمانيا) 2008, ص 13.

[7] المرجع السابق, ص232.

[8] Rafik Schami: Ein Hand voller Sterne. Taschenbuch Verlag: München 2000, S. 194. (شامي: يد ملأى بالنجوم, ص... =.)

[9] المرجع السابق, ص 5.

[10] المرجع السابق, ص 11.

[11] المرجع السابق, ص 13.

[12] المرجع السابق, ص 13.

[13] المرجع السابق, ص 13.

[14] المرجع السابق, ص 18.

[15] المرجع السابق, ص 18.

[16] المرجع السابق, ص 20.

[17] المرجع السابق, ص 27.

[18] المرجع السابق, ص 35-36.

[19] المرجع السابق, ص 107.

[20] المرجع السابق, ص 107.

[21] المرجع السابق, ص 85-86.

[22] المرجع السابق, ص 129-130.

[23] القرامطة (286 هـ-378 هـ) حركة باطنية تنتسب إلى شخص اسمه حمدان بن الأشعث, ولقّب بقرمط لقصر قامته وساقيه وهو من خوزستان في الأهواز ثم رحل إلى الكوفة. اعتمدت حركة القرامطة التنظيم السري العسكري، وكان ظاهرها التشيع لآل البيت, وحقيقتها ترك العبادات والمحظورات وإقامة مجتمع يقوم على الإباحية والشيوع في النساء والمال.يعتبرسليمان بن الحسن بن بهرام,ويعرف بأبي طاهر, مؤسس دولة القرامطة الحقيقي ومنظم دستورها السياسي الاجتماعي، ومن أعماله الرهيبة أنه: فتك هو ورجاله بالحُجاج حين رجوعهم من مكة ونهبوهم وتركوهم في الفقر حتى هلكوا, وملك الكوفة أيام الخليفة العباسي المقتدر (282-932) لمدة ستة أيام استحلها فيها, كما هاجم مكة عام 319هـ، وفتك بالحجاج، وهدم زمزم، وملأ المسجد بالقتلى، ونزع الكسوة، وقلع البيت العتيق، واقتلع الحجر الأسود، وسرقه إلى الأحساء، وبقي الحجر هناك عشرين سنة حتى عام 339هـ.

[24] شامي: يد ملأى بالنجوم, ص 131.

[25] المرجع السابق, ص 143.

[26] المرجع السابق, ص 68..

[27] حول الدور التربوي والعلاقة بين الألمان والأجانب لرواية "يد ملأى بالنجوم, أنظر:
Heidi Rösch: Interkultureller Unterricht mit Rafik Schamis „Eine Hand voller Sterne“. In: Diskussion Deutsch, 26 (143), (1995), S. 196-203.

[28] شامي: يد ملأى بالنجوم, ص 141.

[29] المرجع السابق, ص 110.

[30] المرجع السابق, ص 195.

[31] المرجع السابق, ص 196.

[32] المرجع السابق, ص 196.

[33] المرجع السابق, ص 197.

[34] المرجع السابق, ص 150.

[35] المرجع السابق, ص 160.

[36] المرجع السابق, ص 175.

[37] المرجع السابق, ص 185.

[38] المرجع السابق, ص 165.

[39] المرجع السابق, ص 179.

التذويت في الرّواية الجزائرية المعاصرة

رواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة فاروق

د/ سعيد تومي

جامعة البليدة2

الملخص:

تعدّ رواية (اكتشاف الشهوة) للكاتبة الجزائرية فضيلة فاروق من بين أكثر الروايات الّتي شغلت النّقاد ليس في الجزائر فحسب بل في العالم العربي برمّته، لسبب واحد، وهو أن الروائية لأسباب أو لأخرى كسّرت جميع الطابوهات الممنوعة والمحرّمة في مجتمع تقليدي محافظ لتفتح صفحة أخرى مع الروائية المعاصرة وهي تستحضر ذاتها من خلال تجربة مميزة في حياتها الشخصية على لسان بطلتها (باني).. حيث امتزج حضور الذات الحقيقية مع المتخيّل السّردي الممكن.

Abstract:

The novel "iktichaf el chahwa" by Algerian writer Fadila Farouq is one of the most famous novels of critics not only in Algeria but also in the entire Arab world. For one reason, the novelist for one reason or another broke all forbidden taboos in a traditional conservative society to open another page with the novelist. Contemporary, she evokes herself through a unique experience in her personal life in the language of her heroine (Banny), where the real self-presence is combined with the possible narrator.

*** *** ***

مدخل:

تعتبر الرّوائية الجزائرية فضيلة فاروق من الرّوائيات الجزائريات اللّواتي كسّرن الكثير من الطابوهات الّتي كانت إلى وقت قريب من المحرّمات الّتي لا يمكن بأي حال من الأحوال الاقتراب منها والخوض فيها لاعتبارات سوسيوثقافية معينة

تكرسّت وحثت على صدور مجتمع فصّله الرجل على مقاسه. فقد كانت رواياتها لحظة اختلاس ـ مزاج مراهقة ـ اكتشاف الشهوة .. عرضة للنّقد اللاذع والرّفض المطلق من طرف النقاد والأدباء بل من طرف المجتمع كلّه بمختلف شرائحه. ففي مجتمع ذكوري بامتياز ليس من السّهل أن تكتب وتخوض وسطه في مسائل الجنس والاغتصاب، فأنت قد وقعت في المحظور وقد تعتبر مارقا أو زنديقا أو فاسقاً.

فضيلة فاروق وفي روايتها الأخيرة الصادرة سنة 2005 (اكتشاف الشهوة) أطلقت العنان للغتها (الإباحية) وبدون قيود وهي تروي تجربتها مع الرّجل زوجًا وعاشقًا على لسان بطلتها (باني). رواية تعدّ بحق سيرة ذاتية بامتياز انصهرت فيها ذات المرأة الجزائرية المتألمة القانطة الحزينة المضطهدة من ظلم الرّجل الذي لا يراها إلاّ سلعة تباع وتشترى حتى ولو كان الرّجل والدها.. تلك المرأة مثلتها الروائية ذاتها فضيلة فاروق. فقد جاء في الصفحة 120 من روايتها ما نصّه:" حتى خالد سليم ما عدت أراه، انشغلت عنه برواية أروي فيها كلّ ما حدث لي، أسميتُها (اكتشاف الشهوة) لا لأصدم قارئًا تعوّد أن يجد الشهوة في الأزقّة الممنوعة ولكن كي أؤرّخ لحياة عشتها قد تستغني عنها الذّاكرة إذا ما شاءت المخيّلة أن تلعب مرة أخرى"[1].

وقبل الخوض في هوامش الذات المنصهرة وكيف تجلّى أفقها الدراماتيكي وهو ينطلق بلسان حال كل امرأة جزائرية في زمن يعود بنا إلى ما قبل أربعة عشر قرن من الآن، إلى زمن ما قبل مجيء الإسلام حيث كانت الأنثى عارا على كل أب فقد وجب في حقها الوأد قبل الفضيحة.. امرأة تجعل القارئ يتخيل أن العزة والرّجولة الحقّة الّتي تحمي المرأة وتعتزّ بالأم والأخت والبنت قد أفلت ولم يعد لها وقع .. بل في قسنطينة بالذّات مدينة العلم والعلماء مدينة الدين والقرآن. لكن ألا يحق لنا أن ننبش في هاته الذات المتألمة المقهورة ونبحث في أسباب كل هذا المقت والكره اتجاه الرجل. لقد كتبت فضيلة فاروق روايتها وأطلقت العنان لقلمها لكي يبوح

بأسرارها بدون تحفظ.. فحريّ بنا أن نقف عند الخلفيات السيكولوجية والاجتماعية لكلّ هذا الغضب الأنثوي غير المعتاد.

عاشت الروائية حياة مختلفة عن غيرها، كانت بكر والديها ولكن والدها أهداها لأخيه الأكبر لأنه لم يرزق أطفالاً، هكذا يفعل الجزائريون في ريفها العميق.. كانت الابنة المدلّلة لوالديها بالتبنّي لمدة ستة عشر عاماً قضتها في أريس في قلب جبال الأوراس في باتنة الثورة.. غادرت بعدها إلى قسنطينة مدينتها الملهمة في (اكتشاف الشهوة). دخلت كلّية الطبّ حيث عجزت عن مواصلة دراستها في هذا التخصّص، فغيرت تخصّصها نحو الأدب وهناك تفجرّت قدراتها فكانت في بداياتها قلما ثوريا متمرّدا على كلّ ما هو مألوف جريئا مقترنًا بالجمال اللّغوي الممتع ممّا جعل كبار النّقاد آنذاك كيوسف وغليسي، ومحمّد الصالح خرفي يشيدان ببراعة وقدرات هذه الفتاة الّتي ـ وبشخصيتها المرحة ومعاملتها اللبقة ـ كسبت ودّ وقلوب كلّ من كان يحيط بها، ممّا ساعدها على ولوج عالم الصحافة المسموعة والمكتوبة.. واصلت دراستها العليا بعد نجاحها في مسابقة الماجيستير سنة 1994 حيث انتقلت إلى بيروت، حيث بدأت مرحلة جديدة من حياتها، عالم لبناني واسع منفتح متعدّد ومختلف الدّيانات والثقافات والعادات والتقاليد، أفق بيروتي منفتح لا نهاية له.

تزوجت هناك بصديق لبناني يكبرها بنحو خمس عشرة سنة عن قصة حبّ مسيحي الدّيانة يعتنق الإسلام فيما بعد.. كتبت (تاء الخجل) الرواية الّتي صنعت مشهدا استثنائيا تمثل في ظاهرة الاغتصاب في المجتمع العربي وعرضت وبألم كبير معاناة النّساء المغتصبات في عشرية الدم والسّواد بالجزائر، الكتابة عن الجنس موضوع صادم وغير مرغوب فيه خاصة في ذلك الوقت فقد أدانت فيه الرجل والمجتمع وكل القوانين. مجتمع امتهن المرأة وفرض قانونا ذكوريا لا يقيم للمرأة وزنا ولا يهمّه منها سوى إشباع غريزته وشهوته الحيوانية.. فالرّجل العربي جبان رعديد متخلّف منحط، سافل، دنيء، قذر، دوني، جاهل.. حتى في عشقه يختلف عن غيره

في أوروبا وأمريكا؟ تحوّل كرهها له إلى كره لذاتها فقد كرهت أنوثتها وكل ما يشير في جسدها إلى الأنوثة. وحتى تواجدها في فرنسا لم يغيّر من الأمر شيئاً فالرّجل هو الرّجل خاصة لمّا تنتفي القيّم الإنسانية. فلا فرق بينه وبين الحيوان، ليبقى العقل عنوان الاختلاف. فقد أرادت ـ كما صرّحت بذلك ـ أن تستجيب للقارئ العربي المتطرّف ـ حسبها ـ الباحث عن الجسد فتعرّفه به وكيف يكون معها سيئا أو لطيفا فقد جاء على لسانها "بالنّسبة للقارئ العربي، أظنّه يقرأ المرأة حين يسمع أنّها جريئة للبحث عن جسدها في النّص، ولهذا تقصّدت أن أخاطبه وأعرّفه ما معنى جسد المرأة، وكيف تفكّر فيه حين يكون سيّئاً معها، وكيف تفكّر فيه حين يكون لطيفًا معها. إنّنا شعوبٌ تجهل أجسادها لأنّ الجسد عندنا كلّه طابو... ولهذا علينا أن نصحّح للجيل الجديد أفكاره، ولا نرمي الجنس فقط لاصطياد القارئ، الجنس عندي ليس مصيدة، إنّه إحدى القضايا المؤلمة الّتي نعاني منها ويجب أن نعالجها.. ولعلمك لم أقل كلّ شيء. إنّي أقدّم للقارئ أفكاري نقطة نقطة حتى يستطيع ابتلاع ما أريد"[2]

لقد زوّجها أهلها برجل سيء الخلق كان شرسًا معها، ولكن بالطبع لا يمثل الرجل العربي في كماله وكرمه وحلمه وأخلاقه. فـ (مود) زوجها يعيش في فرنسا وبين المجتمعين ألف ميل. والعنف ضد المرأة في بقاع العالم كلّه، والعلاقات الزوجية المنهارة موجودة في كلّ بقاع العالم أيضا. فالوضع ليس خاصًا بالمجتمعات العربية فقط التي تكيل لها السباب والإهانة.

<u>التذويت في الرواية:</u> اعتمادا على التنظير السّردي القائل بعلاقة السارد بالحكاية أو بين الشخصيات والسارد يمكننا القول أن المنجز السّردي قائم على ضمير يعود على الذات السّاردة. فالمسافة بينهما تكاد تختفي في الكثير من المواطن على الأقل اطلاعنا على جملة المؤشرات الدّالة على أنّ السّاردة تلبس شخصياتها خبراتها الحياتية. فإن كان في الغلاف لا يوجد ما يشير إلى الذات الساردة هي فضيلة

فاروق نفسها صاحبة الرّواية، فإن ثنايا النّص تكشف الحقيقة وتؤكّد عنصر التذويت بامتياز وكما سبق وأن ذكرناه في مطلع الحديث فقد صرحت بذلك، وألبست شخصية (باني) شخصيتها لتكون لسانها النّاطق بتمرّدها وجرأتها ورفض أعراف المجتمع رغم امتزاجه (التذويت) بعنصر التّخييل الّذي يفرض نفسه في هكذا روايات. "فالمؤلّفة تعترف في أكثر من حوار أنّ جلّ بطلاتها يحملن الشيء الكثير عنها كالجرأة والتمرّد، ورفض الكثير من أعراف المجتمع السائدة، ويمكن اعتبار (اكتشاف الشهوة) نصّا روائيا تخيليًا، يحكي أحداثاً مرتبطة بحياة شخصية (باني) الّتي تعيش حالة من الانفصام المصحوب بفقدان الذاكرة الجزئي، وعليه تعيش البطلة عالمين متناقضين عالم باهت تزاوله برتابة مميتة كزوجة ضمن قطيع الزيجات تطحنها عجلات الوعي القائم ضمن مؤسسة الزواج المرصودة للألم والضياع، وعالم منفلت يضجّ بمشاعر ورغبات محرّمة تعكس الجسد إلى التخلّص من كل أشكال القهر الّتي تمارس عليه"[3]. عالم كما وسمته هي في نصها "يحمل رائحة الأنوثة إلى حدّ الاحتراق، ويصوّر أوجاع الذّات إلى حد المأساة"[4].

فالذّات حاضرة ضمن المنظور السردي لا تغفل نفسها عن القارئ، فالجلسات الحميمية، والتوصيفات المختلفة للأزمنة والأمكنة والملامح الشخصية والتصرفات والحوارات النفسية والمونولوجية والخارجية تكشف لنا عن ذات تتكلم عن نفسها تبوح، تعترف، تسترجع، تكشف عن تجربتها المريرة في هذه الحياة وإن كان الأمر بشيء من التّخييل والمبالغة أحيانا، وهذا ما أشار إليه الأستاذ سليني نور الذين بقوله:"إنّ ما يميّز وضعية المنظورات السردية في هذا النّص الرّوائي هو تأطيرها ضمن المجال الذّاتي أو المحكي النّفسي، حيث يتمّ التّركيز على الخطاب الحميمي الدّاخلي للشخصية، وحيث تتمظهرلنا الأحداث انطلاقًا من انعكاسها على أعماق الشّخصيات. وهذا يعني أنّنا إزّاء وضعية سردية متميّزة تتورّط فيها الذات داخل الكتابة، أو ما يسمّى حاليًا بالتّذويت، أين يتجلّى روائيًا في الاختفاء وراء ضمير

المتكلّم "أنا" الّذي يحيل على الانفعالات والاستيطان الدّاخلي، واستقراء ذاكرة متعبة قوامها الثّورة العارمة على سيطرة الرجل/ الزّوج"[5].

تأتي رواية (اكتشاف الشهوة) لتبوح الساردة بما بختلج في صدرها من آهات تحرق أعصابها وهي تريد الانتقام بطريقتها الخاصة من كلّ ما يشير إلى الذكورية. لجأت إلى الاعتراف علنًا كما توسّلت البوح باعتباره أسلوباً حكائيًا "يأتي في النّصوص كقول ضمني أو متخلّل لبنية السّرد العامّة، وهو عبارة عن حوار داخلي ينطلق من الذّات ولا يخرج منها ولا يبرحها، أمّا الاعتراف فيكون علنيًا، أي أنّه يفترض وجود شخصية قصصية ثانية تتلقّى القول المتضمّن والمتخلّل لبنية السّرد"[6].

مستويات التذويت في الرّواية: تأتي رواية اكتشاف الشهوة لتؤشر لحكي الذات المتأوّهة المتألمة الّتي تمظهرت او أخذت ثلاثة صور شخصانية لشخصية واحدة:

*- الأولى صورة (باني) بـ (مود) المهاجر هناك في باريس حيث يقوم الحكي على تسريد الذات الساردة نفسها بضمير المتكلّم "أنا" لتكشف عن علاقتها مع (مود) العربي المهاجر هناك في باريس، علاقة زواج تنتهي بالفشل في مشاهد دراماتيكية مبكية أحيانا مقزّزة أحيانا أخرى فسّرتها العلاقة الجنسية بين الطرفين جعلت البطلة (باني) تكره زوجها وتصفه بأقسى أنواع الوصف لتسحب نعتها على كل الرّجال بدون استثناء بل على نفسها وأنوثتها ذاتها. فقد اكتشفت عالمًا آخر لم تكن تتصوره تقول في إحدى مقاطع روايتها "حين تزوجت كنت أظن أن كل مشاكلي انتهت ولكني اكتشفت أنني دخلت سجناً فيه كل أنواع العذاب أنا "باني بسطانجي" التي منعت طيلة حياتها حتى مجرد أن تفكر في ذكر، بين ليلة وضحاها أصبح المطلوب مني أن أكون عاهرة في الفراش... أن أكون امرأة منسلخة الكيان، أن أكون نسخة عنه وعن تفكيره، المشكلة تجاوزتني يا "شاهي" ولهذا تطلقت"[7]

*- الثانية صورة (باني) بـ (ايس) اللبناني الشاعر الذي هو أيضا يدخل على خط النّار ليس بصفته لاهثا وراء (باني) بل هي من تجد فيه المخرج من عالم (مود) لترتمي في أحضانه وتدخل عالمه عالم المجون تحت عباءة علاقة حب من طرف واحد، كلّ ذلك بإشارة وتوجيه جارتها في باريس (ماري) في طريق البحث عن الشهوة الضائعة، الّتي لم تجدها في العلاقة البائسة مع زوجها لتجدها في العلاقات المحرّمة مع (أيس) .. هي رحلة جديدة للبطلة في سبيل الانتقام من زوجها (مود) الخائن ومن ثمة مبرزا تمرّدها وثورتها على علاقة لم تكن تنتظر أن يكون هكذا نهايتها .. ممّا جعلها تكفر بالزواج وبالرجال وحتى بالأنوثة.

*- الثالثة صورة (باني) مع بتوفيق تنتقل بنا السّاردة إلى علاقة جديدة تقيمها مع توفيق لتكشف له عن جروحها السّابقة في مرحلة أخرى من مراحل البحث عن أسرار جسدها باحثة أن من يهدّئ من روعها فكان توفيق خير جليس. "بكيت وأنا أروي تلك التّفاصيل المحرجة له ولم أتوقع أبدًا أن يكون متفهمًا ولا يحتضنني كطفلة ولا أن يقول لي هامسًا: بعض الرّجال سيّئون وبعض النّساء مخدوعات وهذا لا يعني نهاية العالم"[8]

نكتشف كل هذا في سردِ البطلة ليومياتها هنا وعلاقاتها بمحيطها الجديد هذا، سرد لا يهمل يومياتها في الوطن وعلاقاتها بمحيطها هناك حتى بعد عودتها إليه من باريس منهية علاقتها بزوجها "مولود" أو "مود" كما يناديه أصدقاؤه. عادت من دون أن تودِّع أحداً، ولتبدأ فصولاً أخرى من حياتها أكثر إثارة، يميزها الرفض التقليدي للطلاق وللمطلَّقة، وسط عائلة تغيرت بعض الأشياء فيها أثناء غيابها.

تطلعنا الساردة أخيرا أن رحلتها إلى باريس وما حدث لها إنّما كان تخييلاً ذاتيا وصوراً من وحي الخيال، فهي تفتح عينها وقبالتها طبيب يخبرها أنها كانت ترقد هنا بمستشفى قسنطينة في غيبوبة دامت عاما كاملاً يفترض أنها مرت بها وهي في باريس، فقد انتشلت من تحت الأنقاض بعد امطار طوفانية وسيول جارفة حلّت بقسنطينة.

الهوامش:

[1]. فضيلة فاروق، **اكتشاف الشهوة**، ط1، دار رياض الرّيس، بيروت ، لبنان، 2006، ص120

[2]. فضيلة فاروق، في حوار أجراه معاه الموقع الالكتروني www.madaad.com، بتاريخ 2006/09/11.

[3]. نور الدّين سليني، **الحكي الممنوع في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة فاروق**، مقال منشور بمجلة جامعة المسيلة، ص4

[4]. بن جمعة بوشوشة، **الرواية النسائية المغاربية** ، المطبعة المغاربية للنشر، تونس، د/ط، د/ت، ص 145.

[5]. نور الدّين سليني، **الحكي الممنوع في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة فاروق**، ص 06.

[6]. محمّد المعتصم، **المرأة والسّرد**، دار النّجاح، المغرب، ط1، 2004، ص 227.

[7]. فضيلة فاروق، **اكتشاف الشهوة**، ص 38.

[8]. فضيلة فاروق، **اكتشاف الشهوة**، ص 63.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

الكتابة بضمير "الأنا"، المعطيات السيرذاتية والتّخييل في الرّواية النّسوية الجزائرية المعاصرة

أ.فوزية بوغنجور
مركز البحث في علوم الإنسان الثقافية والاجتماعية
crasc – وهران

الملخص:

مرّت الكتابة النّسويّة الجزائرية منذ بواكيرها بتحوّلات هامّة نمّت عن تطوّر فنّي ملموس، وواكب اختيار ضمير السّرد وعبّر عن هذا المنحى التطوّري، فشكّل اختيار السّرد بضمير "الأنا" واستقاء الرّواية من حياة كاتبتها ملمحا بارزا في أعمال روائية نسوية جزائرية كثيرة، منها روايات فضيلة الفاروق.

الكلمات المفتاحية:

الرواية النسوية- فضيلة الفاروق- التخييل الذاتي- السيرة الذاتية- الميثاق السردي

Abstract :

The Algerian feminist writing has undergone a significant transformation since its early stages, which grew out of a tangible artistic development. The selection of the conscience of the narration was accompanied by an evolutionary approach. The selection of the narration in the conscience of the "I" and the selection of the novel from the life of its author were a salient feature of many Algerian feminist works.

key words:
Feminist Fiction – Self Imagination - Biography - Charter narrative

*** *** ***

مرّت الكتابة النّسويّة الجزائرية منذ بواكيرها بمنعرجات وتحوّلات هامّة نمّت عن تطوّر فنّي وجمالي ملموس، وقد واكب اختيار ضمير السّرد وعبّر من خلال تنوّعه عن هذا المنحى التطوّري، فشكّل اختيار السّرد بضمير "الأنا" واستقاء الرّواية من واقع وحياة كاتبتها - وفق مستويات مختلفة - ملمحا بارزا في أعمال روائية نسوية

جزائرية كثيرة منها روايات فضيلة الفاروق. فهل يكفي ذلك للجزم بأنّ هذه الأعمال سير ذاتية؟

قد يُجيب عن هذا السّؤال الفصل والتّفريق بين نوعين من الكتابة، الكتابة السّيرية حيث تعبر الذّات من خلالها لتعيد بناء حكايتها وفق مرجعيّة واقعية تحتكم إلى مبدأ التّطابق التام بين المؤلّف والسارد والشخصية، وبين الكتابة السردية السير- ذاتية التي تعتمد التّخييل وهي غير معنيّة بسؤال التطابق، لأنّ الرواية تعيد بناء هويّة الذّات، وتاريخها دون الاحتكام لشرط التوثيق كما هو الحال مع كتابة السّيرة الذّاتيّة، وإن كانت كتابة السّيرة الذّاتيّة قليلة في الممارسات الأدبية العربية نظرا للاشتراطات التي تتطلّبها كالأمانة في نقل الواقع والتطابق معه، إلاّ أنّ الالتباس ظلّ واقعا في الكتابات النقدية التي كثيرا ما شابها الارتباك في تجنيسها للسيرة الذّاتيّة ووقوعها في الخلط بينها وبين التخييل الذّاتي في الرّواية ، وفي هذه الورقة سنحاول الوقوف على حدود التخييل الذاتي والكتابة السيرية في روايات فضيلة الفاروق كنموذج للرّواية النّسوية الجزائرية المعاصرة التي حقّقت تراكما نوعيا وكميّا يسمح بإجراء دراسة نقدية تطبيقية.

الرواية النسوية وفوضى النقد والتجنيس:

لا يزال الحديث عن السّيرة الذّاتيّة في الكتابة النسويّة ملتبسا بقراءات خارجة عن النص تستدعي منظومة "القهر" و"التّهميش" لإثبات أو نفي كتابة الروائيات للسيرة الذّاتيّة. إذ يبرّر الكثير من النقاد ابتعاد المرأة عن الكتابة في فن السّيرة بـ"القهر" و"الحجر" الممارس ضدّها وخوفها من النظام الذكوري[1]، "إن المرأة واقعة تحت وطأة الخشية من البوح، وتحديد موقفها من الآخر –الرجل- بمسمياته الكثيرة، ومن (الجماعة) بمؤسّساتها (المكرّسة)، ومن (ذاتها) المنطوية على (جسد) تجهله، ورغبة لا تصرّح بها، واختيار لا تجرؤ على الجهر به، محفوفة بمتاعبها البيولوجية التي تزيدها نظرة الآخر حرجاً وشعوراً بالقمع"[2]، واعتبر الدارسون أنّ المرأة التي لم "تجرؤ" على الكتابة بضمير المؤنّث لن تستطيع بالتأكيد كتابة سيرتها، حيث ارتبطت الرّواية النسويّة -في بدايتها- بالكتابة بضمير المذكّر، وبرّر الكثير من النّقاد ذلك بالواقع المعادي للمرأة، فهذه يسرى مقدّم حين تتحدّث عن استعمال الضمير المذكّر تشير إلى هدى بركات التي سُئِلت عن ذلك فأجابت: "كيف لمكفوفات

عن الفعل أن يكتبن أفعالهن؟"[3]، وترى أنّ الحال كانت أسوأ، إذ أنّ الكاتبات قبلها عمدن إلى التمويه بالاسم المستعار المذكّر "خشية الكشف عن عورة التّأنيث"[4].

ولم تعن الكتابة بضمير "الأنا" توجّه الكاتبات للإبداع في مجال كتابة السّيرة الذّاتيّة -حسب أمل التميمي-، التي ترى أنّ حضور "الأنا" ظلّ يُقابله غياب السّيرة الذّاتيّة وعزوف الكاتبات عن كتابة سيرهن، "وخصوصا فيما له علاقة بحياتهن الخاصة خوفا من النقد لا قصورا في مواهبهن الإبداعية، في حين يزداد إنتاج بعض الكاتبات في أنواع أدبية تبتعد عن أدب السّيرة"[5]، وفي هذا الصدد لا يفوتنا أن نسجّل ملاحظة هامّة تتعلّق بالمآخذ التي سجّلها النقّاد على الكتابة النسويّة في وقت متقدّم وهو تقديمها لـ"شهادات" و"مرافعات قضائية" نابعة من غضب واحتقان ذاتي، وقد كان ذلك سببا ومثارا لسخرية النقّاد الذين اتّخذوا منه ذريعة للتشكيك في قدرات المرأة الإبداعية والتهكّم عليها، ومن ثمّ فقد صار التحدّي الذي يواجه الكتابة الروائية النسويّة هو تجاوز الذّات وسيرتها أو ما هو قريب منها، تقول نادية العشيري: حصل نوع من النضج الأدبي مع بداية الألفية في الرّواية المغاربية النّسوية، بحيث لم تعد الكاتبات مهووسات بتقديم **شهادات**، "واتجهن أكثر نحو الاشتغال على اللّغة وعلى الإمكانيات التي تمنحها هذه الأخيرة"[6]، وتقديم كتابة تتجاوز أهم خاصية ميّزت الرّواية التي تكتبها المرأة وهي: "مرورها الاضطراري من السجل الأوتوبيوغرافي قبل الوصول إلى الإبداع الروائي"[7]، مع ملاحظة منها أنّ الكتابة السيرية ليست سهلة لاسيما في المجتمع العربي.

مع ارتباط الكتابة النّسويّة بالحركات النّسويّة، وتعالقها مع الخطاب النّسوي العام الذي اتّجه نحو التمركز حول الذات، بدا أنّ الكتابة باستعمال ضمير "الأنا" صارت مطلبا في ذاتها وتحدّيا، وبدا الربط بين الكتابة والهويّة أمرا ضروريا بالنسبة إلى المرأة، واعتُبِر الإكثار من استعمال ضمير ""الأنا" في الكتابة النّسويّة رد فعل على التّشكيك الدائم الذي كان يحيط بوجودها"[8]، وأضحت ببساطة تعبّر عن واقع المرأة المقموع، يقول نور الدّين أفّاية: "...ألا تكون نرجسية المرأة نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرجل؟ ثمّ ألا يجوز القول بأنّ أنانيتها وكتابتها المتمحورة على ذاتها، وردود أفعالها تشكّل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية كابحة؟"[9].

وقد حاول البعض من النّقاد تخريج هذه الآراء والتوجّهات وفق منهج نقدي أكاديمي، فرشيدة بن مسعود -التي حاولت الخروج بقراءتها من الخطابية والتعميم- بنت دراستها على منهج غريماس لبناء الحدث الاتصالي، حيث ترى أنّ الأثر الأدبي يركّز على إيصال رسالة ما ذات بعد جمالي لا يغيّب الوظائف الأخرى، ومن هذه الوظائف "الوظيفة التعبيرية/الانفعالية التي تُمكّن المرسِل من إعطاء انطباع معيّن عن حالته"[10]، وتصل رشيدة بن مسعود إلى أنّ "الكتابة النسائية تتميّز بحضور مرتفع لدور المرسِل ممّا يعني ارتفاع حضور الوظيفة التعبيرية التي تظهر في عدّة أشكال منها: التمحور حول الذات، والتركيز على استخدام ضمير المتكلّم"[11]، إضافة لذلك يتم التّركيز في الكتابة النّسويّة على الوظيفة اللّغوية التي تولي القناة أهمية كبيرة باعتبارها وسيلة للتّواصل، ويظهر التّركيز على هذه الوظيفة في كثرة الإطناب والتّكرار، وترى بن مسعود أنّ تركيز الكتابة النّسويّة على هذه الوظيفة يفسّر رغبة الكاتبة في "الخروج من العزلة وفتح الحوار مع الآخر في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللغة المتاح لها استخدامه"[12].

الكتابة بضمير "الأنا"، المعطيات السيرذاتية والتّخييل:

في ظلّ الخلط الكبير بين الخطاب النّسوي والكتابة النّسويّة الأدبية راحت الكثير من التنظيرات "تُبشّر" بكتابة المرأة عن ذاتها، و"تحرير طاقاتها والتنفيس عن دواخلها"[13]، وذلك بالإصرار على ربط عمل الكاتبات بحياتهن الشخصية، واعتبار كلّ كتابة بضمير "الأنا" سيرة ذاتية للكاتبة، فيقرّر ناقد كالأخضر بن السايح -من خلال دراسته للرواية النّسويّة المغاربيّة- أنّ "المتتبّع للرواية النسائية المغاربيّة يكتشف أنّ الرّواية تكاد تكون سيرة ذاتية لمؤلفتها"[14]. وكلّما نجحت الكاتبة في إقناع القارئ بحقيقة بطلتها وتمكّنت من إيصاله إلى درجات التفاعل القصوى مع البطلة، من خلال التصوير البالغ لحالة البطلة النفسية والاجتماعية زادت من إصرار النقاد على أنّ البطلة هي ذات الكاتبة، وأنّ هذه الرّواية هي سيرة ذاتية للكاتبة وإلاّ لما استطاعت التعبير عنها بتلك القوّة، وهذا في الحقيقة يُنّم عن انتقاص لقدرة الكاتبة على خلق وتنويع شخصيات أعمالها ونسجها على صورة مُقْنِعة.

وقد اعتُبِرت روايات كثيرة -وبالجملة- سير ذاتية بسبب التّفاصيل الدقيقة التي تذكرها الكاتبة عن بطلتها، وخوالج نفسها، ووصف محيطها وصفا انفعاليا

يوحي بمعايشة الكاتبة له، فالأخضر بن السايح يقرّر أنّ "السّيرة الذّاتيّة ستبقى المنطلق المتقدّم للفعل الكتابي النسائي التي لا تغادر الذّات، بل تسعى إلى **ذكر جميع التفاصيل المنسية والهامشية** في مخيلة المرأة السّاردة وكأنّها تجد في ذلك لذة"[15]، ويبدو أنّ ما عزّز اعتقاد النّقاد هذا هو أنّ الكثير من الكاتبات عملن على الإيهام بكتابتهن للسّيرة الذّاتيّة من خلال بعض الاختيارات التي اتخذنها في رواياتهنّ الأولى، ولكن الملاحظ -أيضا- هو أنّ الكثيرات منهن عدلن عن هذه الاختيارات في أعمالهن اللاحقة في خطوة تبدو مقصودة لكسر المألوف والحتمي في خط سردهن.

إنّ هذه التّفاصيل واقتدار الكاتبات على إخراجها في صورة مقنعة، تحمل القراءات النقدية على إلحاقها بالسّيرة الذّاتيّة، فتجتهد في البحث عن مطابقتها بواقع حياة الكاتبة. وثمّة كاتبات يبدو من السّهل المطابقة بين كتاباتهم وحياتهم الشّخصية، **ففضيلة الفاروق** نموذجا للكاتبات اللّواتي واصلن الكتابة على نفس المنوال باختيارها السّرد بضمير "الأنا" في رواياتها الثّلاث، فمنذ روايتها الأولى "مزاج مراهقة"[16] راحت الروائية تمتح من صور ذاكرتها وبيئة طفولتها "باتنة"، وذكريات دراستها في "قسنطينة" وانتقالها من كليّة الطّب إلى معهد الأدب. وهي كلّها أحداث مطابقة لواقع وحياة الكاتبة، فالبطاقة التّعريفية المرفقة بروايتها "تاء الخجل" تشير لهذه التّفاصيل التي انطلقت منها الكاتبة لتوحي/أو توهم بكتابتها لسيرتها الذّاتيّة، فلا يمكن الجزم بأنّ كاتبا ما يكتب سيرته الذّاتيّة طالما أنّه حاد بها عن الواقعية إلى التخييل الأدبي، فـ"طريقة استثمار هذه المكونات السيرذاتية داخل النص هو الذي نقلها من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي"[17].

نلاحظ أنّ هناك بعض الخصائص التي تكرّرت في رواية فضيلة الفاروق لا سيما منها ما يرتبط بالسّرد بضمير "الأنا"، كالتّركيز على ذكر التّفاصيل الدّقيقة لحياة البطلة وعوالمها النّفسية الدّاخلية وهو ما مثّل ملمحا من الملامح المميّزة للكتابة النّسويّة عموما، وكتابات فضيلة الفاروق بخاصّة. حيث يأتي الوصف في كثير من الأحيان انفعاليا يُضفي الحياة على كلّ ما تقع عليه عين البطلة، ويتشكّل وفق رؤيتها ومزاجها حتى يتطابق مع نفسيتها. وقد كانت هذه الميزة السبّب في الكثير من الأحكام النقدية المتعلّقة ببساطة الكتابة النّسويّة لارتباطها بسيرة كاتبتها، فالمرأة -حسب الكثير من النّقاد- لا تبدع من خيالها بل تباشر وصف ما حولها وتنقله، ولعلّ مثل

هذه الأحكام هي التي جعلت الرّوائيّات يُجرّبن وينوّعن في كتاباتهن واختياراتهنّ السّرديّة، كإجراء السّرد على لسان رجل بدل ذات نسويّة للخروج عن الصّورة النّمطية للكتابة النّسويّة، ولكن هذا الاختيار اعتُبِر عيبا وراحت ناقدة كبثينة شعبان -في محاولة للدفاع عن الكتابة النّسويّة- تبرّره بخوف المرأة الذي جعلها تنخرط في الفكر السّائد إبداعيا ونقديا، فهذه المخاوف هي التي تدفع بعض الكاتبات "لأنّ يخترن بطلا ذكرا بدلا من بطلة نسويّة لرواياتهنّ كي يضفين على رواياتهنّ خبرة اجتماعية أعمق وأوسع"[18]، فهل يُعبّر اختيار الكاتبات لبطل ذكر عن خوفهنّ أم يعكس رغبتهنّ في التّجريب؟ وهل يمكن اعتبار كلا الرأيين السّابقين انتقاصا لإبداع المرأة من خلال استبعاد فرضية التّجديد في نصها وسعيها لخلق شخصيات متنوّعة؟ ألا تكون مثل هذه الأقوال والقراءات هي التي حذت بالكاتبات إلى تكسير القوالب النّمطية وتجاوزها رغبة في التّنويع والتعدّد من خلال اختيار شخصيات ذكورية كأبطال لروايتهن وإجراء السرد على لسانها؟

تقدّم رواية **"مزاج مراهقة"** حكاية "لويزة" الفتاة المراهقة التي نجحت في البكالوريا وانتقلت إلى "قسنطينة" لاستكمال دراستها الجامعية، وقد اختارت الكاتبة السّرد بضمير "الأنا" حيث توحي الرّاوية "لويزة" بكتابة مذكّراتها من خلال الافتتاحية التي تبدأ بها روايتها: "لا أدري بالضّبط، هل هذه قصّتي أم قصّة توفيق عبد الجليل؟ هل هذه محنتي أم محنته، أسئلتي أم أسئلته؟... عبر كلّ سطوري، وعبر مواطن الصّدق التي خبّأتها، ها أنا أصف... أقول ما حدث، وأجد عيونا تسمعني، حين لم أجد آذانا تفعل ذلك."[19].

ويظهر من خلال دراسة الرّواية وبنائها الفنّي أنّ الكاتبة كانت مهمومة بمعالجة قضايا متعلّقة بحقوق وحريّة المرأة، وبذلك بدت روايتها مجرّد تذكّر واسترجاعٍ لذكريات ما مضى من حياتها، وسرد لمواقف وصور وأحداث من سيرتها ترتبط بهذا الاشتغال، فغلّبت على نصّها أساليب البوح والشكاية دون أن يعمّق ذلك من فنيّته، وبذلك يتهاوى البناء الفنّي لعملها -في الكثير من الأحيان- نحو التكلّف والصّنعة، تترجمه الصّور المجازية التي تحاول إضفاء الشّاعرية على نسيجها فتأتي مشوّشة أحيانا: "...أتذكّر كيف أقلعت دموعه ببزة رسمية من مخابئ حزنه، وشيّعت

ما كان بيننا بهدوء"[20]، "كانت الجامعة حلما كبيرا نما في داخلي، ولم يكن من السّهل أن أزيل ذلك الحلم من خلايا الكيان لمجرّد التحدي، ولهذا رضخت..."[21].

كما قد تنحو بصورها إلى البساطة أو السّذاجة في التعبير، فالكاتبة تنتقل من الافتتاحية إلى الزمن الماضي وبداية الحكاية بهذه العبارة: "...وتستيقظ القصور ويبدأ الموج بكلامه المباح..."تَطُمْ...تَطُمْ...تَطُمْ..." على إيقاع القلب يبدأ الكلام."[22]، وفي موضع آخر تحكي عن حوار حول عمودها الجديد المزمع استحداثه:"...هو سمّى عموده "يا عين...!" نسبة إلى أوّل حرفين من اسمه، أنت سمّيه "لو..." على النسق نفسه، **لكن أيضا على أساس أنّه كلام نسوان كله أمنيات وكلام فارغ**..."[23]، فإضافة إلى أنّ هذا الكلام لا يتناسب مع الصّورة التي قدّمتها الكاتبة عن شخصيّة قائله "توفيق" المتنوّر والمثقّف الشّهم، فإنّه لا يُعقل أن يسمِّي كاتب مرموق عموده الشّهير بهذه التّسمية؟! كما أنّ التّعبير اللّغوي جاء مهلهلا يخلو من العمق وفنيّة البناء.

ويظهر في مواضع كثيرة وكأن الكاتبة تنقل رؤية "المراهقة لويزة" وتعبّر بأمانة عن "مزاجها"، فهي تنبهر بالأشياء البسيطة، وتضخم الأمور بشكل يوحي بسذاجة عقلها وتجربتها، أو يوحي بقصديّة الكاتبة في نقل مزاج المراهقة "بأمانة"، فهي تصف نصّا كتبته: "...بدا لي جميلا أكثر، عميقا أكثر، وله دلالات أخرى لم تخطر ببالي في لحظة الكتابة"[24]، أمّا "يوسف عبد الجليل" "الكاتب المشهور" فيُخصّص لها عمودا بعد قراءته لهذا المقال، وبغض النّظر عن أنّ فضيلة الفاروق نسجت مقالها هذا على المنوال الذي نُسِج به مقال "سعيد مقبل" الذي أوردته أحلام مستغانمي في رواية "فوضى الحواس"[25]، فإنّ هذا المقال لم يكن بالمستوى الذي يجعل رئيس تحرير كبير وكاتب متمرّس –كما وصفته- يعقّب عليه بقوله: "...طوال عملي بالصّحافة صادفتُ أربع جزائريّات أو خمس بجرأتك في الكتابة"[26]، وكأنّ الكاتبة تُثمّن اشتغالها هي نفسها في روايتها على الخطاب النّسوي، وتبنّيها لقضايا المرأة من خلال الإشادة بمقال "لويزة" لأنهما مهمومان كلاهما بوضع المرأة، ولكنّ الكاتبة أغفلت هويّة نصها الرّوائي الأدبي.

الذّات الأنثوية/السّاردة، بين التّعالي وصناعة الأنموذج:

تتكرّر بعض الصّور النموذجية للذّات النّسوية الجزائرية في مقابل صورة "الأنا"، التي تقدّمها الرّوائية **فضيلة الفاروق**، والتي تحمل نبرة استعلائية عن النّساء الأخريات/العاديّات. فالسّاردة تُعلي من قيمة الذّات في مقابل الانتقاص من بنات جنسها الأخريات، وكأنّ عقدة الانتماء إلى المجتمع النّسوي تشكّل هاجسا عندها، ولذلك تجتهد في التنصّل من هذا المجتمع النّسوي بازدرائه، والتّعالي على ممارساته، والتحرّر منها للتحرّر من "دونية" النساء و"تخلفهّن" والارتقاء إلى مرتبة أعلى، ففي رواية "مزاج مراهقة" تنأى بأمّها عن أن تكون مثل النساء الأخريات: "...لم أر ابتسامتها إلاّ نادرا، لا يهمّها فرح أو عيد أو مناسبة من تلك التي تشتهي النسوة حضورها لتغيير فستان في كلّ ساعة، أو إطلاق سراح النميمة على ألسنتهنّ، أو المزاح أو إفشاء أسرارهن..."[27]، وفي رواية "تاء الخجل" يصفها حبيبها بقوله: "أنتِ لا تشبهين النّساء، ليعرف النّاس إن كنتِ جميلة أو لا."[28] وفي رواية "اكتشاف الشهوة" تتساءل: "...أحتاج للجلوس إلى كلّ نساء العالم لأفهم كيف يبسّطن الحياة، وكيف يعشنها دون أن يكترثن لما أكترث له أنا."[29]، وتقول في موضع آخر: "...كيف تتحرّك مخيّلة مجتمع نساؤه صامتات، تضيع أصواتهن في مشادّات عائلية تافهة، أو في أفراح لا معنى لها لزيجات فاشلة حتّى النّهاية."[30].

كما يعكس ذلك الصورة التي تقدمها الكاتبة للمرأة المحجّبة في "مزاج مراهقة"، والتي تبدو كاريكاتورية، تتكئ على حمولة دلالية ترتبط بالتخلّف والخضوع: "...في الرابعة والربع... كنتُ أنا، المحجّبة، التي يفترض أن تكون شخصا هيّنا طيّعا لا يحسن غير الرضوخ لأنّه لا يملك غير ضعفه كوسيلة للعيش"[31]. ويبدو أنّ الكاتبة لم تورد هذا الموضوع: "حجاب المرأة" لمطارحته ومناقشة مدلولاته، بل قصدت ما يُثيره من "تشويق" وما قد يمنحها من وسم "الجرأة في تناول "الطّابو"، بدليل أنّها لم تَبنِ عليه الرّواية أو تستثمره في توالي الأحداث وسيرها ومصير "لويزة" التي فُرض عليها الحجاب، فحين ارتدته أوّل مرّة غمرها إحساس بالخوف والضياع: "لم أعد أفهم من تكون التي تقف أمامي، قد تكون الفتاة الأكثر قبولا لدى الآخرين، لا يليق بها ذاك الطموح **الفاجر** الذي أخفيه بين الضلوع"[32]، ويتوقّع المتلقّي معركة طويلة ومغامرات مثيرة للسّاردة "لويزة" تتناسب مع ما قالته عن طموحها "الفاجر"،

ولكن الكاتبة -وكأنّها تلقي بفرقعات للإثارة واكتساب وسم الجرأة- لا تلتفت لهذا الحجاب وتجعل بطلتها تحيا مغامراتها كيف شاءت ولا يكتشف المتلقِّي في هذه الفتاة شيئا غير عادي كان الحجاب سيمنعها من فعله، ولو حذفت من الرّواية هذه المقاطع الخاصّة بارتداء الساردة للحجاب لما اختلّ بناؤها.

وفي رواية "اكتشاف الشهوة" تورد الكاتبة أوصافا تحمل نظرة استعلائية للذوات النسويّة "المحجّبة": "...في مدينة كهذه تحار ما الذّي يُثير الرّجال، فتسمع بين الحين والآخر عبارات جنسية بذيئة تحرّشا بالنّساء[33] كلهنّ محتشمات، وكلّهنّ مفرغات من أيّ نوع من الإثارة، **ألبستهنّ كئيبة**، عبوسهنّ فطري، متأهبات دائما لحرب ما، شرسات، وأكاد أقول **غير جميلات**، وحتّى اللّواتي يبدون[34] متألّقات تجعلك **شراستهنّ** المفتعلة **تنفر منهنّ**"[35]. وهي هنا لا تنتقد وضعا اقتصاديا واجتماعيا يجعل الفقر يتلبّس النّاس، والهمّ يعلو وجوههم ويغلب على طباعهم فيزيدها امتعاضا وبؤسا، بل تنتقد مظهر المرأة الجزائرية المحتجبة التي ترى فيها "عبوسا" و"شراسة".

تقدّم فضيلة الفاروق في روايتها "تاء الخجل" حكاية "خالدة" الفتاة التي نمت في عائلة محافظة في قرية جبلية. وتركّز الرّواية على التزامها بقضيّة المرأة ونضالها من أجل هذه القضيّة، سواء في حياتها المجتمعية أو في عملها الصحفي، وقد اختارت الكاتبة إسناد السّرد لـ"خالدة" التي تحكي بضمير الأنا الذي يعبّر عن الذات النّسويّة. تفتتح السّاردة نصها بما يلي: "منذ **العائلة**...منذ **المدرسة**...منذ **التقاليد**...منذ **الإرهاب** كلّ شيء عنّي كان تاء للخجل، كلّ شيء عنهن تاء للخجل...منذ **العبوس** الذي يستقبلنا عند الولادة... منذ **والدتي التي ظلّت معلقة بزواج** ليس زواجا تماما... منذ **جدتي** التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر **الضرب المبرح** الذي تعرّضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة... منذ **الجواري والحريم**، منذ **الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهنّ**... إليّ أنا، لا شيء تغيّر سوى تنوّع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النّساء"[36]. فـ"منذ" في الأصل "تفيد تحديد زمان فعل مذكور مع تعيين ذلك الزمان المحدود"[37]، وتحديد الزّمان مع تعيينه يحصل "بذكر مجموع ذلك الزمان من أوله إلى آخره، المتصل بزمان التّكلم، نحو: منذ يومان، ومذ اليومان ومذ سنتان، ومذ زيد قائم، إذا امتد قيامه"[38]. ولكن السّاردة

اختارت أن تُتْبِع "منذ" باسمٍ يبدو في الظّاهر غير مرتبط أو محدّد بزمن. ولكن الكلام اللاّحق يبيّن أن ثمة حذف للفظ "زمن"، فيكون تقدير الكلام: "منذ زمن العائلة... منذ زمن المدرسة... منذ زمن التقاليد... منذ زمن جدتي... إلخ"، ويعضد هذه القراءة قول الساردة: "..منذ أقدم من هذا...منذ القدم"، فهي تحكي عن زمن محدّد ولكنّ ما يعنيها ليس تحديد هذا الزمن بل يعنيها الحديث عن المنظومة القيمية والأخلاقية التي حكمت تلك الحقب والأزمنة، ولا تريد العودة للتاريخ لذاته بل تريد "فضح" الممارسات التي سادت، فحذفت لفظ "زمن" لتركّز على ما يمثّل تلك المنظومة اجتماعيا "العائلة"، وتربويا "المدرسة"، وعقديا "الإرهاب/التّطرف"، وقانونيا "زواج أمها زواجا لا يكفل حقّها/ القانون الذي أغمض عينيه عن ضرب جدتها".

وعن أمّها تعود لتحكي باقتضاب كبير كيف أنّها تزوّجت من والدها بعد قصّة حبّ حيث طلّق زوجته لأجل الزّواج بأمّها[39]، ثمّ لا ندري لماذا قالت أنها "معلّقة **بزواج ليس زواجا** تماما"؟ وكأنّها تُطلق الأوصاف بمغالاة لرسم صورة بعينها ثمّ لا تعود لها في خضّم الأحداث ولا تستثمرها في بناء الرّواية. وحين تصف قسنطينة تقول: "إنّها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخّخات بالألم، **تشبه الجواري، والحريم**، وتشبه الكمنجة التي لا تكفّ عن الأنين."[40]، فما علاقة الجواري والحريم بقسنطينة؟ فالتّشبيه بالنّساء والكمنجة يُغني للتّدليل على حجم الألم المدفون بقلب المدينة، ولم يضف ذكر الجواري والحريم للصّورة شيئا سوى استدعاء عوالم الجواري والحريم المرتبطة بصورة الشّرق العجائبية.

تقدّم فضيلة الفاروق صورة تعتمد المقابلة بين المرأة /الأنثى /المقهورة من جهة، وبين الرّجل/الذّكر/القاهر من جهة أخرى، ويتشكّل هذا التقابل من خلال توزيعها للأدوار على شخصيات الرّواية. فكانت حصّة الإناث خانة "المفعول بهنّ"، فهنّ مَن يقع عليهن فعل "الاغتصاب" و"الحرق". ولذلك استثنت الساردة "الذكور" من مخلّفات الأزمة وتمّ حصرها في "الإناث": "...والوطن يشيّع أبناءه كلّ يوم. الحبّ مؤلم حين **تعبره** الجنائز، **وتلوّثه** الاغتصابات **ويملؤه** دخان **الإناث** المحترقات"[41]. أمّا "الذكور" فهم الفاعلون على اختلاف تمثيلاتهم: "هنا، العدل يصنعه الرجّال حسب تصوّراتهم الضّيقة ... الرّجال "يفصّلون" الإسلام على أذواقهم"[42]، وتوزّعت أدوار "الذّكور" على التمثيلات التالية:

- **الحبيب**: وترتبط فاعلية هذه الشخصية في تأثيرها على السّاردة وإعاقة فعلها، إذ تقاوم السّاردة رغبة التواصل مع الآخر/الحبيب،

- **رئيس التّحرير والطبيب وضابط الشّرطة/الطّبقة المثقفة**: يملك هؤلاء أفعالهم وقراراتهم فذاك "رئيس"، والآخر "ضابط" و"طبيب"، ولكنّهم يتملّصون من الفعل إن ارتبط بتخليص/مؤازرة المرأة، وإن كان فعل القهر لا يصدر منهم مباشرة إلاّ أنّ تواطؤهم يجعلهم مشاركين في فعل القهر.

- **رجال العائلة/السّلطة الاجتماعية**: وإن كان هذا حال المثقّفين فكيف سيكون حال العوام كرجال العائلة؟ الإجابة التي تقدّمها الرّواية بتركيز هي صورة المجتمع الذّكوري، الذّي يقيم تراتبية قمعيّة تضطهد المرأة بمباركة السّلطة الدينية: "...أمّا ما يجعلني فعلا أفقد أعصابي فهو فترة الغداء **يوم الجمعة**، إذ علينا نحن النّساء أن **ننتظر** عودة الرجال من **المسجد**، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النّساء...وكنتُ أكره ذلك التقليد الذي يجعل منّا **قطيعا من الدّرجة الثانية**."[43]. "أيّ امرأة هذه التي تذهب إلى مقرّ حزب وتعلن انتماءها؟ ... أغلب النساء **لسن مسؤولات** عن أنفسهنّ فغالبا ما يقوم أحد رجال العائلة بتسجيلهن..."[44]، فالسّاردة تنفي الفعل عن الذّوات النّسويّة، وتؤكّد تبعيّتهم لرجال العائلة الذين ينوبون عنهنّ في الفعل والقرار.

- **الإرهابيّون/العدو**: يشهر "الأمير" سلاحه ضدّ الأنوثة فيسبي النساء ويتخذهنّ جواري: "...كانت أجملنا لهذا أخذها الأمير لنفسه...القذر استعان برجلين واغتصبها أمامهما..."[45]. فالأمير يختار لنفسه الأفضل: "أجملنا"، ولا يَعْدُ دور الذّات النّسويّة كونها موضوع متعة.

يبدو أنّ الكاتبة تلحّ على هذه "الحقيقة" التي تحيل على المنظومة الاجتماعية، وطريقة توزيع الأدوار من خلال شبكة العلاقات الاجتماعية والإنسانية بين الذكور والإناث. فمؤدّى ما أوردته السّاردة هو أنّ "الإناث" جميعهن يتعرّضن للامتهان، حتّى في الأفعال المرتبطة بالحب والرّغبات الحميمة في حياة المرأة تكون "المفعول بها"/ومن يقع عليها الفعل، فتحكي عن أمّها: "**تعرّف** إليها والدي...**أحبّها**... **وتزوجها**..."[46]، وتجعل الرّواية الساردة وحدها التي تمتلك "الفعل" و"القرار"، نتيجة امتلاكها الوعي

والالتزام، فبدءً من إسمها الذي أتى بصيغة اسم الفاعل "خالدة" في مقابل أسماء الإناث الأخريات: تونس، عيشة، يمينة...إلخ، وصولا إلى الحقل الدلالي الذي يحيل عليه اسم "خالدة" والذي يتضمن: الخلود، البقاء، عدم الفناء...إلخ. كما أنّ الساردة تبدو مالكة لإرادتها وفعلها وخارجة عن دائرة "المفعول بهن" التي تنتمي إليها أغلب إناث الرّواية: "...أنتِ لا تشبهين النّساء، ليعرف النّاس إن كنتِ جميلة أوّ لا."[47]. وفي تعاملاتها مع الذكور نجد أنّ الساردة – على عكس الذّوات النّسويّة الأخرى- قليلا ما تكون في موقع المنفعل/المفعول به، وحين تكون كذلك فهي لا تتخلى عن موقعها كذات واعية ملتزمة بقضيتها، بل تأتي صيغة اسم المفعول لتؤكدّ على هذا الالتزام والوعي باعتبار فاطمة المرنيسي واحدة من المناضلات النّسويات، ورائدة الحركة النّسويّة المغربية: "...وقفزت إليها **منقادة** بمقولة لفاطمة المرنيسي..."[48].

التّخييل الذّاتي/ كتابة سيرة الجسد:

سعت المرأة المبدعة تنشد الاختلاف وجعلته هدفا وغاية، بل وأضحى مطلبا في حدّ ذاته ورهانًا وشرطًا يحسم تميّز النّص، وصارت الحدود الجديدة التي تُرسَم للكتابة النّسويّة ترتهن -في خصوصيتها- لمدى "أنثوية" نصها وارتباطه بجسدها الذي يبهر الآخر. وباتت المرأة تختزل بكتابتها ووعيها وتعبيرها في جسدها حتى أضحى يمثّل هويّتها، وصارت "الكتابة بالجسد" سردا للذات الأنثوية.

تقدّم فضيلة الفاروق في روايتها **"اكتشاف الشّهوة"** مجموعة من المضامين المرتبطة بتوجّهها العام نحو استحضار الخطاب النّسوي الغربي، ولكنّها حقّقت تحوّلا جذريا في توظيفها للجسد كتابة وطرحا، فخلافا لروايتها الأولى "مزاج مراهقة" بدا أنّ الكاتبة في هذه الرّواية تتقصّد الإثارة وتتوسّل "الجرأة" من خلال الصوّر التي أوردتها، فبدءا من العنوان، يوضَع القارئ في سياق مُثير يوحي بكتابة تعتمد "الجسد" تيمة رئيسة باعتبار أنّ "الشّهوة" تعتبر لصيقة أكثر بفعل "الجنس"، ما يفتح أفق انتظار المتلقّي على العوالم المرتبطة بالجسد. كما أنّ لفظة "اكتشاف" تُدخِل المتلقّي في حال من الارتباك وتحفّز حواسه وتزيد من رغبته في تلقِّي/اكتشاف ما يجهل، "إنّها تؤسّس اللّحظة الجنسية المرتقبة، ولو على مستوى المتخيّل"[49]، فتزيد من توق المتلقّي وشغف انتظاره.

ويبدو أنّ الكاتبة تراهن على هذه "الجرأة"، حيث تُثمِّن ضمن الرّواية هذا الاشتغال حين تجعل بطلة روايتها "باني" كاتبة مبرّزة، و"اكتشاف الشّهوة" رواية ناجحة لـ"باني" لاقت قبولا كبيرا بين الطلبة والشباب انعكس في الإقبال عليها، وحين تسأل "باني" إحدى الطّالبات التي طلبت توقيع الرّواية: "كيف أحببتِ كتابي وهو يتحدث عن الشّهوة وأنت متحجبة؟"[50]، فتُجيب الطّالبة: "...لأنّنا كلّنا نكتشف الشّهوة، شئنا أم أبينا، تحجّبنا أم لم نتحجّب، إنها شعور غريزي ينتابنا فجأة... لقد أعجبني الكتاب لأنّك بيّنتِ أنّ الشّهوة لدى النّساء ليست إثما، إنّما هي **عمل إلهي**"[51].

تزيل الساردة/الكاتبة الحدود الفاصلة بين النص المنكتب والواقع، بين "باني" الساردة وفضيلة الفاروق، باختيارها السرد بضمير المتكلم الذي يوهم بتطابق أو بتماهي صوت السارد في النّص مع صوت الكاتبة الحقيقي وواقعية التجربة وحقيقية الشخصيّات، ما يؤدي إلى الربط بين شخصيّة الكاتبة وشخصيّة البطلة باعتباره شخصيّة مركزية مشاركة في الأحداث، ومن ثمّ يقع الالتباس بين ذات الساردة وحكايتها وذات الكاتبة وحياتها، ومن ثمّ فالرواية سرد للجسد الأنثوي وتجربته.

لا تتوسّل الكاتبة الأسلوب الفنّي الرامز والبنية السّردية الحكائية التي تقول من خلال مصير الشخصيات وصراعها ما تريده الكاتبة، إنّما تباشر خطابا تقريريا صريحا تثير من خلاله قضايا التمييز ضدّ المرأة وما يتعلّق بها من المقولات التي تؤطّر الخطاب النّسوي المناضل: "...أنا أعرف الجنس عند "مورافيا" أو عند "بروست"، أو عند "فلوبير" وهؤلاء لم يعرفوا أبدا أسرار الزنقة ولا أسرار النساء المحجّبات، ولا الخجل، ولا الحياء، ولا السياط الخفية التي تهوي على مواقع الشّهوة كلما تحرّكت"[52].

وتعالج "معضلات" اجتماعية بطرحٍ مباشرٍ للأسئلة ولا تتوسّل سير الأحداث وتفاعل الشخصيات لطرح هذه الإشكالات: "مطلّقة، تعني أكثر من أي شيئ آخر امرأة تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة الخطيئة، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة ، أو عاهرة مع بعض التحفّظ"[53]، "...لي فضول أن أعرف كيف أنجبت والدتي هذا الكم الهائل من البنات، كيف تطيق الشرطي وهو

يضاجعها بقسوته... وكيف ينبت ذلك الحاجز الخفي بينه وبين والدتي فيناديها "يا مخلوقة" أو يا "امْرا" كيف يتعايش مع ازدواجيته تلك... لا أفهم ازدواجية نساء الزنقة ورجالها: لا أفهم كيف يكونون في النهار "مخلوقا" و"مخلوقة" وكيف يشتهيان بعضهما في الليل؟"[54].فلماذا ذكرت "البنات" فقط ووالدتها أنجبت ذكرا أيضا؟ هل هو سهو من الكاتبة أم تستثير بذلك دلالات أخرى؟

كما تبدو بعض الصّور مُقحَمة تنخرط في منظومة الخطاب الذي يشغلها أكثر من انسجامها مع سير أحداث الرّواية وتطوّرها، والصّورة الموالية تمثل ذلك، حيث يمكن وضعها في أيّ مكان من الرّواية لأنّها لا ترتبط بسياق م، بل تبدو انعكاسا لمقولة "تنكّر الأنثى لأنوثتها" نتيجة القهر الاجتماعي المسلّط عليها: "...شيئا فشيئا أصبحتُ امرأة عصبيّة معطّلة الحواس، تتضايق من أنوثتها المنتهكة...من الخواتم، والأساور، والأقراط، وأصابع الحمرة، وحمالات الصدر، ومن الصدر نفسه، ومن الشق الذي أحمله بين فخذي"[55]، فالكاتبة لا توظّف هذه المشاعر وتتيح لتصرفات البطلة/الراوية التعبير عنها من خلال الفعل نفسه، بل تشرح وتحلّل من موقع المراقب الواعي والناقد لما يحدث، وهذا هو الفرق البيّن بين القصّة الفنية والحالة الاجتماعية الخاضعة للدّرس.

ويكفي أن تنطلق الكاتبة من هذه الرؤية ليكون هدفها هو الحشد المتواصل لصور قد لا تتناسق ولكنها تؤدي جميعها إلى المقولة المركزية التي تلحّ عليها الكاتبة وهي عبثية مؤسّسة الزواج واتخاذ الزواج وسيلة لامتهان المرأة، وتبدو كلّ صورة أيقونة في ذاتها وتحيل على مضمون معيّن يقدّم دلالته منفردا، وتركيبها مع بعضها هو محض إجراء اختياري اتّخذته الكاتبة وليس مرتبطا بالدلالة العامّة لهذه الصور مجتمعة. فالمعنى لا يستوجب أو يقتضي هذا التركيب حتّى يكتمل بناؤه، وتراهن الكاتبة على "جرأتها" التي قد تكون وسيلتها في تحقيق التميّز -حين قصُرت فنية الرّواية ولغتها عن تحقيقه- لذلك تركّز الكاتبة على حشد هذه الصور: خيانة الزوج، استمنائه، سكره، عنوسة المرأة، السلطة الذكورية في الأسرة: الأب والابن، خجل المرأة من حملها ومن بلوغها، إنها كلّها صور تعكس "...قبضة الحديد التي يخنقني بها النظام الأبوي الذي نعيش تحت رحمته"[56]. بل تعطي بعض الصّور التي توحي بتعمّد الكاتبة الإغراق في تشويه المجتمع الجزائري، وتصويره في صورة الناس

الشّهوانيين البلهاء ولا أدلّ على ذلك من هذه "الحقيقة" التي تكتشفها/وتكشِف عنها: "...ويتوهم الجميع أنّ حملها نفخة من الروح القدس ولعلّ ذلك ما يجعل الأكثرية يسمي المرأة الحامل عندنا: "امرأة بروحين"..."[57].

أفق الكتابة السيرية في الرواية النسوية الجزائرية:

من خلال قراءتنا لمجموعة من الرّوايات النّسويّة المغاربيّة والجزائرية لاحظنا أنّ الكثير من الكاتبات اخترن استعمال السرد بضمير "الأنا" في أوّل رواية لهنّ على غرار كلٍّ من: فضيلة الفاروق، زهور كرام، أحلام مستغانمي، أمال مختار، فاتحة مرشيد، ليلى أبو زيد وياسمينة صالح، والإشارة إلى هذه الملاحظة قد تستدعي فرضية كونها ملمحا مميّزا للرّواية النّسويّة المغاربيّة، ولكنّنا لا نغفَلُ التأكيد على أنّ إثبات/أو نفي هذه الفرضية يتطلّبُ عملا كبيرا من الإحصاء والدّرس لما يمكن من الإنتاج الروائي النّسوي، ومن ثمّ مقارنته بالرّواية التي يكتبها الرّجل من أجل تأكيد/أو نفي تفرّد الكتابة النّسويّة بهذه الميزة، وهذا مخالفٌ للتوجّه الذي يُحمِّل مثل هذا الاختيار تفسيراتٍ تُحيل على الوضع الثقافي والاجتماعي للمرأة، ولكنّنا نردُّ مثل هذه القراءات التي تعمل على ليّ عنق النّص -وليس استصحاب القراءة السياقية لفهم النّص- وجرّه إلى سياقٍ خارجٍ في مجمله عن القراءة الأدبيّة، كما قد ينفي مثل هذه التّفسيرات الجواب عن سؤال مهم: هل ستتوقّف المرأة عن الكتابة إن تحسّنت وضعيتها الاجتماعية والثقافية؟ أو عن الكتابة باستعمال ضمير "الأنا" طالما أنّ استعماله تعبير عن "اضطهادها" و"قهرها"[58]؟ وهل تَعدَم المرأة الحساسية الفنيّة الإبداعيّة التي تُلحّ على الإنسان في كلّ الحالات والظروف؟

وبرغم ذلك يمكن أن نلاحظ أنّ الرواية النسوية الجزائرية والمغاربية، ومنها روايات فضيلة الفاروق لم تستطع كتابة رواية سيرية تحتكم لمعايير السيرة الذاتية، بل لا تزال منشغلة بالبحث على هويّتها الاجتماعية والإبداعية. ما يفتح الأفق أمام مزيد من البحث عن ارتباط الكتابة النسوية بالكتابة السيرية.

الهوامش:

---

[1] - لاحظت الكثير من الناقدات غياب السّيرة الذّاتيّة للمبدعات وفسّرن ذلك "بالضغوط الاجتماعية"، ومنهم العراقية بثينة الناصري التي ترى أنّ "المجتمع العربي يقبل من الرّجل الكاتب عبارات لا يقبلها من المرأة، إذ يعتبر أيّ شيء تكتبه المرأة نوعا من البوح والاعترافات، لكن إذا

كتبه الرّجل فإنّه يعتبره تجربة إبداعية". ينظر: كتابة المرأة الروائية والبحث عن الانزياح: محمد عفط ، ص45. نقلا عن: بثينة الناصري ندوة القاهرة، ص07. ويبدو ذلك مبالغا فيه ، فجل الأدباء –بما فيهم الرجال- عانوا في فترة ما -لا سيما مع بواكير الرّواية العربيّة- من إسقاط رواياتهم على حياتهم الشخصية، وما يتبعها من محاكمات أخلاقية، وقراءة تصريحات وحوارات سهيل إدريس ونجيب محفوظ وحنا مينا وغيرهم تظهر جليا معاناتهم مع العائلة والمحيط، وسعيهم لإبعاد "شبهة" التطابق مع أبطال أعمالهم.

[2] - السّيرة الذّاتيّة النّسويّة، البوح والترميز القهري: حاتم الصكر. *http://www.iraqiwriter.com*

[3] - مؤنث الرّواية: يسرى مقدم، ص54.

[4] - المرجع السابق، ص54. ومثلها رأت بثينة شعبان أنّ مخاوف بعض الكاتبات دفعتهن "لأنّ يخترن بطلا ذكرا بدلا من بطلة نسوية لرواياتهن، كي يضفين على رواياتهن خبرة اجتماعية أعمق وأوسع"(كذا كُتِبَت في الأصل)، ينظر: مائة عام من الرّواية النسائية العربيّة: بثينة شعبان، ص11.

[5] - السّيرة الذّاتيّة النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي، ص55.

[6] - عنف المتخيل في الكتابة الروائية النسائية بالمغرب: نادية العشيري، ضمن كتاب: السّيرة الذّاتيّة النسائية في الأدب العربي المعاصر: أمل التميمي ، ص164.

[7] - عنف المتخيل في الكتابة الروائية النسائية بالمغرب: نادية العشيري، ص165.

[8] - الرّواية النّسويّة الفرنسية: كارمن بستان، تر: محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع34/1985، ص123

[9] - الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص45.

[10] - المرأة والكتابة: رشيدة بن مسعود، ص93.

[11] - المرجع السابق، ص94.

[12] - المرجع السابق، ص95-96.

[13] - ينظر: عنف المتخيل في الكتابة الروائية النسائية بالمغرب: نادية العشيري، ضمن كتاب: الرّواية المغربية وقضايا النوع السردي، ص162.

[14] - سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص36.

[15] - سرد الجسد وغواية اللغة: الأخضر بن السايح، ص41.

[16] - مزاج مراهقة: فضيلة الفاروق، دار الفارابي- بيروت- لبنان ط02/2007م، ط01/1999م.

[17] - دينامية النص الروائي: أحمد اليبوري، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرباط- المغرب ط1/ 1993م، ص57.

[18] - مائة عام من الرّواية النسائية العربيّة: بثينة شعبان، ص11.

[19] - الرّواية، ص05- 07.

[20] - الرّواية، ص09.

[21] - الرّواية، ص17.

[22] - الرّواية، ص08.

[23] - الرّواية، ص159.

[24] - الرّواية، ص151.

[25] - ينظر: الرّواية، ص298.

[26] - الرّواية، ص152.

[27] - مزاج مراهقة: فضيلة الفاروق، ص14.

[28] - تاء الخجل: فضيلة الفاروق، رياض الريس للكتب والنشر- بيروت- لبنان ط2003/1 م، ص23.

[29] - اكتشاف الشهوة: فضيلة الفاروق، رياض الريس للكتب والنشر- بيروت- لبنان ط2006/2 م، ص23.

[30] - الرّواية، ص115.

[31] - مزاج مراهقة: فضيلة الفاروق، ص19.

[32] - الرّواية، ص18.

[33] - كذا في الأصل.

[34] - كذا في الأصل.

[35] - اكتشاف الشهوة: فضيلة الفاروق، ص135.

[36] - تاء الخجل: فضيلة الفاروق، ص11-12.

[37] - شرح الرضي على الكافية: رضي الدين الأستراباذي، جامعة قاريونس، تصحيح: يوسف حسن عمر- لبنان 1398هـ/1978م، ج3 ص211.

[38] - المرجع السابق، ج3 ص211.

[39] - الرّواية، ص16.

[40] - الرّواية، ص13.

[41] - الرّواية، ص15.

[42] - الرّواية، ص55.

[43] - الرّواية، ص24.

[44] - الرّواية، ص68.

[45] - الرّواية، ص85.

[46] - الرّواية، ص16.

[47] - الرّواية، ص23.

[48] - الرّواية، ص40.

[49] - الجسد والصورة والمقدس في الإسلام: فريد الزاهي، ص89.

[50] - الرّواية، ص55.

[51] - الرّواية، ص136.

[52] - الرّواية، ص55.

[53] - الرّواية، ص86.

[54] - الرّواية، ص54.

[55] - الرّواية، ص12.

[56] - الرّواية، ص23.

[57] - الرّواية، ص94.

[58] - حيث تَردُّ كتابة المرأة بضمير "الأنا" وجلّ الميزات الفنيّة إلى واقع المرأة "القاهر" و"المستلب"، حيث يتساءل نور الدين أفاية: "...ألا تكون نرجسية المرأة نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرّجل؟ ثمّ ألا يجوز القول بأنّ أنانيتها وكتابتها المتمحورة على ذاتها، وردود أفعالها تشكل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية كابحة؟"، ينظر: الهوية والاختلاف: محمد نور الدين أفاية، ص45. وعن توظيف المونولوج تقول نهال مهيدات: "لعب المونولوج دورا في الخطاب الروائي النسوي، إذ من الملاحظ أنّ المرأة المستلبة كانت تقول في سرّها كلّ ما لا تستطيع قوله جهرا"، ينظر: الآخر في الرّواية النّسويّة العربيّة: نهال مهيدات، ص66.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

أثر السيرة الذاتية في قراءة الأعمال الروائية لفاروق وادي

أ. آلاء قرمان

جامعة النجاح الوطنية ـ فلسطين

الملخص:

تقف هذه الورقة على ثلاثة من نصوص فاروق وادي هي : "رائحة الصيف" و "الطريق إلى البحر" و "منازل القلب" – روايتان و سيرة ذاتية – تسرد هذه النصوص أحداثا عاشها وادي بقوالب فنية مختلفة، تتداخل فيها الضمائر و الأحداث والاجناس الأدبية، تقدم الورقة قراءة تربط بين النصوص الثلاثة، حيث يتداخل ما هو متخيل روائي بما هو سيرة ذاتية.

كلمات مفتاحية : متخييل روائي ، متخيل سيري ، فاروق وادي، أدب فلسطيني ، اللغة ، التداخل الاجناسي.

Abstract :

This paper discuses three of Farouk Wadi's work : summer smell , the road to the sea and the houses of the heart , two novel and one biography , the narrative of these three books is connected in different ways , in which we can notice a huge interfere between the pronoun's and genres.

*** *** ***

تداخل الأجناس في نصوص فاروق وادي:

ترد كلمة "سيرة" في لسان العرب بمعنى : "الطريقة . يقال : سار بهم سيرة حسنة . والسيرة الهيئة"[1]. وأما السيرة الذاتية فيختلف تعريفها من باحث لآخر، فالسيرة الذاتية حسب "أندريه موروا" هي : "ما يكتبة الانسان عن وقائع حياته الخاصة بكل نزاهة[2]، غير أن هذه التعريف يحمل الكثير من التحفظات، فلا يمكن لانسان أن يقوم بهذه المهمة، على أكمل وجه، لعدة أسباب كالنسيان، والنسيان لأسباب جمالية، و كذلك التأثير الطبيعي للرقيب الذي تمارسه الروح على الأشياء، والحياء وحماية الآخرين"[3]. أما "فيليب لوجون" فيعرف السيرة بأنها "عمل أدبي، رواية، سواء أكان قصيدة أم مقالة فلسفية إلخ، قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم احساسه"[4].

بدأت السيرة الذاتية كجنس أدبي مستقل حين كتب أوغسطينوس كتابه " اعترافات"، وبمؤلفه هذا كان أول مؤلف ينقل السيرة الذاتية من كتابة السير البطولية إلى كتابة روحية غير مرئية " أي عن ما يختلج داخل نفسه.. كما عبر عن رحلة خلاصه الروحية. ما حول بوحه من بوح اعترافي إلى رحلة خلاص مفاجئة"[5] . ومنذ تلك اللحظة اكتسبت السيرة أهمية كبيرة في التاريخ الانساني ومكانة كبيرتين، حيث كتبت الكثير من التراجم والسير التي تناولت فكرة الخلاص و القيمة الأخلاقية على مر التاريخ ، ويمكن النظر إلى الكتب التي كتبها المسلمون في الترجمة الغيرية كنوع من أنواع هذه التراجم[6].

لزمن طويل التزمت السير المكتوبة طريقين، طريق الحديث عن القديسين والاولياء أو الحديث عن الملوك ، وذلك حتى جاء القرن الثامن عشر وبدأ عصر النهضة، وهنا كان للأدب الانجليزي نصيبه الأوفر من حيث الكتابة الفنية للسيرة[7] . وأما الأدب العربي فقد حظيت كتابة السيرة فيه باهتمام الكتاب، وإن كان خالط الكتاب نقص في عاملين مهمين في كتابة السيرة بحسب احسان عباس وهما : روح الثورة والتعري ، أضف إلى هذا الافتقار إلى "العمق النفسي"[8]ولكنه يعرض لنماذج من السير الذاتية العربية[9] التي تميزت بأنها احتوت على هذه العناصر مثل الأيام لطه حسين و حياتي لأحمد أمين طن وقد وقف احسان عباس أمام هذه النماذج واستطرد في تحليلها[10] .

رغم ضخامة الانتاج السيري في الادب في العالم الآن، هل يمكن أن نعتبر السيرة الذاتية جنسا أدبيا مستقلا وقائما بذاته ؟ إنه لسؤال إشكالي حقا. يكتب ستاروبنسكي في عام 1970 " ينبغي أن نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية ، إذ لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما "[11]. يدعم هذا السؤال ومشروعيته النظر في الأشكال الأدبية ذات العائلة الاجناسية الواحدة ، فيصعب التمييز بين المذكرات و السيرة الذاتية، واليوميات والسيرة و المقالة و الرواية الشخصية وقصيدة السيرة الذاتية ، لا يمكن أن يكون هناك بسهولة ما يمكن أن نقول أنه يشكل حدود جنس يسمح لنا أن نستند إليه .

إن هناك تداخلا كبيرا بين السيرة الذاتية وفن الرواية ، واشكالية العلاقة ترجع لقضايا لم تحسم عندما بدأت السيرة الذاتية والرواية في البزوغ بأشكالها المعاصرة في مطلع القرن الثامن عشر. حيث من المثير للاهتمام بحسب تعبير ياغودا أن " دانييل ديفو أقدم روائي كتب باللغة الانكليزية في التاريخ، ألف الكثير من رواياته على شكل مذكرات، ما عقد "العلاقة" بين النوعين بصورة ظلت مربكة حتى وقتنا الحالي"[12] . وكثيرا ما ننظر إلى الرواية "على أنها في وجه من وجوهها جنس سير ذاتي"[13]، كما يرى ابراهيم دبيكي "لا سبيل للحديث عن جنس سردي نقي خالص، باعتبار أن السيرة الذاتية قد أخذت عند نشأتها أساليب وفنيات الكتابة التي اعتمدتها الرواية سابقا"[14] ، ويصل هذا التداخل بين الرواية والسيرة إلى حد الالتباس، الذي كان سببا في ظهور أجناس أدبية هجينة، كرواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية الروائية[15]، وهذا التداخل بين الجنسين يؤدي إلى صعوبة التفرقة بينهما، فما يفرق بينهما "ينحصر تحديدا في التعامل مع هذه المادة تعاملا تقنيا، يستدعي دراية بفنون السرد وأشكاله وطرائقه"[16].

يمكن القول إن "السيرة قد استثمرت أساليب السرد التي أشاعتها الرواية، ولكن الرواية قد استثمرت بدرجة واضحة السرد المباشر الذي يعتمد على ضمير المتكلم، والذي دفعت به الرواية الى مركز الاهتمام، وأصبح جاهزا لأن يعاد استخدامه وبتنوع شديد الثراء في السيرة وهنا يلاحظ عمق الاقتباس والملاقحة"[17] ، لكن الأمر لا يقتصر على ذلك، "فالرواية والسيرة ربطهما جامع مشترك آخر، وهو أن فصيلة كاملة من الروايات قد حذت حذو السيرة في أن احداثها تتمركز حول شخصية. والاختلاف فيما اذا كانت الشخصية حقيقية أو خيالية، أو شخصية الكاتب أو غيره، يبدو أقل أهمية، فيما لو تم الأخذ بالاعتبار الخصائص النوعية لكل منهما"[18].

حدد فيليب لوجون في عمله الريادي " السيرة الذاتية و التاريخ الأدبي " حد السيرة الذاتية بأنه "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته ، بصفة خاصة"[19] ويمكن أن يتم تصنيف أربعة عناصر بناء على هذا الحد : " شكل اللغة : حكي ونثري . والموضوع المطروق : حياة فردية وتاريخ شخصية معينة، ووضعية

المؤلف : تطابق المؤلف والسارد، ووضعية السارد : تطابق السارد والشخصية الرئيسية و منظور استعادي للحكي"[20]. وعلى الرغم من هذا التحديد نجد أن لوجون نفسه أعاد مراجعة ما كتب في كتابه "أنا أيضا " معتبرا منهجه " لا يخلو من دغمائية إذ فاق طموحه العلمي طبيعة النصوص الأدبية التي أخضعها للإجراء المعرفي"[21] .

أثر السيرة في قراءة المتخيل الروائي والقصصي لفاروق وادي :

تتناول زهور كرام فيمقالة لها بعنوان " عندما يتمرد النص على التجنيس" موضوع الاشتغال النقدي فيه، معتبرة أن خلو النص من أي تحديد أجناسي - وتجنيس النص بأكثر من جنس أدبي ثم خضوع النص لتحديدين جنسيين مختلفين -هو قضية أدبية تختزل مفهوم الجنس الأدبي، وعلاقته بمتغيرات نظام ترتيب النص وكذا نشاط حركة النقد، وتدرس كرام اختلاف التصنيفات لنص مثل " القاهرة تبوح بأسرارها"، وهو نص يتم تصنيفه على أنه سيرة ذاتية أو رحلة دراسية أو رواية سيرذاتية[22]. ولا يختلف النص المدروس هنا لوادي عن هذا النسق.هناك اختلاف في تجنيس نص فاروق وادي "منازل القلب "[23] بين الباحثين، فمنهم من يصنف النص على أنه سيرة ذاتية، ومثاله مراجعة ابراهيم خليل ل"منازل القلب" وقد وصف فيها العمل بأنه "سيرة ذاتية تتخذ من ضمير المخاطب صيغة تقربنا من الرواية شكلا ومن السيرة مضمونا"[24] وينحو نحو هذا ابراهيم جوهر[25] أيضا. في حين ينفي خليل السواحري التصنيف السيري عن نص "منازل القلب" ويصنفه على أساس أنه مقاطع من سيرة ذاتية[26].

يقدم وادي مقاربة عميقة يقارن فيها بين المكان الحقيقي و المكان في متخيله الروائي، وقد كتب وادي عن رام الله في عمليه : "طريق إلى البحر"[27] و "رائحة الصيف"[28] فوصفها وكتب عنها كما يتذكرها، ما خلق صورة متخيلة للمكان مبنية على ذاكرة الطفولة التي تضيف وتحذف و تتخيل و تكبر الأشياء أو تقزمها. فلما عاد إلى رام الله، وجدها قد تغيرت عن ما يذكره ووجد أن بعضا مما كتبه هو متخيل روائي، فأعاد كتابته ودققه في "منازل القلب" "تتهيأ للخروج من رهافة النص، بحلمه الشفيف وأكاذيبه البيضاء، لتدخل حجر المدينة.. فتطوي شعابها التي ظلت مستحيلة"[29].

إن قراءة هذه النصوص ومقاربة تداخلها ببعضها البعض، تشكل محاولة لقراءة مختلفة ، حيث يتداخل في نصوص وادي الحقيقة والخيال ، حتى يكاد التفريق بينهما يبدو مستحيلا، و معرفة ما هو "حقيقي " هو أمر بالغ الصعوبة . حيث يبدو واضحا أن روايتي وادي تمثلان " حقيقة عن الحياة ، في حين أن كتب المذكرات والسرديات الشخصية الأخرى تمثل الحقيقة عن أشياء محددة حدثت بالفعل"[30] . وفي هذه النصوص تستطيع أن تكون الذاكرة " محايدة أو منحازة أو معطوبة "[31] ، ويمكن للسرد الشخصي في "منازل القلب" أن يكون روائيا بطريقته الخاصة، في حين يمكن للسرد الروائي في "طريق إلى البحر" و "رائحة الصيف" أن يكون سيريا جدا .

في نصه رائحة الصيف ، يكتب وادي ما يصنفه ويجنسه على أنه "رواية" يكتب وادي بضمير الأنا ، وكذلك الأمر في "طريق إلى البحر" يكتب وادي بضمير الأنا ، ويجنس النص على أنه "رواية" ، ويبدو البحث في دلائل كون الراوي = المؤلف ممكنا جدا ، حيث تتطابق الكثير من الأحداث التي يوردها وادي في الروايتين مع سيرته الذاتية – كما سيتبين لاحقا ، أما في "منازل القلب" نجد وادي يكتب بضمير الأنت . ولقراءة هذا التناقض يمكن لنا أن نعود إلى ما تذهب إليه يمنى العيد في كتابها "فن الرواية العربية "إلى أن "الشفافية والاستنساب[32] "هي الركن الأول من أركان السيرة الذاتية، فلعبة الدوال والنظم التي تبنى فيها الكتابة الأدبية تجعلنا نتسائل عن مدى الاستيهام الذي يلازم عملية الصياغة، بما في ذلك صياغة كاتب السيرة الذاتية لتصوراته الاسترجاعية وحتى لمدوناته اليومية أو لاعترافاته[33]"، ووادي يقدم استيهاما لغويا حين يستخدم الضمير الثاني في نصه، و "لا يطابق خيط الحكي خيط المحكي عنه، لأن الحكي، إضافة إلى كونه مفارقا لمرجعياته هو استنساب، أي انتقاء واجتزاء، وأحيانا تقديم وتأخير يقتضيه سياق تتحكم فيه رؤية من يحكي لما يحكي [34] "ويمكن ملاحظة هذا الانتقاء في النص، فوادي لم يكتب تفاصيل عودته عبر الجسر مثلا، ونقل أحداث وقعت في طفولته، قد يكون وقع عليها التغيير بسبب بعد الشقة بينه وبينها، و يبدو "المتخيل الروائي قناعا أكثر صدقا في تقديم السيرة الذاتية، فهو إذ يضمر الميثاق يصبح أكثر جرأة على كشف الذات.

كما أن شفافية الازدواج بين الراوي والكاتب تترك حيزا للذات كي تقف فيه أمام مرآة ذاتها، وتحاور عريها معرفيا[35]. "

كتب وادي في "طريق إلى البحر" عن الحياة في مخيم قلنديا قبل حرب 67 و بعد الحرب، وقد جاور المخيم مطار قلنديا فكتب وادي عن مطار قلنديا "كان الطريق ذو الستة عشر كيلومترا يتقاطع على بعد مئات الأمتار من المخيم مع مدرج المطار ويتداخل فيه بشراكة مائة متر، لكن الاولوية كانت دائما لمرور الطائرات. فإذ ينبعث الصوت المنذر من برج المراقبة، يهبط حاجزان حديديان متوازيعان على البعد ليحاصرا المدرج، فتضطر السيارات الرائحة والغادية لأن تنحني أمام الحواجز انتظارا لمرور الطائرة. تطول الدقائق انتظارا."[36] وأما علاقة وادي بالمطار فيتبينها القارىء عند عودته " ثم فجأة ودون قدس، تجد نفسك في قلنديا. يتوثب القلب إذ يمسك أطراف المكان. المخيم على يمينك، ومدرج الطائرة المحفوف بالأضواء إلى اليسار. هنا خبرت السفر للمرة الأولى.. سعدت به والطائرة ذات المحركين ترتفع بجسدك الصغير الذي كان يزداد خفة كلما أوغلت بالفضاء"[37].

و يبين وادي أن استدعائه للمخيم والمطار في "طريق إلى البحر" هو استدعاء للمكان من الخيال فلم يكن قد عاش به كما يدعي النص " تذكر، في بيروت، كنت سلخت ليال مؤرقة تستدرج فيها قلنديا المخيم والمطار إلى صفحاتك التي شرعت بياضها لعينيك. وعندما استجاب المكان، كنت ترصف الكلمات الاولى، في السطور الأولى، لروايتك الاولى. لم تكن في الحقيقة تستدعي المكان ذاته إذ لم تعش فيه كما ادعى النص. لكنك كنت في أمس الحاجة إليه كنقطة تتوسط مكانك الروائي والوجداني والمعاش تتوسط رام الله والقدس"[38] و هذا التوضيح في النص يسهم في عدم ايقاع القارىء في لبس حين يقرأ نص وادي "طريق إلى البحر" وخاصة أن وادي صاغه بضمير الأنا، فيعتقد القارىء أن النص سيرة روائية.

ويقف وادي أمام المكان وما صار إليه بعد عودته، فالمطار الذي أوقع الكاتب في غواية السفر، اختلف تماما عن ماضيه "وها هو المكان ما زال قائما في مكانه، لكنه بات يقف الآن على مقربة من مشارف رام الله، تاركا خلفه القدس، قريبة وبعيد، ومعلنا بشكل صريح وجارح أن هذا الشارع المليء بالحفر لا يفضي بالتأكيد إلى ذلك المدى الأزرق الكبير.. وأن الطريق إلى البحر لا يمر الآن من هذا الطريق!"[39]

يتأمل فاروق وادي في "منازل القلب" تاريخه الانساني "بحرص من يريد أن يبتعد قليلا بما يتيح له أن يرى أكثر. هكذا يضع مسافة من خلال اللغة بين من يكتب، ومن تروى حكايته، رغم كونهما واحدا لا مسافة بينه"[40] وأما في روايته "رائحة الصيف" كان ثمة مسافة فاصلة بين الراوي ومنازل قلبه "ما اتاح له أن يرى بعين خياله"[41] . وهكذا بعد أن مارس وادي حقه في ككاتب في "رائحة الصيف" تأتي الأحداث لتمارس حقها في "منازل القلب" وكأن فاروق وادي "يترك روايته وسيرته تتعاركان لتصلا إلى صيغة حرة لم يستطع هو نفسه الوصول إليها، وهو بين طرفي معادلة فلسطينية نادرة، لا يستطيع المرء استعادة وطته من خلالها تماما، لا بالخيال ولا بالواقع"[42].

تدور أحداث رواية وادي "رائحة الصيف" في مكان أسماه الكاتب "حي الفردوس" ويستلهم الكاتب أحداث طفولته ليكتب عن هذا المكان "روايتك التي كتبت فيها حارة الطفولة"[43] يتسائل وادي في ليلته الأولى في رام الله عن شكل المكان وكيف أصبح بعد هذا الغياب " وكنت تتسائل إن كان المكان سيشبه نصه أم أنه سيفترق عنه. ولولا الليل ودوريات الاحتلال، لكنت قد استجبت لرغبة ملحاحة تدعوك لطيء الصفحات ومغادرة الغرفة كي تتقصى ملامح المكان في المكان"[44] وعند زيارته للمكان فإنه يقارن بين ما كتبه وبين ما وجد المكان عليه، ويصف التغيرات التي ألمت بالمكان "إذا كان فاروق وادي قد استحضر الطفولة المفقودة في (النص – رائحة الصيف) كمحاولة للتخلص من وطأة ثقل المنفى على الروح، فإنه في منازل القلب يستحضر ماضي الوطن وتاريخه للتخلص من وطأة الصورة الراهنة للوطن"[45]

يقدم الكاتب أولى هذه التغيرات بالحديث عن اسم المكان، في نصه "رائحة الصيف" يقدم الكاتب اسم المكان دون تيقن " حارة الفردوس، ايقاع يختزل الأسماء، وترنم يفضي إلى التجليات. اسم يوقظ الفصول كلها.. وكل طقوس الفصول. هل كان اسمها كذلك، أم أن الاسم مجرد كذبة بيضاء؟ أأطلقت الاسم عليها عبر سنوات الغياب، فاستنمت إليه؟ صدقت أكذوبتي، وليس بمقدوري الآن الفكاك من هذا البياض الآسر؟!"[46] في "منازل القلب" يجيب وادي سؤاله الذي طرحه على ذاته حول الاسم "لم تكن تعرف طوال السنوات التي عشتها في المكان،

أن اسمه "رأس الطاحونة". و كنت قد استنمت على الاسم الذي صاغه النص بفعل امتزاج مادتي الحلم والحنين في بوتقة تقطرت فيها روح المكان بشفافيتها المطلقة، فأطلقت عليه "حارة الفردوس" .. تحت وطأة الإحساس العارم بالفقدان، وأحلام الرجوع"[47].

إن أول ما لفت انتباه الكاتب بعد عودته هو التساؤل عن مصير شجرة اللوز التي لعبت دورا محوريا في حياته وهو طفل "منتدبا نظراتك للبحث للبحث في البستان عن أثر لشجرة لوز محددة، لعبت دورها التراجيدي في حياتك ونصك على السواء. وكانت قد مضت أنذاك أربعون سنة على سقوطك المروع عنها والذي ترك جرحه الغائر في الجسد والوجدان"[48] يترك الكاتب في "منازل القلب" شذرات من علاقته مع هذه الشجرة ويقص الحادثة باختصار "وكان الرجل يومئ دون إفصاح إلى تلك اللحظة، التي لم تجد فيها الحارة قوة حديدية تمكن في سوادعها، سوى قوة ذلك الحداد.. أبو علي، الذي تصاغرت عيناه أمام التقوس المذهل لعظم ساعد يسراك، حين انطوت تحت ظهرك إذ هويت عن غصن شجرة اللوز .. فحملك على ظهره، وراح يرمح بك مثل جواد جامح حتى وجد سيارة تحملكما إلى دير دبوان، حيث المجبر العربي الذي أفسد كل شيء.. ولم يكن يقصد – ببياض طويته- إفساد كل شيء"[49].

أما في "رائحة الصيف" فالحادثة تبدو أكثر تفصيلا فتبدو الحارة غافية في احدى النهارات الصيفية، و الأولاد يلعبون وشجرة اللوز واقفة في مكانها المعتاد " رأتني شجرة اللوز. فركضت نحوها. قفزت فوق الحجارة التي تضم جزءا من ساق الشجرة وقرطا من سرلنا. تعربشت مثل قرد حاذق ساق الشجرة وأغصانها، وثويت بين أوراقها التي ظلت تحتفظ ببعض خضرتها، فشعرت بالأمان، فكأني كنت أربض في شق واحدة من حباتها، التي تخشبت وتشققت تحت غطاء خضرتها الكالحة"[50] و في خضم اللعبة ينادي الصغير صديقه يونس ليختبئ معه ولكن اندفاعة الصديق لا تبصر "عين البئر التي كانت مغلقة، وتضمر عن غش سوف تعلنه في هذه اللحظة، حين ارتطمت قدوم يونس فيها، في قلب الهشاشة الغطاء المخادع، التي تمزقت وتفتت إلى كتل وشظايا توزعت حول أطراف البئر وكل أرجاء الكون، فكشفت عن

هوة سحيقة، تلفقت قدمي الفرس الجامح، الغزال الشارد، يونس الذي هوى جسده فيها"[51] .

فما كان من الصغير إلا أن قفز لينقذ صديقه "قبل ان يهوي يونس، كان جسدي يلقي بثقله، ليهوي بين حجارة السنسلة. ومثل كلابات من حديد، كانت حجارة السنسلة تتشبث بساقي اليمنى وتحوظها بالحاح غريب، وكأنها تحوط ساق شجرة أخرى انزرعت للتو في فراغات الحجر. وكنت وأنا أجري نحوه بقدم ونصف قدم، أرى أظافره وقد أخذت معها آخر ذرات من الاسمنت الذي خدشته، وهوت مع الجسد"[52]. وهنا يختلف نص وادي الروائي مع نصه السيري ففي السيرة يكتب وادي عن هذا الفرق "اليد المشلولة، حولها النص إلى ساق يتهددها البتر"[53]. ولا بد من العودة إلى "منازل القلب" لمعرفة هذا الفرق، و ليعرف القارىء مصير الشجرة "هذا ما تبقى من شجرة اللوز التي أساءت إليك قطعناها.. إنها شجرة مشؤومة"[54].

يورد وادي عددا من الشخصيات التي زارت ساحة الفردوس والتي تمتاز بعجائبية حضورها التي يتم اختصارها واختزالها في "منازل القلب"، والمرور السريع عليها فكروان بائع البوظة "يعرف الوقت من تحديق عينيه المطفأتين في قرص الشمس اللاهب"[55] أما كروان النص الروائي فبدا مختلفا ونابضا بالحياة "كروان رجل من زبد ودخان، ومن لحم ودم. حنجرة مسبوكة من ذهب وندى وعصافير، وعيون يكسوها بياض حجري وألق فاجع"[56] وأما أعاجيبه فلا تنتهي "وقد كان كروان، رغم عماه، يدرك الألوان التي نطلبها من البوظة"[57] وأما أعجوبة الأعاجيب فقد كانت مقدرة كروان على معرفة الساعة رغم انه لا يبصر " وبلا تردد، كان كروان يرفع رسغه الموشومة نحو عينيه اللتين تستوطنهما ظلمة أزلية. يحدق قليلا في ساعة الوشم التي دقها هناك بلا عقارب، فاستقرت على يسراه زرقة داكنة مستعصية كان يبدو أن لا فكاك منها. يحدق بعينيه المنحوتتين من حجر أبيض وشمع سري نحو قرص الشمس الباهظة.. : إنها الثانية عشرة والنصف وثلاث دقائق وسبع وعشرون ثانية. يقولها بثقة تصعقنا، فنصاب بالأسئلة"[58].

لا يلتزم الكاتب بالواقع في نصه الروائي، فهو يعتمد على ذاكرته لوصف الأمكنة وهذه الذاكرة هي ذاكرة الطفولة فالدرجات التي تؤدي إلى الروضة "درجات طويلة.. طويلة، وعريضة .. عريضة، قادرة في كل وقت على الاحتفاظ بظل دائم،

حيث أنها ترتهن لجذوع أشجار الصنوبر والسرو التي تحف أطراف الصخر وتتسلق المرتفع بجبروتها الوحشي العريق، مستمدة نسغها من جذور ضاربة في عمق الأرض"[59] ولكن الواقع مختلف "تقف طويلا أمام الدرجات مندهشا من نص صاغها في المنفى " درجات طويلة .. طويلة، وعريضة .. عريضة". تقيسها طولا وعرضا، تعدها درجة درجة، فتجدها أكثر ضآلة من كل تلك التهيؤات التي أصابت النص. فلا هي بهذا الحجم من الطول ولا هي أعرض كثيرا من أي درج عادي!"[60].

وهذا التضاؤل والواقعية تنسحب على الكثير من المعالم التي بدت في "رائحة الصيف" أكبر مما هي في الواقع "تقف مذهولا أمام تضاؤل المساحة التي كان يحتلها على أطراف الساحة فرن صغير، سرعان ما تهدم وظلت حجارته في مكانها طويلا قبل أن تزال. تلك المساحة الضئيلة، اتسعت في النص حتى مشارف الجنون "[61]، وأما الساحة في النص الروائي فقد بدت عالما لا متناهيا يؤدي إلى عوالم أخرى أكبر وأوسع "في وسط الحارة، أمام بيت السيد عبد المهدي، كان يمتد شارع اسفلتي عريض كنا نسميه الساحة.. وقد جاء عرضه المتميز، رغم أن طوله لا يزيد عن بضع عشرات من الامتار، من أنه كان مشتبكا لخمسة شوارع أكثر منه طولا وأقل عرضا. الأول يهبط نحو الطريق المؤدي إلى القدس.. والثاني إلى جواره، هو شارع يصل الحارة بالمدينة الاولى القديمة، والثالث يمتد من امتداد الثاني بعد أن يصب نفسه في الساحة، وعلى يساره، ثمة شارع رابع، كان يوصلنا إلى حيث شئنا في المدينة الأخرى، التي تدخل مع المدينة الاولى بشراكة لا تعرف الحدود أو الفواصل. وللشارع الخامس الاخير، ذلك المتفرع من أحد أطراف الساحة، حيث شجرات الكينا التي تحرس أول هذا الطريق المؤدي إلى الروضة، خصوصية متفردة لعلاقتي التي تنامت مع يونس"[62].

ويبتكر وادي في نصه "رائحة الصيف" شخصيات مستوحاة من العالم الحقيقي ويبني عليها "كان اسمه في النص ريان الطويل. وقد جاء إلى حارة الفردوس لكي يصنع من حجارة الفرن المهدوم صلبانا وشواهد للقبور، تنقشها تلك اليد الساحرة التي تمتشق ازميلا قادرا على أن يفك كل الاسرار الكامنة في قلب الحجر.. ذهبت تبحث عن رجل ضامر أوحى إليك بتلك الشخصية، لطالما ظل ينتبذ ركنا عند أطراف الشارع، قرب بوابة المقبرة المسيحية في رام الله."[63]

ويتوسع وادي في نصه الروائي في بناء هذه الشخصية، فيرسم لها حدودا خارجية دقيقة "ولقد رأينا هناك بين حجارة الفرن المهدوم، رجلا كان مبالغا في ضآلة جسمه. مبالغا في نحوله الذي يصل إلى امتصاص العظم. ومبالغا حتى في سنوات عمره التي لم يكن أمرها إلا من عند ربها، وعناده في الحياة الذي كأنه قده من ذلك الحجر. وكان ذلك الرجل، مبالغا أيضا في سماكة نظارته الدائرية، التي تحتوي على دوائر تخرج منها دوائر أخرى أكثر امعانا في الزجاج، لكي تستقر في نقطها الوسيطة عينان تتصاغران إلى أحد أقصى الحدود، في بؤرة ذلك الزجاج الدور. لكن العينين الصغيرتين، رغم ذلك، كانتا تصدران شعاعا قويا، غريبا، وواثقا"[64] .

وليست الحدود الخارجية وحدها التي تحضر في النص، بل تبدو شخصية "ريان الطويل" المنعزلة والمغلقة كصانع لشواهد القبور "لقد شاء أن يصنع من حجارة الفرن شواهد للقبور، وينحت صلبانا تليق برهبة الموت."[65] و على الرغم من أن حارة الفردوس اشتمت "رائحة غريبة، حامضة، نتنة، كتلك التي تصدر عن جيفة تحللت في العراء. وظلت الحارة تسمع، في صوت ازميل ريان الطويل، نذير شؤم ما عرفت مثله من قبل."[66] ولكنه بقي هناك، وسرعان ما اعتادت الحارة وجوده، وأبهرها ما يصنعه بيده من حجر رغم مهنته الغريبة إلا أنه كان يمتلك قدرة عجيبة على نفخ الروح بالحجر، بل ويتجاوز نفخ الروح بالحجر إلى درجة أن جمال شواهد القبور قد يحي الموتى ويعيدهم إلى الحياة "اليد المعروقة الساحرة، كانت تعرف كيف تفك سحر الحجر. تعرف كيف تخرج الحي من الميت، فيصبح الحجر حياة. وعندما تنتصب تلك الحياة بهذا الهول الجميل على القبر، شاهدا أو صليبا، يخرج الميت حيا، يتنشق الحياة،يمشي في الشوارع بين البشر، ينام في كتب الأطفال، وفي الصباح يركض في أزقة الفضاء الكوني"[67]

وللنص الروائي قدرة على خلق عوالم غير موجودة وبنائها، في "رائحة الصيف" يتخيل الكاتب حضور رجل أسماه "حماد الطويل" يقدم الكاتب الشخصية باسمها وصفاتها "مفرط في القصر! و في ظهره تحدب ظاهر، وأضافوا، أن لديه كتفا يميل بشكل لافت عن الكتف الآخر، ولله في خلقه شؤون!"[68] وينسج حوله الأحاديث والحكايا التي تحلل شخصيته " هو واحد من هؤلاء الذين هاجروا في وقت مبكر إلى أمريكا، بلا د الأعاجيب والثراء الفاحش. وهناك شقي وتعب. حمل وتحمل . مال

كتفه واحدودب ظهره من كثرة الشقاء و حمل الحقائب. لكن الحنين ظل يشده إلى خبز الطابون، فعاد حاملا آخر حقائبه.. حقيبة من المال والذهب هي كل عصارة العرق والتعب والغربة!"[69]. ويختلق الكاتب لهذه الشخصية أعجوبة أخرى حول الرجل الغريب وبأنه "سوف يبني على هذه الأرض عمارة بسبع طبقات"[70] والعمارة بسبع طبقات سرعان ما حولتها ألسنة أهل الحارة إلى "عمارة طويلة طويلة، ليست فيها درجات، وإنما صناديق كهربائية، تنقلك إلى الطابق المئة إذا شئت، بثوان قليلة، وإنه سوف يضع على سطحها قرنين متحديين. وهناك، من جوار القرنين، سوف تستطيع أن تعانق الغمام في عز الصيف، وإذا ما نظرت تحتك، فإنك سترى جبل الطويل ضئيلا، وترى البالوع نقطة في البحر، والمنارة ترتفع مثل دبوس. سترى الشرفة، وبطن الهواء وشارع العشاق.. وإذا ما ابتعدت عيناك، سوف ترى من هذه الجهة البحر الميت ومن تلك بحر يافا"[71].

يوضح وادي في "منازل القلب" مبالغات النص "كان النص يمارس كذبا جماليا وهو يطلق الإشاعة، إذ من المستحيل أن تستوعب حارة الفردوس عمارة تحمل مثل هذه المواصفات"[72]، وأما أكثر ما أدهش الكاتب فمصدره أن خياله صار واقعا في الواقع "كان النص مذهولا، أما الان فإن الذهول أصبح من نصيب وأنت ترى عمارة تحمل مواصفات شبيهة تقف قريبا من المكان الذي اقترحه النص ..كان ثمة بناءون منهمكون في خلط الحصى والاسمنت أمام مبنى قيد التشييد، بدا لك ضخما..وبحجم يقارب حجمه في الاشاعة التي أطلقها النص"[73]. وما زاد من استغراب الكاتب هو أن الشخصية التي ابتدعها وجعلها تشتري أرض الفرن والتي بدأت الاشاعة موجودة على أرض الواقع " طرحت عليهم أسئلة أولية، فقالوا : إنها عمارة بسبعة طوابق! غير أن ما أثار ذهولك حقا، الإجابة التي تلقيتها عن سؤال حوال اسم مالكها، حين قال أحد البنائين: إنها لواحد من عائلة الطويل"[74] .

أدى هذا الالتباس بين الشخصية الحقيقية والشخصية الروائية إلى أن ينشر وادي في منازل القلب استئذانا واعتذارا لهذا الالتباس "لم تكن أثناء كتابتك للنص تعتقد أن لاسم العائلة هذا وجودا في الواقع. أو ربما كان الاسم ساكنا في مكان قصي لزوايا العقل الباطن، فخرج منك دون استئذان، أو اعتذار، كذلك الذي تبدأ فيه العديد من النصوص الروائية : جميع شخصيات هذه الرواية وأحداثها هي من

نسج الخيال.. وكل تشابه مع اسم أو حدث في الواقع، هو غير مقصود، فاقتضى التنويه!!"[75] . وأسهم هذا الالتباس في أن يبحث الكاتب عن أصول عائلة الطويل في مدينة البيرة "على أي حال، فقد دفعك هذا الأمر إلى البحث في شجرة عائلات البيرة، فعثرت على شجرة وارفة الأغصان، تضم أوراقا متشابكة، كلها تنحدر من ست عائلات، تشكلت منها في القرن التاسع عشر الفرقة العسكرية التي اشتقت اسمها من مكان أبنائها، فعرفت باسم "طابور البيرة". وكانت تضم أفرادا من تلك من تلك العائلات: آل قرعان، وآل الرفيدي، وآل الحمايل، وآل عابد، وآل الكراكره.. وآل الطويل."[76]

ويمكن أن يدرك القارىء الأثر العميق لسقوط الكاتب عن شجرة اللوز التي يتكرر ذكرها في نص "منازل القلب" حين يقرأ حديث الكاتب الممتزج بالمرارة حول مدرسة الابتدائية "لقد أسعدك كثيرا، ذات عام، أن تعود إلى صفك هنا، في مدرسة مطاوع، كي تجد اسمك الحقيقي بعد أن كنت مضطرا لإجراء عملية جراحية ببطاقة وكالة الغوث المستعارة، والاختباء في رداء طفل آخر واستعارة اسمه. كنت سعيدا إذ تجد اسمك الحقيقي في ملفات المدرسة، بعد أن كان اسمك في ملفات المستشفى.. "يونس". وكانت تلك الحيلة هي واحدة من ابداعات العقل الفلسطيني البسيط أمام وكالة غوث ظلمت أو صادرت بطاقة الإعاشة لسبب أو لآخر"[77]. ويستطرد الكاتب في وصف محنة انتحاله لهوية طفل آخر في "رائحة الصيف" والتي تركت فيه أثرا عميقا "لعبة أكون فيها أنا .. أنا يونس"[78] وقراءة الرواية تكشف أن هذه الحيلة ممارسة مارسها الفلسطينين بشكل متكرر، يقص وادي في الرواية قصة العجوز رقم 49 "دبت في جسمي الأمراض دفعة واحدة، ةكنت بحاجة إلى عملية وعملية وعملية. ولم يكن أمامي إلا أن ألجأ إلى أولاد الحلال في المخيم. لم يكن أمامي إلا أن ألبس قمصانا متعددة كانت لآخري، بعد أن كنت أستعير منهم بطاقتهم الزرقاء، بحيث صرت أنسى مرات، قميص من أنا ألبس، واسم صاحب القميص الذي على بدني، وبطاقة من أحمل!"[79].

الهوامش:

[1] ابن منظور،محمد : لسان العرب . مج5 . بيروت : دار صادر .1955.ص 390

[2] انظر: موروا، أندريه : فن التراجم والسير الذاتية. تر: أحمد درويش . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة . 1999 . 97

[3] انظر: موروا، أندريه : فن التراجم والسير الذاتية . ص 101 – ص 106

[4] لوجون ، فيليب : السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي. تر: عمر حلي . ط 1. بيروت : المركز الثقافي العربي . 1994 . ص 10 – 11

[5]مندليسون ، دانيال وآخرون : قضايا أدبية : نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية . تر: حمد العيسى . ط 1 . بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون . 2011 . ص 146

[6]انظر: عباس ، احسان : فن السيرة . ط 1 . القاهرة : دار الشروق . 1996 . الصفحات 9 -25

[7]انظر: السابق . ص 37

[8]السابق : ص 114

[9]للاستزادة يمكن الرجوع إلى : آرمن ، سيد ابراهيم : السيرة الذاتية و ملامحها في الأدب العربي المعاصر. مجلة دراسات الأدب المعاصر.عدد 11 . مجلد 3 . 2011 .

[10]عباس ، احسان : فن السيرة . ص 132

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

[12]مندليسون ، دانيال وآخرون : قضايا أدبية : نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية . ص 161

[13]االباردي ، محمد : عندما تتكلم الذات ، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث . ص 5 .

[14] دبيكي : ابراهيم : التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية " قصة عن الحب والظلام لعاموس عوز نموذجا" . مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان . عدد 26 . 2009. ص 308

[15] بركة ، ناصر :أدبية السير الذاتية في العصر الحديث . رسالة دكتوراه . جامعة الحاج لخضر باتنة .باتنة . الجزائر. 2013 . ص 30

[16]بركة ، ناصر :أدبية السير الذاتية في العصر الحديث. ص 30

[17] ابراهيم ، عبد الله : السيرة الروائية اشكالية النوع والتهجين السردي .http://goo.gl/YBXPeZ

[18] ابراهيم ، عبد الله : السيرة الروائية اشكالية النوع والتهجين السردي .http://goo.gl/YBXPeZ

[19] لوجون ، فيليب : السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي.ص 22

[20] لوجون ، فيليب : السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي . ص 22- 23

[21]الباردي ، محمد : عندما تتكلم الذات ، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث . ص 12

[22]كرام، زهور : عندما يتمرد النص على التجنيس : http://www.alquds.co.uk/?p=231320

[23]وادي ، فاورق : منازل القلب . ط 1 . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1997

[24]خليل ، ابراهيم : في دائرة الضوء وشخصيات وتراجم . ص 101

[25] انظر:جوهر ابراهيم:سيرة المكان والانسان الباحث عن نفسه في نفسه.مجلة دفاتر الأدبيةص33

[26]انظر : السواحري، خليل: *منازل القلب الله*. صحيفة الأري. عمان .1998/5/1.ص 12

[27]وادي، فاروق :طريق إلى البحر. ط1 . القاهرة: دائرة الثقافة . 1990

[28]وادي، فاروق :رائحة الصيف. ط1. بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1993

[29]وادي، فاروق :منازل القلب. ص 9

[30]مندليسون ، دانيال وآخرون : قضايا أدبية : نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية. ص 162

[31]السابق . ص 171

[32]تعرف يمنى العيد الاستنساب بأنه " : انتقاء واجتزاء"

[33]العيد، يمنى : فن الرواية العربية. ط1. بيروت :دار الآداب . 1998. ص 72

[34]السابق . ص 72

[35]السابق . ص 72

[36]وادي، فاروق : طريق إلى البحر. ص 5

[37]وادي، فاروق : منازل القلب. ص 9

[38]وادي، فاروق :منازل القلب. ص 10

[39]السابق. ص 10

[40]نصر الله، ابراهيم : *منازل القلب لفاروق وادي بعيدا عن بطولات الرواة وبلاغة انتصاراتهم.15*

[41]السابق. ص 15

[42]السابق. ص 15

[43] وادي ، فاروق :منازل القلب .ص 26

[44]وادي ، فاروق : منازل القلب . ص 26

[45]نصر الله، ابراهيم: *منازل القلب لفاروق وادي بعيدا عن بطولات الرواة وبلاغة انتصاراتهم* .صحيفة الأيام. رام الله .1998/3/8.ص 15

[46]وادي، فاروق : رائحة الصيف . ص 25

[47]وادي، فاروق : منازل القلب. ص 39

[48]السابق. ص 40

[49]وادي ، فاروق : منازل القلب . ص 42- ص 43

[50]وادي، فاروق : رائحة الصيف. ص 91

[51]السابق . ص 92

[52]بتصرف : وادي، فاروق: رائحة الصيف. ص 92 – 93

[53]وادي، فاروق : منازل القلب. 43

[54]السابق. ص 42

[55]السابق. ص 45

[56]وادي، فاروق :رائحة الصيف . ص 9

[57]السابق . ص 11

[58]السابق. ص 12

[59]السابق. 31

[60]وادي، فاروق :منازل القلب. ص 47

[61]السابق. ص 61

[62] بتصرف : وادي، فاروق : رائحة الصيف . ص 26- ص 27

[63]بتصرف :وادي، فاروق : منازل القلب. ص 65

[64]وادي، فاروق :رائحة الصيف. ص 79

[65] السابق. ص 80

[66]السابق. ص 80

[67]السابق. ص 81

[68]السابق . ص 63

[69]وادي، فاروق .رائحة الصيف. ص 63

[70]السابق . ص 63

[71]السابق. ص 64

[72]وادي، فاروق :منازل القلب. ص 62

[73]السابق. ص 62

[74]السابقوادي، فاروق : منازل القلب. ص 62

[75]وادي ، فاروق : منازل القلب . ص 63

[76]السابق . ص 63 – ص 64

[77]السابق. 94

[78]وادي، فاروق: رائحة الصيف . ص 105

[79]وادي ، فاروق : رائحة الصيف . ص 163

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

السيرة الذاتية ومفردات الهوية الثقافية
"الحزام"نموذجا

Autobiography and cultural identity

(Al-Hizam as an example)

د/ سليمان الطعان

جامعة غازي عثمان باشا ـ تركيا

الملخص:

الهدف الأساسي لهذه الدراسة هو تسليط الضوء على حضور الهوية الثقافية في رواية السيرة الذاتية. ذلك أن للنص الروائي قدرة كبيرة على نقل مفردات الهوية الثقافية، لأن الرواية تستطيع نقل الأغاني الشعبية والحكايات والأمثال والتقاليد.

الحزام هي الرواية الوحيدة لأحمد أبو دهمان، وهي تتناول الانتقال من عالم القبيلة إلى العيش تحت ظل نظام جديد. تسلط الحزام الضوء على التغير الاجتماعي في المملكة العربية السعودية نتيجة اكتشاف النفط. فالروائي يحاول, عبر استذكار القرية وتقاليدها, أن يقدم نصا يناقض السردية الرسمية, ولذلك فالرواية تمثل إدانة مضمرة لحقبة النفط.

يسلط الكاتب الضوء على التقاليد والطقوس التي اندثرت، كطقس الختان، وعلى قسوة الحياة، محاولا تقديم قريته بصورة مثالية. وكذلك يتناول التغير الاجتماعي بعد دخول التعليم والانخراط في أجهزة الدولة..

Abstract:

The main goal of this study is to highlight the presence of cultural identity in autobiographical novel. Novel has an ability to convey cultural identity, because novel can absorb folklore, tales, proverbs, and traditions.

Al-Hizam is the only novel of Ahmad Abu Dahman, which deals with the transition from the tribal world to live under new system. Al-Hizam is an important novel because it highlights social change in Saudi Arabia as a result of oil discovery. The writer tries to recall the village and its traditions, and wishes to present a text that contradicts the official narrative. So the novel is a total condemnation of the oil era.

The author sheds light on the traditions and rites that have vanished, such as the rite of circumcision, and harshness of life, trying to present his village as an ideal one. He also deals with the social change after education and enrolment in the organs of the state.

after education and enrolment in the organs of the state.

*** *** ***

دخلت السيرة الذاتية عالمنا العربي متأخرة قرونا عن نظيرتها الأوربية لأسباب لا تتعلق بالأجناس الأدبية وحضورها في الثقافة العربية, وإنما تتصل على نحو أساسي بطقس الاعتراف الذي يبدو خصيصة مفارقة للمجتمع العربي.

عادة ما يقوم الدارسون بمحاولات إيجاد إرهاصات للأجناس الأدبية في التراث العربي, انطلاقا من رغبة مضمرة في ربط أي جنس ناشئ بتاريخ أدبي موغل في القدم, تدفعهم إلى ذلك عوامل كثيرة, من بينها على سبيل المثال: الحرص على إيجاد رابط بين الجنس الأدبي في شكله الحاضر, وأجناس أدبية ذات تاريخ راسخ في الأدب العربي. وفي هذا الصدد تأتي محاولة شوقي ضيف المبكرة في أن يجد لفن السيرة الذاتية جذورا في أدب التراجم, ولكنه يلاحظ متأسفا أن الكتاب القدامى قلما وقفوا عند طفولتهم ونشأتهم والمؤثرات الخارجية في حياتهم, ولهذا كانت هذه التراجم فقيرة من حيث المادة النفسية والاجتماعية[1]. ويشاطره في أمر ضعف المادة النفسية إحسان عباس, مضيفا إليها ضعف الطبيعة القلقة الجياشة, وغياب الإحساس بالصراع[2]. هذا الإحساس الواضح لدى النقاد باختلاف السياق الحضاري والتاريخي الذي أدى إلى ظهور فن السيرة, هو ما يعبر عنه جوسدورف بقوله: إن ميلاد السيرة الذاتية الأدبية جاء من المزج والتلاقي غير المستقر بين المسيحية والفكر الكلاسيكي في العصور الوسطى, إضافة إلى الشكوك الملتهبة, ووجود حركة الإصلاح التي أوجدت رغبة حادة أدت إلى ظهور ثورة لكتابة الذات[3].

في ضوء ما ورد أعلاه عن السيرة الذاتية, فإن البحث عن إرهاصات لرواية السيرة الذاتية يغدو بلا طائل, غير أنه تنبغي الإشارة إلى أن رواية السيرة الذاتية ربما تجد إرهاصات لها في بواكير الكتابة الروائية العربية التي استمرت متعثرة حتى منتصف القرن العشرين, إذ تتكئ تلك الأعمال كما هو ملاحظ على تجارب أصحابها وسير حياتهم, الأمر الذي يجعلها مثقلة بحضور الحياة الشخصية لكتابها, نذكر على

سبيل المثال رواية "قدر يلهو" لشكيب الجابري. لكن الأعراف الاجتماعية والعادات المترسخة في المجتمع دفعت أصحاب السيرة الذاتية لممارسة الرقابة على فنهم, الأمر الذي جعله يختفي تحت ستار الكتابة الروائية.

تقودنا الملاحظة السابقة إلى قضية تداخل الأجناس الأدبية, نعني ظاهرة التداخل بين السيرة الذاتية والرواية, وهو التداخل الذي انعكس في تعدد المصطلحات التي تشير إلى هذا الجنس, فبعضهم يسمي هذا اللون "رواية السيرة الذاتية", وآخرون يسمونه "رواية الترجمة الذاتية", ويطلق عليه بعضهم "رواية التجربة الذاتية", فيما نجد قلة من الباحثين تسميه "الرواية السيرية". لكنأكثر الدارسين يرجحون المصطلح الأول "رواية السيرة الذاتية", وهو ما حدا بالنقاد إلى استعماله في كتاباتهم على نحو يفوق المصطلحات الأخرى.

في كتابه "السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي", يعرف فيليب لوجون "رواية السيرة الذاتية" بأنها اسم يطلق على كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تتكون لقارئها دوافع ليعتقد, انطلاقا من التشابهات التي اكتشفها, أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية, في الوقت الذي اختار فيه المؤلف أن ينكر هذا التطابق, أو على الأقل اختار ألا يؤكده[4].

ويقترح جورج ماي في هذا السياق أن تكون درجة حضور التجارب الحقيقية في النصوص أو غيابها معيارا ناظما للعلاقة بين السيرة الذاتية والرواية, وفي سبيل ذلك الغرض يضع سلما من الألوان المعبرة عن تلك العلاقة, تتدرج فيه الأوان كما يلي: البنفسجي, النيلي, الأزرق, الأخضر, الأصفر, البرتقالي, الأحمر. تقع الروايات التي تحضر فيها شخصية الأديب على نحو ضعيف جدا, أو ما يطلق عليه "الرواية التاريخية", تحت اللون البنفسجي, تليها مباشرة الروايات السيرية أو الشخصية التي تتناول تطور شخصية رئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب. وتوضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب تحت اللون الأزرق, تأتي بعدها تحت اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم, أما اللون الأصفر فتوضع تحته السيرة الذاتية الروائية. أما الدائرة السادسةذات اللون البرتقالي فتضم السيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسما مستعارا, ويضع جورج ماي في الدائرة السابعة ذات اللون الأحمر السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها[5].

بيت القصيد فيما يتصل بالعلاقة بين السيرة الذاتية والرواية, أن ميزة رواية السيرة الذاتية على ما عداها من أنواع تنبع من كونها تتحرك ضمن العالم الذي عاشه الروائي وخبره جيدا, وأنها تتعقب المكرور في مفردات الحياة اليومية, وهذا المكرور لا يتصل عادة بنثريات الحياة بمقدار اتصاله بنمط حياة الجماعة, وتصويره للثابت والمستقر من طرق العيش والأعراف والتقاليد لديها.

الرواية والهوية الثقافية: يمتاز النص الروائي بقدرة كبيرة على إبراز الهوية الثقافية التي يتناولها, وتنبع هذه القدرة من خلال مجموعة عوامل, يمكنإجمالها فيما يلي:

أ- يتسم النص الروائي بالرحابة والاتساع والشمول, وكلها عوامل تمنحه القدرة على استيعاب موروثات البيئة المحلية, وتحويلها إلى عناصر سردية, كالأغاني الشعبية, والحكايات, والمواويل, والأمثال, والعادات والتقاليد الخاصة بالبيئة المحلية. باختصار فإن قدرة النص الروائي على تصدير المفردات الثقافية أكبر من قدرة النص الشعري الذي يلجأ إلى الرمز والإشارة والتلميح, نظرا لقيامه على عنصر التكثيف, وكذلك لأن هذا الاتساع يفسح المجال أمام الروائي لنقل ما هو غير أدبي إلى حرم الأدب وساحته.

ب- ينهض النص الروائي على مقولة الصراع والحراك الاجتماعي, وبذلك فمن الممكن أن تسبر فيه أسئلة الواقعوالقضايا الملحة في البيئة التي يتناولها.

يضاف إلى هذه الميزة آنفة الذكر أن ثمةنزوعا روائيا في مرحلة مابعد الكولونيالية للغوص في البيئاتا لمحلية, والزوايا البعيدة في الحياة الاجتماعية, تلك التي لاتطالها أقلام الكتاب ولاتحاول عادة الاقتراب منها, بفعل عوامل عديدة ليسهنا مجال مناقشتها, وإن كان من الممكن الإشارة إلى أنها مشية تلك البيئات هي ماجعلت أقلام النقاد تتجنبها لتتسق مع الخطاب الثقافي المهيمن.

هذا الاتجاه نحو تضمين الثقافة غير العالمة في النص الروائي يجد حضورا واضحا متزايدا في الساحة الثقافية العالمية والعربية على حد سواء, ولهذا الحضور أسباب كثيرة, حسبنا هنا أن نشير إلى أكثرها أهمية, وهو انحسار الخطاب الإيديولوجي المباشر الذي وسم حقبة زمنية ليست بالقصيرة من عمر الرواية

العربية, ولاسيما الخطاب اليساري الذي تماهى كليا مع قضايا قادمة من دول المعسكر الاشتراكي, بحيث بدت بيئاتنا في تلك الروايات أشبه بمدن أوربا الشرقية, في علامة واضحة على الاستلاب الثقافي. وتعزز هذا التوجه مع فوز روائيين قادمين من دول خارج الدائرة الحضارية الغربية بجوائز عالمية, وعلى رأسها جائزة نوبل. وقد نجح أولئك الروائيون في تصوير بيئاتهم المحلية وقضاياها الملحة, وفتحت نجاحاتهم عيون الروائيين على الحقيقة القائلة: إن الطريق إلى العالمية هو الغوص أكثر في البيئة المحلية.

الحزام: الحزام هي الرواية الوحيدة لأحمد أبو دهمان, وتتمحور الرواية حول الانتقال الذي يعصف بعالم القرية نتيجة ما يسمى "الطفرة النفطية", عبر لغة تسجيلية شفافة, تحتفي بعالم الطفولة, وفردوس القرية, وحنان الأم, ولكنها في الآن نفسه تقدم لنا عالما متقوقعا على ذاته, وغير قادر على الخروج من دائرته المغلقة إلا بفعل خارجي, هو الدولة ومؤسساتها الوليدة. وقد حظيت الحزام منذ صدورها باهتمام النقاد, بوصفها العمل الروائي الأول لكاتب من شبه الجزيرة العربية يقتحم أسوار الفرانكفونية, بعد أن كان هذا الاختراق حكرا على كتاب المغرب العربي, ولأنها – حتى بالنسبة للمتلقي السعودي- سلطت الضوء على منطقة جغرافية تبدو قيمها وتقاليدها انزياحا عن الخطاب الثقافي العام في السعودية. وتشكل الحزام في ظني نصا مهما لكل من أراد أن يدرك التحولات التي عصفت بالمجتمع السعودي بعد اكتشاف النفط, والدور الذي قامت به الدولة في هذا الاتجاه, والمعوقات التي واجهت عملية تحديث المجتمع السعودي, ونقله من مجتمع قبلي غير متجانس إلى مجتمع خاضع لسلطة دولة مركزية, استطاعت فرض رؤيتها عبر عملية شاقة ومنهكة, سحبت فيها البساط من تحت القوى المناهضة للتغيير بتقديم نفسها أبا راعيا للجميع.

تشكل ثنائية النيئ والمطبوخ مدخلا ملائما لقراءة نص الرواية القائم على الصراع بين قيم القبيلة وتقاليدها عبر شخصية حزام, وبين سلطة الدولة وسعيها لإحداث انقلاب جذري في حياة السكان عبر نقلهم من طور الخضوع للعرف القبلي إلى ترسيخ النظام وحكم القانون.وتنبع هذه الإشكالية من تمزق الذات الكاتبة بين عالمين؛ عالم مضى ولن يعود, ولكنها تحن إليه مع كل ما اكتنفه من صعاب, وعالم

حاضر تجد نفسها مضطرة للعيش فيه, مع أنه في نظرها قاس ومتوحش, ويفتقد البراءة والطيبة. تجرد الذات الكاتبة في الحزام الماضي من كل الشوائب التي علقت به, وتقدمه بطريقة آسرة,تقترب به من صورةالفردوسالمفقود- وهذه سمة قارة في أغلب نصوص السير الروائية- فيما الحاضر فظ, عنيف, يجبر الذات على فعل ما لا ترغب به, فتبدو منهكة تحت أثقاله, ولا تجد وسيلة إلا الهرب والاحتماء بالماضي. وفي ظني أن رواية السيرة الذاتية رواية نكوصية هاربة تبحث عن السلام والطمأنينة, وتلهث جاهدة للإمساك بالمعنى المفقود.

العلامة الثقافية الأبرز في الرواية, والمعبرة أيضا عن هذا التوق إلى الماضي هي الحزام, وهو يشمل أيضا السكين التي توضع في وسط البطن لتلامس عنصر الذكورة في دلالة غير مباشرة على "الفحولة", فحولة الماضي, وتأنيث الحاضر الذي يظهر في تحول كلمة حزام من صيغة التذكير بالعربية إلى صيغة التأنيث بالفرنسية, وفي منع هذا التقليد في المدارس.

نحن إذن أمام خطاب نكوصي يتشبث بالماضي وبرموزه وعلاماته الثقافية غير أنه لا يمتلك الجرأة على التعبير عن نكوصه مباشرة, وإلا نظر إليه على أنه خطاب رجعي يحاول حرف مسار الزمن أو الإيحاء بأنه ماض نحو مستقبل أسوأ من الماضي.

الحزام نموذج/علامة على النص النسقي القائم على بكاء فردوس القرية وزمنها الجميل, وعلى رفض كل المراحل التالية: الشباب, الرجولة, الكهولة. وإذا كان من الممكن تفهم أن يكره المرء الرجولة والكهولة, على اعتبار أنهما مرحلتان تجسد أولاهما المسؤولية والتعب, وترمز ثانيتهما للأفول والاقتراب من النهاية, فإن من غير المعقول ألا يجد الروائي في مرحلة الشباب ما يمكن أن يغني به عمله الروائي, ولاسيما أن الرواية تتوقف عند أعتاب هذه المرحلة. إننا نملك معلومات كثيرة عن طفولة السارد/البطل, ولكننا لا نجد إلا إشارة وحيدة إليه, وهو في طور الكهولة أو الرجولة, وذلك حين يتلقى "الحزام" هدية من "حزام" المتوفى.

لقد انقضى الزمن الذي تحاول الرواية العودة إليه وتأبيده بجعله زمنا سرمديا, انقضى ولم يعد له وجود على الإطلاق, هو زمن ماض لم تبق منه إلا الذكريات, فالقرية تخلت عن قيمها وتقاليدها وعاداتها مرغمة بفعل الإجبار

والسلطة التي فرضت إيقاعها وشروطها وزمنها الخاص في بيئة كانت مثالا لرفض السلطة والخضوع لها, ويظهر هذا الرفض في بقاء المنطقة عصية على القوات العثمانية التي أخفقت في مسعاها للسيطرة على المنطقة[6], فالحرية هي القيمة المركزية التي لم تتخل عنها القرية من قبل, ولكن السلطة الجديدة نجحت فيما يبدو في ترويض جموح القرية عبر ما يمكن أن نطلق عليه"القوة الناعمة". نجحت السلطة الجديدة في ترويض القرية وتدجينها عبر آليات جديدة, لا تقوم على الإكراه والعنف, ولكنها تتوسل بطرق أخرى,كالمواطنة وتقديم الخدمات في مقابل الاعتراف بسلطة الدولة والولاء لها. وقد يبدو غريبا الموقف الذي يتخذه الراوي من مجمل الأحداث عبر اصطفافه المضمر إلى جانب التيار المضاد لحركة التاريخ.

هذا النكوص المترافق مع تقديم الماضي بوصفه فردوسا مفقودا, يقصد منه على نحو أساسي إثارة تعاطف المتلقي نحو هذه البيئة التي جرى سلبها من تقاليدها وعاداتها, لصالح القيم النجدية الوافدة. ومع أن الراوي ينتقل بفعل هذا التغيير للدراسة في المدينة, تمهيدا لتحضيره للعمل في مؤسسات الدولة بعد حصوله على الشهادة الجامعية, فإنه لم يغفر لأجهزة الدولة أنها انتزعت من حياته المعنى, بعد أن دمرت عالمه القديم, وبنت مكانه عالما جديدا, ولم يستطع التميز الدراسي ولا التفوق العلمي ولا الانفتاح على ثقافات العالم الآخر أن يلغي لديه ذاك الحنين الجارف, ولا النواح على الماضي الزائل. فالخطاب الكامن وراء ذلك كله أن هناك ضريبة باهظة دفعها الراوي ومجتمعه بعد أن طالهم التحديث الذي شرعت به الدولة.

ترى ما الذي تطمح الرواية إلى تسجيله؟

في ظني أنها تشكل خطابا مضادا للنسق الثقافي العام في السعودية, عبر إبراز مفردات حياتية مغايرة تماما للصور النمطية المعهودة هناك.وهي, إذ تحشد أمثلة كثيرة, تسعى لإبراز خطاب هامشي, ترى أن له الحق في الظهور, ولاسيما بعد أن أزاحه الخطاب الرسمي/ خطاب المؤسسة من المتن وألقى به في الهامش. هذا الخطاب الهامشي ليس له حضور اليوم, أو على الأقل ليس له حضور فاعل, ومن ثم فإن عملية استلهامه في النص الروائي هي محاولة نكوصية تشيبموقف ضمني يرفض خطاب السلطة ويحاول زعزعته عبر تقديم نموذج مختلف, يعتقد الراوي أنه يحقق تناغما أكبر بين الإنسان وعالمه.

كان من نتائج هذه الرغبة في تقديم خطاب مضاد للخطاب الرسمي السائد, أن حفل المتن الروائي بتفاصيل ومشاهد وأنماط حياة, لا يجري الغض منها في الخطاب الرسمي, ولكن تقدم بوصفها "قيما جاهلية", لا مكان لها في السياق العام الحالي.

حضور المرأة: ضمن هذا الخطاب المضاد للخطاب الرسمي يندرج حضور المرأة في النص, أما وأختا وزوجة ومعشوقة.والحقيقة أن هذا الحضور الطاغي لشخصية المرأة- ولاسيما عبر شخصية الأم- يبدو محاولة حثيثة لمواجهة الخطاب الرسمي الذي تنزوي فيه المرأة في الزاوية البعيدة عن المركز, لتغدو هامشا على البنية الاجتماعية. إن صورة المرأة تعكس وضعيتها الاجتماعية, ولكنها تعكس أيضا موقفا من الإنسان والمجتمع.

لكن الراوي, إذ يسجل قسوة الطبيعة والحياة, لا يحمل الرجل المذكر هذه التبعات, فهو يعاني مثلما تعاني هي, ويتحمل صعاب الحياة كما تتحملها, فاللوم موجه إلى الطبيعة والموقع الجغرافي المنعزل والقاسي لا إلى النظام الاجتماعي. تتحول المرأة كما يقول الراوي إلى رجل, وبخاصة حين تفقد زوجها, فعليها في تلك اللحظة أن تصبح رجلا لتحمي أطفالها وإرث زوجها[7]. وكذلك فعليها أن تواجه ألسنة السوء التي تلوك سمعتها, ويضطرها هذا إلى القيام بسلوكيات مغايرة لصورة الخفر والحياء التي هي عليها, فقد اندفعت إحدى النساء اللواتي فقدن أزواجهن إلى الجامع لتري الرجال المتحلقين في صحنه دم الحيض دلالة على براءتها من تهمة الحمل التي روجها بعض المغرضين[8].

لكن المرأة أيضا تعامل كمتاع وكسلعة للتداول, فأصل القرية يعود إلى الجد الأول الذي حاز الأرض من مالكها الأساسي, والقصة تستحق أن نسجلها فهي ذات دلالة على معاملة الأنثى بوصفها سلعة تعرض للبيع :

"جاء هذا الجد مع ابنته الوحيدة التي أشعلت المالك القديم بجمالها وذكائها. عرض على أبيها ما يريده من مهر لابنته, من مال وسلاح وماشية, لكن الأب كان يبحث عن أرض, عن وضع حد لهذه المجاورة المعيبة, فاتفق مع المالك الخاطب أن يقيم سباقا مع ابنته. تتقدمه البنت بسبع خطى ثم ينطلقان, والأرض التي تقطعها

قبل أن يلحق بها المالك تصبح مهرا لها. قبل هذا الأخير, وانطلقا أمام عيني الأب, القاضي والحكم, كانت الأرض شاسعة مثل أحلامه, غابا عن عينيه. اخترقت شوكة قدم الفتاة...وتحول من مالك إلى مجاور لجدنا"[9].

إذا تجاوزنا وضعية المرأة في تلك البيئة, وانتقلنا للحديث عن العلاقة بين الرجل والمرأة, فإن الصورة الأولية التي يمكن أن نستخلصها هي أن تلك العلاقة تحكمها قيم العفة والطهر, ولكن الراوي في محاولته الحثيثة لإبراز خطاب مضاد يحاول مقاربة بعض القضايا الحساسة كقضية الجنس, توكيدا على النمط المعيشي المغاير الذي تقدمه منطقة عسير في جنوب السعودية عن السردية الرسمية المتداولة.

الجنس ليس محرما كما يبدو للوهلة الأولى, ولنكن أكثر دقة, فالحديث عن الجنس ليس محرما, بل إنه يكاد أن يكون فعلا للبطولة, ففي ساحة المسجد يستحم الرجال قبل صلاة الفجر, كدلالة حية على أنهم قضوا ليلة ممتعة مع زوجاتهم. والأم ذاتها تحذر البطل من ممارسة الجنس عاريا مع المرأة, لأن صدر المرأة قادر على حرق الأرض[10]. أما الحديث الصريح عن العلاقة بين الشاب والفتاة فيأتي من خلال الكلام على "التدراع", وهو في عرف القبيلة اختلاء الفتى بالفتاة دون فض البكارة[11]. يرصد الراوي بكثير من التشويق بدايات المراهقة بكثير من الحميمية والصور المستمدة من عالم القرية وحكاياتها, فقد أغرم بفتاة جميلة, بعد أن اعترفت له أنها رأت صورته في صفحة الماء وشربتها. ومع التسامح الذي يبديه الأب والأم نحو تفتح ابنهما على عالم الحب, غيّر الأب المسجد الذي يصليان فيه إلى المسجد القريب من بيت معشوقة ابنه ليتمكن من رؤيتها, فيما نصحته جارتهم العجوز بجمع سبع شعرات من "قوس قزحه" -كما يسميها- وسبعة أحجار صغيرة مشت عليها, ووضعها مع آية من القرآن الكريم في ثقب في مدخل بيتها[12].

هذا الحديث المباشر عن لقاء الفتى بالفتاة, وتفهم الأسرة لحالة العشق التي يمر بها الابن مع دخوله مرحلة المراهقة-مثلما تتفهم الأسرة أيضا حالة العشق التي تمر بها الابنة- يطرح أسئلة مهمة عن التسامح الذي يبديه المجتمع نحو العلاقة بين الشاب والفتاة, والحالة المتقدمة من الانفتاح الذي يسعى الروائي لتصويره, معززا فرضيتنا في الرغبة في تقديم المغاير والمخالف للخطاب السائد, عبر رسم صورة

لمجتمع قبلي منفتح سلب من قيمه "الليبرالية" وفرضت عليه قيم لا تتفق مع توجهات الروائي فيما يبدو.

لكن حضور المرأة يتجلى بشكل صارخ في شخصية الأم, تلك الشخصية التي أخذت حيزا كبيرا من فضاء الرواية وأحداثها, بل كونت مع الأب وحزام الشخصيات الواضحة في النص. يقدم الراوي والدته بوصفها سائسا روض جموح والده الذي عاشقا للغناء والحفلات, ولكن "الأم" التي تبقى مثلها مثل الأب بلا اسم طيلة أحداث الرواية عرفت كيف تستأصل هذه الرغبة الجامحة في العيش وفقا للأهواء الشخصية.ويظهر التحول الذي طرأ على الأبالمدى الذي استطاعت الأم بلوغه في تحويل الزوج من "شاعر" إلى رب أسرة, وهو عمل يحظى بإعجاب الراوي وثنائه.وقد جرد الروائي, في سبيل هذا الهدف, شخصية الأم من كل شائبة كي يرفعها إلى مقام الرمز, إلى مرتبة المثال الذي ينبغي احتذاؤه, والذي لا بد أن يخلو من أي عيب أو نقيصة, مثلما فعل ذلك مع شخصية الأب.

الدولة والقبيلة: هناك مجالان أكملت من خلالهما الدولة سيطرتها على الفضاء العام: التعليم, والخطاب الديني, يضاف إليهما وظائف الدولة التي بدأت تجذب شباب القبيلة وتغريهم وتفتح أمامهم حياة جديدة مغايرة لحياة الكفاف التي عاشها آباؤهم.

المدرسة: تشكل المدرسة مدخلا جيدا لتبين علاقات القوة بين المركز (العاصمة) والأطراف (القرية)/ أو المركز (الشمال) والأطراف (الجنوب). ينبغي أن نتذكر أن علاقات القوة التي تتوسل بأنماط مختلفة من العنف الرمزي غالبا ما تحجب ثنائية الغالب/المغلوب بعد مدة من ظهورها, مستفيدة من عنصر النسيان أو التناسي, أما الظهور الأول للمدرسة -كما تصوره الرواية- فيعطينا صورة واضحة عن ردة فعل الجماعة المغلوبة نحو السلطة الساعية لتوطيد حضورها عبر أجهزتها المختلفة.

يمكن أن نطلق على التحول الذي أحدثته المدرسة في حياة القرية/القبيلة ثورة, فمع مجيء المدرسين "الأغراب" اطلعت القرية على أنماط من السلوك لم تألفها من قبل: التمخط في المناديل وإعادتها إلى الجيوب, التبول وقوفا, ظهور القمامة, في

حين كانت القرية لا تعرف من قبل إلا الرماد, وهذا ناتج عن الأطعمة غير المألوفة التي جلبها معم المدرسون الوافدون من مصر وسوريا والأردن[13].

أثار هذا السلوك استياء الفئة المحافظة في القرية التي رأت في هؤلاء القادمين دخلاء يريدون انتهاك براءة القرية وعذريتها, وقد وسمهم بعض الناس بالشياطين لأنهم يتبولون واقفين كما تفعل الشياطين برأيهم. وكذلك نظر إلى المدرسة على أنها وسيلة تستعملها الدولة لتسلب القبيلة أبناءها, وتعدهم لينفصلوا عن بيئتهم ويلتحقوا مستقبلا بأجهزتها .

يكشف هذا الاستياء عن وعي واضح للتعسف الثقافي الذي تفرضه علاقة القوة بين العاصمة والقرية/القبيلة, وهي الثنائية التي يشكل طرفاها قطبي التشكيلة الاجتماعية في وعي البشر هناك[14].

تنجح المدرسة في فرض دلالات معينة, ترسخ من خلالها حضور السلطة ورموزها: رفع علم الحكومة أمام المدرسة صباح كل يوم, وترديد النشيد الوطني, بدلا من أعلام القبائل وراياتها, والهتاف بحياة الملك وولي عهده. ولكن الطريقة التي يعرض بها الراوي لهذا الحضور تكشف موقفا مضمرا من هذا الحضور حتى بين أولئك الطلاب الذين يفترض أنهم أكثر امتثالا وطاعة من آبائهم.

"جاء ابن أحد شيوخ القرية إلى المدرسة بقميص وبنطلون...مما أثار دهشتي وغيرتي. رجوت أبي أن يشتري لي لباسا مماثلا مهما كان ثمنه...في اليوم التالي كنت أول من وصل إلى المدرسة, وكنت أحس بأنني اجنبي في ذلك اللباس...أمسكت بالعلم, رفعته بكلتا يدي, وكلما هتفت بصوت عال: "يعيش الملك", كنت أحس بأن حزامي ينحل, وهو حزام من قماش كانت أمي قد لفته حول بنطلوني الواسع والطويل... وحين وصلت في هتافي إلى "يعيش الوزير" كان البنطلون قد سقط على الأرض"[15].

لم يقتصر التغيير الذي مس حياة الجماعة بفعل المدرسة على الاصطدام مع أنماط من السلوك وافدة مع المدرسين القادمين من دول عربية أخرى, ولا على التحول الذي أشاعته المدرسة في حياة القبيلة/القرية عبر فرض الرموز المشار إليها أعلاه- وإنما تعداه إلى العالم الداخلي للسارد.

لقد تعرفت القرية إلى عوالم وبيئات جديدة, لها مخزونات ثقافية تخالف بهذا القدر أو ذاك تقاليد القبيلة وأعرافها, ولكن الأمر لدى السارد لم يتوقف عند

هذا الحدد, فبمقدار ما تعرف –مثله مثل الآخرين- إلى البيئات الجديدة, فإن التغيير الأكبر طال عالمه الداخلي, ففي المدرسة تفتح ذهنه علىأهمية اللغة, واكتشف قدرتها على خلق عوالم جديدة لم يرها, وفتح عينيه على اتساعها غير النهائي, وطالع مفردات جديدة تتجاوز ما هو متداول في معجم القرية المحدود. وحين أراد في غمرة فرحه وزهوه بالاكتشاف أن يفتح أمام أهله [ممثلي الجيل القديم]آفاق اللغة, لم يفاجأ بالرفض وحسب, وإنما بالحسرة على أنه ولد لا بنت[16].

ههنا يتجلى التعارض بين الجيل القديم والجيل الجديد,المنذور لحياة غير هذه الحياة المشدودة إلى عالم حسي, ينحصر معجمه اللغوي في المفردات المتداولة, فتبدو له الكلمات المجردة عوالم لا يمكن تخيلها, ولا التعاطف مع ما تثيره من ظلال.

المسجد: يحتل الخطاب الديني في مجتمعاتنا الشرقية حيزا مهما من الفضاء العام, ومن هنا تتأتى محاولة السيطرة عليه وترويضه خدمة للسلطة وتوجهاتها. وفي إطار ثنائية النيء/المطبوخ يمكن النظر إلى التحول الذي طرأ على المجال الديني بفعل عملية التغيير التي رعتها السلطة.

المسجد في القرية هو مكان الاجتماع اليومي بعد صلاة المغرب حين يعود الناس من حقولهم, حيث يتداولون في صحنه الأخبار والقضايا التي تهمهم, قبل أن يمضوا إلى بيوتهم وأسرهم. وفي مجتمع محافظ, يلتزم الجميع فيه بالصلاة, ولاسيما صلاة الفجر التي يتوجه بعدها الناس إلى حقولهم, يغدو المسجد رمزا لما هو عام ومشترك في حياة القبيلة/القرية, والمكان الذي يستطيع عبره الناس الالتقاء وتبادل الأحاديث, فهو ليس مكانا للعبادة فحسب, وإنما مكان للحديث اليومي, يعكس طبيعة اهتمامات البشر.

لكن هذا التدين الشعبي يبدو بعيدا عن أفق السلطة/الدولة -كما تصور ذلك الرواية- التي لا تتعاطف مع هذا النمط من التدين القائم على احترام العادات والتقاليد, وتطويع الدين ليتلاءم مع تلك العادات والتقاليد, فالتدين الذي تصوره الرواية هو وازع أخلاقي نابع من اعتقاد رديني راسخ شبيه بإيمان العجائز, لكنه أيضا دين غير منظم, بمعنى أنه لا توجد سلطة تتحكم بدفة توجيهه, إنه يسير بحسب ما تعارف عليه الناس, دون أن يدعي أحد حق احتكار الدين.

الخطاب الديني الجديد يستلزم حرق المصاحف المخطوطة بعد أن استلم إمام القرية كمية كبيرة من المصاحف المطبوعة [17].ليس العالم الشفوي هو ما حرق هنا, ولكنه الفهم الشعبي للدين, في مقابل حضور فهم الدولة للدين, المناقض كليا للفهم أو للرؤية الشعبية التي نرى تجلياتها في بقاء فم "حزام" مملوءا بالتمر والزبيب في أثناء تأدية الصلاة[18].

أما الأذان فليس عملا تطوعيا يقوم به الفرد من تلقاء نفسه, وهي مهمة كانت ملقاة على عاتق والد البطل. الأذان وظيفة ترعاها الدولة وتدفع أجرا لمن يقوم بها, ويأتي تعيين والد البطل بوظيفة مؤذن استكمالا لهذه الحلقة. هكذا يسحب الفهم الشعبي للدين من بين أيدي الناس, ويوضع بين يدي السلطة. الإمامة ليست أمرا متروكا للناس كي يقرروا فيما بينهم من سيكون إماما, إنها أعظم خطرا من أن تترك لعامة الناس كي يختاروا من بينهم من يرونه حقيقا بها.

مع مجيء المطوع إلى القرية, تكمل الدولة سيطرتها على المجال العام, حيث لم يعد مسموحا أن يفسر النص الديني وفقا لما كان شائعا من قبل, فالسلطة لا تتهاون مع هذه الحرية.وفي هذا الصدد, يصر المطوع على أن يفرق بين الأبناء في المضاجع, بعد أن بلغوا السن التي يحرم نومهم فيها سوية, وكانت برودة الجو تجبر أفراد الأسر على النوم سوية في غرفة واحدة[19].

القرية/المدينة: لا يقف التعارض بين القرية والمدينة على ما ذكرناه من قبل من علاقة صراع تمثل فيها المدينة الطرف الأقوى والمنتصر, علاقة تحكم وسيطرة من جهة المدينة, ورضوخ وانقياد من جهة القرية. إن القهر الذي تمارسه المدينة سيرتد نظرة عدوانية تشمل حتى نساء المدينة اللواتي ينظر إليهن الراوي عبر عيني حزام الذكوريتين على أنهن مجال للفعل الجنسي فحسب, فحزام الذي يحتقر المرأة عامة تعجبه الممرضات الباكستانيات في المشفى,وصديق الراوي الذي يبقى مجهول الاسم أيضا اتخذ مسارا مغايرا في رد الاعتبار القروي: شرع برواية القصص لنساء الحي وكتابة الرسائل لأبنائهن الغائبين, فجنى من وراء هذا العمل مالا أنفقه على أصدقائه وزملائه المقيمين معه[20]. وفي ظني أن هذا جاء ردا على القهر المديني المفروض في صور شتى, منها أن عليه -كي يتم الاعتراف به كائنا رسميا- أن يحصل على وثيقة ميلاد من دائرة النفوس, بعد أن عجز وجوده الفيزيقي عن إثبات حضوره في المجتمع.

كانت هذه الوثيقة بمثابة جرح غائر في نفسه لم تعوضه إلا سلسلة الردود السابقة التي رأى فيها ثورة على الاستلاب المديني, محققا بذلك توازنا أفضى إلى الشعور بالرضا, وإلى التوازن النفسي المفقود.

لقد نظر القروي المتدثر بثياب الراوي إلى العلاقة مع المدينة بوصفها غزوة أو هجوما شنته المدينة ضد القرية التي تحولت إلى طرف ضعيف, ويخلص الروائي إلى أن هذه العلاقة بين طرفي الثنائية هي علاقة غلبة من جهة المدينة, وخضوع وانكسار من جانب القرية. لكن هذا الموقف من المدينة ليس وليد التناقضات الاجتماعية, فالراوي يصرح منذ وقت مبكر أن المدن لا تستهويه, وأنها أقيمت للتجارة والسياسة[21].

تنسحب ثنائية القرية/المدينة أو القبيلة/الدولة على قضايا أخرى يراقبها الراوي بفضول حاد, وقدرة عالية على الاستذكار, بحيث نستشف منها أن كل ذكريات الطفولة وبدايات المراهقة لا تعلق بذهنه إلا ما يتصل منها بعملية التحول الجارية من مجتمع قروي ذي سمات قبلية إلى مجتمع تترسخ فيه فكرة الدولة, وهو ما يشي بأهمية هذه الحوادث لا في الذاكرة الفردية التي عادة ما تستبقي الذكريات الخارجة على مألوف الحياة اليومية, ولكن في حياة الجماعة التي كانت تلك الأحداث بمثابة الزلزال الذي هدم كثيرا من المواضعات التي يستند إليها النظام الاجتماعي الآيل للسقوط. ويمكن ذكر حادثتين في هذا الصدد:

الحادثة الأولى: زيارة أحد أبناء القرية -وهو رئيس مركز حراسة المشفى المركزي في العاصمة- لقريته وأهله, بعد مدة طويلة قضاها خارج القرية. أطلق عليه نتيجة لعمله هناك لقب "العاصمة". ارتدى الرجل أول جوربين عرفتهما القرية, وحمل معه أكياسا ونقودا أرسلها بعض شباب القرية الذين يعملون تحت إمرته لأهلهم وذويهم, وهو ما أثار غيرة وحسدا لدى بعض الآباء الذين لا يعمل أولادهم في وظائف الدولة. وبعيدا عن الحسد والغيرة, فقد أثار "العاصمة" موجة من السخط والتذمر لدى أفراد القبيلة, فقد كان سمينا ذا كرش كبيرة, ودعا الناس لتناول "الكبسة" (طعام مطبوخ), وهي المرة الأولى التي يتناول فيها الناس هذ الوجبة, إذ يتكون طعامهم التقليدي بشكل أساسي من السمن والعسل (نيئ). من التغييرات

التي لاحظها الراوي أن تلك الوليمة كانت المرة الأولى التي يتناول فيها الكبار والصغار الطعام معا, وهو ما يشي بكثرة الطعام, في حين كانت العادة أن يقتسم الكبار اللحوم الجيدة تاركين للصغار العظام افتات اللحم. أما المأساة فقد تجلت في أنه كان يدخن, وهو فعل أسقط منزلته في نظر أفراد القرية[22].

الحادثة الثانية: سفر أحد افراد القرية إلى السويد, ليرافق ابنته المريضة التي أرسلتها الدولة لتلقي العلاج هناك. أشعلت الحكايات التي يرويها هذا "السويدي" خيال أبناء القرية المتلهفين للتعرف إلى بلاد أخرى, فكان أن تحول بيته إلى محطة لأفراد القبيلة الذين شاقتهم حكاياته, ولاسيما الجانب النسائي منها الذي دفع بالشيوخ وكبار السن إلى جعل بيته مقصدا لهم مدة من الزمن. وبفضل هذا "السويدي" دخلت مفردات جديدة إلى القرية, مثل: السيارة, التلفاز, الهاتف, الدرّاجة. كذلك عاد الرجل أكثر وسامة من ذي قبل, بعد أن شذّب لحيته, فيما كان العرف أن يعفي الرجل لحيته دون أن يمسها حتى الموت. وقد أحضر الرجل معه أول ساعة إلى القرية, وربما في المنطقة, وهو ما دفع الناس إلى سؤاله عن الوقت كلما رأوه, مع أنهم –كما يقول الراوي- لم يكونوا يدركون لا معنى أسئلتهم ولا إجاباته. أما الابنة فقد حملت معها ملابس داخلية كانت صدمة للنساء اللواتي شاهدن هذه الملابس أول مرة في حياتهن[23].

لقد اتسعت دائرة الاتصال بالعالم, فمع المدرسة جاء مدرسون من دول عربية إلى القرية التي بدأت الآن بالاتصال بأجزاء أخرى من البلد (العاصمة), وبالعالم الأوربي (السويد). شرعت القرية في الخروج من عزلتها, بعد أن اتسعت دائرة العالم من حولها, تلك الدائرة التي ضاقت من قبل حتى شملت القرى المجاورة, وها هم أولاء أبناء القرية يكسرون عزلة أجدادهم وآبائهم في تلك الجبال الشاهقة, ويخرجون من عالمهم الضيق نحو عوالم لم يسمع بها الأجداد ولا الآباء.

لكن الشاعرية التي يضفيها الراوي على القرية تخفي وراءها إحساسا بأفول العالم الذي تحبه, هي شاعرية كل العوالم الآفلة, والمتجهة نحو الزوال. وفي مواجهة العالم القديم, فإن الحاضر يخلو من السحر والفتنة, ويبدو بشعا مثل محدثي النعمة الذين أفرزهم التوظيف في مؤسسات الدولة.

صور من الأساطيروالتقاليد: طقس الختان هو الطريق الذي يجتاز من خلاله الذكر مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرجولة, ويقام عادة لدى كل القبائل القديمة, ويتخذ شكلا مختلفا لدى كل قبيلة أو مجموعة بشرية.

إن ما تقوم به القبيلة/ القرية في طقس الختان هو إعلان رسمي عن انتهاء المرحلة السديمية, بحيث يغدو الفتى بعدها رجلا يحوز كل ما يحوزه الرجل, حيث تقص الذؤابتان اللتان تتركان على جانبي شعر الفتى دليلا على عدم بلوغه مرحلة الرجولة, وهما أيضا علامة على أن كلامه لا يؤخذ به على محمل الجد, فهو مايزال في نظر المجتمع طفلا, وإذا كان عليه التمتع بامتيازات الرجال فما عليه إلا أن يجتاز اختبار الرجولة القاسي, أو طقس الختان.

الصورة التي ترسمها الرواية لطقس الختان ترجح لدينا الظنأنهوسيلة لطرد صورة الأنثى من الجسد المذكر, بغية تمييز الذكورة عن الأنوثة. فالجسد قبل عميلة الختان يحتفظ ببقايا مرحلة السديمية, بمعنى أن هناك عوالق من الأنوثة ماتزال ملتصقة به, والختان ليس إلا وسيلة لتخليص الذكورة من تلك الزوائد التي تقرب جسد الذكر من جسد الأنثى.

في اليوم الذي تحتفل القرية فيه بأبنائها, يحمل كل ختين "قافا" في مديح أهله وأخواله, والقاف قصيدة طويلة يرددها المختون في أثناء عملية الختن, بغية نسيان جراحه وآلامه, حيث يقف كل منهم رافعا يديه عاليا, وعاريا إلا من خنجرين يلمعان في قبضتيه يضرب أحدهما بالآخر. يحظر على الختين البكاء الذي يعد مرادفا للفعل الأنثوي, وسلوكا نسائيا, كما يحظر عليه أي اهتزاز أو ارتباك, فالختين الذي يبكي وجعا يحكم على نفسه بالموت الاجتماعي, فلن تقبل به بعد ذلك العار زوجا أي فتاة شريفة, لأنه ببكائه التحق نهائيا بعالم النساء. ومن المفردات الثقافية التي تظهر بارزة في طقس الختان إنشاد الختين قصيدة يتغنى فيها بأخواله ونسبه في أثناء عملية الختان[24], وهي إشارة إلى بقايا تقاليد من النظام الأمومي الموغل في القدم. لكن هذا الطقس سرعان ما ذوى واندثر مع دخول المدرسة التي ألغت الكثير من التقاليد القبلية[25].

يشمل اختبار الرجولة قطع اللحم الزائد, إضافة إلى الكي بالنار على الجسد, فقد كوى حزام –ممثل التقاليد القبلية وحارسها- بالجمر ذراع البطل/ السارد في ثلاثة مواضع مختبرا ذكورته, وليزرع فيه النار كما كان يفعل الأجداد القدامى[26].

إن ثبات التقاليد والعادات والموروثاتفي مجتمع قبلي محاصر بالجبال, وبعزلة تاريخية طويلة, أمر محتم. لكن بعض الموروثات ذات الخلفية الأسطورية تنزاح عن جذورها وأصولها, بفعل تأثير الدين والبيئة لتتلاءم والمعطيات الثقافية والدينية, وذلك لتضمن حضورها واستمرارها في بيئات مغايرة ثقافيا ومعرفيا.وقد استطاعت بعض الأساطير والخرافات أن تتسرب بهذه الطريقة إلى الثقافة غير العالمة, وأن تغدو جزءا منها. وكان من أهم أغراض الروائي محاولة تسجيل كل ما يتذكره في الرواية, في محاولة منه ليكون عمله أقرب إلى الطابع التوثيقي, فغصت الرواية بكثير من موروثات البيئة المحلية, وهو ما أفقد الرواية كثيرا من قدرتها على الإقناع, ولاسيما أن صوت الروائي يطغى في أحيان كثيرة على صوت السارد, فيتدخل من دون مسوغ ليشير إلى عادة أو موروث متبع في القرية/القبيلة, دون وجود ضرورة سردية تدعو إلى ذلك, والأمثلة كثيرة جدا, بحيث بدت الرواية تداعيا للأفكار على نحو مبعثر. أضف إلى ذلك أن طابع السيرة الروائية يكاد يؤدي إلى عدم وجود مقولة للرواية, وما يستتبع ذلك من غياب كامل للحبكة الروائية, إذ تمضي الأحداث دون رابط يجمع شمل ما تفرق منها, وهو ما تجلى بوضوح مثلا في غياب خاتمة تنتهي إليها الأحداث بعد أن تصل إلى ذروتها, فمثل هذ الذروة غير موجودة أصلا. والنتيجة هي غياب شبه تام للمقومات التي ينهض عليها العمل الروائي.

ضمن هذا السياق التسجيلي غير المسوغ فنيا, والذي لا يؤدي أية وظيفة داخل النص, تعيد الرواية سبب وجود أناس بيض وآخرين سود إلى النزاع بين عالم الجن وعالم الإنس, وتمضي في سرد الحكاية كما يلي:

كان عدد الجن يفوق عدد البشر بمئة مرة. كان سلاحهم الفتاك هو الجنون, فيكفي أن تؤذيهم حتى لو لم تتعمد ذلك حتى تصبح في عداد المجانين. والشيء الوحيد الذي يحمي الإنسان هو البسملة عندما يبدأ أي عمل أوحركة. كان الناس يرون الجن ويعاشرونهم, وكان الماء الذي يشربه كلا الفريقين يكشف كل احاسيسهم وانفعالاتهم, ولأن أحدا لا يستطيع العيش من دون ماء, فلم يكن بمقدور أي شخص

أن يخفي شيئا عن الاخرين, ولم يكن الإنس والجن بحاجة إلى الكلمات إلا حين يغنون. أحب إنسي جنية, واتفق الطرفان على إتمام الزواج, شريطة ألا يسخر الإنسي من قوائم زوجته الجنية التي تشبه قوائم الماعز, لكن هذا الإنسي لم يكن بمستوى المسؤولية. وحدث أول انفصال عرفته الخليقة, لأنه كان انفصالا بين عالمين, ولم يغفر الجن للقبيلة التي أقدمت على تزويج ابنتها لهذا الإنسي, فأخرجوها من عالم النور إلى عالم الظلمة, فأصبح أفرادها أنسا ولكن بجلود يطغى عليها السواد[27].

هذه الخرافات ليست وليدة زمن قريب, والأرجح أنها تعود إلى عصور قديمة جدا, فقد ورد في الحيوان للجاحظ أن المجنون إذا صرعته الجنية, وأن المجنونة إذا صرعها الجني, إنما هو على طريق العشق والهوى وشهوة النكاح[28].

كما تبدو في تلك البيئة بعض بقايا الطوطمية, والمقصود هنا كائنات تحترمها القبائل, وتعتقد أن علاقة نسبتربط بينها وبين تلك الكائنات. والطوطم قد يكون حيوانا أو نباتا, وهو يحمي صاحبه الذي يقوم في مقابل ذلك باحترامه وتقديسه[29].

"وبدا لي أن هذا الخفاش قد ضل طريقه لكن أمي احتضنته, وأخذته بين يديها بكل حنان واحترام كما لو كان أحد أبنائها...ودخلت مع الخفاش في طقوس غريبة...وتردد أدعية بكلمات لم أسمعها من قبل, ولا تبدو عربية على الإطلاق, واعتقدت أن أمي تخفي عني بعض الطقوس والعبادات التي لا علاقة لها بالإسلام...وقبل أذان الفجر, فتح الخفاش عينيه وبدأ يتحرك وعاجت أمي كما كانت.

-لقد أنقذناه- قالت أمي بفرح- وسيذهب إن شاء الله إلى الجنة.

-إلى الجنة؟ أليست مخصصة للبشر؟

-هذا الخفاش يمثل روحا معذبة لأحد أجدادك. لكن الله تعالى منحه فرصة أخيرة ليمحو ذنوبه ويكفر عنها. ولأنه لجأ إلي هنا على الأرض, فقد التزمت أمام الله سبحانه بأن أتحمل عنه كل ذنوبه, وأن أجاهد لمحوها والتكفير عنها" [30].

وفي إطار الأساطير التي ماتزال رائجة منذ عصور قديمة, الزعم بأن للشعراء اتصالا بالعالم المفارق, فإحدى الأساطير التي تتداولها القرية أن الشاعر الحقيقي هو الذي يوقظه الجن من النوم ثم يسقونه حليبا ممزوجا بالشَّعْرِ ليصبح شاعرا[31].

وفيما يتصل بالعادات والتقاليد, فإن الرواية تغص بالكثير منها:

كان من عادة العزاب في القرية التنصت على الليلة الأولى بين الزوجين, إذ يتسلقون منزل العريس من كل الجهات, ويقتربون منغرفة النوم التي تجمعه مع زوجته في ليلة فض البكارة, ليسمعوا صراخ المرأة, وليقيسوا عن قرب فحولة العريس. وفي صباح اليوم التالي تحتشد القرية رجالا ونساء في بيت العريس ليروا آثار المعركة على وجهه, وليروا آثار دم البكارة على ثيابها المنشورة على السطح, وهو مثار فخر لأقرباء العروس, وخصوصا أمها التي تفتخر بأنها ربت ابنتها وفقا لتقاليد القرية وقيمها[32].

ليس هذا العالم الذي تجاهد الرواية في تصويره هو المجتمع السعودي المحافظ, وعلى مبلغ علمنا فإن الإنتاج الروائي السعودي يخلو من التصوير المباشر للعادات التي من الممكن أن تشكل تحديا لنظام القيم هناك. ربما تكمن الرغبة في الإدهاش هي ما دفعت الروائي إلى ملامسة المحذور الاجتماعي والديني, ويعزز مثل هذا الطرح أن الرواية كتبت أولا باللغة الفرنسية, الأمر الذي يجعل ذلك الطموح في إدهاش المتلقي الأجنبي فرضية أقرب إلى الصواب.وهذا استنتاج لا يتعارض مع ما سجلناه آنفا من رغبة في إظهار الوجه الليبرالي في ذلك المجتمع, بعد أن غطت على صوته سنوات طويلة من هيمنة واضحة لخطاب الصحوة, كما يدعى في الأدبيات السعودية. ولكن هذه المباشرة تتناقض كليا مع التوجه العام لكتاب رواية السيرة الذاتية الذين يلجؤون إلى استغلال مراوغات القص التخييلية للتغطية على العلاقة المباشرة بين أحداث الرواية وأحداث حياتهم, مراعين سلطة المجتمع التقليدي التي يتجنبون قمعها بواسطة الرمز والمجاز, والأقنعة التي تتباعد أوجهها المستعارة عن الإشارة إلى موضوعها الأصلي أو أوجهها الحقيقية[33].

وفي مجتمع عرف المجاعة من قبل, ومايزال يعيش على حد الكفاف في الوقت الذي تدور فيه أحداث الرواية, يبدو الحصول على الطعام أمرا شاقا وعسيرا, ولهذا يكثر في الرواية الحديث عن الطعام؛ الطعام اليومي الذي يتكون من العسل والسمن, وطعام المناسبات أو الحفلات الذي يذبح فيه صاحب الدعوة ثورا أو خروفا. لنلاحظ كيف يصور الراوي فرحة أخواته بالحصول على اللحم, أو على الأصح فتات اللحم: "احتفلت القرية بزواج أحد أبنائها, ذبح العريس ثورا سمينا وشارك الجماعة في طهوره. اقتحمت رائحة اللحم كل البيوت, وفتحت كلُّ النوافذ.

قدمت الوجبة على عدد من الصحاف الكبيرة, وتولى تقسيم اللحم بعض المحترفين الذين اعتادوا أن يعطوا كل رجل على قدر مكانته وسنه, ثم يوزع الفتات على الصبيان. كان نصيبي يومها عظما كبيرا مازال عليه بعض القطع العالقة من اللحم والمخ الذي بداخله لحسن الحظ. ومن عادة أهل القرية في مثل هذه المناسبة أن يذوق كل منهم قطعه من نصيبه ويحمل البقية لأهل بيته... وحين عدت إلى المنزل أخرجت العظم...رفعته عاليا أمامهن كما لو كان غنيمة كبيرة ونادرة. ظللن يشاهدنه عن بعد وكن سعيدات كما لم أرهن في حياتي...وعرفت أن هذا العظم سيظل في ذاكرتهن كأجمل هدية تلقينها في حياتهن"[34].

وفي سياق متصل بالطعام, ترد في الرواية حادثتان تتصلان بإراقة الدماء تشيران إلى أهمية قيام الفتى بها ليتم الاعتراف به رجلا في المجتمع. الحادثة الأولى, حين ساعد أباه في الذبح والسلخ, وهو ما يعبر عنه الكاتب بقوله: "كان يعني لي ولادة ثانية, لأنه [الأب] بدأ يعاملني كرجل, ومنذ تلك اللحظة لم يعد لي الحق في أن أبكي أو أن أبدي خوفا من أي شيء. فاجأني أبي بأن أهداني سكيني الأولى بحزامها الملون"[35]. أما الحادثة الثانية فكانت في عيد الأضحى. "ذبحنا خروفا ...وحملني أبي مسؤولية الذبح لأول مرة. وهنا أيضا كان يعدني لخلافته, لأن ذبح الأضحية من مسؤولية رب البيت كما اعتدنا"[36].

لا يسجل الكاتب هذه الملاحظة ليعطينا الانطباع بأنه قادر على اكتناه جذر الطقس وأهميته من الناحية الأسطورية, فهذا لا يعنيه مطلقا, ولكن تسجيل هذه الملاحظة يشير إلى معرفته بالوظيفة الاجتماعية المضمرة, والمتمثلة في نقل الشاب إلى مصاف الرجال. ولا حاجة للقول إن جذور هذا الطقس تعود إلى عصور قديمة, ويأتي بوصفه تصعيدا لعملية قتل الإنسان أو التضحية به, ففي الحروب القديمة –كما هو معلوم- كان تعميد المقاتل بدم العدو طقسا ثابتا, غير أنه جرت الاستعاضة عن هذا الفعل المتوحش بدم الحيوان, ومع ذلك فإن شهوة القتل ماتزال واضحة لدى الكاتب: "ولكني بالإضافة إلى إتقان الذبح, احتفظت له بمفاجأة لم يتوقعها...أخذت قليلا من دم الخروف ووضعته في فمي, ثم رميته جانبا"[37].

أما الخروف ذاته أو الأضحية, فالقصد منها يتجاوز التعبد إلى المباهاة الاجتماعية في عالم يعيش على حدود الكفاف, فاللحم نادر في تلك البيئة كما لاحظنا ذلك من قبل, والقدرة على ذبح خروف سمين هي دلالة واضحة على الثراء النسبي للعائلة: "ذبحنا خروفا من أجود الخراف التي ذبحت في ذلك اليوم...كانت أمي وأختي تحبان الخروف لأنهما تعرفان أنه سيعرض بلحمه وشحمه الوفير أمام الزوار...سمعنا من الآخرين أنه أسمن خروف ذبح في ذلك اليوم في القرية, علقناه في حبل في سقف المجلس أمام الزوار والمهنئين بالعيد وبعودة أبي, ووضعنا ما فاض من الشحم واللحم في وعاء كبير يراه الجميع"[38].

الخاتمة: الحزام نص مشاكس, يطمح إلى تقديم صورة مغايرة للمجتمع السعودي عبر رسم صور للحياة في جنوب المملكة قبل عصر النفط. وتلحظ الرواية بكثير من الأسى الشفيف عملية التحديث التي أصابت تلك البيئة بتلمس الجوانب التي استطاعت من خلالها الدولة فرض إيقاعها الخاص, وإزالة كل ما يتنافى مع رؤيتها وإيديولوجيتها بعملية تحول بطيئة وناعمة في الوقت نفسه.

تبدو الرواية صرخة في مواجهة النسيان الذي طال قيم الماضي وعاداته بسعيها الدؤوب للإمساك بخيوطه, وتسجيل عاداته وتقاليده التي اندثرت بفعل عملية التحديث التي أحالت الكثير من تلك التقاليد إلى منطقة التحريم.

إن التوثيق الثقافة غير العالمة الذي اتخذ طابعا تسجيليا غير نابع من بنية العمل, بل فرض عليه من خارجه, أضر بالمستوى الفني للرواية, غير أن هذا كله لا يلغي كون الحزام نصا فارقا في الأدب السعودي, فهو من النصوص القليلة التي تلامس مرحلة التحول من مجتمع القبيلة إلى مجتمع الدولة, وبخاصة أن الرواية تتناول منطقة ثرية بتراثها الشعبي, هي منطقة عسير في جنوب المملكة, وهي بطابعها التوثيقي تشكل مرجعا لتراث تلك المنطقة قبل عصر النفط.

الهوامش:

---

[1]- انظر: الترجمة الشخصية, 5.

2- انظر: فن السيرة،111-112.

3 - نقلا عن عادل الدرغامي زايد, مجلة علامات العدد65-66 , 161.

4 - انظر: السيرة الذاتية, 38.

5 - انظر: السيرة الذاتية,جورج ماي,189.

[6] - انظر: الحزام, 46.

7 - انظر: الحزام, 23. لاحظ أننا نعيش في مجتمع تبلغ حدة الصراع فيه على الأرض وتركة المتوفى مبلغا عنيفا, وهو ما يتنافى مع المقولة التي يحاول الراوي ترويجها عن مجتمع قريته المسالم الوديع.

8 - انظر: الحزام, 22.

9 - الحزام,46.

10 - انظر: الحزام, 48- 49.

11- انظر: الحزام, 28.

12 - انظر: الحزام, 76.

13- انظر: الحزام, 38.

14 - انظر: العنف الرمزي, 13.

15 - الحزام, 44.

16-انظر: الحزام, 40.

17 - انظر: الحزام, 47.

18 - انظر: الحزام,57.

19 - انظر: الحزام, 71.

20 - انظر: الحزام, الصفحة نفسها.

21 - انظر: الحزام, 19.

22 - انظر: الحزام, 89- 92.

23 - انظر: الحزام, 97- 98.

24 - انظر: الحزام, 27.

25 - انظر: الحزام, 94.

26 - انظر: الحزام, 139.

[27] - انظر: الحزام, 118- 119.

[28]- انظر: الحيوان, ج6/217-260.

[29] - انظر: الأساطير العربية قبل الإسلام, 55.

30 - الحزام:120- 121.

31 - انظر: الحزام, 54.

32- انظر: الحزام, 59- 60.

33 - انظر: زمن الرواية, 209.

34 - الحزام, 36-37.

35 - انظر: الحزام, 37.

36 - الحزام, 135.

37 - الحزام, 135.

38 - الحزام, الصفحة نفسها.

رواية السيرة الذاتية في ميزان النقد: أبعاد الرؤية عند المبدع والناقد.

د/ سامية عليوات.
جامعة البويرة.

الملخص:

لقيت رواية السيرة الذاتية في بدايات ظهورها إنكارا واسعا قابلها به خصوصا المثقفون والنقاد لكونها تمسّ نصف الحقيقة ولن يجدوا صعوبة في اكتشاف الحقيقة كاملة، خصوصا وأنّ الشخصية الرئيسية في معظم أعمال هذا النوع الروائي من طبقة المثقّفين، أي أنّها من دائرة الكتّاب والنقاد، تربطها ببعضهم علاقات قويّة وهي على دراية كبيرة بحياة بعضهم، وذلك من باب صلة الأديب بواقعه حتى ولو تمّ نكران ذلك، إلاّ أنّ الناقد يركّز في قراءته لهذا النوع الروائي على شخصية المبدع، كما أنّ بعض الأدباء– تماما مثل بعض النقاد- لا يستطيعون إنكار الصلة بين الأثر الأدبي وبين الواقع، إلى درجة أنّنا إلى اليوم لا نستطيع الجزم باستقلالية رواية السيرة الذاتية عن الفنّ الروائي.

ترصد هذه المداخلة موقف النقد من هذه الإشكالية عبر قراءة الجلي والمضمر في كتاب "تعالق الرواية مع السيرة الذاتية" للناقدة السعودية "عائشة الحكمي".

Abstract:

The biographical novel in its early days received a wide condemnation, especially by intellectuals and critics, because it touches on half the truth and will not find it difficult to discover the whole truth, especially since the main personality in most of the works of this novel type is from intellectual class, that means from the circle of writers, critics and intellectuals, whom have strong relations et they are very knowledgeable about the lives of each other, because the relation between the writer and his society even if it was denied, but the critic when reading this novel focuses on the personality of the creator, and some writers - just like some critics - cannot deny the link between the impact Literary and society, To the point that to nowadays we cannot assert the independence of the biographical novel of the novelist art.

This paper monitors the position of criticism of this problem through the reading of the explicit and the implicit in the book "Taaloq

ariwaya maa assira dhatia" "Correlation of the novel with autobiography" of the Saudi critic "Aisha Al-Hakmi."

*** *** ***

1- **مقدمة:** تخبر قراءة تاريخ الرواية العربية عن إنكار مزدوج قوبلت به الرواية في علاقتها بالسيرة الذاتية وتفصيل أوجه الإنكار تلك، أنّ رواية السيرة الذاتية لا تقول إلاّ نصف الحقيقة أو أقل، فما كاد النقاد والأدباء يعترفون بالرواية كشكل تعبيري محدث في تاريخ الأدب العربي حتى صدمتهم التجارب الشخصية والسير الذاتية في محتوى أعمال أدبية روائية.

إنّ نقدا لا يقبل من أشكال الأدب إلاّ ما دأب عليه منذ العصر الجاهلي، لن يعترف برواية السيرة الذاتية نوعا أدبيا. لكنّ طبيعة الرواية بوصفها جنسا غير مكتمل وفي سيرورة بحث عن شكلها أدرجت السيرة الذاتية في كيمياء الشكل الروائي غير المنجز، فتجاوزت رواية السيرة الذاتية عتبة الإنكار والازدراء و تأسّست نوعا روائيا يخبر عن حداثة في الفكر و في الإبداع العربيين.

2- **أبعاد الرؤية عند المبدع و الناقد للفن الروائي في أدب العربي الحديث:** تنطلق الناقدة السعودية "عائشة بنت يحي الحكمي" في تحديد أبعاد الرؤية عند الكتّاب والنقّاد للفنّ الروائي في الأدب العربي الحديث من تسليم مبدئي بأنّ من رفض الرواية كشكل تعبيري لن يتبرم من رفض "السيرة الذاتية" كنوع روائي هو أولى بالرفض، وهؤلاء النقاد و المبدعون المتشابهون في سيرهم يرون أنّ ما ينشره "الناشرون" تحت تسمية "رواية سيرة ذاتية" هو اعترافات غير كاملة، و قد يكونون على حقّ « خاصة إذا وضعنا في أذهاننا أنّ أبطال مثل هذه الأعمال في معظمهم مثقّفون أي يسبحون في فلك واحد، وتربطهم ببعض وشائج قويّة، وعلى دراية كبيرة بحياة بعضهم، وهذه الطريقة تأتي من باب صلة الأديب بواقعة حتى و لو أنكر بعض النقاد هذه الصلة.»[1] إذن بمقارنة السيرة الذاتية للمبدع مع محتوى رواية سيرته تتكشّف الحقيقة: حقيقة أنّ هذه الرواية لا تقول ما يعرفه الناقد عن الأديب، خصوصا إذا كان هذا الناقد لا يستطيع « إنكار الصلة بين الأثر الأدبي وبين الواقع.»[2] تماما مثلما لا يستطيع ذلك المبدع نفسه، وترى الباحثة أنّ مبرّر ذلك هو المعرفة بالمبدع « عن طريق الأحاديث الإذاعية والمقابلات الصحفية التي تعج بها

وسائل الإعلام، حيث تنظر إلى هؤلاء المثقفين على أنهم ثروات وطنية يسعى رجال الإعلام لإثبات حضورها لدى الملتقى المثقف أو العادي كي يكونوا قدوة في مسيرة حياتهم.»[3]

تخبر محاولة تحقيب "رواية السيرة الذاتية" في المنجز النقدي العربي عن استحالة تلمّس بداية واضحة لهذا النوع الروائي، شأنه في ذلك شأن تعدّد التواريخ المتّصلة بميلاد الرواية العربية، وترى الباحثة في ذلك أمرا طبيعيا لكون رواية السيرة الذاتية لا تمتلك –إلى الآن- الاستقلال عن فنّ الرواية، و« مازال الحديث عنها يظهر في مباحث محددة ضمن الدراسات الروائية أو مباحث قصيرة مستقلة، ولكون الرواية في الأدب العربي... حديثة لعهد بالظهور والانتشار، فمازالت في حالة انطلاق وإثبات هويّة، بالإضافة إلى أنّ بعض الباحثين والروائيين لم يستوعبوا بعد أهميّة هذا النوع، وكلّ ما يصدر من أبحاث و أراء حول رواية "السيرة الذاتية" في الأدب العربي، يأتي ضمن دراسات الأعمال الروائية، الأعمال الأدبية بصورة عامة.»[4] لذلك عثر بعضهم على بداية "رواية السيرة الذاتية" في كتاب المويلحي "حديث عيسى بن هشام" في حين « رأى فيه بعض المجتهدين تطويرا خلاّقا للمقامة العربية الموروثة، واعتبره بعض آخر تأسيسا للرواية العربية الحديثة، بينما أرجعه بعض ثالث إلى رواية تعليمية تنقد الواقع المشوّه وتدعو إلى واقع سويّ متحرّر من المرض.»[5]

لكنّ المؤكّد أنّ "المويلحي" لم يعمل على توليد جنس أدبي جديد مادام قد اتكأ على شكل تقليدي لنقض الواقع، لذلك يمكن مجاراة التصور القائل بأن رواية "زينب" لـ"هيكل" هي العمل الأوّل، بافتراض الباحثين، انطباقه على متطلّبات فنّ رواية السيرة الذاتية إلى حدّ ما. [6]

- والحقيقة أنّه برأي عبد المحسن طه بدر، فإنّ كلّ الروايات المصرية الأولى، هي روايات سيرة ذاتية و بشكل خاصّ رواية "هيكل"، إذ يرى أنّها « خطوة أكثر تقدما من الناحية الفنية على كتاب "الأيام" لـ"طه حسين" في مجال الروايات التي أخذت شكل ترجمة ذاتية.» [7]وتعتقد الباحثة أنّ هذا العمل(الأيام) هو وحده الذي يحتل رأس قائمة روايات السيرة الذاتية إذ حظي كتاب "الأيام" بمكانة متقدّمة في هذا النوع الروائي حين « رأى فيه الباحثون صورة متكاملة لأدب السيرة الذاتية في أدبنا

العربي الحديث وأنموذجا لأدب السيرة الذاتية في قالب قصصي لا يكاد يختلف عن أيّة قصة فنّية حديثة، على الرغم من واقعية الأحداث التي يتناولها "طه حسين"، فإنّ شخصيته تبدو واضحة من خلال هذه السيرة.»[8] وذلك على خلاف ما نجده في رواية "زينب" حيث تختفي شخصية "هيكل" خلف الأحداث عبر التخييل الذي لا يخفى دوره في صياغة أحداث الرواية.

بدأ الشكل الروائي للسيرة الذاتية يقترب أكثر من شخصية كاتبها بعد "المويلحي" و"هيكل" وأقرب النماذج إلى ذلك: "الأيام" لـ"طه حسين"، و"إبراهيم الكاتب" و "إبراهيم الثاني" للمازني، "سارة" للعقاد، "عودة الروح" لـ"يحي حقي" و"عصفور من الشرق" و"يوميات نائب في الأرياف" لـ"توفيق الحكيم"، « وتمتاز هذه المجموعة من السير بأنّها كلّها تحدثت عن كتّابها بصورة غير مباشرة.»[9] وهي أعمال تكشف من الناحية الأدبية والتاريخية عن التأثيرات الفكرية والسياسية التي كانت أصداؤها تتردّد في مصر خصوصا وفي البلاد العربية عموما في أواخر القرن العشرين من قبيل علاقة الذّات بالآخر و حرية المرأة.

لقد وجد المبدعون في الشكل الروائي المجال الذي يسمح باستقطاب كلّ الخبرات والتجارب في الحياة وإمكانية توصيلها إلى القارئ بأسهل السبل، على عكس الشعر، لذلك فقد « وقف الباحثون على أنّ حاجة الإنسان إلى رواية الأحداث التي تقع له، ودفع الآخرين إلى مشاركته والتجاوب معه في ما شعر به، وهو يعيش حياته، من ألم ولذة، غريزة إنسانية عريقة في القدم وربّما رجعت في قدمها إلى العصور التي استطاع فيها الإنسان نقل تجاربه إلى رفاقه بالإشارة و الصوت أوّلا ثمّ باللّغة.»[10]

رافقت روايات "السيرة الذاتية" العربية المجتمع العربي نحو التطوّر بأشكال مختلفة، ويرى النقاد أنّ "الأيام لـ"طه حسين" و "أنا" للعقاد، و "حياتي " لـ"أحمد أمين" متنوعة في الأساليب و مختلفة في طرقها، لكنّها كلّها تندرج في مسعى واحد هو كشف أحاسيس كتّابها، في لحظة معيّنة من مسار العمر، بوطأة الزمن و بضرورة تسجيل مرحلة من مراحل الحياة لأسباب تذكر منها الباحثة :

1- تأكيد الذّات.

2- دفع شبح الموت (المقصود محاربة النسيان و ليس الموت الحقيقي.)

3- تتويج رحلة العمر أو تثبيت قول حاسم في بعض الآراء.

وبهذا يكون المبدع باحثا عن مستقبل أو هذا هو شعوره على أقل تقدير، ذلك أنّ إنجاز عمل روائي يجعل المبدع « يحسّ أنّه يخطّط من أجل ذاكرة مقبلة وقرّاء محتملين: تخطيط للفوز بعمر إضافي يتجاوز به زمنه البيولوجي، ويضمن له في المستقبل تأثيرا يظنّه مؤكّدا.» (11)

إنّ السيرة الذاتية شكل قابل للتجريب، لذلك فقد عرض "طه حسين" في "الأيام" ما تعرّض له من مضايقات جرّاء المجاهرة برأيه في مسألة انتحال الشعر في كتابه الموسوم "في الشعر الجاهلي" التي كانت فيما يرى بعض النقاد من أسباب ودوافع كتابة "الأيام"(12)

يخبر انتشار الشكل الروائي على نطاق واسع في الأدب و رواية "السيرة الذاتية" بشكل خاصّ كنوع تعبيري، عن تنامي اهتمام الفرد بنفسه، وعن إحساس الأديب بقيمته في المجتمع، لذلك يكون فنّه نابعا من داخله ومعبّرا عن ذاته بصدق، فلا يكون اهتمامه موجّها لخدمة أفكار أو مصالح مفروضة عليه وعلى أفراد مجتمعه، ولعلّ هذا هو ما ذهب إليه "عبد المحسن طه بدر"، وهو يشرح علاقة الفنّ والأدب بشكل خاصّ بالمجتمع في العصور الوسطى في أوروبا، وهو تفسير ينطبق وقع الحافر على الحافر على علاقة الأدب العربي بالمجتمع في القرن التاسع عشر(13).

لقد كانت الرواية كشكل فني إحدى مستجدات الاتجاه الفكري المعاصر، حين دخلت إلى أشكال التعبير في الأدب العربي الحديث عبر الترجمة والبعثات، ولكن يجب أن نضيف أنّ التحوّلات الاجتماعية التي أحدثتها النهضة الفكرية كانت من عوامل ميلاد الرواية العربية، فقد عثر الأدباء العرب في الرواية على ما كانوا يبحثون عنه لتجسيد همومهم المدفونة والتعبير عن أفكارهم و رؤاهم، ولكن يجب أن نسجّل أنّه لو لم يلق هذا الشكل مكانا له في المجتمع واستقبالا من طرف القراء لما أمكنه الانتشار على هذا النطاق الواسع الذي لم يبقِ من حديث في العصر الحديث إلاّ عن جنس الرواية.

إنّ الأدلة عن دور القرّاء في انتشار جنس الرواية، أبرز من أن نشير إليها. مع ذلك فإنّ إحجام "هيكل" عن وضع اسمه على غلاف " زينب" إلاّ في عام 1929 يبقى حدثا يؤرخ لمراعاة الذوق العام السائد في المجتمع العربي، و المعتدّ بالموروث الشعري

أكثر من تطلّعه إلى الوافد النثري الجديد، حيث اعتبرت الرواية وسيلة للتسلية «ولم يكن ينظر إلى مؤلّفها نظرة احترام حتى من قبل المثقّفين.» (14)

وإذا كانت الروايات القائمة على موضوع "ذوات كتّابها" قد قيّمت على اعتبارها نصوصا روائية سيرية في بداية القرن العشرين، فإنّ النصوص الروائية التأسيسية في النصف الأوّل من القرن العشرين قد اعتبرت بواكير هؤلاء الأدباء ولا بأس في اعتمادها على حيوات أصحابها، وأطلق عليها تجاوزا اسم "رواية" وذلك لإصابتها جوانب فنية تسمح بوصفها كذلك، تؤكّد على أنّ "السيرة الذاتية "عند المبدعين كثيرا ما كانت شكلا روائيا يخرج بهم من "الموضوعات العامة" ليدخل بهم إلى ما هو ذاتيّ و خاصّ، والحقيقة أنّه حتى "الخاص" لا يخلو ممّا هو عام مرتبط بالآخرين، لأنّه يستحيل تصوّر حياة إنسان تخلو من علائق بالمجتمع في صورة من يحيطون به ويتعامل معهم، وهذا يعني أنّ طرائق التعبير والمخططات الروائية عند الكتّاب لم تغيّر نظرتهم إلى "السيرة الذاتية" و "الرواية" أثناء مسارهم الإبداعي حتى حين بلوغهم مرحلة متقدمة من النضج الفني والمعرفي، فهم على ما يبدو« قد نظروا إلى أنّ أعمالهم الروائية تمثّل تلاحما وإن تعدّدت. ففي كلّ عمل يحرص المبدع أن يكون ماثلا في أي مرحلة من مراحل حياته في ذاكرة المتلقي، و لا يغلب المتابع في الوصول إلى استقراء طابع حيواتهم الحقيقة، وقد يكون لجوء الأديب إلى هذا الوضع بناء على خطّة وضعها عمدا.»(15) إنّ الروائي لا يستطيع التواصل مع مسيرته الروائية إلاّ إذا شعر بوجود ذاته في كلّ نصّ يكتبه حتى و لو لم يسمه "سيرة ذاتية" بمعنى أنّ السيرة الذاتية –في جزء منها – موجودة في كلّ عمل روائي غير سير ذاتي.

3- معالم التجنيس الروائي للسيرة الذاتية في الأدب العربي و حدوده: يعدّ الوصف التفصيلي للأحداث خاصية السيرة الذاتية، و يعدّ رصد المعاناة و الآلام والأحاسيس الخفيّة الدقيقة من مهام الرواية في نوع "الرؤية من الداخل" خصوصا، والخصيصتان هما موضع التقاطع بين السيرة الذاتية والرواية « لذلك تسعى السيرة الذاتية للارتقاء إلى مستوى الرواية وهذه الطموحات من قبل الجنسين أدّت إلى التداخل بينهما إلى درجة تكاد تضيع فيها حدود الطرفين ومعالمهما الفنية.»(16) و تأسيسا على درجة القرابة هذه، وجدت عملية التجنيس الروائي للسيرة الذاتية طريقها إلى تفكير المبدعين، بل لقد كانت "السيرة الذاتية" كنوع روائي محلّ اختيار

و تفضيل لكثيرين منهم فظهر ما يسمى "التجنيس الروائي للسيرة الذاتية"، وقد أجمع الباحثون على أنّ وضع المتخيّل الروائي وطبيعته الفنّية والأسلوبية هو منبع السرّ حين يتّصف هذا الفنّ بأنّه « أقدر على إبراز رؤية الأديب من ناحية و إبراز مظاهر عدم الاكتمال في هذه الرؤى من ناحية أخرى.»[17]

وقد خلص "عبد المحسن طه بدر"، وهو يدرس نصوصا تتأرجح بين الجنسين في التصنيف، إلى أمرين:

- الأمر الأوّل: أنّ نتلمّس بعض المرونة التي قد لا يقبلها المتشدّد و الصارم من النقاد، عندئذ بإمكاننا القول « إنّ السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، لم تتحقّق بوصفها جنسا قائما بذاته، رسم معالم حدوده الفاصلة، بل هي شكل أدبي بصدد التشكّل، لكنّه لا يزال يستعير بقوّة مقوّماته الفنية من الأجناس السردية القريبة منه و لاسيما الرواية.» [18]

لكن: إلى أي حدّ يمكن المراهنة على قدرة "السيرة الذاتية" على الإفلات من تأثير الرواية يوما ما؟ المرجح ألاّ يحدث ذلك أبدا، لأنّه إذا حدث، لن تكون السيرة الذاتية إلاّ جنسا تأليفيا يأخذ بكلّ الأشكال السردية المتاحة ولا يختلف عنها إلاّ في بعض المفاهيم الأساسية مثل الميثاق الرئيسي للسيرة الذاتية، و يكفي منها أن يقرّ الكاتب أنّه يروي قصة حياته في كتابه وأنّ نفهم أنّ السارد المتكلّم هو الشخصية الموضوع و هما معا الكاتب [19].

- الأمر الثاني: أن نفترض الدقّة العلمية، التي ترى أنّ الأنواع السردية التي محورها سيرة إنسان مختلفة أسلوبا، و بالتالي فهي أشكال أدبية قد وُضِعت أصولها و قواعدها، و لذلك اقترح بعض النقاد سُلّمًا للأجناس الحكائية المعاصرة على الشكل التالي:

1- الرواية.

2- الرواية الشخصية (رواية التجربة الشخصية) تقوم على شخصية رئيسية هي صورة الكاتب تكاد تكون مطابقة له.

3- رواية السيرة الذاتية مكتوبة كاملة بضمير المتكلّم.

4- السيرة الذاتية الروائية لا تنسب إلى الرواية و إنّما تنسب إلى السيرة الذاتية.

5- السيرة الذاتية.

وإذا تمّ ذلك، سنجد الأعمال الروائية العربية تتأرجح بين هذه الأجناس، و على الأكثر بين "رواية السيرة الذاتية" و"السيرة الذاتية الروائية". تنسب إلى النوع الأول أعمال مثل "التجليات" لجمال الغيطاني، و إلى النوع الثاني أعمال مثل ثلاثية "حنا مينة" (بقايا صور، المستنقع، و القطاف) و ثنائية محمد شكري : "الخبز الحافي" و "زمن الأخطاء".

أمّا إذا خرجت "رواية السيرة الذاتية" عن فنّيتها، فإنّها تصبح سيرة ذاتية بحتة، ولا تكون كذلك إلاّ « إذا تشابهت الشخصيات في الرواية مع شخصيات الحياة تشابها تاما... فإنّ هذا العمل لا يعدّ قصة و لكنّه يعد تاريخ حياة.»[20]

لا يميل الروائي إلى السيرة الذاتية إلاّ بإضمار وضع الحكي (السيرة الذاتية) موضع المحتمل (المتخيل الروائي) بمعنى وضع المحكي في « موضع ما يبينه الخطاب الروائي عادة حين يبني عالمه المتخيّل بحيث تتكفّل شبكة العلاقات التي ينتمي إليها المحتمل بتوليد صدقية هذا العالم و الالتزام بالصدقية.» [21]

يمثّل المتخيّل الروائي القناع الأكثر صدقا، فهو حين يضمر الميثاق السير ذاتي « يصبح أكثر جرأة على كشف الذّات، كما أنّ شفافية الازدواج بين الراوي و الكاتب تترك حيّزا للذّات كي تقف فيه أمام مرآة ذاتها.»[22]

وهكذا تكفل الرواية للسيرة الذاتية إذا دخلت في مجالها ضمنا أن تحقّق لها قدرا كبيرا من الصدقية والالتزام بهذه الصدقية، وهذا غير ممكن أبدا « عن طريق تدوين يوميات المؤلف، ولا عن طريق تقديم اعترافاته و لا يستند على قيمة ميثاق واضح بل يتوسّل خطابا روائيا له أسس بنائية و تمفصلات خاصة.»[23] و بذلك تأخذ السيرة الذاتية صفة الرواية أجناسيا، ما يدفع إلى التفكير في كيفية اشتغال الخطاب الروائي على قيمة "الأنا" في سبيل تأسيس سيرة مبنية على ميثاق غير مباشر:

- هل يعمل على أسس معمارية ذات علاقة بمادة السيرة نفسها و بالمعايير الاجتماعية و القيم الأخلاقية الأسرية التي صاغت حياة "الأنا" .
- أم يشتغل على قاعدة بنائية تتعلّق بمفهوم المبدع للرواية العربية؟.
- أم أنّ لكتابة السيرة الذاتية كتابة روائية وظيفة مزدوجة [24].

لاشكّ أنّ التساؤل الأخير هو ما يعني الباحث في علاقة السيرة الذاتية بالرواية، ذلك أنّ هذه الوظيفة المزدوجة تظهر بشكل لافت حين يمارس الخطاب الروائي انزياحات لا تخرج عن خصوصية السيرة الذاتية التي يرويها، وفي الوقت نفسه يفتح للسيرة الذاتية أو حكايتها على ما هو أوسع منها وهو محيط الذوات الأخرى التي تربط دائرة الأنا بدائرة المجتمع الذي تنتمي إليه، فالذوات الأخرى هي المحيط الاجتماعي الذي نشأت فيه "الأنا"، لذلك لا يجد صاحب السيرة حرجا من الحديث عن الآخرين بمناسبة الحديث عن نفسه، وهنا تكمن أصالة اعتبار الرواية سيرة شخص تتضمّن سير الآخرين، لا، بل إنّ صاحب السيرة الذاتية يجد في الكلام عن سير الآخرين ضرورة لأنّهم وضعوه أمام ذاته كي يفحص مشاعره و يستعيد سيرته على أساس المعرفة و بمقياس الرؤية النقدية لكلّ ما وقع تحت يده [25].

إنّ الذّات ليست ما تعرفه عن نفسها فقط، بل هي ما يقوله عنها الآخرون أيضا.

تبدو للوظيفة المزدوجة لكتابة السيرة الذاتية آثارا كثيرة لعلّ أوضحها هو تعدّد مضامين الرواية العربية، وتباين أساليبها المؤدّية إلى فهم الحياة الاجتماعية، ومن أهمّ تلك الأساليب (طريق الذّات) الذي أخذ في حسابه رصد مشاعر وخلجات ومعتقدات هذه الذّات تجاه الواقع والآخرين، فظهرت "أنا" حاملة رؤية شخصية خاصة، ودوافع مؤيّدي هذا التوجّه في الأدب فرضية مفادها أنّ الذّات تشكّل صلب الموضوع الإنساني الشامل. وتتحدّد مهام (أنصار الذّات) في الردّ على ادعاءات النقاد الاجتماعيين حيث ذهبوا في ردّهم إلى أنّ سبب اعتراضهم على النظرية الاجتماعية هو أنّ « كلّ الأمور الشخصية يجب تجنّبها لأنّها من الأساليب الرديئة، وذلك بتأكيدهم على الوعي الاجتماعي، وكأنّ الوعي الشخصي ليس جزءا من الإنسانية بوجه عام... ممّا جعلهم يعتقدون أنّ حضور الذّات يقضي على الموضوعية.» [26]

4- دوافع ارتداد رواد القص الذهني في الأدب العربي على الرواية: يتأسّس الجدل داخل الذّات في "رواية السيرة الذاتية" على اعتبار انتمائها إلى مجتمع و تاريخ، و هي في هذه الحالة ذات متناقضة ومتصارعة حتى و لو بدت ساكنة، و يتخذ الصراع بين الذّات وذاتها صورتين:

- الأولى : صراع الذّات داخل الـ(نحن).

- الثانية : صراع الذّات مع الآخر الذي يتواطأ مع هذه (النحن) و ضدّ الذّات نفسها [27].

- تعتبر هاتان الصورتان من إشكاليات "رواية السيرة الذاتية" حيث يرى بعض النقاد والأدباء أنّ هذه الإشكالية تظهر في لقاء الآخر متمثّلا في الغرب وكيفية هذا اللّقاء وحقيقة العلاقة بين العالمين العربي و الغربي، و يدلّلون على ذلك برواية "مدن الملح" لعبد الرحمان منيف، و خاصة جزءها الرابع " المنبت".

تظهر هذه الإشكالية في رواية السيرة الذاتية عند بعض الكتّاب مخالفة اتجاه تلك السير المألوفة، حيث يحدث اللّقاء مع الآخر في الوطن، كما هو شأن رواية "محاولة للخروج" لعبد الحكيم قاسم.

وقد تكون "الأنا" منعزلة و منغلقة على ذاتها لأنّ الإنسان في تصوّر الروائي صاحب السيرة يعيش في جدل مع الواقع وصراع مع تاريخه والتاريخ الإنساني، ذلك أنّ الانتماء ليس نقيا، و الهويّة ليست منجزا [28].

حاول الباحثون في الرواية العربية تلمّس جدل الذّات مع الواقع وصراعها مع التاريخ الإنساني، وذلك عبر محاولة تحديد موقف السلطة السياسية و الاجتماعية من موضوعات السيرة الذاتية على غرار الطابوهات الشهيرة: الجنس والدين والسياسة.

تقول الناقدة الحصيفة "يمنى العيد" ما معناه إنّ الكلام في هذه الموضوعات ما زال محظورا ومازالت كثيرا من الكتب التي تتناولها ممنوعة حتى ولو كانت في شكل متخيّل روائي فما بالك إذا كانت اعترافات أو مذكّرات أو يوميات مباشرة أو في خطاب استذكاري أي في شكل كتابة يفترض فيها، لكونها سيرة ذاتية، الصدق و قول الحقيقة [29].

تسجّل الباحثة من استقرائها لتاريخ الرواية العربية ارتداد رواد القصّ الذّهني العرب على الرواية و تتساءل عن دوافع ذلك، ثمّ تلتمس إجابة لتساؤلاتها في مواقف عدد من النقاد: قد يكون سبب هذا الارتداد حدوث تغير في حدود "الرواية" و "السيرة الذاتية ". و قد اتّضحت مواضع هذا التغيير في « الخرق المتكرر المقصود لها هو دارج أو تقليدي، ولكلّ ما هو قائم خارج الواقع و حتى الولع بالغامض و السرّي و الغرائز

يأتي ضمن نزعة الخرق هذه، و هي نزعة رومانسية تقود في جذوتها الحاسمة إلى المنظور الواقعي عبر الاقتراب المتدرّج للفرد و همومه و مشكلاته و غرائزه.» [30]

بينما يسعى "جابر عصفور" إلى تلمّس جانب آخر، وهو اتّساع رقعة المسكوت عنه كنتيجة حتمية لشيوع "رواية السيرة الذاتية" و ظهور "التقليدية " في كشف الوعي بأحواله و ما يترتّب على ذلك النفور من تعرية الإنسان لداخله الذي يتوجّب أن يكون مدفونا في عمق اللاوعي مختوما بطابع العرف و العادة و المجتمع المهيمن و السلطة المتحكّمة [31].

وهذا يخبر بشكل مركّز أنّ للتستّر وراء "رواية السيرة الذاتية" في كتابة الرواية أسباب لعلّ أوجزها:

1- وضع الفنّ الروائي يدفع الكاتب إلى « استغلال مراوغات القص التخيلية في رواية السيرة الذاتية، للتغطية على العلاقة المباشرة بين أحداث الرواية وأحداث حياتهم، مراعين سلطة المجتمع التقليدي التي يتجنبون قمعها بواسطة الرموز المجاز والأقنعة.»[32]

2- يؤدّي هذا الواقع إلى انحسار حضور "السيرة الذاتية" مقابل التركيز على "رواية السيرة الذاتية"، وهذا يتطلّب من المبدع استبدال الأدوات الملتبسة، المراوغة بالمجاز والرمز في رواية السيرة الذاتية بالآليات المباشرة والصريحة التي يتعرّى بها الوعي عن دخائله في السيرة الذاتية.

3- ضغط الحياة المعاصرة بعنفها البالغ الذي يضطرّ الذّات إلى مراجعة علاقاتها بالعالم وعلاقتها بنفسها، ومن ثمّ موقفها و رؤيتها لكلا الطرفين من منظور "الذّات" أكثر بعدا عن الذّات الرومانسية التقليدية و أكثر قربا من "ذات" هذا العصر.

4- المسارعة إلى الاتّهام و إظهار الريبة، و النزوع إلى "الفكري" و "الاعتقادي" و"الخُلع الاجتماعي"، لسبب أو لآخر، كبوح الكتابة أو نطقها المسكوت عنه أو تمرّدها على حدود المنهي عنه[33].

تأسيسا على ذلك، تقتضي عملية تجنيس أعمال أدبية مثل : "جلال خالد" للكاتب محمود أحمد السيد [34] و"الأيام" لطه حسين، و "إبراهيم الكاتب" للمازني، استقراءً عميقا « للمسار الاجتماعي الإجمالي للرواية العربية في السياق الأوسع

لتطوّر الأنواع الأدبية.» [35] فهي تكشف عن حاجة ذهنية أو فكرية ماثلة، و تشير إلى وجود مشكلة شديدة و ملحّة، فردية أو اجتماعية[36]

يبرّر النقد الأدبي سبب لجوء الروائي إلى الخرق المتكرّر للميثاق في معظم الأعمال دون قصد، فيما يرى الناقد التونسي "محمد الباردي"، بأنّ هؤلاء الكتّاب غير ملمّين بالشروط الفنية التي يسعى التنظير النقدي إلى إثباتها، إنّها كتابة تميل إلى الفطرة و تتّجه أحيانا نحو الرواية دون وعي عميق بأساس الجنس و مقتضياته[37].

ويكون خرق الميثاق أحيانا عن عمد كما فعل "جمال الغيطاني" في "التجلّيات" حيث لجأ إلى استخدام الأسلوب الأسطوري الذي ألغى ميثاق الرواية السيرية، وسواء كان خرق ميثاق الرواية عن عمد أو عن غير عمد، فإنّ أكثر كتّاب السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث شهرة، صنفان :

- الصنف الأوّل: يجيد فنّ القص وله تجربة غنية في الفنّ الروائي وعلى رأس قائمتهم "طه حسين".

- الصنف الثاني: لا يمتلك دراية عميقة ولا خبرة واسعة في مجال القصّ، وأشهرهم أحمد أمين، وهذا الصنف، عموما، أغلب رواياتهم الفنّية في بواكيرهم تتميّز بخاصيتين:

الخاصية الأولى: أنّهم كانوا عاجزين عن الغوص في نفسيات الآخرين و تصوّر عوالمهم، فاتّجهوا إلى استغلال حيواتهم و طوّعوها لمحاولاتهم الفنّية « لذلك ارتبطت الرواية الفنّية ارتباطا وثيقا بالترجمة الذاتية.»[38] ويمكن التدليل على ذلك بأعمال مثل: "زينب" "لهيكل" و "سارة" للعقاد، و "إبراهيم الكاتب" و "إبراهيم الثاني" للمازني، و "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، و "الباب المفتوح" للطيفة الزيات، و "الجبل" لفتحي غانم، فإذا كانت هذه الأعمال تتّفق جميعا في اتكاءها على وقائع حدثت في حياة أصحابها، فإنّها تختلف في الدرجة الفنّية، فمنها من استطاع أصحابها إخفاء ملامح الذّات وتحقيق الانسجام بينها وبين الواقع مثل "فتحي غانم" و "لطيفة الزيات" و منها من ظهر تاريخ حياته واضحا و جليّا بحيث أصبحت أعماله أقرب إلى الترجمة الذاتية[39].

الخاصية الثانية: إنّ أقرب رواياتهم إلى قلوب القرّاء تتمثّل في الروايات التي تتضمّن أحداث حياتهم « وهم بعدها إمّا أن يتوقّفوا عن الإنتاج، و إمّا أن يقدّموا أعمالا تقلّ في قيمتها الفنّية عن أعمالهم الأولى.»[40] مع ملاحظة، أنّ أدباء الجيل الأوّل في الأدب العربي استطاعوا تحديد تصوّرهم للرواية بعد التجربة الأولى من خلال انحسار الرواية بعد التجربة الأولى في دائرة التجارب الشخصية في الحياة: ظهر ذلك حين كشف "محمد حسين هيكل" في روايته "زينب" « عن أزمة الرواية في عصره و عجزها عن تجاوز إطار الذّات، واعتبارها حلقة من حلقات حياة الأديب، و يصبح الأديب الذي لا يخوض مباشرة تجارب عاطفية في مأزق أدبي أيضا، لأنّه لا يجد ما يكتبه.»[41] وإذا كان هذا هو الوضع في بداية ظهور الرواية العربية، فإنّ الأمر مختلف فيما يعني تفكير الأديب في مرحلة انطلاق الرواية، ومن هنا يكتسب التساؤل مشروعيته : هل يستغلّ الأديب بعد مرحلة تأسيس الرواية العربية سيرته الذاتية في أوّل خطوة له نحو الرواية؟ أم يلجأ إليها بعد أن يشعر بالعجز عن الكتابة و تنضب تجاربه وتحول بينه و بين مواصلة الكتابة الروائية؟

أمّا الوضع بالنسبة للروائيين المعاصرين فيبدو مختلفا ذلك أنّ الروائي المعاصر لم يستغلّ حياته الخاصّة ليبدأ مشواره، وإنّما توفّرت لديه دواع أخرى، يوجزها "محمد الباردي" في:

- المنافسة مع الزمن.
- عثور الشخصية على معنى وجودها[42].

من نماذج الحالة الأولى ما كتبه "محمد العروسي" في مدونته السيرية "رجع الصدى " قائلا « ورغم ذلك فإنّه لا يفتأ يعيد فيشير بجلالة الذكرى و لذّة الاستحضار.»[43]

من دواعي ذلك أيضا الدواعي العقلانية مثل: تبرير التباهي أو التهديد بأخذ الثأر ومن هذا النوع كتابات "حنا مينة" و "محمد شكري"، حيث تسيطر نبرة التباهي على كتاباتهما بما يمكن اعتباره نوعا من التشفّي من واقع اجتماعي سياسي عزل الكاتبين أو قيّدهما[44] ولذلك فإنّ نصوصهم في "السيرة الذاتية" لم تكن يوما تتويجا لانقطاعهم عن كتابة الرواية ولم تكن لعجز في الاستجابة لغاية هذا الجنس، « بل تنويعا في إطار التجربة الإبداعية نفسها، وسعيا إلى التجريب في أساليب حكائية

جديدة، إذ لا يمكن أن نغفل العلاقة بين سيرة الأديب الذاتية و أعماله الروائية.»[45] لذلك نلاحظ أنّ الأدباء العرب قد تعاملوا مع حيواتهم الخاصّة على أنّها نوع من أنواع الإبداع قبل كلّ شيء، وهذا عكس ما ذهب إليه الناقد "جورج ماي" حين أشار إلى أنّ الأديب الأوروبي يلجأ إلى ذلك إذا انقطع عن مواصلة الكتابة الروائية فيما ينقله عنه محمد الباردي[46].

5-خاتمة: تخلص الباحثة من استقرائها لعلاقة الرواية بالسيرة الذاتية إلى تقاطع واضح بين النوعين في جميع عناصرهما بما يؤكّد مرّة أخرى التصوّر القائل بأنّ الرواية هي كلام إنسان أو كلام إنسان عن إنسان بعيدا عن التحديدات المدرسية الفقيرة التي توغل في تفاصيل شكل البناء و طبيعة الموضوع.

ونخلص بدورنا إلى أنّ مستقبل الإبداع الأدبي غير أجناسي، تماما مثلما كان تاريخه، وكلّ التصنيفات التي نعرفها عن الأنواع الأدبية ليست في حقيقة الأمر إلاّ خطوات ضرورية للفصل المنهجي الذي يقتضيه الاختزال والافتراض على مستوى البناء والخصائص التعبيرية.

الهوامش:

---

[1]- عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة 2006، ص205.

[2]- عبد المحسن طه بدر، الروائي و الأرض، ط2، دار المعارف، القاهرة 1979، ص 25.

[3]- عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية، مصدر سابق، ص205.

[4]- المصدر نفسه الصفحة نفسها.

[5]- فيصل دراج ، نظرية الرواية و الرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت 1999، ص 165.

[6]- ينظر: عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية، مصدر سابق، ص106.

[7]- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938) ، ط4، دار المعارف، القاهرة 1976، ص 302.

[8]- عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية،مصدر سابق، ص106.

[9]- يحي عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، د.ط ، دار نهضة مصر، القاهرة 1974، ص 80-81.

[10]- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 193.

[11]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي ، ط1، دار الشروق، عمان/الأردن 1997، ص 216.

[12]- ينظر: محمد الباردي، السيرة الذاتية في الأدب العربي:حدود الجنس و إشكالاته، مجلة فصول، ع3، المجلد 16، شتاء 1997، ص24.

[13]- ينظر : عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 195.

[14]- عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية، مصدر سابق، ص208.

[15]- عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية، مصدر سابق، ص210.

[16]- نزيه أبو نضال، السمات الفنية في روايات القمع العربية، مجلة فصول، ع3، مجلد 16، سنة 1997، ص24.

[17]- عبد المحسن طه بدر، الروائي و الأرض، مرجع سابق، ص44.

[18]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[19] - ينظر: محمد الباردي، السيرة الذاتية في الأدب العربي، مجلة فصول، مرجع سابق، ص 78.

[20]- عبد المحسن طه بدر، الروائي و الأرض، مرجع سابق، ص 44.

[21]- يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميّز الخطاب، ط1، درا الآداب، بيروت 1998، ص 88.

[22]- المرجع نفسه، ص 73.

[23]- المرجع نفسه، ص 77.

[24]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[25]- المرجع نفسه، ص 87.

[26]- ملكاوي ثابت، الرواية والقصة القصيرة في الإمارات (النشأة و التطور) المجمع الثقافي أبو ظبي (د.ت) ، ص88.

[27]- ينظر: نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية 1985، ص 45.

[28]- ينظر: عائشة بنت يحي الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية، مصدر سابق، ص 214.

[29]- ينظر: يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، مرجع سابق، ص 73.

[30]- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية ، النشأة و التحوّل، ط 1، مكتبة التحرير، بغداد 1988، ص 88

[31]- جابر عصفور، زمن الرواية، ط1، دار الهدى للثقافة و النشر، دمشق/ سورية 1999، ص 179.

[32]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[33]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[34]- جلال خالد، رواية سيرة ذاتية للعراقي محمود أحمد السيد، صدرت عام 1927، للاستزادة ينظر: محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة و التحوّل، مرجع سابق، ص 88.

[35]- المرجع نفسه، ص 89.

[36]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[37]- محمد الباردي، السيرة الذاتية في الأدب العربي، مجلة فصول، مرجع سابق، ص 76.

[38]- عبد المحسن طه بدر، تطوّر الرواية العربية، مرجع سابق، ص 203.

[39]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[40]- عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، مرجع سابق، ص 44 – 45.

[41]- المرجع نفسه، ص 56.

[42]- محمد الباردي، السيرة الذاتية في الأدب العربي، مجلة فصول، مرجع سابق، ص 71.

[43]- محمد العروسي المطوي، رجع الصدى، ينظر مصدر الدراسة، ص217.

[44]- محمد الباري، السيرة الذاتية في الأدب العربي، مجلة فصول، مرجع سابق، ص 71.

[45]- المرجع نفسه، ص 77.

[46]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

التخييل الذاتي عند كاتب ياسين من خلال رواية " نجمة "

د / رجاء بن منصور
جامعة البليدة . 2 .

الملخص:

صنعت رواية " نجمة " المكتوبة بالفرنسية . لصاحبها الروائي الجزائري كاتب ياسين . الحدث الأدبي والإعلامي، وترجمت إلى عدة لغات عالمية، وباتت نصا مرجعيا في أعرق الجامعات العالمية. واعتبرها النقاد أجمل نص بالفرنسية لكاتب من أصل غير أوروبي حيث عبر ياسين بصدق عن فترة مؤلمة في حياة الجزائريين وأرخ فيها لأحداث ومواقف يذكرها التاريخ كما يذكرها الكاتب ، لكنه بالمقابل عبر عن فترات من حياته لم نكن نعلمها ، وحيث أننا نعرف كاتب ياسين الفنان ، فلا بد لنا من قراءة " نجمة " لنتعرف على كاتب ياسين الإنسان .ونجمة في الحقيقة هي اسم ابنة عمه ؛ المرأة التي أحبها لكنها كانت متزوجة من رجل آخر ،فصارت مستعصية المنال ، ويصنف النقاد هذه الرواية على أنها رواية تأريخ ورصد للكفاح الجزائري ، لكن يؤكد آخرون أن كاتب ياسين " لم يكن يقدم في أعماله الروائية والمسرحية "تاريخا مصطنعا بشخصيات خيالية " وإنما هو " تاريخ حقيقي بأشخاص معينين" وأنه استمد كل ذلك من محيط قبيلته "بن كبلوت".

Résumé

le roman «nedjma» écrite en français à son propriétaire romancier algérien « kateb Yassine » a fait l'événement littéraire et médiatique, et a été traduit en plusieurs langues internationales, il est devenu un texte de référence dans les universités les plus prestigieuses du monde. Et considéré par les critiques le plus beau texte écrit en français par un écrivain d'origine non-européenne, où Yassin a exprimé honnêtement une période douloureuse dans la vie algérienne et chronique et des événements et des situations mentionnées par l'histoire comme mentionné par l'auteur, mais En revanche ، il a exprime des périodes de sa vie que Nous ne savions pas avant, et Puisque nous savons kateb Yassin l' artiste, Il faut lire «nedjma» pour identifier kateb Yassin l' humain.,nedjma en fait c' est la fille du son oncle, une femme qui l'aimait, mais elle était mariée à un autre homme, est devenu Difficile à avoir , les critiques classe ce roman comme une histoire de roman et de suivi de la lutte de l'Algérie, mais d'autres confirment que kateb Yassine

« n'a pas été présenté dans ses romans et Pour jouer « une histoire fictive de personnalités artificielles, » mais il est « une véritable histoire de certaines personnes » et qu'il tirait toute du périmètre de sa tribu, « Ben Kebloute.

*** *** ***

حال وفاة كاتب ياسين أصبح «شرح» أدبه وكشف «أسراره»ظاهرة أدبية متميزة في الجزائر.حيث تسابق الأدباء والباحثون إلى تفسير «نجمة» وكأنها طلسم من طلاسم القدماء أو حفرية لا تُعرف لغتها ولا في أية حقبة غابرة خطت على الصخر. تناسوا أن لا أكثر عتاقة وتقليدية من شرح «مقصد الكاتب» لأن النص، أي نص، مجال مفتوح ليس لأحد أن يزعم إدراك معناه العميق. وكانت النتيجة، أن اقتنع الجزائريون بأن هذه الرواية الجميلة «غيهب سميك»، لا سبيل لفهمه دون عشرات الكتب والمعاجم والقواميس. . ونُسي أن" كاتب" هو كاتب لا غير، وأن الكاتب، هو داخل الفوضى فوضويُّها.

«نجمة» هي أسطورة الروائي والمسرحي الراحل كاتب ياسين التي كتبها في عز اشتعال الثورة التحريرية (سنة 1956)، والتي يقال أنها تحيل إلى أسطورة أخرى من التراث الموسيقي (من خلال قصيدة «البوغي» التراثية)[1]، وهي الحكاية التي تأخذ أشكالا مختلفة، لكن جوهرها يكاد يكون واحدا في كل الحالات. لقد أوصلت رواية نجمة الشهيرة كاتبها إلى مصاف العالمية حيث يعتبر الأديب الراحل كاتب ياسين(و اسمه الحقيقي محمد خلوطي) من أكثر الكتاب اشتغالا على الرمز، وقد اختار لنفسه اسما فيه الكثير من الرمزية , "كاتب" بمعنى الكاتب و"يس" بمعني النبي صاحب الرسالة، وهو واحد من أبرز الكتاب الجزائريين ومن بين الأدباء المعروفين على الصعيد العالمي ممن قدموا للمشهد الثقافي تراثا إنسانيا لا يزال خالدا إلى يومنا .

قيل إن رواية "نجمة" ظل صاحبها كاتب ياسين يكتبها بأشكال مختلفة، سردا وشعرا ومسرحا، لكن الملاحظ أنها استمرت بعد موته حاضرة ومعبرة بأشكال مختلفة، وبقدر ما ظلت نجمة حاضرة في المشهد الثقافي الجزائري على مدى سنين طويلة، «بقدر ما ظلت غامضة غموض الرواية الأصلية المستعصية على القراءة وهي التي كتبت باللغة الفرنسية وترجمت بصيغ مختلفة أكثر من مرة، آخرها ما أنجزه

المترجم والكاتب السعيد بوطاجين والصادر عن منشورات الاختلاف، وهو يقول في مقدمة ترجمته تلك: "يجب الاعتراف بأنني لم أواجه نصا ممزقا مثل نجمة، نصا جعل الكاتب عاليه سافله لقناعات جمالية، ليس من السهل الكشف عن قصديتها بدقة متناهية". ويضيف بوطاجين قائلا: "ليست نجمة عملا روائيا وكفى، ليست قصة ننتظر نهايتها، وليست أبطالا بالمفهوم المتواتر؛ إنها سديم حقيقي يقود إلى ما يشبه الهوة الممتدة من المطلع إلى الخاتمة".»[2] ورغم أن "نجمة " كتبها كاتب ياسين بالفرنسية إلا أن روحها الجزائرية لم تختف خلف ركام اللغة ،وهي التي تعتبرها فرنسا من أروع ما كُتب في الأدب الفرنسي وتدرس في مدارسها بينما يتم إقصاؤها في مدارس الجزائر!

ونحن عندما نقول نجمة نقول كاتب وعندما نذكر كاتب نذكر نجمة، الرواية التي ترتبط بسيرة حياة كاتب ياسين والتي جعلت اسمه يلمع في عالم الأدب فكانت أروع ما كتب.. تمحورت أحداث رواية "نجمة" حول امرأة عشقها الجميع واستعصى عليهم الحصول عليها، فهي امرأة «تملك ظل الكاهنة، ويسري في عروقها دم بني هلال، نجمة العنيفة النادرة .الغولة ذات الدم القاتم .قطرة الماء العكرة . الزهرة التي هددت حتى أعماق جذورها . نجمة التي قدر لها أن يتنازع الرجال لا حبها فحسب، بل أبوتها ....»[3]، هي امرأة جميلة وفاتنة دوخت أبطال الرواية ودوختنا معها . وهي ابنة غير شرعية جاءت من علاقة سفاح لامرأة فرنسية يهودية، تداول عليها في ليلة غامضة بمغارة مهجورة إثنان من أبناء عمومة من قبيلة كبلوت المشهورة وهما (سي مختار وسيدي أحمد) . هذا الأخير هو والد مراد والأخضر. بعد أن اختطفاها من عشيقها المفرط الغنى (أبو كمال)الذي أنزلها في أفخم فنادق قسنطينة بعد أن هربت معه من زوجها الضابط الفرنسي .ثم يتم قتل أحدهم ليلتها وهو سيدي أحمد ،من دون أن يُعرف من قتله ويتحمل ابنه الآخر "رشيد "عبء البحث عن القاتل .ولن يُعرف من هو أبو "نجمة" ويبقى مجهولا رغم أن بعض ما ورد في الرواية يقول أنها ابنة السي مختار «سي مختار الشيخ الذي لا ريب في أنه أبو كامل، وأبو نجمة في الوقت ذاته ؟ .....و هو على الأغلب القاتل الذي يطارده ابن القتيل دون أن يعرف السبب ...»[4] ، إلا أنه لا يوجد ما يثبت هذه الأبوة « إنها نجمة في الثالثة من عمرها وقد تخلت عنها أمها الفرنسية فسلمها سي مختار لزوج

لالا فاطمة، وكانت زوجته عاقرا ؛ ولم يذكر سي مختار أنها ابنته عندما سلمها للزوجين ...»[5] .و لما شبت نجمة يقع في غرامها أربعة أبناء عمومة دفعة واحدة دون أن يتمكن أحدهم من الفوز بها.. فقد بقيت دوما مستعصية على الجميع ساكنة في جمالها وفتنتها التي كانت تصيبهم بالشلل كلما رأوها . والغريب أن أبناء العمومة الأربعة :**مراد. لخضر. رشيد . ومصطفى** ينتمون في نسبهم إلى (سي مختار وسيدي أحمد)وإلى قبيلة كبلوت الكبيرة، ولكل واحد منهم قصة مع الحياة، كل منهم يبحث عن طريقة للعيش، ولو على الهامش، بعد أن فقدوا الأمل في الحرية التي اغتصبتها فرنسا الاستعمارية وحرمتهم من العيش بكرامة واستقرار في وطنهم. فلم يجدوا ملاذا لهم أحسن من تعاطي الحشيش وشرب النبيذ وقضاء أوقاتهم بين الفنادق الزهيدة والأماكن المهجورة.

وكما يرث الأربعة دماء آبائهم ونسب قبيلتهم فإنهم يرثون تلك العقدة أو تلك العلاقة الغريبة بينهم وبين نجمة (الأخت أو الحبيبة) ولن يعرف أحد من شخصيات هذه الرواية من يكون أخ "نجمة" الحقيقي، فيُغرم بها الجميع إلى حد الهذيان، ولكن من دون أن يستطيع نيلها أحد، ثم يقوم سي مختار بمساعدة من رشيد، باختطاف نجمة من زوجها ومربيتها لتسليمها إلى قبيلة كبلوت، وحين نزولهم في غرفة مهجورة في منطقة الناظور(أوالندحور كما وردت في الرواية) دون أن يعلموا أن زنجيا من حراس قبيلة الكبلوت كان يتبعهم ويترصد حركاتهم ، هذا الأخير الذي يغتنم فرصة هبوب عاصفة رعدية ويطلق النار على سي مختار فيصيبه في رجله مما يؤدي إلى وفاته بعد فترة ،فتبقى نجمة رفقة رشيد. وفي النهاية يختطفها الزنجي ويدخلها في نساء "كبلوت" التي يحرم على الغرباء عن القبيلة المساس بها.و يبقى رشيد وحيدا ويتعرض إلى طرد القبيلة .

جاءت أحداث الرواية بلغة شاعرية تأخذ بخيال قرائها في رحلة البحث عن شجرة نسب لأبطال الرواية الذين ينتمون كلهم الى قبيلة كبيرة اسمها "كبلوت"، ويبقى أبناء العمومة :مراد، لخضر، رشيد ومصطفى في دوامة من أمرهم ،.وتبقى "نجمة " اللعنة التي أصابتهم جميعا

هذه هي "نجمة" التي عشقها الجميع بما فيهم القراء، لم تكن غير ما كان يحلم به ياسين في فورة الشباب، وهو الذي رأى بعينيه مأساة شعبه وهو لم يزل

طفلا ،ودخل السجن وهو مراهق ،وعرف شقاء الوعي واكتوى بنار المعرفة وهو شاب ناضج فكتب لنا همه وحلمه· وألمه وأمله بل كتب حياته كلها وماضيه وماضي أجداده ، وضمنه معنى "نجمة" المستعصية على الجميع، حتى على القراء والنقاد أيضا ؛البعض يقول إن "نجمة" امرأة حقيقية وهي ابنة عمه والبعض يقول إنها رمز أبدعه ياسين ليعبر به عن وطنه الجزائر والبعض يقول كلاما آخر·· لكن المهم أن "نجمة" في كل البناء الروائي الفاتن وبكل أنفاس أبطالها وأحلامهم وآلامهم وأفراحهم هي التي تجعل من هذه الرواية الملحمة الجزائرية بصدق·· ملحمة المهمشين والمعذبين، الصعاليك المدمنون على الحشيشة والخمرة والساكنون في الفنادق الرخيصة، الباحثون عن شجرة نسب مغربية وغامضة ؛عن الجد كبلوت الذي لم يبق من تاريخه غير كلام شفوي تتوارثه الأجيال·· ثم تأتي "نجمة" لتخلط حسابات الجميع·· من تكون هذه المرأة؟؟ التي هي (ظل الكاهنة ويجري في عروقها دم بني هلال) هي الجزائر بكل شجر أنسابها التي بكل الألوان والأعراق·· ·أم هي 'نجمة" الأيقونة لمعنى الأم والأخت والحبيبة والجزائر، أو "نجمة" المرأة التي من لحم ودم .

وتأخذنا "نجمة" إلى عالم مدهش غرائبي حتى تكاد تتمظهر الأسطورة في كل مشهد من مشاهد الرواية، بل حتى تصبح الرواية في مجملها أسطورة وبالمقابل تتمظهر مراحل من حياة الكاتب متخفية وراء الأساطير والحكي المتخيل، مراحل لم يصرح بها كاتب ياسين لكنه لمح إليها في أكثر من موقع، فكانت أقرب الى الواقع منه إلى الخيال . وفي أثناء محاولتنا لاستقصاء مواطن التخييل الذاتي لكاتب ياسين في الرواية، ارتأينا الوقوف على أهم العناصر التي لها علاقة بحياته وسيرته كالآتي :

1. قبيلة كبلوت، الميث* والانتماء القبلي للكاتب:

لخّص الموقف النقدي الفرنسي رواية "نجمة" في كونها «نوع أدبي متفرد، وضع النمط الروائي الأوروبي في حرج».[6] فذهب البعض إلى حد مقاربة رواية كاتب ياسين بكتابات الروائي الأمريكي والشاعر وأحد أكثر الكتاب تأثيراً في القرن العشرين "ويليام كتبيرت فولكنر"، الحاصل على جائزة نوبل للآداب سنة 1949، وشبّهه الآخرون بالإنجليزي جاك لندن من حيث الشكل والبنية الزمنية، إذ اشتهر هذا الأخير في كتاباته بتصوير الصراع الطبقي بين العمال والرأسماليين، وترويج الأفكار الاشتراكية والثورة العمالية. كما أنه كان دائم الانتقاد للنظام الرأسمالي.[7] هذا

الموقف نتلمسه بشدة في رواية نجمة، حيث نلمس من الوهلة الأولى ،ومن تلك المشاهد التي يقوم فيها الكاتب بالحديث عن ريكار ووصفه ،بل وحتى أثناء وصفه لسوزي وطريقة لباسها، مدى مقته واحتقاره لهذه الطبقة التي يصفها هو نفسه بالإقطاعيين، ومن جانب آخر نكتشف تعاطفه مع الأخضر ومصطفى ومراد وهم يكدون في العمل في مزارع السيد ارنست ويعانون من سوء المأكل والملبس والمبيت .

و من جهة أخرى أكد الجامعي والروائي والمترجم "سعيد بوطاجين" ،ان لغة نجمة لغة شعرية وهي تحمل فعلا الكثير من الاشعار التي تغزل فيها الكاتب بحبيبته وقريبته نجمة لكنها ايضا لها مستويات لغوية اخرى كيفها الكاتب مع قدرات مختلف شخوص الرواية.كما أكد على تأثر الكاتب بالمحيط السياسي والاجتماعي الذي كتبت فيه الرواية ،أو بزمن الحرب ،وأيضا بتأثر الكاتب بالأدب الأوربي خاصة كتابات بروست والكتاب اليونانيين المعاصرين.[8] و من المعروف عن الروائي الفرنسي مارسيل بروست أن نتاجه يتضمن وصفا غزيرا للعلائق بين الطبقة البرجوازية وطبقة النبلاء ،ووصفا لعالم الصالونات في باريس نهاية القرن التاسع عشر. ومن ثم يشيد رغبته عن الرغبة في الميث أو الرغبة الميثية. وقوام الأخيرة «إعجاب الطبقة البورجوازية حد الافتتان، وطيلة قرون، بطبقة النبلاء التي يتم تعميدها في هذه الحالة تحت اسم: المجموعة المرجعية.»[9] وبناء عليه، ليست الرغبة الميثية شيئا آخر غير رغبة البورجوازي في أن يصير نبيلا، أو على الأقل في التماثل معه دون التمثل به، لذلك تصل الرغبة هذه إلى أوجها في نجمة لكنها باختصار تصل إلى خيبتها. ذلك لأن الرغبة الميثية دائما تمثل« أزمة الطموحات الإجتماعية البورجوازية سواء في السياق الرأسمالي الأصلي أم في السياق الرأسمالي الكولونيالي ؛ والرغبة الميثية هي، هناك وهنا، اختيار طبقة النبلاء مرجعا، مجموعة مرجعية، نقطة ارتكاز؛ وفي السياق العربي، في سياق التبعية الكولونيالية يبحث عن مجموعته إما في السلف الصالح أو في حاضنته: البورجوازية الأوروبية..."[10]

و إذا ما استلهمنا نظرية الرغبة الميثية من منظور بيارزيما* لنتاج بروست الروائي، لقراءة نجمة كاتب ياسين، فإننا نلمس ملاءمة النظرية مع سطور الرواية . فبعد قراءة نجمة، نرى أن كاتب ياسين من خلال روايته سلك سلوكا ميثيا من خلال الأحداث التي أضفى عليها طابعا تاريخيا مبجلا، ومن خلال الشخصيات الكبلوتية

التي أعطاها طابعا مقدسا ،أو ذلك الميث القبلي الذي يعبر عن الرغبة الميثية نفسها التي يقصدها بيار زيما أي « تلك الرغبة التي يكابدها أعضاء جماعة اجتماعية يرغبون في "الهجرة" –كما يقول بروست- إلى داخل "مجموعة مرجعية" فاتنة "»[11] وبمعنى آخر؛ الرغبة الميثية هي ذاك الميل الجماعي الذي يبديه أعضاء جماعة اجتماعية محرومة إلى التودد لأعضاء جماعة أخرى تسمى "مجموعة مرجعية" وتكون هذه المجموعة المرجعية فاتنة ضمن سياق اجتماعي وتاريخي معروف، ومن الواضح أن المجموعة المرجعية هنا هي (قبيلة كبلوت) والرغبة في الصيرورة عضوا ضمنها وفي مغادرة واقع عدواني (هو هنا الواقع الكولونيالي) نحو واقع آخر، هو واقع الميث الذي يحفزه وهم استعادة الاعتبار داخل هذه المجموعة، مع مراعاة استحالة ذلك ضمن الوضع الراهن للأشياء.

وهكذا تشكل أسطورة كبلوت موضوع متغيرات عديدة تزدحم فيها التفاصيل التي تشكل فيها الميثات المختلفة نقطة الانطلاق والمحفز ،و تصبح حكاية قبيلة كبلوت وعاءا لإبداع كاتب، وفضاءا لعام الرواية أجمع .

إن كاتب ياسين كان يستلهم وفي كل حين من بطولات السلف المجسدة في مدن سرتا وعنابة وقرطاج وسير يوغرطة والأمير عبد القادر في تصوير مشاهد روايته المنددة باستعباد الشعب الجزائري واستعمار الأرض المغاربية ككل.لكنه لم يتوقف عن ذكر قبيلة كبلوت، بل حتى أنه ذكر حكايتها : « قدمت قبيلتنا تحت قيادة كبلوت من الشرق الأوسط، وذهبت إلى اسبانيا واستقرت بمراكش.....لم يبق أثر لكبلوت وكل ما نعلمه أنه كان رئيسا لقبيلتنا في فترة سحيقة يصعب تحديدها خلال القرون الثلاثة عشر التي مرت منذ وفاة الرسول، كل ما أعرفه تناهى إلي من أبي الذي تناهى إليه من أبيه وهكذا دواليك .....هناك احتمال كبير أن يكون كبلوت هذا قد عاش في الجزائر في الشطر الأخير من حياته على الأقل لأنه مات بعد أن جاوز المائة ..... وتدل بعض الخصائص المتوارثة في ذريته أن كبلوت الجد الأول لم يكن قائدا للجند ولا وجيه ،بل كان صاحب مذهب، وكان فنانا .ولم يكون في هذه الحال شيخ قبيلة له القوة والنفوذ ،و كان الكبلوتيين لا يملكون إلا قليلا من الثروة . لكنهم كانوا يبنون مساجدهم ويقيمون مزاراتهم أنى حلوا .....ويبدو هذا معقولا لولا أن بعض الأحداث التي أعقبت الاحتلال الفرنسي ترجعنا إلى ترجيح احتمال أن

يكون كبلوت الأول ذا سلطان ونفوذ، شيخ قبيلة بدوية أو عشيرة مسلحة تعيش منذ القرون الوسطى في جهة قسنطينة بجبل الناظور .وهو موقع منعزل يسمح بالاحتفاظ بمنطقة ظلت دوما تستقطب نظر الغزاة، ومنهم الفرنسيون الذين لم يتمكنوا من بسط نفوذهم عليها برغم انقضاء عدة عقود على محاولاتهم المتكررة من أجل ذلك . إلى أن توفر أخيرا مبرر لاستئصال القبيلة.....

جرى كل ذلك في غضون عدة أيام إثر اكتشافهم جثتين لرجل فرنسي وزوجته في مسجد كبلوت وقد مزقتهما طعنات عديدة بمدية، كانت جثة القتيلين ترقدان مصبوغتين بالدماء في حزمة من الثياب ... أما هوية القتيلين فما تزال محاطة بالغموض إلى يومنا هذا ..... فخرب الناظور ودمر، وقتل أهله، وعين القضاة العسكريون، ولم يدم التحقيق إلا مدة وجيزة انتهى بإصدار الحكم في ساحة الثكنة، وجزت رؤوس أعيان القبيلة الستة في نفس اليوم الواحد تلو الآخر فغادر من نجا من الشبان الناظور واستقروا في جهات أخرى من المنطقة ولم يبق بأرض الأجداد إلا بعض الشيوخ والأرامل والأطفال حتى تبقى آثار القبيلة قائمة .ويحكى أن إحدى الأرامل اللواتي ضحت بهن القبيلة فتركتهن في الناظور، بقيت وحدها بين الأطلال لتواصل بث تعاليم كبلوت وهكذا حرم اسم كبلوت إلى الأبد، وبقي في القبيلة سرا محزنا .....لكن بقي الجامع أطلالا دارسة، يقوم إلى جانبه علم المزار الأخضر، قد من أسمال الأرامل والشيوخ»[12]

تضمن هذا المقطع الروائي سردا لأصل قبيلة كبلوت وللأحداث التي تعرضت لها، وكلما توغلنا أكثر في قراءة الرواية يظهر جليا ذلك الإعجاب بفتنة النسل الكبلوتي حتى تصبح "كبلوت " هي الميث ـ في الرواية وعند الكاتب ـ وتصير لا محالة هي المحرك السري الذي يتحكم في سلوك شخصيات الرواية كما أن الحكايات المتنوعة والمتناقضة للسلف في رواية نجمة ستلاحق الروائي وتحثه. ويوضح جوزيف شيلهود في كتابه بنيات المقدس عند العرب أن الشخصيات الميثية عند العرب نادرا ما تكون شخصيات دينية بالمعنى الصحيح للكلمة؛ فالشخصية الميثية عندهم هي عموما كائن بشري: شيخ قبيلة أوفارس مقدام أو سلف رمز (يطلق اسمه على بلد أو مؤسسة)؛ ويؤكد أن «التناقضات التي تحملها الروايات المختلفة للميث نفسه يجب ألا تفاجئ بإفراط، لأن المعتقدات لم تكن متماثلة في جميع القبائل » [13].

وتظهر الرغبة الميثية من خلال تباهي شخصيات الرواية بأصلها الكبلوتي: هكذا، فإن رشيد مثل «سي المختار ينحدران من الجد كبلوت» [14] و«سي مبروك مضنى بالولع الأقصى بمؤسس القبيلة، الشيخ كبلوت الذي يحتمل أن يكون هو الآخر من ذريته» [15]و حتى نجمة ذاتها من أصل كبلوتي وبماثلها في الأصل كل من مصطفى ومراد والأخضر، ورثة كبلوت الأول الذين يستشعرون في أنفسهم ورغما عنهم، الرغبة في افتداء أصلهم الأرستقراطي: فقد كتب مصطفى في مذكراته: «إني أمل الأسرة الوحيد ». [16] أما رشيد فيفسر لمراد سر هذه الرغبة : «تلك هي أرواح الأجداد التي تملأ كياننا(...) ظل الآباء والقضاة والمرشدين الذين نقتفي آثارهم ونتتبع خطاهم رغم طريقنا الخاص، دون أن نعرف أبدا أين يوجدون. » [17]

ومن جهة أخرى، فإن الأحداث التاريخية المدرجة في الرواية: إنجازات الأمير عبد القادر، انتفاضة سطيف، بسالة الكبلوتيين وعدم خوفهم من المستعمر، تشتغل بصفتها "شهادة على الوضع الشرفي للمجموعة المرجعية" (كما يقول زيما). وتدعم قيمة القبيلة تاريخيا واجتماعيا .وحينها يسبح الكاتب وأبطاله في العالم الخرافي للأجداد الذين يمثلون الموقف الورع والشرف المحتمل. هكذا، منذ «أن ظهر الشيخ كبلوت الأسطوري في حلم رشيد أصبح الأخير ملزما بقراءة تاريخه الخاص في عين كبلوت ذات الصفرة المشوبة بالسواد » [18].

وهكذا ستشكل أسطورة كبلوت موضوع الرواية الذي تزدحم فيها التفاصيل بنبرات ميثية وتشتد فيه الرغبة الميثية التي تشكل نقطة انطلاقها ومحفزها المساعد، وجميع عشيرة كبلوت بتاريخها المأثور و"طبعها الشريف". ومن ثم، يدرك الميث القبلي بصفته ملطفا لقساوة المستعمر على الكاتب وشخوص روايته على السواء .

هذه هي أسطورة كبلوت التي ولدت المأساة في رواية نجمة من خلال تضارب الحاجات والمتطلبات بين الأسلاف والأخلاف؛ وهكذا تصبح كبلوت خلاصة الرغبة الميثية في الرواية، والتي تمثل قيم المجموعة المرجعية التي لا تفقد أساسها الاجتماعي بل تصبح أشكالا وعلامات أسطورية وأوهاما باطلة لا معنى لها في الواقع،لكن لها كل المعنى والمغزى في واقع الرواية وفي سير أحداثها، وفي حركة أبطالها، وبالتالي في ذهن المؤلف بشكل أساسي

وكاتب ياسين من خلال تأكيده على الرغبة الميثية في روايته التي هي ترجمة لواقع معروف ومؤكد تاريخيا وبدون شك، إنما هو يؤكد على أن هذه الرغبة الميثية متجذرة فينا ولن تكف عن الوجود بصفتها ميزة اجتماعية ملازمة للفرد الجزائري، وربما العربي على السواء، كما لا يخفى علينا أنه يؤكد على ربط رواية نجمة بحياته وتاريخه . حيث تم ربط الفكرةفي الرواية بين منطقة الناظور المذكورة في الرواية، وبين قبيلة كبلوت وحياة الأديب الاجتماعية ومؤلفاته الفكرية والتاريخية، التي تبرز مدى ارتباطه روحيا واعتزازه بأصله وقبيلته بني كبلوت.

فبني كبلوت هي القبيلة التي تسكن بمنطقة عين غرور(50 كلم جنوب قالمة) والتي ينتمي إليها كاتب ياسين. الذي وظف في روايته مختلف الأحداث التي عرفتها المنطقة والقبيلة كما وظف الحكايات المحفوظة في الذاكرة الجمعية المتوارثة بين الأجيال والتي خلصنا من خلالها إلى أن «قبيلة بني كبلوت الوافدة من الأندلس سنة 1492 ميلادية واستقرت بقالمة كانت معقلا حقيقيا لمقاومة الاستعمار الفرنسي.و أن منطقة عين غرور في تلك الفترة كانت بها عدة مرافق تعليمية واجتماعية سمحت بخلق وعي قومي لدى سكانها ورفع مستواهم التعليمي من أهمها "المحكمة" وزاوية لتحفيظ القرآن التي كانت منبرا للدفاع عن الوطن مما اضطر المستعمر الفرنسي إلى تهديمها سنة 1852 ومنع السكان من إعادة بنائها»[19] غير أن هناك من يحيل أصول القبيلة إلى الكاهنة ويعدها قبيلة أمازيغية شاوية نزحت من جبل ششار بالأوراس لتستقر بجبل الناظور التابع اقليميا لولاية قالمة .

وقد شكلت تلك الظروف المحيطة بالعائلة الكبيرة ذات الامتداد البربري العربي الإسلامي التي عاشت بين القهر والمقاومة منذ دخول المستعمر المناخ الملائم لبروز " كاتب ياسين " الذي سجن هو أيضا في سطيف في أحداث 8 ماي 1945 ولم يكن حينها عمره يتجاوز16 ولم يصل حتى إلى مستوى "الرابعة متوسط" لكنه أصبح مؤلفا عالميا.واعتبر النقاد والدارسون أن قراءة تاريخ هذه المنطقه وهذه القبيلة مهم جدا لفهم كتابات المؤلف خاصة من حيث كون " كاتب ياسين " لم يكن يقدم في أعماله الروائية والمسرحية "تاريخا مصطنعا بشخصيات خيالية " وإنما هو " تاريخ حقيقي بأشخاص معينين" وأنه استمد كل ذلك من محيط قبيلته "بن كبلوت".

و لكي ندلل على ذلك أكثر، يجدر بنا ذكر حادثة إحراق القبيلة من طرف الاستعمار الفرنسي وبقاء الجامع شامخا يحمل علم الزاوية الكبلوتية فقط، وكيف ان المستعمر الفرنسي قتل الأئمة السبعة في يوم واحد، وأجبر كك سكان القبيلة على الهجرة منها، فكل هذا ذكره كاتب يلسين في روايته كما ذكرت كتب التاريخ أن «زاوية" لكبالتية" من أقدم المدارس القرآنية في المنطقة - لها فرعان الفرع الأول ببلدية عين العربي غرب مدينة فالمة تبعد عنها بنحو 40 كلم، أما الفرع الثاني يوجد ببلدية لحنانشة 25 كلم شرق مدينة سوق أهراس - بعد زاوية الشيخ الحفناوي المتواجدة حاليا بالناضور، يعود تأسيسها من قبل الجد "كبلوت" خلال القرن الثالث عشر أوالرابع عشر الميلادي• هذا الأخير الذي يقولون عنه إنه يجمع بين العلوم الشرعية والفلسفة وصاحب حكمة، فر من جحيم الصليبيين أثناء سقوط الأندلس وهروب الموركسيين الذين وجدوا في المنطقة دارا لهم• المنطقة تعرضت للتدمير الكلي من قبل الاستعمار الفرنسي سنة 1852 حسب المؤرخين الفرنسيين في الحملة الشرسة التي قادها أحد جنرالات فرنسا بقسنطينة، والذي شن حملة إبادة وصلت حتى إلى الحدود التونسية وأعدم الاستعمار حسب الأهالي 07 من شيوخ المدرسة بثكنة فالمة وأحرقت جميع المواثيق والكتب، وفر من فر إلى الأراضي التونسية القريبة من هناك على جبال بني صالح وظلت أطلال الزاوية التي ما بقي منها إلا أجزاء من جدرانها وأسوارها وشجرة ضخمة تسمى "البطومة". حيث يقول الأهالي إن عمرها تجاوز أربعة قرون، فهي تعتبر بالنسبة لهم رمزا من رموز الزاوية "المحروقة" كما يعتبر أيضا "كاف السايح" كأعلى قمة مقابل المدرسة على الناحية الغربية منها، والذي ذكره كاتب ياسين في روايته الشهيرة "نجمة"...»[20]و بهذا يصبح كاتب ياسين الرجل الذي جسد التاريخ في روايته، وكتب سيرته بطريقة أدبية تخييلية لاقت صدى عالمي وأضافت للأدب الجزائري الكثير والجديد من أسلوب وأفكار، حيث أصر على إبراز الإرث الثقافي والتاريخي لعائلته، والذي يعبر عن أصالته وجزائريته وو ارتباطه بأصوله وجذوره المتأصلة في منطقة الناظور في قالمة، فكانت كل الحقائق في نجمة تدور حول كاتب ياسين الجزائري الذي يكتب جزائريته بالفرنسية.

2 . نجمةالوطن /نجمة المرأة /نجمة الحب في حياة كاتب ياسين :

يعد عنصر الشخصية عنصرا هاما في بناء الرواية بحيث لا يمكن فصل هذا العنصر عن العناصر الأخرى في البناء الروائي « فهو يرتبط بالحدث، ويجسم الفكرة التي تنطلق بها الرواية، وعن طريق تصرفات الشخصيات وعلاقاتها المتشابكة تنمو الأحداث، كما أن الحدث بدوره يؤثر في الشخصيات، ومن ثم تكتسي أهميتها في العمل الروائي »[21] ثم إن دراسة الشخصية في أي عمل روائي تكتسي أهمية بالغة، مستقاة من أهمية الشخصية داخل العمل الروائي .إذ لا يمكن تخيل عمل أدبي لا وجود للشخصية فيه .وأهميتها في رواية "نجمة" مضاعفة لاعتماد العمل بالأساس على هذه الشخصية، التي تهيمن على هذا النص بداية من العنوان إلى الصفحة الأخيرة.

وغير خفي علينا أن الفتاة " نجمة" تعتبر الشخصية المركزية في رواية كاتب ياسين، بل تعتبر الكائن الرمز في الرواية «"نجمة" "من هي نجمة يا ترى؟ ظل الكاهنة ويسري في عروقها دم بني هلال، رمز العزّة والأرض الغاضبة التي يموت منها ولها شباب الجزائر الحانقة. هي كلّ ذلك وأكثر. قصة الدم وقد ثار، أريق وعفن وتألّق نجما. يهيم وراء ظلها، عبثا، غمر من العاشقين برز منهم أربعة جمع بينهم النسب والوله؛ مراد، الأخضر، رشيد، ومصطفى. يبحثون عنها وكأنهم يبحثون عن الذات وقد استعصت واحتجبت وراء شبح كبلوت، الجدّ الفاتح، وحال دون الوصول إليها كابوس المستعمر»[22].

فهي تحضر كشخصية محورية يقوم عليها فعل السرد، كذات فاعلة في ثنايا الأحداث، تتواجد في كل المقاطع السردية، وفي أذهان كل الشخصيات، وتتمظهر كاللغز في رؤى عشاقها الأربعة :رشيد، الأخضر، مراد ،ومصطفى، وهي موضوع فتنة وإغراء للجميع، فنجدها حينا في مذكرات مصطفى، وحينا آخر في أحاديث رشيد مع الأخضر، وكذا في تصريحات سي مختار، وهي شخصية لا تفعل شيئا في الرواية، لكنها تظهر بغزارة على مستوى السرد، ومن خلال الحوار داخليا كان أم خارجي، وتتشكل صورتها من خلال أحاديث الشخصيات الأخرى، ومن خلال أحلام عشاقها الأربعة، وكل ذلك ما كان إلا طريقة لرسم الجانب الأسطوري الوهمي في شخصية نجمة .هذه الغائبة الحاضرة في أذهان وأحاديث كل الشخصيات، إذ لا تتضح حقيقتها إلا من خلال جمع ملامحها المتناثرة في ثنايا الرواية ،التي تسكن كل فصولها

وتتفاعل مع جل شخصياتها، فتصبح لغزا مغريا يحير الجميع ويستهويهم، ولكن لا أحد يستطيع أن ينالها، فهي . على لسان سي مختار. :« على شاكلة نجم يتعذر نهبه جراء ضوئه الخاطف»[23]، وهي في وصف مراد : « كانت سمراء جدا ،سوداء تقريبا، طبع قاس، أعصاب متوترة، هيكل صلب، قامة متينة، رجلان طويلتان...»[24]. أما في حديث لخضر فهي:« نجمة، الشكل المحسوس، الصلب، اللب، النواة، ولكنها ليست الروح » [25]

وفي كل الأحوال تبقى «نجمة»، متمنعة، عصيّة على الإمساك بها، ولا ندري كيف سمّى كاتب ياسين بطلة روايته بهذا الاسم؟ هل اعتمد على حكاية «البوغي» وكرّر الحبّ المستحيل من خلال الاسم نفسه، أم كان الأمر مجرّد «صدفة»؟ ام أن لنجمة هذه حكاية في حياة الكاتب صعب عليه إخراجها إلا في شكل تخييلي أقرب الى الواقع منه ألى الخيال ؟

وفي كل الأحوال، فإن الأسطورة " نجمة" تتجدد وتتبدل وتتغير مع كل قراءة جديدة للرواية .وعلى النقيض من الكُتاب ، لا يضعنا (كاتب ياسين) أمام فتاة مثالية كاملة الملامح والأبعاد، بل إنه – في واقعية جارحة – يلخص بطلته نجمة في كونها امرأة حتى وإن كانت جميلة في شكلها إلا أنها مشوهة وممسوخة في أصولها وهويتها، فنجمة فتاة ذات أصل غير واضح، ابنة امرأة فرنسية يهودية وأب كبلوتي غير معروف، زُوجت إلى كامل الذي قد يكون أخوها، وهو ابن سي مختار الذي قد يكون والدها. « ونمت نجمة بسرعة بعد أن تخلصت من الأمراض،ككل بنات البحلر الأبيض المتوسط، ونشر المناخ البحري على بشرتها لونا نحاسيا ممزوجا بصبغة قاتمة، تلتمع فيها أشعة فولاذية باهرة، كثوب حيوان مذهب، وبدا جيدها في بياض مسبكة لوحته الشمس حتى الأعماق .وكان دمها تحت الوجنات ذات الزغب ،يتكلم بسرعة وقوة فاضحا ألغاز النظر» [26] وقد أمضت (نجمة) حياتها موزعة بين أمها الفرنسية، وأبيها الجزائري، وامرأة جزائرية عاقرمتسلطة على الجميع . زوجها وابنها . تبنتها، وبين زوج جزائري خامل تكرهه ،تزوجته رغما عنها ،و هو تزوجها مكرها أيضا، إلى أن عاد الصواب إلى من يعتقد أنه أبوها "سي مختار"، فاختطفها من زوجها، وصعد بها جبل الناظور حيث أعادها إلى قبيلتها قبل أن يموت .

وفي ربوع الأجداد عاشت (نجمة) حب الشباب وهيامهم بها، ورغم جمالها الأخاذ، وفتنة جسدها فقد وصفت في الرواية بأنها « المرأة المشؤومة»[27] وهي « ذلك الطيف يبتسم بأبهته» [28]و بأنها « لم تعد سوى شعاع خريفي خبا بريقه، أو مدينة محاصرة ترفض أن يحل بها الخراب "نجمة" الدم المتدفق من القتل ...» [29] فنجمة إذن ما هي إلا رمز تأسطر بقلم كاتب ياسين ،فأصبحت "نجمة الأسطورة" ورغم كونها تمثل الصمت المطبق في أحداث الرواية إذ لا تتحدث إلا نادرا جدا، لكنها تتجاوز حدود الخطاب برمزيتها رغم صمتها هذا .

وعند ربطها بالسياق المرجعي المحيط بها، نفتح مجالات التأويل لنصل إلى دلالات خفية لنجمة التي قد يكون كاتب ياسين يقصد بها « الجزائر نفسها، إنها الوطن الضائع، والماثل أبدا . إنها هذا الوطن الذي ينبغي خلقه من جديد، هناك في أعالي الجبل، جبل الأجداد » [30]. إن التعقيد والغموض يحيطان بها من كل جانب، وذلك الماضي المظلم من حياتها الذي مسخ هويتها وشخصيتها

هذه هي نجمة ..التي تَغْرقُ الأيدي حين تظن أنها قد أمسكت بها ..إنك« تراها حيناً واضحةً جلية، وإذا بها تبتعد عن ناظريك، حتى لَتَصعب عليك رؤيتها ...إنها نجمة ..الصعبة المنال ...إنها الغولة ذات الدم القاتم ...نجمة التي يتنازع الرجال أبوتها ...لكن أمها الفرنسية قد حكمت عليها بأن تكون كالزهرة السامة التي لا يمكن استنشاقُ عبيرها ..لقد لَوثَتْها أمها من أعماق جذورها».[31] ولا ندري في النهاية، هل نجمة امرأة مشؤومة حقا أم أنها ضحية لظروفها، حتى أننا لا نعرف مصيرها بعد دخول القبيلة، غير أن ما يهمنا بالنسبة لهذه الشخصية في هذا البحث هو تتبع مساراتها ووجودها بين ما هو روائي، ينتمي إلى بنية النص، وبين ما هو تاريخي أسطوري رمزي .

وتعد الملامح الأسطورية للشخصيات الأدبية في الرواية موضوعا شيقا بالنسبة للكتاب، لأن الأسطورة تزيد الإبداع جمالا وقوة، وتتبدى في شخصية نجمة ملامح أسطورية متعددة فتارة توصف بسندريلا«تلك هي نجمة العنيفة، المغناج، نجمة النادرة، إنها تسبح وحيدة تحلم أو تقرأ في الزوايا المظلمة، تلك الفارسة التي تقفز الحواجز، تلك العذراء المنزوية، تلك " السندريون" ذات الخف المطرز بخيط من الحديد .إن نظراتها تغتني بمعان خفية .»[32] وقصة سندريلا من قصص التراث

الشعبي تحكي . كما هو معروف . حكاية فتاة فائقة الجمال والفطنة، يتيمة الأبوين تعيش وحيدة ومستغلة من طرف زوجة والدها المتوفى، وبتدخل الفعل السحري تتحول سندريلا إلى أميرة جميلة تفقد حذاءها الزجاجي الذي يكون سببا في زواجها من الأمير، لتتغير أقدار سندريلا، التي عاشت رحلة الضياع محرومة من الوالدين، وهي . من خلال المقطع السابق . تشبه نجمة في ميلها إلى الوحدة والانطواء، وفي جمالها اللافت، وفي يتمها . كما أن نجمة تغيرت هي الأخرى حياتها من فتاة لقيطة ابنة ليهودية عاهرة ،إلى امرأة محترمة، متزوجة من رجل طيب، وتقطن في بيت من خيرة بيوت عنابة . وإذا كانت سندريلا رغم جمالها قد شبهت بمنفضة السجائر، فإن نجمة رغم جمالها أيضا ،قد شبهت بالضفدعة « لقد توصلت مفاتن نجمة التي قُطرت في الوحدة، إلى أن قيدتها هي نفسها، وأسلمتها إلى التأمل .....و لم تعد تملك إلا أهواءها الصامتة ،و حبها للظلام والأحلام، كضفدعة تملأ الظلام من حولها بالأصوات الليلية، ثم تتوارى لدى أول شعاع من أشعة الحرارة .... ضفدعة لمعت، وصرخت وقفزت إلى وجه العالم، وأثارت جيشا من الذكور...»[33]هي ذي نجمة السندريون/الضفدعة التي تحولت إلى أميرة يطلب رضاها الجميع، ولا ينالها أي أحد

وفي لمحة اسطورية أخرى تشبه نجمة بالغولة أو السعلاة ذلك الكائن الأسطوري الذي تحفظه الذاكرة الشعبية بأدواره الشريرة وأفعاله الدموية« نجمة التي لم يستطع أي زوج أن يروضها، نجمة الغولة ذات الدم القاتم كدم الزنجي الذي قتل سي مختار، الغولة التي ماتت جوعا بعد أن أكلت أشقاءها الثلاثة، فإن مراد الذي خطبت إليه سرا، ثم الأخضر الذي أحبته كانا ابني سيدي أحمد خاطف أمها الأول الذي حل محله التقي، أبو كامل، وتزوج كامل نجمة فلم تلبث أن هجرته دون طلاق...»[34] وتصبح نجمة شخصية خارقة لا يتحدد وجودها إلا في التراث الشعبي، تلك الغولة التي تمثل الشر المطلق، وكما ضاع أصل الغولة الكائن الأسطوري بين الشعوب، فأصبحت وليدة الفكر الإنساني وكفى، ضاع أصل نجمة بتنافس العشاق على أمها الفرنسية وضلت نجمة غامضة النسب لا تعرف لها والدا

ويحيلنا كاتب ياسين مرة أخرى إلى شخصية أسطورية أخرى لها ميزانها في التاريخ ، كما أنها تعبر عن كل ما تمثله"نجمة" في الرواية، وهي شخصية سلامبو، و« **سلامبو** (بالإنجليزية: Salammbô) هي رواية تاريخية بقلم غوستاف فلوبير. تدور

أحداث الرواية في قرطاج في القرن الثالث قبل الميلاد، مباشرة قبل وأثناء تمرد المرتزقة الذي نشب مباشرة بعد الحرب البونيقية الأولى حيث لا تتمكن قرطاج من الوفاء بالوعود التي قطعتها لجيش المرتزقة، وتجد نفسها تحت هجوم."سلامبو" الشخصية الخيالية صاحبة العنوان، كاهنة وابنة هميلكار، الجنرال القرطاجي الأرستقراطي، هي مشتهى ماطو وحبه الوحيد، أحد زعماء المرتزقة. وبمساعدة العبد المعتوق الماكر، سپنديوس، يسرق ماطو الخمار المقدس لقرطاج، مما يدفع سلامبو لدخول معسكر المرتزقة في محاولة لسرقة الخمار واستعادته. هذا الخمار مزين بالجواهر تتشح به الإلهة تانيت في قدس أقداس معبدها: وهذا الخمار هو حارس المدينة وملامسته تجلب الموت للفاعل. سلامبو، ابنة هميلكار، التي وُهِبت للإلهة تانيت؛ أحبت الزعيم ماطو، الزعيم الليبي للمرتزقة، تموت بعد أن زُوجت للقائد النوميدي "نارحواس"، زعيم المرتزقة النوميديين، الذي وُعِد بسلامبو لو انتصر ،وهي التي سلمت نفسها لماطو الذي تحبه، هذا الأخير ينهزم أمام نارحواس الذي ينهي حياته، وبموته تموت هي أيضا .وإلى جانب هذا كلّه تبرز "سلامبو"ابنة هاميلكار، كاهنة معبد تانيت، لتفيض على عتمة المعارك نور بهائها المقدس، المحاط بجلال أبيها، ولتسقط في نهاية الرواية جرّاء حب كتمته في قلبها لعدو قرطاجة زعيم البربر»[35]

وقد ورد اسم سلامبو في الرواية لوصف نجمة فهذا رشيد يقول: « ...لقد كانت ابنته، لم أكن أعرف أيضا أنها ستكون طالعي المشؤوم، أنها سلامبو التي ستعطي معنى للعذاب ....كانت هي أيضا تعيش بعيدة عن أبيها .....لقد زوجها أشخاص غرباء من رجل قد يكون أخاها ....كان الشعاع الذي بهرتني به يجعل آلامي أشد تبريحا ،نعم كنت أذعن كحزمة من الحطب تحت المحرقة ،وقد هيمنت تلك الساحرة على مصيري ،....لم أكن أستطيع العثور على نجمتي، لأنها فقدت أشراقها العذري..غسق كوكب ..كان ذلك كل جمالها المعتم ..كانت سلامبو أزيل بهاؤها ،وعاشت مأساتها ..كانت راهبة قد سفح دمها ..امرأة متزوجة.لم أعرف مخلوقا اقترب منها إلا فقدها»[36] وتلتقي نجمة مع الشخصية "سلامبو " في نقاط عدة،فهي الجميلة التي حظيت بإعجاب الجميع لجمالها وأناقتها ،و هي مثل سلامبو زُوجت من الرجل الذي لا تحبه، بينما فقدت كلتاهما الرجل الذي أحبته، فماطو الذي أحبته سلامبو توفي

بعد أن عاش حياة الضياع بين حبه لسلامبو التي تمثل العدو بالنسبة له، وبين مجده كقائد عسكري، ولخضر الذي أحبته نجمة طُعن، بعد أن دخل السجن الذي هرب منه ليعيش حياة الضياع في حانات عنابة وفنادقها الرخيصة .ثم إن نجمة كثر عليها المتنافسون، ولم يفتأ أحد أن عاشرها أو اختلط بها إلا فقدها، وهذا ما حصل لسلامبو التي ضاعت نوميديا بموتها، وبصورة أوسع غدت سلامبو هي رمز الوطن نوميديا، مثلما غدت نجمة هي رمز الوطن الجزائر.

قرّاء الرواية في نسختيها الأصلية والمترجمة ضاعوا بين صفحات "نجمة" وتساءلوا عن هويتها، أهي فعلا المرأة التي أوقعت في حبها الجميع فترفّعت ولم تمكّن أحد منها؟ أم أنّها الجزائر التي لم تكن لُحمة متماسكة حينها، بل كانت عبارة عن لحظات صراع اضطهدها واقع استعماري (كولونيالي). والكل يتّفق على صعوبة الرواية من حيث النص، مؤرقة، معقدة، فوضوية، تدوّخ القارئ وتأخذه بعيدا دون أن ترجعه، مقاطع غير مرتبطة ببعضها البعض، وغيرها من الصفات والأحكام الصادرة عن قرّاء "نجمة" الذين ترك معظمهم الرواية ولم يكملوا قراءتها، وذهبوا إلى حد الجزم بأنّ الحب الذي حمله كاتب ياسين لابنة عمه "نجمة" تألق وجدانيا في أعماقه وجعله يستغرق مدّة تسع سنوات كاملة لكتابة هذه الرواية. فكأنّه خطّ حروفها بقطرات دمه.

ومع تلك الحيرة التي تصيب قارئ الرواية، يطرح المتلقي السؤال: "هل نجمة مجرد خيال أم هي من لحم ودم؟" يجيب الكاتب الصحفي احميدة عياشي الذي رافق الروائي كاتب ياسين في سنين حياته الأخيرة عن السؤال من خلال كتابه "نبي العصيان.. عشر سنوات رفقة كاتب ياسين"، الصادر عن منشورات سقراط ويقول: «لم يكن ياسين يتحدث عنها إلا قليلا، كانت نجمة ابنة عمه، كانت أخت المخرج والممثل المسرحي مصطفى كاتب، كانت تبدو كشبح قادم من بعيد، عندما يتذكرها كانت الصوت الأسطوري للأسلاف الذين يتحدّث عنهم كاتب ياسين في روايته وفي أشعاره وفي مسرحياته التراجيدية»[37]، ويضيف «يوم مات (كاتب ياسين) رأيت نجمة، كانت من لحم ودم وكانت ترتدي السواد.. كانت عيناها غائرتين.. ذات أنف طويل وملامح تحمل نفس الكآبة التي كانت تظهر على وجه ياسين....كان ياسين مسجى في تابوت مسمر..وكان التابوت مغطى بالراية الخضراء والحمراء والبيضاء..كان صامتا،

دونما حراك..ودونما كلمة..لكنه مع ذلك كان يبدو أفصح من حيث الدلالة من الأحياء..كان حاضراً بجلال وجمال..وكانت نجمة غارقة في جلال سكونها، وصمتها..لم تبد أنها استسلمت لبراثن الزمن..فلقد كانت جميلة وسامقة في جمالها الهادئ والهادر معاً..يا تُرى هل كانت تدرك أن عودتها، لم تكن فقط لتلقي النظرة الأخيرة على جسد ذاك الذي أحبها وسكنت روحه وكلماته وأناته وصمته وعذاباته الخفية؟! بل كانت هنا بيننا لتبعث أمام كل تلك العيون التي قرأتها وتتبعت آثارها المستترة والمتجلية كغولة..؟! ..لم أتجرأ على الحديث إليها..بقيتُ واقفاً إلى جانب أمازيغ (ابن كاتب ياسين) أنظر إليها وأنا أرتدي الشنغهاي الأزرق..أنظر إلى ملامحها الساكنة، وإلى نظراتها التي بدت لي عميقة..سألت مرزوق الذي كان يشعر في تلك اللحظة بكل قساوة ألم اليتم " أرأيت، إنها نجمة..نجمة هنا..هل فعلاً هي حقيقية..هل هي نجمة التي أحبها ياسين وتحولت من كونها أنثى من لحم ودم، ومن آهات وحسرات وأفراح وأشجان إلى أسطورة تجاوزت ذاتها لتسكن تلك المباني الخيالية المتعشعشة في المخاييل؟!" لم يجبني مرزوق، بل كان تائهاً حائراً وحزينا وهو غير مصدق أن ياسين فعلاً قد مات، وغادرنا إلى الأبد إلى ذلك العالم الذي كان يتحدث عنه في غالب الأوقات بشكل ساخر وفيه الكثير من التندر..ماذا كانت تريد نجمة بقدومها إلى المركزالعائلي بابن عكنون يوم رحيل مجنونها الذي ظل أسير هواها كل حياته؟! لقد كانت الحب المستحيل..والأمل البعيد..، والجرح العميق الذي قلب كل الخطط في رأس وحياة ياسين..[38]»..

و تظل نجمة تقف في وجهنا وتتحدانا بقوة لا مثيل لها، وتترك الشك يتسرب إلى أنفسنا، لكنها جعلت النقاد والدارسين يصرون على تلخيص كل "كاتب ياسين" في عمله الروائي "نجمة."وطنه أو محبوبته أو قبيلته أو بشكل مختصر ...حياته .

الهوامش

[1] قصيدة «البوغي» التي اشتهر بغنائها الفنان محمد الطاهر الفرقاني في وقتنا وذلك في إطار موسيقى «المالوف»، وقد غنّاها قبله الكثير من الفنانين، وما «البوغي» إلا قصة حبّ مستحيل جمعت المرأة القسنطينية «نجمة» قبل أكثر من قرنين من الزمن بحبيبها المسمى «جاب الله» وهو فنان موسيقي قادم من مدينة عنابة، وقيل إن «نجمة» عندما أحبّت جاب الله كانت متزوجة وقيل أيضا إن أهلها لم يزوجوه إياها وفضلوا اعطاءها لغيره، وتنتهي الحكاية عندما تصرّهي على أن يأتي ليغني في عرسها

أو في حفل ختان ولدها، حسب مختلف الروايات، فيأتي جاب الله ويغني حكايته معها وينكشف أمره بعد أن يذكر اسمها "نجمة" في سياق الأغنية فيعرض نفسه للقتل، أما نجمة فتهوي بنفسها من الطابق العلوي للبيت فتموت متبوعة بخادمتها.. ويتحوّل العرس إلى مأتم. ولقد عرفت حكاية «البوغي» من خلال التراث الموسيقي الحضري للشرق الجزائري خاصة في منطقتي عنابة وقسنطينة (ينظر مقالة نسيمة بوصلاح الراوي الشعبي في التراث السردي القسنطيني"البوغي" نموذجا في مجلة انسانيات "المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية " العدد 36 سنة 2007 يصدرها مركز البحوث الأنثروبولوجية crasc ص95)

[2]ينظر مقالة الخير شوار "نجمة قسنطينة ظهرت في الأغاني وتأسطرت في رواية كاتب ياسين" في مجلة العرب السنة 36 العدد938 لندن 2013 (alarab.co.uk) ص 15

[3]كاتب ياسين رواية نجمة، ترجمة ملك أبيض العيسى، راجع الترجمة سليمان العيسى، منشورات دار الاتحاد بيروت 1962 ص 05

[4]المصدر نفسه ص 146

[5]المصدر نفسه ص 198

[*] ميث : mithe لهذه الكلمة معنيان مختلفان، الأول هومعنى الوهم أو كل ما هو خيالي ولا وجود له، هذا المعنى هو الذي ترجم إلى العربية بالخرافة أو الأسطورة، أما المعنى الثاني . وهو المقصود هنا . فهو يدل على التراث المقدس الذي يندرج ضمن المكونات الأساسية للوعي البشري إضافة إلى اللوغوس logosالذي يمثل الناحية العقلانية من هذا الوعي، كما يذهب يونغ وأتباعه .

[6] د/ أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007، ص 49

[7] ينظر أمال بابا بين "نجمة المرأة" و"نجمة الجزائر" أبدع كاتب ياسين وتألّق الموقع www.*el-hourria.com*

[8] السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006م. ص 19

[9]مرية مخفي جواد، السلف الزهيد، الرغبة الميثية في نجمة كاتب ياسين، ترجمة عبد المجيد الأزدي المجلة

www.fikrwanakd.aljabriabed.ne

[10]المرجع السابق، ص 1

[*] بيير زيما (1946) الذي درس علم الاجتماع والأدب في جامعة إدنبرغ بباريز واشتغل بجامعات بيلفليلد وكلاجتفورت بالنمسا ومعهد الأدب العام بجامعة غروننغ في هولندا. وساهم في إغناء النقد الاجتماعي وممارسته والتعريف برموزه وتوجهاته، وذلك ضمن جملة كتابات جميلة :الرغبة الميثية: قراءة سوسيولوجية لمارسيل بروست(1973) ، كولدمان، جدل المحايثة(1973) ، مدرسة فرانكفورت، جدل الخصوصية(1974) ، السبيل إلى سوسيولوجية النص الأدبي(1978) ، الازدواج الروائي، بروست وكافكا وموزيل(1980) ،و غيرها

[11]المرجع السابق، مرية مخفي جواد، السلف الزهيد ص 1

[12]كاتب ياسين، نجمة، ص من 171 إلى 175

[13]- J.Chelhod، Les structures du sacré chez les Arabes، Paris، Maison neuve et Larose، 1964، p145.(Coll. Islam d'hier et d'aujourd'hui)

[14]كاتب ياسين، نجمة ص171

[15]المصدر نفسه ص 106

[16]المصدر نفسه ص 77

[17]المصدر نفسه ص 79

[18]المصدر نفسه ص 134

[19] ينظر: مرابط مسعود، عين غرور..حكاية مكان من الرومان والموريسكيين الى أجداد كاتب ياسين، الموقع www.al- fadjr.com

[20] المرجع نفسه .

[21] صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2003، ص 363 .

[22]كاتب ياسين نجمة ، (مقدمة الناشرين)، ص21

[23]المصدر نفسه، ص197

[24] المصدر نفسه، ص 122

[25] المصدر نفسه، ص 332

[26] المصدر نفسه، ص 116

[27] المصدر نفسه، ص 152

[28] المصدر نفسه، ص133

[29] المصدر نفسه، ص 200

[30] كاتب ياسين،الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة(مسرحيتان)ترجمة:د/ملكة أبيض منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق،ط2، 2011، (مقدمة المترجمة)ص 12

[31]المصدر نفسه ، ص12

[32] كاتب ياسين، نجمة، ص 116

[33] المصدر نفسه، ص 240 .241

[34] المصدر نفسه، ص 233

[35]سلامبو، ويكسبيديا، الموسوعة الحرة، *wikipedia.org/wiki/*

[36] كاتب ياسين، نجمة، ص 230

[37] احميدة العياشي ،نبي العصيان، عشر سنوات رفقة كاتب ياسين، سقراط للنشر والتوزيع 2011، ص 101.

[38] المرجع نفسه، ص 179 .

تمظهرات السّيرة الذاتية في رواية "الكاتب" لياسمينة خضرة

د/ براهمي فطيمة
جامعة سيدي بلعباس

الملخص:

تسعى هذه المداخلة إلى الحديث عن السّيرة الذاتية في الأدب الجزائري ، فقد وقع الاختيار على رواية **"الكاتب"** لصاحبها **"ياسمينة خضرة"** باعتباره مثّل الأدب الجزائري ، فقد اضطرته الظروف و الأوضاع إلى الهجرة و الإقامة في ديار الغربة ،لكن هذا لم يمنعه من مواصلة أعماله الأدبية و الإبداعية التي لها علاقة مباشرة بالوطن الأم ، التي عالج من خلالها عديد القضايا التي لها صلة مباشرة بالمجتمع . وزخرت رواية **"الكاتب"** بالأحداث المثّيرة و الشّائكة ، كما تضمنت جانبًا مهمًا من السّيرة الذاتية ووقفت على محطاته الشّخصية و الإبداعية متوسلا في ذلك على مجموعة من الأشكال السّردية و معتمدا أيضا على بعض مقومات سيرة الذاتية ،كل هذه الأمور ساعدت لا محالة على اخراج الرواية في صورة من الصّور.

الكلمات المفتاحية : السّيرة الذاتية ، الأدب الجزائري ، ياسمينة خضرة ، رواية الكاتب ، تَمَظْهُر السّيرة الذاتية ، الأشكال السّردية ، المقومات الفنيّة .

Abstract :

This intervention focuses on the autobiography in the Algerian literature, the novel by Yasmina Khadra has been choosen because it is considered as an instance of the Algerian literature , because of many circumstances and difficult situation, he has emigrated and settled abroad.

But this has not presented him persue, his literary and creative work that have direct relationship with his mother country throw which he treated several problems related to society.

His novel is rich with sensational events, moreover it includes an important art of his autobiography as it shows many sides of his personality and his creativity when he was in the military unit.

Key words :

Autobiography, Algerian literature , Yasmina khadra , The author's novel , The appearance of the autobiography, Narrative forms , The elements of autobiography .

*** *** ***

مقدمة:

قطعت الرواية العربية أشواطًا كثيرةً في بداية مسيرتها ، بحيث أصبحت تقوم على الكثير من التّلوين الأجناسي ، و ظهر ذلك من خلال استعارة أدواتها و لغتها و بنائها بطريقة جديدة ، مما جعل الرواية في آواخر القرن العشرين تمثل إشكالية بالنّسبة للباحثين و النّقاد ، و تركزت المعضلة أساسًا في تصنيفها نتيجة تعالقها و اتساقها مع مصطلح الأجناسي .

لم تبق الرواية الجزائرية بمنأى عن هذا التّحول الحاصل في ميدان الكتابة السّردية العربية ، و كان التّخيّيل الذاتي و السّيرة الذاتية من أقرب الأجناس الأدبية إلى الرواية ، بحيث تلونت الرواية الجزائرية بهذا اللّبوس ، و احتفت به ، من بين المبدعين الذين اهتموا بالسّيرة الذاتية نلفي **"ياسمينة خضرة"** الذي وظفها في مؤلفه **"الكاتب"**.

والإشكالية المطروحة كيف تجلت تَمَظهُرَات السّيرة الذاتية في رواية **"الكاتب" "لياسمينة خضرة"**،وماهي الأشكال السردية المعتمدة ؟ و المقومات والفنية التي تم الاتكاء عليها ؟ هذه الأسئلة سيتم كشف عنه من خلال هذا المداخلة إن شاء الله.

1-ضبط مفهوم السّيرة الذاتية عند الغرب و العرب :

أ-السّيرة الذاتية عند الغرب :

-لغة : السّيرة الذاتية مشتقة من كلمتين ذات الأصل اليوناني **(وصف الحياة)** ، حيث تنقسم إلى حياة تعني

يعني الوصف . Graphein و ، Bios

جاء في كتاب **L'autobiographie** :

كلمة السيرة الذاتية ظهرت في فرنسا عام 1850 كمرادف لمصطلح الذاكرة ، و كثيرا ما يحل محله ، و يتعلق الأمر بكتابة حياته ، السّير نفسه (وصف) [1] .

تم في النّقد العربي التّفرقة بين مصطلحي السّيرة الغَيْرية

و السّيرة الذاتية [2]. **Autobiographie**و**Biographie**

-اصطلاحا:أما**"فليب لوجون"** يتعرض لمفهوم السّيرة الذاتية في كتابه السّيرة الذاتية و التأريخ :«حكي استعادي نّثري يقوم به الشخص الحقيقي يعبر عن وجوده

الخاص،وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وخصوصا قصة حياته الشخصية»[3] .

يرى كل من **"رينيه ويليك"** و **"وارن اوستن"** تحدثا عن السّيرة الذاتية في كتابهما المشهور **"نظرية الأدب"** أنّ السّيرة الذاتية نوع أدبي قديم ...فمن النّاحية الزّمنية و المنطقية أنّ السّيرة جزء من التّاريخ ، إذ لا تفرق من حيث المنهج بين رجل السياسة ، و القائد ، و المهندس ، و المحامي ، أو الرجل المغمور ..... [4]. و منه السّيرة الذاتية في المفهوم الغربي لا تقف عند هذه التّعريفات بل تتعداها حقل النقد و الخطاب و غيرها من الأمور .

ب-السّيرة الذاتية عند العرب :

يُورِدُ **"حسين المناصرة"** مفهوما للسّيرة الذاتية قائلا :« و أن أحدث التعريفات للسيرة ينبغي أن يكمن في أن السيرة الذاتية عصية على التعريف ، و أنها خطاب سردي مفتوح لا مغلق .... »[5] .إلى جانب هذا يقدم **"شوقي ضيف"** : « لعل أقدم صورة للترجمة الشخصية تلك الكلمات التي ينقشها القدماء على شهود قبورهم ، فيعرفون بأنفسهم ، و قد يذكرون بعض أعمالهم »[6]. أما **"أنيس المقدسي"** يذهب إلى أنّ السيرة :« نوع من الأدب يجمع بين التحري التاريخي ، و الامتاع القصصي ، و يراد به درس حياة فرد من الأفراد ، و رسم صورة دقيقة لشخصه ...»(7) .

يقدم **"محمد التونجي"** هو الآخر تعريفًا للسّيرة الذاتية :«أن السيرة الذاتية سرد قصصي يتناول فيه الكاتب ترجمة حالة ، و ما يعترض حالة من المعضلات و شدائد ، »[8] . هذه بعض التعريفات الموجزة حول السّيرة الذاتية عند العرب و الغرب فالمقام لا يتسع لذكرها كلها.

2- تَمَظهُرَات السّيرة الذاتية في رواية "الكاتب" "لياسمينة خضرة" :

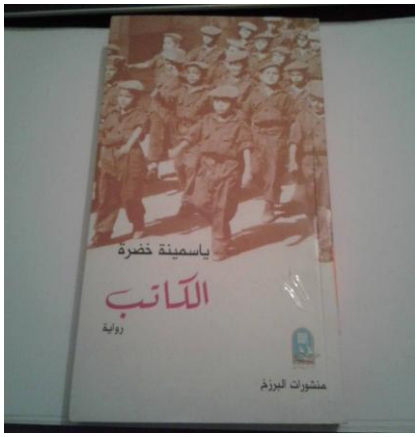
قبل التطرق إلى الحديث عن تمظهرات السّيرة الذاتية لابأس من تقديم تعريف موجز عن **"لياسمينة خضرة"** و أهم عن مؤلفاته .

أ-المؤلف في سطور : محمد مولسهول من مواليد 10 يناير 1955 بمنطقة القنادسة بولاية بشار ، التحق بالمدرسة العسكرية للأشبال بالمشور بتلمسان ، وتخرج منها برتبة ضابط 1978.

محمد مولسهول

قبل الحديث عن تجليات السّيرة الذاتية في الكتاب لابأس من إعطاء لمحة خاطفة عن عتبة العنوان .

ب-عتبة العنوان :



إنّ أي نص سواء شعر، قصة ، مسرحية ، رواية مرهون بعنوان ، فهو يمثّل هويته الحقيقية ، حيث يشّكل العنوان :« عدة عتبات تقود إلى القارئ إلى جغرافية النصّ ، و تمنحه مفاتيح الاستكشاف لاستغوار مجاهيله ، و إضاءة مناطقه المعتمة عبر مجرّة الأسئلة التي تفجّرها عناصر النصّ...أثناء فعل القراءة من جهة أخرى »(9) .و هو أيضا : «جسرا مشتركا بين المرسل و المستقبل ؛ تعبر من خلاله الدلالات التي تشي بمضمون السرد »(10) . بالإضافة إلى هذا يمثل :« عنوان السيرة الذاتية هو مفتاح الكاتب /الكاتبة إلى عمله .....تبدو دلالة العنوان ضرورية و ذات أهمية للإحالة إلى دائرة الجنس الأدبي الذي ينتمي عمل ما و خوصا السيرة الذاتية »(11) .فالعنوان

هو بمثابة الاسم الذي يمنح للكتاب هويته مثل البشر كل واحد يملك اسم معين و الرواية هي مترجمة من اللّغة الفرنسية إلى العربية .

يحمل العنوان في طياته تكثيفا دلاليا موجزا للحياة الروائية التي يعيشها على الورقة ، إذ تشكل :«زاوية نظر تلخص المعطيات الموصوفة ، و توجه و ترسي قواعد للقراءة و التأويل و إنتاج المعنى»(12) .

يمثل العنوان الذي يطالعنا به "ياسمينة خضرة Yasmina Khadra" في روايته "الكاتب L'écrivain " ، و هي مترجمة من اللّغة الفرنسية إلى العربية من طرف "إنعام بيوض" الصادر عن منشورات البرزخ الجزائر سنة 2007 ، حيث يقدم اهداء يقول فيه : «إلى أشبال الثورة مع كل تعاطفي» (13). و أثناء الاطلاع على صفحات الثلاث من الاهداء نجد "ياسمينة خضرة" يتحدث فيها عن مغادرته المنزل برفقة والده و ابن عمه صوب المشور بتلمسان من أجل الانضمام إلى المدرسة العسكرية و كان ذلك خريف 1964 و الأجواء في السّيارة بين الابن و أبوه أجواء صامتة و استرجاع ذكرياته مع أبيه .

تتألف الرواية من فصلين ، الفصل الأول الموسوم بـ : أسوار المشور و يضع كاقتباس قول "جبران خليل جبران" من كتاب "النبي" : «والغد ،ماذا يحمل الغد للكلب الحذر ، الذي يدفن العظام في الرمل و هو يتبع الحجاج إلى المدينة المقدسة ،»(14). تنقسم على اثنين فترة التحاقه بالمدرسة العسكرية للأشبال بالمشور ، هذا ما ذكرته "إنعام بيوض" في ظهر غلاف الرواية أنّه لم يكن يتعدى عمره ست سنوات ، و ينتابه القلق من الرقم 129 ، لم يكن يستطع أن يثور على الواقع الذي فرض عليه . تضيف "إنعام بيوض" أنّ "ياسمينة خضرة" يروي كيف أصبح كاتبا و هو في المدرسة العسكرية بعيدا عن أبيه فلم يعد يناديه ببابا.

أما الفصل الثاني وسمه بـــ : جزيرة القلعة مقتبسا نص لـ "جان كوكتو":« الخطيئة الأصلية للفن هي أنه أراد أن يقنع و يعجب ، تماماً مثل الأزهار التي تنمو على أمل ان تنتهي في مزهرية »(15) .و هذا الفصل يجمع بين تواجده في المدرسة العسكرية و قراءة مختلف أمهات الكتب عربية و غربية من أجل صقل موهبته في الكتابة .تتميز الكتابة في هذه الرواية على شكل فقرات لكن تأخذ في الطول بشكل

طويل جدا فالروائي يقوم بسرد و حكي بشكل مسهب مسترسلا الحديث فيها عن الحياة العسكرية و هو طفل .

أول ما يلفت الانتباه في هذه الرواية أنّها تضم بين جنباتها السّيرة الذاتية ، حيث عمل "ياسمينة خضرة" على أن يجعل الرواية تستوحي فضائها من الواقع الذي كان يعيشه داخل الوحدة العسكرية ، أمضى سنوات طوال داخلها : «و ما يثير الانتباه أيضا ، اشتمال الرواية على ميتا – سرد يشركنا في مسألة تشكيل النص و كتابته عبر انعراجات تفضي به إلى بوابة التخييل »(16) . تتميز الكتابة في هذه الرواية على شكل فقرات تأخذ في الطول بشكل كبير جدا ، فالروائي يقوم بسرد و حكي الأحداث التي عاشها بشكل مسهب ، مسترسلا في الحديث عن الحياة العّسكرية و هو طفل .

ج-خطاب الكنتية في رواية الكاتب لياسمينة خضرة :

برزت تَمَظْهُرَات السيّرة الذاتية في "خطاب الكنتية" ، من بين الباحثين الذين اهتموا بمصطلح الكنتية "أحمد علي آل مريع" ووسم دراسته بـ: خطاب الكنتية ، المصطلح و التأويل 17 . ، حيث تقوم هذه المقاربة على البحث في أوليات الممارسة الشّفوية لإنتاج خطاب السّيرة الذاتية و تلقيه في التّراث العربي من خلال تفكيك المدونّة في : كنتُ ، كُنْتِي ، كَنْتُونِي ، كِنْتِيَة .

انبثق خطاب الكنتية "كان" هو فعل استرجاعي بطلته الذات بصفتها فاعلا للتّذكر و فاعلاً و مُفَّعِلاً لسير الأحداث ، و من هنا يتشّكل مكون من مكونات خطاب السّيرة الذاتية :« كخطاب يستعيد الماضي معتمدا على الفعل و ليس بتخيل » 18 . إنّ المدونة الكنتية :« تعيد تكريس مفهوم الأنا و فاعليتها داخل ملكوت النحن » 19 . و منه تندرج تندرج ضمن زاوية التأريخ للذات و علائقها مع الآخر .

و من أهم النّصوص الواردة بخصوص خطاب الكنتية تكرر بشكل لافت للانتباه في "الكاتب" من بين هذه النّصوص الروائية مايلي :

-« كنت أنتظرهم في الصباح »(20) .

-«كنت أتقاسم المهجع مع ما يقارب العشرين طفلا .....لست أدري إن كنت قد عانيت فوق طاقتي من الأسر....كنت لا أزال طفلا بالنسبة لي كانت الحياة هكذا .... كنت افكر في امي ، و في إخوتي و اخواتي ، و في حيي ، و في البقال القريب ، و في كلبي

ريكس ، و في الاصوات المألوفة .....كنت لا أكف طوال الساعات عن التحديق في النافذة ....في الخارج ... »(21) .

- «كنت افتقد كل شيء ، و يفلت مني كل شيء ، و يتآمر علي كل شيء .....أكثر ما كان يحيّرني هو السبب الذي يجبرني على ان اعيش مع الأيتام ، في حين كان لي أب ذو نفوذ ، و ام تحبني حبًا جمًا ... »(22) .

- «فقد كنت احس بأني قادر على الاستغناء عن بعض الأشياء التي منها الطيش و الحرية »(23) .

- « كنت شبلا عاديا ، استحق من حين لآخر مكافأة على عمل جيد ...»(24) .

- «كنت ابدي نفورا شديدا من أشكال التعسف ....كنت اعرف التمييز بين الغث و السمين »(25) .

- «كنت متساهلا مع الأشبال ؛ لكن مع المتمرنين أشعلها حربا ضروسا »(26) .

- «كنت أقرأ ، آخذ كتابا و أنعزل ، مما كان يشكل هدنة بالنسبة لخصومي ...كنت ممتازا في ألعاب القوى ، لا أحد يجاريني في المئة متر .....»(27) .

- « كنت متوفقا جدا في اللّغة العربية فكنت أحصد علامة 17 من عشرين .... »(28)

يتضح للعيان أنّ طغيان كنت أو كما يطلق عليه بمصطلح أو "خطاب الكنتية" كان حاضرا بقوة هذه بعض النّماذج المختارة من الرواية و لو أنها مملوءة بـــ: "كنت" من أجل التّوضيح .

-عناصر خطاب الكنتية :

***الرحلة :** المقصود به محكي السّفر أو حكي السّفر ، أين يذكر الرحلات التي قام بها ، و ماصادفته من أمور جميلة و أمور تحمل معاناة معتمدا في ذلك على السّرد و الوصف . عند العودة إلى الرواية نجد الرحلة عند "محمد لسهول" الملقب "بياسمينة خضرة" انقسمت على اثنين بين رحلته إلى المدرسة العسكرية بتلمسان و رحلته إلى القليعة يتضح ذلك في : « و العالم يستيقظ على زقزقة العصافير و حفيف الأوراق الميتة التي تلتف حول منابت الأشجار كما لو كانت ترفض أن "ترحلها" الريح .....كان ليعني مطلق الحرية في أن تتعلقا بالسرو ، و بالروابي ، و بالأنهار ، و بالجسور ، و بالسياجات ، لكن ذلك لم يكن ليمنعها من الابتعاد ، ليس للأعين سوى الدموع لتحبسها....كنا غادرنا وهران منذ اكثر من ساعة »(29) . بقي

الابن برفقة أبيه و ابن عمه من رؤية عالمه أين يرحل مع وجه أبيه المتّغير الملامح و سحنته متجّهمة الذي يحمل هموم الحياة .

يرحل الابن مع الطبيعة و يتأملها جيدا و يسافر في ثناياها ، بالاضافة يرحل إلى المدرسة تتعدد أحداث سنوات إقامته بها .أما في الفصل الثاني تبدأ رحلة الكتابة :« أرسم على غلاف كراريسي أبطالا يتصارعون مع ظلال مخيفة و أكتب من فوق بأحرف كبيرة اسمي و لقبي و عنوان النّص الذي اسطر تحته بالأحمر.....و كأنها اسم مجموعة ..... »(30) . رأى "محمد مولسهول" الرحلة التي تسعده بالرغم من المصاعب التي واجهها في الكتابة داخل المدرسة العسكرية جعلته يعيش متناقضات بين الدراسة و الأصدقاء بين معنف له و محب له و هكذا هي رحلته و تضاف غلى هذه الرحلات رحلة البّحث عن دار نشر .

***اليوميات الشّخصية :** تتعلق هذه اليوميات بالكاتب أين يُفرد لنفسه أياما من حياته الخاصة التي يعيشها لوحده و هي تقع تحت مسمى المحكي الحميمي ، تتضمن الأيام بحلوها و مرها ، و هذه اليوميات أحيانا لا تكون أحداثها متتابعة أين يتم تسجيل أحداثها متتابعة ، و يشبوها التّقطع في الأحداث. يمكن القول أنّ رواية "الكاتب" هي تجسيد فعلي لكل يومياته الشّخصية ، لقد تنوعت يومياته سيتم انتقاء البعض منها على سبيل التمثيل :

- «....كنت أريد أن أرجع إلى حضني أمي ، و أسترد عاداتي الصغيرة و جيراني وأصدقائي.....راودني شعور بأن العالم الخارجي الذي يمحي هكذا أمام ناظري .....يمحوني أنا أيضا ؛ و بأن الصفحة قد قلبت لتوها اعتباطا و إلى الأبد .....»(31).

-« كنا نسكن في شارع اريستيد بريان في شوبو حي هادئ من أحياء وهران في فيلا فسيحة يغمرها النور ، و كنت العب مع إخوتي لعبة الهنود الحمر . و أتقمص شخصية ملك سيو ، بريشة مغروسة في شعري .... »(32) .

-«عندما كنت في الكتاب ، كنت أتواصل تقريبا مع قلمي ، وكان خطي يبهج الطالب حين يمسك بلوحتي بين ذراعيه ، يبدو و كأنها يشهرها ، كما لو كانت قصب السبق .....و يجد أن لي يد "جواهري" »(33) . تتابع اليوميات الشّخصية بشكل مكثف في الرواية .

***الأحداث الخارجية :** من بين الأحداث الخارجية التي عاشها "بياسمينة خضرة" هو خيباته في الحب مع مراسلة من وهران ، فقد فارقته بعد رؤية مظهر غير اللائق الذي رأت جماله في نصوصه و تخيلت صورة جميلة عنه لتتفاجأ بصورة لم تعجبها ، و من الأحداث الأخرى أسرته المشتتة ، و أبوه الذي ينعم بحياة جديدة مع زوجة أخرى ، اين تشردت أسرته و رمي أثاثها إلى الشارع34 . و فيه أحداث أخرى و إن كانت ليست ذات أهمية كبرى مقارنة بحياة "محمد مولسهول" و علاقته مع أسرته.

3-الأشكال السّردية السّيرية في رواية الكاتب : تحضر الأشكال السّردية بشكل ملفت للانتباه في الرواية ،و المقصود بها هنا هي الضمائر المعتمدة في السّيرة الذاتية ،كما أنّها لا تخلو من حضورها في السيّرة الذاتية بحيث لا يستغني عنها الكاتب في أعماله الابداعية ، حيث أنّ :«تعددية استعمال الضمائر في السرد : قد يكون واضحا اننا نريد بـــ ((الضمائر)) إلى ثلاثة منها خصوصا : أنا ، أنت ، هو و يبدو أن ضمير الغائب (هو) هو الأكثر حضورا في السرد الشفوي المكتوب جميعا ، و لم يخطر بخلد سارد من القدماء .....»(35) . يحدد نص "عبد الملك مرتاض" الأشكال السردية المتعلقة بالضمائر أساسا و من بين الضائر التي وظفت في رواية "الكاتب" نجد:

***الضمير أنا :** يدخل "محمد مولسهول" مع مديته وهران و هو يسترجع شرط ذهني مقتضب :«هذا أنا محمد .ألا تذكرين»(35) . فالضمير "أنا" مبين في هذا النّص المقتبس .توضح "يمنى العيد" السيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية: « بالتوثيق المدرج داخل الرواية ، عن حكاية الذات بما هي ذات الانسان في العالم العربي ، و ليس فقط ذات الـ أنا الفرد ..... و بشهادة الـ أنا على ذاته »(36) . تعبر الأنا هنا عن الأفراد و ليس فرد واحد و رواية "لكاتب" تظهر المعاناة التي يكابدها المؤلف و هو بصدد تأليف كتب.

يذهب "محمد مولسهول" إلى فن سردي :« يؤسس على مركزية الأنا الكاتبة في النص »(37) . يدل النّص دلالة واضحة على تمركز الذات في الرواية من طرف صاحبها و من جهة أخرى يحاور نفسه من خلال هذا النّص قائلا فيه : « أنا كاتب ...»(38) .

***الضمير أنت :** تجسد الضمير "أنت" في مخاطبة "محمد مولسهول" نفسه و يتساؤل :« ماهي مشكلتك ؟ هل تعرف أصلا ماهو الكاتب ؟ »(39). ينبع هذا الشوال من خلال العثرات التي صادفته أثناء اقامته بالمدرسة العسكرية أين بقي وحيدا بعد

سجنه بسبب أعمال شغغب حدثت داخل المدرسة و كان راح ضحيتها كان القلم و الورق اعز اصدقائه فقد شهية الأكل النوم . هذه هي أبرز الأشكال السردية التي تبلورت في الرواية .

4-مقومات السيرة الذاتية في رواية الكاتب :

إنّ الحديث السّيرة الذاتية يرتبط بتداخلها مع الأجناس الأدبية الأخرى ، و على وجه الخصوص بالرواية ، و من أجل هذا تم اقتراح مجموعة مقومات تخص السيرة الذاتيبة فقد حددتها امل تميمي في ثلاثة عناصر مهمة من بينها : المعاهدة النّصية ، الترتيب السردي الذاكرة ، و أنواع السيرة ، وهذا بغية تمييز جنس السيرةة الذاتية عن بقية الأجناس الأخرى و : «أن موضوع السيرة الذاتية المعالج .....كان هو تاريخ شخصية معينة وواقعية و مشهورة في مجتمعها . و كان بهدف ابراز تجربة فردية بين أدوار عديدة و رأينا كيف كان للعصر و المجتمع ...و الظروف السياسية والاجتماعية و الاقتصادية دور كبير في تحديد موضوعات السيرة»(40) . إنّ الهدف من وراء هذه المقومات هو ابراز السّيرة الذاتية .

***المعاهدة النّصية :** المقصود بالمعاهدة النّصية هو تحديد هوية النّص بأنه سيرة ذاتية ، الرواية الموجودة بين أيدينا هي سيرة ذاتية من خلال الفصلين اللذين قدمهما "محمد مولسهول" الفصل الأول يتعلق بالمدرسة العسكرية و حياته فيها والفصل الثاني تابع للأول لكنه يؤرخ لحياته في الكاتبة و التّأليف و مختلف الصعوبات التي اعترضت سبيله.

***ميثاق السّير الذاتي :** يفتتح "محمد مولسهول" :«عمله بما يشبه الميثاق السير الذاتي الذي حدده الفرنسي فيليب لوجون و هو وعد يقطعه الكاتب على نفسه ، يُخص به ، فحواه أن ما سيقوله في نصه هو سرد لحياته الشخصية ، وهذا الميثاق توجه من خلال القراءة وجهة محددة تميزها عن قراة الرواية و مختلف الأجناس الأدبية »(41) . تمحورت السّيرة الذاتية حول عنصرين هما المعاهدة النصية و ميثاق السّير الذاتي .

خاتمة المداخلة : بناء على ما سبق يتضح أنّ السّيرة الذاتية :

-حاول "ياسمينة خضرة" أن يجسد السيرة الذاتية على طريقته الخاصة .

-تتميز السّيرة الذاتية المبلورة في الرواية بالتفصيل و الاجمال .

-اعتمد "ياسمينة خضرة" على الوصف و الاخبار.

- طغيان شخصية "محمد مولسهول" على الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

- ترك "ياسمينة خضرة" نهاية روايته مفتوحة حاول أن يخفيها لكن اتضحت بشكل كبير أنه اعتزل الحياة العسكرية ، و توجه نحو الكتابة و التأليف .

الهوامش :

1- Voir : Jacques Lecarme ,Èliane Lecarme Tabone , L'autobiographie , Edition 2 , Armand colin , Paris ,1999 ,P ,07 .

2- ينظر ، عبد العزيز شرف ،أدب السيّرة الذاتية ، مؤسسة الأهرام للنشر و التوزيع ،القاهرة ، مصر ،دط،1998 ، ص ، 13.

3- Philippe Lejeune :Le Pacte Autobiographique, Paris, Seuil, « Poétique », 1975 P , 14 .

4- ينظر ، رينيه ويليك و أوستن وارن ،نظرية الأدب ، تعريب عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، د ط ، 1992 ،ص، 10 .

5- حسين المناصرة ، وَهَجُ السرّد ، مقاربات في السرد السعودي ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 1431هـ-2010 ن ص 93.

6- شوقي ضيف، الترجمة الشخصية ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4 دس، ص 07.

7- أنيس المقدسي ، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت ، أغسطس ، ط 4 ، 1984 ،ص 547 .

8- محمد التونجي ، المعجم المفصل للأدب، دار الكتب المصرية بيروت، لبنان ، ط1 ،1993 ، ج 2 ، ص ، 536 .

9-خالد حسين ، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل ، دار التكوين للتأليف و الترجمة والنشر ، دمشق ، ط1 ، 2008 ، ص 46 .

10- أمل تميمي ، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر ، دراسة في النماذج ، المركز الثقافي العربي ، المغرب-بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 189.

11-عبد المنعم زكريا القاضي ، هندسة الرواية –دراسة في بنية السرد الموازي عند محمد قطب-عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية الجيزة ، مصر ، ط1 ، 1437هـ -2016 ، ص 129.

12-بنكراد سعيد ، السيميائيات ، مفاهيمها و تطبيقاتها ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 2005 ، ص 161 .

13- ياسمينة خضرة ، الكاتب ، رواية ، تر إنعام بيوض ، منشورات البرزخ ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر ، 2007 ، ص 05.

14-المصدر نفسه ، ص 11.

15- المصدر نفسه ، ص 113 .

16-محمد برادة ، الذات و السرد الروائي قراءة في 40 رواية ، منشورات ضفاف ، بيروت ، ط1 ، 1435هـ-2014م ، ص 36. ياسمينة خضرة ، الكاتب ، رواية ، مرجع سابق ص 07.

17- أحمد علي آل مريع ، خطاب الكنتية ، المصطلح و التأويل ، مجلة علامات في النقد ، م 17 ، ج 56 ، النادي الثقافي في جدة ، السعودية ، ، ماي 2008 ، ص 41 .

18- المرجع نفسه ، ص 46.

19- المرجع نفسه ، ص 48.

20- ياسمينة خضرة ، الكاتب ، رواية الكاتب ، ص 16.

21-المصدر نفسه ، ص 21.

22- م ن ، ص 28.

23- م ن ، ص28-29.

24- م ن ،ص 124 - 125.

25- م ن ، ص 133.

26- م ن ، ص 135.

27- م ن ، 137.

28- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

29- م ن ، ص 140.

30- م ن ، ص146.

31- م ن ، ص 15.

32- م ن ، ص 27-28.

33- م ن ، ص

34 – ينظر المصدر نفسه ، ص 209-210.

35- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة ، المدجلس الوطني للثقافة و الفنون ، و الآداب ، العدد 240 ، 1990 ، ص 51-52.

36- يمنى العيد ، الرواية العربية و المخيل و بنيته الفنية ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2011 ، ص 202.

37- معجب الزهراني ، القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية ، إبراهيم عريس ، الرواية العربيو ، ممكنات السرد ، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الحادي عشر ، ج 2 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 11-12 ديسمبر 2004 ، ص 94.

38- ياسمينة خضرة ، الكاتب ، رواية الكاتب ، ص 193.

39- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

40- أمل تميمي ، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي ، دراسة ي النماذج ، المركز الثقافي العربي ، المغرب، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص204.

41- كما الرياحي ، حلركة السرد الروائي و مناخاته في استراتيجيا التشكيل ، دار المجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1426هـ -2005 م ، ص 20.

*** *** ***

رواية السّيرة الذّاتية عند" واسيني الأعرج "
(سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني) أنموذجا

د/نسيمة لــوح
جامعة البليدة2

الملخص:

لقد لاقت السّيرة الذاتيّة اهتماما أدبيّا بالغا حتى غدت جنسا أدبيّا قائما بذاته، له شروطه ومعاييره الخاصّة به، وازداد الإقبال عليه بعد أن امتزج بجنس أدبي آخر، هو الرّواية ليولد فنّ رواية السّيرة الذّاتية الذي جمع بين الواقع والمتخيّل، وقد تداولته أقلام عربيّة وأخرى جزائريّة على غرار " واسيني الأعرج" في روايته " سيرة المنتهى عشتها ...كما اشتهتني "، والّتي سنقف عندها بالدّراسة في هذه الورقة.

Abstract:

The biography has received a great literary interest and has become a literary genre in itself , it has its own conditions and standards. then it has rose after it was mixed with another literary genre that is called ,the novel to generate the art of biographical narration which combines between reality and generation. It has been traded by Arabic and other Algerian writers such as “ wassini laredj” in his novel “ the biography of the end… I lived as it desired me” which we will stand in this paper.

*** *** ***

لقد أصبحت السّيرة الذّاتية جنسا قائما بذاته، بعد أن لاقت رعاية أدبية ونقدية وقد أبدعت فيها أقلام غربية ومزجتها مع أجناس أخرى، لتتأثّر بها أقلام عربيّة حاولت أن تخوض في هذا الفن، لكن يبـدو أنّ تقاليد المجتمـع العربي الّذي يميل إلى التّكتّـم والتّستـّر والطّابوهات، الّتي تحكم هذا المجتمع آلت دون الكتابة فيه بكل جرأة وصدق، ويعد "طه حسين" من الأوائل، إذ استوفى جميع العناصر الفنّية لهذا النّوع من الكتابة في كتابه (الأيّام) وتوالت بعده المحاولات مقلّدة له مثل (أنا) " لعبّاس محمود العقّاد" و(حياتي) "لأحمد أمين" و(سبعون) "لمخائيل نعيمة"، لكن هؤلاء اكتفوا بتدوين سيرهم الفكرية ومشوارهم العلمي مرورا بالعراقيل الّتي

واجهتهم في تحقيق ما وصلوا إليه، أمّا أوّل من حاول كسر الطّابوهات وكتب بكل جرأة فهو "محمد شكري" في روايته (الخبز الحافي)[1].

أمّا عندنا في الجزائر فقد ولج أدباؤنا هذا الفن ومن بينهم "واسيني الأعرج"، الّذي نلمس في كتاباته ذلك التّمازج بين المكوّن الرّوائي والمكوّن السير ذاتي، بداية من (طوق الياسمين) الّتي يبرز فيها الكاتب جانبا من حياته الخاصّة الّتي قضاها في دمشق، كما ضَمّن في رواياته (كأحلام مريم الوديعة) كثيرا من أحداث طفولته، والحقيقة أنّنا نكاد نجزم بد قراءتنا لسيرته الذّاتية أنّ أحداثا كثيرة من حياته الخاصّة قد بثّها في رواياته السّابقة، وهو ما يؤكّده بنفسه في خاتمة روايته(سيرة المنتهى):« اخترت في هذه السّيرة، الّذين لم يعودوا بيننا اليوم، لا يعرفهم أحد أو القلّة القليلة، وشيّدوا جوهريّا حياتي، بل أعطوها معنى: الجد المورسكي الرّوخو، الجدّة حنّا فاطنة، أمّي مّيما أميزار، مينا امرأة الحرائق، سرفانتس سيد الصّنعة الرّوائية والمخيال، هؤلاء شكّلوا المادّة الخام الّتي صنعتني حياتيّا، وصنعت كتاباتي باختراقها في عمقها، هؤلاء هم أبطالي الأبديّين، يتشكّلون، يتلوّنون في رواياتي، لكنّهم سادة لحظة الثّبات والصّيرورة »[2]، لكن في تلك النّصوص السّابقة لا يكاد القارئ يميّز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي إذ يلتبس عليه الأمر.

وقبل أن نخوض في رواية (السّيرة المنتهى) لابدّ من تقديم تعريف لهذا الفن، ولعل أوّل ما يبدأ به أي باحث عن مفهوم السّيرة الذّاتية ما جاء عند "فيليب لوجون" في كتابه (Le Pacte Autobiographique)سنة 1975م، حيث يعرّف السّيرة الذّاتية أنّها:«حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده خاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته »[3] ، ويعرّفه النّاقد والأديب "إحسان عبّاس" بأنّه :« تجربة ذاتية لفرد من الأفراد، فإذا بلغت هذه التّجربة دور النّضج وأصبحت في نفس صاحبها نوعا من القلق الفنّي، فإنّه لابدّ أن يكتبها »[4]، أمّا الأديب والنّاقد "عبد العزيز شرف" فيرى أنّها تعني ترجمة حياة إنسان كما يراها هو وكتابة السّيرة الذّاتية تأمّل في حياة صاحبها وكاتبها[5].

ويبدو أنّه تولّد جنس أدبي آخر بفعل امتزاج الرّواية والسّيرة الذّاتية، وهو ما سمّي الرّواية السّيريّة :«وهي تلك الرّوايات الّتي تشعرك كمتلقّ بأنّها تأريخ حياتي أو

ثقافي أو فكري لحياة كاتبها ولكن ليس بشروط السّيرة الذّاتية المعروفة، وإنّما بشروط الكتابة الشّكلية الرّوائية بمعنى أن يكون شكل الرّواية جسر للتّمويه أثناء الكشف عن الذّات، دون أن يكون هذا الكشف مباشر على الطّريقة الّتي استنّها "طه حسين" في (الأيّام) مثلا »[6]، ويذكر النّاقد "عبد الله إبراهيم" عن هذا الجنس الأدبي أي رواية السّيرة:« إنّه ممارسة إبداعية مهجّنة من فنّين سرديين معروفين، السّيرة والرّواية، ولا يقصد بالتّهجين معنى سلبيّا، إنّما المقصود به التّركيب الّذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة ويعيد صياغتها وفق شكل مغاير ... حيث تشحن التّجربة الذّاتية بالتّخيّل، وتوفّر هذه الممارسة الإبداعية حرّية غير محدودة في تقليب التّجربة الشّخصية للرّوائي»[7]، ويلاحظ أنّ "فيليب لوجون" قد اشترط خاصّيتين تميّزان فن السّيرة الذّاتية وهما الميثاق والتّطابق، فالميثاق هو أحد العناصر القادرة على الفصل بين السّيرة الذّاتية وغيرها من الأجناس الأدبيّة المتعالقة معها، ووجود الميثاق السّردي يحقّق التّطابق بين المؤلّف والسّارد والشّخصية الرّئيسية، ممّا يضع النّص ضمن جنس السّيرة الذّاتية :« وتتمثّل اهمّيته في كونه اتّفاق يعقده المؤلّف مع القارئ وتحدّد طبيعة قراءته وإنّ غياب الاتّفاق يجعل القارئ يعيش مع تجربة خيالية يصنعها الكاتب ويوقع القارئ في مأزق التّجنيس وضبط هويّة النّص، ويجعله يبحث عن مدى واقعيّة النّص وارتباطه بحياة كاتبه أو ارتباطه بالخيال »[8].

وهنا نميّز بين ميثاقين الأوّل ميثاق روائي: وهو الإعلان الصّريح بالتّخيّل، وذلك عندما يحمل غلاف الكتاب علامة أجنسيّة (رواية) مصاحبة للعنوان ليعلن الكاتب للقارئ منذ البدء أنّ ما يتلقّاه مجرّد تخيّل لا غير، ويكون قد لجأ إليه للتّعمية أو المواربة في تدوين سيرته الذّاتية، والثّاني :ميثاق السير ذاتي :وقد عدّه "فيليب لوجون" مقياسا لتحديد طبيعة نص السّيرة الذّاتية كما أسلفنا، فالنّص يجب أن يضمّنه صاحبه إعلانا للنّية، ليجد اتّصالا مباشرا بالقارئ الذي يبرم معه عقدا ليتمّ بموجبه تحديد نوع القراءة، وقد يأتي مباشرا أو ضمنيّا في بداية النّص أو نهايته أو يرد أحيانا مبثوثا يتخلّل النّص.

وفي رواية (سيرة المنتهى عشتها ... كما اشتهتني)، نجد هذا العقد أو الميثاق واضحا صريحا على غلاف الرّواية الّتي دوّن عليه (رواية سيرته)، ونبقى في الغلاف

دائما لنقف على عتبة العنوان: الّذي يشّكل عنصرا أساسيا في النّص لتعدّد وظائفه « فهو بؤرة توثيقية للقارئ، ومفتاح يساعده للولوج إلى عالم النّص، إلى جانب هذا يعتبر من الثّوابت المهمّة لجنس رواية السّيرة الذّاتية، الّذي يوحي بأنّ كاتبها يروي قصّة حياته، ومن المعروف في عالم العنونة أنّه إذا كان اسما فمن المفضّل أن يكون نكرة ليترك للقارئ مجالا للبحث عن تحديد للاّمحدود وتعيين اللاّمعين »(9).

وينقسم عنوان (سيرة المنتهى) إلى سيرة :اسم نكرة ،وهو تصريح ثان بأنّنا بصدد قراءة سيرة ذاتية، والمنتهى : معرفة ،لتدلي بوقت محدّد ومكان محدّد له عدّة دلالات، النّهاية، نهاية العمر،...ويوحي العنوان بما سيمتطيه الرّوائي ليحلّق في التّخييل، إذ لمّا نسمع العنوان لأوّل مرّة نظنّه (سدرة المنتهى) فيحيلنا مباشرة إلى حادثة الإسراء والمعراج الّتي حدثت للنّبي صلّى الله عليه وسلّم، وهو الحدث الّذي اشتغل عليه الرّوائي، إذ يذكر "واسيني الأعرج" أنّ النّرجسيّة والأنا تميّز أيّ كاتب لسيرته الذّاتية فيجعل من نفسه بطلا ،وهذه هي مشكلة السّيرة الذّاتية في نظره، إذ يحدث اللاّتوازي بين ما يحكيه الكاتب البطل والواقع المتدهور المليء بالهزائم في كثير من الأحيان، فلكي يبتعد عن هذه النّرجسيّة أخد طريقا آخر فافترض شخصيات تشاركه الحكي ،هذه الشّخصيات لها دور بارز في حياته لكنّهم كلّهم موتى، فكيف سيجعلهم يحكون، وهذا من منظور" فيليب لوجون" غير ممكن، فكسّر "واسيني الأعرج" هذه القاعدة ووجد في التّراث الإسلامي حادثة المعراج الّتي استلهمها ليقفز من الأرض إلى السّماء، ليلتقي بكل هؤلاء الشّخصيات الّتي فارقت الحياة*.

ونبقى في عتبة العنوان لنجد عبارة (عشتها... كما اشتهتني)، وفي عبارة ـ عشتها ـ التي تدلّ على حدث العيش، في زمن ماض ،وأنا، وهنا تصريح ثالث للقارئ بأنّه بصدد قراءة سيرة ذاتية للكاتب، ـ كما اشتهتني ـ تدل على وجود أقدار تصنعنا جميعا ولا يمكن للإنسان أن يتحكّم فيها، إضافة إلى كل الطّبعات التي تظهر فيها صور الكاتب، ومن التّمهيد والمقدّمة نجد كذلك تأكيدا لذلك الميثاق :« إلى ميثرا حتّى ولو لم يكن لك أي وجود إلاّ في كتبي وأحلامي وفي قلبي تحديدا أنت الوحيدة الّتي أستطيع أن أروي لها قصّتي، قصّتنا من دون أن أخاف »**، « مثيرا الحبيبة متعب ...إنّها علامات النّهايات، للقلب سلطانه، اخترتك أنت من بين مئات الأشخاص

والشّخصيات لتكوني أنا ولأروي لك آخر الحكاية، كما تراءت لي قبل أن أضع النّور الأخير الّذي بقي متّقدا في ذاكرتي في عمق عينيك،وقلبك استمعي إلي قليلا لأنّها المرّة الأخيرة الّتي أفتح لك فيها لغتي وسرّي وحواسي وظلال روحي ... مثيرا ...ميما الصّغيرة، شكرا ... شكرا لك وحدك لولاك، ما كانت هذه السّيرة وما كان المنتهى، واسيني»***.

فالمقدّمة كما رأينا فيها مواثيق شديدة مع القارئ تحيله إلى نوع هذا النّص، كما أنّ الكاتب في نهاية سيرته الّتي قسّمها إلى أقسام وضع لها عناوين، وبعد أن وضع النّهاية أضاف جزءا عنونه بـ (بعض ما خفي من سيرة المنتهى . عشتها كما اشتهتني) ، تحدّث فيه عن ظروف ودوافع كتابة هذه السّيرة: :« لم أعمل هذه السّيرة فقط على ما اسعفتني به الذّاكرة وحدها، والذّاكرة في هذه الحالات تسعف لأنّ الأمر لا يتعلّق بتفاصيل هاربة ولكن بجوهر صنع حياتي»[10]، وهذا ما يجعل القارئ يثق ويصدّق كل ما جاء من حقائق متعلّقة بحياته، وخلاصة القول هنا أنّنا بصدد سيرة ذاتية لهذا الرّوائي، وما هذه المواثيق الّتي وردت في غلاف الرّواية وعنوانها ومقدّمتها وفي خاتمتها إلاّ روابط بين الكاتب والقارئ لبناء الثّقة، فتجعل هذا النّص مرتبطا بحياة صاحبه وملتصقا بالواقع، كما تجعل القارئ يتّجه إلى البحث عن الحقائق المتّصلة بحياة "واسيني الأعرج" دون مواربة أو تعمية، وهذا ما أكّدته أحداث الرّواية الّتي حملت اسم "واسيني أو سينو" كما كان يلقّب من مقرّبيه ممّا يحدث تطابقا بين المؤلّف والسّارد والشّخصية، وهو الشّرط الأساسي الثّاني عند "فيليب لوجون" :« فلكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلّف والسّارد والشّخصية »[11]، ويظهر هذا التّطابق في (سيرة المنتهى)، فالمؤلّف هو السّارد وهو الشّخصية المحوريّة، فالأسماء حقيقية خاصّة اسمه هو "واسيني " والأماكن كذلك : :« ... يوم خروج نتائج السّيزيام لم أر اسمي ... أعدت قراءة صحيفة الجمهورية ... بكيت يوما بكامله ... حلم مغادرة القرية ضاع نهائيا ولم يبق أمامي الشّيء الكثير التّهريب أو الفلاحة عند كبار الملاّكين ... لكن بعض الأقدار لا عقل فيها الصّدفة هي الّتي قادت الحاج سليمان في ذلك اليوم الحار من صيف 1965 إلى أن يفتح صفحة الجريدة التي لفّ له فيها البائع قطعة القماش الّتي اشتراها لابنته، فتح الصّفحة وتسلّى فيها قبل أن ينام، فجأة عثر على اسمي ouassini Laredj من بين النّاجحين في السّيزيام، أوصل الخبر لخاله أحمد زوج خالتي

عائشة ، سأله في البداية هل لعمّتي أميزار ابن اسمه واسيني، أجاب زوج خالتي بمحبّته المعهودة نعم، لكنّه للأسف لم ينجح في السّيزيام، كل العائلة حزينة لأنّه يتيم ويعمل بجدّ أجاب الحاج سليمان لا لا هو نجح وخرج ضمن قائمة تلمسان في ثانوية ابن زرجب، ثمّ جاءه بقصاصة الصّحيفة، بعد عودته من سفره مرّ علينا ... وأخبر أمّي، قال لها يبدو أنّ واسيني نجح في السّيزيام ... عندما فتح المدير علبة طويلة بها بطاقات أسماء النّاجحين رأيت بطاقتي فجأة تتراقص بين يديه، ذهبت عيناي مباشرة نحو تاريخ الميلاد، كان مطابقا 08-08-1954 في لعشاش/تلمسان...»[12]، وكما نرى في هذا الجزء من النّص الّذي يروي فيه قصّة نجاحه في امتحان الشّهادة الابتدائية (السّيزيام)، فأورد اسمه ولقبه وتاريخ ميلاده ومكان ميلاده ومكان دراسته الثّانوية في ثانوية ابن زرجب بمدينة تلمسان.

أمّا أساليب السّرد الدّالّة على هذه العلاقة الّتي يتّكئ عليها الأدباء فمتنوّعة ،وضمير المتكلّم هو أسلوبها الأمثل، فهو يحيل على الكاتب والشّخصية وينقلنا لنعيش الحدث كأنّه أمامنا، وأسلوب يكشف عن باطن الشّخصية وخفاياها ووسيلة تمنح النّص وحدة بين أجزائه وإيهاما بالواقعيّة اللّصيقة بالبطل، ولنستبعد احتمال الالتباس أو تدخّل الرّاوي في أحداث يراها من الخارج[13]، وهذا ما نلمسه في نص (سيرة المنتهى)، «لم أكن شيئا آخر سوى سينو، لزعر الحمصي مدلّل حنّا فاطنة، لا أدري السّبب في ذلك مع أنّي كنت أكثر شيطنة من بقيّة إخوتي، ربّما لأنّي كنت مأمورها في أشيائها الصّغيرة والكبيرة، في حياتي كلّها لم أعص لها طلبا »[14]، ولكن في المقابل نجد الشّخصيات تتحدّث عن نفسها.

ونجد بعض الكتّاب يجمع بين ضمير المتكلّم وضمير الغائب الّذي يوهم القارئ بالاختلاف بين السّارد والشّخصية الرّئيسية، وفي هذه الحالة يتمّ التّطابق بطريقة غير مباشرة واستخدامه يتيح للكاتب أن يتقنّع خلفه، فاستعمال ضمير الغائب غالبا ما يكون في مرحلة الطفولة البعيدة عن الذّاكرة، فيهرب الكاتب من الوقوع في شرك النّسيان واختلاق بعض الأحداث لسدّ فجوة السّرد أو على الأقل اختلاق تفسيرها، وعندما ينتقل إلى مرحلة أكثر نضوجا يوظّف ضمير المتكلّم، أمّا "واسيني" فقد روى على لسان من شاركوه ما خفي عنه، ففي حديثه عن قصّة تسميته بهذا الاسم الّذي

ترويها له أمّه:« اسمع إلي، تلك اللّيلة جاءني كما لم يأتني من قبل في رؤية كأنّها حقيقية... الولي الصّالح سيدي امحمد الواسيني...قال لي هل عرفتني؟ أجبت لا ولكن أظن من وجهك أنّك وليّ صالح وأنّك قاصد خير، ردّ عليّ: كل الخير، أنا امحمد الواسيني... جئت أبشّرك بشيء يفرحك، قلت له خير وسلامة يا سيدي، قال وهو ينعتني باسمي الطّفولي، يا لالّة نويوة بنت الصّغير، سترزقين ذكرا وسيكون له شأن في هذه الدّنيا، سيتشرّب علوم الله ويمتلئ قلبه بالإيمان: لا أطلب منك شيئا سوى أن تسمّيه باسمي... في صباح اليوم الموالي الّذي صادف عيد الأضحى ولدت أنت فجرا في عز القيظ، فرح جدّك محمد... صرخ في وجه من كانوا يباركون له من العائلة: آتوني بأحسن خروف حولي صحيح سيكون اسم حفيدي اليوم مباركا:عيد.

- ألم يجد جدّي اسما آخر غير عيد؟ وهل كان ضرورة؟

- لا لم يكون ضرورة لكنّها عادة رجال البلاد... عندما تهيّأ جدّك لذبح الأضحية فرحا سعيدا وليسمّيك عيد صرخت وأنا أقوم من فراش النّفاس، بعد أن أخبرتني أمّي فاطنة، عن نية جدّك : إذا كنت تريد لحفيدك أن لا يعيش سمّه عيد، أنا في عرضك يا عمّي لا تحرمني من ابني، اندهش جدّك الّذي كسرت فرحته ساعتها، قلت له أعطني خاطرك شويّ فقط: وحكيت له القصّة كلّها، خاب ظنّه قليلا لأنّ الولادة في موسم خاص هو حظّ لا يتوفّر دائما لكل الأفراد وهو علامة خير يحملها المولود معه لأهله وقريته ولقبيلته وربّما لأرضه، لكن جدّك لم يكن قادرا على مخالفة رؤى رجال البلاد، كان يعرف جيّدا سلطان سيدي امحمد الواسيني، فانصاع للأمر وهكذا سمّيت واسيني »[15] ليصبح السّارد في أجزاء كثيرة من النّص ليس "واسيني "إنّما من شاركوه، فيحاورهم تارة ويسألهم تارة أخرى ويستمع إليهم في كثير من الحالات.

أمّا الدّوافع الّتي تقود الإنسان إلى كتابة السّيرة الذّاتية فهي كثيرة، ومنها ما يعود إلى أسباب داخليّة ومنها ما يرتبط بعوامل خارجيّة، فوراء كل سيرة ذاتية «حافز يلحّ إلحاحا على صاحبها أن يسجّلها، وحي يبلغ هذا الاحساس مستوى النّضج في نفس صاحبه لا يستطيع معه إلاّ أن يصوّر ما تردّد في نفسه من أصداء الحياة القويّة وتجاربها »[16].

وقد يجد الكاتب في السّيرة الذّاتية نافذة يطلّ بها على العالم الخارجي، ووسيلة تظهر داخله وتكشف كواليس حياته، وأداة ينزل بها حملا ثقيلا على كاهله،

فالسّيرة الذّاتية تخفّف « العبء على الكاتب بنقل التّجربة إلى الآخرين ودعوتهم إلى المشاركة فيها، فهي متنفّس طلق للفنّان يقص فيها حياة جديرة بأن تستعاد وتقرأ»[17]، ويرى "إحسان عبّاس" أنّ: :« الوصول إلى الأهداف أو الفشل في تحقيقها عاملان يبلغان بالتّجربة الإنسانية حدّ النّضج، وهذا ما يحدث في نفس صاحبها قلقا نفسيّا يقوده إلى كتابة التّجربة وتدوينها »[18]، ومن الدّوافع الحاضرة في معظم السّير الذّاتية إشباع نزعة(الأنا).

كما أنّ التّجارب العاطفيّة والرّوحية من الدّوافع ذات الأهمّية في تبلور فكرة تدوين السّيرة الذّاتية، ومن عوامل نجاحها وخلودها وهي من « أشدّها حثّا على كتابة السّيرة الذّاتية»[19]، ويرى بعضهم أنّ فترات الاضطراب والحرب والثّورات ومظاهر الاستبداد والتّغيّرات الّتي تصيب المجتمع، تولد الألم وتجعله عاملا مهمّا ومؤثّرا في تشكيل السّيرة الذّاتية وتلوينها، فيصبح « أداة فعّالة تزيد من خصب حياتنا الرّوحية وتعمل على صقل شخصيتنا»[20]، وقد يكو الدّافع ،المتعة الفنّية الّتي تجعل الكاتب يسجّل تجربته من خلال نص أدبي يظهر فيه قدرته على الكتابة الأدبيّة الفنّية، كما أنّ إلحاح الأصدقاء وسؤال الباحثين من الدّوافع الّتي تسهم أحيانا في تدوين السّيرة الذّاتية[21].

وفي سيرة المنتهى يبدو أنّ هناك كثير من الدّوافع تضافرت ليظهر إلى الوجود هذا النّص السّير ذاتي، يذكر "واسيني الأعرج " في خاتمة السّيرة الذّاتية « مع العلم أنّ هذه الحياة التي أتحدّث عنها ليست نموذجيّة في شيء ، ولا توجد أصلا حياة نموذجيّة يمكن اتّباعها والسّير على هديها بالنّسبة لكل النّاس، لأنّ هذا يلغي القوة الكامنة لدى كل فرد على بناء حياته النّموذجيّة الخاصّة»[22]، ثمّ يقرّ« فالسّيرة ليست أكثر من تجربة شخصية وجماعية في الوقت نفسه، القصد من ورائها اقتسام شيء ما فيها مع القارئ الّذي لا ينتظر سوبرمانا خارقا، ولكنّه ينتظر جهد إنسان باتّجاه الحياة بكل ما تحمله هذه العلاقة من مشقّات ومتاعب »[23]، فهو لا يريد من خلالها أن يعلّم القارئ أو يجعله يحاكي سيرته كما رأينا، إنّما هو ينقل الحياة الإنسانيّة بكل متناقضاتها وأمالها وآلامها وخيباتها وأحلامها.

وقد صرّح الكاتب في خاتمته بعدّة دوافع أدّت به إلى كتابة هذا النّص، فكانت منها تساؤلات طرحها على نفسه« ما ذا يعني أن يصبح المرء كاتبا؟ هل هي الأقدار ومساراتها الّتي وضعته في مسلك لم يختره في النّهاية؟ هل هي صدفة الحياة المليئة بالغموض والأسرار؟ هل هي الإرادة والإصرار للانخراط في العصر وتحمّل قسوته ومقاومة سلطانه الظالم؟ أم هو الإيمان العميق بأن شيئا آخر يجب أن يرى النّور بالشّكل الّذي يرتضيه، لا أدري بالضّبط، ربّما نبتت السّيرة في عمق هذه الأسئلة الّتي تشغلني، لا كحياة فردية وشخصية وحسب، لكن أيضا كرهان كتابي، سيّدته الصّبر على حرفة نحت اللّغة الّتي لا تقدّم أسرارها بسهولة، كيف أكتبني؟ كيف أقولني بلا خوف ولا بتر؟... »[24] ، فالكاتب يصرّح بدافع المتعة الفنّية الّتي جعلته يسجّل جانبا من حياته الشّخصية كما صرّح بذلك القلق الفنّي الّذي انتابه وجعله يكتب هذه السّيرة الّتي كانت بالنّسبة إليه من بين رهاناته الكبيرة « كانت رهاناتي الكبيرة في هذه السّيرة كمشروع كتابي، واضحة لأنّ المعلومات الحياتية والذّاكرة بكل ثقلها لا تكفي، فهي تحتاج إلى سند فنّي حقيقي يحملها ويحتويها ويخلق جسرا بينها وبين القارئ»[25]، كما أشار إلى السّيّدة الّتي كان لها فضل في دفعه لكتابة هذه السّيرة:« الفضل يعود بشكل مباشر أو غير مباشر لامرأة من نبل كبير الدّكتورة سهام شرّاد،... سألتني الدّكتورة سهام ذات مرّة ونحن نتحدّث في مكتبة الجامعة العريقة وأعرض أمامها برنامج السّيرة الذّاتية الموجّهة لطلبة الدّكتوراه لسنة2013-2014... قالت بعفوية وطفولة: لماذا لا تكتب سيرتك الذّاتية يا أستاذ؟ أجبت باقتضاب: جرّبتها وفشلت فهي عمل يستنزف من الدّاخل وغير مفيد، قالت :جرّب ، ضحكت مرّة أخرى وقلت: حتّى لو كتبتها، لن أكتب من موقع البطولات الوهمية والزّعامات المفرطة، سأكتب نصّا يشبهني فقط، ثمّ تطوّرت الفكرة شيئا فشيئا لتتحوّل إلى تجربة رهانية في اختبار قدرات الذّات على تخطّي الآلام والخوف وتأمّل الجراحات في المرايا الّتي توفّرها السّيرة الذّاتية»[26].

لقد سجّل الكاتب في نصّه أحداثا جساما ألمّت بالجزائر وعصفت بشعبها، فأفرزت ما سبب الألم والأمل في نفس المؤلّف كالثّورة التّحريرية، فنجد الكاتب يتحدّث عن تبعاتها في حياته، فقد كان والده شهيدا من شهداء الثّورة، هذا الوالد

الذي حرم منه منذ البداية، إذ كان مغتربا في فرنسا يحصّل لقمة العيش ، ولمّا عاد متشبّعا بالفكر الثّوري الّذي غرسته فيه صديقته هناك انظمّ إلى الثّورة ثمّ استشهد و"واسيني" لا يزال طفلا صغيرا، فعانى اليتم، فهو إذ يتحدّث بألم عن اليتم ،لا يصوّر حالته فحسب بل هي حالة كثير من أطفال جيله« فقد واجهت في حياتي الطّفولية وما بعدها كسرا كبيرا متعدّد الأوجه، الّذي ترك ملمسه وعلاماته على حياتي: الأوّل حرب التّحرير الوطنيّة الّتي جرحت طفولتي بقسوة، وسرقت منّي بيت ولادتي ووالدي وجزءا مهمّا من أثاث الطّفولة السّرّي، أعتقد أنّي يوم فتحت عيني لأوّل مرّة كنت بلا طفولة، وافترضت بلا إصرار لا أفهم حتّى الآن سّره أبا يقف بجانبي ويوصلني إلى المدرسة ويفرح بي أمام أساتذتي لكي أستطيع أن أعيش»[27]. إنّ استشهاد الأب وغيابه انجرّ عليه تبعات كثيرة كخروج الأم للعمل في الحقول وهي في عزّ شبابها، لتحلّ الجدّة محلّها في البيت وتنتقل الأم عند "واسيني" إلى أب والجدّة إلى أمّ«كانت حنّا يا مّيما، ثمّ أصبحتْ أمّي عندما غادرتِ البيت نحو العمل وأصبحتِ أبي»[28]، ثمّ حالة الفقر والحرمان والجوع ، فكثيرا ما كان يأكل النّباتات البرّية ليترك لقمته لأخوته« كنّا في عمق سنوات الحرب، المجاعة والجراد غزوا كل الأمكنة وأصبح للجوع رائحة حقيقية، الجفاف منع النّباتات الّتي كنّا نأكلها من اختراق الأرض، التّافغة، الأرضي شوكي البرّي، السّكّوم، تمالة،... لم تكن تكلّف شيئا سوى المطر والانتظار.... السّنة كانت عجفاء، غابت فيها حتّى نباتات الموت وسكن الجوع البطون بقوّة...»[29]، ثمّ جاءت المرحلة الأمرّ والأبشع وهي العشرية السّوداء«الكسر الثّاني الحرب الأهلية في التّسعينيات الّتي أحرقت الجزائر وكادت ترميها نحو قدر مجهول ممّا اضطرّني إلى خيار المنفى... »[30].

إنّ "واسيني" كان يبحث عن هويّة مفقودة كان للاستعمار اليد الطّولى في محوها ويظهر ذلك من خلال حديثه عن استشهاد والده، فالثّورة جاءت لاسترداد ما غصب من هويّة هذا الشّعب، ثمّ حبّه للّغة العربيّة الّتي كانت محظورة آنذاك وكان التّعليم في المدارس بالفرنسية، ويرجع الفضل فيه لجدّته الّتي كانت تدفعه إلى حفظ القرآن الكريم في المسجد، أين تولّد حبّه للّغة العربيّة بعد أن وجد كتاب (ألف ليلة وليلة) الّذي سرقه بعد ذلك من المسجد، ولم يخل النّص من التّجارب

الرّوحية والعاطفيّة الّتي تعد أهم عوامل خلق السّيرة ونجاحها، كما ذكرنا سابقا، فـ"واسيني الأعرج" قد كسر الطّابوهات حين حكى عن أوّل حب في حياته "مينا" أو "آمنه" الّتي كانت فتاة هوى في ماخور "عيشة الطّويلة"«...لهذا كانت مساحة مينا واسعة، لأنّها شكّلت داخلي عاطفيّا ولغويّا بقوّة من حيث لا تدري وربّما أيضا من حيث لا أدري، أتفهّم الكثير من قرّائي الّذين احتجّوا كثيرا على العلاقة مع مينا، لكن هل نختار حياتنا كما نريد؟ كانت لعبة الصّراحة في هذه النّقطة بالذّات كلّية وقاسية، إمّا أن أرويها كما لمستها وكما أردتها وكما تخيّلت نهايتها التّراجيدية أيضا، أو أهملها جملة وتفصيلا وكان ردّي بلا مواربة على قرّائي وبعض أصدقائي بصراحة أفقدتني بعضهم...»[31].

لقد بنى "واسيني الأعرج" سيرته على أعمدة كانت الأساس وكان لها الدّور البارز في حياته: جدّه المورسكي الرّوخو وجدّته "حنّا فاطنة" ووالدته"ميما أميزار" و"مينا"، والكاتب "سرفانتيس " صاحب "دون كيشوت" الّذي عدّه جدّا لغويّا .لقد بثّ "واسيني" من خلال هذه السّيرة نجواه وألمه لقرّاء عرفوه على منابر الجامعات والمؤتمرات أديبا وأستاذا وناقدا، ليتقاسم معهم إنسانيته بكبواتها وحسراتها مع أنّ القارئ الذّكي المدمن على مؤلّفاته يلمس ذلك في كلّ كتاباته.

في الأخير نقول أنّ هذا النّص الرّوائي الّذي يندرج في فن رواية السّيرة الذّاتية قد حقّق نجاحا كبيرا، وما الطّبعات الكثيرة له إلاّ دليل على ذلك، وما إقبال الباحثين عليه تحليلا ونقدا إلاّ دليل آخر على قيمته .

ـ الهوامـــــش :

(1)حليمة بولحية " تمظهرات السّيرة الذّاتيّة في الرّواية الجزائريّة (طيور في الظهيرة).(البزاة) لمرزاق بقطاش أنموذجا ". مجلّة مقاليد . ص26. https://revues .univ-ouargla .dz.

(2)واسيني الأعرج " سيرة المنتهى عشتها ... كما اشتهتني ".الجزائر. منشورات بغدادي.ط2015/5م.ص494.

(3)فيليب لوجون"السّيرة الذّاتية الميثاق والتّاريخ الأدبي".ترجمة عمر علي.الدّار البيضاء.المركز الثّقافي.ط1994/1مزص08.

(4)إحسان عبّاس "فن السّيرة". الأردن. دار الشّروق للنّشروالتّوزيع.ط1996/1م.ص102.

(5)عبد العزيز شرف "أدب السّيرة الذّاتية". القاهرة. مؤسّسة الأهرام للنّشر والتّوزيع. دط/1998م.ص02.

(6)حسين المناصرة" مقاربة الرّواية(قراءات في نقد النّقد)".دط/2008م.ص16.

(7)عبد الله إبراهيم "إشكالية النّوع والتّهجين السّردي".ص03. مجلّة الحياة الدّولية. العدد 13524.ص18.مقارنات في السّرد الرّواية والقصّة في السّعودية.العدد1420/2000م.

(8)غيتري كريمة "جمالية الرّواية السّيرية. رواية السّمك لا يبالي لأنعام بيوض أنموذجا ".تلمسان. جامعة أبي بكر بلقايد.2012م-2013م.

(9)حليمة بولحية " تمظهرات السّيرة الذّاتيّة في الرّواية الجزائريّة".ص28.

* صرّح بذلك في محاضرة "نرجسيّة الأنا وحرّية التّعبير" بجامعة البترا في الأردن (موجودة على اليوتيوب)

**مقدّمة " سيرة المنتهى".

*** المصدر نفسه .

(10) واسيني الأعرج" سيرة المنتهى".ص491.

(11) فيليب لوجون "السّيرة الذّاتية الميثاق والتّاريخ الأدبي".ص24.

(12) واسيني الأعرج "سيرة المنتهى".ص135.

(13) عبد الحميد المحادين "التّقنيات السّردية في روايات عبد الرّحمان منيف". لبنان .بيروت. المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.ط1/1999م.ص26.

(14) واسيني الأعرج "سيرة المنتهى".ص173.

(15)المصدر نفسه.ص132.

(16)يحي عبد الدّايم "التّرجمة الذّاتية في الأدب العربي الحديث" .لبنان .بيروت. دار إحياء التّراث العربي .دط/دت.ص32.

(17) إحسان عبّاس "فن السّيرة".ص99وص100.

(18) المرجع نفسه.ص95.

(19) المرجع نفسه.ص135.

(20)عبد العزيز شرف "أدب السّيرة الذّاتية".ص17.

(21)سامر صدقي محمد مرسي "رواية السّيرة الذّاتية في أدب توفيق الحكيم دراسة نقدية تحليلية". أطروحة مكمّلة لنيل درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها .جامعة النّجاح. نابلس. فلسطين .2010م .ص97.

(22) واسيني الأعرج "سيرة المنتهى".ص492.

(23)المصدر نفسه.ص492.

(24)المصدر نفسه.ص498.

(25)المصدر نفسه.ص503.

(26)المصدر نفسه.ص503.

(27)المصدر نفسه.212.

(28)المصدر نفسه.ص348وص349.

(30)المصدر نفسه.ص493وص494.

(31)المصدر نفسه.ص506وص507.

السيرة الذاتية:

خصوصياتها الأجناسية وعلاقاتها بالكتابات التخييلية

د/سليم حيولة

جامعة المدية

الملخص:

تحاول هذه الدراسة تقديم تعريف دقيق للسيرة الذاتية بالنظر إلى مرجعياتها الفنية –الجمالية وكذلك الأجناسية وذلك انطلاقا من التحديدات التي وضعها الفرنسي فيليب لوجون كما يتم البحث في سبب كتابة السير الذاتية بالنسبة للأدباء أو بالنسبة لشخصيات المعروفة سياسيا واجتماعيا، كما تهدف في الوقت ذاته توضيح حدود السيرة الذاتية والتخييل الذاتي والرواية ومختلف الأشكال السردية الأخرى وكيف يمكن أن تتداخل مع السيرة الذاتية لتكون نصا فسيفسائيا من حيث الشكل، كما تتناول علاقة السيرة الذاتية ككتابة أدبية تعتمد التخييل- بكاتبها وبالقارئ معا.

Abstract :

This study tries to represent an accurate definition to the autobiography in regard to its forms references as well as aesthetic and litterary Gender starting from the restrictions that the French Philippe Lejeune has set up.And also,it explores the reasons behind autobiography writing by writers and famous personalities wether politically or socially ones In the same time,this study aims to show the limits of autobiography,and its relations with other litterary gender and forms And in wich way can interfear with autobiography in order to be a mosaic in term of its form.furthermore,it tackles the relationship between autobiography as a litterary writing that depend on imagination(inspiration) to the writer and the reader all toghether.

Thus, the present interference explains and highlights the basic characteristics both genre- autobiography and auto fiction- and shows how they differ from the novel though they rely on the novel.

*** *** ***

مقدّمة :

تحتلّ قضية تصنيف الأجناس الأدبية بجسب خصوصياتها وشروطها أهمية كبيرة في الدراسات النقدية المعاصرة وتتنوع الكتابات حولها انطلاقا من كونها نوعا أدبيا احتلّ مكانته في الواقع الإبداعي المعاصر، فنجد من يصنفها باعتبار خصوصياتها السردية والفنية كما نجد من ينظر إليها بالنظر إلى علاقتها بمؤلّفها أو بمتلقّيها من القراء، غير أن التنظير العربي في هذا المجال ما يزال ناقصا بالنظر إلى ما كتبه الفرنسيون على الخصوص ولذلك نصادف كتابات عربية تأخذ تلك التنظيرات الفرنسية كمرجع لها في توضيح حدود السيرة الذاتية والتخييل الذاتي والرواية ومختلف الأشكال السردية الأخرى، ونتيجة لكل ذلك تبرز مسألة مهمة وهي أن عملية التصنيف هذه تكتنفها صعوبات كثيرة لعل أهمها صعوبة تصنيف الأجناس في حد ذاتها لأنها في الأصل متداخلة، وتزداد صعوبة التصنيف هذه بالنظر للمبدعين أنفسهم الذين يمنحون لأنفسهم حرية الكتابة بحسب شروطهم الخاصة وكذلك بالنسبة للمهتمين والنقاد والمنظرين الذين يتخذون طرقا خاصة في تحديد قواعد الجنس الأدبي وحدوده وعلاقاته المتشعبة بالأجناس الأخرى .

وقبل الخوض في الشروط الأجناسية للسيرة الذاتية وعلاقاتها بالأنواع الأدبية الأخرى كان لا بد من تقديم تعريف للسيرة الذاتية يمكن اعتباره مدخلا لبحثنا هذا حيث إنه يمكن القول بداية بأنه «**تتنوع نماذج التعبير السير ذاتي وتتعدّد بتنوع المنهج الكتابي الذي تشتغل عليه الكتابة السير ذاتية وتعدُّدها ولكنها في كل أنواعه التعبيرية تقوم على فعالية استرجاع تجربة الكاتب في منحى محدّد ومعين ومقصود ومنتخب من مناحي حياتها**»[1]. فالسّيرة الذاتية كنوع أدبي لا تخرج عن كونها سرد استرجاعي للتجارب الحياتية لشخصية ما قد تكون عادة معروفة في محيطها الاجتماعي المحلّي أو العالمي كما يمكن أن تكون شخصية أدبية مشهورة كذلك، وطبيعة السيرة الذاتية هذه لا يمنع من تعدّد طرق التعبير بها وتعدُّد رؤى كتابها .

كما كان لابد علينا من طرح هذا السؤال وهو لماذا يكتب الإنسان سيرته الذاتية؟ هل يقوم بذلك لضرورات شخصية أم لأهداف أخرى؟ إن الأكيد في هذا هو أن كاتب السيرة يقوم بذلك استكمالا لتجربته الحياتية والإبداعية التي بدأها قبل ذلك وإن الداعي الأساسي للكتابة عن الذات هو وجود الآخر أي القارئ المتابع، بحيث «**إن كل سيرة ذاتية جديرة بهذا الاسم "تُدرج في مشروعها صورة الآخر وتخضع لاستراتيجية بلاغية للتواصل. ويمكن أن نلخص ذلك في موقف جان بول سارتر الذي يذهب في نفس الاتجاه" إننا نكتب دائما من أجل الآخر"**» [2]. فهذا يحيلنا إلى خصوصية أخرى من خصوصيات السيرة الذاتية وهي إقامة تواصل مع القارئ، ومنه فإن أهم ما تطمح إليه مثل هذه الكتابات الشخصية هو إقامة تواصل بينها وبين القارئ أكثر من كونها كتابة عن الذات من أجل إبرازها والتشهير لها، حيث «**تتوجَّه السيرة الذاتية عكس ما يفترض قبليا المشنعون عليها إلى عالم القراءة ومن أجل التأثير في القارئ وإنشاء حوار معه. إن الحديث عن الذات مفيد للقارئ** »[3]. ومنه تظهر لنا أهمية السيرة الذاتية بالنسبة للقارئ حيث لا تعتبر كتابة عن الذات بقدر ماهي إقامة حوار ونقاش بين المؤلف وقارئه حول قضايا عديدة فكرية وحياتية وغيرها .

ومنه فإنّ السيرة الذاتية تخرج عن كونها كتابة عن تاريخ تلك الشخصية فحسب بل إنها تعتبر جسرا تواصليا بينها وبين القارئ حتى يمكن القول إنه بدون القارئ لا توجد كتابة عن الذات «**يمكن القول إن السيرة الذاتية كنصّ أدبي يكتبه صاحبها عن نفسه-ليست مجرّد تسجيل حوادث وأخبار. وليست أيضا مجرّد سرد لأعمال الكاتب وآثاره ولكنها عمل فني ينتقي وينظّم ويوازن...في عمل أدبي يترك أثره المنشود لدى المتلقي**»[4]. فهي بالرغم من كونها نصا أدبيا يُفترض ان يستوفي كل الشروط الفنية والجمالية فهي ليست كتابة من أجل معالجة قضايا اجتماعية أو سياسية أو فلسفية أو حياتية بصفة عامّة، وإنما هي كتابة تنتقل بصاحبها إلى محاولة فهم وجودي لذاته في خضم المراحل الطويلة التي قطعها في

حياته وهي في الوقت نفسه لا تنفصل عن قارئها الذي يفهم ذاته من خلالها ويحيا كذلك بحياة سيرة كاتبه الذاتية .

ومنه وبالنظر لعلاقة السيرة الذاتية بالقارئ تظهر وظيفة من وظائف السيرة في علاقتها بقرّائها وهي الوظيفة التواصلية التي « **تُمثّل عنصرا تركيبيا هامّا في السيرة الذاتية وتحقّق للكاتب أداء الوظيفة الأخرى الاعترافية** »[5]. فعلاقة كاتب السيرة الذاتية بالقارئ هي علاقة تواصلية تتخذ مبدأ الاعتراف الذي تبوح به تلك الذات لكل من يعرفها في الحياة الحقيقية .

كما يحق لنا التساؤل أيضا؛ متى يبدأ الكتاب في كتابة سيرتهم الذاتية؟ وهل لذلك دخل في التقدّم في العمر ؟ إن ما يبدو حتما أن « **كتابة السيرة الذاتية تتمّ حينما يكون في مقدور كاتبها قطع صلته –إلى حين- بالبيئة الخارجية كي يجمع شتات نفسه أو يتملك زمامها**»[6]. فكاتب السيرة الذاتية التي تُوثّق مراحل من حياته قد تطول أو تقصر يفعل ذلك في مرحلة يصبح فيها فعلا في حاجة إلى كل ذلك، فيتوقف عن مشاغله الاعتيادية ويحاول قطع نفسه عن مجتمعها وزمانها ويبدأ في العودة إلى الوراء من أجل جمع تواريخ ومحطات مرَّ بها أو ظروف وسياقات مرّت به ساهمت في التأثير فيه بشكل أو بآخر وفي تكوين شخصيته، وهي عملية مهمة تساعده في جمع شتات نفسه وإعادة تركيبها .

فالكتابة عن الذات ليست بالعملية البسيطة ،كما أنها ليست كتابة مثلها مثل الكتابات السردية الأخرى وإنّما هي عمل يتميّز بالعمق الفكري، بل هي في أساسها عمل تتمّ من خلاله مراجعة الذات «**فكان المراد من كتابة السيرة الذاتية تحقيق ضرب من التوافق بين العزلة الباطنة والعالم الخارجي، وذلك حينما ترتد الذات على نفسها وقد اكتسبت عمقا وخصبا**»[7]. فليس متأتيا لكل كاتب أن يكتب سيرته الذاتية بمثل هذه الشروط .

وفي هذا السياق لا يمكن فهم مبعث كتابة السيرة الذاتية إلا من خلال فهم التجربة الوجودية والفكرية لكاتبها، ومنه فـ« **السيرة الذاتية تعبّر عن أهم مظاهر**

الحياة الشخصية لكاتبها، وهي حياة لا ينفصل فيها "الداخل"عن "الخارج"، ذلك أنها في صميمها تركيز وإشعاع وانفصال واتّصال، انطواء على الذات وافتراق عن الذات»[8]. فهي تعبير عن المراحل الداخلية التي تمرّ بها الذات طوال مسيرتها الوجودية في هذا العالم، كما يجب أن ننظر إليها على أنها كتابة عن الذات من أجل أن يعرف القراء عنها أكثر بحسب أن صاحبها شخصية معروفة وإنما « **وليس من المطلوب أن يكون لموضوع السيرة الذاتية علاقة بما حدث في السابق لأنه لا يمكن لكاتب السيرة الذاتية أن يستخلص أمرا قيما من احتمالات وجوده ومن مشاريعه المستقبلية»**[9], فهي ليست كتابة عن أحداث وقعت في فترات سابقة كما أنها ليست كتابة عن مراحل حياتية مختلفة وإنما هي وقفة من أجل تقييم مسيرة تلك الذات ومحاولة بناء استشراف مستقبلي لما يمكن أن تكون عليه مستقبلا .

أوّلا: التحديد الأجناسي والفنّي للسيرة الذاتية :

إن التحديد الذي يمكن وضعه في البداية للسيرة الذاتية لا يمكن أن يخرج عن عدد من التحديدات الشكلية منها والجمالية، فهي تعني-في الظاهر- كلّ كتابة عن الذات وسرد لمراحلها الحياتية التي قطعتها مرورا بفترة الصغر وهي الفترة التي يكثر تواردها فيها ثم مرحلة الشباب التي تتميز بالحيوية والنشاط واختيار الطريق الحياتي المناسب ثم مرحلة النضج التي تكتمل فيها شخصية مؤلّفها وتتميّز بالهدوء والرتابة وأخيرا مرحلة الشيخوخة التي تتميز بمرحلة الكمون ومحاولة استرجاع الماضي وهي المرحلة التي تُعتبر من أكثر المراحل باعثا على كتابة السيرة الذاتية لأنها مرحلة اكتمال النضوح الفكري للذات، ومحاولة تقييم ما مرَّت به منذ وجودها .

وإنه –في البداية- يمكن القول إنّ « **التحديد المناسب هو الذي يعكس المقولة الأدبية كما توجد في الواقع فارضا بذلك إكراهات على المؤلف أو على القارئ»**[10]. فشروط السيرة الذاتية هي التي تميزها في الواقع الإبداعي، فلا يمكن وضع شروط للسيرة خارجا عن واقعها الإبداعي، ومنه فلا يمكن وضع شروط وعلى الكتاب أن يتبعوها في كتاباتهم لسيرهم الذاتية وينسجوا على منوالها .

وإنه لا بد من الإشارة أيضا إلى أن طبيعة السيرة الذاتية باعتبارها نصا يتضمن أشكالا أجناسية أخرى مثل الرواية وغيرها يمكن القول «**إن ذلك –في الواقع- ليس سلوكا عفويا يفرضه انفتاح النصوص على بعضها في سياق تداخل الأجناس الأدبية، ولكنه سلوك مقصود يلجا إليه المبدع تحت إلحاح ضرورات فنية واجتماعية معينة** »[11]. حيث نجد أن السيرة الذاتية يمكن أن تتضمن أشكالا أجناسية أخرى وذلك كسلوك مقصود من قبل الكاتب وذلك لتحقيق أهداف فنية واجتماعية .

وبالعودة إلى أحد أهمّ المهتمين بالسيرة الذاتية في النقد المعاصر وهو الفرنسي فيلب لوجون فإنه يمكن القول، بداية فيما يتعلّق بتحديد مفهوم للسيرة الذاتية، بأن «**الارتباط بالتَّحليل الداخلي للنص لا يمكن أن يبرز أية خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها بشكل واضح من الأنواع القريبة منها رواية السيرة الذاتية**»[12]. فالسيرة الذاتية لا يمكن بأيّ شكل من الأشكال أن تتحدّد من خلال بنيتها النصية اللغوية أو السردية الداخلية لأنَّها ليست كافية لتوضيح خصوصياتها الفنية والشكلية .

ولذلك فإن هذا التحديد لمفهوم السيرة الذاتية يبقى ناقصا إذا لم نعد إلى مفهوم السيرة بحدّ ذاته حيث « **وتعني لفظة "سيرة" اليوم حسب الاستعمال:**

أ- تاريخ إنسان (مشهور عموما) مروي من طرف شخص آخر(وهو المعنى القديم والأكثر شيوعا)

ب- تاريخ إنسان (غامض عموما) مروية شفويا من طرف شخص آخر أثار هذا التاريخ من أجل دراسته (منهج السيرة في العلوم الاجتماعية)

ج- تاريخ إنسان مروي من طرفه لشخص أو أشخاص يساعدونه عن طريق سماعهم على التوجه في حياته(السيرة في تشكُّلها). ويقر فيليب لوجون بأنه كان عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مثل هذه التعددية في المعنى أثناء استخدامه للفظة "السيرة الذاتية »[13]. فالسيرة الذاتية لا يمكن أن يتضح معناها-حسب فيليب

لوجون- إذا أخذنا معناها الأخير فحسب وهي الكتابة عن الذات فقط، لأنه سيجعل مفهومها غامضا، ولذلك فعلينا أن نحدّد منذ البداية علاقة كل كتابة ذاتية-كما يرى- بالكتابة التاريخية التي يقوم بها شخص ما حول شخصية مشهورة، وكذلك كتابة السيرة في العلوم الاجتماعية وهي طرق كتابية لا بدّ من أخذها بعين الاعتبار في كل محاولة تحديد لمفهوم السيرة الذاتية.

ومنه فإن السيرة الذاتية التي تعني الكتابة عن الذات يجب أن تأخذ في حسبانها أمورا أخرى تتعلّق بمفاهيم السيرة في مجالات أخرى؛ كالتاريخ والعلوم الاجتماعية، وبناء على كلّ ما يذكره فيليب لوجون فإن السّيرة الذاتية يجب أن تتحدّد ضمن سياق ثقافي يتعلّق بكاتب تلك السيرة ومسيرته الاجتماعية أو الأدبية بما يمثّل منطلقا ثابتا لفهمها ولذلك فهو يدعو «**إلى الأخذ بعين الاعتبار ثلاث نقاط أساسية أثناء الوصف :**

أ- أن تسمية سيرة ذاتية يمكن أن تنتمي إلى نظامين مختلفين :

+ نظام مرجعي "واقعي" يأخذ فيه الالتزام الأوتوبيوغرافي قيمة عقد.

+ نظام أدبي لا تستند فيه الكتابة الشفافية، وإن كان بإمكانها أن تقلّد وتغير على قناعات النظام الأول.

ب- يمكن أن يكون هناك تفاوت من جهة المؤلف بين المقصدية الأولية وتلك التي سيمنحه إياها القارئ: ومردّ ذلك إما لجهل المؤلف بالآثار التي يمكن أن تقحمها صيغة التقديم التي اختارها أو لوجود تحقّقات أخرى بينه وبين القارئ(عناصر توضيب القراءة، العنوان الفرعي، التصنيف النوعي، الأشعار).

ج- وأخيرا يجب أن نتقبّل أنّه بالإمكان تعايش قراءات متباينة للنص وتأويلات متباينة للعقد المقترح نفسه لأن الجمهور ليس متجانسا»[14]. فكلُّ سيرة ذاتية بحسب لوجون- يجب أن تتقيّد بالحقيقة الذاتية باعتبارها نظاما مرجعيا واقعيا بما يمثّل –بحسبه- عقدا بين كاتب السيرة وقارئها يتمُّ من خلال هذا العقد الالتزام بتقديم الواقع الذاتي كما كان وإلا لا يمكن الحديث عن سيرة ذاتية كاملة وتامة.

وبالإضافة إلى هذا العقد المبرم بين القارئ والكاتب، فإنّ الكتابة السير-ذاتية كتابة تنتمي للأدب أي الخيال يتمُّ فيها الخروج عن هذا الميثاق المبرم حيث يُتيح الكاتب لنفسه اعتماد الخيال في سرد سيرته بما يجعلها غير متطابقة تمام مع الواقع الفعلي . ولكن بالرغم من كلّ هذا تبقى السيرة الذاتية بهذا الشكل مفتوحة على التأويل من اجل الأسباب التي جعلت الكاتب ينحو ذلك النحو في كتابته لأنها – في النهاية- نص أدبي.

ونتيجة لكل ذلك فإنه-بالنسبة- لفيليب لوجون يمكن تميز مجموعة من التحديدات يمكنها مساعدتنا في فهم جيد للسيرة الذاتية حيث« ... **يصبح حدّ السيرة الذاتية كالآتي:**

الحدّ: حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة. يعرض هذا الحدّ عناصر تنتمي إلى أربعة أصناف مختلفة 1- شكل اللغة أ- حكي ب- نثري

2 -الموضوع المطروق ؛ حياة فردية . وتاريخ شخصية معينة

3- وضعية المؤلف : تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد .

4 -وضعية السارد أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية ب- منظور استعادي للحكي ج- ستكون السيرة الذاتية هي كل عمل يجمع في الوقت نفسه الشروط المشار إليها في كل صنف من هذه الأصناف ولا تجمع الأنواع المشابهة للسيرة الذاتية كل تلك الشروط . »[15]

فالواقعية شكل مهم في كل سيرة ذاتية يتمُّ فيه التركيز على الحياة الفردية لكاتبها التي يجب أن يتطابق السرد مع حقائق تلك الشخصية ويماثلها، وهي شروط يجب أن تتضمنها كل كتابة توسم بالسيرة الذاتية. ويعترف لوجون وجود كتابات تتضمَّن بعضا من خصوصيات السيرة الذاتية كما حدّدها، لكنها ليست سير ذاتية.

ومنه فإن الشيء الواجب توفُّره في كل كتابة موسومة بالسيرة الذاتية هي حديثها عن الحياة الواقعية لتلك الشخصية حيث «**يجب أن يكون الموضوع أساسا هو الحياة الفردية وتكوّن الشخصية، غير أنه يمكن أن يشتمل إلى جانب ذلك على التعاقب والتاريخ الاجتماعي أو السياسي**»[16]. فالحديث عن الذات وحياتها الماضية الواقعية لا يمكن حدوثه بدون ذكر السياقات الاجتماعية والسياسية وغيرها والتي كان لها دور في تكوّن تلك الذات ونضوج شخصيتها عبر الزمن، وبهذا يمكن مساعدة كل من الذات نفسها والقارئ على فهم تلك الذات .

كل تلك الشروط التي ذكرها فيليب لوجون تبقى في حاجة إلى شرط (سردي) داخلي ذات أهمية بالغة لأن الذات التي تتكلم عن نفسها وتسرد حياتها الماضية الواقعية يجب أن تكون هي الشخصية الساردة في نصّها، ومنه «**فلكي تكون هناك سيرة ذاتية (وأدب شخصي بصفة عامة) يجب أن يكون هناك تطابقا بين المؤلّف والسارد والشخصية**»[17]. فيجب أن يكون السارد هو المؤلّف نفسه والذي يتخلّل سرده نصّه من البداية إلى النهاية .

ولا يعني تطابق السارد مع الشخصية المتحدّثة عن ذاتها أن يستعمل الكاتب ذات المتكلّم دائما بل نجد صيغة الحكي ضمير الغائب لكن الإحالة دائما يجب أن تكون للسارد (المؤلّف) حيث نجد أنه «**غالبا ما يتطابق السارد والشخصية الرئيسية الذي تفترضه السيرة الذاتية من خلال استعمال ضمير المتكلم، وهو ما يطلق عليه جيرار جينيت، "السرد القصصي الذاتي" أثناء تصنيفه لـ "أصوات الحكي". وهو تصنيف أقامه انطلاقا من أعمال تخييلية. غير أنه يبين بوضوح كيف يمكن أن يوجد حكي بـ "ضمير المتكلم" دون أن يكون السارد نفسه هو الشخصية الرئيسية، وهو ما يطلق عليه بشكل موسّع أكثر السرد "مماثل للقصة"** »[18]. فجيرار جينيت الذي يذكر لوجون تحديداته والذي يعتبر أيضا من بين أهم المنظرين للخطاب السردي والسيرة الذاتية ضمنه، فهو حين يصنف أصوات الحكي في "السّرد القصصي الذاتي" يذكر نوعين من الضمائر المستعملة فيه وهي

عادة تستعمل فيه ضمير المتكلم في سرد السيرة الذاتية وثانيا قد نجد استعمال لضمير المتكلم دون أن يحيل الضمير إلى السارد(الشخصية الساردة لذاتها)، وهي ظاهرة يجب التنبُّه لها في مثل هذه النصوص.

لكننا نجد من جهة أخرى أن عددا من النصوص السير-ذاتية تستعمل ضمير الغائب مخالفة بذلك ما درج عليه الكتاب في كتابة هذا النوع الأدبي حيث «**لم يعد الضمير الأول هو الأنموذج الوحيد والمتفرد لرواية السيرة الذاتية إذ سعى بعض كتاب السيرة الذاتية لأسباب ذاتية وموضوعية- وربما فنية- أيضا إلى استخدام ضمير الغائب مثلا، بوصفه ممثلا للراوي الذاتي يعد حضور القرائن والأسانيد والوثائق التي تؤكد سيرذاتية المحكي في تشكيل خطابه وتحيل على الراوي السيرذاتي إحالة حاسمة ونهائية** »[19]. فالكتابة عن الذات باستعمال ضمير الغائب مثلا تعتبر من خصوصيات السيرة الذاتية لكن مع لزوم أن يحيل في الأخير إلى الأنا التي تسرد حياتها في النص، وإن هذا التنوع هو الذي يغني السيرة الذاتية ويجعلنا نوعا أدبيا مرنا .

وهذا التحديد للسّيرة الذاتية والتّمييز لطبيعتها والذي لا يخرج عن خصوصياتها في الواقع الإبداعي الفعلي وليس وضعا لقواعد وإلزام الكتاب باتّباعها يحيلنا إلى ضرورة التفريق بينها وبين الكتابة الروائية حيث و«**في مقابل ميثاق السيرة الذاتية يمكننا أن نطرح الميثاق الروائي الذي سيكون له هو أيضا، مظهران أولهما: تصنيف جلي لعدم التطابق (إذ لا يحمل المؤلف والشخصية نفس الاسم) والثاني تصريح بالتخييل (العنوان الفرعي) رواية على العموم هو الذي يؤدي اليوم هذه الوظيفة على الغلاف مع ملاحظة أن رواية تعني في المصطلحات المعاصرة ميثاقا روائيا في حين أن مصطلح محكي غير محدّد ومنسجم مع ميثاق السيرة الذاتية** »[20]. فالتفريق بين الرواية والسيرة الذاتية في هذا المجال يساعدنا على التمييز بينهما من جهة كما يساعدنا على تحديد جيد للكتابة السير-ذاتية.

ثانيا: السيرة الذاتية ؛ بين الأدب المزيف والأدب النبيل

إن السيرة الذاتية وبالرغم من أهميتها الخاصة في الكتابات السردية إلا أنها لم تلق القبول الكلي من قبل المهتمين وعدد من النقاد وذلك لعدة اعتبارات، وفي البداية لا بد من أن نعتبر أن الخلوص «**إلى اعتبار كلّ تعميم في مجال السيرة الذاتية عبثا وأن نرى في كلّ المقولات النوعية مجرّد بناءات اسمية أو مقدّسات في الساحة العمومية للنقد**»[21]. ففي مثل هذه الحالة لا يجب أن نأخذ أنفسنا إلى التعميم فيما يتعلّق بالسيرة الذاتية، بل علينا أن ننظر إلى السيرة الذاتية بحسب شروط وجودها في الواقع.

إن الكتابة السير ذاتية لم تكن كما أنها كتابة عن الذات فحسب، بل إنها تعتبر نصا أدبيا مثلها مثل النصوص الأدبية الأخرى، كما يجب أن تحوي خصائص جمالية وفنية ومنه يتم التمييز بين نصوصها المختلفة حيث «**إنَّ السيرة الذاتية التي يكتبها الكاتب تدخل ضمن فضائه الجمالي والفكري فتكون مطبوعة مثل نصوصه السابقة بالتنسيق الجمالي للغة المستعملة. فالوعي باللغة موضوع جمالي تكون له قيمة قصوى. في حين إن الهواة لا ينتبهون للقيمة السردية في نصوصهم لأنهم يفتقدون إلى الوعي الأدبي والجمالي فيُعطون كلّ الأهمية لسرد التجربة. الشيء الذي يفقد السيرة الذاتية طابعها النصي**»[22]. فلا يجب أن ننظر إليها على أساس أنها كتابة عن الذات فحسب ولذلك يأتي تمييز الكتابة الجيدة عن الكتابة الهواة التي لا يمكن لها أن ترقى فنيا لكتابات السيرة الذاتية كما يجب أن تكون فعلا .

وإذا أردنا أن نعرف خصوصيات الكتابة السير-ذاتية كان لابد من إدراك أنها تقوم على الكتابة الأنوية أي هي في أصلها حديث عن الأنا المنطلق منها والعائد إليها دائما، حيث «**ينهض التشكيل النصي السير ذاتي أولا على بنية الخطاب الذاتي "الأنوي" بوصفه أهم شرط من الشروط الميثاقية التي تعاينه في منطقة المتلقي على أنه نص مجنّس في فن السيرة الذاتية إذ يتنكب الراوي السير ذاتي بضميره السردي الأول مهمّة رواية الأحداث التي مرَّ بها في حياته على نحو أسلوبي معين**

ويختار الطريقة التي يراها مناسبة له ولتجربته لصوغ النص السيرذاتي على وفق رؤية معين ومنهج معين وتشكيل معين»[23]. فأول شرط حسب ميثاق السيرة الذاتية هو وجوب أن تكون كتابةً عن الذات وسرد كل ما يتعلّق بها وبتاريخها وبمواقفها والمراحل التي مرت بها عبر سنين وجودها الفعلي في الحياة .

ولكن وبالرغم من كل هذا إلا أن هناك عددا من النقاد الأكاديميين لاينظرون للسيرة الذاتية بحسب قيمتها في الواقع الإبداعي بل نجد أنهم ينقصون من قيمتها لمجرد أنها حكي عن شخصية ذاتية وسرد لحياتها الفعلية «**تعدُّ السيرة الذاتية حسب هؤلاء بمثابة "أدب مزيف" ينافس "أدبا حقيقيا"وهذا تحليل سطحي يختزل الإشكالية الأدبية في مجرد جنس أدبي ينافس جنسا أدبيا آخر**» [24]. وبناء على رؤيتهم تلك تم تهميش السيرة الذاتية لأنها ناقصة من حيث أدبيتها وهي فكرة خاطئة لأن الخيال الأدبي جزء مهمّ في تكوين السيرة الذاتية.

ولم يتمّ الاكتفاء بكل هذا النقد بل إن الكثير من النقاد أبدوا رفضهم للسيرة الذاتية كما رفضوا إدراجها ضمن الكتابات الأدبية والأنواع الراقية فنيا، فـ «**إضافة إلى اتّهام الخطاب السير ذاتي بالعجز الجمالي لأنه بانتمائه إلى اللغة النثرية فإنه يهدف إلى قصدية تواصلية بسيطة وهكذا يفسّر غيابها (السيرة الذاتية) عن الشعريات الكبرى القديمة والكلاسيكية ثم تلقّيها السلبي من طرف المنظرين، نقّادا وكتابا، خصوصا الذين يعتبرون أن السيرة الذاتية ليست من النص في شيء أو أنها تستجيب لحاجيات مذمومة** »[25]. فبحسب هذه النظرة إن السيرة الذاتية نوع أدبي لا قيمة له أمام الأنواع الأدبية الرفيعة الأخرى كالملحمة والتراجيديا والكوميديا والرواية وغيرها ولذلك فهم يرون أنها لم تكون معروفة من قبل وذلك لتدني قيمتها الفنية والتأثيرية في الواقع الثقافي الإنساني لأنها تكتب لضرورات شخصية هي إفادة القارئ بظروف حياتية خاصة بشخصية معروفة ولا تتضمن عناصر النوع الأدبي الراقي.

وبصفة عامة فإن النقد الذي وجّهه عدد كبير من المهتمين في هذا المجال للسيرة الذاتية يمكن إجماله أولا في نقد فكري وإيديولوجي وثانيا في نقد جمالي بمعنى خلو تلك النصوص الذاتية من كل حقيقة جمالية بإمكانها الارتقاء بتلك النصوص، ومنه «**يختزل توماس كليرك Thomas Clerc هذه الاعتراضات إلى انتقادات فكرية وإيديولوجية من جهة، وجمالية من جهة أخرى. أما الانتقادات الفكرية والإيديولوجية فيمكن اختزالها في الأنانية التي أصبحت انتقادا ثابتا موجها إلى السيرة الذاتية والحال أن مؤاخذة الكاتب على أنانيته ليست لها أبدا أية نتيجة مادامت السيرة الذاتية كتابات عن الذات** »[26]. واتّهام كاتب السيرة الذاتية بالأنانية لا يمكن أن يصحّ لأن السيرة الذاتية تُعتبر حديثا عن "الأنا" والحديث عن الأنا لا يعتبر أنانية من قبل كاتبها، بل إنها كتابة تمثل ضرورة من ضرورات الحياة، وبالرغم من هذا فإن «**إن اللعنة التي ألصقت بالسيرة الذاتية قادمة من خلط كبير بين "الأنا" والأنانية فكلاهما تعبير عن الأنا الفردية لكن الأنانية تعبير مرضي عن الذات لا يستطيع تغيير شيء في العالم أو في تلك الذات**»[27]. إن الكتابة عن الذات كتابة الهدف منها توضيح نقاط لم تكن معروفة حولها وعن ظروف حياتها والمراحل التي عاشتها منذ الصغر ولا يمكن اعتبارها أنانية لمجرد أن الكاتب يكتب عن ذاته، وقد يكون القارئ في حاجة لمعرفة المزيد عن الشخصيات التي يعرفها .

ثالثا: حدود السيرة الذاتية وحدود التخييل الروائي

كانت النظرة القديمة للسيرة الذاتية قائمة على اعتبارها نوعا أدبيا غير ذي قيمة بالنظر للأنواع الأدبية النبيلة، حيث نجد عددا من النقاد لا ينظرون بإنصاف للكتابة السير-ذاتية ومرد ذلك لعلاقتها بالجانب التخييلي، حيث« **تَعتبر هذه النظرية الأدبية الكلاسيكية السّيرة الذاتية بمثابة تراجع جمالي ويعتقد العديد من الدارسين أنها تراجع عن المكاسب الجمالية والفنية للرواية مثلا** »[28]. وقد كان هذا-ربما السبب في هذا الموقف الذي اتّخذه هؤلاء النقاد في حق السيرة الذاتية، حيث لا يدرجونها ضمن الكتابات الأدبية لأنها تسجل سيرة ذاتية لشخصية ما وفيها

ذكر لأهم مراحل حياتها وتتقيّد بذلك لدى كل من كتب فيها معتقدين أنها تنطوي على تراجع فنّي بل وهذا ما يخرجها-عندهم- من ميدان الأدب. ولكن من جهة أخرى نجد كاتب سيرته الذاتية لا يلجأ إلى استعمال ضمير المتكلم المناسب في مثل هذه الكتابات، أو يكتب بطريقة تجمع بين سرد لوقائع تاريخية خاصة والتخييل، وإن الكتابة بالطريقة التي ذكرنا هي من الكتابات الرائجة لدى عدد من كتاب السيرة الذاتية حيث نلاحظ «**انصراف الكتاب عن إنجاز سيرة ذاتية صرفة لماذا العدول عن كتابة السيرة الذاتية وفق ميثاقها الكاشف عن الاسم الصريح إلى رواية السيرة الذاتية وما تتضمنه من تخييل ورمزية يحمل ذلك كله قناعا يتخفى وراءه دون البوح المباشر**»[29]. فالكاتب أمام قرائه لا يريد البوح المباشر عن أمور خاصة تتعلق بحياته الشخصية وإنما يقوم باستعمار الرمز والإيحاء وجعل القارئ يبذل جهدا من اجل الفهم وذلك حتى لا يصدم المجتمع بحقائق لم يكن يتوقعها .

وأثناء حديثنا عن السيرة الذاتية في فقرات هذه الدراسة السابقة رأينا أن استعمال ضمير المتكلم هي خاصية للسيرة الذاتية والتي يجب أن تكون من ميزاتها اللصيقة لكن ومن جهة أخرى فإنه « **لم يعد حضور ضمير السارد بضمير المتكلم كافيا لتمييز السيرة الذاتية عن التخييل**»[30]. فإذا كان استعمال ضمير المتكلم خاصية لازمة للسيرة الذاتية فإنه-بحسب هذه النظرة غير كاف للتمييز بينها وبين النصوص الأخرى التي تنبني على التخييل .

والسيرة الذاتية كغيرها من الكتابات الأدبية يجب أن تكون متضمنة لجوانب تخييلية ومنه فلا يمكن القول إن فيها تراجعا جماليا، لأنه الكاتب يعتني بكتابته من حيث اللغة والجوانب الفنية محاولا تقديمها في شكل فني راق،« **وهو يزاوج بين الحادثة الواقعية القادمة من فضاء السيرة الذاتية والحادثة الجمالية من فضاء الأدب**»[31]. فالسيرة الذاتية المنطلقة من سرد لحياة واقعية لشخصية ما، يمكن أن تقدّم في شكل أدبي راق يجعلها تنال مكانتها الأدبية التي تستحقها .

ولذلك فلعنصر التخييل أهمية كبرى في هذا المجال حيث يتداخل مع سرد الواقع ليشكل مزيجا راقيا من التعبير الأدبي حيث إن «**التداخل بين التشكيلين يُفضي إلى صيغة تشكيلية تتنازل عن جزء من تشكيلية الواقع وجزء من تشكيلية التخييل على النحو الذي يكونان في كامل الأهلية للتوافق والتفاعل والتكامل والاندماج، وبعد ذلك يحصل نوع من التفاعل الداخلي العميق بين مكوّنات كلّ من التشكيلين وينتقلان إلى تشكيل موحّد هو التشكيل السيرذاتي**»[32]. فللحصول على نصّ في السيرة الذاتية كان لابد من تقديم الوقائع الحياتية في قالب أدبي فني لا فرق بينه وبين الكتابات الأدبية الأخرى .

ونتيجة لهذا المزج يُصبح بالإمكان الحديث عن لغة خاصة يتميز بها نصّ السيرة الذاتية لا نجدها في الأنواع الأدبية الأخرى حيث إن «**ثمّة إجراءات نوعية يقتضي حضورها في الكتابة السير ذاتية للوصول إلى الكيفية التي يمكن أن تجيب على أسئلة النوع الكتابي السردي حيث تتشكّل لغة سيرذاتية خاصة وصنعة كتابية سيرذاتية خاصة** »[33]. فالمزج بين الواقعي والتخييل الفني يجعل من نص السيرة الذاتية نصا فريدا من حيث لغته .

ولا يجب النظر إلى التخييل على أنه شيء مُقحم على السيرة الذاتية بل إنه من اللازم أن ندرك أهميته –ليس في الكتابة الفنية الأدبية- فحسب، وإنما «**لأن التخيل هو أجمل مظهر في إنسانيتنا، فإن تحريره وتنشيطه لا يزال من أهمّ وظائف الفنون القولية والبصرية، خاصة بعد أن صارت الحرية بؤرة منظومة القيم التي تحكم مسيرة الإنسان الحضارية وتحدّد استراتيجيته في الوجود. فبقدر ما ينعتق من ضرورات المادة ويتخفف مما تمدَّد في وجوده وأثقل وعيه وكسر بصره وكان في بنياته نوعا من الخيال المتجمّد، ينطلق مرة أخرى إلى فضاء الحرية الإبداعية ليصبح أشدّ قدرة على إعادة تشكيل حياته وصياغة فضاءاتها** »[34]. فللتخييل قيمة كبيرة في الحياة لا يمكن تجاوزها وتزداد أهميته في الكتابة عن

الذات لأنه يمنح الكاتب القدرة على إعادة تشكيل ذاته التي يتحدّث عنها وإدراكها لحقيقتها أكثر.

بالإضافة إلى كل ما ذُكر فإن السيرة الذاتية لا يمكنها الخلو من التخييل سواء الذاتي أو الروائي حيث إن «**التشكيل السير ذاتي تشكيل مزدوج يجمع بين رؤيتين وسياقين ومجالين وفضاءين رؤية وسياق ومجال وفضاء السيرة الذاتية وهي تحيل على واقع وتجربة في الحياة ورؤية وسياق ومجال وفضاء الكتابة الإبداعية وهي تنهل من معين الصنيعة الكتابية الإبداعية التي تنهض على الموهبة والمعرفة وضبط آليات الكتابة وتقاناتها، وهذا الازدواج التشكيلي ينعكس انعكاسا إيجابيا على تخصيب الكتابة وخروجها إلى فضاء آخر جامع ومختلف وغني وثري وقابل للإدهاش مشحون بكثافة الجنسين معا**»[35]. فالسيرة الذاتية تقوم على تشكيلين هما الواقع والتجربة الحياتية التي تعيشها الذات لتحكي عنها وفي الوقت نفسه تقوم على الخيال الأدبي وهي خصائص تنبهنا إلى التعدّد الأجناسي للسيرة الذاتية حيث لا يمكن حصرها في خصائص نوعية ثابتة وقارة .

وهذه الخصائص لا تجعل السيرة الذاتية حكيا مرتبطا بحقائق تاريخية خاصة بشخصية ما فحسب بل يجعل منها سردا إبداعيا هو ما يفتح المجال أمام اعتبار كل سيرة ذاتية نصا راقيا فنيا وجماليا « **بمعنى أن التشكيل السير ذاتي يجمع بين التشكيل الواقعي في مضانه الذاتية الشخصية والتشكيل التخييلي بمرجعياته الفنية الجمالية فالتشكيل الواقعي له مواضعاته وقوانينه وقواعده الكتابية مثلما التشكيل التخييلي له مواضعاته وقواعده الكتابية المختلفة والجمع بينهما في سياق كتابي واحد يقود إلى إنجاز مواضعات وقواعد كتابة جديدة مهجنة من روافد التشكيلين معا، بحيث لا يتفوق تشكيل على آخر داخل التشكيل المشترك ويحظى كل تشكيل منهما داخل التشكيل المشترك بقوة حضور تعتمد على طبيعة التجربة الكتابية وهويتها ومقصديتها** »[36].ومن شان هذه الخصوصية أن تعلي من قيمة السيرة الذاتية فنيا وتحيلنا إلى أن السيرة الذاتية ليست نصا

مفرغا جماليا وفنيا بل إنه نص يقوم على حكي ذاتي لكنه في الوقت نفسه نص راق جماليا وفنيا بحيث لا يجد القارئ فيه حديثا عن الشخصية وسردا لسيرتها الذاتية وتاريخها الواقعي وغنما يجد فيها نصا أدبيا ارتقى مستوى من الرقي الفني .

وهكذا وكخلاصة لكل ما ذكرنا يجب أن يكون من الواضح أن نقوم بتمييز السير الذاتية الجيدة عن تلك الرديئة بمعنى انه ليس كل نص يتحدّث عن سيرة ذاتية شخصية يمكن اعتباره نصا حكائيا ومن ثم يبرر لنفسه مشروعية دراسته، ومنه «**ينبغي إذن في إطار الحديث عن المردودية الجمالية لبعض نصوص السيرة الذاتية التمييز بين نصوص الكتاب وبين نصوص الهواة الذين يعطون الأهمية لتجربتهم وليس للقيمة السردية لذلك نجد مجموعة من الشخصيات تستعين بكتاب أثناء كتابة اعترافاتها الشخصية حتى لا تنقل للجمهور نصوصا سيئة الصياغة**»[37]. فالعناية بجماليات نصوص السيرة الذاتية يجب أن تعطى لها الأولوية من قبل كتابها لأنها ليست نصا المراد منه تقديم الشخصية أو حكاية تاريخها والمراحل التي مرّت بها فحسب بل إن كل ذلك يجب أن يتم فيه العناية بمختلف الجوانب الجمالية والفنية التي من شأنها الارتقاء بذلك النص وإحلاله المكانة التي يستحقها في الثقافة .

رابعا : السيرة الذاتية: الكشف الوجودي للذات وللقارئ معا

ومنه فإن السّيرة الذاتية التي تعبّر في الأصل عن مؤلّفها الذي هو عادة كاتب أو شخصية اجتماعية أو سياسية معروفة، فإنه بالنظر إلى ما كُتب حولها وحول قواعدها فهي تظلّ« **من أكثر الأجناس الأدبية عرضة لكلّ أشكال سوء الفهم، فهي مفهوم ملتبس غالبا ما يكون ضحية للغموض الذي عرض به وضحية لحداثة سنه وللنقد الذي اتّخذه موضوعا له**»[38]. فهي معرّضة دوما لسوء الفهم بالنظر إلى أنها توهم أنها صورة دقيقة وحقيقية عن كاتبها ولذلك يُهملون الجوانب التخييلية الممكنة فيها. كما لا يجوز أن ننظر إليها في علاقاتها بالكتابات السردية الأخرى وتقييم خصوصياتها بحسب ذلك لأن «**السيرة الذاتية لم توجد دائما**

بوصفها نمط فعل متعارض مع أنماط أفعال أخرى ولم تكن تقيم أي تمييز»[39].
فهي كتابات مثلها مثل الكتابات الأخرى التي تعبّر عن تجربة حياتية أو خيالية أو متأسّسة على قاعدة تاريخية ذاتية متضمنة لجوانب خيالية .

إن مبعث كتابة السيرة ليس فقط الكتابة عن الذات، كما أنها ليست من نوع الكتابات المشبعة بالنرجسية أو تلك التي يريد صاحبها أن يمكن لمكانته في عالم الكتابة كما أنها ليست كذلك كتابة من أن تمكّن القارئ من الاطّلاع على مختلف جوانب شخصيته في مراحلها المختلفة حيث يكون القراء في شغف من الاطلاع ومعرفة المزيد عن تلك الشخصية التي يعرفونها في الواقع بل غنها تتخذ منحى وجوديا بالنسبة للمؤلف نفسه حين تمكنه من معرفة نفسه أكثر من خلال الكتابة عنها فـ«**الإنسان كائن تاريخي بمعنى أن الإنسان يفهم نفسه –لا من خلال التأمل العقلي- بل من خلال التجارب الموضوعية للحياة. إن ماهية الإنسان وإرادته ليست أشياء محدّدة سلفا، إن الإنسان ليس مشروعا جاهزا مصمّما من قبل ولكنه مشروع في حالة تخلق. إنه يفهم نفسه بطريق غير مباشر، إنه يقوم بجولة هرمنوطيقية (تأويلية) من خلال التعبيرات الثابتة التي تنتمي للماضي»**[40].
فالماضي بالنسبة للإنسان ليس تاريخا يُروى فحسب وإنما هو جانب يمكّن الذوات من تحقيق نفسها ومن شأن تلك العملية أن تتيح لهم معرفة أكثر وإدراك أكبر لها.

وفضلا عن أن كتابة الذات عن نفسها تتيح لها معرفة وجودية فإنها تعتبر عملية مشاركة مع القارئ الذي ليس بعيدا عن تلك التجربة بل هو داخل فيها باعتبار أنه قارئ لتلك الذات من قبل حيث «**إن عملية التلقي- في هذا التصور- {ويقصد تأويلية غادامير} ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل. إن عملية التلقي تفتح لنا عالما جديدا، وتوسّع- من ثم- أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت»**[41].
فالقارئ مهمّ في تلقي مثل تلك الكتابات الذاتية، التي لا تكشف عن الذات فحسب بل هي تكشف عن ذات القارئ كذلك .

الهوامش:

[1]- محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي؛ التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. دمشق 2012 ، ص 97

[2]- توماس كليرك ، الكتابة الذاتية؛ إشكالية المفهوم والتاريخ ، نقلا عن؛ محمد عبد الغني، الإيديولوجيات المضادة والسيرة الذاتية، مجلة علامات المغرب العدد 27 السنة 2007 ، ص 123

[3]- محمد عبد الغني، الإيديولوجيات المضادة والسيرة الذاتية، مجلة علامات المغرب العدد 27 2007 ص 125

[4]- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، مؤسسة إسراء للنشر والتوزيع القاهرة , 1998 ، ص 21

[5]- المرجع نفسه، ص 62

[6]- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، مؤسسة إسراء للنشر والتوزيع القاهرة , 1998 ، ص 7

[7] - عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، مؤسسة إسراء للنشر والتوزيع القاهرة , 1998 ، ص 11

[8]- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، مؤسسة إسراء للنشر والتوزيع القاهرة , 1998 ، ص 18

[9]- إليزابيث بروس، الذات والدواة؛ السيرة الذاتية في الأدب والسينما، ترجمة وتقديم عمر حلي، مجموعة البحث الاكاديمي في الأدب الشخصي، الطبعة الأولى، 2003 ، ص 25

[10]- إليزابيث بروس، الذات والدواة؛ السيرة الذاتية في الأدب والسينما، ترجمة وتقديم عمر حلي، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، الطبعة الأولى، 2003 ، ص 7

[11]- عبد الله بن عبد الرحمان الحيدري ، رواية السيرة الذاتية، مجلة علامات الجزء 49 المجلد 13 رجب 1424 سبتمبر 2003 ، ص 586

[12]- عمر حلي، نقد الميثاق الأوتوبيوغرافي؛ عرض للنقد الذاتي الذي قدمه فيليب لوجون في كتابه "أنا أيضا" في فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر الحلي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1994 ، ص 15

[13]- عمر حلي ، نقد الميثاق الأوتوبيوغرافي، ص10

[14]- عمر حلي، نقد الميثاق الأوتوبيوغرافي، ص 13 /14

[15]- فيليب لوجون في كتابه "أنا أيضا" في فيليب لوجون ، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر الحلي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1994، ص 22 /23

[16]- المرجع نفسه ، ص 23

[17]- فيليب لوجون في كتابه "أنا أيضا" في فيليب لوجون ، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص24

[18]- المرجع نفسه، ص 25/24

[19]- محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، ص 153

[20]- فيليب لوجون في كتابه "أنا أيضا" في فيليب لوجون ، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 40

[21]- إليزابيث بروس، الذات والدواة، ص 7

[22]- محمد عبد الغني، الإيديولوجيات المضادة والسيرة الذاتية، ص 125

[23] - محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، ص 153

[24]- محمد عبد الغني، الإيديولوجيات المضادة والسيرة الذاتية، ، ص 121

[25]- - المرجع نفسه ، ص 121

[26]- محمد عبد الغني، الإيديولوجيات المضادة والسيرة الذاتية، ص 123/122

[27]- المرجع نفسه ، ص 124

[28]- المرجع نفسه، ص 123

[29]- عبد الله بن عبد الرحمان الحيدري ، رواية السيرة الذاتية، ص 586

[30]- إليزابيث بروس، الذات والدواة، ص 18

[31]- محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، ص 6

[32]- المرجع نفسه، ص 6 /7

[33]- المرجع نفسه ، ص 167

[34]- صلاح فضل، أشكال التخيّل، من فتات الأدب والنقد ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى، 1996 ، تقديم ص ب

[35]- محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، ص 5

[36]- محمد صابر عبيد، التشكيل السير ذاتي، ص 5 / 6

[37]- محمد عبد الغني، الإيديولوجيات المضادة والسيرة الذاتية، ص 124

[38]- توماس كليرك ، الكتابة الذاتية إشكالية المفهوم والتاريخ ، نقلا عن؛ محمد عبد الغني، الإيديولوجيات المضادة والسيرة الذاتية، ص 121

[39]- إليزابيث بروس، الذات والدواة، ص 15

[40]- نصر حامد أبو زيد إشكاليات القراءة وآليات التاويل المركز الثقافي العربي، الطبعة السادسة 2001 ، ص 28

[41]- المرجع نفسه ، ص 39

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

تاريخ حياة يتجدد على صفحة الجسد- أنا جسدي- قراءة في رواية " شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج

أ. توهامي إيمان
جامعة بسكرة

الملخص:

الكاتب صانع الوهم الذي هو قدرنا أن نصدق بأنه الواقع الذي نعيش فيه، لكن الوهم الحقيقي أننا نندمج ضمن واقع مفترض علينا مسبقا، ليكون متخيل الأعرج الروائي مسحة إبداعية للسفر في أغوار الذات الإنسانية لتمتحن نفسها فيه، باكتشاف حقائق مصيرها المفجوع في ظل البحث عن الذات ضمن فضاءات وجودية أخرى تفعل مبدأ التحقق و التجسد الفعلي الذي تسعى إليه، لتكون الصور الدرامية للذاتية المبثوثة بين طيات متخيله السردي، ترجمة للخلاص الوجودي في أفق المتخيل هروبا من أزمات الواقع، المنشطر بين الوهمي و الحقيقي، مؤسسا من خلالها الأعرج لحقيقية جسده السرابية، حسب رؤيته لنفسه و عكسه لمتخيله عنها، الذي ينم عن رغبة وجود واقع صفاتي غير الأصل المفترض وجوده مسبقا، فالإيهامية الذاتية التي يحدثنا الأعرج عنها في " شرفات بحر الشمال" حسب النوازع النفسية الرغبوبة المتطلب إيجادها امتلاكيا بقوة التخييل.

Abstract:

The writer is the maker of the illusion that we are destined to believe is the reality in which we live, but the real illusion that we are merging Within a predetermined reality we have in advance, to be the imaginative labyrinth of novelist an innovative touch of travel in the depths of the human self To test themselves in it, to discover the facts of their fate in the shadow of the search for self within other existential spaces Do the principle of verification and the actual incarnation it seeks, to be the dramatic images of self-transmission between the folds imagined narrative a translation of the existential salvation in the horizon of the imaginary escape from the crises of reality, interspersed between the illusion and the real, Founder of the gimp for the real body illusionary. according to his vision for himself and the opposite of his imagination, which shows the desire for a reality of my character, not the supposed origin and existence in advance "North Sea Balconies",

according to the psychological tendency the desire required to find it possessively strong imagination.

*** *** ***

تمهيد

التجدد عبر الكتابة الروائية هي القضية الأساسية التي تشغل بال المبدع الروائي منذ الحرف الأول الذي يخطه على الصفحات البيضاء، الهاجس الذي من أجل يهندس به تشكل المعنى البواح بما يفيض في روحه من رؤى و قضايا يعالجها في عالم الكتابة الروائية، فالكتابة الروائية ميثاق إعلان عن انبثاق وجود جديد غير الذي يسم المبدع، يكون به نفسه متحررا من كل القيود و الأطر التي تعطل ممارسة وجوده الطبيعي في البعد الواقعي.

فالكاتبة هي سر الوجود الإنسان فالكاتب الروائي على الخصوص يحارب بها الحزن و الغربة، يشكل عالما قويا عالما ما فوق أرضي لا علاقة له بما هو حقيقي، يجعل الجسد الحقيقي وهما يطرده بعيدا عنه، ليخلق له جسدا روائيا أكثر طواعية يشكله حسب ما يرد فهو اكتشاف له و لما يرد[1]، فالكتابة الروائية تفعيل حقيقي للواقعة الوجودية بعفويتها و طيشها و جنونا و تعقلها، و تحيين لفكرها المقصى بكل شذراته الفلسفية في واقعة، و إعلاء له في الخطاب القيمي المحدد لمعالم تجربة الكتابة الروائية المتبنى من قبل المبدع.

تبحث هذه المداخلة في استقراء معالم تشكل الوجود الجسدي في ثنايا المتخيل السردي عبر رواية " **شرفات بحر الشمال**" لواسيني الأعرج، ليكون الوجود بالقوة من أزمات الماضي و صناعة تاريخ جيد يحتفي بالحياة في أرقى تجلياتها، روح الفنان الرقيقة و المتلهفة لأصغر نبض فيها، هكذا اختار الأعرج أن يولد من جيد في رواية عبر الفن الخط اللاحم لكل متخيله السردي، بعزف به على إيقاع روح المتخيل منفذها للتجلي و الظهور، فشرفات بحر الشمال نافذة تطل على تاريخ الحياة الواسينية بكل محطاتها و تجاربها.

فالرواية هي تأصيل للواقع البديل و للحقيقة التي لا يمكن أن يؤمن بها المبدع إلا داخل متخيله و فضائه، و ليست خارجه بل داخله لأن الخارج هو الزيف الوجودي الذي يرفض أن يكون عليه السارد، ليسعى لتأصيل حقيقته المغايرة داخل البعد

السردي، لتكون القضية مسائلة وجودية بين الداخل و الخارج، بين السردي والواقع بين الجسد و لا الجسد، تميل بنفسها نحو المساحة التي نحتلها في أي حيز وجودي حقيقي، لتكون لنا مساحتنا الخاصة في فضاء المتخيل.

شرفات بحر الشمال – ذات تستقطر من جسد-

– رواية " **شرفات بحر الشمال**" تجعل من الذات شخصية تخييلية ساردة لقصة حياتها، فما تقدمه من وقائع و أحداث يحيل بصورة ما على وقائع حياتها الخاصة في التماثل الجسدي و الإسقاط الذاتي على الجسد الروائي، ينبع الفعل الوجودي من صفحات الجسد المختزن الدلالي الذي يلخص تجربة الوجود الإنساني بكل معالمها الحضورية، فمن الغياب إلى الحضور، لذا يقترب التخييل الذاتي في الرواية من تأملها و قلقها الداخلي و أسئلتها الوجودية، فالتخييل الذاتي هنا ينحو نحو السرد الداخلي المتأمل في الذات و في العالم المحيط و المشكل لوجودها الجسدي، لذا يتجدد الكاتب روائيا من خلال شرفاته المطل على بحر الشمال يستعيد بها ماضي عتيق[2].

يقول الراوي" **كان اسمها فتنة نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال، ما الذي أيقضها فيَ الآن و أنا على عتبة التلاشي؟**"[3]، فبداية الرواية إعلان عن طفو عفوي لذكريات ذات مرهقة، أنهكها النسيان لعمق الجرح و الألم لمل تشعر به من انكسار داخلي، فظهور الوعي بالأنا عبر الذكرى التي حفرت عميقا في الذات الساردة يبرز من خلال الاستغراقات الزمنية في قوله (**عشرين سنة**).

– تتجدد شخصية الأعرج عبر الجسديات المختلفة المتجلية عبر فضاء المتخيل الروائي، فالجسدية هي البؤرة الدلالية للفعل الوجودي و ولادة المعنى الروائي، والمشكلة لمعالم تجدد التجربة بحسيتها و حميميتها الدقيقة، يقول الراوي :" **كان يكفيها أن تضع الطين الأجوري بين يديها، ليصير كل ما تلمسه ذا معنى**"[4]، فالجسد منبع الفعل و محطة تأسيس لحضور ذاتي، تنقل الذات المبدعة تجربتها من منظورها الخاص حسب البعد الفلسفي الذي تتبناه، تطرحه في الرواية التي تشكل خطوطها التخيلية الكبرى تنمو معها الذاتي زيد في موضع آخر " **حبة الرمل**

في التمثال هي ناس و أصوات و صرخات و خيبات و سعادات صغيرة"[5]، فالذات الساردة تستعيد حياتها في ثنايا القيم التي تعلنها في خطابها القيمي المؤسس له سرديا، ما يجعل الذات تتراوح في خطابها التخييلي بين الوجود التاريخي، في استعادة الوجود الأسبق الماضوي بكل تفاصيله هنا يعد التخييل الذات إلى حقيقتها السردية و اللغوية و التخييلية[6].

– لذا يزيد في قوله :" **هو أن في التمثال مأساة بلاد . كما قال أحدهم مع أني لم أنكر مطلقا أن الجس مأساة بلاد، عندما أنجزت المجموعة كنت أريد أن أنسى البلاد و العباد"**[7]، في هذا المشهد لا تنساب الذكرى برفق و سلاسة و عفوية وتلقائية، بل تأتي بشكل صادم و حاد و عنيف يسقطها على واقعه و يستقطرها من ذاته[8]، دون أن يكون هناك أي مبرر لهذا الإدخال سوى تسرب الذاتية لحظة التداعي الرؤى التمثيلية، ف نراه هنا في وعي قصدي لإقصاء الأثر الحسي لذكرى الذي تجلى بعفوية في المجموعة التي أنجزها بث فيها جزا من التاريخ المأساوي، لكن حضر في إشارة ضمنة بصورة ما فيما إستقرأه زوار المعرض.

– يشكل العنوان الرواية " **شرفات بحر الشمال**" تحديا يمتحن فيه المتلقي لدلالتها نفسه، من حيث كفاءته المرجعية الملمة بمرجعيات فكرية و ذهنية منفتحة على مناهج تأويلية تستنطق العنونة، في ارتباطها بالمتن السردي أو باعتمادها لعبة المراوغة و الإحالة المرجعية لمحتوى النص النثري، فلا يمكن اعتماد الدلالة المطابقة أو الترابط المنطقي بين الرواية و عنوانها، إلا أن كثير من العناوين تشكل إحالة إلى واقع سياسي أو تاريخي أو حدث ثقافي في رمزية لاستحضار الواقع المعيش بين ماضيه لإسقاطه على حاضره[9].

تجلي الواقع الذاتي في الرواية من خلال " **شرفات بحر الشمال**" تجلى في تصدر مصطلح الرماد التركيب النحوي ليثير بدلاليته إلى رموز الانفتاح و التغلغل في العمق، التي غلفت بضلاليتها على (**بحر**) الدليل اللغوي الذي دخل معه في علاقة اسنادية وصفية تعريفية **للشمال** باعتبار **البحر** الدلالة الإسنادية في وقوع محمول الدليل اللغوي **الشرفات** عليها. إن هذا التركيب الإسنادي هو محاولة إنتاج تصور يدل على استيعاب الأعرج لواقعه، و إدراكه لمشاكله الكبرى و حركة التغير التي طرأت

عليه و مواكبته لطفراته الاهتزازية، توظيف تركيبي لدوال العنوانين تنبثق معها توالد رؤى جديدة، جعلتنا ندرك مدى شمولية نظرة الأعرج لصورة ذاته.

صيغ التمظهر الذاتي

- يحتل محكي الذات الفضاء الأكبر من المساحة السردية لرواية" **شرفات بحر الشمال**" في المشاهد السردية التي يتوزع عبرها، باعتباره يمثل في أعمق أبعاده الدلالية إلى البعد الوجودي في سؤال مقلق، عبر مظهرية التجلي الوجودي الخارجي و الامتداد التجذري في الأخر، يعتمد السارد في بناء المتخيل السردي المزاوجة بين صوت السارد على مستوى سرد الحدث في زمن الحاضر و الغائب في لحظات استرجاع الحدث الماضوي في حالات الوصف خاصة للجسد الماضي الذي يعبر من خلاله إلى الجسد الحالي[10].

- الذي يحيل على أحداث هو منها بمسافة يتخذ موقع الوصف أو التعليق، ليتجلى هذا التناوب بين (**الأنا**) الجسدي و التجدد الجسدي (**الهو**) على مستوى الأفعال الموجهة لفعل السرد و التي توحي في معضمها، أن الضمير المتكلم هو السارد ذاته الشخصية المتكلمة في النص السردي و الفاعلة للحدث، ليكون السرد المحكي سردا أوطوبيوغرافي، تكون فيه الشخصية ساردا يعترف يبوح بمكنونه بل يقر بواقعية المحكي عنه و المتمثل فيه فيجره نحو البعد التخييلي[11].

- فأحداث التخييل من المنفى و اللامستقر و الضياع التي عاشها الكاتب في سنوات الجمر كانت رفيق خطه السردي، تعد تشبها ضمنيا لنفسه بالكتاب الكبار للوجودية و تيار العبثية في الحياة و الرحالة الذين لا يستقرون في مكان، بحثا عن محطات جديدة يتجددون فيها فكريا لما ينهلونه من تجاربها الفكرية تمثل لهم كشفا إبداعيا جديدا، يحمل لذة الاكتشاف و خوف مغامرة المجهول، و حياة الخوف من المجهول و القادم دون إنذار تنهض به الدوال التالية (**أشياء مخيفة تتراقص بعنف الدم، عينيه المخيفتان)** ما يدل على أن الذات تمر بأزمة نفسية حادة لشدة الوضع القاسي الذي تعايشه، أما الحلم بالأصل في محافظة عليه و تلمس الجذر للامتداد عبره فقد تكفلت به الدوال اللغوية التالية (**الورثة**)، فقدان الهوية و ضياعها بين قيم الشرق و قيم الغرب بين الأنا الجمعي و الأنا الفردي **(لا هوية لي؟**،). لتكون

محطات كثير عبر فيها الأعرج عن التأرجحية التي عاني منها في سنوات عمره، فقد كتب جزءا من حياته و لو هرب من الآخر بحيلة خلق العوالم الفنتازية يزاوج داخلها بين الواقع و الإيهام.

فالترديد الداخلي من أبرز مراحل المحكي الذاتي و من ملامحه الخطاب المسترسل من الذات، بخط طويل عميق أحادي البعد مع نفسها الكثير من البوح و الاعتراف بتاريخ الذات تحت ضغط الواقع و مآسيه، هذا ما نستشفه من المشهد السردي التالي **يقول السارد:" وضعت أمامي عشرين سنة من الحنين تتدفق مثل بحر لا تحده حافة. امرأة استقضت في دفعة واحدة لم تترك لي فرصة التفكير و لا التأمل. كلما تذكرتها ازددت يقينا آني مريض بها"**[12]، هنا يتجلى الشرود الذهني و الذي يعد من العلامات التي تجعل الذاكرة تنشط أثناء الترديد الصوتي، ما يسمح لمختزنها الذهني ما يجعل التاريخ الماضي بصوره العتيقة، تطفو على صفحات الجسد بمختلف تلوناتها صفحة مؤلمة، و أخرى مفرحة في ابتسامة عين و إغفاءتها و في رمشتها.

في هذه المشاهد يقوم السارد برحلة استبطان تعايش حركة مزدوجة من تلاشي الذات الفاعلة و الأنا المجتهدة من أجل ذاتها، يحاول أن تستعيد نفسها من خلال البوح، يقول الراوي "**شعرت بانكسار عميق فجر هذا اليوم و أنا ألملم شؤوني الصغيرة، و أنزع للمرة الأخيرة من على الحائط المتآكل صور والدي و أمي، و إطار عزيز المذهب الذي كشف أشياء في الزاوية، لولا تلك الالتفافة غير المحسوبة"**[13]. و من خلال المكاشفة يقول الراوي" **تسربت الكلمة مني باردة كالقلق، أريد أن أنسى كل شيء، لقد ذهب اللذين كنت أحبهم و انطفأوا واحدا واحدا، وعاد القتلة إلى المدينة يتسللون في الشوارع و يقفون عند مدخل العمارات كما كانوا يفعلون قبل عشرين سنة"**[14].

و الحلم" **حلمنا أن نظل أحياء في أي شيء متناهي الصغر، و لكن بنفس أشواقنا وأحلامنا و أجسامنا، نتأمل الناس اللذين كنا معهم، بمزيد من الحب أو مزيد من السخرية"**[15]، هنا تأسيس للجسد الحلمي المتعلق بالاستغراق الزمني النفسي الذي تعيشه الشخصية على مستوى هوسها لوجود أفضل ، فالحلم هو

المتنفس الثاني لتشكل طيفي هيولي لجسد الأعرج بنفس نبضه الحقيقي الذي لم ينل من الواقع ما دام متجسد في بعد حلمي.

- ضمن كتابة إبداعية يعتمد السارد على السمع البصري و التأمل التذكري" **أتاني صوتها من بعيد نبراته هي هي لم تغيرها السنوات ولا الكآبات المتتالية، و لا الصدفة العجيبة التي قادتها نحو بحر الشمال من أين أبدأ؟، كل الحروف غامضة و مرتبكة مثل تمائم المجانين، لا تؤدى إلى بعضها البعض الكثير منها**"[16]، و من هنا يعتبر الصوت الأنثوي، امتدادات الذات من الجسد إلى الذات، من الجسد إلى العالم الخارجي، يتداخل الجسد الجواني ومع الجسد البراني، <<ذلك أن الجسد تمثيل حي للنص، يؤطر جسور العبور بين الداخل و الخارج، مما يعكس موضوعية الجسد بدلالاته المنفتحة على النص[17]>>، بحركات أفقية تجعل الفضاءات المتباعدة و المتجاورة متقابلة و متفاعلة، فقد حرص السارد على بناء سردي يشيده القارئ بتكسير نمطية الخط الزمني للحدث السردي، لكي لا يشعر المتلقي بقصدية إقحامه لسيرته الذاتية بين ثنايا السرد، فتكسير نمطية الخط السردي يجعل الأزمنة متداخلة في بعضها البعض و متسلسلة متناوبة على بعضها البعض.[18]

فالتخييل سواء في صورته الجوانية أو البرانية يمكنه أن يتخذ من الذات بعدا يخط به رؤاه و ينتج له محطاته التخيلية، التي تبحث عن الماضي و في الواقع المحيط بها المنبعث من عمق الذات، المتخذها مطية للتجلي تنتج منها المتواليات السردية المشبعة بعبق الروح، هنا تخلق تعاقدية مسبقة بين السارد و بين متلقيه في الفعل التواصلي، يجعل من خلالها الأعرج نفسه و عرضة للكشف و البحث، يعري الأعرج نفسه أمام المتلقي بكل خلجاتها و أدق تفاصيلها الحميمية، يقود الأعرج متلقيه عبر معالم محددة الدلالة للكشف عن الخيوط المزدوجة بينه و بين متخيله، و ما بقي للمتلقي فرصة أن حذقا يتقن لعبة الكشف و التعرية و إعادة الجمع، لأنه يتعامل مع سارد يتقن لعبته الغاية في متاسردية عالية المستوى، لكون السارد" تخلق أفقا للقراءة منسجما مع تجربته الذاتية، مسلما إلى متلقيه بعفوية إيهامية تقنعه بواقعية الحدث التخييلي". لكنها لعبة تختلف في مدلولات استقرائها باختلاف انساق التلقي[19].

فالإيهامية التخييلية التي يعتمها الأعرج في عدم التدليل على الذاتية، تتجلى في صوغه للخرافات ليقدم من خلالها الذات و كأنها حقيقية، بقول السارد " **المدينة التي عذبتني من أكثر من أربعين سنة، تبدو الآن مستسلمة تحتي، تتضاءل متراصة بانتظام و أحيانا في فوضى، الشاطئ الممتد في شكل نصف دائري و الذي كان مسرحا للحرب القاسية**"[20]، فالبعد الخرافي هو المظلة التي تستشر بها شخصية الأعرج بحرفيتها عن المتلقي، فالذاتية تتجلى من خلال المدلول اللفظي في قوله (**عذبتني**) و سيرتها المؤلمة تنبع من الإشارية اللغوية التالية (**مسرحا للحرب القاسية. بقول السارد:" في طريقي إلى نزل الكنال هاوس كانت أمستردام قد بدأت تفتح عينيها، بتثاقل بحرها واضح رغم غلالة الضباب و قنواتها المائية تتحرك كعرائس الجنة**"[21].

صيغ التماثل الاستعاري للتخييل الذاتي:

-يكمن التمثيل الإسقاطي من خلال الرحلات التي قام بها السارد و شخصيته المفترضة، تمثل الذاكرة فيها بكل حسها الحميمي، فالوقائع المؤثثة للرواية ليست بحرفيتها؛ بل ببعدها الحسي المستحضر ببوصف بصري يركز على ما تبقى منها مترسبا في استبطان المخزون الذهني للذاكرة، هنا تراهن استراتجية الكتابة الروائية بين السيرة الذاتية و الكتابة التخييلية و التخييل الذاتي، لتؤكد فاعلية الإشارات المتا-سردية في التأثير على المتلقي بهدف إدخاله إلى منطقة التخييل الذاتي، من خلال الأسئلة الوجودية المقلقلة و المأزومة التي يستعيد بها السارد تكوين هويته المتشظية الملامح.

- فالأعرج أدخل نفسه عبر التمثيل في الإسقاط الاستعاري لمظاهر حياته بمختلف محطاتها خاصة المثقلة بالهموم، يقول السارد: "**حتى هذه المدينة الجميلة التي تسميها مدينة الأطياف لا توجد إلا في رأسي و رأسك**[22]"، فالاستعارة تقتل المعنى الحقيقي و تدخله إلى العدمية و لا تدع له مجالا للظهور، فما يبقى سوى البعد التخييلي للسرد التاريخي بصورة عجائبية، لتبقى العلاقة بين البعدين الواقعي و التخييلي الذاتي في التشبيه العضوي الذي يحال السارد أن يوصله للقارئ، عبر المواقف و المشاهد لشخصه في مراحلها المختلفة (الطفولة، المراهقة، الشباب، العلاقات الحميمية).

- فالصورة التماثلية الأكثر ترددا في البنى السردية بينه و بين ياسين شبيهه الافتراضي هي صورة القلق و التوجس من المجهول، لكون الأعرج يفرغ هذه الشحنة السلبية في ياسين لأنه شخصيته الورقية التي ولدت لحظة الكتابة، المظلة التي يختبئ تحتها شخص و ملامح الأعرج الحقيقية، من خلاله ينفذ لهموم الواقع و البحث عن الذات و إعادة إحيائها[23]، فهو دوما يردد في كل لقاءاته، أن الروائي يكتب جزءا من ذاته دون قصد وعي بذلك، فحين يشعر بذلك يضيف لمسات الخيال.

إن تبرعم الذات هو نقطة انطلاق الشعور بأن " تاريخ" الفرد المشدود إلى الحرية و الرغبة و الحلم، هاجس سيطر على المبدع ما يدفع الذاتية تنفلت منه في لحظات التداعي الحر، لرحلات موازية عديدة ستظل بنفس الجسد و الذاكرة، فالشخصيات متجسد فيه تنطلق من الجزائر و ستنهيها في أوروبا نفس الشخص الجسد لها، بنفس ملامحها و حياتها الأصلية، فالماضي و الحاضر يمران عبر جسد واحد السارد(**ياسين/الأعرج**) يقول السارد: **" هذا كله يعطيك بأنك الإنسان الوحيد في الدنيا و بالتالي بإمكانك أن تعيد الخلق، العالم كما تشتهي و أن تعيش كما يحلو لك"**[24]، ما يجعل من مرورهما على نفس الجسد الملخص لتجربة الأعرج الحياتية ما يجعنا نستشعر الصيرورة التدليلة للأنا الجسدي لكل حياواته الماضية و المستشرفة حلميا منه[25].

فياسين شخصية الأعرج التماثلية ألبسها شتى أقنعته الوجودية المتعددة والمتنوعة، كثيفة و شفافة ينفذ من خلالها القارئ إلى الأعرج فيلامس روحه و يقترب من فكره، شخصية أمسك بمنافذها فحركها في أزمنة مختلفة تتأرجح بين الطفولة و عنفوان الشباب و حسرة الكهولة، أمدها بأفعال متلائمة حينا معه و متضاربة السلوك، متأرجح بين الهذيان و الذكاء و سذاجة الحب، لخص الأعرج على لسانه محاورة ثقافية في القيم و العادات، و مسائلة نقدية للواقع و السياسة و التاريخ[26].

فالتخييل التماثلي في افتراضيته حفز مخيلة السارد و أججها على إفراز صور ذهنية تحاول فيها تمثل شكل واقعها انطلاقا من استيهاماتها، يقول السارد" ليكون شكل المنجز التخييلي المنتج نسيجا تراكميا للمخزون الصوري مبني على وهم افتراضي أثري حسب على حقيقة المرجع الواقعي للأحداث بحرفيتها؛ فالسارد تعدل و تغير

من نحت الصورة المفترضة المتخيلة لعالمه الافتراضي، انطلاقا من كل محادثة افتراضية أو صورة جديدة و ما يخلفانه من أثر نفسي في الساردة، يسقط على عملية النحت الجديدة، لتبقي الصورة الحسية دوما في تعديل و تغيير مستمر.

ما يجعل البعد الاستعاري في الصور التخيلية التي ينحتها الأعرج لواقع البديل في مختلف البنى النصية لمدونته بشخصياتها و أحداثها التي اختلقها، مختلطة بتجارب سيكولوجية متكئة على تصورات داخلية مفترضة ومتفاعلة و متداخلة مع بعضها البعض، مكونة المعنى الاستعاري في الصور المنتجة تخيليا للواقع الصناعي، ما يجعل الصور تقفز مباشرة إلى الذهن في لحظة وجود مثيلها، بما يمكن الذاكرة و يساعدها على تشكيل العلاقات الترابطية بين الصور الجسدية المختلفة و المتنوعة الواقعية و التخيلية و الإسقاطية، خاصة عندما استخدمها الأعرج ليربط بين جسده المرغوب الحقيقي و بين بقية الأجساد الأنثوية الناتجة عن خيالاته[27].

الصورة التخييلية للأنا الجسدي -الفنان النحات صانع معالم الحياة-

-أنا جسدي تعد محاولة صناعة حضور واقعة جسدية جديدة ، تتجلى في معرفة الذات لمعالم تجربتها الحسية، هنا يحتل مكانة عالية و رفيعة من المعارف الحسية، بكل عنفوانها و طاقتها بعيدا عن الحدود و القيود، فقط الميول الرغبوي نحو التجدد الذي يبلور التجربة الحياتية في ثناياه[28]" يقول الراوي" **السماء ليست بكل هذا الجفاء الذي تصورته، ما يزال هناك متسع للشفاء من جراحاتنا"**[29]، تغدو معها الذات عنصرا مهما في عملية تشيد البناء السردي لإسماع صوتها و تطلعاتها من خلاله، تنتقل الذات في هذا مشهد من الجسد موضوع الكتابة، إلى الولوج إلى الجسد الذات المنتج و المجسد لفعل القول و الكلام، من خلال الظروف التي يعيشها الجسد كمنتج القول والكلام[30].

مما جعل الجسد في الرواية تعبيّرا عن هاجس ثقافي راهن، عبر خطاب الجسد الواعي بذاته، المنسلخ من تلك التي أقصته ومنعته وأنهكته حتى صار صعب المنال، لذلك أُخرج من فضاء كتم إلى فضاء الوجود.

فالتحم التخييل بالذات ما يشعر المتلقي بالعلاقة الجسدية التفاعلية بينها و بينما يؤثث واقعها الحميمي، تحولت في الكاتبة الروائية إلى عنصر حواسي جواني فاعل من أعماق التجربة الجسدية نفسها، يقول الراوي" **وحده الفنان يملك هذا الحظ**

و هذه الهشاشة"[31]، فاختارت الروح الفنية التي تتقصى الوجود فنيا عبر النحت و التشكيل، فهو فنان يشكل عبر منحوتاته التي يقوم باختيارها وجود جسدي، فكل منها تعبر عن محطة حياتية مختلفة، "تخاطب فيها الذات نفسها و تسترسل في وضع الأسئلة المتناسلة، دون حلول نهائية أو وجودية شافية" [32].

-لقد استطاع السارد تصوير نفسه عبر ظلال الماضي المأساوية، حملت معها معاناته الصعبة و حرقات القلب المرتبطة ببحثه عن نفسه عبر فتنة، سر الغربة المكتوم طلبا للحضور المنسحق تحت شعور الفقد و الضياع في بلاد الغربة[33]، يقول السارد:" **لا أدري لأنه يشبهني، فالتماثيل أحيانا تشبه أصحابها ليس هو بالضرورة، بل انه الأضواء الخافتة المسلطة عليه من فوق عمقت أكثر كل أحاسيسي التي وضعتها فيه"**[34]، ليكون الظل هنا علامة تعريفية لجسد الراوي، هنا يستخدم الأعرج التظليل الخاص بتكثيف مساحة الظل في الظل ما يجعل الجسد يتعرض للأشعة من مصدر ضوئي حدده السارد سلفا، يحيط الجسد به من كل الجهات حيث تنفلت الأشعة الضوئية بظلالها الخاصة عليه،

فما ينجم عن الظل الخاص به فيحدد شكله و هيكله ما يزيد من حجمه، و في نفس الوقت تم تظليل الجسد بالظلال المحمولة التي تنفلت من الأشعة الضوئية بشكل أفقي إتقافي أثناء النحت الرسمي للصورة الجسدية، لتكمن جماليته في تقنيته التي تكثف العمق و تعتم المظهر الجسدي أكثر، ما يجعل الصورة مكتملة عبر الانعكاس الضوئي في رصدها و ملاحظتها، ما يمكن الذات السارد من لمسها تخييليا، برصد الصورة و جعلها تحت العين مباشرة و تحت تركيز مكثف كشفت جانب من الذات طمس قصرا.

على امتداد الرواية يستخدم السارد تقنية اللقطات الزوم المكبرة، يبئر بها صورة الجسد الفني الذي يمثله، يلملم خيوطه المتشابكة بحكة فنية متشظية على جسد السارد نفسه، و التي حفرت أخاديد في ذاكرته المتعبة و المتقلبة، فصورة الفنان المرسومة متعلقة بتعلق استيهامي بعوالم الحلم و التحليق في سموات بعيدة الفضاءات، تشير إلى متا-سردية تضيئ الطابع التخييلي و السير ذاتي و التخييلي، متعاضد مع بعضه البعض لتشيد الفضاء النصي لرواية **"شرفات بحر الشمال"**، و لنحت نفسه في صورة الفنان الجوال و المصور المشتاق إلى عوالم الأوهام و

الأحلام، و الصور الحسية في التماثيل التي يصنعها بيديه و الدمى التي كان ينحت تفاصيلها ، في عالم الفنان الذي ارتآه أن يكون معبرا عنه، محدد معالمه و ملامحه وجهه و كل ما فيه مع ليخة إحدى شخصيات الرواية[35].

لكن النحت التصوري اتخذ إسقاطات تصويرية مختلفة لما يرده هو آن تكون عليه هذه الدمى ، تعكس معها حرية في اخيار ما يرده أثناء تشكيل جسد الدمى أو تعكس من خلالها ما يشعر به اتجاه الجسديات التي يتعامل معها و موقف منها، فمن أبعادها الإدراكية طمس و تشويه الملامح الدمى في تعبير عن الازدراء و القرف، أو بتحسينها في وصف مثالي كمالي في نحتية خلفية يجسد من خلاله عشقه الهوسي بفتنة، هنا تتداخل المقاطع الحلمة و الوصفية و التمثيلية للواقعة الحدوثية، أثناء التخيل الذاتي في تجاذب و تقاطب زمني تخييلي و تذكري عبر اللقطات السينمائية المنتشرة في مختلف المشاهد السردية" كم أتمنى أن أحاول، تؤول أثناء التخييل إلى تغليب صفة التخييل الذاتي على المدونة، باعتبار أن السارد يعيد سيرته عبر صورة الفنان و سيرتها باعتباره البطل المحوري للرواية،يتماثل معه في الصفات و الرؤى يقترب منه و يبتعد عنه[36].

لتكون صورة الفنان تشيدا تخييلا يقصد به السارد تخيل مسار حياته بكل أحداثها و تفاصيلها الدقيقة و الحميمية، ما يجعل الإسقاط التماثلي اكبر شمولية و انفتاحا على تجربة افتراضية، تفترض معها وعيا وجوديا مختلفا و تمظهرا حسيا مغيرا، لتسعى المونتاجية التصويرية إلى تمثل الجسد في كل أبعاده المنظورية أثناء إخراج الصورة، التخيلية و خاصة في حالات السكونية الناتجة عن التخييل التأملي في حالات الصفاء الذهني ، و هذا ما نجده في قول:" **رأيت شفتيها تتمتمان كشفتي راهبة خائفة من شيء"**[37] ، ما يجعل الصورة واضحة أثناء استدعائها في شريط الذاكرة، هنا يتدخل قوة الإحساس و ما يترب عنه من يقظة تأملية للجسد في بعد الواقعي و إدراك كل حيثياته.

لتكون هذه المشاهد السردية بناءا ذهنيا من النتاج الفكري الدائم الاشتغال بالمستهام الجسدي لما ارتسم في مخيلة الساردة، ما يجعلنا نشعر بالتعارض الداخلي بين الجسد الذي تحيا به السارد بوصفه معطى حقيقي، و بين الميل إلى ما هو فكري رغبوي ترتاح له في المقام الأول و المتمثل في جسد الفنان، ما يجعلها تندفع بقوة إلى

التمثل المرئي بفعل الرغبوية التي تسيطر على الذات السارد، ما يجعلها تحاول خلق حقيقة جسدية جديدة تساير رغبتها في المقام الأول، فالصورة هنا ليست سوى الشكل الذي تريده يقول الراوي:" **لم افهم الكثير و لكنني على يقين أن وراء كل حالة فنية متكررة، تراجيديا كبيرة"**[38]، و ما تصويرها سوى الرؤية التشكيلية الذهنية، لتكون الصورة الصامتة لحظة انبعاث الذات الساردة من أحلامها و تراجعها من المسار النفسي التخييلي، لتواجه به الواقع الجسدي الذي تتعامل معه، فكانت صورة الفنان عاملا معاكسا للذات في واقعها الحالي.

فصورة الفنان التي رسمها الأعرج هي إسقاط للصفات المرآوية التي يتمناها الأعرج جسدا له حقيقيا، فقد تحولت إلى حيز التخييل حسب هوسه المستهام بهذه الصفات و المتعلق بها فهو يعتبر التخييل الأنا الباحث عنها، فالتخييل عنده فسحة يعثر عليها في مرآة الخيال لأنه الأكثر شفافية في لحظات الصفاء و التأمل و الاستقراء الذاتي، للوقوف أمام مخاوفها و مواجهة عيوبها و نقائصها و هواجسها، يقول الراوي: " **فهل سيكون لهذا الجسد المبتور حظ في الفوز بأول تكريم تمنحه رواف الريشكسيوز؟، كل الأعمال التي تم اختياراتها تتوفر على هذا الحظ، لا أدري ما السحر الذي قاد الناس نحو قصة هذا المرأة الثلاثية زليخة، نرجس، فتنة المهبولة"**[39]، فالأعرج يرسم جسدا مجتثة من المعاير القيمية العربية و الغربية ملتبسة الرؤى، تبحث عن قيم الجمال بصيغته الغربية أحيانا تعود إلى الأصول العربية خاصة في صنعة الفن و مفهومه. [40]

هكذا تتأرجح صورة الذات في البعد التخييلي بين صورة الذات في حقيقتها و صورة الذات في وهمها المتوغل في الفعل الحقيقي، يقول السارد:" **الفنان وحده يستطيع أن يلمس هذه الخفايا و التجليات الممكنة"**[41]، بحيث لا يمكن السيطرة على فعله التخييلي، فالصورة الطيفية الوهمية للفنان الذي يخترق غشاء الواقع و يكشف حجبهن هي التي ارتكزت في مخيال السارد فأخذت بالتنامي و التراكم، عبر تتالي الرصف الوصفي لما تبقى من الجسد المتخيل الذي يعضد الوهم، و ذلك بنسف مستمر للحقيقة المنبعثة من المركز الصوري المجسد في الجسد المرجعي (**الأعرج**)، صورة طيفية نمت بمحاذاة الجسد الحقيقي، ما يجعل من حضور الجسد حضورا سرابيا لا يتشكل إلا في الظلال الخيالية يقول الراوي:" **للبحر أثر كبير في**

تماثيلي، من رمله و مادته الطين التي آتي بها من قريتي، أصنع ما تراه الآن"[42]، لا يمكن أن يكون لها وجود حقيقي واقعي، لتكون الصور المتوهمة إمكانية في استبدال ما هو قائم في الواقع، بما هو قائم في الوهم و الافتراضية، و أن يعبر عنه أبلغ تعبير[43].

الخاتمة

*- جاءت الرواية مغرقة في التفلسف الذاتي الباحث في كل شيء، في الحب و الوصال و الاغتراب، و استبطانا للذات في أدق خلجاتها، و رصدا للمجتمع و المصير الإنساني المحاط بالغموض بين وجوده و عدمه، ناقش الأعرج من خلالها و عبر بطله ياسين شخصيته الروائية التي تعكس نفسه المتجددة روائيا، فلسفة الوجود الإنساني و عبثية حياته في تشظي خطابها الفكري الملوث بالحيرة و التشاؤم، عكس من منظورها جدلية الذات و الأخر في طرح خطابه الفكري في صورة الفنان الصانع لقيم فنية جديدة، أخضع الحب للتمثيل بمستوياته المتعددة الواقعية و الإيهامية مشبعة بعبق الصوفية الحالمة، لذا أقام الأعرج باستنطاق ذاته عبر ياسين في المستويين الفكري و التنظيري في تمثال المرأة الثلاثية المقطوعة الرأس، و نطاق الخيال و الخوارق و هذا ما تجلى من خلال لغة الحوار الموظفة بين مختلف شخصيات الرواية.

*- فكان خطاب الجسد في الرواية خطابا وجوديا، ومازال بالدرجة الأولى حيث ظل البحث عن الهوية من خلال الجسد ديدم الشخصيات الروائية، في رواية **"شرفات بحر الشمال"** في ظل المنظومة الثقافية التي تحاصره بالمفاهيم باتريكية، ينطلق الأعرج في عكس نفسه تخييليا من خلال عكس منظور الإنسان في إدراكه لجسده انطلاقا من هذا الجسد، ووعي بكل تفاصيله يتم فيه الإلمام بكل الحقائق الموجودة في الجسد، لأنه حاضر معه في كل لحظة وكل ثانية منذ الخليقة الأولى و الإنسان يحمل تصورا لهذا الهيكل الخارجي، وهو أمام هذا الشكل الملموس يتحول الجسد إلى محور اهتمام الإنسان ومحور التساؤل و الاستفسار، إذ يصبح الجسد موضوع الإدراك الأول و الأخير وفي هذا يدخل الإنسان في بناء علاقة مع ذاته.

الهوامش:

1. ينظر، إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، بيروت ، لبنان، ط 1 ، 2014ص 129.
2. ينظر، سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية،بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي، ط1، 2013، دارالأمان، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، الرباط، المغرب، الجزائر، الجزائر ص 78.
3. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2014، ص 7.
4. واسيني الأعرج، رواية" شرفات بحر الشمال"، ص 119.
5. واسيني الأعرج، رواية" شرفات بحر الشمال"، ص 120.
6. محمد معتصم، المتخيل و المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، ص 228.
7. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 120.
8. ينظر، إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ، 2014، ص 28.
9. ينظر، بسام قطوس موسى، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 118.
10. ينظر، محمد برادة، الذات في المسار الروائي، قراءة 40 رواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2014، بيروت، لبنان ص 31.
11. محمد معتصم، المتخيل و المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، ص 229.
12. واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 70.
13. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 8.
14. واسيني الأعرج، رواية" شرفات بحر الشمال"، ص 14.
15. واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 119.
16. واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال،" ص 13.
17. ينظر، الأخضر بن السائح، سرد الجسد و غواية اللغة، عالم الكتب الحديث ،الأردن، ط، 2011، 1 ص72.
18. ينظر ، محمد برادة الذات في الرواية، ص 18.
19. ينظر، سعيد جابر، من السردية إلى التخيلية، ص 70.
20. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 14.
21. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 180.
22. واسيني الأعرج، رواية" شرفات بحر الشمال"، ص 18.
23. ينظر، إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص 35.
24. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 181،182.
25. ينظر، محمد برادة الذات في الرواية، قراءة في 40 رواية، ص 21.
26. ينظر، إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، ص 117.

27. ينظر، أحمد أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ص 223.
28. محمد معتصم، المتخيل و المختلف، ص 238.
29. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 14.
30. ينظر، الأخضر السائح ،الرواية النسوية المغاربية و الكتابة بشروط الجسد، ص67.
31. واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص 9.
32. محمد معتصم، المتخيل و المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة،ص 225.
33. ينظر، المرجع نفسه، ص 241.
34. واسيني الأعرج، رواية " شرفات بحر الشمال"، ص
35. ينظر، محمد برادة، الذات في الرواية، قراءة في 40 رواية، ص 13، 24.
36. ينظر، المرجع نفسه، ص 24.
37. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 80.
38. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 131.
39. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 120.
40. ينظر، محمد برادة، الذات في الرواية قراءة في 40 رواية، ص 243.
41. واسيني الأعرج، رواية "شرفات بحر الشمال"، ص 19.
42. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 116.
43. ينظر، حسن حسن عبود نخيلة، خطاب الصورة الدرامية، ص 100.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

التداخل الأجناسي وجماليات السرد في الرواية المغاربية المعاصرة محمد شكري أنموذجا

د/ كمال طاهير

جامعة خنشلة

الملخص:

ارتأينا الاشتغال في هذه المداخلة على انكسار الحدود الأجناسية في الرواية المغاربية المعاصرة، والذي أفضى إلى تداخل أجناسي بين ألوان سردية مختلفة كالتاريخ، والسيرة الذاتية، واليوميات، والمذكرات تحت غطاء النص الروائي، الذي يتيح للكاتب إمكانات رمزية/ تخييلية بواسطة اللغة. تجعل المتلقي يتلقى هذا التداخل الأجناسي بنوع من القبول الناشئ عن إحساسه بالجمال، وبخاصة إذا كان النص الروائي من صنف السيرة الذاتية التي تسمح للكاتب باستعراض ذاته بطريقة شعرية، كما حصل مع كتابات محمد شكري والتي تعد ظاهرة متميزة في مجال القصّ العربي عامة والقصّ المغربي خاصة.

الكلمات المفتاحية:

التداخل الأجناسي. السيرة الذاتية. التلقي الجمالي. شعرية الكتابة. السرد الذاتي. التعارضات . ازدواجية الخطاب. الصراع الذاتي/ الغيري. الهامش . المركز.

Résumé :

Cette intervention se penche sur l'étude d'un déluge de frontières du genre dans le roman maghrébin contemporain, ce dernier qui a bien produit un engendrement des genres littéraires par l'intermédiaire du texte narratif entre différent types de récits, telles que l'histoire, les bulletins, les biographies et les annotations, et qui ensemble offrent à l'écrivain par le biais de la langue un potentiel symbolique et imaginaire, qui crée chez le récepteur un sentiment de satisfaction envers l'interférence des genres littéraires, surtout si le texte narratif est du type biographique, ce qui permet à l'auteur d'exposé son sois même de manière poétique, comme le montrait le cas des écrits de Mohamed CHOUKRI, qui représente un phénomène d'écriture distinctif et

spécifique d'une manière générale à travers les contes Arabe, et si particulière dans le conte Maghrébin.

*** *** ***

توطئة:

يقف الدارس اليوم على ذلك التفاعل الحاصل بين مختلف الأجناس الأدبية، والذي انمحت معه الحدود الفاصلة بين الأجناس، والأنواع الأدبية، التي صارت تغترف من بعضها البعض متحاشية الالتزام بالقواعد الفنية المحددة لها، وفي نيتها الامساك بجمالية العمل الابداعي بالدرجة الأولى، ومن ثمة تحقيق الغاية الجمالية المرجوة من عملية التلقي. وباعتبار الشعر خطابا مهيمنا وله حضوره اللافت في مرحلة مفصلية من التاريخ الأدبي العربي، ونعني بها مرحلة البدايات، أثناء تشكل الوعي الفني، والذي بدوره تشكلت معه الأطر والقواعد الذوقية التي تحكم عملية التواصل الخطابي.

من هذا كالمنطلق أصبح التفاعل الأجناسي مع الشعر يعد غاية حد ذاتها، بل تراه مطلبا تفرضه سلطة القراءة والتلقي، وبخاصة مع ما يميز الخطاب الشعري من سلاسة لغوية واختزال رؤيوي يسمح للمبدع بالتعبير عن أفكاره، باقتصاد لغوي ،وثراء إيحائي، وتنوع أسلوبي، وبما أن الرواية تطمح هي الأخرى لتقديم رؤيا للعالم، تقوم بالأساس على موقف صاحبها من الوجود، ومن قضايا المجتمع، بما في ذلك تفاعل الذات المبدعة مع محيطها الاجتماعي ومع الأنساق الثقافية المهيمنة، فإنها تجنح في كثير من الأحيان إلى الشعرية في الكتابة، التي تسهم في خلق أثر خاص لدى المتلقي، وتدفعه إلى تجاهل الأطر والقواعد الفنية المحددة للجنس في حالة انتهاكها من طرف المبدع، وبخاصة إذا كانت الكتابة الشعرية تعبر عن الذات، كما الشأن مع كتابات السيرة الذاتية.

1- الرواية وإشكالية التجنيس:

تشكل ضرورة تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص مقدمة مهمة في الدراسات الأدبية ضمن إشكالية برزت كغيرها من إشكاليات العصر المتعددة، ألا

وهي إشكالية التجنيس. التي عرض لها الدرس النقدي منذ زمن بعيد، دون أن تحدّ من التفاعل الأجناسي ودون أن تمنع التماس بين الأنواع والتي تتوالد من بعضها البعض ويخلف المستحدث منها المتآكل.

لقد مرت نظرية الأنواع الأدبية بمرحلتين أساسين:

- مرحلة قديمة بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع بعضها عن بعض والبحث فيها بوصفها قارات منفصلة حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره.
- مرحلة وصفية ظهرت حديثا لا تعنى بحكم القيمة النوعية ولا تحدد عدد الأنواع الأدبية تحديدا فاصلا ولا تقول بقواعد نهائية صارمة وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد نوع جديد وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على خصائصه الأدبية.[1]

ساهمت النظرة الحداثية للنوع الأدبي والتي سعت إلى كسر تلك القيود التي فرضتها المفاهيم القارة للجنس والنوع من طرف الكلاسيكية في دفع حركية الإبداع ناحيه التداخل الاجناسي والاتصال بين الأنواع ، والذي يعضد "هذه النظرية بتطورات جذرية فاقم تأثيرها الاتصالات ومحاولات إحلال ثقافة الصورة محل ثقافة الكلمة، واللغة التي تتراجع اليوم أمام الثقافة الرقمية ، فصار لجماليات الفنون والآداب معايير مختلفة عما سبق ، لعل أهمها دعوات الاتصال بين الفنون، إذ أظهرت الممارسة الأدبية الاستخدام المتبادل لتقنيات الأنواع فيما بينها لهوس اللغة والصوغ الشعري"[2].

تكاد تفقد معظم الأجناس والأنواع الأدبية اليوم هويتها بعد أن انهارت حدودها الفاصلة، ومعها اختفت مقوله نقاء الأجناس وصفاء الأنواع ، فانصهرت مع بعضها البعض، وتداخلت معايير وخصائص الأجناس الشعرية والنثرية ، إلى حد لم يعد الحديث عن نظرية الأنواع مطلبا للنظرية النقدية، بل أصبح مثل غثاء السيل، يقول **رينيه ويلك** متحدثا عن جدوى البحث في نظرية الأنواع :" فلم تعد تحتل مكان

الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، والسبب هو التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا فالحدود بينها صارت تعبر باستمرار، والأنواع تختلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحوّر وتخلق أنواع جديدة إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك"[3].

أصبح اليوم العمل الأدبي بعامة والرواية على وجه الخصوص بنية مفتوحة، قابلة للتزاوج مع الأنواع الأخرى، وحتى مع الأجناس التي يتوهم بعدها عنها كالشعر، رغم كل مقولات التصنيف والعزل التي ما فتئ يطلقها دعاة نقاء الجنس الأدبي وصفائه، يقول حمادي صمود:" ضبط الحدود والإشارة إلى الفروق ليس يمنع من الاسترسال بين الأجناس وعلاقات النسب بينها وبين الأنواع ،لأن الجنس الأدبي منذ أقدم العصور بنية مفتوحة قادرة على التوسع أوهي بنية إمكان يمكن أن نضيف إليها أو ننقص منها وهي قوة نقطة النظرية وضعفها في نفس الوقت، هي نقطة القوة لأنها توفر وجوه الملائمة بين البنية النظرية الجاهزة والنصوص المنجزة وهي نقطة الضعف التي توهم بالانغلاق والانتهاء وبأن الجنس إذا انبنى ينبني من مستوى مكونات المهيمنة انبناء نهائيا مع ما هناك من صعوبات عملية في تحديد نشأة الجنس في المنطلق"[4].

2- استراتيجية السرد وسلطة الهامش :

تمثل ثلاثية محمد شكري (الخبز الحافي ، زمن الأخطاء ، وجوه) عملا فنيا متكاملا يخلص السيرة الذاتية لصاحبها، غير أن يميز هذه الأعمال الروائية أنها تمردت عن العرف الفني، كما تمردت عن النمط الأخلاقي والمعايير الاجتماعية الصارمة التي ترفض هذا النوع من المغامرة والجرأة في الكتابة ، وبخاصة مع فن السيرة الذاتية، غير أن محمد شكري ارتأى أن تكون سيرته الذاتية كذلك، بل يجب لها أن تكون متحررة من كل القيود، فهو يعتبر الالتزام الفني والجمالي الذي يعقده مع المتلقي، والالتزام النفسي والفكري ومع تجربته الشخصية، يحتل مكان الصدارة

عنده والأولوية على حساب الالتزام مع أعراف المجتمع وعاداته وأخلاقه، ذلك أن المجتمع هو أول من انتهك هذه المعايير والحواجز.

يرى محمد شكري من خلال مشروعه السير ذاتي أن فعل الكتابة يجب أن يتطابق مع موقفه من المجتمع، المجتمع الذي لفظه في بداياته الأولى ككائن اجتماعي فردّ له الدين باعتباره مبدعا ثائرا عليه ومنسحبا من مشروعه الثقافي حالما بوجود آخر، وعلى ذلك استغرقت ثورت شكري على الجماعة مشروعه السير ذاتي بأكمله، بل طالت ذاته، في نقد صريح لنفسه، يقول أحد الدارسين معلقا على منهجية شكري في روايته زمن الأخطاء:" تنزع أغلب النصوص الروائية التي تكتب انطلاقا من ممكن السيرة الذاتية إلى الاحتفاء بـ "أنا" المؤلف وتجميل صورتها؛ فسيرة الذات لا تكتب في الغالب إلا بعد تحقيق انتصار أو عقب الانتهاء من إنجاز أو عند منعطف حاسم من مسار حافل. إنها النص الذي يتوج تجربة حياة ناجحة الغاية من سردها تقديم الدروس والعبر للقراء والناشئين. مما يجعل هذا الصنف من الإنتاج السردي يتسم بألوان ملحمية تخضع لإرادة التميز والاعتداد بمنجزات الذات. وهذا الأمر يتناقض تماما مع صورة الذات المسحوقة التي تعرضها (زمن الأخطاء)"[5].

اختارت سيرة محمد شكري فئة المهمشين لتكون لسان حالها، فاتخذ السارد من حياته وحياتهم مادة خام يفصل في كل جزئياتها دون تحرج، متجاوزا كل الحواجز والأعراف الاجتماعية، هذه الأعراف والتقاليد التي لم ترحم إنسانية الانسان، ومادامت كذلك ، لا يجب لها أن تحترم، " في السوق البراني دخلت مطعما صغيرا قذرا . طلبت صحنا من السمك المقلي ونصف خبزة بيضاء. قبالتي رجلان. يبدو عليهما أنهما يعملان في أشغال البناء، فوق الطاولة الجالس إليها إبريق من الصفيح كان من قبل صفيحة زيت السيارات نشرب منه ماءً دافئا ثلاثتنا بالتناوب. تنبعث من داخله رائحة كريهة. حول الطاولتين الأخريين أشخاص أخرون بائسون. كلنا نأكل بصمت"[6].

تتجلى سلطة الكتابة عن الهامش مع بداية رواية الخبز الحافي، يقول شكري معبرا عن مأساته ومأساة المهمشين "أبكي موت خالي والأطفال من حولي. يبكي بعضهم معي. لم أعد أبكي فقط عندما يضربني أحد أو حين أفقد شيئا. أرى الناس أيضا يبكون. المجاعة في الريف . القحط والحرب. ذات مساء لم أستطع أن أكف عن البكاء. الجوع يؤلمني. أمص وأمص أصابعي. أتقيأ ولا يخرج من فمي غير خيوط من اللعاب".[7]

ويقول: " حين يشتد عليّ الجوع أخرج إلى حيّ (عين قطيوط). أفتش في المزابل عن بقايا ما يؤكل. وجدت طفلا يقتات من المزابل مثلي. في رأسه وأطرافه بثور. حافي القدمين وثيابه مثقوبة. قال لي :

مزابل المدينة أحسن من مزابل حيينا. زبل النصارى أحسن من زبل المسلمين"[8].

يحدث على مستوى السرد هاهنا نوع من التماس بين السيرة والسيرة الذاتية، من خلال التداخل الحاصل بينهما على مستوى البناء الفكري للنص، ذلك أن السارد يتأرجح بين النوعين؛ فتراه تارة ينقل مشهدا عن الواقع الاجتماعي المأساوي للمجتمع المغربي إبان الاستعمار، وما عاناه من شظف العيش، والمجاعة التي أهلكت عددا غير قليل من أبناء المغرب. كما يصور معاناة أبناء وطنه من الحرب التي سلطت على الشعب المغربي من طرف المستعمر الإقطاعي الذي هيمن على ثروات وخيرات البلاد، وتارة ثانية يتحدث عن سيرته الذاتية التي ابتدأت بالمعاناة والبكاء على كل شيء فصار مستمرا دون انقطاع ليكون جزائه القهر والعنف من الأب.

2-1- وعي بالذات أم إنكار للأخر:

لعل أول ما يشد القارئ في روايات محمد شكري المنجزة حول السيرة الذاتية، هو ذلك التعارض الحاصل بين الذات ومحيطها الاجتماعي انطلاقا من البيت الذي يكرس السلطة الأبوية المتجبرة التي تسحق كل من يقف في طريقها، وبذلك تحولت من هيئة حامية وعطوفة على أبنائها إلى النقيض، مقدمة صورة مصغرة عن واقع اجتماعي لا يرحم بعاداته البالية وتقاليده التي تحمل معاني

التخلف، وهي التي تمنح للأب سلطة الغطرسة والقهر والعنف، الذي يجسده شكري في هذا المقطع من رواية الخبز الحافي: " أبي يعود كل مساء خائبا. نسكن في حجرة واحدة. أحيانا أنام في نفس المكان الذي أتقرفص فيه. أن أبي وحش. عندما يدخل لا حركة. لا كلمة إلا بإذنه كما هو كل شيء لا يحدث إلا بإذن الله كما سمعت الناس يقولون. يضرب أمي بدون سبب أعرفه"[9].

تتجاوز غطرسة الأب كل الحدود والأعراف للتحول إلى شخصية إجرامية تمتهن القتل مع أقرب الناس إليها ، الولد انتقاما لذاته من واقعه المؤلم الذي لا يحتمل ، وهو المشهد الذي ينقله شكره ويبقى راسخا في ذاكراته بل يوجه سلوكه فيما بعد ناحية الانحراف، ذلك أن مقتل أخيه من طرف والده شكل له صدمة نفسية، أتاحت له فيما بعد ارتكاب مختلف أنواع الجرائم دون أن يحس بتأنيب الضمير الذي قُبر مع أخيه يوم لوى عنقه والده." أخي يبكي ، يتلوى ألما، يبكي الخبز، يصغرني، أبكي معه. أراه يمشي إليه. الوحش يمشي إليه. الجنون في عينيه. يداه أخطبوط. لا أحد يقدر أن يمنعه. أستغيث في خيالي. وحش مجنون امنعوه يلوي اللعين عنقه بعنف. أخي يتلوى . الدم يتدفق من فمه. أهرب خارج بيتنا تاركا إياه يسكت أمي باللكم والرفس. اختفيت منتظرا نهاية المعركة. لا أحد يمر. أصوات ذلك الليل قريبة وبعيدة مني. السماء . مصابيح الله شاهدة على جريمة أبي. الناس نائمون."[10]

بدأت فكرة رفض الأخر تنغرس في دواخل محمد شكري الإنسان والأديب، الأخر الذي لفظه معنويا ونفسيا مجسد في صورة الأب الذي تحول إلى عدو ، ثم المجتمع الذي لم يلبي نداء الاستغاثة الذي كان يطلقه محمد شكري حتى في خياله، فقط هي السماء من كانت تراقب تفاصيل الجريمة، والمصابيح هي التي تكفلت بالكشف وفضح جريمة الأب ، الأم ورغم حزنها الشديد عن ابنها والتي تحاول استعادة ذكراه في كل مرة، وتخرج قبل ذلك في البحث عن ابنها الأخر بطل الرواية، غير أنها تبقى سلعة مستهلكة لهذا الوالد لتجسد ضعف المرأة وعدم قدرتها على

التمرد والاستقلال بشخصيتها ، ترضى بقدرها، تتمنى أن تستمر مع هذا المجرم وتدعو له لا عليه، يقول شكري: " يكتب لها المشعوذون التمائم لعل أبي يخرج من السجن وتجد هي عملا . تصلي كثيرا وتدعو كثيرا. تشعل الشموع في أضرحة الله. تستطلع حظ مستقبلنا عند الشوافات. لا سراح من السجن. لا عمل ولا حظ إلا بإذن من الله ورسوله محمد. هكذا تقول"[11].

تجسد الرواية هامشية المرأة في مقابل مركزية الأب الذي يحقق رغباته مثلما يشاء، وفي الوقت الذي يريد، وهي القناعة الراسخة في ذهن المرأة التي لا ترى نفسها إلا سلعة للاستهلاك، يقول شكري عن أمه: " في الصباح لم تذهب إلى السوق. ذهبت إلى حمام عمومي. تزينت وسوكت فمها وكحلت عينيها. رأيتها مسرورة في ذلك الصباح. هكذا إذن. حين خرج أبي رأيتها تنتحب رغم زينتها. فكرت: لم أر امرأة بكاءة مثلها حتى الآن. سألتها عما أبكاها. أفهمتني أن أبي خرج ليبحث عن الجندي الواشي ليتقاتلا. فرحت. أتمنى أن يعثر أبي على ذلك الجندي الواشي ويقتله حتى يطول غيابه مرة أخرى"[12].

بدأت شخصية محمد شكري تبحث عن استقلاليتها من خلال رفض البقاء تحت عباءة الأب المتجبر، في مقابل ذلك لا ترى الأم الأنثى في وجودها إلا مقترنا بالرجل، فالبطل أصبح يرى في البيت سجنا لا يحتمل، بل تجده يجد متعته في التشرد الذي يشعره بالحرية المفقودة في البيت، التشرد الذي يساهم تكوين الشخصية التي يبحث عنها والتي تحقق له الانتقام من الوضع ومن الآخر:" أستمتع بالنوم في الدروب صحبة المتشردين أو وحدي".[13]

تطورت الرغبة في الوحدة والاستقلالية للتحول إلى قضية حياتية، لابد لها أن تهيمن من خلال إنكاره التام للآخر، يقول شكري: " أعاد السؤال بإلحاح وحيرة.

ألست أنت ابن محمد الذي عاد من وهران؟

قلت لك لا . ولا أعرف شخصا بهذا الاسم.

ما اسمك إذا ؟

محمد.

لكن أباك هو السيد حدو بن علال وأمك هي السيدة ميمونة.

قلت لا أني لا أعرف سوى نفسي.

من هو أبوك إذا؟

مات.

مات؟

نعم. مات من زمان.

ماذا كان اسمه ؟

لا أدري. كنت أعرف اسمه، لكني نسيته. كنت في بطن أمي عندما مات.[14]

2-2- السرد الذاتي وشعرية الكتابة:

يهندس محمد شكري معماره السير ذاتي باحترافية أدبية كبيرة تزاوج بين لغة الخطاب اليومي المتداول بين فئة المهمشين والمسحوقين، وبين اللغة الأدبية الراقية التي تمنح السيرة الذاتية جمالية خاصة، فكأنها طريقة تمتاز بالابتكار بعيد عن التكلف وتزييف الحقائق . لعلها واحدة من الأسباب التي حققت الشهرة للسيرة الذاتية لمحمد شكري، بل وصارت نهجا جديدا في الرواية العربية المعاصرة والمغاربية على وجه التحديد. ولأن رواية السيرة الذاتية تعتمد على التاريخ وتمتح من طريقة القصص الشعبي والحكايات والقصص القصيرة والعجائبية في عملية التواصل، كما أنها تجنح للتلميح في أحايين كثيرة، والذي يعد خاصية شعرية بالدرجة الأولى، فشكري يراهن في طريقته على الكتابة إلى الوصول إلى قلوب الجماهير والتمكن من عقول النقاد والأدباء ، بهذه الاستراتيجية الكتابية.

يسرد محمد شكري سيرته الذاتية بلغة بسيطة مستمدة من الصياغة الشفهية، ومن رواسم و قوالب الكلام اليومي. ولا يعنى بالكلام اليومي ما هو "مشترك" و"فظ"، بل هو استعمال خاص لأنظمة الشفرات الثقافية على مستوى سيرورة التواصل. فالنص الذي يحتفي بالكلام اليومي ينزع -بواسطة الوسائل

الخطابية المشغلة-إلى التحدث كالجمهور، والاستجابة إلى حاجاته المستضمرة، وملاءمة أفق انتظاره على الوجه الأحسن. يستمد الكلام اليومي حركيته داخل الجزئين من تفتيت اللغة الواحدة والآمرة، وتجميع الرطانات المهنية والأساليب التعبيرية في نسق أدبي منسجم، وهتك حجاب المحظورات والمحرمات، وإضفاء الشرعية على ملفوظات الفئات المهمشة (المومسات، الحمالون، مهربو المخدرات، العاطلون، بائعو الخضر) وتوظيفها في سياقات جديدة مع الحفاظ على أصالتها الأسلوبية وعيناتها الإيديولوجية[15].

يأخذ محمد شكري المتلقي إلى عوالمه الخاصة المتأرجحة بين سجن الواقع المؤلم، وبين سحر العالم الحالم المتحرر أو الفردوس المأمول الذي يلجأ إليه السارد ليُنفِّس عن مكبوتاته ويحقق من خلاله رغابته المسحوقة، يقول شكري:" بدأت أحلم كثيرا، أحلم أن أطير أو أعيش في كهف مفروش بالحرير وألوان لامعة تزين الجدران والسبط والبخور والعطور ، أشير بيدي فيأتي طبق مليء بما أشتهي ، أصفق بيدي فتأتي فتاة رائعة لم تمسها بعد يد إنسان . ترقص لي عارية وسط الضباب من البخور وضياء الشموع"[16].

يتفرد المشروع السيرذاتي عند شكري بقدرته على الولوج إلى المسكوت عنه في المجتمعات العربية ، التي لاتتحرج في انتهاك المحظور ، لكنها ترى في الحديث عنه خدش للحياء العام، لكن شكري ارتأى أن ينقله كما هو في نقد لاذع وصريح لمجتمعه وذاته، يقول أحد الباحثين: " يغدو نقد الذات في كثير من الأحيان نقدا للمجتمع وكشفا عن عيوبه وتناقضاته؛ فالبغاء والمثلية الجنسية والمخدرات والعنف الأبوي وزنا المحارم من المسائل التي دأب كتاب السير الذاتية العربية على تجنب الخوض فيها، لأنها تجرح الذوق بسبب تعارضها مع الثقافة السائدة، كما أن المجتمعات العربية تحكم في الغالب على الضحية وتبرئ الجلاد. ولذلك كان أهم ما أثار اهتمام النقاد والقراء في هذه الرواية وتسبب بالتالي في نجاحها هو خرقها للمألوف وخروجها عن السائد في كتابة السيرة الذاتية. وهو أمر يمكن إرجاعه بالدرجة الأولى إلى

الأحداث الفريدة التي عاشها المؤلف إضافة إلى الصدق والجرأة في نقل الأحداث وسرد المواقف. لقد صاغ شكري سيرته الذاتية بلغة عارية لا تأنف من تصوير المشاهد العنيفة والصادمة محاكيا بذلك عوالم القاع والهامش بلغة تحتية جريئة تنقل الواقع بلغته وتحاكيه بأسلوبه متقصدة من ذلك إحداث صدمة جمالية لدى القارئ الذي تعود على السير المكتوبة بلغة أنيقة تمجد الذات وتسرد الإنجازات كما هي الحال في الأيام لطه حسين، وأنا للعقاد وحياتي لأحمد أمين وفي الطفولة لعبد المجيد بن جلون، وأوراق لعبد الله العروي"[17].

تميزت كتابات السير ذاتية لمحمد شكري الجرأة والنقد اللاذع الذي لا يرحم حتى ذاته التي افتضحها بطريقة سادية ، تنبئ عن اختلال نفسي ناشئ منذ عهده الأول بالحياة، ولعله الموقف الذي يجعل المتلقي يتعاطف مع هذه التجربة الشخصية المريرة، ويصدق كل ما جاء فيها ، تأمل معي هذه الصورة التي يقدمها في زمن الأخطاء "ثيابي تتسخ وتبلى وتفوح منها روائح جسدي. القمل يعشش فيها. حذائي يتسرب إليه الماء. شعري يغزر ويتدبق وسخا. أحكه باستمرار حتى يسود ما بين أظافري. حين أمشطه إلى الأمام. لأنظفه من قشرة الرأس والغبار، يتماشط منه قمل أسود نشيط. في كل مشطة لا أقل من ثلاث أو أربع قملات سمينة تتحرك بحيوية"[18].

يقول شكري:" مرة واحدة فقط أقنعت مسافرا أجنبيا بحمل حقيبته الثقيلة، بينما كنت أحاول حملها هجم عليّ حمال قوي. شاتما ودافعا إياي. حمل الحقيبة وبقيت هناك . اللعنة على الخبز. القط الذي رأيته في مرفأ مستودع الأسماك ربما هو أسعد مني. إنه يستطيع أن يأكل السمك القذر دون أن يتقيأ. سأسرق وأتسول، لكني في السادسة عشر. السبتاوي كان على حق " التسول مهنة الأطفال والشيوخ والعجزة . عيب أن يتسول شاب قادر على السرقة إذا لم يجد عمل " هكذا قال لي"[19].

يبرر محمد شكري وضاعة الجرم الذي يرتكبه، من خلال كلام صاحبه السبتاوي، فرغم اعترافه بالجرم ومخالفة القوانين والأعراف، إلا أنه ينتقد المنظومة

الاجتماعية حتى وسط المهمشين الذين لا يتعاطفون فيما بينهم ، بل يحتكمون إلى منطق القوة في كسب القوت. بخلاف السارد الذي يرى بأن امتهان التسول يعد خرقا لمنطق الإنسان ، لأن الأجساد الضعيفة للشيوخ والأطفال في هذا العالم لا تسمح لهم بالعمل ولا بالسرقة وبالتالي تكون عرضة للموت، ويفقدون الحق في الحياة التي يتمسك بها محمد شكري في سيرته الذاتية ، ويعتبرها قضيته الأولى، فنقد الذات عند محمد شكري يخفف من وطأته سمو ونبل مقاصده، يقول أحد الباحثين معلقا على هذا الموقف:" غير أن الإمعان في هجاء الذات والاعتراف بوضاعتها يكسبان المؤلف داخل السياق الروائي نبلا من طبيعة خاصة يتلاءم مع شعرية الكتابة المضادة التي بدأها شكري في سيرته الشهيرة "الخبز الحافي" ثم واصل ترسيخها في نصوص سردية لاحقة أبرزها "زمن الأخطاء " و "وجوه". "[20].

3- ازدواجية للخطاب أم صراع ذاتي/ غيري:

نما صراع الثنائيات في دواخل محد شكري بشكل مكثف، حتى أصبح السمة البارزة في مشروعه السير ذاتي، وصار يبني معمار السرد الروائي عنده. من خلال هذا الصراع الذي يتجسد في الثلاثية ، يبدأ مع الخبز الحافي مع الصراع الناشئ داخل الأسرة مع الأب، ثم مع المجتمع بعامة، ومع تقاليده، ومع نفاقه الغير مبرر، والذي يحاول أن يخفيه من خلال التستر على جرائمه البشعة، ثم الصراع مع سلطة المركز ممثلة في المستعمر ، ثم الصراع مع فئة المهمشين، هذه الأنواع من الصراع التي اختار لها تقنية التعبير المباشر.

يتطور عنصر الصراع في رواية زمن الأخطاء ليعلن الثورة على الجميع بما في ذلك فئة المسحوقين التي احتفلت بالاستقلال بطريقة انتقامية ودموية بعيدة عن المعاني الانسانية السامية والنبيلة التي كافح لأجلها الشعب المغربي طويلا . لكن شكري عندما يستعيد لحظة الاستقلال يصاب بصدمة كبيرة ، يقول أحد الباحثين معلقا على ذلك: "وهو يستعيد لحظة مهمة في تاريخ المغرب المعاصر وهي لحظة الاستقلال تكشف هذه الصورة الروائية عن انقسام الذات وتوزعها بين الأضداد

والمتناقضات؛ الظلمة التي نمت فيها مشاعر وأحاسيس السارد في الماضي، ودهشة النور الذي يقلق الوعي في الحاضر، وبينهما طاقة الحياة التي بددتها الذات في الاصطدام بصخرة الواقع الأليم الذي يحاصرها ويحد من انطلاقها وفرحها بالحياة. إنها صورة تختزل التجربة الحياتية للسارد المشحونة بالأخطاء الكبرى التي يحبها ويسعى إلى إعادة تمثيلها روائيا بغية تأييدها وتخليدها عبر الممكنات التي يتيحها فعل الكتابة"[21]..

3- 1- ثنائية الواقعي (المدنس) / المثالي (الطاهر)

يكشف المشروع السير ذاتي لمحمد شكري عن بوادر صراع غير متكافئ بين الأنوثة والذكورة، المرأة التي تحاول البحث عن طوق نجاة من براثن التخلف المجسد في تسلط الرجل الذي حوّلها إلى سلعة بعد أن شيّئها، فصارت ملكا له ورهن نزواته ورغباته الجنسية التي تتوزع بين تفاصيل السرد السيرذاتي. وهذا ما جعل حضورها في أعمال شكري مكثفا ولأجل مبتغى واحد.

يقول أحد الباحثين: تعددت الأسماء النسائية في رواية غير أن معظمها تؤدي وظيفة وحدة، الوظيفة التي أراد لها المجتمع أن تضطلع بها وهي البغاء واحتراف تجارة الجسد" تعودنا أن نتردد ثلاث أو أربع مرات في الأسبوع لنكتشف امرأة جديدة تقبل أن ندخل معها ، بعضهن يرفضن ، كلهن تقريبا يتشابهن في الفراش"[22].

تتواصل المغامرات النسائية للسارد في زمن الأخطاء لتكرس تلك العقدة التي أُوقدت جذوتها منذ اللحظة الأولى التي وقف في على العلاقة الجنسية داخل أسرته (الأم/الأب)، " في الليل أيقظتني مثانتي الممتلئة. قبلا تصفق. لهثات تتلاحق. همسات حب. إنهما يحبان بعضهما البعض. اللعنة على حبهما. لحم يصفق تفو؟ إنّها تكذب . لن أصدقها بعد اليوم"[23] . بعد هذا الموقف أطلق السارد العنان لمغامراته النسائية لتجسد الخطايا الكبرى في سيرته الذاتية التي تجسدت أكثر في زمن الأخطاء، لعل أبرز مظهر لاشتغال الصنعة الروائية في "زمن الأخطاء" أن كاتبها استطاع التحرر من قبضة الذات والانفلات من شرنقة أهوائها وتقلباتها. حيث تتأسس طبقات

السرد في "زمن الأخطاء" وتتنامى عن طريق توالي "بورتريهات" لشخصيات نسائية (ورجالية) تشكل مرايا مصقولة تنعكس عليها صورة الذات في مختلف أبعادها وتجلياتها. فمن خلال تأمل الذات في مرايا الآخرين تكتب "سيرة الأنا" باعتبارها تجربة حياة تتوزع على فصول الرواية بشكل يبدو عشوائيا، حيث تبرز وجوه فطيمة وكنزة وربيعة وحبيبة وسارة وباتريسيا وروساريو وسالية بوصفها مرايا تنعكس عليها ملامح الذات الساردة ليأتي حدث موت الأم بمثابة انقطاع الحبل السري الذي يضع نقطة النهاية لسيرة حياة ومسار رواية[24].

يؤدي هذا الكم الهائل من النماذج النسائية المتكررة في مشروع السيرة الذاتية لمحمد شكري وظيفة تحقيق التوازن النفسي، فكأنه يعلق عليها فشله الدنيوي وإحباطه النفسي لإقامة علاقة حب مقدس طاهر منزه من كل الشوائب، مع امرأة تختلف عن كل النساء،" كان السارد غارقا في ملذات الجسد عندما جرت أمامه عبارة "الحب الحقيقي" بعدما اكتوى بحب كنزة التي أشعلت في قلبه حرائق العشق ثم تمنعت عليه ورفضت أن تمنحه ما كانت تمنحه لغيره. ولأنه لم يعرف هذا اللون من الحب ولا جربه من قبل، رغم علاقاته النسائية المتعددة، فقد اشترى بعض الكتب التي تتحدث عن "الحب الحقيقي" مثل كتابات المنفلوطي وجبران ومي. وقد استخلص من قراءتها أن الحب كما تصوره هذه الكتب (حب مشروط بالموت أو الحزن الأبدي أو الجنون) "[25].

تبدو النماذج النسائية التي اعتنى الكاتب بتصويرها في "زمن الأخطاء" متباعدة ومنفصلة عن بعضها. إذ لا تربطها أي علاقة يمكن أن تقود إلى تطور الأحداث وتناميها. ويكاد الجامع الوحيد بينها أن يكون صوت السارد الذي وحد بينها في سياق سرد روائي ذاتي. غير أن النظر الدقيق في طبقات النص الروائي الذي شيده المؤلف من شأنه أن يكشف أن الشخصيات النسائية تشكل جزءا من شخصية السارد. إنها مرآته التي تنعكس عليها أزماته وإحباطاته؛ فالسارد عندما يجسد مآسي شخوصه من خلال ما يقدمه من صور روائية، فإنه يقدم في نفس الآن صورة

لأزمته الشخصية. وهذه الأزمة لا تعلن عن نفسها بشكل مباشر، ولكنها تنكشف تدريجيا من خلال صور الشخصيات التي تتوالى بطريقة تسهم في اكتمال صورة السارد وتكامل أبعادها. مما يجعل فهم الذات رهينا بالتأمل العميق في حيوات الآخرين، حيث تظهر النماذج النسائية بوصفها جزءا من هوية الذات وامتدادا لصورتها؛ فالشخصيات النسائية المتتالية تمثل شذرات تعبيرية تلتحم فيما بينها لتشكل في النهاية صورة ذات مبدعة حطمتها حياة الليل وإحباطات الواقع. لقد شكل التمثيل السردي لصورة المرأة في "زمن الأخطاء" مرآة تنعكس عليها صورة الذات الساردة بكل همومها وأوهامها[26].

3- 2- ثنائية المعقول /اللامعقول

تكشف هذه الثنائية عن حجم الأزمة الحاصلة بين بني البشر، وهي أزمة ثقة بين أفراد المجتمع الواحد، وهذا ما جعل السارد يقيم مقارنة بين الأحياء والأموات الذين يمثلون الأمان " كان على حق ذلك الغلام (ليس هناك أمان أكثر من المقبرة) أعتقد أن الناس يحترمون أنفسهم أمواتا أكثر مما يحترمون أنفسهم أحياء"[27].

يجد السارد في سجن المجانين الذي دخله في رواية زمن الأخطاء متنفسا وفضاء رحبا تشع منه الحرية ، لقد وجد شكري ضالته في العيش وسط مجانين المستشفى و محاورتهم حيث أنه من خلال نظرته الثاقبة يرى فيهم عذوبة البراءة و سمو الشرف و شدة الذكاء. و من سخرية القدر أن المجانين دون غيرهم هم من استطاعوا أن يعيدوا لشكري الأمل في الإنسانية[28]. "إنها الخامسة صباحا. عندي امتياز للخروج من المستشفى. لا أخرج إلا لشراء حاجياتي. إن الوجوه في الخارج تبدو لي بليدة, مزعجة, أما هنا فهي وجوه أذكاها الشقاء والقلق الدائم. . . إن المجانين يفتحون لي أبواب الإلهام لأطل على العالم. كلما نظرت إلى مجنون رأيت فيه شعلة الذكاء "[29].

و يمكن القول أن ثنائية الداخل و الخارج– و نقصد هنا الحياة داخل المستشفى وسط المجانين و خارجه وسط "العقلاء" – تقترن بثنائية الأمل و اليأس. حيث أن

شكري يقدم لنا صورة معكوسة عن ما نسميه ب "العادي" أو "الطبيعي" أو "المألوف", و هو يؤكد على أن حالة الجنون لا تمثل بالمرة حاجزا أو عائقا بل على العكس تماما تعد منبعا للإلهام و الإنتاجية و العطاء. فهل يحلم شكري بعالم تسيطر فيه "أفكار" و "أيديولوجيات" المجانين و الحمقى إن صح التعبير؟ [30].

حاول شكري من خلال هذه الثنائية إظهار رفضه للواقع القائم والذي ازداد سوداوية بعد الاستقلال ، على عكس المأمول الذي كان يمني معه شكري المواطن المغربي النفس بغد أفضل تسود فيه الحرية الفكرية ويحتكم الناس فيه إلى منطق الإنسانية لا إلى منطق الطبقية والانتقام.

خلاصة:

ما يمكن أن يقال في النهاية بعد هذه المعايشة لمشروع محمد شكري السير ذاتي، أنه جرّب نهجا جديدا في كتابة السيرة الذاتية من حيث التمرد على المألوف، وكسر الطابوهات الاجتماعية التي كانت تتستر على أفعال البشر، محتمية بغطاء خدش الحياء العام ، كما أن فعل الكتابة السير ذاتية عند شكري كان متجاوبا مع الالحاح النفسي في تفريغ كل المكبوتات التي علمت على بناء شخصيته منذ عهدها الأول بالحياة. وقف شكري عند قضايا مجتمعه المفصلية معبرا عنها بأسلوب يغلب عليه النقد الجارح الذي يكشف عن المستور غير آبه بالتبعات الأخلاقية ولا الدينية ، لأنه كان ينشد الجمالية في الكتابة متقصّيا وباحثا عن مواطن سكونها في سيرته الذاتية.

هندس شكري معماره السير ذاتي بطريقة مخصوصة تقوم على المزاوجة في الكتابة بين لغة من يتحدث عنهم (المهمشين) وبين شعرية الكتابة الراقية ، فكان من نتيجة ذلك اتسام الخطاب الروائي عنده بالجمالية والقبول الذي كرس له الشيوع والانتشار وبلوغ العالمية.

الهوامش:

[1] - ينظر: عبد الله إبراهيم، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية ، مجلة الرافد، ع 59، 2002، ص42

[2] - عبد الله أبو هيف: ظاهرة القصة القصيرة جدا، مجلة الآطام، ع21، شباط 2005، ص56.

[3]- مفاهيم نقدية، ترجمة : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة – الكويت ط1 ، ع110، 1978، ص376

[4]- بسمة عروس، التفاعل بين الأجناس الأدبية، (كلمة حمادي صمود حول الكتاب)، مؤسسة الانتشار القومي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، صفحة الغلاف

[5]- مصطفى الغرافي ، صورة المرأة وكتابة الاحتجاج في "زمن الأخطاء" لمحمد شكري. http://ar.aladabia.net/article-12516-1_1.html

[6]- محمد شكري ، الخبز الحافي،(سيرة ذاتية روائية)، دار الساقي، بيروت، لبنان ، ط6، 2000، ص107، 108.

[7]- نفسه ص6.

[8]- نفسه، ص10.

[9]- نفسه، ص12

[10]- نفسه. ص 12.

[11]- نفسه، 15.

[12]- نفسه، ص 25،26.

[13]- نفسه، ص72.

[14]- نفسه، ص،73،74.

[15]- محمد الداهي،شعرية التشخيص في المشروع السير ذاتي لمحمد شكري http://www.mohameddahi.net/site/news.php?action=view&id=85

[16]- الخبز الحافي ، ص65.

[17]- مصطفى الغرافي ، صورة المرأة وكتابة الاحتجاج في "زمن الأخطاء" لمحمد شكري.

[18]- محمد شكري، زمن الأخطاء، ص 47.

[19]- الخبز الحافي ،ص103.

[20]- مصطفى الغرافي ، صورة المرأة وكتابة الاحتجاج في "زمن الأخطاء" لمحمد شكري.

[21]- نفسه.

[22]- الخبز الحافي ص46.

[23]- نفسه ص26.

[24]- مصطفى الغرافي ، صورة المرأة وكتابة الاحتجاج في "زمن الأخطاء" لمحمد شكري.

[25]- نفسه.

[26]- ينظر:نفسه.

[27]- الخبز الحافي، ص109.

[28]- أنور اليونسي إزدواجية الخطاب في "زمن الأخطاء" للكاتب المغربي محمد شكري http://www.ksarforum.com/opinions/opinions-ksarawi/2088

[29]- زمن الأخطاء ، ص147، نقلا عن المرجع نفسه.

[30]- المرجع نفسه.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

تجربة التخييل الذاتي في الرّواية الجزائرية..قراءة في نماذج

Experience of Autofictionin algerian novel ,A reading in few samples

د.فايد محمّد

المركز الجامعي تيسمسيلت

الملخص:

لم يحدث -في حدود علمنا- أن أشارت دراسة نقدية جزائرية مهتمة بالرّواية إلى مصطلح التخييل الذاتي، وإذ يعتبر ذلك مزية تميز هذا البحث لأنه يقدم دراسة جزئية لحضور هذا اللون من الكتابة الروائية في الأدب الجزائري، فإن ذلك من شأنه خلق صعوبات تجعل من كل الملاحظات المسجلة حول نصوص التخييل الذاتي في الأدب الجزائري في هذا البحث غير معتمدة على دراسات سابقة، وعليه كان لزاما على هذه الدراسة الاستعانة بمنجزات نقدية روائية عربية في هذا الباب مع الاستكانة بالدرجة الأولى إلى ما تفصح عنه نصوص التخييل الذاتي.

لقد آثرنا في هذه الورقة البحثية الاشتغال على ثلاثة نصوص هي : (دم الغزال) لمرزاق بقطاش، و(هوس) لاحميدة عياشي، و(أنثى السراب) لواسيني لعرج، ويعود التركيز على هذه النماذج دون غيرها لأنها من خلال المعطى النصي تبرر تصنيفها ضمن التخييل الذاتي ذلك أن معمارية كل نص تقوم على تطابق صريح بين المؤلف والشخصية الرئيسة، وترسم من خلال الحكاية معيشا متخيلا في أجزاء منه، بحيث يتعذر تصنيفها ضمن نصوص الرّواية السيرذاتية، ناهيك عن التمويه الممارس في صفحة الغلاف حيث حازت تلك النماذج التأطير الأجناسي الأكثر شيوعا (رواية).

الكلمات المفتاحية: الرواية-التخييل-التخييل الذاتي-رواية الانا.

Abstract:

It never happened according to our informations that an oriented critic study in domain of novel had to mention the word auto imagination ,orAutofiction, this idea was considered as a quality that make this search special because it gives a separate detailed study to this color presence in Algerian literature which could create problems on registered remarks about Autofictiontexts in Algerian literature , not depending on previous studies . and based on that we had to return to critical studies and arabic novelistic studies with giving much

consideration to Autofictiontexts .we chose three texts one is “DEER BLOOD ” a of Marzak Baktach and “mania هوس” Ahmida Ayachi and “female of mirage” of Wassini laredj , because they provide a special architecture with duality : author /personality match making , and there is a reality description in many parts of these texts , we can’t put them in category of autobiography , without forgetting the implicit character practiced on the books cover , which made them more known and famous.

Keywords , novel , Autofiction

*** *** ***

تَتَمَظهَرُ الأنا في الفعل الإنساني في كلّ تشكّلاته، وعبر مختلف مراحل تطوّر وعيه، لأنّ الإنسان بطبعه مجبول على حبِّ إظهار ما يَعْتَمِل في دواخله، وهو إلى ذلك مشدود حتّى في لحظات إِعماله الكتمان الّذي يُمكن بسهولة ويُسر قراءته على أنّه نوع من البوح العكسي بما تَروم النّفس إبقاءه طيّ الكِتمان، إلى رغبته في ترجمة أناه.

ثمّ إنّ ظهور الكتابة الّتي هي طريقة من طرائق التعبير الإنساني، أدّى إلى ظهور لون من ألوان الاهتمام بتمظهر الأنا في الفعل الإنساني الّذي يَتَّخِذ الكتابة أسلوب تعبير، فكان أن ظهر اصطلاح (كتابة الأنا Ecriture du moi)، ويُشير هذا المصطلح " إلى جنس جامع لضروب من الكتابة السردية، تتّخذ ذات المؤلِّف مداراً لها"[1] ، وقد نتج عن ربط العلاقة بين كتابة الأنا وذات المؤلِّف، ظهور اشتراطات وتحديدات لهذا اللون من الكتابة أفرزَها تطوّر البحث والسعي إلى تقنين الظاهرة.

يُظِلُّ مصطلح كتابة الأنا كلّ ألوان الكتابة الّتي تتّخذ ذات الإنسان وتاريخه الشخصي مداراً محوريّا لها، لأجل ذلك تفرَّع عن هذا المصطلح مصطلحات أخرى، نستطيع القول إنّها تُعتبر أنواع فرعية لكتابة الأنا (النوع الأساس)، وتلك الأنواع الفرعية هي : السيرة، والسيرة الذاتية، والاعترافات، واليوميات، والمذكرات، وهذه الأنواع الفرعية "وإن اختلفت فيما بينها، وتنوّع توظيفها تقنيات السرد فإنّها تلتقي في اعتماد حياة المؤلف مصدرا للكتابة ومادّة لها وموضوعا"[2] ، وهذا ما ذكرناه لحظة أشرنا إلى رغبة الإنسان في البوح وتقديم مضمرات النفس وتاريخها ويومياتها وأحلامها.

ونظرا لكون ما يُصطلح على تسميته كتابة الأنا مجالا واسعا فإنّنا نَقترح ممارسَة تبئير بحثي، حيث نَحصر مجال البحث على ظاهرة لافتة للانتباه هي "إقبال الكُتَاب المتزايد على الكتابة في نطاق ما يُعرف بالأدب الشخصي، أيّا كان المسمّى النقدي لهذه الكتابات السردية، مذكرات، يوميات، أوراق، حفريات، رواية سيرة ذاتية، رواية تكوين..."[3] بالإضافة إلى ألوان أخرى من كتابة الأنا الّتي اتَّخذت الثورة الرقمية آلية تعبير (المواقع الالكترونية، المدونات الالكترونية، مواقع التواصل الاجتماعي...)

ولأنّ هذا البحث يَنحت لَبِنَتَهُ الأساس من اهتمامه بالرّواية، فإنّنا نستعير من مصطلح (كتابة الأنا Ecriture du moi) شطره الثاني (الأنا) ونَستبدِل لفظة الكتابة الّتي تعبِّر عن ألوان تعبيرية كثيرة بلفظة أو مصطلح رواية، لنَحصل على المصطلح الآتي (Roman du moi) (رواية الأنا)، ونقصد به الأنماط الكتابية السردية الّتي تَستعير تقنيات الكتابة الروائية لتصوير معطى سيرذاتي لأسباب مُختلفة، لعلّ أبرزها محاولة قطع الخيط الرابط بين الكتابة والمرجعي/الحقيقي، وقد أبحنا لأنفسنا استنادا إلى ما اعتقدناه دليلا نصيا تقسيم رواية الأنا في الأدب الجزائري إلى نوعين هما : رواية السيرة الذاتية Roman Auto-biographique والتخيل الذاتي Auto-fiction.

ولكنّنا سنركز على النمط الثاني أي النصوص الّتي تقع في منطقة البين بين، فتَجعل عملية التصنيف أكثر صعوبة حيث تستأنس بالتخييل الّذي هو عَصَبُ الكتابة الروائية من جهة وتَشِي بوجود بعض التطابق بين المؤلِّف والشخصية الرئيسة من جهة أخرى، هذه النصوص اصطُلِح عليها التخييل الذاتي Auto-Fiction، فما الخصوصية الّتي تُميِّز هذه النصوص؟

1. التخييل الذاتي Auto-fiction:

تَصنع نصوص التخييل الذاتي تَمَيُّزَها من خلال قصدية تَنَصُّلِها من النصوص السيرذاتية عن طريق إعلانها عدم الانتماء إلى هذه الأخيرة رغم وجود تطابق ما بين المؤلف والشخصية الرئيسة، حيث تَتَعَمَّدُ تلك النصوص كسر ذلك الإعلان من خلال هدمها كلّ علاقة مُحْتَمَلَة الوجود بين محمولات نصوص التخييل الذاتي وكلّ ما هو مرجعي سيرذاتي، إنّ التخييل الذاتي "يَنْزَاحُ عن الواقع ويُعيد

تشخيصه بطريقة خيالية، ويَتَمَرَّدُ على مواصَفات الميثاق السيرذاتي"[4] عن طريق تزييف المعيش وتوشيح التجارب الذاتية بهالة من تخييل.

إنّ "الانفتاح على التخييل الذاتي يُحَرِّر الكاتب من الالتزام بحقائق حياتية مطابقة لما عاشه"[5]، فالكاتب حتّى وإنْ تَعمَّد إحداث مطابقة صريحة بين اسمه واسم الشخصية الرئيسة يُجَانِبُ الحقيقة ويَرسم الذات كما لم تكن أبدا في المعيش، عكس طريقة رسم الشخصية الرئيسة في رواية السيرة الذاتية الّتي يَتَعَمَّدُ الكاتب فيها مدّ علائق القرابة بين حياته الشخصية الواقعية وما تعيشه الشخصية الروائية رغم خرقه للميثاق السيرذاتي، ولكنّ ذلك لا يَمنع من التصريح بالعلاقة الوطيدة الموجودة بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية والتخييل الذاتي.

يُلاحِظ الباحث في تطوُّر المصطلحات الثلاثة السيرة الذاتية، الرّواية السيرذاتية، التخييل الذاتي، أنّ هذا الأخير أكثرها حداثة ويعود استحداثه إلى سنة 1977 حيث ابتدَعه الروائي والباحث الفرنسي سيرج دوبروفسكي Doubrovsky عندما "أَثْبَتَهُ على الصفحة الرابعة من روايته خيوط الصادرة سنة 1977 تَعْيينا للجنس الفرعي الّذي أَدرج فيه روايته تلك"[6] ، وقد ردّ دوبروفسكي من خلال مصطلح التخييل الذاتي Autofiction على فيليب لوجون صاحب كتاب (الميثاق السيرذاتي) الّذي استَبعد "أن يكون في تاريخ الرّواية نص روائي قائم على ميثاق تخييلي صريح يحمل فيه البطل اسم المؤلف ولقبه"[7] ، وعليه فإنّ اجتراح دوبروفسكي لهذا المصطلح تأسّس أساسا على قراءته للأعمال النقدية لفيليب لوجون ومعنى ذلك أنّ المصطلح لم يُستخلَص استنادا إلى قراءة نصوص إبداعية، وإنَّما ردّا على آراء نقدية.

لقد بعث سيرج دوبروفسكي رسالة إلى فيليب لوجون صَرَّحَ فيها أنّه إنَّما قال بمصطلح التخييل الذاتي Autofiction رغبة منه في سدّ فراغ لاحظه في أعمال لوجون النقدية المهتمّة أساسا بالسيرة الذاتية، وممّا جاء في تلك الرسالة قوله : "...لست مُتأكّدا من الأساس النظري لنصي Fils، فهذه مَهَمَّة النقاد. لكنّني أحببت بحرارة أن أملأ تلك الخانة الّتي تركها تحليلكم شاغرة"[8]، وهذا ما أدّى بفيليب لوجون إلى الاعتراف بأنّ دوبروفسكي قدّم "ما كان ناقصا في القاموس النقدي"[9] ،

وقد ساهمت شهادة فيليب لوجون في ترسيخ المصطلح وانتشار الكتابة في هذا الضرب على نطاق واسع.

يُعَرِّف سيرج دوبروفسكي التخييل الذاتي بقوله: " يَنْفَلِتُ منا معنى الحياة، بشكل من الأشكال، لذا ينبغي إعادة خلقه في الكتابة، هذا ما أُسميه بالتخييل الذاتي"[10]، ورغم كون هذا التعريف مختصرا وغير واضح بصورة تَرفع اللبس عن بعض دلالاته بالإضافة إلى كونه عامّا بعض الشيء إلاّ أنّ التمعن في مقاطعه يُمَكِّنُ من تسليط الضوء على قضايا ذات صلة بالسيرة الذاتية من جهة، والرّواية السيرذاتية من جهة أخرى.

إنّ إشارة دوبرفسكي إلى مسألة انفلات بعض معاني الحياة يُحيل مباشرة على قضية الصدق في السيرة الذاتية حيث المسافة الفاصلة بين لحظة الحياة ولحظة الكتابة شاسعة إلى درجة تَمْنَع الكاتب من تَذَكُّر كلّ تفاصيل المعيش، ثمّ إنّ قوله بإعادة خلق ما انفلت من معاني الحياة في الكتابة يُؤكّد على الطابع التخييلي الّذي يجب أن يكون حاضرا وإلاّ تعذَّر إطلاق صفة التخييل الذاتي على كتابة اختارت أن تكون كيانا مستقلاّ لا هو سيرة ذاتية ولا هو رواية سيرذاتية، وإنّما نمط جديد يلتزم بميثاق لوجون في قضية التطابق بين المؤلّف والشخصية الرئيسة ويخرق التلازم الّذي تَدّعي نصوص السيرة الذاتية التزامه بين المرجعي السيرذاتي والتخيلي، يغدو التخييل الذاتي بعد ذلك كتابة وسطيّة لا تنتمي لا إلى السيرة الذاتية ولا إلى الرّواية السيرذاتية ولكنّها تَظلّ تابعة دائما لكتابة الأنا ومن خلال ذلك إلى ما اصطلحنا عليه رواية الأنا Roman du moi .

حاز سيرج دوبروفسكي عصى السبق في اجتراح المصطلح واستعماله، ولكنّ فضل الاهتمام بمصطلح التخييل الذاتي وإرساء دعائمه يُعزى إلى باحث فرنسي آخر هو فانسان كولونا Vincent Colonna الّذي يُرَكِّز في تعريف التخييل الذاتي على الجانب التخييلي في النص الروائي ويُقصي الدلالة السيرذاتية المرجعية، حيث يقول : "التخييل الذاتي عمل أدبي يَختلقُ بواسطته مؤلِّف ما لنفسه شخصية ووجودا ويَظلُّ محافظا في الوقت نفسه على هويته الحقيقية (اسمه الواقعي)"[11] ، ولكن كولونا لا يُخفي صعوبة تعريف التخييل الذاتي إذ يعتبره هلاميا ومن غير الممكن تحديده أو رسم حدوده، إنه في عرفه كما الجسد الّذي لا حدود لتماساته[12]، ولأجل

ذلك يصفه بأنه سرد المابين، لأنّ نصوص التخييل الذاتي تَدّعي وتُمارس التطابق مع الميثاق السيرذاتي، ولكنّها تمارس خديعة على مستوى العلاقة بين التخييلي والمرجعي لدرجة أنّ بعض الدراسات وصفت التخييل الذاتي بأنّه "تحويل خيالي للسيرة الذاتية"[13] حيث يُظهِر النص التزاما بالميثاق السيرذاتي في الظاهر ويُراوغ القارئ فتنتفي أو تكاد علاقته بالمرجعي.

ومن النصوص الغريبة الّتي تُصنَّف ضمن هذا النمط من رواية الأنا الآتي[14]:

- الكوميديا الإلاهية لـ :دانتي Dante.
- المحاكمة لـ :كافكا Kafka.
- نساء، لـ :فيليب سولارز Philippe Sollers.
- الرحلة إلى الشرق لـ : هيسة Hesse.

أمّا عربيا فَيذْكُر الباحث المغربي (محمد الداهي) النصوص الآتية[15] على أنّها نصوص تخييل ذاتي:

- دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي.
- من قال أنا، كذلك للكاتب عبد القادر الشاوي.
- مثل صيف لن يتكرر لمحمد برادة.
- وليمة الكذب لأمين الزاوي (وقد كُتب هذا النص باللغة الفرنسية).
- بخور السراب لبشير مفتي.

2. **رواية التخييل الذاتي في الأدب الجزائري :**

لم يحدث -في حدود علمنا- أن أشارت دراسة نقدية جزائرية مهتمة بالرّواية إلى مصطلح التخييل الذاتي، وإذ يعتبر ذلك مزية تميز هذا البحث لأنه يقدم دراسة جزئية لحضور هذا اللون من الكتابة الروائية في الأدب الجزائري، فإن ذلك من شأنه خلق صعوبات تجعل من كل الملاحظات المسجلة حول نصوص التخييل الذاتي في الأدب الجزائري في هذا البحث غير معتمدة على دراسات سابقة، وعليه كان لزاما على هذه الدراسة الاستعانة بمنجزات نقدية روائية عربية في هذا الباب مع الاستكانة بالدرجة الأولى إلى ما تفصح عنه نصوص التخييل الذاتي.

لقد آثرنا في هذه المحطة من العمل الاشتغال على ثلاثة نصوص هي : (دم الغزال) لمرزاق بقطاش، و(هوس) لاحميدة عياشي، و(أنثى السراب) لواسيني لعرج، ويعود التركيز على هذه النماذج دون غيرها لأنها من خلال المعطى النصي تبرر تصنيفها ضمن التخييل الذاتي ذلك أن معمارية كل نص تقوم على تطابق صريح بين المؤلف والشخصية الرئيسة، وترسم من خلال الحكاية معيشا متخيلا في أجزاء منه، بحيث يتعذر تصنيفها ضمن نصوص الرّواية السيرذاتية، ناهيك عن التمويه الممارس في صفحة الغلاف حيث حازت تلك النماذج التأطير الأجناسي الأكثر شيوعا (رواية).

أ.دم الغزال .. هو ليس سوى أنا! :

يتكون النسق الحكائي في نص (دم الغزال) من قصتين، يَنْظُمُهُمَا تأطير أجناسي مخاتل، بحيث يتيه القارئ بعيد الغلاف الرئيس الّذي يقدم النص على أنه رواية، ليجد نفسه أمام ثلاثة فصول هي: (وما قتلوه وما صلبوه)، ثم (منطقة الأنبياء)، ثم الفصل الثالث وعنوانه (مرزاق بقطاش)، بحيث يتكلم (أنا) السارد عن (هو) الشخصية الرئيسة من خلال (أنا) المؤلف (الروائي).

تنبثق القصة الأولى من رحم الدم الّذي أريق خلال العشرية السوداء بالجزائر، ويسعى السارد من خلالها إلى تقديم حادثة اغتيال الرئيس محمد بوضياف "الرئيس المغدور المغبون"[16] ، على حد تعبير بقطاش، وتُقَدّم القصة على لسان سارد لا يطول به الأمر ليُعلن عن نفسه قائلا: "أنا من بين المشيعين، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي، وأكره السياسة والسياسيين..."[17]، ومن خلال تقديم حادثة الاغتيال يمرر بقطاش شذرات من معيشه بالتركيز على نجاته من محاولة اغتيال بوصفه عضوا بالمجلس الاستشاري الّذي استحدثه الرئيس المغتال.

ولأن التخييل الذاتي يتيح للكاتب "امكانية واسعة للتعبير عن استيهاماته، وإيقاظ مشاعره المخفية من مرقدها، واستحضار أحلامه المحبطة"[18] ، فإن النص يقدم قصة ثانية تخص شخصية مصابة بالسرطان على مستوى الدماغ، تعيش بشقة مُطلة على مقبرة، وتتابع مراسيم الدفن في كل يوم، على اعتبار أن السارد/المؤلف مهتم بعلم الجنائز حيث "نوه باختصاصه فيه، كناية عن تحول

البلاد كلها إلى مسرح للقتل"[19]، ويحاول السارد/المؤلف استنادا إلى ذلك تقديم نص يتخذ السرد فيه منحى يُلوّنه الكثير من الارتباك والخلل حيث يبدو للقارئ العادي أن النص يتحول إلى ما يشبه التقرير الصحفي التقريري يصور حالة الجزائر قبل وأثناء وبعد اغتيال الرئيس محمد بوضياف، وتختفي حقيقة التطابق بين المؤلف والشخصية الرئيسة في الفصل الثاني (منطقة الأنبياء) الّذي يرسم مسارا مخالفا لمعيش الروائي، ليصبح بإمكان مرزاق بقطاش "وهو المؤلف والبطل والسارد وموضوع السرد والقارئ، والناقد لم لا؟! زد المُنَظِّر، أن يمضي على هواه في استحلاب الذات المعذبة"[20] ، وفي أثناء ذلك يناقش بقطاش قضايا الكتابة الروائية ويمنح نفسه حق التحرر من كل اشتراطاتها فالمهم لديه أنه يكتب حسب مزاجه دون إيلاء اهتمام لكل ما "تواضع عليه أهل الرّواية منذ مطالع القرن التاسع عشر"[21] ، ولعل هذا الأمر هو ما يبرر الخلخلة الّتي يلحظها القارئ منذ الوهلة الأولى.

ب. **هوس أحميدة عياشي .. أنت أنا الآخر:**

يتأسّس نص (هوس) لاحميدة عياشي على حفر مرتبك في تاريخ الذات، ويتوسل هذا الحفر بجنس أدبي آخر هو (الرسائل)، من أجل تقديم حكاية علاقة غير واضحة بين أحميدة وحبيبته، فينتج عن التداخل الأجناسي بين الرّواية والرسائل معمارية روائية يغذيها المعيش ويصوغها التخييل حيث يغيب التطابق بين الروائي والشخصية الرئيسة -المعلن عنه داخل النص- في ثنايا البوح والانكسار الّذي يعتمده احميدة في تنقيبه عن ترسبات في تاريخه الطفولي، وفي الراهن الدامي للوطن.

تُفتتح الحكاية بالارتباط بالمكان (ماكدرة) "صخب مدنس مرتطم متلاطم، هذا الصخب الرخو في الرأس، في القلب في عيون ساعتي الميتة، المسكون بانتحارات شرخة...استغرق نقشها على لوح شبابيك الزمن الماكدري حيوات تلو حيوات..."[22] ، وهو أمر يتكرّر في كتاباته، نذكر هنا مثلا روايته (متاهات ليل الفتنة) الّتي افتتحها بذِكر المكان: "ماكدرة، ديسمبر 1995، الواحدة صباحا نزلوا كالعقبان الخرافية واكتسحوا المكان..."[23] ، ثم يستمر الدفق الحكائي في (هوس) ولكنه يظل مرتبكا، حيث يشرع السارد في تسليط الضوء على محطات غيرواضحة من الطفولة، لينتقل

بعدها إلى مرحلة الشباب، ولعل الأبرز في ذلك هو اللغة المعتمدة وهي لغة متصدعة لا تكاد في الكثير من الأحيان ترسم معنى معينا وهو ما يدعو إلى ضرورة الالتفات إلى قضايا اللغة الروائية، ولعل النماذج الآتية تؤكد ما نذهب ما نذهب إليه :

-"لكن قلبي يدق، يصخب وإن كان مرتطما، متلاطما صخبه، ذات الصخب في رأسي، رأسي، في القلب، قلبي، في زمن ساعتي الميتة المسكون بانتحارات كذا وكذا وكذا وكذا ... ثم هكذا أم كذا، هكذا وكذا ... ثم هذا الصخب وذاك الصخب لو كانا متقاربين متباعدين متماسكين متصاعدين متنازلين متشابهين متباينين متنافرين متلاحمين لهدر من ذاك وهذا الصخب، الصخب في تلافيف ذاكرة ماكدرة سيل صاخب..."[24].

-"وما العمر إلا عمرك، اللوح الطين والمشحاط والأقلام القصبية والسمق والدواة والحصائر والزرابي وفرحة العواشر وعبس وتولى أن جاءه الأعمى وقل أوحي تأكله قطة حية وجاء ربك والملائكة صفا، صفا والحمد (تردد) الحمد ضرب سيد و(يعاقبكم السيد) والعتمة الغارقة في السمق والصوف المحترق احتراقا وثدي زانه الأيسر واقرأ، إقرأ،إقرأ، إقترب واسجد، لا تطعه، كلا، الزبانية سندع، نادية، فليدع، خاطئة، كاذبة، ناصبة، بالناصية لنسفعن لم ينته، لئن يرى الله يأت يعلم، ألم وتولى إن كذب أرأيت..."[25].

-"يامنة يامنة زوجة عمي في المستشفى، قالت الطلاق وزوجها البشير، لا، لا، لا، في المستشفى ولد أم بنت؟ لا، لا، لا، بكت يامنة وقالت العائلة (ألعني الشيطان يا يامنة. قالت الله يلعنه ويخزيه لكن، لا، لا، لا.. الشيطان ألعنيه يا يامنة الله يلعن الشيطان، ألعنيه يا يامنة ضحك عليه الشيطان، ألعنيه يا يامنة بشير، قال الشيطان ضحك علي، عليه يا يامنة وفي المستشفى مات الوليد..."[26].

ولكن الروائي يقدم مسوغا لهذا الخلط عندما يلخص السارد دواعي ذلك بقوله "لا أدري .. أنا أتذكر .. أنا أكتب .. بل أنا أهذي ... ما هذا الهوس؟!"[27] ، فتكون الكتابة المنطلقة أساسا من التذكر هوسا يقدم السارد من خلاله مقاطع من معيش احميدة عياش تبرر في حديثه عن علاقته بالكتابة حيث يشير غير ما مرة إلى نصه الأول (ذاكرة الجنون والانتحار) 1986، و يصرح أنه بصدد كتابة نص جديد عنوانه (هوس)، و لكن احميدة الشخصية الرئيسة تنحت للذات معيشا تخييليا تتلاشى

فيه العلائق مع المعيش الواقعي، لأن التخييل الذاتي مشروع "يؤلف بين التخيلي والسير الذاتي"[28] وفق نسق يموضع النص في منطقة البين-بين، نسق اجترح من خلاله احميدة عياشي قرينا له على شاكلة ما كان شائعا لدى العرب قديما في كل ما تعلق بالشعر، وراح يخاطبه قائلا : "أنت أنا الآخر"[29]

ت. **أنثى السراب..تخييل المعيش :**

(أنثى السراب) رواية واسيني الأعرج الصادرة سنة 2009 عن دبي الثقافية، أعيد إصدارها من طرف دار الآداب ببيروت سنة 2010، وهي النسخة المعتمدة في هذا البحث، إنها رواية تأخذك بعيدا في سفر جميل بين إفريقيا وأوربا وآسيا وأمريكا الشمالية والجنوبية بلغة شاعرية ترسم الحب بجوار الألم، و تنحت من فرح مريم الرمز وجع ليلى أو ليلى الّتي تتقاسم السرد مع سينو/واسيني

ينفتح نص(أنثى السراب) على شخصية (ليلى)، أو (ليلي) كما يحلو لسينو مناداتها، ويصوّر في المشهد الأول جلسة ليلى على كرسي في القبو الّذي تسميه السكريتوريوم le scriptorium أي "المكان المختار للعزلة من أجل الكتابة"[30] ، ذلك أن ليلى عقدت العزم على كتابة نص يتضمن الرسائل المتبادلة بينها و بين سينو الكاتب الروائي الجزائري الشهير-على حدّ تعبير ليلى- ما يحيل مباشرة على الروائي واسيني الأعرج حيث يقدم واسيني على لسان ليلى وسينو محطات من سيرته الذاتية حتى لكأن سينو يكتب نصا تخييليا بمعية ليلى عن معيش واسيني.

وبالإضافة إلى ذلك يتضح للقارئ أن ليلى الجالسة على كرسي في القبو هي نفسها الشخصية الرمز، مريم في روايات واسيني، وعليه فإن ليلى تنتفض بغية استرجاع هويتها فتقول ليسنو "أريد أن أسترجع هويتي المسرووووووقة هل فهمت يا سينو!؟ لا أريد شيئا آخر غير استرجاع هذه الهوية المهمة. أرفض أن تلبس مريم وجهي، وتسرق ملامحي، وتعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها"[31] ، وفي أثناء ذلك تكشف ليلى للقارئ أنها تعاني مرضا خبيثا (سرطان عنق الرحم) وهي إلى ذلك تعاني لأن سينو طريح الفراش في أحد المستشفيات الفرنسية نتيجة أزمة قلبية، وفي ذلك إشارة إلى حدث واقعي عاشه واسيني الأعرج سنة 2008 ـ وقد أدى كل ذلك إلى حالة من القهر النفسي دفعت ليلى إلى محاولة اغتيال مريم الشخصية الورقية،

حيث وبعد سرد أجزاء من معيش واسيني/سنو تخلص ليلى إلى ضرورة حشو المسدس والخروج بحثا عن مريم ولكنها إذ تسحب مسدسها في ساحة عامة تعرض نفسها للملاحقة من قبل شرطي يهددها بأن يطلق النار عليها إن هي لم تسلمه المسدس ولكنها تستمر في المشي بسرعة صوب مريم، إلى غاية تعرضها لطلقات نارية ترديها قتيلة.

ث. **نصوص التخييل الذاتي .. من يحكي النص؟ :**

يجدد قارئ نصوص التخييل الذاتي نفسه إزاء تساؤل محوري فحواه : من يحكي النص؟ ذلك أن تلك النصوص الّتي نُمثِّلُ لها في هذا البحث بالعناوين الآتية : (دم الغزال) لمرزاق بقطاش، و(هوس) لاحميدة عياشي، و(أنثى السراب) لواسيني الأعرج، تلتزم جزئيا بالميثاق السير ذاتي الّذي تقوم عليه الرّواية السير ذاتية، ثم تنحو منحا تخييليا يمكنها من تجاوز اشتراطات المعيش :

ففي رواية (دم الغزال) لمرزاق بقطاش يُفتتح السرد بخطاب تقريري يكيل من خلاله السارد بضمير المتكلم (أنا) الشتائم للسياسة والسياسيين، لحظة وقوف هذا السارد في مقبرة وهو ينتظر مع البقية وصول جثمان الرئيس (محمد بوضياف)، "ثم ما يلبث القارئ أن ينتبه إلى أن واصف الجنازة وكائل الشتائم هو الكاتب معلنا عن نفسه صراحة"[32] ، ولعل هذا الإعلان هو ما يبرر -بعد جمعه إلى دلائل نصية أخرى- تصنيف النص ضمن مغاير التخييل الذاتي حيث يقول السارد/المؤلف "أنا مرزاق بقطاش من ضمن المشيعين، الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي وأكره السياسة والسياسيين"[33]، وعليه نستطيع القول إن رواية (دم الغزال) تتميز "باستبدالها البطولة أو الشخصية المركزية الاعتيادية بذات الكاتب نفسه، اتخاذ قصته نفسها مضمار سردها"[34] ، رغم أن الأمر لا يستمر وفق النسق نفسه على مدار صفحات الرّواية.

ولقد عمد صاحب النص إلى تغيير دفقات السرد فحولها انطلاقا من الصفحة السادسة والأربعين وهي الصفحة الثالثة من الفصل الثاني، الموسوم بـ : (منطقة الأنبياء)، إلى السرد بضمير الغائب (هو) حيث اصطنع السارد الأول قصة جديدة أراد من خلالها تصوير حياة شخص أصيب بورم سرطاني على مستوى

الدماغ، فراح يبحث في كتب الطب عن معلومات تخص هذا المرض، ثم أصيب بهوس جمع معلومات تفيده في كتابة رواية عن الجنائز والموت والمقابر:

- " وما إن عاد إلى شقَّته حتى جعل يبحث وينقب عن كل المعلومات الّتي لها علاقة بالمخ وبعلم الأعصاب والتشريح"[35].
- وجيء إليه بقواميس الطب، وبعدد من الكتب الّتي تعالج داء السرطان وأنواعه وطريقة نشوء الأورام ومسبباتها..."[36].
- لم لا يقتصر في ملاحظاته على شرفته هذه بالذات؟ أو ليست توفر له مشاهد رئيسية يستخلص منها ما يشاء؟ المقبرة على بعد مائتين وخمسين مترا تقريبا بكل المشاهد المتجددة المتكررة كل يوم..."[37].

ويعود السارد إلى ضمير المتكلم انطلاقا من الفصل الثالث وعنوانه (مرزاق بقطاش) "أنا إذن، مرزاق بقطاش..."[38] ، ويعبر عن الرغبة الّتي دفعته إلى الكتابة لأنه كان بصدد كتابة رواية عن الموت، رواية جعلها في المنتصف بين اغتيال الرئيس (محمد بوضياف) ومحاولة اغتيال بقطاش الفاشلة ولعل هذا ما يفسر العلاقة بين الشخصية المصابة بسرطان الدماغ والرصاصة الّتي أصابت رأس بقطاش كونه من أعضاء المجلس الاستشاري في فترة حكم (محمد بوضياف).

وإذا جئنا إلى نص (هوس) لاحميدة عياشي فإننا نستطيع تكرار ما قلناه عن عملية السرد في رواية (دم الغزال) حيث يتراوح الأمر بين استخدام ضمير المتكلم (أنا) في البداية، "من أين يأتي هذا الصخب الرخو المتدفق في رأسي من أين؟!"[39] ، ليتحول السرد بضمير الغائب هو عندما يشرع القرين في الحديث عن السارد المؤلف، أو العكس، "حاولتَ أن تصيحَ، أن تصرخَ، أن تهتف عاليا : (قريني، أنا مسكون، أنت مسكون .. أنا مهووس، أنت مهووس، كلانا مسكون، مهووس بالتفاهة..."[40] ، ويحاول احميدة عياشي من خلال كل ذلك إعمال حفرياته في تاريخه الشخصي في معيشه وفي ما كان يمكن أن يعيشه، معتبرا الهوس إكسيرا استمراره في ظل التناقضات والخيبات الّتي تلف راهن الوطن، بل حتى ماضيه ومستقبله.

أما رواية (أنثى السراب) لواسيني الأعرج فإن السرد فيها موزع بين سارد بضمير (أنا) الدال على المؤنث (ليلى)، وسارد بضمير (أنا) المذكر (سينو)، وهذا الأخير

الّذي ذكر اسمه أكثر من أربعمائة وخمسين مرة على مدار صفحات الرّواية الّتي تربو عن الخمسمائة صفحة، ما يعطي الانطباع أنّ الرّواية خاصة بتقديم مقاطع من حياة/سيرة سينو/واسيني، ويكمن مبرر التناوب على السرد بين ليلى وسينو/واسيني، في استخدام تقنية الكتابة التراسلية المستثمرة بجلاء في النص عن طريق "استخدام الذات في الكتابة السردية أداة لنقض واقع مرفوض ومدان"[41] ، خاصة بعد أحداث خريف 1988، الخريف الّذي جعل سينو/واسيني يخاطب مريم/ليلى/ليلى بحرقة وحزن :"عندما خرجت في آخر مرة باتجاه غامض، سحبتِ وراءك كل شيء، حتى احتمالات العودة، لم تلتقي أبدا، فقد كان خريفكِ قاسيا. تركت وراءك شوارع مشتعلة، وحكومة وطنية جدا، لم تخرج أسلحتها بعد الاستقلال إلا لكسر الانقلابات أو لقتل أطفال الأحياء الشعبية. إنه خريف الحزن أيتها الغالية. كل شيء يسقط فيه : الأوراق، الأحلام، العشاق، والهاربون من التاريخ، بدل أن يحررهم، قتلهم في غفلة منهم."[42] ، ودفع بعضهم إلى إعادة كتابته عبر الغوص في تاريخ ذواتهم على شاكلة صنيع واسيني هنا مثلا.

وفي معرض حديث الناقد المغربي أحمد المديني عن نصوص التخييل الذاتي في الأدب الجزائري يلفت النظر إلى ظاهرة جليّة في تلك النصوص عندما يقول :"إنه لمن الطريف حقا أن نجد أبطال جلّ الروايات ذات المنزع التجديدي في الجزائر يعون ليصبحوا كُتّابا، وهم يقدّمون سرودهم بوصفها تعبيرا عن هذا المنزع"[43] ، وهذا ما تؤكّده نصوص كثيرة*، فهذا مرزاق بقطاش المؤلف/السارد/البطل يقول من خلال نصه (دم الغزال) :"...مرزاق بقطاش، هذا الواقف الآن مع المشيعين من كبار السياسة في هذا البلد، كان ينوي كتابة رواية يعالج فيها مسألة الموت..."[44] ، ونلحظ الأمر نفسه لدى احميدة عياشي في نصه (هوس)، عندما يجيب البطل/السارد عن سؤال شخصية أسماها (سين):

- "قالت : لا زلت تكتب؟!

قلت : أشتغل على رواية جديدة..

قالت رواية جديدة؟!

قلت هوس"[45].

وفي نص (أنثى السراب) لواسيني الأعرج تتحدث ليلى/ليلى/مريم عن سينو/واسيني الّذي "يستعد لكتابة سيرته"[46] ، في حين تتعهد هي الأخرى بنشر الرسائل الّتي جمعتهما دهرا من المحبة والعشق "سأنشر رسائلي ورسائله وعليه أن يتحمّل عسر اللعبة لأنه هو مخترعها في الأصل"[47].

ج. **التخييل الذاتي .. الهوية الأجناسية والتحول في الكتابة :**

إذا كانت نصوص التخييل الذاتي نصوصا "سيرية تلجأ إلى قذف الذات الكاتبة في مواقف احتمالية لتعيش تجارب متخيلة وتبتدع كتابة مجنحة خارج الإطار الواقعي"[48]، فإن النماذج الّتي اخترنا الاشتغال عليها تظلّ من خلال محاولاتها شديدة الارتباط لا بدواخل الذات الكاتبة فقط بل تستثمر إلى حد بعيد تفاعل هذه الذات مع معيش المجتمع، ولكنها في المقابل لا تعلن هويتها الأجناسية الصريحة، حيث لم يحمل أي منها صفة التخييل الذاتي على غلافه، وإنما صُدِّرت مرتبطة مشيميا بالجنس الرئيس الّذي هو الرّواية.

إننا نجد مُسوِّغا لعدم مجازفة أي كاتب روائي جزائري -إلى غاية اللحظة- على إطلاق صفة التخييل الذاتي على نص من نصوصه، حيث إن الكتابة الإبداعية الروائية والنقد المشتغل عليها في الجزائر لم يتعاملا إلى الآن مع مصطلح التخييل الذاتي رغم قابلية نصوص روائية كثيرة الانتساب إلى هذا النوع الفرعي من الكتابة، بالإضافة إلى اعتبار آخر وهو أننا إذا كنا بصدد الحديث عن السيرة الذاتية وعن الرّواية فنحن "إذن حيال جنسين كتابيين يلفهما سؤال الهوية، حيال كتابتين تربط بينهما أكثر من آصرة"[49] ، فكيف إذا تجاوزنا ذلك إلى حديث يناقش العلائق بين السيرة والرّواية والتخييل الذاتي، وكلها تمتح من معين واحد هو الذات في تجاذباتها المختلفة مع ما يحيط بها بل حتى مع ما رغبت في أن يحيط بها.

ولا نجد حرجا في التأكيد على أنّ قارئ النصوص الروائية الجزائرية الصادرة في الفترة ما بين 1990 و2010 سيجد أنّ عددا من تلك النصوص يشي بتحوّل في نمط الكتابة ولعل هذا القارئ إن هو ركّز مثلا على النصوص الّتي صنفناها ضمن اتجاه رواية الأنا بصفة عامة ورواية التخييل الذاتي على وجه الخصوص سيلاحظ "اهتزاز مفهوم التخييل السردي الموضوعي بقوة، وتعويضه بنموذج التخييل الذاتي

كشكل بديل للرواية بنسقها وقواعدها المتداولة"[50]، وكيما لا نتهم بإصدار حكم قيمة، لا نجد حرجا في تبني هذا الطرح بوصفه قناعة شخصية ولّدها الحوار المباشر مع ما تيسّر الحصول عليه من نصوص، خاصة وأنّ هذا البحث لم يجد في كُتب النقد الروائي الجزائري ما يُعينه على اشتغال أحسن على النصوص المختارة عيّنة دراسة في اتجاه رواية الأنا.

الهوامش:

[1] مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي-تونس، ط1، 2010،ص354.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الملك أشهبون، من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة، مطبعة أنفوبرانت -فاس-المغرب، دط، 2007، ص09.

[4] محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، مجلة آفاق-اتحاد كتاب المغرب، العدد 80/79، 2010، ص48.

[5] محمد برادة، الرّواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع-القاهرة، ط1، 2008، ص23.

[6] مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص78.

[7] المرجع نفسه، ص78، 79.

[8] رشيد بنحدو، مثل صيف لن يتكرر لمحمد برادة بين من أنا؟ ومن غير أنا؟، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد: 79.80، ص94.

[9] أحمد المديني، راهن الرّواية الغربية (دراسات مترجمة)، أزمنة للنشر والتوزيع-عمان، ط1، 2009، 86.

[10] محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، مجلة آفاق، 80/79، 2010، ص47.

[11] مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص79.

[12] ينظر: أحمد الديني، راهن الرّواية الغربية (دراسات مترجمة)، ص90.

[13] لوران جيني، الخيال الذاتي، ترجمة: عدنان محمد، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب-دمشق، العدد: 151/150، 2012، ص76.

[14] ينظر: مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص79.

[15] محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، مجلة آفاق، 80/79، 2010، ص55/48.

[16] مرزاق بقطاش، دم الغزال، دار القصبة للنشر-الجزائر، ط؟، 2002، ص14.

[17] المصدر نفسه، ص 14.

[18] محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، ص48.

[19] أحمد المديني، تحولات النوع في الزاوية العربية بين مغرب ومشرق، منشورات أحمد المديني ودار الأمان-الرباط، ط1، 2012، ص92و93.

[20] المرجع نفسه، ص92.

[21] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص112.

[22] احميدة عياشي، هوس، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت ومنشورات الاختلاف-الجزائر، ط1، 2008، ص07.

[23] احميدة عياشي، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ-الجزائر، ط؟، 2000، ص09.

[24] احميدة عياشي، هوس، ص15.

[25] احميدة عياشي، هوس، ص44.

[26] المصدر نفسه، ص11.

[27] نفسه، ص13.

[28] محمد الداهي، التخييل الذاتي هوية المفهوم ومفارقاته، مجلة آفاق (مذكور)، ص47.

[29] احميدة عياشي، المصدر السابق، ص76.

[30] واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الأدب للنشر والتوزيع-بيروت، ط1، 2010، ص11 (الهامش).

[31] المصدر نفسه، ص15.

[32] أحمد المديني، تحولات النوع في الرّواية العربية بين مغرب ومشرق، ص90.

[33] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص14.

[34] أحمد المديني، المرجع السابق، ص89.

[35] مرزاق بقطاش : دم الغزال، ص46.

[36] المصدر نفسه، ص47.

[37] نفسه، ص52.

[38] ن، ص101.

[39] احميدة عياشي، هوس، ص11.

[40] المصدر نفسه، ص74.

[41] أحمد المديني : تحولات النوع في الرّواية العربية بين مغرب ومشرق، ص88.

[42] واسيني الأعرج : أنثى السراب، ص358.

[43] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص23.

* نذكر على سبيل المثال لا الحصر :

- حميد عبد القادر: مرايا الخوف، منشورات الشهاب-الجزائر، 2006، "...أرغب أن أكون كاتبا..." ص23.

- بشير مفتي : أرخبيل الذباب، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط2، 2010، "نعم بالتأكيد أنا كاتب مأساوي..." ص15.

- بشير مفتي : أشجار القيامة، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2005، "...نعم أنا الكاتب..." ص74.

- بشير مفتي : بخور السراب، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007، "...بهرتني الكتب منذ الصغر..." ص22.

[44] مرزاق بقطاش : دم الغزال، ص23.

[45] احميدة عياشي، هوس، ص27.

[46] واسيني الأعرج : أنثى السراب، ص32.

[47] المصدر نفسه، ص53.

[48] محمد برادة : الذات في السرد الروائي، أزمنة للنشر والتوزيع-الأردن، ط&، 2010، ص10.

[49] إلياس فركوح : عن رواية السيرة الذاتية ...عن شعرة معاوية، ضمن : أعمال ندوة الرّواية العربية في نهاية القرن رؤى ومسارات منشورات وزارة الثقافة-المغرب، دط، 2006، ص451.

[50] أحمد المديني : تحولات النوع في الرّواية العربية بين مغرب ومشرق، ص89.

*** *** ***

رواية "دليل العنفوان" وانزياح الميثاق السيرذاتي
قراءة في المنجز النقدي المغربي

د.حميدي بلعباس
جامعة معسكر

الملخص:

تتميز السيرة الذاتية بالخصوصية كونها تسعى إلى إعادة صياغة الأحداث والوقائع من لدن كاتبها بحيث تعبر عن مدى استظهار تأريخ الأنا ،ويصطدم المؤلف منذ الوهلة الأولى بالماضي كتجربة مضت وانقضت ،و ذلك بالنبش في الذاكرة المتعبة بغية إعادة تلحيم ما انكسر ،غير أن المهمة صعبة للغاية كون نقد النفس ما زال صعبا على حد تعبير عبد القادر الشاوي حينما حاول قراءة المنجز السري لدى ليلى أبو زيد .

حاولت في هذه المقاربة دراسة رواية دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي معتمدا في ذلك على مجموعة من النقود الوازنة وتكمن أهمية الرواية في كونها شكلت شكلا من أشكال الكتابة عن الذات المختلف في تجنيسها .

مما لا شك فيه ان لحظات التهيؤ للكتابة عن الذات تكون محفوفة بهواجس الخوف والرهبة ، ذلك لأننا نكون بصدد تقييم ذواتنا ، وهل فعلا تستحق هذه الحياة التي نعيشها أو عشناها أن تدون للآخر ، وتكون فعلا جديرة بالقراءة .

الكلمات المفتاحية :التخييل الذاتي - رواية دليل العنفوان -عبد القادر الشاوي .

Résumé :

L'autobiographie est caractérisée par la vie privée ,étant a la recherche d'évènement et reformulation des faits par l'auteur pour tenir compte de l'étendue de l'histoire de l égo de mémorisation et entrer en collision avec l'auteur depuis la premier vue du passé afin de rétablir ce qui a été brisé ,mais la tâche est très difficile le fait que l'autocritique est encore difficile.

J'ai essayé dans cette approche d'étudier le roman de Abdelkader el-chaoui en se fondant sur un groupe de chercheurs qui ont faits des études critiques sur ce roman.

*** *** ***

تعتبر رواية دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي الرواية الثانية التي كتبها في السجن بعد رواية كان وأخواتها ، ويندرج هذا النص في إطار الكتابة عن الذات وفي

(خانة التأريخ للذات وعلائقها ، نصا متميزا في تركيبه الفني ،وفي نغمته ،وشخوصه ،وإيقاعاته المتنوعة)[1].

يثير عبد الحميد عقار في مقاربته لرواية "دليل العنفوان" عدة قضايا ،أهمها انصهار (الإيديولوجي والتاريخي ،النقدي والإبداعي ،الفردي والجماعي).[2]ويستمد الأديب عبد القادر الشاوي –حسب الناقد-عوالمه الروائية من القيم الفكرية والأدبية ومن مكونات عالمه الخاص، أي إدراك الذات عبر إدراك تقاطعها بالآخرين.

ويرى عبد الحميد عقار ضمن معاينته لرواية "دليل العنفوان " أنها (انجاز أدبي متميز وإضافة نوعية لعالم الكتابة عن الذات ،هذا الانجاز مثلما يمس الأبنية الأدبية المحض شكلية ،يمس وبالقدر ذاته الكيفية التي نعيد بها تقويم ما نتوهم أنه ماضينا الخاص ومكنون ذاكرتنا المتقدة ،وبين هذا وذلك ،يبدو الاشتغال على اللغة من بين أهم مقومات هذا الانجاز)[3] .لقد سعى الناقد إلى تتبع أصوات السرد داخل هذه الرواية كونها تعد رواية حداثية ،ونص سير ذاتي تتماهى فيه شخصية السارد مع شخص المؤلف وضمير المتكلم ، (ليظل السارد /المؤلف في موقع البؤرة :إليه يوجه الكلام ،وبسببه وعنه يقال ،هو ذات الكلام وموضوعه في آن واحد ،وهو من يقوم في البدء والمنتهى بوظيفتي التنظيم والتأويل .فالكتابة هنا تتخذ من الذات نقطة ارتكاز لها ،ومن التأريخ للأنا قصدا واعيا)[4].لقد حاول عبد القادر الشاوي – في نظر الناقد- أن يعيد جمع شتات الحدث التاريخي الذي (هو في جوهره حدث يراد به ما وقع بالفعل في الزمن الماضي، لذلك فأبرز سمة تلازمه هي واقعيته...) [5] .وتتحدث الناقدة جليلة طريطر عن الحدث التاريخي وتولي أهمية بالغة لبنية الأحداث التاريخية فالحدث في هذه الظروف (قد اندثر رغم واقعيته،فهو غائب عموما رغم وجود أدلة يمكنها أن تقوم مقام الشاهد على حصوله بالفعل)[6].

لقد قادت المعاينة النقدية للحدث التاريخي في رواية دليل العنفوان ،عبد الحميد عقار إلى اعتبار الأديب عبد القادر الشاوي واعيا ومدركا لأهم لحظات الانعطاف التي تمس الذات ،ويعتبر حياته المفعمة بالأحداث المتتالية دالة وتمثل تاريخا ،يسعى من ورائها إلى إعادة صياغة ماضيه و استذكار الأحداث الماضية .يقول عبد القادر الشاوي : (لقد ضاق صدري ،ولم تفض نفسي ،ازدحمت الوقائع في ذاكرتي ولم تتنفس لغتي ،وإن هي إلا اللغة اللاغية .ليس لي عليها حق ،وليس لها

علي بلاغة ،وكان يجب أن أكتب شيئا فخرج هذا الشيء في سطور فاحمة ،مسنونا حادا في طور ،رخوا لزجا هلاميا في طور آخر. أوحيت بالواقع المكين ولكني كشأن كل كاتب ،رددت عليك تداعيات مبتذلة .طفولة فيها من اعتياد الأيام جريانها السائل ،وشباب دون حد الشباب المنطلق)[7] .

يقف عبد الحميد عقار عند هذا النص وبالضبط عند عبارة (وأوحيت بالواقع المكين)ويراها من القرائن الدالة على أن رواية دليل العنفوان (سيرة ذاتية تستوعب في تأريخها للأنا الخاص والفردي ما يتصل بالتاريخ العام حيث تتفاعل شخصية عبد القادر الشاوي المؤلف)[8] .لقد سعت الرواية الجديدة إلى إعادة الاعتبار إلى شخصية الكاتب /السارد والخروج عن المألوف في الكتابة العربية .

وفي موضع آخر، يتساءل الناقد عبد الحميد عقار عن كنه استعادة ذواتنا في سياق واقع متشابه وهلامي (واقع لا تكاد اليد تتلامس بعض أطرافه حتى تذوب بين الأصابع وكأنها الزئبق الفائر أو رغوة البحر المتفتة أبدا ،أو حتى تصيب تلك الأصابع بشواظ من نار موجع وحارق)[9] .يبدو أن العلة الأساسية من كتابة هذه السيرة الذاتية هو يقين الكاتب بوجود معنى لحياته ،لذا اعتبر الناقد جورج ماي أن (الدافع الأساسي الذي بدا لنا في المشروع السير ذاتي وهو عثور المرء على معنى حياته وكشف النقاب عن تماسكها الخفي وما تنطوي عليه من دلالة ووحدة)[10].
لقد سعت هذه الكتابات جاهدة على ملامسة الحداثة في جوهرها كونها تؤرخ للذات في انكساراتها المتتالية وهي شاهدة على الواقع وتحولاته .
يستمد المتن الروائي وجوده –حسب الناقد –من القيمة الفكرية والأدبية التي يحملها .لقد أرق الأديب عبد القادر الشاوي سؤال الكينونة ولم يقتصر استذكار الأديب لإشراقات طفولية تلون الحاضر الكئيب ،بل تجاوز أفق انتظار القارئ وتعداه إلى الحديث عن كائنات أخرى داخل مجال رؤيته[11] .
لقد تعددت المحاور في هذه كتابات عبد القادر الشاوي مما جعل الناقد عبد الحميد عقار يوجزها في ما يلي :[12]
-الوقوف على خصوبة مرحلة فكرية كان لها شأنها في صياغة الوجدان الوطني .
-تقصي الحركة السياسية والمذهبية لحزب اليسار الجديد بالمغرب .

-البحث عن نمط العلائق التي ينسجها الإبداع القصصي بالمغرب مع مرجعه الواقعي أو الذات المبدعة .

-الكتابة عن الذات وسرد تفاصيل حياة الأديب ومحنة السجن .

لقد انتبه الناقد عبد الحميد عقار في قراءته لرواية "دليل العنفوان" إلى التحديثات الروائية التي أدخلها المؤلف في هذه الرواية ،كونه أضفى على هذا الشكل مرونة (تنسحب على الميثاق السير –ذاتي نفسه ،لما يطبع الكتابة عن الذات من تخييل يضفي على دليل العنفوان ،طابعا نصيا هو إلى السرد الروائي أقرب منه إلى السرد الأوتوبيوغرافي .فالكتابة بقدر ما تستهدف بناء حقائق ،بقدر ما تسعى إلى بناء تخييلات ،من خلالها تلتقط ظلال الواقع وصوره ووشومه ،وبتعبير المؤلف تسعى إلى أن تقول :شيئا من الحقيقة ،وبعضا من الخيال ،وأقل القليل من الذكريات التامة)[13].وهي إشارة إلى إحساس المبدع بالزمن والنضج والتقاط وتحسس الواقع المغربي الشاحب العابس أنذاك.

لقد حاولت ذاكرة الأديب إعادة استذكار الكثير من الأحداث ،خاصة تلك التي كان لها الوقع الأكبر على نفسيته وسماها بالواقعة الكبرى* قائلا :(إن هي إلا لحظات هاربة .هاربة وموجعة وقديمة وعمومية ،فلماذا تعود هكذا ،بعد الواقعة العظمى في 1974م....وما زلت أبحث في الذكريات عن الوجوه القديمة ،ما صار منها في غابر النسيان ،وما صار منها يتبدد في الكينونة الحاضرة.تعود بي إلى ماض ما أو حاضر ما إلى ذاتي تعود بي قبل أن يصيبني مس من تحول مباغت أذهب عني الضياع وذهب أصلا بالصمت البارد الذي ترعرعت فيه)[14].يبدو أن شخصية عبد القادر الشاوي تتجلى بكثافة في هذا العمل الروائي وتجسد حضورها وتموضعها داخل المتن ،إذ يتعاقد الكاتب مع القارئ ليكشف عن حياته وعن حقبة زمنية ويجتهد في وصف تجليات تلك الحقبة.ويستعيد الشاوي ماضيه لتبيان مدى قسوته ،كما يضفي (طابع التخييل على الشخصيات والوقائع والتجربة ،والتلاعب القصدي بتأرجحها الفني بين الواقعي والخيالي ،الحقيقي والمتخلق مكن الكاتب من حرية أوسع مما تتيحه السيرة الذاتية المقيدة بالفضاء المعيش)[15].وعلى ذلك ،فإن الكاتب قد لجأ متعمدا إلى الانتقاء ،ونورد في هذا المقام ما جسده بلاغيا قول الناقد "كار" (Edward.H.Carr) ،في وصفه للحدث التاريخي قائلا : (حقا إن الأحداث لا تشبه

البتة السمك المعروض على منضدة التاجر ،إنها تشبه السمك الذي يسبح في المحيط الشاسع والذي عادة ما يكون ممتنعا .إن ما يصطاده منه المؤرخ هو رهن الصدفة إلى حد ما ،ولكنه مرتبط خاصة بمنطقة ما من المحيط يكون قد اختارها لصيده والأدوات التي استعملها)[16].يبدو أن الكتابة في هذا الجنس تظل لاهثة وراء الإمساك بتفاصيل باهتة قد اعترى جزءا منها النسيان ،فاغتزلت الوقائع الجسيمة وقربت الأزمنة البعيدة .

تختلف لحظات الإحساس بالكتابة عن الذات باختلاف الحافز المحرض على الكتابة ،(فهذه اللحظات سواء أكانت واضحة مثل لحظات المرض ،أو خفية كالأزمات الشخصية أو المعرفية ،تتآلف في لحظة الكتابة ،لتغدو الأنا محور تجربة كتابية،أهم ما يميزها هذا الميثاق الذي تنطوي عليه السيرة ،ويقود إلى لون من التقاعد بين المؤلف والقارئ ،يتمثل في بوح الكاتب بتجاربه وذكرياته والحفر في ماضيه والتنقيب في المناطق الحساسة من الذاكرة التي يسعى المرء عادة ،للابتعاد عنها ولفت الأنظار إليها)[17].لا شك أن هذا النوع من الكتابة لا يجرؤ على الكتابة فيه إلا من كانت له تجربة كافية ووافية ، والقليل من الناس من يستطيع أن يحول تلك التجارب إلى أدب ،وفي المقابل يبرز قارئ فضولي مستعد لتتبع تفاصيل محكي الحياة هذا .

وفي موضع آخر ،يرى عبد الحميد عقار أن حرية الكاتب في التصرف في شخصياته وتلاعبه القصدي بين الواقعي والخيالي ، تتيح له فرصة التنويع في المحاور التي لا تؤثر في الواقع، بينما تقوم بإعادة تشكيله من جديد .

لقد واظبت رواية "دليل العنفوان" -في نظر عبد الحميد عقار- على اعتماد تقنية الانزياح عن الميثاق السير ذاتي المألوف (فالنص يخرق الدقة الكرونولوجية المفترضة في أي سيرة ذاتية،ويكسر خطية الزمن تبعا لذلك.هذا النص ينبني على خطين حدثيين متمايزين بينهما تقابل في مستوى السطح وتلاحم أو تقاطع في مستوى الدلالة ،يتخذ أحدهما من "تطوان" فضاء له،فيما يتخذ الثاني من الرباط هذا الفضاء ،وبينهما يدرج السارد/المؤلف عدة فضاءات صغرى بوصفها جزءا من طفولته أو شبابه)[18].

إن أهم ما يثير الانتباه في كتابات عبد القادر الشاوي ،أنه لم يكتف برصد صورة تاريخية لما ألم به وبفئة كبيرة من جيله (كان شاهدا عليها) ، بل نلفيه يعي فعلا أن الهدف من الكتابة عن الذات ،هو تحويل التجربة الإنسانية إلى أفكار هادفة ،تسعى جاهدة إلى أن تكون شاهدة على الحقب الماضية، إضافة إلى ذلك ،فهي تدعو إلى اتخاذ موقف من الحياة .

إن الهدف من كتابة السيرة الذاتية هو إثراء معرفة الإنسان بالإنسان ،ذلك ما أكدته الناقدة جليلة طريطر قائلة : (لم يغب عن أذهان المترجمين لذواتهم العرب أن الكتابة السير ذاتية ، كتابة ذات مغزى أنتروبولوجي ،لأن منطلقها الذات الإنسانية وغايتها القصوى ،البحث في حقيقة الإنسان حيثما كان)[19].

لقد اعتمد الناقد عبد الحميد عقار في مقاربته لفضاء رواية "دليل العنفوان" تقسيم هذا الأخير إلى فضاءين اثنين :

يتخذ الفضاء الأول من مدينة "تطوان" فضاء له،بينما يتخذ الثاني من مدينة الرباط فضاء له،كما يعمد المؤلف /السارد إلى إقحام فضاءات صغرى داخل الحكي. ولعل ما يطبع هذا الفضاء بخصائصه المقدسة ،هوالحضور المكثف للشخصيات التي تؤطر قيمة الوقار والقداسة كمزار الصوفي عبد السلام بن نشيش بنواحي العرائش..ورغم أهمية هذه الفضاءات ،إلا أن عبد الحميد عقار يقف طويلا عند فضاءين اثنين هما :بياضة والسكان بوصفهما يحملان تفاصيل الطفولة البريئة التي يحن إليها معظمنا (إنهما فضاءان طفوليان تتم استعادتهما بما يشبه الأسلوب الطقوسي ذا النفحة الأسطورية إلى حد ما ،أسلوب يعيد إلى الذهن قصص الرحالة المحفزين بالرغبة في ارتياد المجهول ،أو الاستماع بما تأتي به الرحلة من غريب المشاهد وطرائفها)[20] .

يتحدث عبد القادر الشاوي عن طفولته ،وعن والده الذي كان مولعا بالبحث عن النسب الشريف لعائلته وعن أصولها وأمجادها الغابرة ،هذا السلوك الواهم -في نظر المؤلف –ورثه من أبيه حيث يقول :(نحن في "فاس" حقا ،ولكننا كنا في نطاق رحلة أخرى لا نعرف عنها جميعا إلا الوهم .هذا الواهم أبي الباحث عن أمجاد وأصول وفروع عائلة وذكريات غابرة ،أنا الواهم مثله لأني كنت في أحداث الطفولة غامر معه بالكشف عن المجهول .وتلك كانت أمي واهمة معنا ،رقيقة مع نفسها ،لا

ترفض أمرا ولا تقبل ،ناصعة وتحمل الدهشة على الجبين غرة. ليس لها إلا أنا وهذا الباحث المخبول ،كما قالت ،زوجها)[21].إن حديث عبد القادر الشاوي عن طفولته ،يشير إلى إحساسه بالتميز ،وقد تركنا هذا الطرح في مواجهة الكثير من علامات الاستفهام وبعمد المترجم لذاته (إلى اختيار ما يراه صالحا من الوقائع والمشاعر المفيدة في الدلالة على المنعرجات الكبرى ،أو تضاريس الحياة الشخصية التي يراد تشكيلها في صورة حدسية قوامها الترابط الذي تفسر فيه لواحق الوقائع سابقاتها تفسيرا ارتجاعا مقنعا)[22] .يبدو أن رواية "دليل العنفوان" تحجب أكثر مما تعلن و(تظل أسئلة الرواية العربية هي أسئلة المجتمع ،الذي ينتجها ويقمعها في آن)[23].

وفي اتجاه مقارب يرى عبد الحميد عقار أن عبد القادر الشاوي قد تفنن في إدراج فضاءات صغرى ،وصف فيها ما يعترض رحلاته من مشاهد وأودية وعادات ،هذا التنويع في الأسلوب –في نظر الناقد-يحد من انغلاق الفضاء وتمركزه، ذلك لأن الأديب عموما (يجنح إلى التقديم والتأخير والحذف على امتداد جسم النص ،وما يساق ضمن الكتابة الروائية ،مما يدعو إلى التشويق عوض الملل من متابعة القراءة)[24].لقد مارس الاسترجاع حضوره وطغيانه ،مما يحيلنا إلى تدخل في الأزمنة ومن تم في الأحداث.

ينضاف إلى كل هذا ،تسجيل بعض المثالب التي وقع فيها الكاتب،من بينها التقطع في السرد الذي نشأ نتيجة (الاسترجاعات الاستيهامية والحديثة ،وعن تمدد الحلم ليمتزج بالواقع ،وعن هذا الذهاب والإياب للسارد بين طفولته وشبابه ،بين صمته التلقائي وانتمائه بالتبعية والتقليد ،بين الأب القاسي الولوع ،ربما بالهجرة والترحال ،والأم التي لم تغادر "تطوان")[25]

لقد أثارت الناقدة جليلة الطريطر في مصنفها "مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي" [26]،أن من مقومات الملفوظ السردي التذكر الذي يعود إليه المترجم لذاته ،ولا يمكنه أن يحقق الوصف المضطرد لكل شوارد الحياة .(إن الانتقاء الذي يمارسه المترجم لذاته ،وهو يبني قصة حياته ،لا يمكن أن ننظر إليه على أنه ضرب من التزييف العمدي أو المخادعة القصدية ،لأنه يعبر بالدرجة الأولى عن آلية طبيعية أو تلقائية تمليها بنية الوعي الفردية ،كذلك يعمل فعل الانتقاء الحدثي على إفراز المعنى السير ذاتي وإنضاجه ،فبدون انتقاء وتأليف لا يمكن إنتاج هذا المعنى)[27].هكذا يبدو

شكل الكتابة ،مؤطرا ومنتقى وقد شكل تصادم الحاضر والماضي تداخلا في بنياته النصية .

وفي هذا السياق تبدت رواية "دليل العنفوان" لعبد القادر الشاوي رواية متفردة شذت عن السائد في كتابات السيرة الذاتية ،ذلك أن لغة الخطاب في هذا المتن تتميز (بمنحى شعري ونقدي ساخر ،يبتعد في الغالب عن الإخبار ويتجه نحو التصوير والإيحاء ،فتتقلص بذلك الوظيفة المرجعية .

إن الكلمة المهيمنة في الخطاب بحكم بنيته الشكلية هي الكلمة الأحادية الملفوظ والاتجاه ،إذ ليس في الكتاب من الحوار المتبادل بشكل مباشر سوى مقاطع جد قليلة ،وليس فيه أيضا حضور لصوت آخر غير صوت السارد/المؤلف ،إذا استثنينا مصطفى الإدريسي الذي يحضر صوته عبر رسائله الثلاث التي بعث بها إلى السارد من خارج المغرب ،يبث فيها آراءه ومشعره ومشاهداته)[28].

لقد انتبه الناقد عبد الحميد عقار إلى اعتناء عبد القادر الشاوي بأسلوبه وأفكاره ومواقفه داخل المتن الروائي. إن هذا الاعتناء نابع من تمكنه من اللغة العربية ومعاشرته لآثارها القديمة والأصيلة ،لذلك نلفي أسلوبه أسلوبا رصينا قائما على الرشاقة والجمال ،هذا من جهة، ومن جهة أخرى هذا الاعتناء مرده إلى اقتناعه بأن (الكلمة الأحادية الاتجاه تستطيع أن تتحول ضمنيا إلى كلمة متنوعة حسب تعبير باختين)[29]..فليس غريبا أن تبرز عباراته وصياغاته مشحونة بالإشعاع الفكري ،ومشدودة إلى الوصف ومسلحة بجرأة لا مثيل لها . يقول باختين في هذا الشأن :(الكلمة في الفكر الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلا ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة. أما الكلمة الأخرى ،الموجودة خارج سياقها،فلا تعرفها إلا بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة ،إلا كلمة لا تخص أحد ،إلا مجرد إمكانية كلامية)[30] .

لا يكاد عبد الحميد عقار يغادر ثناءه على تصاميم البناء الفني ،إذ يصفه بالفرادة ، ويرصد جوانب من تحولات اللغة وانزياحاتها فيما يلي :[31]

-1-توظيف الكلمات التي تستوحي البوح والاستيهام والاعتراف والمشاكسة ،تجسدت هذه اللغة في قول الشاوي (أحاول أن أكون الآن في تلك الغرفة بالذات من شارع لبنان .أستعيد صورتها الملونة،فأجعل يدي في صدرها وهي تدفعني عنها، أجرها

ولكنها تتمنع ،أهمس لها بشيء ولكنها تتردد كلا..لا..أمي .أقول لها : ولو..تهرب كالطريدة ويشدني إلى المكان خوفي .اللعبة تتكرر (...) سوف أجعلها ،ابنة عمي ،ملاذ شهوتي ،دانية ولكنها متمنعة .ناضجة ولكنها مصممة على العناد الرخو ،لها جسدها النابض ولكنها لا تشعر بجسدي الفائر،أخطط في الليل للمخاطرة فتنفضح أسراري قبل المغامرة)[32].وتتكرر المشاهد ويتسع مجال الحديث عما له صلة بالممنوع .

-2-الاعتماد على أسلوب التهكم المباشر والصريح بغاية الاستضحاك والمؤاخذة ،وتجسد هذا الأسلوب في المتن الروائي ،يورد الناقد منه ما يلي :(ومن المصادفات التي عززت هذا الدور أن قامت وزارة التعليم بتعميم الصلاة في المدارس والثانويات فأصبحت إجبارية ،أو هكذا أريد لها أن تكون على كل منتسب .وكانت تقام الصلوات وقت العصر ،في الممرات والساحات المحاذية للأقسام ،فازدهر عهد من الرياء والنفاق .فكنت لا ترى إلا المتزلفين من التلاميذ وقد تسابقوا إلى الصفوف الأولى ،خاشعين إلى الأساتذة بما ملكت أيمانهم من الخداع)[33].لقد استعمل الأديب كلمات تسابقوا ،وخاشعين ،وبما ملكت أيمانكم ،وهي توحي في الأصل إلى الصدق والطهارة والاستقامة ،بينما هي في النص دليل على الخداع والنفاق والتفنن فيه .

-3-إدراج خطاب الغير باعتماد أسلوب الرسائل .وبما أن هذا الأسلوب يتميز في القانون الإداري والمراسلات الإدارية بالدقة ،والوضوح ،مما أضفى على الخطاب المشترك بين المرسل والمرسل إليه –في نظر الناقد-أجواء باردة ، وضاعف من الشعور بالغربة ،ومن أمثلة هذا الخطاب : (أتذكركم جميعا وأشعر في هذه الديار ،وأنا بعد في بداية الرحلة ،بوحشة عظيمة ،فقد غنمنا من تلك الأيام الطيبة برفقتكم ،ما يؤجج الآن في صدري حرارة الفراق).[34] لقد أفضى هذا التنوع في استخدام هذه العناصر إلى تحقيق التنوع الذي سعى الكاتب إلى تجسيده في متنه الروائي ،كما شكل الحوار داخله ،وقد سعى الأديب –في نظر الناقد-إلى تطعيم متنه الروائي بما يكفل له تعميق الحوار بينه وبين مختلف الشخصيات .ولا يخف الناقد عبد القادر عقار إعجابه بالكتابة عن الذات بالمغرب ،وبرى أنه تقليد أدبي له تاريخه الخاص رغم قلة نصوص هذا الجنس.

لقد قادت المعاينة النقدية واقتفاء اثار السيرة الذاتية في المغرب –حسب الناقد –إلى استجلاء باكورات الكتابة عن الذات،ورصد أهم محطات هذا الجنس

الجديد، ويرى أن الكتابات التي تلت هذه المحطات ،جاءت نتيجة تناسل هذه النصوص .

ومن بين هذه المحطات ما يلي :

-1- لحظة "الزاوية "للتهامي الوزاني (1905-1972م) :وهي سيرة ذاتية تأخذ فيها مواجهة الواقع-حسب الناقد –طابعا هروبيا ،إذ يخرج السارد /المؤلف من الواقع بفضاءاته الواسعة واللمتناهية ،ويلج فضاء الزاوية المحدود والمغلق .وبين الفضاءين تناقض ملحوظ، وقد أثرت الأزمنة وتحولاتها على شخصية السارد فسعى هاربا إلى دخول فضاء الزاوية والاستعانة بالأشراف .

-2- لحظة "في الطفولة "لعبد المجيد بن جلون (1910-1981م):حاول الكاتب بن جلون رصد طفولته في خضم أحداث اجتماعية وسياسية معينة ،إضافة إلى ذلك تشخيص البيئة المغربية بتقاليدها وتخلفها ،ومقارنتها ببيئة انجليزية متقدمة ومتحضرة .كما سجل الأديب اندهاشه بالواقع الجديد وحنينه إلى الحضارة.إن المفارقات التي تكمن بين الواقعين المغربي والانجليزي هي التي حفزت الروائي على الكتابة .

-3- لحظة "الخبز الحافي "لمحمد شكري (1935-2003م) :نلمس في هذه الرواية تمردا واضحا على أخلاقيات المجتمع،كما حاول الأديب فضح بعض القيم الزائفة التي قيدت المجتمع.كما نسجل جرأة الكاتب على البوح والكتابة في الأمور التي تبدو محظورة في المجتمعات العربية كموضوع الجنس مثلا .

لم تستعن كتابة السيرة الذاتية عند عبد القادر الشاوي بالماضي واستلهامه بصورة سلبية ،بل تعدته إلى (إعادة صياغة الكينونة ،يبدأ بتعرية الأوهام وينتهي بتشييد منطقة جديدة للكتابة من حيث هي أفق للمحتمل)[35] .لقد سخر الشاوي الحوارية والنقدية –حسب الناقد –ووظف لغة غنية ومتنوعة ،كأنه استطاع أن يعيد الاعتبار لذاته ،فالموقف الأدبي والفلسفي داخل الرواية هو رد للاعتبار.

ومما لا شك فيه ،أن الرواية المغربية ظلت في أغلبها متصلة بالواقع ،ومحملة بأيديولوجة الأديب، وقد نستشف الأيديولوجيا في روايات عمالقة الرواية العالمية أمثال دستيوفسكي الذي (استطاع أن يصوغ فلسفة ذاتية واضحة المعالم،ومتماسكة البنيان ،وهذا انجاز قلما استطاع أن يجترحه روائي آخر في العلم

كله)[36].و ترتبط الصياغة الفلسفية للعمل الأدبي –كما يتجلى لنا-بقوام الأيديولوجيا التي تستطيع أن تحرك جل أفكار الأديب هشة كانت أو معتبرة ،وأن تلقي بظلالها على آثارها الأدبية .

وفي اتجاه مقارب ،يرى الناقد محمد برادة أن رواية "دليل العنفوان" هي الرواية الثانية التي كتبها عبد القادر الشاوي داخل الزنزانة بعد "كان وأخواتها " ،وبقدر (ما كانت الرواية الأولى مشدودة إلى تجربة الاعتقال والتعذيب الأليمة، وشهادة على مآسي السجن وانتهاك حقوق الإنسان ،بقدر ما جاء هذا النص الثاني ،المندرج في خانة التأريخ للذات وعلائقها ،نصا متميزا في تركيبه الفني ،وفي نغمته،وشخوصه ،وإيقاعاته المتنوعة)[37] .لقد سعت هذه الرواية إلى اقتناص هموم المجتمع المغربي ورصد محنة الذات في زمن تغول السلطة .

يتبنى محمد برادة تقسيم رواية "دليل العنفوان" إلى جزئين :الخلطاء ،ثم اللغو والتأثيم يكونان معا نص سير ذاتيا .ويشير الناقد إلى أن عبد القادر الشاوي سعى إلى كتابة هذه السيرة الذاتية غير مألوفة كونها تكشف عن (علاقة معقدة بين ذاكرة السارد وسجل الأحداث المعيشة التي تعاقبت عليه فترة من حياته ،وبالأخص في نهاية الطفولة عندما كان بمدرسة القاضي عياض بتطوان ثم عندما التحق بكلية الآداب بالرباط في 1968)م[38].وقد لجأ صاحب "دليل العنفوان" –حسب الناقد- إلى الانتقاء والتجزء، وإلى لعبة الذاكرة التي تفرض نظاما معينا في تعاملها مع المحكيات.

ضمن هذا السياق، يعتبر محمد برادة رواية "دليل العنفوان" سيرة تخييلية (تستوحي أحداثا عاشها السارد-الكاتب في مرحلة من عمره ،ولكن وهو يحاورها وينسج منها مناخا وشخوصا وفضاء ،يضع مسافة بينه وبينها ويبرز شكوكه في صحة بعض ما رواه ،ويقر بالإضافات والحذوقات التي يقتضيها تأليف الكلام وإعادة تكوين التجربة على أساس من وعي التحولات الحاصلة في الذات وداخل المجتمع)[39].لذا ألفينا نظام السرد قائما على الانقطاعات ،ولجا كاتبها متعمدا إلى انتقاء المقاطع والمشاهد.

ينضاف إلى ذلك -حسب محمد برادة- وضع أزمنة وأحداث متباينة في فضاء واحد ،تسعى إلى إعادة تشييد التجربة وتشخيصها .ويرى ميشال بوتور(Michel

Butour) أن (ما يزيد هذا الانقطاع بروزا وعنفا هو طبيعة الحياة المعاصرة التي تحمل الكتاب على تقديم سردهم ككتل موضوعة جنبا إلى جنب وكأنما لإشعارنا بقوة تلك الانقطاعات في الوجود الإنساني ذاته (الأمس=العودة إلى الماضي ،الغد=القفز إلى الأمام...)[40].يبدو أن الزمن يظل محافظا على حركيته وانتظامه وخصوصيته .

لقد قسم الناقد محمد برادة الشخوص في رواية "دليل العنفوان" إلى ثلاثة أنواع :شخوص اجتماعية ممتدة إلى ما قبل الفترة التي تتحدث عنها الرواية والى ما بعدها ،مثل :الأم ،الأب ،العم ،التهامي الوزاني ،محمد الناية ...،وشخوص تحمل موقعها ورموزها من حقبة معينة من تاريخ المغرب السياسي ،مثل مصطفى الإدريسي ،محمد الرطوبي ،رشيد المدني ،خليل أرياحي ...إضافة إلى شخصيات نسائية مثل فاطمة السلامي ،زكية العمراني ،خديجة ابن العم ،أمينة ،نزهة .

كما نجد أن دراسة محمد برادة لرواية "دليل العنفوان" لعبد القادر الشاوي جاءت لتنكب على الإشادة ببراعة مجموع الجوانب الفنية الهامة في هذه الرواية،ومن بين ما شد انتباه الناقد أن "دليل العنفوان" (نص يحرر ذات السارد والكاتب من أحكام وتصنيفات طبقية أو سياسية ،لأنه يفسح القول أمام التاريخ الداخلي للذات ولأهوائها ونزواتها وشقاوتها الطفولية .وتحرير الذات بهذا المعنى ،وعبر الكتابة ،هو تأشير على طريق تحرير المجتمع الخاضع للمواضعات والمحرمات والتصنيفات الفضفاضة).[41]وتغدو التجربة ذات أبعاد إنسانية ،وتصبح هذه الرواية مفتوحة على أكثر من قراءة.

إن الرواية بوصفها جنس أدبي يتميز بتعدد الاتجاهات ،إذ يبدو(أن تحديد معناه ،وحصر خصائصه في تعريف منطقي محدد أمرا عسيرا يتجاوز طموح الباحث ،وقدرته الذاتية)[42] .أعتقد أن كل كاتب يتخذ لنفسه رؤية خاصة، تنبع من فكرة مسبقة ،ويسعى جاهدا إلى إسقاطها في آثاره الأدبية.

يستطيع كل أديب أن يحرك طاقته الفكرية داخل الشخصية المحورية ،ذلك ما يتيح له أن يحقق مقاصده في انجازه،وفي هذا المقام (يجب الاعتراف بأن كثيرا من النصوص ،وخصوصا الحديثة والمعاصرة ،تطرح بإلحاح مسألة تحديد الهوية)[43].

نستنتج مما سبق، أن النقد المغربي قد اهتم بدراسة الشخصية الروائية وتفكيك ووصف الأعمال النقدية وبالتالي (فإن دراسة الشخصية الروائية لم تعد مثلا وسيلة للبحث في انتمائها الطبقي ومحاكمة نوايا الكاتب انطلاقا من هذا الانتماء الذي شاءه لها ،بل غدت ترتكز أساسا على التعريف بالشخصية ودورها في الرواية ورصد علاقاتها بالعالم من حولها ،مع التركيز على طريقة صياغتها في العمل الروائي)[44] .لقد سعى النقد المغربي إلى رصد التيمات الأساسية في نصوص سير ذاتية رغم قلتها محاولين بذلك استبطان المشاعر من خلال تحليل هذه النصوص.

الهوامش:

---

[1] - محمد برادة ، فضاءات روائية ، منشورات وزارة الثقافة ،الرباط ،ط1 ،2003 ،ص 265 .

[2]-عبد الحميد عقار ،الرواية المغاربية :تحولات اللغة والخطاب ،شركة النشر والتوزيع ،المدارس،الدار البيضاء ،ط1،2000،ص159.

[3]- عبد الحميد عقار ،الرواية المغاربية :تحولات اللغة والخطاب ،160.

[4]-المصدر نفسه ،ص160.

[5]-جليلة الطريطر ،مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ،بحث في المرجعيات ،ص194.

[6]-المصدر نفسه ،ص195.

[7]-عبد القادر الشاوي ،دليل العنفوان ،الفنك ،الدار البيضاء ،المغرب ،1985،ص 74.

[8]-عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية ،تحولات اللغة والخطاب ،ص 161.

[9]-عبد الحميد عقار ،الكتابة وسؤال الكينونة ،قراءة في دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي ،مجلة المساءلة ،ع2-3 ،1992،ص 11.

[10]-جورج ماي ،السيرة الذاتية ،تر:محمد القاضي وعبد الله صولة،ص175.

[11]-عبد لحميد عقار ،الرواية المغاربية ،تحولات اللغة والخطاب ،ص 157.

[12]-المصدر نفسه ،ص 158.

*الواقعة العظمى في سنة 1974 هي عبارة تحيل إلى سنة اعتقال الأديب عبد القادر الشاوي والعديد من المناضلين في صفوف حركة اليسار الجديد

[13]-عبد الحميد عقار ،الرواية المغاربية ،تحولات اللغة والخطاب ،ص162.

[14]-عبد القادر الشاوي ،دليل العنفوان ،ص 131.

[15]-عبد الحميد عقار ،تحولات اللغة والخطاب ،ص163.

[16]-جليلة الطريطر ،مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ،ص.196.

[17]-خليل الشيخ ،السيرة والمتخيل ،قراءة في نماذج عربية معاصرة ،أزمنة للنشر والتوزيع،الأردن،2005،ص247.

[18]-عبد الحميد عقار ،الكتابة وسؤال الكينونة ،قراءة في دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي، مجلة المساءلة ،ص16.

[19]-جليلة الطريطر ،مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي ،ص.487.

[20]-عبد الحميد عقار ،الرواية المغاربية ،تحولات اللغة والخطاب ،ص 163..

[21]-عبد القادر الشاوي ،دليل العنفوان ،ص77.

[22]-جليلة الطريطر ،مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي ،ص222.

[23]-فيصل دراج ،نظرية الرواية والرواية العربية،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ،ط1،1996،ص318.

[24]- صدوق نور الدين ،سير المفكرين الذاتية ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط1،2000،ص33.

[25] -عبد الحميد عقار ،الكتابة وسؤال الكينونة ،قراءة في دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي، مجلة المساءلة ،ص17.

[26] - ينظر جليلة الطريطر ،مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي ص228.

[27] -ينظر جليلة الطريطر ،مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي ،ص228.

[28]-عبد الحميد عقار ،الكتابة وسؤال الكينونة ،قراءة في دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي، مجلة المساءلة ،صص18،19.

[29]-عبد الحميد عقار،الرواية المغاربية :تحولات اللغة والخطاب ،ص19.

[30]-ينظر فيصل دراج ،نظرية الرواية والرواية العربية ،ص66.

[31]-عبد الحميد عقار ،الرواية المغاربية ،تحولات اللغة والخطاب ،ص 166ا..

[32]-عبد القادر الشاوي ،دليل العنفوان ،ص80.

[33]-عبد القادر الشاوي ،دليل العنفوان ،ص37.

[34]- عبد القادر الشاوي ،دليل العنفوان ، ص45.

[35]-عبد الحميد عقار ،الرواية المغاربية ،تحولات اللغة والخطاب ،ص 171.

[36]- يوسف سامي اليوسف ،مقال في الرواية ،ص 73

[37]-محمد برادة ،فضاءات روائية ،ص 265.

[38]- محمد برادة ،فضاءات روائية ،ص 266.

[39]- المصدر نفسه ،ص267.

[40]- نقلا عن حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي ،ص112.

[41]- محمد برادة ،فضاءات روائية ،ص 272

[42]-عبد الفتاح عثمان ،بناء الرواية ،مكتبة الشبان ،مصر ،1982،ص09.

[43]-محمد مفتاح ،دينامية النص ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط3 ،2006،ص157.

[44]-فاطمة الزهراء آزرويل ،مفاهيم نقد الرواية بالمغرب ،نشر الفنك ،المغرب ،1989،ص142.

سيرة المنعزل، ثمن العزلة: قراءة في رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني.

د/ ميلود شنوفي
جامعة البليدة2

الملخص:

تعرّف الرواية في التصوّر الاجتماعي بأنّها سيرة شخص تتضمّن سير أشخاص آخرين، إنّها كلام إنسان أو كلام إنسان عن إنسان لايؤمن باليقين والمطلق ولا يودّ التعرف عليهما لارتباط دلالتهما باللّاهوت. وفق هذا التصوّر سأقرأ سيرة "أسوف"، الشخصية الرئيسية في رواية "نزيف الحجر" للكاتب اللّيبي إبراهيم الكوني في ارتباطها بشخصية "قابيل"، وهو رجل منحوس قبل ولادته،"مات الأب مطعونا بالسكين عندما حبلت به أمّه. وماتت الأمّ متأثّرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع."

لا تفكّ هذه المداخلة الارتباط بين سيرتي الشخصيتين، ولكنّها تؤكّد المفهوم السيري للرواية حتى في مجتمع صحراوي صغير ومنعزل.

Abstract:

The novel is defined in social perception as the biography of a person who includes the biography of other people. It is the words of a human being or the words of a person about a person who does not believe in certainty and absolute and does not want to know them because of the relation of their meanings to theology.

According to this conception, I will read the biography of "Asuf", the main personality in the novel "NAZIF AL-HAJAR" (The Bleeding of the Stone) of the Libyan writer Ibrahim al-Kony, in connection with the personality of Cain, who was an unlucky man before his birth. "The father died by a knife stab when his mother was pregnant by him. A week after, his mother died because a snake's bite."

This paper does not break the link between the two biographies of the two personalities, but confirms the concept of the narrative concept of the novel in a small and isolated desert society.

*** *** ***

1- مقدّمة: تحكي الرواية عن طريق الاسترجاع والتذكّر قصة رجلين:"أسوف" و"قابيل" وتسرد قصة التقائهما في "وادي متخندوش".

"أسوف" رجل بسيط يعيش منعزلا في الصحراء. مات أبوه و هو طفل، ترعرع وكبر راعيا متشبّثا بمبادئ والده، وموقفه من الناس « أجاور الجنّ ولا أجاور الناس. أعوذ بالله من شرّ الناس.»[1] علّمه والده كلّ ما يحتاج إليه للعيش في الصحراء، لكنّه أحجم عن تعليمه صيد الودّان.أمّه قالت إنّ والده نذر نذرا بألاّ يصطاد الودّان ولا يدرّب نسله على صيده، بعدما كاد يهلك وأنقذه الودّان الذي كان يسعى لصيده مرّة قبل أن يولد "أسوف". لكنّ سنوات الجوع المتلاحقة أجبرته على الخروج لصيده، حنث القسم وخان العهد، وكان يعلم أنّ الودّان لن يسامحه، وأنّه لن يعود من رحلة صيده.« انتظراه عدّة أيام، ثمّ أعلنت الأم عن قلقها:أبوك لا يغيب بلا سبب. لقد مضى أكثر من أسبوع على رحيله.»[2] اقتفى "أسوف" أثره، قضى أياما يقتفي الأثر، حتى وجد آثار صراع والده مع الودّان في وادي "آينسيس"، تتبّع آثار المعركة.. وتحت القمّة المشؤومة التي قفز منها ودّان ذات مرّة فكسر رقبته بعد أن رأى الوالد يحتكم إلى البندقية، وجده ممدّدا على ظهره ميتا، لا أثر للنزيف، ولا بقعة دم:« لقد كسر الحيوان المسكون رقبته كما كسر هو يوما رقبة ذلك الودّان الذي انتحر.»[3] تولّى"أسوف" مسؤولية العائلة الصغيرة، ولكنّه كان خجولا جدا لا يقوى على الكلام ولا يستطيع مقابلة تجّار القوافل. أمّه وصفته بأنّه"بنيّة".

وكانت له هو الآخر تجربة مع الودّان: انضمت إلى قطيعه ثلاثة رؤوس من الودّان، لم يعرف كيف نهض، انساق مستسلما خلف إحداها كالمجدوب بالوجد... شكّل بحبل الليف مشنقة و لوّح بها إلى قرون الودّان العظيم، جرجره الحيوان بحركات عصبية عبر الوادي والصخور وبلغ به السفح... ثمّ تسلّق أوعر الصخور... وجد نفسه فوق قمّة الجبل، ركض الحيوان على حافة القمّة ثمّ قفز في الهاوية، فوجد "أسوف" نفسه معلّقا في نتوء صخرة في أعلى الجبل وساقاه تتدلّيان، قضى اللّيل على هذه الحال، وعند الفجر عاد الودّان ومدّ له حبل الليف المشكّل في قرونه، أنقذه. وفي غبش الإصباح تبيّن له منقذه، ورأى أباه في عين الحيوان المهيب. بعدها عاف أكل اللّحم وأقسم ألاّ يصطاد ولا يأكل لحم أي حيوان.

وحين ماتت أمّه وانقرض قطيعه بسبب الجدب، انقطع آخر حبل يربطه بـ"مساك صطفت" فنزل إلى الواحة. اعتقله رجال الكابتن "بورديللو" في اليوم الأوّل لدخوله الواحة، وساقوه مع غيره إلى الحامية في انتظار ترحيلهم إلى"العوينات" و« في الطريق قبل أن يبلغوا "العوينات"، حدث ما تناقله الأهالي ونسجوا حوله الأساطير. روى لهم الشباب، فقالوا إنّهم رأوا المعجزة لأوّل مرّة في حياتهم. شاهدوا إنسانا يفلت من الأسر ويتحوّل إلى ودّان، يعدو نحو الجبل ويتقافز فوق الصخور في سرعة الريح غير عابئ بمطر الرصاص الذي ينهال عليه من كلّ جانب.»[4] لقد حلّ الوالد في الودّان وحلّ الودّان في "أسوف".الصوفيون الحكماء في الواحات أجمعوا: ذلك وليّ من أولياء الله، نظموا حفلة وجدبوا حتى الفجر فرحا بحلول الذات الإلهية في المخلوق الأرضي البائس[5].

و"قابيل" رجل منحوس قبل ولادته،« مات الأب مطعونا بالسكين عندما حبلت به أمّه. وماتت الأمّ متأثّرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع. ورثت تربيته خالته، فسقته دمّ الغزال.. عملا بنصيحة أحد الفقهاء. قال إنّها التعويذة الوحيدة التي تستطيع أن تغسله من النّحس.»[6]

ولكن الخالة وزوجها ماتا عطشا في إحدى الرحلات بالحمادة، والتقطته قافلة وهو يحشو رأسه في جوف غزال، يلعق الدماء و الروث في البطن المبقور. ولحق ربّ القافلة الذي التقطه المصير نفسه، داهمه اللّصوص في عزّ الظهر، نجا، ولكنّه فقد ثروته المتنقلة والمنقولة عبر الصحراء[7]، عرض أمره على السحرة بعد أن وجده يأكل اللّحم النيّئ وأسنانه تقطر بالدماء، قال الساحر:« من فطم على دم الغزال في الصغر لن يستقيم حتى يشبع من لحم آدم في الكبر.»[8] حصّنه بحجاب، لكنّ الحجاب ضاع، وعاد الولد ينهش اللّحم النيئ. أمّا آدم فتوغّل في تجارة للأدغال، فمزقته قبائل "يم يم" وقطّعته وأكلت لحمه نيّئا.

"قابيل" أيضا لقبه أقرانه بـ "ابن يم يم" بعد أن اشتهر بحبه للّحم النيئ. ولم يتخلّ عن هذه العادة حتّى لمّا كبر وأصبح أشهر الصيادين في الحمادة. وكلّما قرّر أن يترك أكل اللّحم، شحب لونه و ذبل جسمه و برزت وجنتاه وعانى من الصداع

والنوبات العصبية وكثيرا ما كان يستيقظ في اللّيل « يبكي بصوت مسموع ويردّد غائبا: لا أستطيع.. لا أستطيع.. لم أعد أحتمل.»[9]

تعرّف على الضابط الأمريكي "جون باركر" فأهداه بندقية خرطوش، أصبح يصرع كلّ القطيع في غزوة واحدة، صار يفطر بشاة ويتغذّى بشاة ويتعشّى بشاة أو أكثر إذا استضاف أحدا. وبسبب ذلك هاجرت البقية الباقية، وخلت الصحراء من الغزلان ولم تبق إلاّ غزالة واحدة تتبعها وليدتها، وهذه الغزالة هي وليدة الغزالة التي ضحّت بنفسها حتى يعيش "قابيل" وخالته وزوجها، والتقطته القافلة وهو يحشو رأسه في جوفها. هي "أخت قابيل" بالرضاعة، ويتضمّن العهد الذي بينها و بين الإنسان ألاّ يصطادها ولا يأكل لحمها، لذلك تجرّأت على البقاء ظنّا منها أنّ "قابيل" سيحفظ العهد، لكنّه مشّط الصحراء بالهيلكوبتر وتعقّب الآثار حتى وجدها تستظلّ بصخرة كبيرة، تبادل معها نظرة طويلة، لم تتحرّك. بجوارها تقف غزالتها الصغيرة ترمقه بنظرة غامضة.لم يطلق عليها النّار أوّل الأمر. أحسّ بالخوف. لم يفهم لغة عينيها،أحسّ أنّها تبوح له بسرّ، لكنّه لم يدركه. حلّقت الطائرة ثانية فوق التجويف الذي تستظل تحته، صرخ رفاقه: أطلق النار!. صوّب فوهة البندقية نحو التجويف، التقت نظراتهما..أشاح بوجهه وأغمض عينيه و ضغط على الزناد.« في تلك اللّيلة لم يقتل "قابيل" بن آدم أخته فقط، ولكنّه أكل لحمها أيضا.»[10] هكذا خلت الصحراء من الغزلان وعاودت نوبات الصداع "قابيل" فجاء إلى "أسوف" ليدلّه على موطن الودّان.

تستّر "أسوف" على موطن الودّان، وكذب بشأنه، وتحت وقع التهديد أخذ "قابيل" ورفيقه في رحلة استطلاع عادا منها خائبين، ولم يدريا أنّ "أسوف" رأى في تلك الرحلة الودّان، والودّان أيضا رآه وكان يريد أن يأتي ويحييه، شعر بالاطمئنان للرجلين حينما رآهما مع "أسوف"، لكن "أسوف" ظلّ يكرّر مناجاته للجبل أن ينجي روحه « الويل لك! ابتعد! اقفز في جوف الجبل يا روح الجبل.ارجع إلى مأواك السرّي المنيع. قل لحصنك أن يبتلعك حتى تعبر البلوى... التفت خلفه: الودّان اختفى.»[11] وحين عادوا إلى "وادي متخندوش" نشب بينهما عراك.كان "أسوف" قد علّق على نهم

"قابيل" للّحم بعبارة جرحت كبرياءه:« لن يشبع ابن آدم إلاّ التّراب.»[12] وانتهى العراك بتقييد "أسوف" من اليدين والرجلين وصلبه على الصخرة العملاقة في الوادي، بغرض حمله على الاعتراف بموطن الودّان. ومع إصراره على الصمت، ازدادت سطوة الصداع على رأس "قابيل"، لدغه الاستفزاز، ركبه الجنّ وتدلّى من فمه اللّعاب.. بلع ريقه.. غارت عيناه في المحجرين.. ازداد شراسة وقسوة. تسلّق الصخرة من الناحية الأفقية. ضحك في وجه الشمس بوحشية.. ثم انحنى فوق رأس الراعي المعلّق. أمسك به من لحيته، و جرّ على رقبته السكين[13].

2. العزلة لحماية الذّات: تقول الرواية صراحة باستمرار الماضي في الحاضر بشكل حقيقي وملموس، وكان من الضروري أن يقيم السارد مجتمعه في عزلة عن مؤثرات الزمن والتطوّر بحيث يتجمّد الزمن في لحظة تاريخية معينة يأبى بعدها أن يتحرك، وليس أنسب لهذا المجتمع الصغير، المدفوع إلى العزلة برغبة الحفاظ على صفاء النفس، من الصحراء التي تؤمّن حواجز دفاعية قوامها العزلة والتخفي. أمّا لماذا اختار والد أسوف أن يعيش حاضره استمرارا أمينا لماضيه؟ فذلك لأنّ اعتقاده راسخ بأنّ الماضي حيّ قائم لم يقدر الزمن على محوه، وليس بعيدا أن يكون هو وعائلته موضوعا لشرّ قديم ينتجه الاختلاط بالناس، فوضع أولى خطواته في الطريق إلى مجتمع بديل في عمق الصحراء، في محاولة لحفظ البذرة الأولى النقيّة، القويّة للحياة.

كان من الضروري أن يكون هذا المجتمع البديل بعيدا عن عالم الأحياء ليكون وجوده مبرّرا، واكتشافه في حدّ ذاته هدفا، لذلك اختار السارد أن يضع هذا المجتمع الصغير في أبعد نقطة عن الناس فيها حياة، لا يعرف شيئا عن العالم إلاّ ما يودّ أن يعرفه عنهم، ولكن لكي تتحقّق الحياة ويستمرّ الزمن الدوري، يرسل الجوع والنّهم إلى اللّحم والدّم، قابيل إلى حيث ظنّ والد أسوف أنّ لا أحد سيأتي يوما بعد أن ظلّ يرتحل كلّما جاوره بشر. يذكر "أسوف" في طفولته كيف نزلت عليهم عائلة نزحت من "تادرارت" واستقرّت في الأودية العليا عندما أنعمت السماء على "مساك" بالأمطار السخيّة من ذلك العام، وفي فجر اليوم التالي استيقظ على هرجة فوجد

والده يحزم الأمتعة ويشدّ الرّحال، وسمعه يقول غاضبا: « أجاور الجنّ ولا أجاور الناس. أعوذ بالله من شرّ الناس.»[14]

الانعزال في الصحراء والمحافظة على البقاء هما كلّ ما يحتاج والد أسوف في الحياة وهما ما يسعى أيضا لتوريثه لابنه بعد أن ورثهما عن أجداده من الجنّ الخيّر الذين سكنوا الكهوف. هكذا يلقّنه: « الجنّ مثل الناس ينقسمون إلى قبيلتين: قبيلة الخير وقبيلة الشر. نحن ننتمي إلى القبيلة الأخرى ... قبيلة الجنّ التي اختارت الخير.»[15]

إنّ "الآخر" في نظر الوالد شرير وليست هناك نقطة مشتركة بينه وبين "الأنا" يمكن استثمارها في بناء حوار متكافئ أو مجتمع منسجم. هجرته أفضل من جيرته:

«- هل لهذا السبب لا نجاور أحدا؟

- نعم لهذا السبب، إذا جاورت الأشرار لحقك الشر. الإنسان الذي يفضّل الخير لابدّ أن يهرب من الناس حتّى لا يلحقه الأذى.»[16]

إنّ ما يقوله الوالد لا يعكس إمكانية قيام "حوار" بالمرّة مع الآخر. ولا يعكس انعدام إمكانية قيام حوار وتهافت شروطه فحسب، بل يعكس انعدام إمكانية قبول رؤية الآخر بالمرّة. انقطاع تامّ للتواصل، والسبب لا يعود إلى أنّ الآخر قد سكنه اليقين، والرواية عند باختين حوار تنشأ فيه العلاقات بين المتحاورين، وما يجمع بين هذه العلاقات هو الشكّ باليقين، بل رفضه، ورفض ما يوحي به، ولكنّ الآخر الذي يتحدّث عنه الوالد لم يسكنه اليقين فحسب، بل سكنه الشّر. الشّر الذي يلده الطبع وتربيه المدينة ليسكن أبناءها، لهذا السبب لا نجاور أحدا. ولهذا السبب يتأسّس عالم الرواية على مفارقة قديمة جديدة قوامها الخلاء (وليس الريف أو القرية) والمدينة المزدحمة.

يلتقي الإنسان في المدينة مع بشر كثيرين، يقيم علاقات مع الآخر، ويتحاور بشكل أكبر مع من يختلف عنه، ولكنّه يبقى غريبا عنه، هذا الإنسان هو جوهر العمل الروائي الحواري في نظر باختين، أمّا الإنسان الذي سكن الخلاء، فقد اتخذ موقفا من إنسان المدينة الشرير، الأناني، المخيف، واتخذ موقفا من المدينة التي

عجز عن قراءة كتابها لأنّه لم يكتب بعد أو لأنّه لا يكتب إلاّ لتعاد كتابته من جديد، لا شيء يمكن الاطمئنان إلى ثباته، المدينة تتغيّر باستمرار. أمّا "أسوف" الذي آثر والده سكن الخلاء، فإنّه كلّ يوم يكتشف شيئا جديدا ثابتا منذ زمن بعيد« يهرب من الرمضاء، ويحتمي بتجاويف الصخور لاهثا... يزحف إلى الجدار الصخري، ويبدأ يزيح طبقات الغبار حتى يكتشف الخطوط المحفورة في الأحجار، يستمر في مسح الجدران الصمّاء التي تطلّ منها الوجوه المقنّعة أو المستطيلة أو تتّضح الحيوانات الهاربة من سهام الصيادين المقنّعين.» (17)

تنسحب صفة ثبات الأشياء في الصحراء على طبيعة حياة ساكنيها، فيسكن في النفس يقين بصحة قرار هجرة البشر الذين أفسد طبعهم شرّ المدينة، يفرّ "الأنا" إلى الصحراء اتقاء لشرّ الآخر وحفاظا على صفاء النفس والروح، لا قدرة له على تغيير سلوك إنسان المدينة ولا قدرة له على مطاوعته، العودة إلى أصل الحياة: الخير خير والشرّ شرّ لا التقاء بينهما ولا قدرة لأحد منهما على إقناع الآخر. ينسحب الخير من صراع أبدي وغير متكافئ ويعود للعيش في مرابع الحياة البدئية، يعيد التجربة الأولى، لعلّه يستفيد من أخطائه، مسترشدا في ذلك بتعاليم الصوفية التي تدعو إلى الخلوة ومجانبة الناس بغرض الاتصال بالمطلق والاتحاد معه، وليس أفضل من الصحراء مكانا لتحقيق ذلك، وهكذا يستمر الحلّ والترحال في تجربة تعيد ذاتها منذ بدء الخليقة، فقد« انقسمت البشرية منذ فجر التكوين إلى قبيلتين إحداهما تحترف الترحال أطلق عليها القديس "أوغستين" اسم قبيلة "شيث" والثانية آثرت الاستقرار هي قبيلة "قابيل"، اعتنقت القبيلة المهاجرة ناموس العزلة الذي أوجد التأمل في ملكوت الله فاهتدت إلى النبوة، في حين احترفت القبيلة المستقرّة تحويل هذه النبوة إلى حرفة...النبوة قدرها التحريف ما إن تنزل من سماء الحرية (الصحراء) لتقع قربانا في أيدي أهل الحرفة (أهل الاستقرار).»(18) وهكذا أصبح الاستقرار رديفا للخطيئة، ومن يركن إلى المكان لا يقع في براثن العبودية فحسب، بل تموت روحه، لذلك يفرّ أهل الصحراء من أهواء المدن فرارهم من الوباء (19).

وبالعودة إلى أحداث الرواية تتغيّر طريقة "أسوف"، كما تغيرت طريقة والده، في التعامل مع ساكنة الصحراء من كائنات الطبيعة ومكوّناتها، من خلال مواقف مغايرة لتلك التي كان ينظر منها إليها: لا يصطاد لإشباع غريزة القتل، ولا يأكل اللّحم لأنّ لا فرق بين لحم الحيوان ولحم الإنسان. أصبح الحيوان يمثّل نوعا من تجلّي الذّات الإلهية والشعور بها خصوصا مع نمو قدرته على قراءة ملامح وجوهها وسلوكها.

3- التوحّد وثمن العزلة: لكنّ انغلاق المجتمع الصحراوي، في صورة هذه العائلة، على نفسه وعدم ركونه إلى الأرض، ورفض العبودية التي تلاحق الأب في صورة احتمال إلقاء الإيطاليين القبض عليه والزجّ به في حرب لا باع له فيها، والارتحال حفاظا على نقاء النفس والحرية بيقين « الارتحال أقدر سبيل لمحو الحدود بين السماء والأرض، بين الوجود والعدم، بين الحياة والموت، بين الفناء والخلود.»[20] وتمسّكه بمقوّمات موروثة وفكرة مسبقة عن الآخر، ومنعه عن نفسه مظاهر الحضارة الجديدة ومغانمها من التسرّب إلى حياته والتأثير فيها، كلّ ذلك لن يحول دون نجاح عديد عناصر هذه الحضارة من التغلغل إلى واقعه حاملة معها مصير آخر فرد في هذا المجتمع المصغّر بعد موت الوالدين، فالتحوّلات "الإيجابية" التي عرفها "أسوف" من الانعزال والعجز عن الكلام إلى القدرة على استقبال زائري الصحراء ومحادثتهم وأكل غذاء "المعلّبات" وركوب السيارة، لم تتحقّق في جو من التناغم، بل إنّ صفة التأزّم حالة متمكّنة منها وملازمة لها. فحين لم تعد تجدي سيارة "الاندروفر" ولا "الهيلكوبتر" وكمّيات الرصاص الهائلة في توفير ما يسدّ جوع "قابيل" إلى الدّم ونهمه إلى اللّحم، كانت الضريبة التي دفعها "أسوف"، المخلف لوصية والده بالانعزال، هي حياته، لأنّ العزلة « ليست هي الغاية في هذه المغامرة ولكن العزلة التي لا تعترف بغير الصحراء وطنا هي السبيل الوحيد لتحقيق الخلاص الكامن في أعجوبة هي التأمّل، والتأمّل تجربة حرية.»[21] لذلك كان ثمنها غاليا : مات الوالد فداء لها ولحقته زوجته، واختتم موت الابن عقد تجربة البحث عنها في سياق البحث عن الهوية.

4 . مبرّرات العزلة، حضارة التدمير: يبلغ جشع "قابيل" في صيد الغزلان حدودا مرضية ما يلبث أن يتجاوزها إلى الجنون عندما يتلقّى هدية من الضابط الأمريكي هي بندقية خرطوش، تسمّيها الرواية "آلة شيطانية" وتسمي الهيلكوبتر التي صار يمشّط بها الصحراء رفقة جون باركر "الجندب الخرافي"، وإذا كان ذلك انتهاكا للصحراء بالنسبة إلى "أسوف" وجريمة بالنسبة إلى "الدرويش القادري" فإنّه بالنسبة إلى "قابيل" فرصة لاستخدام أدوات الحضارة الجديدة في محاولاته المجنونة للحصول على اللّحم. وهكذا توفّر شركات النفط والأسطول الأمريكي(مجسّدا في شخص الضابط) بديلا عن البندقية العثمانية القديمة، ما يمكّن من القضاء على قطعان كاملة في رحلة صيد واحدة، وتجزم الرواية أنّه تمّ« اختراع ذلك السلاح الشيطاني خصيصا لانتهاك الحمادة وإبادة القطعان الآمنة.»[22] أمّا سيارة الاندروفر فقد مكّنته من توسيع الرقعة التي يصطاد فيها، ومتابعة الحيوان حتّى ينهكه التعب، وهكذا« تضاءلت فرصة الغزلان في النجاة، وأشرفت القطعان على الانقراض والفناء.»[23] فبدأت في الانتقال إلى الأماكن الأكثر وعورة في الصحراء.

كان "قابيل" قبل دخول "السلاح الشيطاني" و"العجلات الجنّية" و"الجندب الخرافي" يصطاد غزالة واحدة في غزوة واحدة، « أمّا الآن فانعكس الوضع، أصبح يصرع كلّ القطيع في غزوة واحدة، ولا تنجو إلاّ غزالة أو غزالتان إذا حصل الحيوان المسكين على ابتسامة من الحظ.»[24] فكيف تلقّى مجتمع الصحراء و"أسوف" المنعزل، المتوحّد الذي لم يركب السيارة قبلا إلاّ مرّة واحدة ولم ير الطائرة في حياته، دخول هذه الآلات إلى الصحراء؟.

يقول واقع الرواية إنّ هذه "الآلات" « هي ردّ فعل مجتمع سردي على الواقع، حين يرى البدوي الطائرة لأوّل مرّة فهو لا يستطيع أن يتخيّل طيران الحديد، لكنّه يعرف ويرى بعينه وجود حيوانات طبيعية طائرة.»[25] هنا تتدخّل المخيّلة البدئية للبدوي وتقوم بما يسميه "ليفي شتراوس" عملية الترقيع[26] التي تعمل على مطابقة الحديد والطيران عن طريق تحويل الحديد إلى حيوان مألوف كالجندب ويسميه مثلما تفعل الرواية "الجندب الخرافي"[27] و« الترقيع تقنية فكرية يمارسها العقل

الأسطوري لردم الهوّة بين عالمين متناقضين لكي يتمكّن من إدراك أحدهما يمد جسورا مع الآخر.»[28] لذلك فإنّ إطلاق الرواية أسماء مثل "آلة شيطانية" و"عجلات جنّية" و"جندب خرافي" على آلات من نتاج الحضارة الجديدة ليس إلاّ تعبيرا عن موقف العقل المتوحّش إزاء هذه الآلات أو ردّ فعل الفكر الأسطوري العاجز عن استيعاب صدمة الحضارة في صورة تكنولوجيتها القاتلة التي تبادر دائما بالهجوم على المجتمعات المغلقة، الهامشية، تخترق نظم عيشها التقليدية وتعيث فيها فسادا، تستغلّ مقدّراتها وتخرّب طبيعتها، وليس لهذه المجتمعات من ردّ فعل غير عملية الترقيع التي أشرنا إليها عند شتراوس بحكم عجزها عن المقاومة.

أوّل مظاهر "حضارة التدمير" التي عرفتها صحراء الرواية هي "العجلات الجنّية" لكنّ "أسوف" سبق له أن رأى السيارة، لذلك لم يعجز عن تصوّرها. لكنّ الذاكرة الصحراوية لا تستثني دخولها الأوّل والهدف منه، لذلك يذكّرنا السارد: « السيارات الوحشية جاءت مع دخول الشركات الباحثة عن النفط والثروات الجوفية.»[29] لا يخفى ما في وصف السيارات بأنّها "وحشية" من دلالة على التوجّس والخوف والكره، شيء لا يمكن الاستئناس إليه أو الانسجام معه لأنّه ليس من طبيعة الوحوش التي يعرفها العقل البدئي، لذلك فهو يعزوه إلى وحشية من مستوى آخر، يشرحها صاحب الرواية « بلى. ختم النفط على قلب الإنسان فأصيب بالعماء الروحي فلم يعد يرى في الوطن قيمة (كما رآه أسلافه) ولكن رأى فيه (بسبب الثروة النفطية) غنيمة.»[30] وهذا لا يعني فقط جريمة في حقّ الصحراء وإنسانها حيث « صارت آبار النفط لأهل الصحراء هاوية بلا قاع بالفعل يوم أصابت أهل هذا الوطن البكر (الصحراء) بالشّلل، شلل الروح قبل شلل البدن.»[31]ولكن أيضا « تجديف في حق الأبدية لابدّ أن يستنزل على الخليقة العواقب.»[32] ويبدو أنّ "قابيل" ليس إلاّ رديفا لهذه الشركات، هي تعمل على تخريب باطن الأرض وهو يعمل على تدمير سطحها، لم يعد بفضل السيارة، يخرج لاصطياد الغزلان بدافع الحاجة إلى سدّ الجوع، ولكنّه صار يقترف هذا العمل (الجرم) بدافع التسلية، يتلذّذ وهو يرى« الغزال يطير في الهواء والآلة الجهنمية تلاحقه. تدركه. تجاوره. هذا هو الغزال الذي

حلمت به... هذا هو، منهك محطّم، العرق يغمر جسمه، والزبد يعلو شفتيه. يجنّ. يطير. لم يعد يقوى على الاستمرار.»[33]

أهدى "جون" لـ"قابيل" بعد السيارة، آلة شيطانية أخرى هي بندقية خرطوش و« مع دخول بنادق الخرطوش إلى الصحراء، تضاءلت فرصة الغزلان في النجاة، وأشرفت القطعان على الانقراض والفناء.»[34] ويذكر "قابيل"، ولا ينسى السارد أن يشبّه « أنهار الدّم التي سفحها بعد حصوله على هذا السلاح.. طلقة واحدة تسقط مجموعة من الرؤوس. يعيد الضغط على الزناد، فتتساقط الشياه كما يتساقط البلح إثر احتكاك العراجين عندما تهب العاصفة.»[35] هل يصطاد الإنسان لسدّ جوعه بهذه الطريقة؟ هذه ليست حاجة، إنّها تسلية قوامها الإبادة « ومبدأ التسلية هذا بدعة تختلف جذريا عن مبدأ الحاجة لأنّها لا تقف عند حدّ، ولا تحترم الناموس، لأنّ شريعتها الإبادة وليست الاستكفاء.»[36] وتمعن الرواية في وصف ما لحق الغزلان من آذى البندقية الجديدة وهي« تعبر الحدود إلى تاسيلي في مسيرات طويلة قاسية تقطع المناطق المفروشة بذلك السجّاد الفظيع من الأحجار الشرسة السوداء التي نهشت نصيبها من الغنيمة وسلخت حوافر القطعان المهاجرة بوحشية.»[37]

غيّرت وحشية بنادق الخرطوش وجه الصحراء وحتى طباع الحيوان: الغزلان لم تسكن الجبال قبلا ولم تهاجر جنوبا. الصيادون القدامى رأوا في ذلك « إشارة سماوية، ولم يفت الحكماء منهم أن يعوذوا بالله من شيطان الإنسان عقب كلّ صلاة ويستجيروا به من شرّ ابن آدم وشراهته التي كانت سببا في اختراع السلاح الشيطاني.»[38]

وتزداد وحشية "حضارة التدمير" على المكان حين يوافق "جون باركر" تحت تأثير الرغبة في أكل لحم الودّان، على طلب "قابيل" تمشيط الصحراء بالهيلكوبتر. في البداية تذكر الرواية الهيلكوبتر باسمها المعروف حتى لا تلتبس على القارئ، وبمجرّد أن تصبح عنصرا مدمّرا يتدخّل المخيال الصحراوي ويسميها "الجندب الخرافي"[39] تارة و الجندب الطائر"[40] طورا وهكذا تتوارد الصفات الوحشية: «

المروحية الشيطانية تدور كالطاحونة.»[41] « تسكّع الجندب اللئيم عبر سفح السلسلة متفقّدا التجويفات والصخور والمنحدرات العارية، حتى بدا عن بعد، مثل صقر في بحثه العنيد عن فريسة.»[42] وكلّها تعبّر عن وجهة نظر "أسوف" إزاء حيوان خرافي من حديد تسكنه روح الشياطين.

أمّا الشيخ القادري "جلولي" الذي علم بهذه الغزوة رغم حرص الجماعة على سرّيتها، فقد دمغها باللّعنات و« منذ أن علم بأمر مذابح الغزلان، قاطع جون وأمسك عن مصافحته، ورفض الردّ على تحيته وبعث له بالوعيد واللّعنات.» [43]

5- خاتمة: يمكن مجاراة التصّور الاجتماعي للرواية بأنّها سيرة أو سيرة ذاتية حتى حين يتعلّق الأمر بالفرد المنعزل، وهكذا فقد خرق "الكوني" المسلّمة التي ترى ارتباط الرواية بالمدينة وتعرّضها للتشكيلات الاجتماعية المترفة على المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فتناول مجتمعا صحراويا مصغّرا ومنعزلا يعيش على الكفاف في الهامش، مالبث أن صار فردا يستذكر سيرته بعد وفاة والديه، وصاغ منها ملحمة جديدة تتّسم بالآنية والترهين السردي الذي حقّق المواجهة بين عناصر قديمة وأخرى جديدة، وأصوات اجتماعية لا يعوزها التناقض بفعل وفود "الآخر" على موطن المنعزل المتوحّد.

الهوامش:

[1]- إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ط3، دار التنوير للطباعة و النشر، تاسيلي للنشر والإعلام، بيروت 1992، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص31.

[3]- المصدر نفسه، ص34.

[4]- المصدر نفسه، ص83.

[5]- المصدر نفسه، ص 84.

[6]- المصدر نفسه، ص 91.

[7]- المصدر نفسه، ص 92.

[8]- المصدر نفسه، ص92.

[9]- المصدر نفسه، ص 96.

[10]- المصدر نفسه، ص 130.

[11]- المصدر نفسه، ص 89.

[12]- المصدر نفسه، ص 105.

[13]- المصدر نفسه، ص 145، 146.

[14]- المصدر نفسه، ص 24.

[15]- المصدر نفسه، ص 10.

[16]- المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[17]- المصدر نفسه، ص10-11.

[18]- إبراهيم الكوني، وطني صحراء كبرى(حوارات)، ط1، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان2009، ص245.

[19]- المرجع نفسه، ص 246.

[20]- المرجع نفسه، ص 111.

[21]- المرجع نفسه، ص 134.

[22]- الرواية، ص 96.

[23]- المصدر نفسه، ص 99.

[24]- المصدر نفسه ، ص 100

[25]- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء المغرب2000، ص111.

[26]- كلود ليفي شتراوس، العقل البرّي، تر:نظير جاهل، بيروت/لبنان1987، ص27.

[27]- الرواية، ص23.

[28]- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، مرجع سابق، ص111.

[29]- الرواية، ص96.

[30]- إبراهيم الكوني، وطني صحراء كبرى، مرجع سابق، ص8.

[31]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[32]- المرجع نفسه، ص9.

[33]- الرواية، ص97-98.

[34]- المصدر نفسه، ص99.

[35]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[36]- إبراهيم الكوني، وطني صحراء كبرى، مرجع سابق، ص9.

[37]- الرواية، ص100.

[38]- المصدر نفسه، ص 100-101.

[39]- المصدر نفسه، ص123.

[40]- المصدر نفسه، ص124.

[41]- المصدر نفسه، ص125.

[42]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[43]- المصدر نفسه، ص121.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

السيرة الذاتية والتخييل في رواية كتاب الأمير" لواسيني الأعرج."

أ/نسرين عطية.
المركز الجامعي تمنغست

الملخص:

تعالج هذه المداخلة قضية مهمة في مجال الكتابة الروائية العربية على العموم، والجزائرية على الخصوص. ألا وهي قضية السيرة الذاتية والتخييل. وقد رأينا أن ندرس هذه الظاهرة في إحدى روايات الكاتب الروائي الجزائري واسيني الأعرج، من خلال رواية : الأمير. فنص الأمير يتميز بالنسيج القصصي الدرامي التاريخي الذي برز فيه الفكر التخييلي ألاستشرافي، والذي يندمج في عملية بناء الروح السردية، وبذلك يمكن القول إن واسيني الأعرج جعل من سيرة الأمير منطلقا لإثارة الجدل المتعلق بأشكال الهوية والانتماء مما يجعله هاجسا حاضرا في عدة أعمال روائية. وقد تم التوصل إلى عدة نتائج من هذه الدراسة لهذا الجانب في الرواية الجزائرية، ورواية الأمير على الخصوص..

الكلمات المفتاحية: الرواية، الجزائرية، ظاهرة، السيرة الذاتية، التخييل، واسيني الأعرج، رواية الأمير، الهوية، الانتماء.

Abstract :

This paper addresses an important issue in the Field of Arabic fiction writing in general, and Algerian one in particular. Namely, the issue of biography and fictionalisation. We have decided to study this phenomenon in one of the novels of the Algerian novelist Wassini Laredj, The Prince. The text of The Prince ischaracterized by dramatic and historical narrative texture which emphasized the fictionalizing and prospective thinking, merged in the process of building the narrative spirit. Thus, wecansay that Wassini Laredj made the biography of the prince a starting point to provoke a debate on the forms of identity and belonging, makingit an obsession present in manynovels.

At the end of research ,we reachs everal conclusions after studying this aspect of the Algerian novel, and the novel of The Prince in particular.

Keyword : Novel, Algerian, phenomenon, biography, imagination, Wacini Laaredj, novel Prince, identity, Affiliation.

*** *** ***

- مقدمة :

إن تشكل الوعي الاجتماعي في الكتابة الأدبية يعد إشكالية ملموسة على مستوى المتخيل والواقع، الذي يبنى من شخصيات وأفعال ولغات، بحيث نجد هذا الوعي دفع بها إلى أشكال جديدة وأجناس أدبية اختلفت في تعاملها مع الموضوعات والمراحل التأريخية، لذلك نلحظ أن الخطاب العربي الجزائري قد انفتح على البعد الحداثي الذي اكتسح الساحة الأدبية في الوقت الراهن، حيث ظهرت دراسات نقدية لامست مختلف الأجناس الأدبية، فالتجديد في الخطاب الروائي الجزائري يكشف في الآن نفسه عن مختلف التجارب الروائية التي حققت تميزا في هذا المجال، مما يدل على أن الرواية الجزائرية تحاول دوما تحقيق بعدا متفردا في عالم الرواية العربية، وذلك من خلال تنويعات جديدة في طريقة تقديم المادة الحكائية بخلق أشكال جديدة.

ومن الأجناس الأدبية التي ظهرت في الإبداع الروائي أدب السير والتراجم أو السيرة الذاتية والتخييل الذي لامس الرواية المعاصرة، بحيث يتجسد وعي الروائي بشكل أكثر في دقة إدراكه للموضوع ؛ ويتجلى ذلك في عدة أعمال روائية، منها رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، للكاتب الروائي الجزائري واسيني الأعرج، الذي هي موضوع ورقتنا هذه..

لقد واجهت هذه الرواية إشكالية علاقة سيرة الأمير عبد القادر بجذوره التاريخية الممتدة بكل ما تحمله من تشابكات الواقع والمتخيل، أو بمعنى آخر، فقد واجه الدارسون والنقاد السؤال الإشكالي في إبراز شخصية الأمير وحضور التاريخ وذلك من أجل إبراز النموذج الحي في تاريخنا العريق والكتابة الروائية. فنص رواية كتاب الأمير بني على منطق هو السيرة الذاتية للأمير التي كانت جزءا مهما في عالمها النصي، وعليه فإن إشكالية السيرة الذاتية والتخييل يندرج ضمن إطار حضاري أدبي يتعلق ببنية الثقافة والمرجعية التراثية والجذور التاريخية، وهذا ما ساعد على الكشف الحوار القائم بين الفكر والفن.

- تساؤلات الدراسة :

إن دراسة السيرة الذاتية والتخييل في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج تُعد طرحا نقديا ومنهجيا ينجم عنه عدة تساؤلات على النحو الآتي:

1- ما هو مفهوم السيرة وما أنواعها؟

2- كيف نظر كُتّاب السيرة الذاتية إلى ما ينتجونه من معرفة ؟ وما الذي دفع ببعض الكتاب إلى كتابة هذا الجنس الأدبي؟

3- كيف برزت شخصية الأمير وسيرته في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج؟

4- كيف يمكن أن نبرز حضور التاريخ والتخييل في رواية كتاب الأمير؟

- السيرة الذاتية في الأدب العربي.. مفاهيم ورُؤًى:

تبلور الأدب العربي خلال مراحل تطوره بين أنواع مختلفة من الأجناس الأدبية كالرواية والشعر والمسرحية، كما لا يمكن أن نغفل جنساً مهمّاً يعد فرعا من فروع النثر الأدبي ألا وهو أدب السير والتراجم، الذي برز على شكل سيرة ذاتية ويوميات ومذكرات حيث لم " **يظفر في الأدب العربي بدراسة متكاملة، تتعرض لظروف نشأتها وطبيعتها، والعوامل المؤثرة فيها،وتبين ملامح تطورها، وما تشتمل عليه من عناصر تميزها عن الفنون الأدبية الأخرى القريبة منها مثل الرواية "(1)** ولعل السبب يعود إلى اختلاف الآراء حول مصداقية وجود الذاتية في الأدب العربي أو حتى الغربي، وذلك لقلة توفر النماذج لهذا الجنس الأدبي، وفي هذا " **يذهب بعض النقاد إلى الترجمة الذاتية بالمفهوم الحديث لم يكن لها وجود في الأدب العربي بل عام 1600م، ثم ظهرت بعد ذلك التاريخ واحدة بعد الأخرى في فترات طويلة، إلى أن كانت سنة 1800م، حيث أخذ الكتاب يتوخون ما يشبه السنن الأدبية في كتابتها، دون أن يبلغوا مبلغ الطريقة الجديدة التي يمكن أن يقال معها أنهم اصطنعوا جنسا جديدا من الأجناس الأدبية" (2)**

إن السيرة الذاتية توضح لنا حقيقة الشخص، إذ تصور لنا حياته على نحو أكثر دقة، فهي اقرب الأنواع الأدبية تصويرا للحقيقة عن صاحب السيرة الذاتية وأكثر

التزاما للصدق، وبذلك " **تنقل الواقع الذاتي الذي شكلته الأحداث الخارجية، وتصور التجارب التي أحدثت الصراع الداخلي لصاحبها، وهذه الشخصية الخفية التي تنقل فعاليته للحياة، وتذوقه ما فيها من حلو ومر، إنما يقارنها قارؤها بتجارب نفسه (...)،وبذلك يثير فينا خفايا الوعي الباطن ويحرك دخائل النفس، وكوامن الوجدان "(3)**

لقد وقع النقاد والدارسون في حيرة من أمرهم، لوضع تعريف دقيق للسيرة الذاتية وذلك لأن هذا الجنس يستطيع التأقلم في الرواية، مما يجعله مرن سهل التجول داخلها، وفي هذا نجد فيليب لوجون يعترف أنه " **يوجد نصوص يحار فيها الدارس أهي رواية أم سيرة ذاتية "(4)**، ومن الدارسين الذين تجرؤا وأعطوا مفهوما للسيرة الذاتية نذكر محمد عبد الغني حسن إذ يقول " **التراجم الذاتية أو الشخصية هي أن يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه،فيسجل حوادثه وأخباره، ويسرد أعماله وآثاره، ويذكر أيام طفولته وشبابه، وكهولته وما جرى له فيها من أحداث تعظم وتضؤل تبعا لأهميته "(5)**، وهناك من القراء والمتلقين من يعتبر أن كتابات السيرة الذاتية هي كتابات قاصرة ومحدودة في الكشف عن الذات، ولكن الدكتور إحسان عباس يرى في كتابه " فن السيرة " أن الترجمة الذاتية ليست " **حديثا ساذجا عن النفس ولا هي تدوين للمفاخر والمآثر " (6)**، وكذلك المفهوم الآخر الذي وضعه فيليب لوجون عن السيرة إذ يقول عنها " **أنها حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفرديّة، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"(7)**، فهي بذلك نوع من أنواع لفن القصصي ولها نفس البناء الفني المتعلق بالقصة والرواية، وفي هذا يشير يحي إبراهيم عبد الدايم أن الترجمة الذاتية أو السيرة الذاتية " **هي التي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة، على أساس الوحدة والاتساق في البناء والروح (...) وفي أسلوب قادر أن ينقل إلينا محتوى وافيا كاملا عن تاريخه الشخصي، على نحو موجز حافل بالتجارب والخبرات المنوعة الخصبة، وهذا الأسلوب يقوم على**

جمال العرض، وحسن التقسيم، وعذوبة العبارة وحلاوة النص الأدبي"(8)، فهو بعبارته هذه يشترط ويوضح أهمية البناء الفني في كتابة التراجم.

إن السيرة الذاتية قوامها المعرفة والمستوى الفني الذي لا يسمح بالتشكيك فيه، فهي تروي حكاية الذات، ذات الإنسان " **وليس فقط ذات الأنا الفرد، فهي بهذا التوثيق في الرواية وبشهادة الأنا على ذاته فالسيرة تدعم، ما يقدمه سردها من معرفة "(9)**، وبذلك نجد النقاد والدارسين تنبهوا إلى أهمية هذا الفن وظلت الاختلافات قائمة في تحديد مفهوم دقيق لها .

- أنواع السيرة وتشكلاتها:

اتخذت السيرة أنواعا يمكن أن نميزها بين السيرة الذاتية والسيرة الغيرية، وتشابكت مع التاريخ واليوميات والمذكرات والرواية، وهذا ما يدفعنا إلى تمييز الفوارق بين نوعيها الذاتي والغيري، فالسيرة الغيرية هي " **بحث عن الحقيقة في حياة إنسان فذ، وكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجهها في محيطه والأثر الذي خلفه في جيله "(10)**، فالسيرة انبثقت من منطلق تاريخي وفي هذا أعدها العديد من النقاد والدارسين على أنها لون من ألوان التاريخ وبناءا على هذا يمكن القول أن السيرة الذاتية هي ما يكتبه ويترجمه الإنسان عن نفسه وحياته والغيرية هي ترجمة الكاتب لحياة الآخرين، كما يمكن التمييز بينهما من خلال طابعهما العام، وعلى كاتب السيرة الذاتية أن يكون " **موضوعيا في نظرته لنفسه، وهو يذكر موقفه من الناس والحوادث ولا يساق مع غرور النفس وتعلقها بذاتها وحبها لإعلاء شأنها "(11)** ، وإذا كنا أشرنا سابقا على أن السيرة الذاتية نشأت في أحضان التاريخ فذا لا يعني أنها وثيقة تاريخية فبينهما اختلاف حتى وان تضمنت أحداث مضت لذلك كان "جيته" يشير إلى " **أن كل ترجمة ذاتية، مهما يكن من دقة صاحبها(...) هي لابد مزيج اشترك في تكوينه عاملان متعارضان هما :الحقيقة والخيال "(12)**، فالتاريخ مسّ السيرة بنوعيها الغيرية والذاتية وتداخل معهم، وهنا نستطيع القول أن السيرة الذاتية فن

أدبي مرتبط بالتاريخ، وقصور السيرة من التاريخ تصبح أقرب إلى الأخبار الموجهة للفائدة.

إن المذكرات واليوميات كذلك يتداخلان مع السيرة فهي تعد تدوين لأحداث جرت حول كاتبها، أي تكون كتابة سطحية غير عميقة، لكن السيرة الذاتية تستعين بهذه المذكرات واليوميات لترجمة ما مر به، فهي عنصر مهم تساعد كاتبها على تذكر ماضيه وهنا يستطيع كتابة سيرته كما يراها هو.والاختلاف بين السيرة والمذكرات واليوميات يكمن في عدم التزامهما بشروط فنية وبذلك لا تكون مشوقة كالسيرة الذاتية. أما عن الرواية والسيرة الذاتية فهما يقتربان في كونهما يلتزمان بالبناء الفني وليس كل إبداع روائي يبرز ذاتية كاتبه، ويختلفان في أن السيرة الذاتية تروي الحقيقة والرواية مبنية على الخيال الأدبي.

إن السيرة الذاتية لابد أن تتوفر في كاتبها الصراحة والشجاعة والصدق من أجل أن يستطيع سرد المواضيع الحساسة، حتى وأنه من المستحيل ومن الصعب أن يكون كاتب السيرة الذاتية صادقا كليا لان **"الحقيقة الذاتية صدق نسبي مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها"(13)**وتكتب السيرة الذاتية مرة واحد في حياة صاحبها، وبذلك يكون موضوعا له ونصا مهما عنه، ومنه يتوج حكاية عن حياة مرت بها الطفولة والشباب وحتى الشيخوخة ، ولا يمكن أن تتكرر لأنه ليس في حاجة إلى ذلك، وهنا نقول عنها تجربة مميزة وفريدة من نوعها لأن المبدع هنا **" يتعرى أمام نفسه والآخرين مرة واحدة، وان أعاد الكرة فلن تنطلي اللعبة على احد ولن يصدق احد ذاك الكلام الذي يقوله، فكتابة السيرة الذاتية هي كتابة غير عادية بالنسبة إلى الذي يكتبها والذي يقرؤها، وعلى هذا النحو نراها تخضع لشروط خاصة"(14)**، وتقنية مميزة ولغة سليمة وفريدة من نوعها لتلقى النجاح.

- التخييل الروائي والتاريخ :

ذهب الكثير من النقاد المعاصرين إلى دراسة ثنائية المتخيل والتاريخ في الرواية وتبيان علاقة الرواية بالتاريخ، إذ يعد التخييل عنصر أساسي في العملية الإبداعية لأن غيابه في العمل الإبداعي يلغي عمل المبدع ، فهو مقترن بالعمل الإبداعي، ويمكن

القول أن أي نص أدبي يمتزج بين العالم الخيالي والواقع التاريخي الذي ينتج عنهما تفاعل، وبالتالي فإن لها مرجعية متعلقة بالحدث الروائي وأخرى متعلقة بالحدث التاريخي، وفي هذا وجب أن نشير أولا إلى المفهوم الذي ورد في لسان العرب عن المتخيل بحيث نجد " **خال الشيء، يخال وخيلة ومخيلة بمعنى الظن، والمخيلة موضوع الخيل وهو الظن والخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقظة، والحلم ، والخيال لكل شيء تراه كالظل" (15)**، فهذا التعريف اللغوي بوضح أن المتخيل يتعلق بالظن فهو أقرب إلى الإحساس لكن المتخيل يتجاوز بذلك إلى الذاكرة لترتسم عبره الصورة، وبذلك فإن أي نص أدبي يعد رسم خيالي للواقع.

تعد العملية التخييلية عملية تساعد في التأسيس لرواية متكاملة فنيا، حيث ترى أمنة بلعلي في كتابها " **المتخيل في الرواية الجزائرية** " بأنه يعطي" **للرواية أحيانا خصوصية تعرف به، ويتعالى عنها أحيانا، ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء موجودة، أو بإثارة نوع من الابهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى الأشياء وتربطها باللحظة التي تتمثلها فيها بالذات، فتصبح عملا مقصودا يجسد وعيا بغياب أو اعتقادا بإبهام"(16)**، وعلى هذا فإن عامل التخييل هو الذي يجعل المتلقي يدرك المعرفة الجمالية والفنية مما تدفعه إلى التأويل ، ومنه يحدث أثرا وانفعالا " **فالمتخيل ليس ملكية موضوعية لها مواصفات ثابتة، وإنما هو فعل قراءة وتأويل "(17)**

يستطيع المبدع والمؤلف أن يجسد لنا الأحداث التاريخية الواقعية في الرواية، وذلك من خلال المتخيل الذي يرسمه بإبداعه المميز، وفي رسم الخيال الخاص بالشخصيات والأمكنة والأحداث، إذ التخييل هو" **المسار الذي يتماثل ويتشاكل فيه تمثيل الموضوع بواسطة الضرورات الغريزية للذات، والذي تفسر فيه بالمقابل التمثيلات الذاتية بواسطة التكيفات السابقة للذات في الوسط الموضوعي "(18)**، وبهذا يمكن القول أن الروائي يحول المادة الخام باعتبارها واقعا إلى تخييل أدبي تلفت انتباه قارئها حتى أصبحت علاقة الواقع التاريخي بالتخييل علاقة الدال بالمدلول وهنا يتم ربط الحقيقة مع صور العقل الباطن الذي يدفع

إلى استحضار الخيال مما نجد في الكثير من الأعمال الروائية صعوبة الفصل بين التاريخ والتخييل، ومنه فإن " **المتخيل إنتاج فكري بالدرجة الأولى في حين الواقع هو معطى حقيقي موضوعي، فالمتخيل يحيل إلى الواقع والواقع يحيل إلى ذاته "(19)**، فالرواية مستمدة من الخيال، والواقع ناتج عن التاريخ.

يشترك التخييل الروائي مع التاريخ في أنهما يكتبان عن شيء واحد ألا وهو الإنسان، فالرواية منظومة سردية، فنية، وجمالية بعيدة كل البعد عن البحث العلمي الصارم، فهي تدور حول مدى سردي نثري مميز، بحيث يتحكم فيها الخيال من ناحية، والتاريخ من ناحية أخرى كمادة وبذلك نجدها لا تعتمد على الثبات وفي نفس الوقت لا تؤرخ، وهنا ينقل الفعل الكتابي التاريخي إلى إبداعي ويتحول التاريخ إلى مادة تخييلية.

-الفن الروائي بين الإبداع ومخيلة المتلقي :

عملت الدراسات والبحوث النقدية على البحث في علاقة القارئ بالنص الإبداعي ، هذا القارئ الذي لم يبرز دوره في النظريات والنصوص الكلاسيكية التقليدية ، وأشار الدارسين والنقاد بأن القارئ والمتلقي له دور أساسي في تأويل النصوص الإبداعية، ورسم الصورة المتخيلة، وبهذا يمكن أن نقول أن للعمل الأدبي وجهتين أولها يتعلق بالنص الذي أنتجه الكاتب، وثانيها الجهة الجمالية الخيالية التي ترتبط بالتحقق على مستوى تأويلات المتلقين.

إن النص الإبداعي هو نقطة تلاقي المرسل والمرسل إليه، أي الكاتب والقارئ وهنا تبرز العملية التفاعلية بينهما، فالنص الأدبي " **لا يقوم على مبدأ الامتلاك بالمعاني، وإنما من مبدأ الفراغ لأن النص إذا كان ممتلئا بالمعاني فما على القارئ أن يسلم بذلك،ولهذا فالتواصل هو أن يتعامل القارئ مع النص بفكره ورصيده المعرفي، ويقوم بملأ الفراغات الكثيرة "(20)** وهنا تكون العلاقة المشتركة بين الموضوعية والذاتية أي النص الإبداعي للكاتب والقراء، مما ينتج المعنى لدى المتلقي عن طريق التخييل الأدبي.

وكلما كان المبدع دقيقا في رسم الشخصيات والأحداث والأمكنة كان عمله ذا جودة، وبراعة في نسج الصور التي تلهم المتلقي استقبال هذه الصور في مخيلته، وهذا ما يسمى بالتوازن بين الإبداع، الروائي ومخيلة المتلقي، في المقابل إن قلة إبداع الروائي قد لا تبلغ الدرجة القصوى في التأثير على القارئ " **لأنها تؤثر فيه بحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر بها**"(21)

بما أن التخييل إثارة قصديه للمتلقي فهي تتطلب منه استحضار خبراته العقلية الباطنية لتتلاءم مع الصور المخيلة، ويكون بعيدا عن الواقع الحسي، وفي هدا يؤسس القارئ واقعه الخاص عن طريق الخيال والانفعالات والرغبة المكنونة مما تتشكل له الأحداث مترابطة، "**فالتخييل أجمل مظهر في إنسانيتنا، وتحريره وتنشيطه لا يزال من أهم الفنون القولية والبصرية، خاصة بعد أن صارت الحرية بؤرة منظومة القيم التي تحكم مسيرة الإنسان الحضارية وتحدد إستراتيجية في الوجود، (...) وكأن في بنياته نوعا من الخيال المتجمد، ينطلق مرة أخرى إلى فضاء الحرية الإبداعية ليصبح أشد قدرة على إعادة تشكيل حياته وصياغة فضاءاتها**"(22) وبذلك فإن التخييل يشكل معرفة كاملة للمتلقي عن طريق صياغة الدلالات الذهنية.

إن عنوان الإبداع الروائي ومخيلة المتلقي يقوم على جدلية مفادها كيف للمتلقي والقارئ أن يستقي المخيل الروائي والصور من النص والتاريخ، وفي هذا نجد إن الإبداع الروائي تبديل تخييلي يضفي على التاريخ والواقع الطابع الجمالي في حين التاريخ فهو يقين لا شك فيه، إذ يجد الروائي غرابة في الواقع عبر المتخيل لأن "**الفعل الحكائي يتصادم مع التاريخ الواقعي وهو إبداع الخيال المتعقل**"(23) فالواقع مرتبط باللحظة الزمنية والتخيل مرتبط بالفكر الذهني اللانهائي، وبهذا فالمتخيل يجعل للواقع نظرة جديدة غير مسبوقة، فيها الصورة الفنية الجمالية المملوءة بالدهشة، بحيث يطغى الطابع الجمالي التخييلي على الحكم المعرفي

التاريخي والواقعي، ويكون النص الروائي بعيدا عن صورة البحث العلمي الصارم في تقديمه للماضي، وينتقل الفعل الكتابي من التاريخي إلى مادة تخييلية .

- سيرة الأمير عبد القادر وحضور التاريخ والمتخيل في الرواية:

استغل واسيني الأعرج في روايته كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ليحولها إلى سيرة غيرية تتعلق بالسيرة الذاتية للأمير عبد القادر ذلك الرجل الفذ الذي عرف عبر التاريخ ، ولكي نوضح سيرة الأمير عبد القادر في هذه الرواية ارتأينا أن نوضحها من جانب صورة الأمير ذلك الرجل البطل الذي خاض المعارك، ثم صورة الأمير والقس مونسينيور ديبوش أي الأنا والآخر وحضور التاريخ والمتخيل.

1- الأمير الرجل المحارب والشاعر:

كتب واسيني رواية كتاب الأمير عن شخصية واقعية تاريخية بارزة، هذه الشخصية معروفة من جيل إلى جيل، فالأمير عبد القادر كان ولازال في ذاكرتنا ذلك الرجل الشجاع الذي خاض غمار الحرب من أجل تحرير الوطن، وهذه الرواية حملت بين طياتها حياة الأمير، وكانت بمثابة استرجاع لمذكراته ويومياته من شبابه إلى نفيه خارج الوطن في حلة إبداعية روائية، وهي أول رواية كما كتب واسيني في غلافها لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسها، برغم أنها تستند إلى التاريخ، فواسيني أراد تقديم الماضي بصورة حيوية من أجل جلب المتلقي.

قسم الكاتب هذه الرواية إلى أبواب ووقفات، بحيث كان في كل باب وفي كل وقفة جزء من سيرة الأمير،التي بدأ بالإشارة إلى أنه ابن الشيخ محي الدين، الذي بايعه الشعب الجزائري فأعلن الأمير عبد القادر" **سلطانا وأميرا للمؤمنين، ولتفادي غضب ملك المغرب اكتفى عبد القادر بلقب الأمير حتى يحافظ على الأواصر على الرغم من بداية تفككها.قرأ صك البيعة على ممثلي القبائل الكبيرة الثلاثة. بايعه كل من حضر بينما أرسل صك البيعة إلى كل أراضي بايلك، معسكر، ووهران، وتلمسان بواسطة موفدين انطلقوا في الليلة نفسها"(24)** فشخصية الأمير تعددت بين الرجل المتصوف والشاعر والكاتب الذي كان يرى أن الكتابة أداة التواصل والتقارب حيث يشير إلى أهمية الكتابة مبرزا دورها " **الكتابة عنصر مهم في حياة**

الأمم فهي أشرف وأنفع من الإشارة إلى اللفظ لأن القلم وان كان لا ينطق فإنه يسمع أهل المشرق والمغرب، فما جمعت العلوم ولا قيدت الحكمة ولا ضبطت أخبار الأولين ومقالاتهم ولا كتب الله المنزلة إلا بالكتابة ولولا الكتابة ما استقام للناس دين ولا دنيا"(25)، وهو القائد الجبار الذي لا يهاب الموت، انه رمز البطولة والمحرك الفعال في أحداث هذا النص من خلال ما قدمه للوطن الجزائر، فكان همه الوحيد مواجهة العدو للحصول على الحرية، وإزالة الغطرسة والقضاء على ذل المستعمر المستبد إذ يقول:" **ابتداء من اليوم كل شيء سيتغير، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين. الانتصار على الغزاة صعب، نحتاج أسلحة حقيقية، إلى الماء، إلى زراعة مغذية، نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية، نفكر كيف نضع المدافع والأسلحة الحقيقية والسيوف بدل أن نكتفي بالتصليحات. أن نعيد اكتشاف البارود القبائلي الأخضر الذي لا ينفجر وإذا انفجر احرق صاحبه قبل أن يحرق العدو"(26)**، فالحرب كانت خيار استراتيجي فرضته ظروف تاريخية وحضارية لذلك كانت مقاومة الأمير متجذرة في روحه، انطلاقا من قناعاته التي لا تساوم، فالعلاقة بينه وبين العدو أملاها منطق الحرب وفلسفة الجهاد " **الجهاد أن ترفع سيفا عندما تنغلق في وجهك سبل السلم (...)، الجهاد أن يتعلم الإنسان باستمراره انه جاهل كلما تقدم الزمن"(27)**

يختلف الإبداع الروائي من كاتب إلى كاتب، ففي السرد الروائي نجد أحداث الرواية هي من تحدد أنواع الشخصيات، لذلك فإن " **السرد لا يعرض من مسيرة الشخصيات الثانوية إلا بما يتصل بمسيرة الشخصية المركزية، إذ لا يحق إلا للشخصية المركزية أن تكون حياتها كاملة"(28)**، فرحلة السرد في رواية كتاب الأمير تناولت في مضمونها مراحل حياة الأمير ومقاومته، وبذلك استعرض واسيني تطور مقاومة الأمير عبد القادر ضد الاحتلال من جهة وضد القبائل المرتدة من جهة أخرى، مما يمكننا القول أن الأمير كان بمثابة الرمز الحضاري والاجتماعي في الذاكرة الجماعية، وبذلك نجد واسيني حرص في هذه الرواية على دقة وصف الأمير فوصف أسلوبه وكلامه ولباسه ولم ينسى حتى لالة الزهراء والدة الأمير، فالتركيز في وصف

سيرة الأمير يجعل قارئها واحدا من شخوص الرواية، وبهذا نجد واسيني في روايته هاته كان حريصا على تقديم الحقيقة دون زيف.

إن رفض الأمير للمنظومة القبلية المنغلقة البعيدة عن التحولات التاريخية التي شهدتها الشعوب الأخرى بما فيها العدو الذي غدته فلسفة الانفتاح والقوة العسكرية وتجاوز كل ما هو قديم، وهذا ما أشار إليه الأمير في خطابه مع والده إذ يقول له " **يا شيخي كلامك كبير(...) ولكن المن تبدل ومعه تبدلت السبل والوسائل نحن على حوافي قرن. إنهم يصنعون المدافع والبنادق والسيوف الحادة ونحن مازلنا نراوح أمكنتنا ونزهو كلما أقمنا مقاما جديدا في سهل اغريس. لقد وضعتني في مكان لم أختره وأخافه مثل خوفي من ظلم أرى البلاد تموت والأرض تضيق"(29)**، وبهذا فالأمير عبد القادر كان على قناعة أن ميزان القوى مختلف بينه وبين العدو، وكان ينظر إلى هذا بنظرة إستراتيجية ورؤية رجل حربي عسكري، فذات الأمير تأبى الركود والانغلاق وترفض الواقع المتخلف، وهنا يبرز الصراع الداخلي الذي تمثل في فكر الأمير والأوضاع التاريخية الحربية الخارجية.

2- الأنا والآخر:

تتميز مقاربة موضوع كتاب الأمير في سياق الوصول إلى حوار حضاري من نوع جديد مع الآخر، وفي تاريخ التصوير الروائي بدأ الحوار بين الأنا والآخر، الأمير عبد القادر والقس مونسينيور ديبوش، الإسلام والمسيحية، الشرق والغرب، لنجد واسيني يعرج بروايته كحلقة من حلقات الإبداع الأدبي منعرجا مميزا، مستشرفا العلاقة بين الأنا والآخر.فلحظة التقاطع بين الأنا والآخر في التاريخ الجزائري الفرنسي هي الأساس الذي استند عليه واسيني في إنتاج رواية فنية جمالية، فالرواية تمتح من تاريخ الأمير وسيرته وتنفتح في نفس الوقت على الآخر فهي لا يمكن أن تتشكل على بعد واحد وإنما وضح ذلك في أبعاد مختلفة في علاقة الأنا بالآخر والعكس وكيف كانت نظر كل واحد منهما إلى الحرب والسلم والتعايش.

بدأت علاقة الأمير عبد القادر بالقس مونسينيور ديبوش برسالة أرسلها القس إلى الأمير بعد أن جاءت امرأة إلى القس تطلب مساعدته في إنقاذ زوجها من بين

أيدي الأمير، فكان رد الأمير على القس" **اعذرني أن أسجل ملاحظاتي لك بوصفك خادما لله، وصديقا للإنسان كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين الذين حبسناهم منذ عودة العرب بعد فسخ معاهدة تافنة، ليس سجينا واحدا كائنا من يكون، وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مسّ كذلك سجناء المسلمين الذين ينطلقون في سجونكم. أحب لأخيك ما تحب لنفسك"(30)** من هنا اتضحت صورة الأمير في عين وعقل القس مونسينيور ديبوش وبذلك تفاجأ من شخصه،حيث جعلت هذه الرسالة من صورة الأنا البشعة في ذهن الآخر تتلاشى وترتسم مكانها صورة أكثر نبلا وأخلاقا، وهنا بدأ التلاقي وبأت العلاقة الطيبة بين الأمير عبد القادر ومونسينيور ديبوش، وبذلك نجد الروائي قدم رؤيا سردية تتعلق بسيرة الأمير فبرزت شخصية الأمير شخصية كاريزمية متسامحة "**يعذروا حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير مسلمين كانوا أم مسيحيين ويعزي كل ذلك إلى الظروف القاسية التي تتسلط فجأة على الأقدار والجماعات"(31)**، فالأمير ليس شخصية تاريخية مضت وانقضى عصرها فهو ذلك الرجل المدرك الواعي والجريء، هو من عانى الأزمات وواجه الشر بكل قوة وإخلاص، ذو القلب المتسامح والعادل حيث عفا عن شخص حاول اغتياله" **أطلقوا سبيله. لو كان يريد قتلي لفعل منذ أكثر من ساعة حين لم يكن إلا هو وأنا فهو واحد منا إذ يشاء أن يعود لذويه أعطوه حصانا وساعدوه على تخطي الحواجز المنصوبة(...) لا اقتل رجلا حماني من الموت، كان يحمله بين يديه وفي رأسه"(32)**، فالروائي يكشف عن وعي الأمير المتنور في تجاوز الأحقاد والتطلع إلى غد أكثر إشراقه تبني عليه الشعوب علاقات وآمال جديدة لفتح آفاق متعددة للتقارب والتحاور، وفي هذا يمكن القول أن الأمير بوعيه وعمقه الإنساني يعد طرفا في اللقاء والتواصل مع الآخر لأن الحياة الإنسانية قائمة على الوعي الفردي والجماعي فالأنا لا يمكن أن يكون صورة متكاملة دون الآخر، والأمر نفسه بالنسبة للآخر،وهنا نجد الرواية قدمت صورة مشتركة بين الأنا والآخر في إنتاج المعرفة، وأشار الأمير في قوله "**العالم يا السي مصطفى تغير، وتغير كثيرا ونحن على حافة عصر كل شيء فيه تبدى لنا حقيقته. عندما كان**

الناس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة ويحولونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين لتسير البلاد كنا نحن غارقين في اليقينيّات التي ظهر لنا فيما بعد ضعفها وأننا كنا نعيش عصرا انسحب وانتهى"(33)، فهنا صورة الآخر متحولة فهو ليس المؤسسة العسكرية المدمرة للذات فقط، بل يحمل صورة أخرى بل حملت معها حضارة متطورة من أسلحة وسيارات وبنيان، نعم انه الآخر الذي يرفض الركود والانغلاق، فالأمير يحاول أن يحدث مقارنة بين عالمه وعالم الآخر.

تطرح رواية كتاب الأمير في إشكالية الأنا والآخر حوار الأديان الذي دار بين الأمير عبد القادر الذي يمثل الإسلام والعرب وبين القس مونسينيور ديبوش الذي يمثل المسيحية أو الغرب، حيث إن هذه الإشكالية من أقدم الإشكاليات، **" وإذا كان البعد الحضاري يهيمن على مشكلة العلاقة بين الإسلام والغرب، (...) فهي لا تنحصر في مجرد التساؤل عن التلاقي أو التباعد عن الانسجام والتنافر بين أنماط اقتصادية أو سياسية بحتة، بل للمسألة بعد أعمق من ذلك يخص بالأولى أنماطا ونماذج من التفكير والرؤى للحياة والقيم، إنها أنماط حضارية بكل ما تحمله هذه من خصوصية"(34)**، وكان الأمير يبحث في كلامه مع القس مونسينيور عن المشترك الديني بينهما وفي نفس الوقت كان القس يحاول جذب الأمير إلى الدين المسيحي لدرجة أن الأمير بدأ يستكشف هذا الدين السماوي" **بدأت أقرأ كتابكم الإنجيل (...) هذه المرة أنا مصمم على قراءته كاملا وفهمه"(35)**، فهو يقرأه بدافع العقل والموضوعية ويحاول فهمه، للكشف عن رؤية جديدة لمعتقد جديد آخر، وذلك من أجل إزالة النظرة الرفضية والقطعية لكل طرح يطرح علينا من الغرب، فالحوار العقدي في هذه الرواية بدا حوارا حضاريا وبذلك انعكست مرجعية كل طرف وقناعاته للآخرين، فهذه الرواية حملت بين طياتها جوهر الأديان وحقيقتها" **فالله سبحانه يرى ويسمع الجميع في مسعاهم إليه فيعتبر ذلك المسعى أياً كانت خصوصيته توقا إنسانيا لا ينقطع إلى الأسمى وهو لذلك حري بالاهتمام، وبهذا الإقرار يتحقق زرع في ذات المؤمن الثقة في مسعى غيره، مما يعني توقه إلى المطلق الأوحد عبر التعدد والاختلاف"(36)**، فتبادل الأمير ومونسينيور اللغة قرب المسافة

بين الثقافتين مما ساعد في مد جسور التواصل بين الأنا والآخر، فاللغة هنا هي حوار المتحدثين، وبذلك يمكن القول إن الإنصات إلى لغة الآخر وديانته على الرغم من الاختلافات العرقية يعد رغبة كامنة في الانفتاح عليه.

ظهر في مواطن كثيرة في الرواية مصطلح " ديننا دينكم" مما يدل أن التصور المبدئي الأولي لجوهر الدين وفلسفته تبرز رؤية مشتركة بين العقائد، إذ يقول القس مونسنيور **"دينكم مثلما هو ديننا (...) بدون شك الروح عند الله مقدسة ولا تأخذ إلا بالحق"(37)**، وهنا الرؤية بين المعتقدين الإسلامي والمسيحي مشتركة فالروح كما هو محرم قتلها في القرآن إلا بالحق كذلك هي في المسيحية مقدسة ولا تأخذ إلا بالحق، وهنا لا يمكن أن ننفي اللقاء في عالم يكتنفه التعدد والاختلاف، وفي هذا كانت قناعة القس مونسينيور أن الأمير بمكانته التي تمثلها الأوساط الدينية والثقافية والسياسية الفرنسية اثبت انه رجل دين إسلامي، ورجل فكر وثقافة، ورجل حرب كما أقر انه لابد من احترام الآخر وتنزيله المكانة التي تليق بتاريخه وامتداده الحضاري والإنساني، فالحوار الذي دار بين الأمير والقس على امتداد سجن الأمير وهما يناقشان القضايا الكبرى بين المعتقدين دفعتهما للوصول إلى معان جديدة وحوار نقي يخاطب الفطرة والنفس البشرية.

3- الرؤية التخييلية التاريخية في رواية كتاب الأمير:

تدور أحداث رواية كتاب الأمير من خلال واقع تاريخي معيش، بحيث عمل الكاتب إلى إظهارها في حلة فنية إبداعية، وذلك عبر المتخيل الذي كان له دور الريادة في الرواية، فانحصرت الرواية بين ما هو واقعي وما هو متخيل مما أدي إلى تداخلهما **" وفقد الواقع مصداقيته التاريخية وامتزج بروح الفن التي وهبته مصداقية أخرى، نقول عنها أنها مصداقية أدبية فالرواية التاريخية تحقق مبدأ الصدق إذا أعادت تكوين التاريخ بصورة ذاتية، وليس بصورة موضوعية"(38)** ، فواسيني قدم قراءة تجاوزيه لتاريخ السلطتين الجزائرية والفرنسية من أجل الكشف عن التفاصيل والمسكوت عنه ولينتقد الصورة النمطية في المتخيل الجزائري والفرنسي، ويراهن على إعادة تشكيلها.

إن الرواية التاريخية في نظرنا نحن كقراء هي تلك الرواية التي تثير الماضي في الحاضر، فهي بمثابة التاريخ السابق الذي لا ينسى بما له من المرجعية النفعية والمرجعية الجمالية، وفي هذا يقول أحد الدارسين **"تتناول القصة التاريخية بصورة خيالية وبين هذا وذاك تعد الرواية التاريخية عودة إلى الماضي برؤية آنية"(39)**، وهنا نجد واسيني جمع بين الواقع التاريخي والتخييل الروائي بإبداعه الذي حدد فيه معالم الرواية التاريخية التي جعل من سيرة الأمير منطلقا لإثارة الجدل المتعلق بأشكال الهوية والانتماء، فكانت رواية الأمير تلك الرواية التاريخية التي لا تختلف على ما تواضعت عليه المصادر التاريخية في اندلاع الحروب والوقائع المأثورة.

ومن خلال ما سبق فرواية كتاب الأمير من الأعمال الروائية الرائدة التي خضعت للتجريب في هذا الاتجاه من الروايات التاريخية والتي انبثق موضوعها كما أشرنا سابقا عن مدونة تاريخية في حقبة زمنية ماضية، وقد لمسنا التفاعل في المدونة بين التاريخ والتخييل بحيث بدأ الروائي تصوير أحداث الرواية بعد استسلام الأمير ومن ثم كان الاستحضار والتذكر لأحداث ماضية عبر زمن متكسر، هذه الأحداث وضعت القارئ من الوهلة الأولى بين التلقي والتأويل، ولقد لمس التخييل في الرواية كل مواطن البناء الفني لها وانطلقت الرواية بمكان وضعه الروائي من مخيلته الواسعة ألا وهو الأميرالية، ومن الشخصيات الصياد المالطي وجون موبي الذي سرد الرواية وهو يحمل رفات القس مونسينيور ديبوش ليرميه في أرض الجزائر في 28جويلية 1964، هذا الحدث الذي كان بمثابة بوابة الرواية ، فواسيني جعل هذه الرواية ترتسم في ذهن قارئها وألقى التخييل على عاتقه ، وفي هذا فرواية كتاب الأمير سعت إلى رسم هوية ثقافية ترابطت مع الوعي الفني فحققت في هذا السياق خلق تخييل واسع استطاع ترسيخ وتوضيح هوية تعلقت بالذات والتاريخ والمجتمع بصورة جمالية، والسفر عبر التراث، وهكذا يتبلور المتخيل الروائي بين متغيرات اجتماعية ومحلية مستمدة من التاريخ المتخيل كمرجعية له.

حاول واسيني أن يستشرق المستقبل من خلال تقديمه للماضي عبر الراهن الحالي مقدما لنا نصا تاريخيا جديدا ذو رؤى وأفكار مختلفة وابتعد عن النظرة الضيقة المبهمة، وبهذا كشف عن إمكانية فتح الباب أمام حوار حضاري بين الحضارة العربية والحضارة الإسلامية.

يعيد الروائي بناء شخصية الأمير في سياق تاريخي تخييلي، وسط مجموعة من الأزمات والمطبات والخراب الذي لحق به وبمحيطه، فوعي الأمير في بعده التنويري وعمق إنسانيته يعد طرفا رئيسا في الرواية ، مما نجد أن رواية كتاب الأمير تأسست على بنية معرفية ذهنية، وبهذا كانت غاية واسيني ليست تعاطيه للتاريخ وسرد حياة الأمير بل تجاوز بذلك إلى الترميز وإعطاءها الطابع الجمالي الذي استثمر فيه الخيال الأدبي والوصف، " **فالرواية التاريخية مهما سعت إلى التوغل في الماضي تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملص منه"(40)**، وهنا يمكن القول أن رواية كتاب الأمير مترابطة مع الوثيقة التاريخية ومتطلبات المتخيل الذي لا يعترف بقانون الوثيقة، فالمتخيل ينطلق من الوثيقة ليخلق حاضرا جديدا، ويجعلنا نعيش حياة الأمير مجددا، وبالتالي تم تأطير هذا النص وفق منظومة سردية تاريخية تخييلية، واحتلت هذه الرواية مكانة مميزة وسط الأعمال الأبية الإبداعية.

- خاتمة واستنتاج :

بعد دراستنا لموضوع السيرة الذاتية والتخييل في رواية كتاب الأمير، من خلال البحث في سيرة الأمير والمتخيل والتاريخ.. وقفنا على عدة نتائج نجملها فيما يأتي:

- إن الرواية مع السيرة الذاتية أو الغيرية تشترك في أن الكاتب الجيد يستطيع أن يجعل فيها عنصر التشويق، فيغري القارئ وتجعله يلح على لتمامها حتى النهاية.

- يكتب الروائي والمبدع سيرته الذاتية أو سيرة غيرية لشخصية مهمة، ويمزج خياله معها استجابة لدوافع خارجية، هذه الدوافع يمكن أن تتمثل في توجيه وإرشاد القراء، ولابد للمبدع من امتلاك الموهبة الفنية التي تمكنه كتابة هذا النوع من الروايات، لأن الدافع وحده لا يكفي وليس باستطاعة أي إنسان كتابة عمل إبداعي من هذا النوع ما لم تتوفر عنده القدرة الفنية والخيالية.

- استطاع واسيني تقديم عمل روائي اعتمد فيه على سيرة الأمير والمرجعية التاريخية وابرز من خلالهما بناءه الفني، الذي امتزجت فيه شخصية الأمير عبد القادر والمتخيل والتاريخ، فمنح الرواية مسحة جمالية.

- بنيت رواية كتاب الأمير على مقترح تاريخي برز من خلاله الذات والوعي والانا والآخر وعدة دلالات أخرى.

- ارتبطت الرواية بالمتخيل ارتباطا وثيقا، وكان دوره أساسيا في الرواية مما جعل قارئها يتوه بين سطورها ويرسم أفقها، ويدخل عوالمها

- أخضع واسيني شخصية الأمير وسيرته إلى التخييل الروائي من خلال الوصف والوظيفة وذلك من أجل إبراز الصور المختلفة للأمير من الرجل السياسي الوطني إلى الديني والشاعر.

- حمل متن الرواية جملة من القراءات المتنوعة، لأنه رسم السيرة الذاتية للأمير وفخره بمجد الجزائر، والآخر الذي حمل ديانة مختلفة وهنا يمكن أن نقول انه فتح باب حوار الحضارات.

- إن ما تفكر فيه وبه رواية كتاب الأمير هو الحاضر الجزائري، خارج اطر اليقينيات والمسلمات التي أنتجها الخطاب التاريخي للسلطة في الجزائر، والتاريخ الفرنسي في الرواية ولتكشف عن حياة الأمير الذي كرسها من أجل الجزائر، فالشعوب تاريخيا تحاربت وتقاتلت ولكن هامش الحوار الإنساني الحضاري بقى حاضرا للجيل القادم.

ختاماً.. نقول إنّ هذا اللون من أدب السير والتراجم في الكتابة الروائية المعاصرة يجسد وعي الروائي وإدراكه للموضوع بكل أبعاده الواقعية والتخييلية، في رؤية جديدة لحمولات النص من الأفكار والدلالات التي يستمدها الكاتب من عدة مرجعيات ثقافية وحضارية وتراثية، في حوار متجدد بين التاريخ والفكر والإبداع ؛ وهذا ما نلحظه بوضوح في رواية كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، للكاتب الروائي الجزائري واسيني الأعرج .

الهوامش :

1- عبد الفتاح شاكر تهاني: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 5.

2- يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، ص12.

3- يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، نفس المرجع، ص28.

4- عبد الفتاح شاكر تهاني: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 9.

5-عبد الفتاح شاكر تهاني: المرجع نفسه، ص(10-11).

6- إحسان عباس: فن السيرة،دار صادر، دار الشروق، عمان ، ط1، 1996، ص (98-99).

7-عبد الفتاح شاكر تهاني : المرجع نفسه، ص10.

8- المرجع نفسه: ص (11-12).

9- يمنى العيد: الرواية العربية المتخيل وبنية الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص202.

10- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، 1992،ص3.

11- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، نفس المرجع، ص5.

12- عبد الرحمان بدوي: الموت والعبقرية، دار القلم ، بيروت، لبنان، 1998، ص 99.

13- إحسان عباس: فن السيرة، مرجع سابق، ص 113.

14- محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 52.

15- ابن منظور: لسان العرب، م5، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص (191-193).

16- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية - من المتماثل إلى المختلف - دار الأمل ،ط2، 2011، ص17.

17- المرجع نفسه ص 26.

18- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 139، نقلا عن j.bourgos :pour une poétique de imaginaire, op.cit, p82

19- حسن خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002، ص 44.

20- حميد لحميداني :القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، ص 70.

21- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوخة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص 81.

22- صلاح فضل:إشكالية التخيل(من فئات الأدب والنقد)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1996، ص 2.

23- جابر عصفور: الرواية والاستنارة، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة ، ط1، 2011، ص 355.

24- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، دار الآداب- بيروت، ط2، 2008، ص89.

25- المصدر نفسه: ص 475، 476.

26- واسيني الأعرج : كتاب الأمير، المصدر نفسه: ص 94.

27- المصدر نفسه: ص 15.

28- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة)، مركز النشر الجامعي، 2002، ص 243.

29- واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مصدر سابق، ص95.

30- المصدر نفسه، ص 149.

31-المصدر نفسه: ص533.

32- المصدر نفسه: ص 376.

33- المصدر نفسه: ص91.

34- عبد المجيد الصغير: معوقات الحوار الإسلامي المسيحي، ضمن متاب الإسلام والغرب(الأنا والآخر)، الشبكة العربية، ط1، 2003، ص 125.

35- واسيني الأعرج : كتاب الأمير، ص 44.

36- أحمد النيفر: موريس بولامانيس، مستقبل الحوار الإسلامي المسيحي ، دار الفكر، دمشق، 2005، ص 38.

37- واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مصدر سابق، ص 467.

38- فيصل الأحمر: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص 75.

39- نضال محمد الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006، ص 111-112.

40- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس،ط1، 2010، ص211.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

رواية السيرة الذاتية

ثلاثية (بقايا صور، والمستنقع، والقطاف) لحنّا مينة نموذجًا

The Biographical Novel
Hanna Mina's Triology of (Remains of Pictures, The Swamp, The Harvesting) as an example

أ/محمد أحمد الأحمد.

جامعة جمشخانة في تركيا

الملخص:

ثمّة اختلاف بين النقّاد في تجنيس ثلاثيّة حنّا مينة (بقايا صور- المستنقع- القطاف)، فبعضهم من قال بأنها رواية، وبعضهم من قال بأنها سيرة ذاتية، وآخرون قالوا إنها رواية سيرة ذاتية.

يعرّف هذا البحث القارئ بهذه الثلاثية، ويتوقّف عند بعض سماتها الشكلية: (البناء، والسارد، والعنوانات)، والمضمونية: (الواقع والخيال، والشخصي والعام، ودوافع الكتابة)، فيحلّلها، ويقارنها بسمات ثلاثة أجناس أدبية، هي: السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية والرواية، ويصل إلى حكم نقديّ علميّ يثبت انتماء هذه الثلاثية إلى جنس رواية السيرة الذاتية.

كلمات مفتاحية: حنّا مينة، بقايا صور، المستنقع، القطاف، تجنيس.

Abstract :

There have been differences among critics about defining the genre of Hanna Mina's triology of (Remains of Pictures, The Swamp, The Harvesting). Some said it was a novel, some said it was a biography, while others said it was a biographical novel.

This research introduces Mina's triology to the reader and explains some of its formal features: (structure, narrator, titles) and content features: (reality and fantasy, the individual and the public, motivations of writing). The research analyses and compares the features of Mina's triology with those of three different genres: (biography, the biographical novel, and the novel), and reaches a critical and scientific judgement which proves that the triology belongs to the biographical novel genre.

Key words:

Hanna Mina, Remains of Pictures, The Swamp, The Harvesting, defining the genre

1- مقدمة:

تتعالق السيرة الذاتية مع أشكال أدبية أخرى، وتكوّن بمجملها عائلة أجناسيّة واحدة يصعب التمييز الدقيق فيما بينها؛ بسبب زئبقية الحدود الفاصلة بين هذه أشكالها، وعدم ضبط حدود كلّ منها، الأمر الذي يوقع النقّاد في الالتباس، ويدفعهم إلى الاختلاف في تجنيس بعضها.

وثلاثية حنّا مينة (بقايا صور- والقطاف- والمستنقع) أحد الأشكال الأدبية التي اختلف النقّاد في تجنيسها؛ فمنهم من رآها رواية، كنجاح العطّار التي حلّلت الجزء الأوّل من هذه الثلاثية، وردّدت مصطلح "رواية" طيلة تحليلها لها[1]، ومن دراستها قولها: "تنفتح الرواية على مشهد أب يُنقل على محمل، والطفل يرى إليه وهم يخرجون به من بوّابة الدار لا يدري إلى أين، والأم تبكي وراءه".[2]

ومن النقاد من رآها سيرة ذاتية، ومن هؤلاء محمد الباردي في كتابه "عندما نتكلم على الذات (السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث)"، يقول: "فقد كتب حنّا مينة سيرته الذاتية في ثلاثة أجزاء هي بقايا صور والمستنقع والقطاف تتطابق مع ثلاث مراحل من حياته هي مرحلة الطفولة الأولى ومرحلة الطفولة الثانية ومرحلة بداية الشباب".[3]

وآخرون رأوها رواية سيرة ذاتية، ومنهم يمنى العيد في دراستها المعنونة بالسيرة الذاتية الروائية، تقول: "رواية السيرة الذاتية، وفق ما أفصحت عنه ثلاثية حنا مينة الروائية، هي مسعى إبداعي يضمر إحلال العامل الذاتي مكانة أولى".[4]

وننوّه هنا إلى أنّ الباحثة لا تفرّق بين مصطلح "السيرة الذاتية الروائية" ومصطلح "رواية السيرة الذاتية" في دراستها للثلاثية، فأوردت في العنوان المصطلح الأوّل، وأوردت كلا المصطلحين أثناء دراستها دون تمييز بينهما.[5]

هذا كلّه يُوقع القارئ في حيرة تجنيس هذه الثلاثية، ويدفعه للتساءل: إلى أي جنس من الأجناس السابقة تنتمي؟ وللإجابة عن هذا السؤال لا بدّ من مقابلة السمات الفنية الشكلية والمضمونية في هذه الثلاثية مع خصائص الرواية من جهة،

وخصائص السيرة الذاتية من جهة ثانية، وخصائص رواية السيرة الذاتية من جهة ثالثة؛ لمعرفة نقاط التقاطع بينها، والوصول إلى حكم علميّ مرض إزاء تجنيسها.

وقبل هذا الإجراء لا بدّ من تعريف موجز بالثلاثية.

2- تعريف بالثلاثية:

تتناول الثلاثية قصة حياة طفل وحيد لأسرة سوريّة فقيرة مؤلفة بالإضافة إليه من أب وأم وثلاث بنات، وتغطي السنوات الست عشرة الأولى من حياته في فترة ممتدة بين عامي 1924و1939، وترتكز أحداثها حول محورين أساسيين: حياة الطفل القاسية المرّة طيلة هذه السنوات من ناحية، وظروف أسرته القاهرة والأوضاع الاجتماعيّة السّائدة في الساحل السوري الشمالي في تلك الفترة من ناحية أخرى.

يتضمن الجزء الأوّل "بقايا صور" (1975) مرحلة الطفولة الأولى من حياته بين ثلاث إلى ثماني سنوات بين عامي 1927و1932، وتدور أحداثه في مدينة اللاذقية، وبلدة السويدية، وقرية قره أغاج، وقرية الأكبر، وكلها أماكن في الشمال السوري آنذاك، وفيها يحكي الطفل قصة معاناتهم بسبب الفقر والمرض وعدم الاستقرار في مكان طلبًا للرزق، وبسبب أب فاقد لأهليّة قيادة أسرته، وغير مُكترث بحياتها. ويمكن تلخيص معاناة الطفل وأسرته بقوله: "كأنما هذه الأحداث القاسية قد حفرت بسكين الشقاء المتصل لأسرة يعصف بها الإعصار من كل جانب، وهي تدور في الدوّامة الزوبعيّة، كسفينة شراعية قُطعت مرساتها، وانكسرت دفتها، فتخبطت في الموج العاصف بغير قيادة، أو بوجود قيادة مع ربان غير مؤهّل لأن يكون ربّانًا، أو أنه لا يبالي أن يكون، لأنه حُرم مزيّة التقدير والتدبير، ولم يُحسّ أنّه يتحمل مسؤوليتهما أساسًا".[6]

أما على صعيد المجتمع فالفقر والجوع والمرض والحرمان سمات بارزة في المجتمع الريفي، حيث عاشت الأسرة، ناتجة عن استغلال طبقة الإقطاع للفلاحين، وهو ما دفع إلى صراع دموي بين الدرك والفلاحين انتهى به هذا الجزء من الثلاثية، وبرحيل الأسرة من "قرية الأكبر".

ويبدأ الجزء الثاني "المستنقع" (1977) بوصولهم إلى ضواحي مدينة إسكندرونة، ويتضمن مرحلة الطفولة الثانية إلى بداية الشباب، ما بين الثامنة والخامسة عشرة من عمر الطفل حتى عام 1939، وفيه تستمر معاناة الأسرة وشقاءها، والشيء الوحيد المهم الذي حدث هو أن الطفل تعلّم القراءة والكتابة في المدرسة، وحصل على الشهادة الابتدائية.

وفيما يخصّ الأحداث المتصلة بالمجتمع وصف الطفل كيفية ممارسة الطقوس الدينية في الكنيسة، وتحدث عن الحركة العمالية هناك، التي بدأت ببعض الاجتماعات، وتطورت ليخرج العمال في مظاهرة طالبوا فيها بأخذ حقوقهم، وتوزيع أملاك الأغنياء على الفقراء، وطرد الاستعمار الفرنسي يتقدّمهم (فايز الشعلة) الذي كان له أثر كبير في إيقاظ العمال وتثقيفهم وقيادتهم. وينتهي هذا الجزء برحيل الأسرة من "حي الصاز" إلى مدينة اللاذقية بعد أن أخذ الأتراك لواء إسكندرونة.

ويبدأ الجزء الثالث بوصول الأسرة مدينة اللاذقية في صيف 1939، وتقيم في مدينة اللاذقية فترة وجيزة، ثم تغادرها إلى إحدى قرى اللاذقية لتعمل في قطاف الزيتون. وهناك يصف الطفل، الذي أصبح يافعًا في السادسة عشرة، وزادت تجاربه ومشاهداته من قدرته على التمييز، قطاف الزيتون في القرية، ومعاناة الفلاحين في قرى اللاذقية ظلم رجال الإقطاع والدرك، وتململهم ضدّ مستغلّيهم وظالميهم. وبعد انتهاء موسم القطاف تلك القرية قفلت الأسرة عائدة إلى اللاذقية على أمل أن يكتب الله لها رزقًا فيها، لتنتهي الثلاثية في خريف عام 1939.

ويلخّص الطفل معاناته مع أسرته بقوله في الجزء الثالث من الثلاثية: "لماذا يا رب، كتبت عليّ أن أبقى في هجرة موصولة؟ من اللاذقية إلى السويدية، ومنها إلى الأكبر، وقره أغاج، وإسكندرونة، وفي كل مدينة أو قرية، نقضي سنوات، ثم يحملنا الوالد، كالزوّادة الفارغة، في عنقه، ويمشي، وعلى جوانب الطرق، في التيه الكبير، تتشرد العائلة، يضيع أفرادها".[7]

3- السمات الشكلية:

أ- البناء في الثلاثية:

اتكأ الكاتب على الشكل الروائي في ثلاثيته، فاعتمد ساردًا روى الأفعال والأقوال، ووظّف التقنيات السردية من وصف وإخبار وحوار واستباق واسترجاع وتلخيص، وحذف ووقفة زمنية ومشهد، وغيرها في بناء الشخصيات والزمان والمكان والأحداث. وكلّ هذا استخدمه الكاتب ببراعة تنمّ عن قدرته في إمساك كلّ الخيوط السردية بإحكام، مستفيدًا من أساليب وأنماط متنوعة تهضمها الرواية من شعر وأمثال وحكمة وأغان شعبية وغيرها في تصوير أفكار شخصياته وإحساساتها بشكل صريح أو ضمني.

ولكن هل يعني اعتماد مينة الشكل الروائي أنّ ثلاثيته رواية؟ بالطبع لا، فكثيرًا ما تتزيّا السيرة الذاتية بالشكل الروائي، بل إنّه الأكثر تواترًا في كتابة السير الذاتية في الأدب العربي[8]، وهو ما نبّه إليه جورج ماي بقوله: "لمّا كان نضج الرّواية سابقًا في الزّمن على نضج السّيرة الذّاتيّة، فليس لنا أن نستغرب من أن تكون السّيرة الذّاتيّة قد أخذت عند نشأتها الطّرائق السّرديّة التّي سبق أن اعتمدت في كتابة الرّواية".[9]

وهنا نرى أنّه من المجدي الاستعانة بتعريف يحيى إبراهيم عبد الدايم للفصل بين السيرة الذاتية والرواية، يقول: "والترجمة الذاتية الفنية هي التي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة، على أساس من الوحدة والاتساق في البناء والروح وفي أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافيًا كاملًا، عن تاريخه الشخصي على نحو موجز، حافل بالتجارب والخبرات المنوعة الخصبة، وهذا الأسلوب يقوم على جمال العرض، وحسن التقسيم، وعذوبة العبارة، وحلاوة النص الأدبي، وبث الحياة والحركة في تصوير الوقائع والشخصيات، وفيما يتمثله من حواره مستعينًا بعناصر ضئيلة من الخيال لربط أجزاء عمله، حتى تبدو ترجمته الذاتية في صورة متماسكة محكمة، على ألا يسترسل مع التخيل والتصور حتى لا ينأى عن الترجمة الذاتية، خاصة إذا كان يكتب ترجمته في قالب روائي".[10]

وهذا يعني أنّ ثمّة فرق بين السيرة الذاتية والرواية، فاعتماد السيرة الذاتية على الواقع بشكل رئيس، واعتماد الرواية بشكل رئيس على الخيال هو فرق بين هذين الجنسين. ولكن هل هذا هو الفرق الوحيد بينهما؟ لمعرفة الجواب نورد تعريف فيليب لوجون للسيرة الذاتية، يقول: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة".[11]

أي أنّ ثمّة فرقًا آخر تمتاز به السيرة الذاتية، هو إبرازها لحياة فرد بعينه، بينما هذا الشرط لا ينبغي في الرواية.

والآن لنتساءل ما الذي يميّز السيرة الذاتية عن رواية السيرة الذاتية؟

يطلق فيليب لوجون مصطلح رواية السيرة الذاتية على "النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقًا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقًا بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل، اختار ألا يؤكده. وحسب هذا التحديد، تشمل رواية السيرة الذاتية روايات شخصية (تطابق السارد والشخصية) مثلما تشمل روايات لا شخصية (شخصيات مشار إليها بضمير الغائب)".[12]

فمصطلح مصطلح رواية السيرة الذاتية قريب جدًّا من مصطلح السيرة الذاتية، كما يقول لوجون نفسه[13]، فهما يلتقيان بتركيزهما على شخص بعينه، ويفترقان باعتماد السيرة الذاتية على الواقع، واعتماد رواية السيرة الذاتية على الخيال؛ فالأولى قصّ لحياة صاحبها، يتذكرها ويكتبها، أما الثانية فهي" عمل فنيّ متخيّل ينهض على أحداث ووقائع من حياة صاحبه".[14]

أي أنّ علاقة هذه الأجناس الأدبية الثلاثة بالواقع والخيال، وارتكاز بعضها على شخصيّة فرديّة، ونقصد هنا السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية، تشكّل منطلقات يُبنى عليها في رسم حدود بينها، ولكنّها لا تكفي لإطلاق حكم دقيق في تجنيسها.

ب- العنوانات ودلالاتها:

يؤدي العنوان وظائف عديدة، فهو يتنقل بين "وظيفة تأسيسيّة، إلى إغرائيّة، إلى انفعاليّة، إلى اختزاليّة تكثيفيّة".[15] والمؤلف حين يضع عنوانًا لكتابه فإنّه لا يضعه اعتباطًا، فلا "شيء، يضعه المؤلف، اعتباطيّ خالص النيّة، إنما هو عمل غير بريء، ومُفكّرٌ فيه مع سبق الإصرار والترصّد؛ لأنّ الكاتب في نهاية المطاف مُعبّأ أيديولوجيًّا، وأفعاله، وأقواله إغوائيّة".[16]

وتحليل العنوان يقوم "على مستويين: الأول مستوى يُنظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائليّ الخاص، والثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجيّة الدلاليّة لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلائليّته دافعة ومحّفزة إنتاجيّتها الخاصّة بها".[17]

ونحن حين نرى عنوانات الثلاثية تتبدى لنا الوظيفية الإغرائية، فنجد أنفسنا مندفعين بفضول للتعرف إلى مضامينها، وهي عنوانات تكثيفية اختزالية بآن، تحمل دلالات مباشرة، فما إن تقع عين القارئ على عنوان "بقايا صور" حتى يتبادر إلى ذهنه بضعة صور عالقة بذاكرة المؤلف، ويبقى السؤال: ما تلك الصور التي يومئ إليها العنوان، إنّها تشير إلى بقايا صور ما زالت عالقة في ذاكرة الكاتب، فيبدو العنوان على علاقة ما بواقع المؤلف، يربط بشكل مباشر بين حياته الشخصيّة وبين مضمون روايته التي لا بدّ أن تنطوي صفحاتها على كثير أو قليل من هذه الحياة الشخصيّة.

وعنوان "المستنقع" يوحي بدلالات متعددة، فهو يوحي بمكان منخفض، تنبت فيه النباتات المستنقعية، وتعيش فيه أنواع من الديدان والحشرات والضفادع والأفاعي، وتنبعث منه روائح منتنة، كما يوحي بمكان يعيش فيه أناس امتلأت حياتهم بالفقر والآلام والمصائب والهموم والرذائل وغيرها. وقارئ هذا الجزء يجد هذه الإيحاءات تنطبق على مضمونه؛ فحيّ الصاز (المستنقع) الذي عاش مينة فيه "حوالي عشرة أعوام"[18] " فيه كل ما يدلّ عليه عنوانه[19]، أيّ أنّ العنوان لصيق بواقع المؤلّف.

و"القطاف" يشير بشكل مباشر إلى قطاف الفواكه والخضروات والمواسم الزراعية، وما يجري في هذه العملية من تجمع للفلاحين، واشتراكهم في العمل، وهو ما ينطبق على مضمون هذا الجزء أيضًا، فمعظم أحداث هذا الجزء تجري في إحدى قرى اللاذقية في موسم قطاف الزيتون.

أي أن ثمّة دلالات واقعية لعنوانات الثلاثية، ترتبط بحياة مينة، مما يشكّل دعمًا لانتماء هذه الثلاثية إلى السيرة الذاتية للمؤلف.

ج- السارد:

تبرز (أنا) السارد في ثلاثية مينة من مبتدئها في جزئها الأوّل: "كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل وكانت أمّي تبكي وراءه.."[20]، إلى منتهاها في جزئها الثالث. وتتكشّف للقارئ شيئًا فشيئًا أن هذه الـ(أنا) ليست (أنا) السارد فحسب، بل (أنا) الشخصية الرئيسية في الثلاثية، و(أنا) المؤلف أيضًا.

فقد استخدم مينة ضمير المتكلم المفرد، وهو الضمير الشائع فيما يُطلق عليه "السرد القصصي الذاتي"[21]، وروى حياته الشخصية في الثلاثية، وإن كان لم يصرّح باسمه فيها؛ فتاريخ ومكان ولادة الطفل (الشخصية الرئيسية في الثلاثية)، واسما والديه، بالإضافة إلى الأمكنة والأزمنة، وكثير من الأحداث، كلها تنطبق على الحياة الواقعية للكاتب.

ووفق معايير لوجون في تعريفه للسيرة الذاتية الذي ذكرناه سابقًا[22] نجد أنّ الثلاثية تملك بعض مقوّمات جنس السيرة الذاتية؛ فهي حكي استعادي نثري، قام به شخص واقعي، هو حنّا مينة (المؤلف) الذي يتطابق مع السارد داخل السيرة، وهذا الأخير يتطابق بدوره مع الشخصية الرئيسية، وتحدّث فيها عن حياته الخاصة.

وما يقف عائقًا هنا أن مينة لم يذكر اسم الشخصية الرئيسية في ثلاثيّته، وهو ما يشترطه لوجون وغيره من منظري هذا الفن، وهو ما يعرف بالميثاق السيري، يقول: "وتفترض السيرة الذاتية (القصة التي تحكي حياة المؤلف) أن يكون هناك تطابق الاسم بين المؤلف (كما يدرج عن طريق اسمه في الغلاف) وسارد الحكي، والشخصية التي يتم الحديث عنها".[23]

وهنا نجد الحلّ مرّة أخرى عند لوجون نفسه، الذي يرى أن التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية يمكن أن يتحقّق بـ" مقطع أولي للنص يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارئ، وذلك بالتصرف مثل المؤلف، بطريقة تجعل القارئ لا يحمل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد في النص".[24] وهذا نجده في الجزء الأوّل من الثلاثية في قول الشخصيّة الرئيسية (السارد): "أما العمر فقد جرى تصحيحه، صار 1924 بشهادة الذين حضروا ولادتي في مدينة اللاذقية، وبما كتبه عمي على جلدة الإنجيل من تواريخ الولادات في العائلة".[25]

فحنّا مينة من مواليد اللاذقية 1924، ويدين بالدين المسيحي، مما يعني أنّه يتطابق مع الشخصية الرئيسية في الثلاثية، بالإضافة إلى ما ذكرناه سابقًا من معلومات في الثلاثية تتقاطع مع حياة الكاتب الواقعية.

ولكن كتابة "رواية" بجانب العنوان يمنعنا من إطلاق مصطلح "سيرة ذاتية" صرف على الثلاثية، "مع ملاحظة أنّ رواية تعني في المصطلحات المعاصرة، ميثاقًا روائيًّا"[26]، وهذا تصريح من الكاتب نفسه بأنّ ثلاثيته ليست سيرة ذاتية، وهو ما دفع نجاح العطار التي حللت "بقايا صور" إلى عدم استخدمها مصطلح "سيرة ذاتية" إطلاقًا، في حين أنّها استخدمت مصطلح "رواية" مرّات عديدة خلال دراستها الجزء الأوّل من الثلاثية.[27] تقول: "هذا هو الهيكل العامّ لهذه الرّواية الّتي تتّخذ من التّسجيل مادّة ابتكار وتتداخل تسجيليتها في ابتكاريتها، فلا تعرف وأنت تتوغّل فيها أهي محض حقيقة أم إبداع خيال. لأنها، في لحمتها العضوية، وُفّقت إلى مزج اللونين أو استخدامهما بمهارة، فعل الطبيعة أو فعل الفن الذي هو إنشاء للطبيعة بصورة أخرى لا هي مغايرة ولا هي منطبقة".[28]

وقد وصف حنّا مينة عمله الأدبيّ الرّوائيّ هذا بأنّه "ترجمة ذاتيّة وغير ذاتيّة في آن لأنّه يحكي عن حياة عائلة وعن بيئة عاشت فيها هذه العائلة".[29]

فهل يعني هذا أننا علينا أن نضع كلمة (رواية) قبل "سيرة ذاتية" لنصل إلى حكم سديد تجاه تجنيس هذه الثلاثية؟

التسرّع في إطلاق الأحكام يوقع الدراس في الخطأ؛ فقد يكون الكاتب أراد إيهامنا بكتابة هذه الكلمة على غلاف سيرته، ولهذا نجد أنّ من واجبنا الغوص في مضمون الثلاثية للوصول إلى حكم صائب في تجنيسها.

4- السمات المضمونية:

أ- الواقع والخيال في الثلاثية:

ثمة فرق بين السيرة الذاتية والرواية في علاقتهما بالواقع والخيال كما أشرنا إلى ذلك من قبل، فعلى الرغم "من استخدام السيرة الذاتية لكثير من التقنيات الروائية إلا أنها تختلف عنها في بعض السمات والخصائص، إذ إن كاتب السيرة الذاتية لا يعتمد في موضوعه على الخلق والتصور، وإنما يعتمد في ذلك كله على الذاكرة في استحضار الصور والأحداث الماضية ليصوغها صياغة فنية معبرة".[30]

والقارئ للثلاثية يدرك تلاحم كلّ من الواقع والخيال بين مكوّناتها، فعلى الرغم من أنّ معظم شخصيّات الثلاثية واقعية؛ كشخصيات أسرة الطفل التي تنطبق على واقع أسرة حنّا مينة المؤلفة منه ومن والديه وأخواته الثلاث، وهي كذلك في الثلاثية، وأقاربه، ومعلميه في المدرسة، وغيرها التي تبدو واقعيّة أيضًا، فإنّ بعضها لا يبدو كذلك، ولا سيما (زنوبة) و(فايز الشعلة) و(أسبيرو الأعور).

إنّ الكاتب جعل من (زنوبة)، العاهر في الرواية، رمزًا للثورة ومحرّضًا للفلاحين ضدّ الإقطاع، ضحّت بنفسها ضدّ الظلم. وجعل (فايز الشعلة) بطلًا وطنيًّا، يتسلّح بالفكر الماركسي، وينشر الوعي بين صفوف العمال في إسكندرونة، ويقود الحراك الشعبي ضدّ البطالة والاستعمار الفرنسي، وينتهي الأمر به في السجن. وحين نبحث عن هذا البطل في الواقع لا نجد له أي ذكر في كتب تاريخ الثورات في سوريا. والأمر ذاته ينطبق على (أسبيرو الأعور)، فعلى الرغم من أميّته، فقد تشرّب بالفكر الماركسي أيضًا، ووهب نفسه لقضية الفقراء، يطوف على بيوتهم ليلًا ونهارًا، ويعمل على إيقاظهم، ويجد العلاج الناجع لفقرهم.

ويبدو للمتلقي أنّ بناء هذه الشخصيات جاء خدمة لغرض أيديولوجي يتفق مع توجه مينة الماركسي؛ فالكاتب أراد أن يؤسس صراعًا بين طبقة المسحوقين، التي

ينتمي إليها الكاتب، من فلاحين وعمال وفقراء، وبين طبقة الأغنياء من إقطاعين ورأسماليين وأعوانهم ممثلين بالسلطة الحاكمة الاستعمارية والمحليّة، فوظّف هذه الشخصيّات رموزًا تحمل هموم الفقراء، وتضحّي في سبيل قضيّتها.

وما يؤكّد هذا الكلام حديث الكاتب في "المستنقع" عن مكسيم غوركي ورومان الأوكراني، وما دار بينهما من حوار حول وجوب الصبر في توعية الفلاحين[31]، وقوله يصف أحدّ الكرّاسات التي قرأها: "كان الكرّاس، فيما فهمت منه، يتحدّث عن الحركة العمالية في بلاد العالم، عن الإضرابات، والمظاهرات، وكفاح العمال، وأخبار المناضلين والمعتقلين، ويورد بعض الخطابات والأخبار، وشذرات قصصية جرت معهم، وأقوال السجناء منهم أمام المحاكم".[32]

والأمكنة في الثلاثية تبدو واقعية؛ فاللاذقية، وإسكندرونة، وأنطاكية، وأرسوز، وقره أغاج، والصاز، وقرية الأكبر، وشوارع اللاذقية وكنائسها ومحالها كلها أمكنة واقعية، وكذلك تبدو قرى اللاذقية التي أشار الكاتب إليها بحرف:

"غير أن الحوذي سرعان ما قال لنا وهو يؤشر إلى القرية:

- من هنا مفرق "ح".[33]

"إذن نحن نجمع الزيتون، ونحن أصحابه، لا أولئك الأسياد أصحاب القناق[34] الكبير في قرية "ج".[35]

وكذلك الأزمنة، كالمعلومات المتعلقة بالحرب العالمية الأولى والثانية، والثورة الفلسطينية، وتاريخ سلخ لواء إسكندرونة عن سوريا عام 1939، بالإضافة إلى التواريخ المتعلّقة بحياة مينة الشخصيّة.

أمّا الأحداث فعلى الرغم من صعوبة التمييز بين الواقعية والخيالية تمامًا، لكنّنا نستطيع أن نفرّق بينها بناء على ما قاله مينة في مقابلاته من جهة، ومن خلال مقارنة ما جرى في الرواية مع ما جرى في الواقع في تلك الفترة من جهة أخرى. وبهذا يمكننا تقسيمها إلى قسمين: واقعي وخيالي.

من النوع الأوّل: الأحداث المتعلقة بالأسرة وتنقلها بسبب الفقر بين الأماكن الواقعية التي أشرنا إليها آنفًا، والأعمال التي قاموا بها، وما مرّ بها من أمراض وآلام،

ولا سيما ما يتعلّق بالظروف التي مرّت بالطفل (السارد)، من أمراض وآهات، وأسباب عدم متابعة دراسته، والأعمال التي مارسها.

والأحداث المتعلقة بطرق استغلال الفلاحين في ريف الساحل السوري الشمالي، وحال البطالة التي مرّت بالعمال في إسكندرونة في ثلاثينيّات القرن الماضي، بالإضافة إلى انتشار الفقر والجهل والمرض بين أوساط المجتمع الفقير في تلك الفترة. يقول مينة في أحد حواراته عن هذه الثلاثية: "أما الأحداث العائلية فهي التشرد والضياع والفقر الأسود والسقوط الاجتماعي والتوقف عند المرحلة الابتدائية فقط من دراستي، والصحة العليلة في الطفولة، وشقاء هذه الطفولة، وعنها كتبت ثلاث روايات حتى الآن، هي: (بقايا صور- المستنقع- القطاف) وأزمع أن أواصل السلسلة جاعلًا من سيرتي الذاتية سيرة روائية، من خلال عيني طفل يرصد حياة عائلته، ومراحلها التي تتطابق ومراحل حياته. وتأتي الأحداث الشخصية في سياق الأحداث العائلية والوطنية، بسبب من تلازمها، مع التعبير الصريح، دون حرج، عن كل ما يراه الآخرون عيبًا، لأنه لا يترك شيئًا في الظل، أو في السريرة، وهو، على هولته، يقدم نصف الحقيقة، أما نصفها الآخر فهو في مذكراتي، إذا ما كان في العمر متسع لكتابتها".[36]

ومن النوع الثاني الأحداث المتعلقة بتعاون (زنوبة) مع الفلاحين، والصراع الذي جرى بين الفلاحين والدرك، وانتهى بصعود (زنوبة) مخزن مستودع الإقطاعي، وإضرامها النار فيه، في صورة أوجدها خيال الكاتب بدافع الأيديولوجيا:

"كانت تقف على حافة السطح، ممزقة الثياب، منفوشة الشعر، مقهقهة كجنيّة رهيبة أسطوريّة، والنار والدخان يتعاليان من حواليها، والذين تحت يصيحون أن تنزل، أن تلقي بنفسها قبل أن ينهار السقف بها، وهي ماضية في قهقهتها الهستيريّة ...".[37]

وكذلك الأمر فيما يخصّ بروز الفكر الفكر الماركسي بين أوساط العمال في "إسكندرونة" والأحداث المتعلقة به[38]، وحادثة اغتيال (المطعون).[39]

ويضاف إلى هذا الكثير من مقاطع الوصف التي أطلق فيها العنان لخياله ليلعب لعبته الفنية، يقول في أحدها: "أذكر تلك الليلة جيّدًا، كان القمر في تلك الساعة المتأخرة، قد توسّ، تقريبًا، السماء الصيفية، البلوريّة، وصبّ من قرصه الفضي نورًا باهرًا على الكائنات، لم يكن فرحًا ولا حزينًا، كان يتكلّم مع الجميع بلغة، ويكلّمني بلغة، أحسسته منيرًا، جميلًا، بدرًا، على نحو أخّاذ ...".[40]

يطيل حنّا مينة في هذا المقطع الوصفي، وغيره كثير في الثلاثية، مما جعل الثلاثية تطول، وليس من هدف وراء مثل هذه المقاطع إلا استجابة لخيال الكاتب، وإظهارًا لبراعته الوصفيّة بعد أن خبر الكتابة وتمرّس بفنونها.

ويقول: "حين وصل الوالدان إلى لبيت الخال إبراهيم، كان هو في أقصى الحقل، يقطع الأشجار، كبر الآن .. صار كهلًا، ولكن ظل على ولاء للأرض، يعمل حتّى في الآحاد، "أتسلى" يقول. أما "الجفت" فقد تقاعد، ولكي لا يأكله الصدأ، كان يقوّص في الهواء أحيانًا ..".[41]

فمينة لم يشاهد الخال والحقل الذي يعمل في الحقل والجفت، وإنما اعتمد في هذه القصّة على ما قاله والداه، وعلى خياله بشكل رئيس.

وما قيل في الوصف يقال في الحوار أيضًا، فقد أورد الكاتب، معتمدًا على خياله، مقاطع حوارية كثيرة، ومنها حوار طويل بين المختار والأم، نجتزئ منه ما يأتي:

"قال لها مهدّدًا:

- هرب زوجك؟

- لم يهرب يا مختارنا، ذهب ليسترزق.

- كذابة.. هرب زوجك ليأكل أموالي .. يا أولاد الكلب! أشفقت عليكم فسلّمتكم البستان والبيت. فتحت لكم حسابًا في الدكان، وبعد شهر يهرب زوجك .. اسمعي! تعرفين من أنا .. أستطيع حبسك في هذا البيت .. وعند الاقتضاء أبيع أولادك.

- وما ذنب أولادي يا مختارنا؟ لا تشتمنا بغير حقّ.. نحن طيّبون، لا نأكل حقّك.

- لا أحد يقدر أن يأكل حقّي ..".[42]

واضح دور الخيال في هذا الحوار، فالطفل السارد كان عمره ثلاث سنوات حين شهد هذا الحوار، فهو بعد خمسين عامًا لن يستطيع تذكّر ما دار بين أمّه والمختار، وما دفعه لذكره بهذه الطريقة المبالغة في إبراز شدّة ظلم أصحاب الأراضي للفقراء، وإظهار مدى طيبة الأم وصبرها في مثل هذه المواقف.

ويقول في موضع آخر: "فتكلم المختار من وراء الباب: "والدين يا برهوم؟" قال الخال: "وتعب البنت يا مختار؟ وتعب العائلة؟ تبلعه؟ نحن لا نهرب من الحق .. تفضل لنتحاسب .. ولكننا سنأخذ البقرة قبل الحساب. عندك البنت وعندنا البقرة، والحساب على الرأس .. تفضل فقط واخرج من البيت".[43]

فالطفل ما شهد هذا الحوار بين الخال والمختار، وإنما سمعه من والده. وهذا الحوار لا يمكن أن يكون إلا متخيّلًا، فإما أن يكون وقع فعلًا، وأعمل السارد خياله في إعادته، أو أنّه لم يقع أصلًا، واعتمد السارد على خياله في إيجاده.

وحنا مينة يعترف أنّ سيرته لم تعتمد كليًّا على مشاهداته، بل تخلّلها ما قصّه له والداه عن الحياة، يقول: "لقد تحدّثت إلينا، إخواني وأنا، حديثا طويلا عن أيّامها وذكرياتها، والتقطت من حديثها ما جعلني ألصق صورا رسمها غيري على مساحة العدم الّذي سبق الدّار، وأجمع الشتات للصور التي تلت ذلك".[44] ويتابع مينة: "و بمقدار ما أفدت من قصص والدي عن الحياة العامّة، أفدت من ذكريات والديّ عن حياتنا الخاصّة".[45]

ب-الشخصي والعام:

بالنظر إلى شروط السيرة الذاتية التي تمخضت عنها أبحاث المهتمين نجد أنها يجب أن تركّز بشكل رئيس على شخصية رئيسية، وكل ما يأتي من حديثِ غيرها ما هو إلا لخدمة هذه الشخصية، وهو ما أشار إليه لوجون بقوله: "يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة".[46]

فالتعريف يلح على حياة الكاتب الشخصيّة بصفة خاصة، لكن ثلاثية حنّا مينة تتجاوز هذه القاعدة باهتمامها بالحياة الشخصية للكاتب إلى جانب اهتمامها بأفراد أسرته، واهتمامها بالطبقات الاجتماعية أيضًا.

احتلّ الحديث عن أسرة، ولا سيما والدة الطفل ووالده مساحة واسعة، فاهتمّ بحديث الأم عن المعتقدات الدينية، ووصف معاناتها، ومرضها، وعملها في خدمة البيوت والأعمال الزراعية، وأغانيها وحياتها، وفكرها. كما وصف الأب ومغامراته الخاسرة في العمل، وسكره ومجونه وإهماله. والأخوات وعملهن في الخدمة في بيوت الأغنياء.

كما احتلّ وصف طقوس العبادة في الكنيسة، وفرق الرقص والعازفين، وعيد الغطاس واحتفالات المرافع والتعميد في النهر والحفلات التنكريّة التمثيلية، وغيرها من طقوس دينية. وأوضاع المجتمعي الريفي في سوريا، وطعامه وشرابه، وعاداته، وأمثاله الشعبية وأغانيه ومواويله وأشعاره، وأعماله كتربية دودة القز، والحصاد، واللقاط، والقطاف. والصراع بين الطبقات الفقيرة والغنية، والتبشير بمستقبل أفضل تسيطر فيه الطبقات الفقيرة وتتحقق فيه العدالة الاجتماعية مساحة واسعة في حركة السرد في الثلاثية.

ويمكن القول إن اهتمام الكاتب بأوضاع أسرة الطفل، واهتمامه بالأوضاع الاجتماعية العامة تساوي اهتمامه بشخصية الطفل، ويحتل العام المتمثل بالأسرة والمجتمع مساحة في السرد تساوي مساحة السرد الخاص بالطفل (الشخصية الرئيسية).

والكاتب نفسه يصرّح بما نذهب إليه في أحد لقاءاته، يقول في حديثه عن الجزء الثاني "المستنقع": "إنّ الرّواية ليست ترجمة ذاتيّة وليست تاريخا لمرحلة ولكنّها تتحدّث عن الذّات كما تتحدّث عن البيئة وتتحدّث عن الخاصّ والعامّ في آن وتقدّم وقائع الحياة الاجتماعيّة في فترة زمنيّة محدّدة هي فترة الثلاثينات".[47]

ج- دوافع كتابة الثلاثية:

يبدو أنّ النزوع إلى تخليد النفس، وإشباع نزعة الأنا، أول هذه الدوافع، وهو ما يلمحه القارئ في قول حنّا مينة في أحد لقاءاته: "لقد لا حظت وأنا أتقدّم في العمر، أن وقائع الطفولة البعيدة تنطفئ في مخيلتي شيئًا فشيئًا، وصور الماضي الموغل في القدم يقرضها النسيان، ويصوّحها التقدام، كما تفعل الشمس والريح والمطر في الصور والأزهار التي على القبور عادة، ولهذا عملتُ على جمع هذه الوقائع والصور في عمل أدبي روائي، هو ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن".[48]

فهو يريد تخليد قصّة حياته لشعوره بدنو أجله نتيجة التقدّم في العمر، أي أنّنا أمام دافع داخلي كامن في نفس الكاتب، إنه الرغبة" الفطريّة في الخلود"[49]؛ وهو شعور يتوّلد في مراحل العمر المتقدّمة، وهي مراحل يشعر فيها الإنسان بوطأة الزمن.

لكنّ هذا الدافع لا يبدو أنّه الدافع الداخلي الوحيد، فشعور الكاتب بأنّ في عالمه الخاص مخزونًا يستحقّ التدوين، وتجربة ينبغي ألا تطويها صفحات النسيان، والرغبة في استرجاع الذاكريات، وتجاربه المؤلمة التي تستحقّ التسجيل لتكون شاهدًا على تلك التجارب، ومعّلمًا يستلهم منه الآخرون العبر، ودليلَ إدانة على ما اقترفه الآخرون، وتحقيق المتعة الفنية من خلال تسجيل الكاتب تجربته بأسلوب فني يظهر قدرته على الكاتبة الأدبية[50]، كلّ هذه تبدو دوافع داخلية لكتابة مينة هذه الثلاثية.

وثمّة دوافع خارجية أيضًا تكمن وراء هذه الثلاثية، فحنّا مينة ينتمي إلى عصر عصفت فيه أحداث جسام، ونالت التغييرات الحياة بى أشكالها، ولا سيما في البقعة التي ولد ونشأ وترعرع فيها، وأقصد هنا الساحل السوري الشمالي، وشهد الكاتب أحداث الحرب العالمية الثانية، "وقد دلّ الاستقصاء أنّ فترة الحرب العالميّة الثانية كانت خصبة وافرة الحظ من السير الذاتيّة"[51]، وشهد الاستعمار الفرنسي على سوريا، ومآسي فلسطين، وسلخ لواء إسكندرون عن سوريا، بالإضافة إلى طغيان الفقر والمرض والظلم الاجتماعي في تلك الفترة . كلّ هذه الأحداث كان لها أثر واضح في كتابة الثلاثية، تبدّى من خلال وجودها في أحداث الثلاثية.

وربما يكون لإلحاح الأصدقاء، وسؤال الباحثين دور في كتابتها. فحنّا مينة كتب الجزء الأوّل من هذه الثلاثية بعد أن حاز شهرة واسعة، واحتلّ مكانة مرموقة في مجال الكتابة الروائية.(52)

وثمّة دافع تبريري ينطوي عليه قول الكاتب: "أما الأحداث العائلية فهي التشرد والضياع والفقر الأسود والسقوط الاجتماعي والتوقف عند المرحلة الابتدائية فقط من دراستي، والصحة العليلة في الطفولة، وشقاء هذه الطفولة، وعنها كتبت ثلاث روايات حتى الآن، هي: (بقايا صور- المستنقع- القطاف)". (53)

في قوله هذا نلمح تبريرًا لعدم إكمال تعليمه، واكتفائه بالابتدائية؛ فكثير من متتبّعي أدب حنّا مينة يتساءلون لمَ لمْ يكمل تعليمه؟ فيأتي في هذه الثلاثية ما يجيب صراحة عن هذا السؤال؛ فقد استطاع الحصول على شهادة مهمّة في زمانه رغم ظروفه الصعبة، وكان الوحيد الذي يعرف القراءة والكتابة في حيّ الصاز.

ويمكن أن نستشف مما ذكره مينة نفسه حول كتابة الجزء الأول "بقايا صور" بعض هذه الدوافع، يقول: "لقد كتبت بقايا صور، لتعرض من خلال طفل بين الثّالثة والثّامنة، حياة أسرة في العشرينات ولكنّ الرّواية عرضت أيضا حياة الرّيف في العشرينات بكلّ ما فيه من جهل واستغلال وبؤس وتخلّف وبكلّ ما أصابه من نكبة الحرير الطّبيعي وكذلك قدّمت الرّواية إرهاصات الصّراع بين الفلاّحين والأغوات الّذي تجلّى في انتفاضة فلاحيّة لم يذكرها التّاريخ الرّسمي لأنّها كانت فرديّة ومعزولة".(54)

أيّ أنّ النزعة الأيديولوجية الماركسية دافع من دوافع مينة في كتابة ثلاثيته. وكنا قد أشرنا إلى هذه النزعة من قبل. فالثلاثية تصف الظلم الاجتماعي للإقطاع والبرجوازية على الفلاحين والعمال، وتظهر تململ الطبقات الفقيرة ضدّ الظلم والاستغلال، وتبشّر بمستقبل تتغير فيه الأوضاع الاجتماعية، وتسوده العدالة الاجتماعية. فالثورة من وجهة نظر مينة لا بدّ أن تقوم، ولا بدّ من التضحيات لتحقق أهدافها؛ ولهذا يصوّر الصراع الدموي بين الفلاحين والدرك في قرية "الأكبر" والذي نتج عنه مقتل (زنوبة) في الجزء الأول، وصوّر الصراع بين العمال والمستعمر

الفرنسي وجنوده في الإسكندرونة، ونتج عنها مقتل وجرح بعض الأشخاص في الجزء الثاني، وأنهى ثلاثيته بانتقام أحد الفلاحين من الإقطاع حين قتل رجلهم في الجزء الثالث.

5- نتيجة:

لقد اختار مينة القالب الروائي ليتوارى خلف الأحداث والمواقف التي حدثت له؛ ليعبر عنها على نحو فني ينحاز بسيرته إلى الفن الروائي أكثر من أن يجعلها منتمية انتماء كاملًا إلى فن السيرة الذاتية، "والكاتب في هذه الحالة، قد حور نفسه من الالتزام الصارم للحقيقة المطابقة لحياته مطابقة شديدة، وأصبح أمامه منطلق لأعمال الخلق والإبداع في الشخصيات والأحداث والحوار، رغم اعتماده على حياته الخاصة فيما يكتب".[55]

وليقنع مينة القارئ بأنّه يقول الحقيقة ركّز على التجارب والأحداث في ثلاثيته، فسرد أجزاء من سيرته الذاتية الحقيقة، وصرّح أنّه يستخدم ذاكرته فحسب، وذكّر القارئ بين لحظة وأخرى بأنه أمام سيرة إنسان واقعي، كي لا ينسى، كما في الرواية، حضور المؤلف، ويعيش في أجواء الحكاية وكأنه جزء منها.

إنّنا أمام شكل روائي، يتطابق فيه المؤلف والسارد والشخصيّة، ويتلاحم الواقع والخيال في بناء مكوّناته، ويتجاور الخاص والعام في هذه المكوّنات. وهذه مزايا تتطابق مع مزايا مصطلح "رواية السيرة الذاتية"، وتدفعنا لنذهب مع يمنى العيد في حكمها بأنها رواية سيرة ذاتية.

الهوامش:

---

(1) العطار، نجاح، جدلية الخوف والجرأة، دراسة جاءت في مقدمة "بقايا صور، ص5-62.

(2) بقايا صور، ط8، دار الآداب، بيروت، 2008، ص47-48.

(3) الباردي، محمد، عندما نتكلم عن الذات (السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص29.

(4) العيد، يمنى، السيرة الذاتية الروائية، مجلة فصول، العدد الرابع، شتاء 1997، ص22.

(5) ينظر المرجع السابق، ص11 وبعدها.

(6) بقايا صور، ص207-208.

(7) القطاف، دار الآداب، ط1، بيروت، 1986، ص9-10.

(8) ينظر الباردي، محمد، عندما نتكلم عن الذات في الأدب العربي الحديث، ص166.

(9) ماي، جورج، السيرة الذاتيّة، تر: محمد القاضي وعبدالله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات- بيت الحكمة- تونس، 1992، ص 183.

(10) إبراهيم عبد الدايم، يحيى، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت (د.ط)، (د.ت)، ص10.

(11) لوجون، فيليب، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص22.

(12) المرجع السابق، ص37.

(13) المرجع السابق، ص52.

(14) صدقي محمد موسى، سامر، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، أطروحة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية في نابلس- فلسطين، 2010، ص20.

(15) قطوس، بسام: سيمياء العنوان، ط1، مكتبة كنانة، إربد، 2001، ص49.

(16) عدوان، عدوان، سلطة ظل الغيمة الثقافية، الأدب الفلسطيني في المثلث والجليل،أعمال المؤتمر الذي عقد في جامعة بيت لحم (26-27) أيار 2006، ط1، مركز الأبحاث، دائرة اللغة العربية، جامعة بيت لحم، 2007، (125-134)، ص125.

(17) الجزار، محمد فكري، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1998، ص8.

(18) المستنقع، ص66.

(19) ينظر المستنقع، ص64 وبعدها.

(20) بقايا صور، ص65.

(21) لوجون، فيليب، السيرة الذاتيّة الميثاق والتاريخ الأدبي، ص25.

(22) ينظر ص4 في هذا البحث.

(23) لوجون، فيليب، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص35.

(24) لوجون، فيليب، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص39-40.

(25) بقايا صور، ص67.

(26) لوجون، فيليب :السيرة الذاتيّة الميثاق والتاريخ الأدبي، ص40.

(27) ينظر بقايا صور، دراسة بعنوان "جدلية الخوف والجرأة"، ص5-62.

(28) بقايا صور، ص50-51.

(29) مينة، حنا، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، سلسلة كتب في مختلف مجالات المعرفة والإبداع، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص79.

(30) إبراهيم عبد الدايم، يحيى، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص27.

(31) المستنقع، ص266-270.

(32) المستنقع، ط7، دار الآداب، بيروت، 2003، ص326.

(33) القطاف، ص67.

(34) القناق: القصر الريفي. ينظر رواية القطاف، ص67.

(35) القطاف، ص79.

(36) مينة، حنا، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، ص40.

(37) بقايا صور، ص357.

(38) ينظر رواية "المستنقع"، ص298 وبعدها.

(39) ينظر رواية "القطاف"، ص359.

(40) القطاف، ص22.

(41) بقايا صور، ص102-103.

(42) القطاف، ص123-124.

(43) بقايا صور، ص222.

(44) بقايا صور، ص69.

(45) بقايا صور، ص69.

(46) لوجون، فيليب، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص22.

(47) مينة، حنّا، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الرّوائيّة، ص83.

(48) المرجع السابق، ص79.

(49) عبد الفتاح شاكر، تهاني، السيرة الذاتية في الأدب العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص25.

(50) ينظر محمد موسى، سامر، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، ص93-96.

(51) عباس، إحسان، فن السير، ط1، دار صار، بيروت، ودار الشروق للنشر والتوزيع عمان 1996، ص94.

(52) ينظر العيد، يمنى، السيرة الذاتية الروائية، ص14.

(53) مينة، حنا، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، ص40.

(54) هواجس في التّجربة الرّوائيّة، دار الآداب 1982، ص 13.

(55) إبراهيم عبد الدايم، يحيى، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص119.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

التشكيل السيرذاتي في رواية "الهجالة" لفتيحة بوروينة التجنيس/ علامة الالتباس.

أ. مولود بوزيد
جامعة تيزي وزو

الملخص:

نحاول في هذه المقاربة تلمس إشكالية التجنيس في رواية " الهجالة " لـ"فتيحة أحمد بوروينة"، تناولنا في البدء الإطار النظري للدراسة: تحديد مفهوم السيرة الذاتية، والعتبات النصية ودورها في تكريس انتماء النص، لنتساءل في الأخير لماذا رواية وليس سيرة ذاتية؟، وقد بينت هذه الدراسة تخفي الروائية تحت جنس الرواية، فهي لم تحترم العقد السيرذاتي خوفا من النظرة الدونية للمجتمع.

الكلمات المفتاحية: السيرة الذاتية، العقد السيرذاتي، التجنيس، العتبات، الرّواية.

Résumé :

A travers cette analyse, nous voudrions aborder le problème de généricité dans le roman "Elhadjla" de "Fatiha Ahmed BOUROUINA". On a commencé avec le dispositif théorique dans lequel on a: définie l'autobiographie, les seuils du texte et leur rôle dans la perpétuation du texte appartenant, ce que nous a poussé à se posé la question : pourquoi la romancière a classé "Elhadjla" comme roman non pas une autobiographie?.

Cette étude a montré que la romancière se cache derrière le type du roman, elle n'a pas respecté l'acte autobiographique par crainte de la perception d'infériorité de la société.

mots clés : l'autobiographie, acte Généricité, l'acte autobiographique ; les seuils, le roman.

*** *** ***

هناك ظاهرة تصاعدت في عالم الأدب، وهي الرّواية المتّكئة على السّيرة الذّاتية، أو السّيرة المتخفية تحت تسمية الرّواية، ولا يخفى أنّ العلاقة بين الرّواية والسّيرة الذاّتية ظلت مثار جدل بين كثير من الكتّاب، بين الذّي يؤكد وجود تعالق بينهما، والذي يفترض فك الارتباطّ بينهما، والذّي يقول بالعلاقة التّكاملية، لكن الثّابت أنّ الرّوائي متواجد في شخصياته، وهو يخترعها ويكتبها، يستعين بسيرته الذّاتية

وثقافته ومكتسباته الحياتية في تفكيرها وتحريكها، يتوارى في عوالم شخصياته دون الجهر بذلك.

اكتشف الباحثون كمًّا كبيرا ممن لجأ إلى تضمين سيرته بين دفتي رواية، مستمتعا بما توفره له الرّواية من حريّة وانطلاق، من تحرّر من أيّة مساءلة، وتخفف من أيّة مسؤولية واقعية، أو تبعة محتملة، ملقيا بالسّيرة إلى عمدة الرّواية، متواريا خلف عالم الرّواية الرحب، وبهذا تعدو سيرة الرّواية هيكل الرّواية في مثل هذه الحالات، يؤثّثها الرّوائي بما يتوافق مع تصوّراته ورؤاه.

وتنهض الرّواية السيرذاتية من جهتها على تمويه الذّات وإبعادها عن المسجل المرجعي، فهي تحويل تخييلي للسّيرة الذاّتية، أو هي نوع من التّركيب المراوغ بين السّيرة الذّاتية والتّخييل.

ويلجأ الرّوائي إلى المزج بين السيرة والرّواية، ويربط خيط الرّواية بخيط الواقع، لخلق عالم إشكالي، يصح توصيفه بالواقعي من جهة، وبغير الواقعي من جهة أخرى، ومن ذلك ما اعتمدته الكاتبة الجزائرية "فتيحة أحمد بورونية" في روايتها"الهجّالة" التي صوّرت فيها فاجعة وفاة زوجها.

وقد وقع اختيارنا على موضوع التّشكيل السيرذاتي في نموذج نسائي جزائري معاصر يقوم على إضفاء التّخييل على الذّات: **"الهجالة "** للكاتبة **فتيحة بورونية.**

وقد صيغت الإشكالية الأساسية في الأسئلة التّالية:

ما هي مقوّمات السّيرة الذّاتية؟ وهل تحقّقت في رواية "الهجّالة"؟.

ما دور العتبات النصيّة في تكريس انتماء العمل الأدبي إلى جنس معيّن؟.

لماذا تهربت **فتيحة أحمد بورونية** من اعتماد التجنيس(السيرة الذاتية)؟.

1. ماهية السيرة الذاتية :autobiographies :

قبل أن نخوض في الحديث عن السيرة الذاتية، حرى بنا أن نشير إلى أنّ السيرة هي فن رأى بعض الدارسين أنّه وجد طريقه حديثا إلى فنون الأدب وعَدُّوه «أحدث الأجناس الأدبية على الإطلاق»[1]، و رأوا أنّه «فن مستحدث عند العرب قلدوا فيه غيرهم من الأمم الأخرى التي قرأها لها »[2]، ومن الدّارسين من ذهب إلى كون السّيرة فنا قديما تعود جذوره إلى «العهود اليونانية القديمة المتألقة»[3]، وقد ربط

كثير منهم نشأة السّيرة بالتّاريخ فهي فن يدون حياة إنسان وتاريخه المرتبط بالجماعة، والمتأثر بالأحداث الاجتماعية والتاريخية. ففي «أحضان التاريخ إذن نشأت السّيرة وترعرعت، واتخذت سيمات واضحة، وتأثرت بمفهومات الناس عنها على مرّ العصور »[4].وقسم النقاد السيرة إلى صنفين:

- **غيرية (biographie):** يتحدث فيها الأديب عن شخص آخر، فيتناول حياته بالترجمة المفصلة، ويقدمها لجمهور القراء واضحة مكشوفة، بمحاسنها وعيوبها، بإيجابيتها وسلبياتها.

- **ذاتية:(autobiographie):** يترجم فيها كاتبها حياته ويكشف لقارئه ما خُفي من الأمور تتعلق بمسيرته. ووجدوا أنّ كاتب السيرة أقدر على رسم الشخصية، وأعمق تحليلاً لها، فكاتبها «يقدم الشخصية من الداخل إلى الخارج بمعنى أنه يقدم الانفعالات، ثم أثرها الخارجي، أو بروزها في شكل أحداث. أما كاتب السيرة الغيرية فليس أمامه إلا أحداث في أكثر الأحيان، منها ما يتعمق إلى الداخل، أو يقدم الشخصية من الخارج إلى الداخل».[5]

لذا كانت السيرة الذاتية أوغل في الصدق، وأوقع في النفوس، لأن مؤلفها صاحبها فلا يوجد هناك وسيط لعرض أحداث حياته وأرائه ومواقفه في الحياة، وكلتا السيرتين لا تنتميان إلى عالم الأدب إلا إذا تحلتا بالأسلوب الأدبي. الذي يعتمد على صدق الأداء ورصانة العبارة، وروعة الألفاظ وجمال التّصوير، وقوة الصّراع الذّي يمنح السّيرة الحركة والجمال.[6]

نعرف أولا بالسّيرة الذاتية، وإنّ كان هذا الأمر على ما يبدو عليه من سهولة قياسا بصعوبة الاتفاق على المقومات العامة التي تصوغ للسّيرة الذّاتية وضعا معتبرا بين الأجناس الأدبية الأخرى. ومن هنا كانت تعاريف النّقاد والدّارسين حسب بعض الباحثين لهذا النوع من الكتابة يتراوح بين البساطة (السّطحية) أحيانا، وبين السعي لتلبية ضرورات منهجية تعسف صاحب التعريف في تحديد زوايا وجوانب تخدم ما يريد الوصول إليه من نتائج في بحثه أو دراسته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ صعوبة التعريف بهذا النوع من الكتابة كونه نقطة تتلاقى فيها موضوعات عدة وأساسية، فهو نوع- يجمع بين عديد من الأجناس وحتى العلوم وهو ما أشار إليه

"شاكر تهاني": «مرونة هذا الجنس الأدبي، وضعف الحدود الفاصلة بينه وبين الأجناس الأدبية الأخرى، مما يجعله قادرا على التجول بداخلها بحرية»[7]. فالسيرة الذاتية جنس يعتبر مفصلا بين ثلاثة أعضاء: العالم (الأخر)، الأنا (الذات)، والنص. وسنقف في هذا المقال على أشهر منظر للسيرة الذاتية.

لقد كان "فليب لوجون" من أكثر الباحثين تحريا للدقة في صياغة تعريف للسّيرة الذّاتية، وقد حاول " فيليب لوجون"* رسم حدود السيرة الذاتية في كتابه (الميثاق الأوتوبيوغرافي)، 1975، وقد كانت ومازالت كتاباته ذات أثر كبير على جل الدراسات التي اهتمت بالموضوع، ويعتبر تعريفه إلى يومنا هذا من أكثر التعريفات دقة وتفصيلا ومناقشة لأهم الإشكالات التي طرحت في مناقشة هذا الجنس.

عليه يمكن أن نستشهد بتعريفه الذي جاء فيه: وبعد تعديل طفيف سيصبح حد السّيرة الذّاتية كالأتي: الحد: «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة».[8] ومن ثم جعل "فليب لوجون" هذا الحد في أربعة عناصر تقوم عليها السّيرة الذّاتية وتتضمن:

- شكل اللغة: أ- قصة/حكي. ب- نثري.
- الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.
- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.
- وضعية السارد: أ/ تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ب/ منظور استعادي للحكي. (أي استحضار عن طريق الذاكرة لأحداث جرت في الماضي البعيد أو القريب).[9]

ويرى "فليب لوجون" بعد صياغته لهذا التّعريف ووضعه لهذه الشّروط- أنّه لا يمكن الخلط بين السّيرة الذّاتية وبين الأنواع الأدبية الأخرى التي لا تجتمع فيها كل الشّروط السّابقة الذّكر، وفي حالة اختلال شرط من هذه الشروط، فإنّ السّيرة الذّاتية سوف تخرج إلى غرض آخر حسب الشّرط المفقود، وتبعا لذلك تنشأ الرّواية الشّخصية في حال فقدان الشّرط الثّالث، أي عدم تطابق المؤلف والسّارد.

ورغم ما يبدو من تماسك نظري في هذا التّعريف المميز للسّيرة الذّاتية الذّي ينأى بها عن أي خلط مع الأجناس الأدبية، إلّا أنّ " فليب لوجون " نفسه كان يشكك في مصداقية ودقة هذا التّعريف فقد رأى أن «النّجاح في إعطاء صيغة واضحة وكلية للسيرة الذاتية سيكون في الحقيقة فاشلا»؟.[10]

ورغم تحفظه - فيليب لوجون- في الظفر بصيغة واضحة وكلية للسّيرة الذّاتية، إلا أنّ تعريفه يبقى من أهم التّعريفات المعتمدة ضمن هذا المجال، فالتّحديد الذي أصبح كلاسيكيا، والذي اعتبرت السيرة الذاتية بموجبه جنسا أدبيا هو تحديد "فيليب لوجون".

لكنّه سرعان ما أعاد النّظر في أطروحته المتعلّقة بجنس السيّرة الذّاتية في كتابه الأخير: " أنا أيضا " (moi aussi)، ونقد منهجه في كتاب "الميثاق السيرذاتي" عندما جاء بتعريف عام مفاده « أنّ أي نص يعبر فيه الكاتب عن حياته ومشاعره وأحاسيسه هو سيرة ذاتية»[11]، وأثار مسألة اسم العلم أو ارتباط الأنا اللغوي في النّص السّيرذاتي بمرجعية خارجية تجسمها هوية واقعية مثبتة على وجه الحقيقة لا المجاز في سجلات الحالة المدنية.[12]

إنّ العمل الفنّي بمنظور جان فيليب ميرو(J. Ph. Mirau) لا يمكن اعتباره سيرذاتيّا أو روائيّا محض بل يتنزّل في الما- بين ويستدلّ بالكاتب الفرنسي أندري جيد(A. Gide) لإثبات أنّ السّيرة الذّاتية يمكن أن تنتج شكلا جديدا بناء على القول بانزياح السّيرة الذّاتية عن الواقع إلى بعض المتخيّل وانزياح الرّواية عن المتخيّل إلى الواقعي[13]. ويرى الكاتب المغربي "الميلود شغموم" أنّ المبدع سواء تحدّث عن نفسه أو عن تجارب الأغيار، لا يمكنه أن يكتب إلّا انطلاقا من ذاته ومعيشه الشّخصي ويقول « يبدو كلّ إنتاج أدبي وفي مقدّمته الرّواية سيرة ذاتية لصاحبه أو استثمار لمعطى من معطيات حياته كيفما كان وزنه وحجمه وقيمته »[14]. وقد عبّر "إبراهيم سعدي" عن علاقة الرّوائي بالسّيرذاتي قائلا : «الرّواية ليست سيرة ذاتية بالمعنى الدّقيق للكلمة، ذلك أنّ فيها الكثير من الخيال والكثير من تجارب الآخرين وحتّى من الروائيّين الآخرين، لكن حضور الذّات دائم ومتفاوت في آن واحد من رواية إلى أخرى ومن روائي إلى آخر. أعتقد أنّ الرّواية شيء معقّد ومركّب، وعندما نقول إنّ كلّ رواية هي سيرذاتية نحوّلها إلى مجرّد موضوع، والأمر ليس كذلك بالتّأكيد،

فالرّواية أسلوب وبنية وتقنيات وحكاية... لكنهّا تنطوي دائما على حساسيّة ورؤية شخصيّة إزاء الكون والحياة والبشر. وكلّ رؤية وحساسيّة تتأثّر بتجربة الرّوائي الشّخصيّة في الحياة».[15]

السّيرة الذّاتية نوع أدبي جديد له حدوده الواضحة وتقاليده المحدّدة وتنويعاته الشّكلية أمّا الرّواية السّيرذاتية فهي صيغة فنيّة مرنة ومصطلح صيغة يشير إلى معان عدّة: فهو مرّة أسلوب ومرّة تقنية ومرّة موضوع ومرّة موقف وقد تلحق الصّيغة السّيرذاتية بأي نوع أدبي أو فنّي فتنتج تسميات من قبيل: القصيدة السّيرذاتية أو الفيلم السّيرذاتي أو الرّواية السّيرذاتية. وحين يلحق المصطلح الصّيغي باسم النّوع فهذا يشير إلى نوع مركّب يجمع بين نوع الرّواية وصيغة السّيرذاتية لكنّه يبقى رواية في النّهاية لأنّ الرّواية هي التّي تحدّد شكله العام تماما مثلما يحدث مع الرّواية التّاريخيّة... إنّ كلّ عمل فنيّ يتضمّن بالضّرورة عنصرا من سيرة مؤلّفه وما خاضه من تجارب.

بدأت الحدود بين ما هو رواية وما هو سيرة ذاتيّة تتلاشى في نهايات القرن التّاسع عشر وبدايات القرن العشرين (من جويس إلى بروست ومن فرجينيا وولف إلى مارغريت دورا...). ويتجلى هذا التّفاعل في نصوص جزائرية معاصرة لواسيني الأعرج وبشير مفتي وأحلام مستغانمي ومليكة مقدم وفتيحة أحمد بورويبة...

تدور رواية "الهجّالة* "(2009) لفتيحة أحمد بورويبة حول حدث وفاة زوج البطلة السّاردة على إثر سكتة قلبية أودت بحياته، وحوّلت حياة زوجته إلى سلسلة من الأحزان، وقد سجلنا تداخلا بيّنا بين الرّواية والسيرة الذّاتية على أكثر من مستوى: مستوى العتبات بما فيها العنوان والتّقديم والإهداء، والمقتبسة، ...إلخ

سنحاول مقاربة ما اصطلّح عليه بالتشكيل السّردي في رواية "الهجّالة" محللين بعض المكوّنات: علاقة العنوان بالمتن- إشكالية التّطابق- التّجنيس.

2. **العتبات النصيّة للرواية ودورها في تكريس انتماء النص:**

أ. **العنوان وبنيته الدلالية:**

يعدّ العنوان من بين أهم عناصر النصّ الموازي، وتقوم أهميته من كونه يمنح بعدا دلاليا يؤسس افتتاحية النصّ، ويقدّم للقارئ فرضيات قرائية تساعده على

فكّ شفرات المتن، ويوجّه فكره نحو بؤرة دلالية معيّنة، فالعنوان ببساطة، "يحدّد أرضية مبدئية للعلاقة التي ستؤسس بين القارئ والنصّ"،[16] يتصدر الكتاب ويسبق متنه ليكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه ويسهم في فكّ رموزه.

وفيما يخص رواية " الهجّالة" كان اختيار العنوان أمرا صعبا إذ ترددت المؤلفة وكذا "عبد الملك مرتاض" في تحديد الصياغة المناسبة للعنوان. ففي البداية اقترحت "فتيحة أحمد بوروينة" عنوان "عدّتي...وجع أرملة" ووجدت التّركيب اللّغوي مباشرا، دلالته محددّة تخلو من الإيحاء، ثم جاء "عبد الملك مرتاض" ب" مذكرات أيتم"، و"مذكرات أرملة" ووجدهما هو كذلك سطحيتين إلى أن اهتدت الروائية إلى الكلمة الصادمة"الهجّالة"، فالقارئ ما إن تقع عيناه على العنوان، حتى يذهب بتفكيره إلى معاناة المرأة الأرملة.

وإذا ما حاولنا أن نقارن بين هذه الكلمة العامية " الهجّالة" والكلمة الفصحى " أرملة" نجد أنّ الأولى لديها وقع على النّفس أكثر من الثّانية، فبالإضافة إلى معنى المرأة التي مات زوجها، هناك معنى النّقصان والدّونية والمكانة المنحطة في المجتمع. والمقصود بكلمة أرملة كما ذكر ابن منظور في معجمه لسان العرب أن: " أرملت المرأة إذا مات عنها زوجها، وأرملت صارت أرملة، ابن الأنباري: الأرملة التي مات عنها زوجها، سميت أرملة لذهاب زادها وفقدها كاسبها ...".[17]

للعنوان علاقة وطيدة بمضمون الرّواية كون بنيته النصية تختزل المتن، وتكشف طبيعة موضوعه، فالبطلة السّاردة أرملة تشتغل في الحقل الإعلامي تماما مثل الكاتبة "**فتيحة أحمد بوروينة**" الإعلامية التي فقدت زوجها الإعلامي مراد تيروش.

ب. الإهداء:

جاء الإهداء في شكل عبارات متفرقة، تنتهي كل واحدة بنقاط الحذف، والكل يعلم ما لهذه البياضات من إيحاءات، فهي تترك المجال واسعا أمام القارئ للتأويل، والإهداء « عتبة نصية أخرى لا تخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه أو إليهم، أو في اختيار عبارات الإهداء... فهو تأكيد على دور المهدى إليه الذي يعتبر بشكل أو بآخر مسؤولا عن العمل، وفي هذا النص كان المهدى إليه هو" مراد تيروش" زوج الكاتبة المتوفي».[18]

إلى روح من احترق قلبه بحبي.. فاحترقت بنبضه الغائب إلى الأبد..

إلى الصديق الحميم... قبل الزوج العاشق.. إلى من أحبني بطهري وأخطائي إلى مراد تيروش..

إلى أطفاله بشرى وعبد الرحمن.. إلى أجمل ما أنجز وانطفأ..

إلى من تأوهوا برحيله المفاجئ مثلي.. فانسوني ولملموا حزني المتشظي مثل المرايا..

لك نهدي حروفنا الموجوعة...».[19]

إذن وكما سبق الذكر، فإن هذا الإهداء - عبارات الإهداء- جاءت مثقلة بالأسى والحزن على فراق الزوج - مراد تيروش- وترمل الزوجة وتيتم الولدين - بشرى وعبد الرحمن- هذا الفراق المفاجئ الذي كان الدافع المباشر لميلاد هذه الرواية المؤثرة.

ج. التقديم/ التعاقد السيرذاتي الصريح:

هذا المناص يكتبه عادة شخص آخر غير المؤلف، قد يكون الناشر أو أحد معارفه، ووظيفته الأساسية توضيح بعض الأمور التي قد تعيق القارئ عن فهم النص.

وقد قدم للرواية الجزائري "عبد المالك مرتاض" والكاتب السعودي المقيم بباريس "أحمد بودهمان". جاءت الرّواية بعد فقدان الكاتبة، وهي صحفية شابة، لزوجها الذي كان يشتغل هو الآخر بالصحافة، لم يغتله الإرهاب مثلما كانت تخشاه عائلته الصغيرة لكن خطفه الموت فجأة أثر أزمة قلبية لم يسبقها مرض. وتناول الرواية «موضوع الترمل (التهجال) مثلما يقال في اللغة العامية، وتقف مطولا عند كلمة (الهجالة) في المجتمع .. النظرة الدونية للهجالة بالأخص عندما تكون شابة.. وفيها تعود الكاتبة إلى نظرة مختلف المجتمعات والثقافات إلى الأرملة، بتوظيف الموروث الشعبي المحلي والمغاربي والإفريقي والأوروبي والأمريكي تجاه الهجالة »[20] وهي نظرة مشينة تتقاسمها كل الثقافات.

يهيئ "عبد المالك مرتاض" القارئ لتلقي هذا النوع من الأعمال التي تنبني على التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية، يكتب: «يمثل (النص) تجربة فريدة عاشتها كاتبة إعلامية متأنقة هي "فتيحة بوروينة"، وهي تجربة مرة قريحة، تمثل في حكي

قصة فقدان زوجها ودون مرض سابق...»[21]. وهو "مراد تيروش" الذّي ذكرته الكاتبة في الإهداء.

« بعد أن ترك لها صغيرين يتيمين في رعايتها»، وهما بشرى وعبد الرحمن اللذان ذكرتهما الكاتبة في الإهداء».[22]

« لأنّ الكاتبة أرادت أن تصف وجدانها للقارئ بصدق. فقدمت له معاناتها وشكواتها كما كانت تلتعج في نفسها، وتعتلج في صدرها...».[23]

« ليست رواية بالمفهوم التقليدي لأدب الحكي الروائي (...) بل هي، ببساطة، حكاية امرأة مكلومة لم تكن تنتظر أن يغتال زوجها....».[24]

« الوصف الصادق لتجربتها الحزينة العنيفة القاسية.»[25]

« اهتدت إلى عنوان صادم قل إن وجدنا مثيلا، على الرغم من إغراقه في العامية الجزائرية وهو الهجالة...»[26]

إن هذا التقديم كفيل بإعلام القارئ أن هذه الرواية تحمل حزن الكاتبة، فهو بمثابة تمهيد لاستقبال الخطاب الذاتي بكل أبعاده الأدبية والاجتماعية.

د. التجنيس/ علامة إلتباس.

نجد في كل عمل أدبي المؤشر الجنسي الذي يمكن تعريفه على هذا النحو: «هو ملحق بالعنوان ويكون اختياريا وذاتيا، ذو بعد تعليقي لأنّه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذلك».[27] ويعدّ نظاما رسميا يعبّر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنصّ.

يفيد التّجنيس أو الموجه القرائي عملية التلقي بتحديده استراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النصّ المجنس بالنصوص الأخرى، لأنّنا نتلقى النصّ من خلال التّجنيس، ونعقد معه عقدا للقراءة. فماذا عن المؤشر الأجناسي في "الهجّالة"؟.

تجنيس هذا النصّ يشوبه الغموض، حيث جاءت صفحة العنوان مجرّدة من كل تصنيف أو تجنيس، وذُكرت كلمة رواية على الصفحة الثّانية من الكتاب، وبذلك تدخلنا الكاتبة في حيرة كبيرة فمن أكثر العوامل فاعلية في تحديد طبيعة الاستجابة للنصّ، مسألة التّسمية النّوعية.

- لماذا تركت الصفحة الأولى خالية من اسم الجنس الأدبي؟ لماذا لم تحدّد طبيعة نصها وهويّته بشكل واضح لا يكتنفه الغموض؟

- ثمّ لماذا تتراجع بعد ذلك لتعلن أنّه رواية في الصفحة الثّانية، ونحن نعلم أهمية المعلومات التي ترد في صفحة الغلاف/واجهة الكتاب؟

- هل كان ذلك مجرّد صدفة، سقوط كلمة رواية أثناء السّحب؟ أو هل كان الأمر عن تصميم مسبق؟

- وأخيرا لماذا إبعاد النصّ عن ذاتها وإبطال إمكانية تقبّل نصها على أنّه سيرة ذاتية.

تتبادر أسئلة كثيرة إلى أذهاننا حول هذا الالتباس، وقد تناول النّقاد قضية الطّبيعة النصّية المراوغة لبعض الأعمال الأدبيّة الواقعة بين السيرة الذّاتية والرّواية.

إنّ الرّواية السّيرذاتية هي عمل سردي روائي تستند إلى السّيرة الذّاتية للكاتب ويعتمد الحدث في سياقه الحكائي على السيرة الذّاتية ويكتسب صفته الرّوائية بدخوله في فضاء المتخيّل السّردي على نحو يجعل كاتبه يضع كلمة رواية على صفحة العنوان وهي إشارة أجناسية توّجه السياسة القرائية للمتلقي.

يشير الباحثون إلى صعوبة ضبط محدّدات الرّواية السّيرذاتية لكونها منجز أدبي تدفع بالنصّ في اتجاه يتداخل فيه الواقعي بالتخييلي وشخصيتها لا تتطابق ولا تتعارض مع الكاتب، فهي سيرة ذاتية لا تريد الإفصاح عن ذاتها وتخييل لا يريد الانفصال عن كاتبه. والواقع أن صعوبة الوصول إلى تعريف دقيق للرّواية السّيرذاتية تكمن في حداثة نشأتها وفي مرونتها وضعف الحدود الفاصلة بينها وبين الأجناس الأدبيّة الأخرى.

وأخيرا نقول إنّ الرّواية السّيرذاتية شكل سردي قائم بذاته يسعى إلى إنتاج نص يخرق نموذج السّيرة الذّاتية ويؤسس لتجربة مختلفة تسهم في بلورة منظورات حول الكتابة عن الذات، ويبقى شكلا عصيا على الضبط وله قدرة كبيرة على ضم السّيرذاتي والتخييلي معا.

ولا يمكن أن نتصوّر أنّها مجرّد مصادفة أن تستند رواية **فتيحة أحمد بوروينة** إلى خلفية ثقافية واجتماعية بالغة التشابه مع ثقافة الكاتبة، ومهما حاولت إيهام القارئ بانزياحها عن السجل المرجعي فقد بقيت أسيرة السيرة الذّاتية ومفتوحة على الاختلافات الممكنة والاتفاقات المحتملة والقارئ يستشعر بالتشابه الكبير (أو التطابق) بين المؤلفة والشّخصية عن طريق المقارنة مع نصوص أخرى وردت في الكتاب أو الإسناد إلى معلومات خارجية.

تحدد الكاتبة الطبيعة الذاتية لنصها وفق ما ذكرناه سابقا في ثلاثة مواضع من العتبات (العنونة الوجه الثاني من صفحة الغلاف والإهداء والتقديم)، بعد أن غيبتها في الصفحة الأولى من العنوان، والصفحة الثانية، وأظهرت كلمة رواية، غير أن وجود هذه العلامة الأجناسية، يعد أمرا مستحسنا إذ تعبر عن قصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ إهمال هذا التحديد الأجناسي رواية المصاحبة للعنوان، فهو « ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك»[28] ولا يستطيع القارئ في الوقت ذاته، إهمال تقديم "عبد المالك مرتاض"، حيث يمثل ميثاقا إحاليا معلنا عن هوية النص باعتبار أن هذا الميثاق شهادة أجناسية لا يطالها الشك.

نشير إلى أن العقد السيرذاتي/ الميثاق السيرذاتي المصاحب عادة لنصوص السيرة الذاتية مفهوم صاغه فيليب لوجون، يساعد على تحديد طبيعة النص من خلال العثور على أي عبارة أو مقطع في النص يصرح فيه الكاتب لقارئه بأنه يقوم بكتابة قصة حياته، والمعاهدة الاتوبوغرافية أو الشكل التعاقدي المباشر الملازم للنص يسعى إلى رفع اللبس والتنبيه على مرجعية النص السيرذاتي.[29]

ونجد أشكالا تعاقدية خارجية ملحقة بالحكاية السيرذاتية، مبثوثة هنا وهناك في التصريحات الشفوية للمؤلف، والمحاورات الأدبية، وأشكالا تعاقدية داخلية مزامنة للملفوظ الشيرذاتي، ملتحمة به، تصدر النص أو تتخلله، ونص الهجالة يحمل تصريحا مباشرا في التقديم جعلته المؤلفة إحالة داخلية متحدة مع الحكاية.

يتوضح لنا مما سبق، أن الجنس الروائي لم يعد جنسا روائيا بالمعنى المتعاقد للمصطلح، ففي الوقت الذي تظهر على ظهر الغلاف كلمة " رواية "، سرعان ما

تدحض هذه المسلمة، لتنفي الرواية روائيتها من داخلها، وتشكل نمطا خاصا بها، وعليه يرى " جون ماري شفر" أن " العصر ما بعد القديم – يتميز بهيمنة الذاتية على الموضوعية – وتبعا لذلك بهيمنة الآثار الفردية على المبادئ الأجناسية".[30] مما يدخل القارئ في مجموعة من التساؤلات التي تملأ ذهنه بعلامات الاستفهام.

ومن هذا نستخلص أن السيرة الذاتية قد تنزاح عن مجرياتها الضيقة المحدودة للاتجاه بها نحو عالم آخر، (ثنائية الرواية والسيرة)، التي أنتجت جنسا آخر لا هو بالأول ولا بالثاني، فأصبحت في مستوى الرواية السيرذاتية الذي ينهل من خصائص الجنسين ويترك أخرى منهما معا. وهو حال رواية " الهجالة" لفتيحة بورويبة.

3. **لماذا رواية وليس سيرة ذاتية ؟:**

جاءت التجربة الإبداعية عند المرأة، لتنادي بتحرير المرأة، وضعت مسألة المرأة الأساس؛ وهي الحاجة إلى التحرر والانعتاق. انعتاق الذات وبحثها عن إمكانيات التحقق الفعلي، والإسهام في البناء والخروج من منطقة الظل. وذلك بالتصدي ولو الاحتجاج الداخلي، والتعبير الأدبي، لسلط المنع والحجر المتمثلة في المجتمع والتقاليد والأعراف.

تعد الرواية الأنثوية كتابة تبنى على ثقافة فكرية، تستدعي من خلالها البوح بمكابدة، تطمح فيها الذات الأنثوية إلى إبراز قدرتها المعرفية على جغرافية الفكر والثقافة الذكورية، فالكتابة السيرذاتية بالنسبة للمرأة وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع مترد يهدد وجودها وكيانها، ناشدة من خلالها التحرر والخروج من الفئوية التي حضرت فيها من قبل الثقافة المهيمنة، ويأتي اهتمامها بالكتابة من خلال مواجهتها لطريق مسدود هندسته الثقافة السائدة التي عملت على وضع كينونتها على هامش المجتمع.

إن الكتابة السيرذاتية لدى المرأة وسيلة لتحقيق الذات الأنثوية في النصوص القصصية والروائية، من خلال منظور المتكلم تارة (كأنثى بطلة) أو من خلال الشخصية الأنثوية في الغالب-كشخصية رئيسية-تارة أخرى تتصدر المواقع الأمامية في النص. فالكتابة في حد ذاتها فعل تحريري، يجعل من المرأة / الكتابة كائنا آخر على الورق غير التي في الواقع، فالكتابة لا تهادن، إنها فعل عنيف، و«فعل إرباك

قبل أن تكون فعل اختلاف، باعتبارها حال ارتحال دائم بين الأسئلة وانتهاك متواصل لمنطق الأجوبة»[31]، فوحدها الكتابة بمقدورها أن تحدث خلخلة فيما هو سائد من قيم وأفكار، وتربك الذات ببعديها الفردي والجماعي أمام جرأة السؤال التي تجعل الكل في مواجهة عارية أمام الذات، فدخول المرأة علام الكتابة، هو في حد ذاته حدث مهم في تاريخ الثقافة العربية وأنساقها القارة التي صورت المرأة باكية، فالمرأة على حد تعبير المستويات، قد وجدت نفسها منذ زمن في وسط يُقيِدها ويحاسبها على أنها فرد فاقد الأهلية، فرد لا يحق له أن يمارس حرياته المتنوعة والكاملة إلا ضمن الإطار الذّي يحدده العرف والمجتمع، يذكرها المجتمع كل لحظة أنها تختلف عن الآخر وينشئها تنشئة تقيدها وتحدد أفقدها.

لا يخفى على أحد أن أحداث الإبداع والكتابة تولد الحياة من ظلمة الفقد والغياب، والرّواية تحقق للمرأة المبدعة شيئا من تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة، حيث نجد المرأة في السرد تشغل موقع الفاعل لا موقع المفعول به، هذه الذات التّي نلمس فيها الخلاص والانطلاق والتحرر من الكبت ويحن الظل والظلام، فكتابة المرأة التي تحولها من موقع المفعول به إلى موقع الفاعل، فحين تكتب المرأة نصها تكون قد كتبت ذاتها، هذه الذات التي تتحول إلى علامة أنثوية جاذبة مستقلة لجميع المحاور.

تجد المرأة/ الكاتبة في فعل الكتابة متنفسا ومساحة لممارسة حركية القول والانفعالات من قيود الصمت، كما إن المرأة تمارس فعل الكتابة أيضا مثلها مثل الرجل وسيلة لتحقيق الذات، كما تسعى لإثبات الكيان المختلف مما يحول كتابتها إلى فعل وجودي.

وعلى الرغم مما حققته من بعض الحقوق نتيجة نضالها وفرض جدارتها في المنزل والفكر والعمل والإبداع بصورة بطولية قدمت من أجلها الكثير من التضحيات الجسمية. وأكيد أنه مازال أمامها زمن مديد من الكفاح والنضال والاحتجاج في وجه واقعها البائس، الذي فرضته القوانين الشاملة والممارسات المتسلطة، ولا يزال أمامها أيضا أشواطا من الصعوبات وفق ما ترشحه سوسن ناجي رضوان:« وهنا تبدو التحديات التي تواجه المرأة/الكاتبة في واقعها أشبه بعملية غسيل المخ، بواسطة هذا النمط من الإيديولوجيا الأبوية التي تنتج قوالب مكررة عن رجال

أقوياء ونساء ضعيفات، وصور الذات الأنثوية، وفقا لهذا تصبح محدودة من خلال منظور الرجل، بل تكون بمثابة النص المكتوب أو الصفحة البيضاء التي يسطرها الرجل فتظل بمثابة التمثال لا التمثال والمصنوع لا الصانع»[32]، وبالنسبة "لزهور كرام" فإنّ المرأة العربية اقتحمت عالم الكتابة من خلال عنصرين مهمين «تعيد عبرهما امتلاك ذاتها من جديد واستعادة موقعها من اللغة وعلاقتها بالثقافة من جهة وتوظيف الكتابة لصياغة مأساتها والتعبير عن مواقفها من جهة ثانية»[33]، وهكذا تصبح الكتابة مرفأ مهما يساعد النساء على تحقيق ذواتهن، وعلى كشف مكبوتاتهن وآلامهن في آن واحد.

ربما يكون التخفي وراء القناع الرّوائي أمرا ضروريا في بعض المجتمعات التي يكون فيها الحديث عن النفس أمرا صعبا يتطلب جرأة كبيرة والحيطة إزاء الأحياء وعدم التحرّج من الأقارب، والرّواية السّيرذاتية أعطتها فرصة البوح دون خوف من المؤاخذة، فالطبيعة الأجناسية ساعدت الكاتبة على التحرّر من ضغط الإدلاء بمعلومات أو اعترافات داخل فضاء الميثاق السّيرذاتي وتتمتع السّاردة، بالتّالي، بالشجاعة الكافية التي تمدّها بأعلى قدر من الصراحة وهي تتحصن بقلعة النّوع خارج إمكانية الإدانة ودائرة الاتهام.

يعود توجه المرأة/ الكاتبة إلى اعتماد الرواية السيرذاتية، إلى عدة أسباب تتعلق بواقع الحياة التي تعيشها المرأة، والظروف القهرية التي تحتم عليها التخفي وراء قناع الساردة من أجل فرض مسافة بينها وبين المحكي، « فأن تضطلع المرأة بنشر كتاباتها والتحدث عن نفسها هو خرق للمحظور tabou.»[34] فمن خلال هذا القول يتضح أن أكبر تحدي واجهته المرأة هو امتلاكها الكلمة من أجل التحدث عن ذاتها، بحكم النظرة الاخلاقية الضيقة التي يحيطها بها المجتمع، والتي تمنعها من البوح بأسرارها وتجاربها الشخصية إلى الغير، ولهذا فالمرأة " تبحث عن منطقة الصمت حولها وداخلها لاسترجاع تجاربها الشخصية إلى الغير، ولهذا فالمرأة « تبحث عن منطقة الصمت حولها وداخلها لاسترجاع تجاربها وذكرياتها، بعيدا عن صنوف المراقبة والمضايقة والصخب». [35]ولكن المرأة/ الكاتبة التي تولدت في نفسها حاجة ملحة لعرض خبراتها الذاتية الخاصة، في الوقت الذي كانت تخشى فيه البوح

الصريح وتعجز عن التحدث عن تجاربها للآخرين، قد وجدت ضالتها في رواية السيرذاتية، الصيغة التي أعطتها فرصة البوح دون خوف من العقاب.

4. **خاتمة:**

– السيرة الرّوائية ممارسة إبداعية مهجنة من فنين سردين معروفين: السيرة والرواية. ويقصد بالتهجين التّركيب الذي يستمد عناصره، من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها وفق قواعد مغايرة. في السيرة الرّوائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي "السّيرة الرّوائية".

– إمكانية تخفي السيرة الذاتية تحت ستار الرّواية تماما كما هو حاصل في رواية "الهجالة" و – إن لم تصرح صاحبتها – بكونها سيرة ذاتية فإنها كذلك، ويظهر ذلك من خلال بعض العتبات كالتقديم الذي كان بقلم الدكتور عبد المالك مرتاض والذي كان بمثابة عقد سيرذاتي صريح.

– تمثل السيرة الذاتية رافدا مهما في كتابة المرأة الجزائرية الروائية، تسهم في إغنائها جماليا ودلاليا، حيث تتيح لها إعادة صياغة الكينونة من خلال بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حق لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب، ذات مقموعة في واقعها المعيشي والمحكومة بأكثر من سلطة.

الهوامـــــــش:

[1] - عبد الغني محمود: فن الذات، دراسة في السيرة الذاتية لابن خلدون، ط1، عمان،الأردن،2006، ص21.

[2] - ضيف شوقي: الترجمة الذاتية، دط، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص05.

[3] - www.awu.org/book/05.

[4] - إحسان عباس: فن السيرة، ط1، دار الشروق، عمان، 1996، ص10، 11.

[5] - فهمي ماهر حسن: فن السيرة تاريخ و فن، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1970، ص247.

[6] - شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث رؤية نقدية، ط1، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، مصر، 2009، ص12.

[7] - ينظر: تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دط، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2002، ص 9.

[8] - عرف فليب لوجون السيرة الذاتية كما يلي:

« nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre (surexistence. Quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » Philipe Lejeune : l'autobiographie en France, Armand colin ; paris, 1971, p 14.

[9] - فليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق و التاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994ص22.

[10] - زهور صدقي، حول حدود التخييل الذاتي www.doroob.com .

[11] - ينظر: محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2007، ص 12.

[12] - ينظر جليلة طريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، منشورات النشر الجامعي ومؤسسة سعيدان للنشر، تونس، 2004، ص 12.

[13] - Voir : Jean Philipe Miraux : L'autobiographie écriture de soi et sincérité, Armand Colin, Paris, 1996, p 115.

[14] - الميلودي شغموم نقلا عن هشام العلوي: الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2006، ص 95.

[15] - ينظر: الملحق البيوغرافي الخاص بإبراهيم سعدي في أطروحة الدكتوراه الموسومة: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي لسامية داودي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011-2012، ص 242.

* - التعريف بالكَاتبَة: فتيحة أحمد بوروينة: هو اسم صاحبة الرواية، من مواليد جويلية 1965 بسيدي امحمد، العاصمة، الجزائر، ليسانس وماجستير إعلام، تخصص اتصال. مديرة مكتب صحيفة الرياض السعودية بالجزائر. تحصلت عام 2007 على جائزة المراسل المتميز خارجيا بالعاصمة السعودية الرياض. منتجة إذاعية - الإذاعة الثقافية- 1999/2001، عضو مؤسس لنادي الإعلاميين الكتاب... مكلفة بالإعلام.

[16] - هشام موساوي: المناصية في الرواية المغاربية من العنوان إلى النص، دط، دار الأمان، الرباط، ص 41.

[17] - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة رمل، ص 229.

[18] - مرثية، الهجالة، نص أدبي، جديد للصحفية الجزائرية، فتيحة www.hdhod.com/a12994.html

[19] - فتيحة بوروينة: رواية (الهجالة)، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص 05.

[20] - مرثية، الهجالة، نص أدبي، جديد للصحفية الجزائرية، فتيحة www.hdhod.com/a12994.html

[21] - فتيحة بوروينة: رواية (الهجالة)، ص09.

[22] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[23] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[24] - المصدر نفسه، ص 10

[25] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[26] - المصدر نفسه، ص 11

[27] - ينظر/عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ط1،منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 89.

[28] - المرجع نفسه ص 89.

[29] - ينظر : أمل التميمي، السيرة الذاتية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2005، ص 205.

[30] - مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، ط1، كتاب الناقد الثقافي بجدة، 1994، ص 133.

[31] - محمد محمود، حوار مع أحلام مستغانمي، مجلة أيام الرواية، الصادرة عن مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع2، 1998/02/23، ص 02.

[32] - سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسة نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 62.

[33] - زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 22.

[34] - محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ص 83.

[35] - المرجع نفسه، ص 04.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

اللمسة الجمالية وإمكانات التخييل الذاتي في رواية شارع الأميرات لجبرا إبراهيم جبرا

أ. بن عبد الله حسين
جامعة تلمسان

الملخص:

ترتكز هذه الدراسة على تناول السيرة الذاتية في الرواية العربية بصفة عامة مع الأخذ بعين الاعتبار كنموذج الشاعر و الكاتب العربي جبرا إبراهيم جبرا في رواية شارع الأميرات مع قراءة اللمسة الجمالية وإمكانات التخييل الذاتي ويستعين المقال في سبيل معالجة هذه الموضوع بجهود بعض الباحثين والمفكرين .

Summary:

This study is based on the biography of the Arab novel in general, taking the model of the poet and the Arab writer Jabra Ibrahim Jabra in the novel “” the street of the princesses” with the reading of the aesthetic touch and the possibilities of self-delusion. The article seeks to address this subject by the efforts of some researchers and thinkers.

*** *** ***

في ظل هذا التطور الذي شهده العالم العربي والذي يحفل باقترابه من تأسيس الهوية ، نجد الفن الروائي العربي في السنوات الأخيرة هو الأخر يحتفل بالإنجاز الذي وصل إليه في سبيل بنائه لكيان الرواية في العالم العربي ، بحيث بدأت هذه الأخيرة تضاهي الرواية العالمية ، وليس أدل على ذلك من فوز الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ بجائزة نوبل 1988 ، إذ أسهم اتساع رقعة ترجمة الرواية إسهاما فاعلا جدا في إطلاع الروائي العربي والقارئ العربي على أحدث منجزات الرواية العالمية في شتى بقاع العالم ، من أوربا إلى أمريكا إلى أمريكا اللاتينية إلى اليابان والصين ، والهند ، وتركيا... وغيرها ، وصار الروائي العربي يقلد تارة ويستلهم تارة أخرى ، ويستنبط أساليب ورؤى وأشكالا ونظم بناء من ذلك تارة ثالثة[1] .

وبما أن الرواية العربية ظلت لصيقة بالنموذج الغربي في مختلف الترجمات التي تم ترجمتها للتمكن من اكتساب آليات ترقى إلى أن تكون الرواية العربية نموذجا عالميا، هذه الصفة وحتى وقت متأخر من زمننا هذا تترك آثارها سواءا السلبية منها

أو الإيجابية على بنية الرواية العربية وتطورها ، كان المترجمون يتدخلون في النص الذي يترجمونه ، كانوا يضيفون إليه ويحذفون منه حسب ما يلائم ثقافتهم و أهواءهم ، وكانوا في أحيان كثيرة يستعرضون ثقافتهم للمقارنة ، إذ يوردون في سياق الترجمة أبياتا من الشعر القديم ، ويقارنون بين ما قاله هذا الشاعر وما تقوله الرواية ، كل ذلك في صلب العمل وكأنه جزء منه[2]. ذكر لنا ديكارت في كتابه مقال في المنهج إذ يقول " إن لمن المفيد أن نعرف شيئا عن أخلاق الأمم المختلفة ، حتى يكون حكمنا على أخلاقنا أصح، و حتى لا نظن أن كل ما خالف عاداتنا هو سخرية ومخالف للعقل"[3] ،لقد خطت الرواية العربية و خاصة السيرة الذاتية خطوة جديدة على يد جبران خليل جبران و أمين الريحاني ثم ميخائيل نعيمة والقائمة طويلة.. ، نظرا لثقافتهم وتأثرهم بمجتمعات جديدة ومختلفة ، واحتكاكهم بأساليب أكثر تطورا مما كان سائدا ، وكانت لهؤلاء وغيرهم من الأدباء والروائيين أهمية في تطور الرواية. و علاقته بتطور جنس السيرة الذاتية كجنس أدبي مهيمن،ونحن اليوم بصدد قراءة رواية شارع الاميرات باعتبارها سيرة ذاتية كان لها صدى كبير في العالم العربي الذي انعكس على صاحبه جبرا ابراهيم جبرا الشاعرو الروائي و الفنان الكبير ففي الصفحة قبل الأخيرة يقول جبرا ابراهيم جبرا: " وبالنسبة إليّ،كانت الكتابة،مع الرسم أحيانًا،ضرورية ضرورة الحب،ضرورة الصداقات،ضرورة الماء والخبز. وهذا كله كانت لميعة تعرفه،وتحرص عليه،وراحت دون أن تتحدث فيه توفر جوّه لي،بتلقائية وذوق،مع كثير من التضحية"[4]،فقد كان يقول جبرا غالباً ما رأيت الناس يندهشون او يستغربون حين يجدونني أرسم، وبكثرة واهتمام، أما أنا فلم يخطر ببالي يوماً أن في الجمع بين الكتابة والرسم ما يدعو إلى الدهشة او الاستغراب. فقد نشأت منذ الصغر على كليهما معاً، أتمتع بكليهما، وأتابعهما كليهما في دراساتي. كنت أيام المراهقة مفتوناً بكلمة فنان، وأشعر أنني في موقفي من الحياة، من الناس، من كل ما يحيط بي، إنما أنا فنان.وهو مااشار اليه الفيلسوف الالماني فريدريك نيتش في كتابه العلم المرح" اليكم الفنان على طريقتي لا يطلب الا شيئين فنه وخبزه "[5]

ادن بصفة عامة السيرة فن أدبي يهتم بتصوير حياة شخصية من الشخصيات ونقل تفاصيلها أومحطاتها البارزة إلى القراء" وللراوي وظائف عديدة في الخطاب

السردي ومنها : الحكي أو وظيفة الإخبارfonction narrative (أي توصيل الحكاية)،ووظيفة التنسيق Fonction de régieأو الوظيفة الجمالية"[6]ولإضافة لمسة جمالية على سيرتنا الذاتية لانكتفي بالسرد فقط بل نضيف إليه الوصف والتعليق..فنصف الشخصيات والزمان والمكان ..ونعلق على بعض الأحداث البارزة ونلاحظ ذلك في شارع الاميرات حينما يصف جامعة اكسترا او مدينتها"واكسترا من أجمل المدن البريطانية تقع على سفح جبل ينحدر بها إلى واد عريض يجري فيه نهر الاكس ويرتفع بها إلى قمة مكسوه بالأحراش المعروفة ب ستوك وودز ....."[7].
ومن العلامات الخفيّة التي تؤكّد التزام جبرا بالميثاق السّيرذاتي ذكره على غلاف الكتاب عبارة "فصول من سيرة ذاتيّة" بعد العنوان، وكذلك العناوين الفرعيّة مثل عنونة الفصل السّادس بـ"لميعة والسّنة العجائبيّة" ولميعة هو بالتّأكيد اسم زوجته العراقيّة التي أحبّها وارتبط بها وأصّلت انتماءه إلى العراق. كما أنّ جبرا أعلم القارئ بوضوح تامّ في المقدّمة بأنّ كتابه هذا هو فصول تؤرّخ لحياته الشّخصيّة بين سنتي 1951 و1952 وبالّتالي فهو مدرج ضمن السّيرة الذّاتيّة، وذكر أنّ التّأليف كان استجابة لطلب صديق له يرأس تحرير مجلّة أسبوعيّة طلب منه أنْ يكتب له مقالات يذكر فيها بعض تجارب حياته

وأشارت بعض الدراسات إلى أن المدينة وخاصة القدس وبيت لحم غرست بذور التحدي والفن والأدب والنقد والحس الجمالي في شخصيته، كما نمّت لديه آليات البحث والدراسة والرسم، منوهة إلى أن كتاباته اتصفت بالسلاسة والعبارة العذبة وحسن العرض والقدرة على إعادة الماضي وبعث الحياة والحرارة في تصوير الأحداث والتجارب والشخصيات والصراع الداخلي والخارجي تصويرا دافقا بالحيوية والازدياد والنموهو مانلاحظه في العديد من المقاطع التي يجسد فيها ذاته" كان ثمة شيء غير حقيقي ، ولكنه اشد التصاقا بي من كل واقع يومي ، كأنما هناك قصيدة غريبة جدا ، بل موغلة في الغرابة هذه المرة ، أكتبها وأنا أعيشها ، ولا يهمني إلى أين ستنتهي بي .وبعضها يوقعني في مآزق ، قد تقلقني قليلا ، ولكنها دائما تثيرني جسديا وروحيا ، وتمزج لي المأساة بالعبث كل يوم ، وتحيل كل شيء في النهاية إلى فنتزة هائلة يشط بها خيالي إلى حيث لا أعلم "[8]،وهو يصف حاله اثناء بداية علاقته مع لميعة.إن الأديب الفلسطيني الراحل ناقد ومبدع متعدد المشارب والاتجاهات واستطاع هضم

جميع التيارات والكتابات النقدية في عصره وخلص لتجربة نقدية وأدبية شاملة ودعوة خفية للارتقاء فكرا وفنا لمجاراة شعوب العالم وككل المفتونين بالإقامة الجمالية في العالم ،فإنه يتساءل ،بحكمة رواقية ، عن ترياق الموت ،عن بدائل الفناء ، وعن قدرة التخييل على بناء الدلالات والاستعارات الخالدة." ولكن الموت ، على كل ، كان سيقاوم بهذا الحب للحياة وبهذه الكثافة في التفكير ، وهذه الحرارة في المشاعر."[9]

لا تصبح الهوية الشخصية سردية إلا حين توضع ضمن سرد تصبح فيه الذات الحميمة ، التأملية ، قصة ، ولادة وحتى "ولادة زمنية"[10] تؤذي إلى دلالة ذاتية للزمن ، للذات كتاريخ ، وذلك ضمن " سرد النفس " وعبره . لا يعو الزمن " المتسلسل تاريخيا" الخطي ، القابل للقياس ، هو الأهم ، ولا حتى الزمن " المحسوب علميا " ، النوعي ، المعاش ، الحدثي ، بل زمن الذاكرة الفعالة ، التي تنتج معنى لاتجاه "خط الحياة "ولملول (فهم حواري) في الآن ذاته ، العثور على حبكة سرد يعني أن نفهم وننطق في لحظة معينة من وجودنا ما هو الرابط بين مختلف التجارب ومختلف الحقول التي عشناها "بأنفسنا"، وكذلك في مختلف لحظات تاريخينا الخاص ، الهوية السردية بناءا واقعي لتنسيق تجارب الفاعل الهامة ، ومن ثم العمل على صياغة منهج مركب حسب البنى السسيو-ثقافية الحاصلة. إن الفينومينولوجيا - لغويا : لفظ مشتق من اللاتنية "Phénomène " ويعني الظاهرة في مقابل "Noménon " أي الباطن[11] والظاهرة يعرفها أندريه لالاند في الموسوعة الفلسفية بأنها ما يتراءى للوعي ، أي ماهو مدرك ، مرئي في المستوى الطبيعي والنفسي على السواء والظواهر البيولوجية ، الظواهر العاطفية وتقال بالمعنى الأوسع على كل الوقائع الملحوظة التي تشكل مادة العلوم [12]أما في المعجم العربي فهي كلمة مشتقة من ظهر ، يظهر ، ظهورا ، والظاهر خلاف الباطن فهو ظاهر وظهير[13] واستقر مفهوم الفينومينولوجيا ضمن الإستعمال الفلسفي نحو 1800 ، والمصدر فينومينولوجيا هو من نعت أو صفة فينومينولوجي قد تم في سياق إشراقي صوفي ، وكان يدل على طريقة بعينها في التحري ، وإعتبارها ظواهر الكون من حيث دلالتها على العلة الأولى، على هذا المعنى استعمل الألمان صفة فينومينولوجي في 1762

يقول عبدالرحمن منيف الروائي السعودي عن الكتاب لم يكن جبرا على الاقل في هذا الكتاب, يؤرخ أو يوثق, لكن الهوامش التي حفل بها الكتاب تلقي أضواء على الكثير من الوقائع والمناخات التي كانت سائدة. وربما ضمن هذا المنظور تتبدى أهمية إضافية للسيرة الذاتية[14], لأنها بمقدار مايكون الشخص محورها, وتتابع مساراً زمنياً, فالمسار الزمني يكون متنوعا بين الترتيب المنظم وفق خط الزمن المرتب من الماضي إلى المستقبل و دلك عندما يستشهد بالتواريخ المتوالية والمتكررة بكثرة'أما النوع الأخر من المسار الزمني وهو الزمن الارتدادي فكثيرًا ما يخالف جبرا إبراهيم جبرا حركة الزّمن الممتدّة نحو الأمام ويكسر النّسق ويوقف الزّمن مرتدًّا إلى الوراء تاركًا سرد الحاضر راجعًا إلى الماضي للتّنسيق بين الأحداث القديمة والأحداث المستجدّة والحافز لذلك هو التّشابه الكبير بين الحوادث وفي الفصل السّادس ذكر رسمه لمشهد حلم في القدس سنة 1946 (أي بعد خمس سنوات)، وذكر في المقطع الثّاني من الفصل السّادس تعرّفه إلى "دنيس جونسون ديفيز" في لندن في خريف 1943[15] فهي تتطرق بالضرورة إلى أحداث وأشخاص كثيرين, مما يساعد على لملمة أجزاء الصورة ثم إجراء مقارنة تمهيداً لإعادة بناء المشهد ومعرفة الجوانب المختلفة.بالإضافة إلى التطابق بين الخبر و الخطاب من خلال تاريخية الأحداث ومن الأحداث الشّخصيّة المثبتتة بالتّاريخ الدّقيق ذهابه إلى مصر في رحلته نحو انكلترا في أوّل رحلة له خارج وطنه فلسطين، وكانت بعد أيّام من إعلان انكلترا وفرنسا الحرب على ألمانيا في 3 أيلول (سبتمبر) 1939، وانتماؤه إلى جامعة "اكستر" بجنوب انكلترا في السّنة الدّراسيّة الأولى من تشرين الأوّل (أكتوبر) 1939 حتّى حزيران (جوان) 1940 ولم يكن قد أكمل العشرين من عمره آنذاك[16]أما فيما يتعلق بعنصر الاستطراد وهو أنْ يترك الحكاية الأصليّة ليمرّ إلى حكاية فرعيّة لها بها صلة ومن أمثلة الاستطراد حول الأشخاص ما ذكر عن صديقيه الفلسطينيين اللّذين قدما إلى العراق وهما علي كمال وحلمي سمارة، وما ذكر عن علاقة عدنان رؤوف بعامر العسكري أخي لميعة، فيقول: "وتبيّن أنّ صديقي عدنان رؤوف كان رفيق عامر، أخي لميعة في الدّراسة بكليّة الحقوق حتّى تخرّجهما معًا، وهو صديق العائلة منذ تلك الأيّام"[17]

من جهة أخرى كانت تظهر بين الفينة و الأخرى تقنية فن الحوار المسرحي: وهو نمط من الحوار الذي يخضع لظروف خاصة يمارس فيها المتحاور دوراً تمثيلياً وليس مجرد محاورة مع طرف معين فيسأل أو يجيب و يصور لنا ذلك المشهد حين التقى بلميعة و صديقتها عالية العمري و هو في طريقه إلى المنزل [18]

قلة هم الادباء والمفكرين الذين يدونون يومياتهم ومن ثم يبثونها في ثنايا كتاب متضمنا ماحملته تلك السير من تجارب حياتيه متنوعة من أفراح وأتراح وهموم وأحلام رائقة وككل الرومانسيين السالكين في درب الفجائع والأوجاع الكبرى،فإنه لا يغتر بالسكينة الظاهرة ولا بالمسرات ؛فخلف كل مسرة ظاهرة ، فاجعة مهيأة للانوجاد وللفيض على القديرين والمتمكنين كينونة وصيرورة "وما حدث في بقية ذلك النهار والليلة التي أعقبته ، لا يمكن أن يروى بسهولة .فقد كان كالحلم : بعضه رعب ، ومعظمه لذة ، وكله أشبه بالمستحيل"[19]

قليل هي السير التي تجعلك تندمج في عوالمها وتعيش أحداثها وكأنك بالفعل وليد تلك اللحظه ,فالأدب العربي لم يعرف هذا النمط الأدبي إلا ومضات خجوله لان قدرته على الحفاظ على عنصر التشويق في لحضات الرومنسية وفي اغلب اللحظات كان يظفي لمسة جمالية "ولكن من يدري متى تتحول الأحداث بنزوة من "ربة الدهر" ودورة من دولابها إلى مأساة ، والفاجعة في الحقيقة ، كما في الشعر ، تتربص بنا في المنعطف من كل طريق نندفع إليه ونحن لا ندري ؟"[20]

وبصفته متمرنا على الحس المأساوي ،فإن الفنان ، هو الأقدر ، على مد الأغيار، بأقنعة المسرات والأحزان ، لمواجهة عواصف الوجود. وباعتباره ، مالكا للواقع والحلم ، وقادرا على التنقل وخلق المساحات الملغزة ، بين المنجز التشكيلي أو السردي والتجربة الوجودية ،فإنه سيضحي ، الأبرع ، في تزويد الآخرين ، بالأقنعة المعبرة والدائمة : أقنعة الخيال الخلاق." فالفنان ما أكثر الأقنعة لديه،لأنه حتم عليه أن يحيا أكثر من حياة ،وان يحيا أكثر من الآخرين .وكل عمل فني يبدعه إنما هو قناع آخر عاش به إحدى تلك الحيوات ، ويقدمه للآخرين لكي يرتدوه في ساعات الزخم من تجاربهم "[21].

الكتاب تجربة حياه لكاتب وأديب وفنان وشاعر مميز, مميز لبغداد إبان الخمسينات والتي كانت أرضا خصبة للعديد من التجارب العربية المثقفة والاجتماعات والندوات الثقافية والتي كان محورها جبرا إبراهيم جبرا ومن هم على شاكلته من المثقفين والفنانين والمعماريين أمثال بلند الحيدري ورفعة الجادرجي , البياتي, قحطان عوني, جواد سليم, مظفر النواب, عبد الرحمن منيف,بلقيس شرارة ناظم رمزي.

كان جبرا إبراهيم جبرا مولعا بالتخييل وبالاستعارات الموحية،فإنه يبحث عن الأقنعة التخييلية،القادرة على إثارة المخيلة وعلى إجلاء الأوجه المختلفة والمتناقضة للحقيقة الواحدة.كل قناع يصنع،سينتزع أثناء لحظة التوحد الخاصة المسماة بالقراءة،وكل استعارة ستعرى، في معرض المراودة الفاتنة والآسرة للنص ومدلولاته المتكاثرة دوما"إنهم بحاجة إلى أقنعة الفنان داخليا،حيث يمثلون أدوار ا لا تنتهي،ويخشون أن يراها أحد على وجوههم .أما قناع اللحظة الآنية،الخارجية،فما أسهل ما يرتدونه وينزعونه،غير أن الأقنعة الداخلية،أقنعة الخيال،هي التي هم في بحث دائم عنها،ويشترونها أينما وجدوها،والمبدعون هم مراجعهم،ومنقذوهم "[22]وبما أن الفنان،صانع أقنعة،فإنه يضع أقنعته البهية رهن إشارة،من لم يتجوهر حسهم الفني ولم تنمو طاقتهما لجمالية.وهو ما يتعلق بجانب التخييل الذاتي في هذه السيرة الذاتية إن ما يؤكد ذلك هو عدم القدرة على تثبيت الأنا بشكل قطعي ونهائي وبالتالي السيرة الذاتية التي لا تستثمر التخييل ستتحول دون وعي منها إلى تخييلا مضادا و بالتالي فهي من صميم الخيال [23] حيث يؤكد محمد موهوب بان عملية استحضار الماضي الى الحاضر كما حدث بالفعل هي عملية مستحيلة لاستحالة تثبيت الانا في شكل نهائي و قطعي لقد كان التخييل الذاتي حاضرا وفي الكثير من الأحداث التي يرويها لان الحياة التي يعرضها جبرا إبراهيم جبرا كانت واقعية مثالية إلى حد كبير ولا يمكن أن نصف هذه المثالية إلا من خلال مصطلح التخييل الذي لم يكن مصرحا به تحت هذا اللفظ لان هذه الرواية كانت من الروايات البطولية héroïque أي أنها عكس الروايات الوجودية والتي تروي القصة الذاتية مع القلق الوجودي ومنطق المذهب الوجودي الذي يحكمها و الذي لا يتجاوز الحقيقة الإنسانية البعيدة عن المثالية

وبالتالي يمكن تركيز أحد مستويات تحليل السرد على الكلمات الهوياتية ، المقولات ذات الصلة بالتجربة في كل من دوائر الوجود التي يقرر الفاعل التطرق إليها ، حينذاك ، نستطيع فهم كيف بنى الفاعل ذاتيا عوالم لها معنى بالنسبة إليه ويمكن له أن يموضع نفسه فيها : عوالم مهنية أو ثقافية أو دينية أو سياسية الخ ، وهو يعبر عن هذه العوالم المعاشة ويعيد بناءها ضمن التفاعل مع الأخر ليس جزء من فضاء الفرد الحميم ، وهي تفترض تأملا وكذلك استخدام كلمات ناقلة ، مقولات مستعارة من سجل خطاب وحجج قابل لأن يقوم مقام الحامل لمنطق استدلالي ، يمكن أن يفهمه محادث ليس من المقربين منه ويريد إقناعه[24]

بالإضافة إلى أن جبرا إبراهيم جبرا يشير إلى مشكلة أساسية حيث يصارحنا جبرا بمعضلة تشكو منها السّيرة الذّاتيّة أو بمأزق يجد الكاتب نفسه أمامه، وهو أنْ يجد نفسه مجبرًا على الاختزال والحذف والتّجاوز فيقول مثلاً: "غير أنّني هنا سأركّز على خيط رئيسي واحد من خيوط كثيرة تواشجت في نسيج تلك السّنة، يستحقّ كلّ منها، لو أتيح للمرء زمن لا ينتهي، متابعة خاصة لإبراز جمال النّسيج الكلّي وتعقيده".[25] إن جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات, قدم شهادة صادقة ونزيهة, إذ قال الكثير عما يختلج في القلب والفكر, وقدم نماذج جريئة, كما صور مرحلة كاملة بما فيها, أما مايحز في النفس فذلك الفراغ الذي خلفه بغيابه, في الوقت الذي كان عنده الكثير ليقوله ....في السيرة وشؤون أخرى مثل الحقيقة الجمالية ،وبدور الاستعارات والأقنعة في البناء الجمالي ،فإنه عد الفنان خالقا للأقنعة التخييلية ،وللوجوه التخييلية الباعثة ،لا على المتعة الجمالية دائما ، بل على الفرق والرعب الجماليين.فلا خير في تجربة جمالية ، لا تستوطن القيعان ، ولا تنبثق ذات لحظات برقية ،من السديم الداخلي للفنان ، للكشف ، الملتبس عن الخبيئة ، وعن الاختيار الأعمق والأسمى.فحين تكثر الاختيارات الجمالية ، وتضحي النفس ،حائرة بين أربعة وجوه ، يصير التعبير الحلمي ،"النص" النفسي الباطني ، المرشد إلى الوجه المقصود. يعبر التعويل على الحلم في الكشف عن الدلالات والرغبات الخبيئة ،عن تعقيد وتكاملية وشمولية التجربة الحياتية وعمق التعبير الجمالي والحقيقية الجمالية ،لدى جبرا إبراهيم جبرا.ليس الحلم حفل فنتازيا رابطة بين ما لا يتواصل أو لا

يتواشج في التجارب الحياتية أو في النواميس والقوانين الطبيعية ، بل هو أداة استكشافية لمعنى التعبير الجمالي ،وفسحة جمالية ،لاستكناه الغائر من الرغائب والمنسي من المطالب.

وهو، الذي اتسمت شخصيته وأدبه بقدر من الكوزموبوليتية، ظل وفياً لمسقطه، نجد ذلك التشبث في ذلك الخيط الرفيع الذي يظهر ويختفي باستمرار في روايات جبرا يتعلق بارتباط الكاتب ببلدته الفلسطينية بيت لحم والقدس التي أقام فيها يوصف جبرا دائماً بأنه مثقف كوزموبوليتي، أي مواطن عالمي بسبب تكوينه الثقافي الأممي وإنتاجه المتعدد الوجوه والمناهل في تلك الفترة التي شهدت ميلاد كل من طه حسين و عباس محمود العقاد وغيرهم من النقاد و في فترات متقاربة شكلت قاعدة لما أطلق عليه بنزعة الأنسنة العربية Humanism أمثال جبران خليل جبران الذي صرح أن روايته **"النبئ"** " كانت مستوحاة من كتاب الفيلسوف الألماني فردريك نتشه "**هكذا تكلم زرادتش**" الذي كتبه نتشه في أواخر القرن التاسع عشر ميلادي.

جبرا يعتبر من ألمع الأدباء العرب في العصر الحديث, وتنوع تجربته المعرفية مابين الأدب الروائي والشعر والفن التشكيلي جعلته منه مزيجا من المعارف والتي صقلت بالتعلم في الغرب بريطانيا وأمريكا

.وتعتبر ترجماته للأدب الانجليزي وخاصة روائع شكسبير أفضل ماقدم للقارئ العربي الكتاب يبدأ من سنه ذهابة إلى بريطانيا وينتهي بعودته من أمريكا للعمل في بغداد مره أخرى والكتاب يضم ستة فصول الفصول الثلاثة الأولى عن مرحله تعليمه في بريطانيا وفصلين عن حياته في بغداد والفصل الأخير والأكبر حجما عن تلك السنة العجائبية والتي تعرف فيها على زوجته لميعة العسكري.

الهوامـــــــش:

---

[1]كريمة نادر"الرواية و بوادر الإستنارة"، مجلة دبي الثقافية ، ع100، سبتمبر 2013، ص64

[2] الفاخوري. حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي (العصر الحديث) ، طهران منشورات ذوي القربى ص ص 21-35 .

[3]رونيه ديكالرت ، مقال في المنهج ، تر ، محمود محمد الخضيري ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط2 ،1968 ، ص174.

[4]جبرا إبراهيم جبرا-شارع الأميرات – فصول من سيرة ذاتية –دارالآداب –بيروت – لبنان – الطبعةالأولى -2007-ص266

[5]friedrich nietzsche .le crépuscule des idoles.trad.henri albert .sigma edition p 74

[6] Genette, Gérard, Figures III, ed. Seuil, 1972, pp261a246.

[7]جبرا إبراهيم جبرا- المصدر السابق -ص39

[8]جبرا إبراهيم جبرا- المصدر السابق -ص150

[9]جبرا إبراهيم جبرا-المصدر نفسه-ص43

[10] كلود دوبار. أزمة الهويات –تفسير تحول- ، ترجمة رندة بعث ، المكتبة الشرقية بيروت لبنان، الطبعة الأولى 2008 .ص 358 .

[11] إبراهيم أحمد ، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدغر، منشورات الإختلاف ، الجزائر، ط 1 ، 2005 ، ص 50 .

[12] أندريه لالاند ، الموسوعة الفلسفية ، خليل أحمد خليل ، مجلد 1 ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص 973 .

[13] إبن منظور ، لسان العرب ، المجلد الرابع ، دار بيروت ، بط ، ص 523 .

[14]جبرا إبراهيم جبرا-المصدر السابق-ص144،190

[15]جبرا إبراهيم جبرا- المصدر نفسه -ص134

[16]جبرا إبراهيم جبرا-المصدر السابق-ص40

[17]جبرا إبراهيم جبرا-المصدر نفسه-ص120

[18]جبرا إبراهيم جبرا-المصدر نفسه-ص195

جبرا إبراهيم جبرا-المصدر نفسه -ص52[19]

جبرا إبراهيم جبرا- المصدر السابق -ص52[20]

[21]جبرا إبراهيم جبرا- المصدر نفسه -ص172

[22]جبرا إبراهيم جبرا- المصدر السابق -ص172

[23]محمد موهوب، ترجمان الفلسفة، المطبعة و الوراقة الوطنية ،الطبعة الاولى2011

[24] كلود دوبار. أزمة الهويات –تفسير تحول- ، ترجمة رندة بعث ، مرجع سابق ، ص 359 .

[25]جبرا إبراهيم جبرا-المصدر السابق-ص116

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

مكونات السيرة الذاتية عند ياسمينة خضرة: رواية الكاتب أنموذجا

أ.عبد القادر سرير عبد الله.
جامعة البليدة2

الملخص:

تندرج رواية " **الكاتب** " للأديب الجزائري " **ياسمينة خضرة** " في خانة الجنس الأدبي الموسوم بالسيرة الذاتية ، حيث يسرد الكاتب أحداثا، ويسجل مواقف عاشها فعليا في الواقع ،فهو الكاتب و السارد و الشخصية في آن واحد .فهو يترجم لحياته، ويكشف للقارئ أدقّ تفاصيلها .

نتطرق في هذا البحث إلى العناصر المكونة لبنية الرواية السيرذاتية ، و التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى ، من خلال دراسة تحليلية نقدية لنص" **الكاتب** " ،حيث نتطرق إلى القضايا الآتية :

. الميثاق السِيري . المؤلف السارد والشخصية . دوافع كتابة السير الذاتية . الصراع ونجوى الذات . الحقيقة والخيال . الصدق و الصراحة..

Abstract

We consider the book titled "The Writer"written by the algerian novelist Mohamed Moulsehoul who usd to sign his books under the pseudonym of Yasmina Khadra (the name of his wife),to be a literary genre classified as an autobiograpy .The writter tells in this book real events of his own life , so he is for the reader the narrator and the writer and the same time .

Through this book we study about how an autobiography is built and the comparaison between the other literary genres introducing critical analysis which will talk about the following points :

_ The autobiography act _ (The writer,the narrator,the charactert)

_ The reasons to write autobiographies_The conflict and the inner dialogue_ The The reality and the fiction_ Faithfulness and the sincer.

*** *** ***

مقدمة :

يُعدُّ ياسمينة خضرة " محمد مولسهول " أحد أبرز الروائيين الجزائريين في وقتنا الحاضر ، الذين أوجدوا لأنفسهم مكانة مرموقة في عالم الإبداع السردي في

الجزائر، وفي العالم ، لأنَّ رواياته تُرجمت إلى أكثر من عشرين لغة أجنبية أخرى . غير الفرنسية . لغة الكتابة الأصلية . .

ينتمي " **الكتاب** " إلى جنس السيرة الذاتية ، و نسعى من خلال مداخلتنا هذه إلى البحث و التنقيب عن العناصر أو المكونات السردية التي تمكننا من تحديد هوية نص هذه المدونة ،و تصنيفها في خانة السيرة الذاتية . وعليه سوف يكون عملنا في هذا البحث مُركزا على دراسة المكونا ت الآتية:

" الميثاق السيري ، (المؤلف . السارد . الشخصية)، الحقيقة و الخيال ، الصراع و نجوى الذات ، دوافع كتابة السيرة الذاتية ، الصدق و الصراحة في كتابة السيرة الذاتية" .

نتناول في هذه البحث بالدراسة و التحليل تلك المكونات المذكورة آنفا ، من حيث الجانب النظري ، ومن حيث الجانب التطبيقي ، في التنظير سوف نتطرق إلى دلالات و مضامين المكونات الستة ، و أقوال وأراء النقاد فيها ،وفي بنية السيرة الذاتية عموما ، أما في الشق التطبيقي فسوف نقوم بتتبع تلك المكونات في ثنايا المدونة ، و نرى مدى حضورها أو غيابها فيها ، و أثر ذلك في تشكيل البناء العام لهذا النص من جهة، و أثر ذلك في القارئ من جهة أخرى .

تحتاج دراسة السيرة الذاتية إلى كثير من الجهد ، والوقت و الصبر ، لأنها أدب اختلف النقاد في كثير من تفاصيله سواء من حيث المفهوم أو المدلول ، و من حيث التجنيس و التصنيف ، وكذلك إلى قلة الدراسات النقدية في هذا الفن الأدبي .

أولا : الميثاق السيري :

يُعدُّ الميثاق السِّيري أهم مُكون من مكونات جنس السيرة الذاتية، إذْ بواسطته يمكننا تمييزه عن غير من الأجناس الأدبية الأخرى ، مثل الرواية ، و الملحمة ، و المسرحية ، وغيرها من النصوص الأدبية ، فبفضل هذا الميثاق أو العقد يستطيع القارئ أنْ يُحدد بدقة و بسرعة هويةَ نص السيرة الذاتية دون الاستعانة بالمكونات الأخرى ،إذ أنَّ حضور هذا المكون يضمن وجود المكونات ألأخرى عموما في هذا النمط من النصوص السردية.

تكمن أهمية الميثاق السيري في كونه اتفاقا يبرمه المؤلف مع قارئه ، يتعرف من خلاله هذا الأخير على هوية النص المقروء قبل بداية الفعل القرائي، و يوجه (أيْ الميثاق) و يحدد طبيعة القراءة ، أيْ أن القارئَ يتأكد من واقعية الشخصيات و الأحداث و الأزمنة و الأمكنة المشكلة للبنية العامة لنص السيرة الذاتية " فالميثاق يقود القارئَ للوصول إلى حقائقَ ، تتعلقُ بتاريخ شخصية واقعية يُسرَدُ لها، أمَّا غياب هذا الاتفاق فيجعل القارئَ يعيش مع تجربة خيالية يصنعها الكاتب ، و يُوقع القارئ ِ في مأزق التجنيس وضبط هوية النص" [1] .

تناول الناقد الفرنسي فيليب لوجون (Philippe Lejeune) مسألة الميثاق في كتابه الموسوم "**السيرة الذاتية ، الميثاق و التاريخ الأدبي** " حيث ميَّز بين الميثاق و العقد ، قائلاً :" لقد استهواني مصطلح ميثاق السيرة الذاتية ، لأن الميثاق يُثير صورا خرافية ، مثل المواثيق مع الشيطان التي نغمس فيها ريشتنا في دمنا من أجل بيع الروح ، في حين يُحيل العقدُ على دلالة أكثر نثرية إننا عند كاتب شرعي.إنّ مصطلح عقد يستتبع و يفترض وجود قواعدَ صريحة ، وثابتة و معترف بها لاتفاق مشترك بين المؤلفين والقراء ن بحضور الكاتب الشرعي الذي يتم التوقيع عنده على نفس العقد و نفس الوقت."[2].

ويرى **جابر عصفور** أنَّ الميثاق السيري " يُحدد ضمنا أو صراحة العلاقةَ بين كتابة السيرة الذاتية والواقع الذي تشير إليه من منظور التطابق الذي تنبني عليه بين المؤلف ، و السارد ، و الشخصية في الدلالة على ما وقع في الخارج"[3].

. أشكال و مواضع الميثاق السيري :

تختلف أشكال الميثاق من حيث المضمون ، و من حيث الموضع من النص الذي تُكتبُ فيه ، فمن المؤلفين من يدون عبارة " **سيرة ذاتية** " على صفحة الغلاف الأولى و تحت العنوان مباشرة ، كما فعلت الشاعرة الفلسطينية **فدوى طوقان** في سيرتها الذاتية " **رحلة جبلية رحلة صعبة**" ، و يُسمى هذا الميثاق " **ميثاق العنوان**" ، فبواسطة هذا الميثاق يُحدد الكاتب جنس عمله الأدبي ويمكنه " جعل النص وثيقة تاريخية لشخص يسرد تاريخ حياته ، و يدون الحقائق ، رغم علمنا ما يشوب السيرة الذاتية من نقص ، و نسيان ، وإخفاء لبعض الحقائق المتعلقة بالكاتب" [4].

و من الكُتاب من يكتب نصا مختصرا على الصفحة الرابعة من الغلاف يبين فيها أنه يسرد مجريات حياته في هذا النص و يروي فيه أحزانه و أفراحه، ذكرياته ، فيطمئن قلبُ القارئ و يعرف أنه سوف يقرأ عن أشخاص حقيقيين ، يأكلون الطعام و يمشون في الأسواق ، و ليسوا أشخاصا مُتخيلين لا وجود لهم في الواقع ، وليسوا كائنات ورقية فقط كما يقول الناقد الفرنسي **رولان بارت** (1915 ـ 1980).

من المؤلفين من يكتب ميثاقا في شكل تمهيد قبل بداية النص السير الذاتي ، يحدد فيه جنس النص الذي يوجد بين يدي القارئ، و يذكر فيه أسباب و دوافع كتابة هذا النص. ويطلق على هذا الشكل " **الميثاق التمهيدي**".

في حين نجد أن طائفة من الكتاب توظف التمويه و التغطية و المواربة في كتابة سيرتها الذاتية فتستعمل التلميح دون التصريح ، و الإشارة بديلا عن العبارة هروبا من إكراهات الواقع بكل مكوناته الاجتماعية ، و السياسية و الدينية ، و من أجل تحقيق ذلك سموا شخصياتهم في النص الروائي بأسماء بعيدة كل البعد عن الواقع ، كما غيروا أماكن الأحداث و الوقائع ، حتى يتملصوا من مراقبة السلطة الأمنية ، و يسلموا من لوم وعتاب المجتمع.

ـ شكل و موقع الميثاق في نص " الكاتب ":

وُضِع الميثاق السيري على الصفحة الرابعة من غلاف المدونة ، أيْ على الصفحة الأخيرة الخارجية من الكتاب، ووردَ على شكل نص واضح و صريح لا يحتمل أيّ تأويل و لا تفسير ، وقد جاء فيه ما يلي : " في هذا الكتاب يروي ياسمينة خضرة التحاقه بالمدرسة العسكرية للأشبال بالمشور ولم يكن عمره يتعدى الستة سنوات ، و يروي حيرته و فزعه عندما أصبح مجرد رقم (129)، و لم يكن باستطاعته الثورة على الأمر الواقع نظرا لصغر سنه.

كما يروي كيف أصبح كاتبا ، بعيدا عن أبيه و هو يتألم ، ذلك الأب الذي لم يعد يناديه بابا.

وبمناسبة صدور هذا الكتاب سنة 2001كشف ياسمينة خضرة عن هويته الحقيقية، إنه اليوم كاتبا عالميا مُعرف به ، وكتب حوالي 15 مُؤلفا ترجمت في أكثر من 25 بلدا".

يبدو من خلال قراءتنا لنص هذا الميثاق أنه ليس من كتابة المؤلف ، وإنما هو للناشر أو المترجمة **إنعام بيوض** ، و لكن هذا لا يغير من أمر الميثاق شيئا ، لأنه لا يمكن تصور كتابتة كل هذه المعلومات دون موافقة أو إذن المؤلف .

لقد تضمن هذا الميثاق دلالة واضحة بأن هذا النص السردي ينتمي إلى جنس " السيرة الذاتية " ، لأنه يخبر القارئَ أن مضمون رواية " الكاتب " هو سرد لمسار المؤلف منذ كان يبلغ السنة السادسة إلى أصبح كاتبا ، كما يشير إلى الهوية الحقيقية للكاتب " **محمد مولسهول** " ، بعد أن كان ينشر رواياته تحت الاسم المستعار " **ياسمينة خضرة** " . اسم زوجته .

فالقارئُ ما إن يقرأ ذلك الميثاق السيري حتى يعلم و يتأكد من حقيقة وواقعية الشخصيات ، و الأزمنة والأمكنة التي تشكل البنية العامة لهذا النص السيرذاتي.

ثانيا : المكون الثاني : (المؤلف . الشخصية الرئيسة . السارد)

هذا المكون الثاني مركب من ثلاثة عناصرَ، هيَ المؤلف ، الشخصية الرئيسة و السارد ، ويُشترط التطابق التام بينها تطابقا تاما ، لِما لهذا التطابق من دور رئيسٍ في تحديد هوية النص السير الذاتي ، حيث لا يبقى أيُّ مجالٍ للشك و الخلط بينه و بين النصوص السردية الأخرى ، و هذا ما جعل النقاد و دارسي النصوص السردية يولون اهتماما بالغا لهذا المكون المُرَكب . يرى **فيليب لوجون** أن التطابق " إما أن يكون أو لا يكون ،لا وجود لدرجة ممكمنة" [5] ، فحتى تتحقق السيرة الذاتية " فيجب أن يكون تطابق بين المؤلف و السارد و الشخصية"[6].

هذا التطابق قد يكون واضحا جليا ، لا يشُوبه أيّ غموضٌ ، و لا يكتنفه أيُّ لُبْسٍ ، و يحصل ذلك بواسطة الميثاق السيري ، الذي يُبين فيه المؤلف أنه هو ذاته السارد و الشخصية الرئيسية ، وقد يكون التطابق غير ظاهر بطريقة كافية ندركه من خلال بعض الإشارات و الرموز التي يوظفها المؤلف ، فيتأكد القارئ من التطابق بين العناصر الثلاثة (المؤلف . السارد . الشخصية الرئيسية) .

كما أن التطابق قد يكون غامضا ، غير واضح المعالم ، في هذه الحال يدخل القارئ في دوامة الشك والالتباس في عملية التجنيس الأدبي ، فيصعب عليه تحديد هوية النص الذي بين يديه ، وعليه فإن القارئَ يبذل جهودا ذهنية مُضْنية من أجل معرفة حقيقة النص ، و دراسته دراسة تليق بطبيعته و ما يحويه من دلالات

وعناصر سردية . وقد يضطر المتلقي من أجل معرفة حقيقة النص المقروء ، قراءة نصوص سردية سابقة أخرى لذات المؤلف من أجل معرف هوية النص الذي بين يديه ،وفي هذه الحالة فإن العلاقة بين العناصر الثلاثة لهذا المكون تنتقل مفهوم المطابقة إلى مفهوم المشابهة " وهذا يقودنا إلى علاقة مشابهة لا علاقة مطابقة ، فالكاتب يُظهر اسمه على الغلاف، لكنه يستعير من تقنيات السرد ما يجعله يتقنع خلف راوٍ يبتدعه ، فيتخلى بذلك عن حقه في السرد وهذا ما يجعل الباحث يُنقب عن روابطَ تجمع بين المؤلف والسارد ،و تثبيت تطابق تلك العلاقة أو تشابهها "[7].

يُوظف المؤلف ضمير المتكلم للسارد في حالة التطابق التام و الجلي، فالضمير المستعمل يُحيل على المؤلف و الشخصية مباشرة دون أيِّ شك أوْ لُبسٍ ، و السرد بهذا الضمير هو الأسلوب الكلاسيكي والمهيمن في كتابة السيرة الذاتية ، و هذا ما يُسميه **فيليب لوجون** " السرد القصصي الذاتي "[8].

فباستعمال ضمير المتكلم ، يبوح السارد (المؤلف) بكا أسراره ، و تفاصيل حياته ، و يجعلنا نعيش الأحداث المسرودة بكل صدق وواقعية ، كأننا نراها رأي العين ، أو كأننا نشاهد مسرحية تُعرض أمام أعيننا على الخشبة.

بعض المؤلفين يجنحون إلى توظيف ضمير الغائب في سرد الأحداث ، كما فعل **طه حسين** في كتابه " **الأيام** " ،استعمال هذا الضمير يُوهم القارئ بانفصال العناصر الثلاثة (المؤلف ـ السارد ـ الشخصية) ، فيظهر له خطأً أن المؤلف و السارد و الشخصية الرئيسية ثلاث كائنات سردية منفصلة لا يربط بينها رابط ، و لا يجمع بينها جامع، إن توظيف ضمير الغائب يُتيح للمؤلف أن يختبئَ وراء قناع ذلك السارد الذي يعود عليه الضمير و يتمكن من التعبير عن مشاعره و يُفصح عن أفكاره ، و يسرد ذكرياته دون خوف و لا خجل و لا تردد ، ففي هذه الحال يظهر لنا أنَّ " الراوي الذي يعرف كل شيء، أو كُلي المعرفة ، يروي بضمير " هو" رغم غيابه ، فهو يروي من الداخل"[9].

بعض المؤلفين يستخدمون الضميرين السابقين في آن واحد (المتكلم و الغائب) ، حيث يُوظفون ضمير الغائب في مرحلة الطفولة ، عندما يسرد الأحداث البعيدة في الزمن ، بكل حرية و انطلاق ، دون أن يأبهَ لما قد يحدث من أخطاءَ و نسيان في

المادة المسرودة ، حتى لو تطلب الأمر اختلاق بعض الأحداث والوقائع المُتخيلة ليملأ بعض الفجوات و الفراغات السردية . ولكن عندما ينتقل المؤلف إلى مرحلة الشباب و الكهولة ، حيث يصير الكاتب واثقا وواعيا بما يسرده ، فإنه يوظف ضمير المتكلم.

أمّا ضمير المُخَاطَب فهو أقل الضمائر استخداما في كتابة السيرة الذاتية ، ومن الكتاب من يستخدم اسما مستعارا للشخصية الرئيسية (أى لشخصه) بسبب الظروف الاجتماعية و السياسية و الاجتماعية التي تحيط بالأحداث أو تتعلق بها ، و التي تمنع الأديب من التصريح باسمه في النص السردي،والإدلاء بشهادته بكل حرية ، و الكشف عن تجاربه بكل صراحة " فإذا ما عدنا إلى القرن التاسع عشر وجدنا كثيرا من الأدباء العرب قد دونوا تجارهم الذاتية ، وجعلوها منهَلا يستلهمون منه مداد نصوصهم الأدبية ، لكن الظروف التي كانت سائدة آنذاك وقفت حائلا دون إعلان ارتباطهم المباشر بتلك التجارب "[10]

من خلال قراءتنا لهده المدونة وجدنا التطابق التام بين العناصر الثلاثة " المؤلف . السارد . الشخصية " حيث أن المؤلف يكشف لأول مرة عن اسمه الحقيقي " محمد مولسهول" ، قبل هدا الكتاب الذي صدر عام 2001 كان الكاتب ينشر مؤلفاته باسم زوجته " ياسمينة خضرة " ، كما سار على نفس النهج بعد هذا التاريخ.

ويمكننا تتبع المواضعَ في النص السيرذاتي ، التي ذكر فيه اسمه الحقيقي أكثر من مرة ، و نقتصر على مثال واحد فقط ، الذي ورد ذكره في الصفحة 143 :

" في السنة الثامنة ، كان أستاذ اللغة الفرنسية جزائريا من الأصنام يُدعى قوادري ، كان مدرسا بارعا ، تحول دروسه القيمة القسم إلى قاعة حفلات ...

كان شديد القرب من تلاميذه ، يداعبهم و يحبهم ...

وهكذا أفحمني عدة مرات ، لأنني مع اكتشافي لروعة اللغة الفرنسية ، كنت أخال نفسي شاعرها أراغون، كان يقول لي : السيد **مولسهول** ، إذا كان كلامك المبين بمثل ترقيعك المتين فإن موهبتك ستهز النائمين ، لكن الأدب لعلمك يمقت التلوين و ليس باختلاس جملة من المعلمين ، استعارة كلمة من السيد **لاروس** المعين ، تصبح **كاتب ياسين** "[11].

ولدينا دليل آخر على التطابق التام بين العناصر الثلاثة ، هو العلم الكامل و الواسع الذي يتسم به السارد وهو يروي الأحداث بكل تفاصيلها و دقائقها ، حيث يصف الأشخاص و الأماكن و الأسواق ويحلل الشخصيات ، مستبطنا دواخلها ويرجع كل هدا إلى التطابق التام بين العناصر الثلاثة المشكلة لهدا المكون الثاني في بنية النص السيرذاتي.

يقول الكاتب في الصفحة الثالثة و الستين من النسخة العربية يصف حال أمه الحزينة بعد طلاقها من أبيه و رميها رفقة أولادها السبعة في مرأب حقير بأحد الأحياء البائسة و الخطيرة لمدينة وهران : " قابلتنا أمي برأس معصوب بوشاح مضحك وشعر منفوش ، كانت تستجمع قِواها بصعوبة بعد طلاقها ، قابلتنا امرأة محطمة يتعذر التعرف عليها ، نكبتها أثارت شديد حنقي" [12] .

السارد ـ المؤلف و الشخصية كذلك ـ يعرف كل شيء عن الشخصية (أمه) في بنيتها الداخلية والخارجية ، فشكلها مأساوي و يدعو للضحك، نفسيتها منهارة ، و هي غير قادرة على الصمود و الثبات إلا بصعوبة كبيرة ، فهذا نموذج نصي آخرَ يدلنا بكل وضوح على التطابق التام بين العناصر الثلاثة للمكون الثاني من مكونات السيرة الذاتية.

إن وصف السارد لزملائه الأشبال منذ طفولتهم إلى مرحلة الشباب ، و حتى بعد التخرج و الولوج في الحياة المهنية ، يدلنا كذلك على أن المؤلف كان حاضرا معهم في مختلف مراحل الدراسة و التكوين ،ولذا فهو يروي عنهم أدق التفاصيل، أشكالهم الخارجية، مشاعرهم ، آمالهم ، رغباتهم و كل شيء يتعلق بكل واحد منهم ، لقد " استطاع أن يتتبع الشخصيات ، و يرسم ملامحها ... دون الاكتفاء بوصف ظاهر الشخصيات ،بل عمد إلى استبطانها ،وكشف مكنوناتها ، وهذا جعل السارد مهيمنا على النص "[13].

ثالثا : الدوافع :

لا يمكننا تحديد دافع واحد بعينه يدفع الكاتب أو المؤلف إلى البوح بأسراره ، و الكشف عن خبايا تضاريس حياته والنبش في ماضيه ، و ماضي من عايشهم

وقضى معهم حينا من الدهر، من الأهل و الأصحاب و الخلان ، و رفقاء العمل و غيرهم من الأشخاص الذين صادفهم في دروب الحياة ومنعطفاتها .

دوافع كتابة السيرة ضربان، دوافعُ ذاتية أو داخلية ، وسياقية أوْ خارجية، وقد يظهر لنا في بعض الحيان أنّ هناك دافعا واحدا فقط ، وهذا لا يعني أنه لا يوجد غيره، و لكن هو الغالب و المهيمن على ولادة النص فقط ، فيجب على الباحث ألا يُغفل الأسباب الأخرى ـ حتى و إن قلت ـ التي دفعت الكاتب دفعا إلى كتابة نصه السير الذاتي.

فمن الدوافع الذاتية أو الداخلية أن يرى كاتب ما نفسَه عالَما من الأسرار، و مخزونا من التجارب والمواقف يستحق التدوين حتى يشاركه القارئُ في معرفتها ، و سبر أغوارها ، ومحاولة تفسيرها و تأويلها، و الاستفادة منها و الاعتبار بها .

وقد يكون الدافع الذاتي تحقيق غريزة أصيلة في الإنسان ، ألا و هي غريزة حب الخلود أو البقاء ، التي ابتليَ بها أبونا آدم في بدء الخليقة لما أغراه إبليس بالأكل من شجرة الخلد ، قال تعالى : **" فوسوس إليه الشيطان قال يا آدمُ هل أدلك على شجرة الخلد و ملك لا يبلى"**[14] ، يكثر هذا الدافع كلما تقدم بالكاتب العمرُ، و هجره الشباب ، و هجمت عليه الشيخوخة ،فيسارع إلى قلمه و دفاتره يسجل ما بقي لاصقا ومتشبثا بصحائف ذاكرته خوفا من العجز أو الموت .

ومن الدوافع كذلك الكتابة من أجل تبرير بعض المواقف أو التصرفات التي صدرت من المؤلف في مرحلة ما من مراحل حياته ، أو من أجل الاعتذار عما صدر منه من أخطاء أو هفوات سببت له مشاكلَ و صراعات مع بعض الأشخاص أو الهيئات و المؤسسات ،كما يمكن أن يكون الدافع تصوير و توثيق الحياة الفكرية في عصر معين ، كما فعل ابن طولون في كتابه الموسوم **" الفلك المشحون في أحوال محمد ابن طولون "**.وقد يكون الدافع متمثلا فقط في الرغبة في استرجاع الذكريات الجميلة ، و الحنين إلى أيام الصبا والشباب ، كما فعل أسامة ابن المنقذ في مُؤلفه **" كتاب الاعتبار ".**

وقد يكتب الأديب سيرته الذاتية ليفصح عن معاناته ، و مكابدته من أجل تعليم نفسه و تثقيفها و وصوله إلى ما وصل إليه من مرتبة في العلم ، و درجة في الثقافة و المعرفة ، كما فعل طه حسين في كتابه **" الأيام "** .وفي بعض الحالات يلجأ

الأديب إلى تدوين سيرته الذاتية قصدَ إزالة الحمل الثقيل الذي ألقاه الدهر على كاهله ، أو يسعى من خلال الكتابة إلى تقاسم مع قرائه نائبات الحياة ، وغدر الأيام ، و تنكر الأحبة لأنّ كتابة السيرة الذاتية و مشاركة الآخرين الهموم و الصعاب والمحن ، يمكن أن " تخفف العبء على الكاتب بنقل التجربة إلى الآخرين ، و دعوتهم إلى المشاركة فيه، فهي مُتَنفسٌ طلق للفنان ، يقص فيها حياة جديرة بأن تُستعاد و تقرأ"[15] . ويُعد إشباع دافع نزعة " **الأنا**" الدافع المشترك بين كتاب السيرة الذاتية ، لأن هذا الأمر فطريٌ عند الإنسان فكل واحد من بني آدمَ يريد أن يثبت وجوده في مُعترك الحياة ، و يحب و ينتظر أنْ يكون محل تقدير و اهتمام الآخرين .ومن الدوافع في كتابة السيرة الذاتية أيضا تحقيق المتعة الفنية و اللذة الأدبية للكاتب ، حيث يسعى إلى البرهنة أنه قادر على كتابة نص أدبي جميل ، ذي لغة جميلة راقية، و مضمون ساحر ، فيستمتع هو بما يكتب ، و يحقق اللذة الأدبية للقارئ.

وأمّا الدوافع الخارجية لكتابة السيرة الذاتية ، فمنها إلحاح الأصدقاء و الأقربين و الزملاء ، و مطالبات الباحثين ، و رجاء التلاميذ من أستاذتهم ، تدوين سيرهم الذاتية حتى لا تضيع التضحيات و التجارب والنجاحات سدى و تطويها الأيام و السنون في كهوف النسيان ، يقول أحدهم : " فاتحني عددٌ غير قليل من الأصدقاء و الأدباء في أن أكتب سيرتي الذاتية فأخذ اقتراحهم يمثل هاجسا يدور في نفسي ويستثير ذاكرتي" [16]

القراءة السطحية لنص هذه المدونة " **الكاتب** " لا تدلنا على أي دافع صريح حفز الكاتب على تدوين سيرته الذاتية، و لكن القراءة المعمقة تمكننا من استنباط بعض الدوافع ، فأول دافع بارز في النص هو تحقيق المتعة الأدبية و اللذة الفنية فالكاتب يؤكد هذا التوجه المبثوث في كيانه و المغروز في ذهنه منذ طفولته المبكرة ، حيث كان دائما يشعر برغبة جامحة في الكتابة ، دون أن يجد لذلك الإحساس و الشعور تفسيرا. و الدليل على ذلك هو انشغاله في حصص الامتحانات الرسمية بكتابة النصوص القصصية والقصائد الشعرية عن الإجابة عن الأسئلة رغم العواقب الوخيمة التي تنجم عن هذا التصرف ، التي قد تؤثر تأثيرا سلبيا على

مساريه الدراسي و المهني في المستقبل ، جاء في الصفحتين 171. 172 ما يؤكد هذه الحقيقة :

" في ذلك اليوم لم ألق حتى نظرة واحدة على الأسئلة، بمجرد أن أُعطيت إشارة الانطلاق ، أبعدت ورقة الأسئلة بيد و بدأت أخربش بحمية على مسودتي .عند نهاية الساعة الأولى نخر عبد الوهاب خاصرتي بذؤابة قلمه ،و همس قائلا :. هل يوجد فخ في السؤال الثالث ؟...

رأيتني أكتب هذا ،و ليس لهذا أي علاقة بالفرض.

قطب عبد الوهاب حاجبيه و قال :ما هذا؟

. قصة قصيرة ، نص أدبي بحت، هذا كل ما في الأمر.راودت الفكرة ذهني طوال الليل ،إلهام مثل الحديد ، ينبغي أن يُدق ما دام حاميا .

. ماذا و الفرض ؟

. سلمت ورقة بيضاء .

. ورقة بيضاء . أنت مخبول تماما .ظننت أنك تمكنت من الحصول على الأسئلة، لكن هنا أفحمتني تسلم ورقة بيضاء في امتحان نهاية الفصل ، هيئ نفسك يا صاحبي لتوبيخ"[17].

من خلال هذا النص نرى قوة هذا الدافع الذاتي الذي يهيمن و يسيطر على ذات الكاتب و على إرادته ووجدانه ، حيث لم يعد يفكر في العواقب الخطيرة التي سوف يسببها له امتناعه عن الإجابة عن أسئلة امتحان رسمي في مؤسسة عسكرية معروفة بانضباطها و صرامتها .

دافع ثان يمكننا استخراجه من أعماق النص حتى وإن لم يبح صاحب هذه السيرة ، ألا وهو البوح والاعتراف بالمعاناة و العذاب و الآلام التي كان يتجرعها و يكابدها الأشبال في صغرهم . خلال المرحلتين الابتدائيةو المتوسطة. لما في ذلك من تنفيس للكرب و تعزية للنفس لما أصابها من محن وظلم و قهر ، فالإنسان بطبعه عندما تحل به مصيبة يتجه إلى الآخرين يشكو همه ، و يطرح غمه ،علّه يجد في عمله هذا من يشاركه همومه و أحزانه فيخفف بذلك من همومه و أحزانه .

لقد اجتث الصبى **محمد** من حضن أمه و هو لم يتجوز السن السادسة من عمره ، و أُدخل رغما عنه إلى ثكنة عسكرية يسيرها رجال شداد غلاظ ، في جو من

الصرامة و الانضباط ، و أحيانا بشيء من الظلم و القهر و حُرم هو و زملاؤه الأطفال من اللعب و اللهو و الترفيه .

لقد عاش الأشبال ظروفا صعبة و قاسية في ثكنة المشور ، وصف الكاتب بعضا منها بأسلوب مؤثر يخشع له القلب و تدمع له العين ، و تقشر لها الأبدان ،نختار هذا النموذج الذي يؤكد ما نقول .

" كنت أتقاسم المهجع مع ما يقارب العشرين طفلا من ذوي النوم المضطرب ...كان البعض منهم يبكي وقبضته في فمه و البعض الآخر يصرخ ثم يعود ليغط في نوم عميق.لكن لم يكن ذلك ما يسهرني . كنت أفكر في أمي ، وفي إخوتي وأخواتي ،وفي حي وفي البقال القريب ، و في كلبي ريكس ، و في الأصوات المألوفة ..."

ثم يصف بعض التصرفات القاسية لأحد الممرنين تجاه الأطفال ، حيث يقول:

" لا أطيق التكرار . عندما أقول انهضوا ، أريد الجميع على استعداد بجانب السرير قبل أن أنهيَ زعيقي.

بغتة حدث زلزال . أدركت بشكل مبهم بأن هبة ِ عاصفة قذفتني إلى مكان ما . ووجدت نفسي مطروحا على الأرض ووجهي ملتصقا بالبلاط ، نصف دائخ ، مردوما تحت فراشي ، وقد ثبت زوج من الأحذية العالية المضحكة فوق أنفي. انحنى جندي لكي يريني سحنته المستشيطة غضبا.

أتحسب أنك لا زلت في حضن أمك الحنون ، أيها الغرير المريل ؟ اخرج من هنا في الحال إن أردت ألا تأخذ حذائي على مؤخرتك...

جاء ابن عمي لنجدتي ، دفع جنبا السرير الذي كاد يسحقني ، أزاح الفراش و ساعدني الخروج من تحت الأنقاض ...سألت قادرا :. ما الذي حدث ؟

. الجندي قلب سريرك."[18]

ففي هذا النص نرى بكل وضوح قدر المعاناة و الظلم الذي تعرض له الكاتب رفقة أقرانه من الأشبال في مرحلة عمرية هشة و حساسة ، وجدوا أنفسهم في ظروف أقل ما يقال عنها أنها غير لائقة بأطفال أبرياء لا حول لهم و لا قوة ، لقد كانوا ضعفاء ، بعيدين عن عائلاتهم و أقاربهم ، و لعبهم ، و عن أحلامهم .

فالكاتب . في رأينا . دوَّن هذه السيرة الذاتية من أجل إفراغ نفسه و نفوس زملائه من الأحزان و الآلام والمحن و ليشاركه القراء تلك الحياة القاسية ، حتى يخففوا من شدتها ،و صعوبتها و مرارتها لديه و لدى من يقرأ هذه السيرة الذاتية من أقرانه.

رابعا : الصراع و نجوى الذات

إن الصراع الذي يعيشه الإنسان و يكابده أثناء فترات معينة من حياته أو خلال تجارب مريرة يعيشها تترك آثارا واضحة و بصمات ظاهرة على صفحات حياته ، و الأديب بسبب حسه المرهف،و شعوره الزائد عن غيره، أكثر الناس تأثرا بالصراع بشقيه الداخلي و الخارجي، وهو دافع قوي في كتابة نص السيرة الذاتية " إذْ يصور الداخل و الخارج ، و ما يمر فيهما من مواقف متباينة ، و آراءَ متناقضة ، فحظ السيرة الذاتية من البقاء منوط بحظ صاحبها نفسه من عمق الصراع الداخلي ، أو شدة الصراع الخارجي"[19].

كلما كان الكاتب مدركا لحقيقة الصراع ، و متفاعلا معه تفاعلا واعيا به، وقادرا على تحليله و تصويره ،بحيث يتمكن من إثارة شعور القارئ ، و استفزاز عاطفته ، كلما كان نص سيرته الذاتية ناضجا و كاملا جماليا و دلاليا ، و يتلقاه القارئ قَبولا حسنا ،و يتواصل معه بكل صدق و حميمية . فكاتب السيرة الذاتية إنْ استطاع أنْ يُجسد في نصه مظاهر الصراع التي تتأجج في داخله ، أو تلك التي تتفجر في الخارج من حوله، فإنه سوف يُولد في نفس المتلقي قدرا كبيرا من المشاعر و الأحاسيس التي تدفعه دفعا إلى مشاركة الكاتب في تجربته ، و تفاعله ، وفي مواقفه إزاء ذلك الصراع ، وكذا تعاطفه معه ، وربما يُعد **طه حسين** من أحسن الكتاب الذين أجادوا نقل و تصوير الصراع . بشقيه الداخلي و الخارجي . الذي ميز حياته بصفة عامة ، و مساره العلمي بصفة خاصة حيث قدم " صورة واعية للصراع بين الإنسان و بيئته ، و كان يعمد عمدا إلى تصوير ذلك الصراع ، و لا يدعه يُستنتج من طبيعة السيرة نفسِها"[20].

لقد كان للصراعات السياسية و الإيديولوجية و الاجتماعية آثارٌ بالغة و عميقة في حياة و مسيرة المفكرين و الأدباء في وطننا العربي الكبير، و سجلوا ذلك في أعمالهم الإبداعية و مؤلفاتهم الفكرية خاصة في نصوصهم السير الذاتية،إما بأسلوب واضح

و مباشر و صريح، وإما بأسلوب الترميز والتمويه والتلميح، نظرا لاختلاف الظروف السياسية و الاجتماعية و الفكرية من بلد إلى آخرَ، و بين فترة تاريخية وأخرى.وظهرت نتيجة لذلك نصوصٌ متعددة و مختلفة ، صورت الصراعات التي واجهها المفكرون والأدباء و المصلحون ، وكثير من تلك النصوص الأدبية التي تسرد السير الذاتية لأصحابها ، ما هي في الحقيقة إلا سجالٌ و صراع بين الأفكار المستوردة من الغرب ، و المبادئ التي تشكل في معظمها الثوابت العقدية و الفكرية و الاجتماعية التي تشكل القاعدة الصلبة لمجتمعنا العربي ـ الإسلامي .

في خضم تلكم الصراعات الداخلية و الخارجية التي عاشها كاتب السير الذاتية ، يلجأ إلى كتابة نصه من أجل إفراغ ما بداخله من غليان و تناقضات و تساؤلات ، لأن هذه العملية " تحقق لصاحبها التوافق والاتزان ، إذْ تُيسر له أنْ يعيشَ حياته الداخلية و الخارجية و العليا من خلال ذكرياته ، و الكشف عن حياته الباطنية ، و تأمل ذاته العميقة ، بما فيها من ثراء داخلي ، يمثل عالما أصغر" [21] .

الصراع الداخلي أو نجوى الذات سر من أسرار الفرد ، لا يعرفه إلا من عايشه و كابده و تجرع مرارته ولا يمكن للقارئ الاطلاع على حقيقة ذلكم الصراع إلا بعد أن يصرح الكاتب بذلك في نصه السير الذاتي. وبرجوعنا إلى نص المدونة " **الكاتب** " وجدنا نماذجَ عديدة للصراع بنوعيه الداخلي و الخارجي و سنكتفي بإيراد بنموذج واحد فقط يجمع النوعين معا .

. بعد حصول الكاتب على شهادة البكالوريا عام 1975، وقع في صراع داخلي شديد بسب تعارض رغبته مع رغبة والده فهو كان يريد إكمال دراسته في الجامعة بعيدا عن الحياة العسكرية ، كان يحلم بدراسة الآداب و العلوم الاجتماعية و لكن أباه كان له رأي آخرَ، كان يريد أن يرى ابنه ضابط كبيرا ، أو وزيرا للدفاع " سيكون بإمكانك أن تكتب و تجوب أنحاء العالم ، وتقابل شخصيات بارزة و دبلوماسيين و تربط معهم علاقات . أراك من الآن عقيدا ، أو حتى وزيرا للدفاع و لمَ لا ؟ من قال العكس يغار من حظك" [22]

ثم يضيف الكاتب قائلا :

" لم أقدر في حياتي على مجابهة نظراته ، كنت أنتظر و ذقني منغمس في رقبتي أن يصمتَ كي أنبسَ بكلمة ، لكن انفعاله ثناني عن عزمي . خشيت أن أعارضه ، كان في منتهى الفرح و الفخر ، ويصعب تقدير ردود فعله " [23]

وأخيرا نطق الكاتب محاولا إبداء رأيه عندما طلب منه أبوه الموافقة على مواصلة مساره العسكري في المدرسة العسكرية بشرشال ، حيث قال : " لست أدري" ، هنا غضب الأب :

" ماذا تعني هذه التكشيرة على شفتيك ، هل أفهم أنك ترفض الإنصات ؟

مسح بإبهامه فمه و نزع نظارته .

ـ أنت تحاول أن تُغيظني أم ماذا؟ " [24]

بعد هذا الحوار الناري بين الرجلين ، دخل الكاتب في صراع داخلي ، حيث راح يحاور نفسه ، و يتذكر تجاربه مع والده منذ كان وليدا ، ففي تلك الليلة التي تلت ذلكم الحوار أو الصراع الخارجي بينه و بين أبيه ، يسرد علينا نجواه بكل تفاصيلها ، يقول في الصفحتين 228 – 229 :

" لم تغمض لي عين . كنت أختنق فوق سريري ، أعانق وسادتي كغريق يتشبث بحطام سفينته . كنت أحس بأني أذوب في الظلام الدامس لغرفتي . كان هواري يتكلم في نومه و يلعن أغوال كوابسه...

جلست و العرق يتصبب مني ،ورأسي معصب بملزمة حامية " .

ثم يواصل الكاتب في سرد صراعه الذي يكابده و الذي يكاد يفجره من داخله:

" كنت مقتنعا لفترة طويلة بأن لعنة قد وقع اختيارها على سوء طالعي ، ولكي اقنعَ نفسي بذلك ، كنت أنبش في ماضيَّ عن دليل مُفترض بأني كنت مخطئا ، لم أعثر على شيء من هذا القبيل ...كنت أشتاق إلى أبي الذي ذهب سريعا إلى الحرب غيابه قصم أطرافي ، ما أن يمر رجل في الطريق إلا و هرعت إلى وقع خطاه متأكدا من أنه هو . عندما كان يحضر زوارا إلى بيتنا ، كنت أبحث عنه بين الضيوف ...

في السادسة من عمري وجدته ثانية في ثكنة مغربية على عكازتين يتماثل للشفاء ، إثر رصاصة في ركبتيه ، و لم يلبث أن رماني في سيارته ،بعد أن حسبت أنه عاد إليَّ أخيرا ، ليسلمني إلى مدرسة أصبحت أمي و قبيلتي و منفايَ و مصيري وقبيلتي"[25] .

هذه النجوى كانت تحطمه و تقطعه من داخله ، وفي اجتهادنا أنها من بين العوامل الرئيسة التي ساهمت في بناء و تشكيل هذا النص السير الذاتي ،إنَّ صراعه كان مع أبيه في الخارج ، و مع نفسه في الداخل .

صراعه الداخلي أعطاه بعدا فلسفيا في بعض صوره عندما قال :

" ما زلت أجهل سبب مجيئي إلى هذا العالم ،و السبب الذي يفرض عليّ أنْ أتبعَ مسارًا لا تلتقي معه طموحاتي البتة " [26]

أمّا صراعه الخارجي مع أبيه ، فقد حُسِم لصلح أبيه في نهاية المطاف ، و ذكر ذلك في آخر النص ، حيث رضخ لرغبة أبيه و التحق بالمدرسة العسكرية بشرشال ليواصل مساره العسكري ، ضد رغبته الذاتية المتمثلة في الدراسة المدنية في الجامعة ، قال : " خرجت إلى الفناء ، بعد منتصف الليل ، دخنت سيجارة وراء أخرى ، و أنا جالس على جدار واطئ كان الطقس منعشا ...في الصباح الباكر ، ركبت القطار للحاق بمصيري" .[27].

تخرج ضابطا في نهاية المسار الدراسي ، و التحق بمنصبه العسكري في الثكنات ، حيث عمل متنقلا من ناح ية عسكرية إلى أخرى ، إلى أنْ أنهى خدمته العسكرية في أواخر التسعينات .

خامسا : الحقيقة و الخيال

الخيال هو الفيصل بين نص الرواية و نص السير الذاتية ، ففي الرواية للمؤلف الحرية المطلقة في ابتكار و ابتداع الشخصيات والأمكنة و الأزمنة ، دون أن يخشى أي محاسبة أو مساءلة من أي جهة كانت ، لأن كل تلك العناصر أو المكونات السردية هي من صناعة خياله ، فلا وجود لها في واقع الحياة . في حين أنّ كاتب السيرة الذاتية ، مرتبط بالواقع ارتباطا حقيقيا ، فالشخصيات و الأزمنة و الأمكنة التي يُوردها في نصه مُستمدة من الواقع الحقيقي و ليس من العالم المُتخيَل ، فلا مكان للعملية التخيلية في عمله الإبداعي الذي يجب أنْ يتصل " اتصالا كبيرا بالواقع ، و يبتعد كل البعد عن الخيال ، فشخصية البطل ، و الشخصيات الثانوية ينبغي أن تكون قد عاشت الأحداث فعلا و أحست بها " [28].

إذا فكاتب الرواية يخلق شُخوصا و يصطنع أماكنَ تحاكي الواقع ، و لكنها ليست الواقع ذاته، لكن كاتب السيرة الذاتية يسرد الأحداث كما جرت في العالم الحقيقي و ليس الافتراضي أو المُتخيل ، ولكن رغم ذلك فالسرد في السيرة الذاتية ليس نقلا آليا للأحداث و الوقائع ، كما يفعل المؤرخ أو الصحافي ، وإلا فقد نصه الأدبي كل مقومات العمل الأدبي الإبداعي و لكن يعمل الأديب على الابتكار و الابتداع في نصه الأدبي حتى يأخذ شكلا فنيا راقيا و ساحرا ،معتمدا من أجل تحقيق ذلك على موهبته الفذة ، وقدراته اللغوية .

وقد يضطر كاتب السيرة الذاتية إلى توظيف الخيال و هو يسرد بعض الأحداث البعيدة في الزمن ، خاصة ما تعلق بمرحلة الطفولة ، فذاكرة الأديب كبير السن لا تستطيع استرجاع كل تفاصيل الماضي السحيق ، فيضطر اضطرارا إلى ملء فراغات و ثغرات ذاكرته بشيء من الخيال لا يؤثر على بنية العالم الحقيقي و الواقعي الذي يشكل الهيكل العام للنص السير الذاتي.

يوظف كاتب السير الذاتية الخيال في وصف بعض الأماكن ، و الشخصيات عندما يتطرق إلى استبطانها من الداخل فإنه يجد نفسه مدفوعا إلى استخدام آلته التخيلية من أجل الولوج إلى أعماق الشخصية ليصورَ حالاتها الشعورية ، و يفسرَ مواقفها المتناقضة ، و يتنبأ بسلوكها في المستقبل .

إنَّ تصوير الأحداث بكل تفاصيلها و تدخلاتها يحتاج كذلك إلى قدر. ولو يسير. من الخيال ، لأن وصف " الأحداث في حد ذاته عمل تخيلي ، يعتمد على التذكر و التداعي ، و الربط بين عناصر الموقف ليبرزَ أمام أعيننا و كأنه شخص ماثل أمامنا تراه رأي العين " [29].

الخيال هو الذي يحول الفكرة المجردة ، و الصورة الثابتة إلى مشهد يطفح بالحركة و الحيوية و النشاط ،كما أن الكاتب يضطر إلى توظيف الخيال عندما لا يستطيع التصريح بأسماء بعض الشخصيات ، و لا ذكر بعض الأماكن بأسمائها الحقيقية ، فيلجأ إلى استخدام الخيال من تسمية شخصياته بأسماءَ وألقاب غير حقيقية حتى يُفلتَ من محاسبة القانون و مضايقة الرقيب و انتقاد المجتمع .

إذاً فالأصل و الغالب في نص السيرة الذاتية هو سرد الأحداث الواقعية ، و توظيف الشخصيات الحقيقة التي تعيش في المجتمع ، إنها كائنات و مخلوقات حية مُسجلة في سجل الحالة المدنية بالبلدية ، و ليست كائنات من إنتناج الخيال فقط.

من خلال قراءتنا لنص " **الكاتب** " تأكدنا أن الكاتبَ وظّف الحقيقة في كل أحداث النص ، من حيث الأماكن و الأزمان و الشخصيات ، فهو يذكر أسماء المدن و الأحياء كما هي في الواقع " وهران ، تلمسان ، القليعة البليدة ..."، وكذا أسماء الشخصيات المعروفة مثل، الرئيس الراحل **هواري بومدين** وزميله في الأشبال **سعيد مخلوفي** الذي استقال من الجيش وصار قياديا في الحزب المحل بعد ذلك، ثم انضم إلى الجماعات الإرهابية خلال العشرية السوداء في تسعينيات القرن الماضي.

. الأماكن :

يصف الكاتب المدن و الأحياء وصفا دقيقا ، لا يدع أي شك أو ارتياب في حقيقتها و واقعيتها ، فمثلا عندما يصف مدينة البليدة قادما إليها من مدينة القليعة ، فإنه يصورها تصويرا دقيقا انطلاقا من مدخلها الشمالي حيث يذكر النفق الموجود بجانب محطة القطار و صولا إلى محطة الحافلات القديم ، يقول في هذه النقطة تحديدا : " قليلا بعدُ، وتمد لنا البليدة نفقها الصغير، وصلت الحافلة إلى الطريق الذي اشتهرت به المدينة ، شارع عريض بطرقين منفصلين بأحواض من الورود المُعْتنى بها بعناية و تفانٍ خارقين "[30].

فكل من يعرف مدينة البليدة يتأكد بنفسه و بكل سهولة عما يتحدث الكاتب في هذا النص القصير، وأنه يصف مكانا واقعيا ، و ليس مكانا من صنع الخيال .

. الشخصيات :

يمثل وصف شخص الرئيس الراحل هواري بومدين ملمح آخر من ملامح الحقيقة ، يقول الكاتب في الصفحة 152:

" كنت بالفعل جالسا بمفردي في الفناء ، أقوم بتنقيح قصيدة ، عندما حجبت ظلالٌ كراسي لما رفعت رأسي اكتشفت رجلا طويلَ القامة ، ذا شواربَ حمراء، و ابتسامة ممتنعة و نظرة وقورة مهيبة...ثم عاد ليتفرس في عيني و كأنه يريد أن

يقرأ فيهما أفكاري . بسط ذراعه بحركة دائرية تقريبا وقال : الساحة خاوية لماذا لم تلتحق بزملائك؟

شرح له الملازم الأول نقاز بصوت متهدج :

. إنه شاعرنا . يحب العزلة كي يكتب.

تلهوج الضابط الذي كا على ما يبدو مرتبكا أمام الزائر و قال :. أره نصك .

تدخل الرجل ذو الشنب قائلا :

. كلا ، ربما كانت قصيد غزل .و قراءتها تعتبر هتكا للحميمية ...

كان ذلك الرجل هو الرئيس **هواري بومدين** "[31].

سادسا :الصدق و الصراحة

الصدق عنصر رئيس في كتابة السيرة الذاتية ، فهو الذي يُولِد الثقة بين الكاتب و قارئه ، و يُكْسب النص الأدبي قيمة تاريخية ، واجتماعية و سياسية ، يُمكن الاعتماد عليه في توثيق الأحداث ، و معرفة حقيقة الأشخاص وكذا فهم حركية التاريخ في فترة زمنية معينة من تاريخ الأمة.

إن هذا الصدق أو الصراحة ليسا كاملين ،بل يشوبهما قدرا . قد يقل أو يكثر. من النقص ، فالمراهنة على الصراحة المطلقة ،أو على الصدق الخاص ضرب من الخيال ، و شيء بعيد المنال ، نظرا لطبيعة النفس ، حيث يعمل الفرد على إظهار من الأمور و الأحداث ما يجلب له المدح و الثناء و الشكر، ويجتهد على إخفاء ما يسبب له الفضيحة ، و الذم و الاستهزاء ، هذا من جهة ، و من جهة أخرى نظرا للظروف الاجتماعية و الأوضاع السياسية و الإكراهات الأمنية " فالصدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل ، والحقيقة الذاتية أمر نسبي مهما يُخلص صاحبها في نقلها على حالها ، ولذلك كان الصدق في السيرة الذاتية محاولة لا أمرا مُحققا "[32].

يعود سبب غياب الصدق التام في نص السيرة الذاتية إلى أمر آخرَ، إنه صعوبة نقل كل الأحداث و الوقائع بكل تفاصيلها و سياقاتها ، فهذا يدفع الكاتبَ إلى انتقاء و اختيار وترتيب المادة السردية التي يقدمها للقارئ، حسب ما تُمْليه عليه توجهاته الايدولوجية ، و رؤيته للعالم ، ومقاصده الاجتماعية ،فكاتب السيرة الذاتية " ليس فوتوغرافيا في رصده ، يعرض علينا مجموعة صور وعلينا نحن أنْ نبحث ِ عن

الوحدة بينها و نتعمقها، و نقيم من خيالنا إطارا يجمعها ، إنما يعرض علينا قصة حياته كما مثَّلها " [33]

الصراحة قد تنقص أو تعيب غيابا تاما في الأحداث و المواقف التي ترتبط ارتباطا مباشرا بشخص الكاتب ، أو بأحد أقاربه أو بأحد الشخصيات ذات شأنٍ ومقام عالٍ ، خاصة ما تعلق بالمغامرات العاطفية خلال مرحلة الشباب ، و التجارب الفاشلة في مجالات الدراسة و العمل و السياسة .

من خلال قراءتنا لنص " **الكتاب** " يمكننا الجزم بأنّ الأديب " **ياسمينة خضرة** " كان صادقا و صريحا إلى أبعد الحدود و الدليل القاطع على ما نقول هو النماذج الآتية :

1 . تطرقه إلى العلاقة الحميمية بين أمه و أبيه :

يؤكد لنا الكاتب أن العلاقة بين والديه كانت سيئة جدا ، و انتهت بالطلاق في آخر المطاف ، لأن أباه كانت له علاقات مشبوهة من نساء كثيرات ، ويُخبرنا كذلك أنّه لم يتزوج بأمه عن حب أو قناعة ، و لكن تنفيذا لرغبة والده فقط " وكان أبي يحلم دوما بالزواج من امرأة متحضرة تعرف كيف تلبس على الطريقة الغربية وتعرف كيف تضع مساحيقَ الزينة بمهارة .قبيل الحرب ، في الوقت الذي كان يمارس فيه مهنة ممرض غير مُرسم لدى مستوصف قنادسة، كانت عينه على " **دونيز غيرنيست**" الفرنسية ذات الضحكة الرنانة التي كانت تسلب لبه . كانا يتحابان و ينميان معا نوايا سعيدة. لكن جدي كان له رأي آخرَ. فَغَرَ أبي فمه مشدوها و هو على البرخان عندما جاء أحدهم ليعلن له بأنه سيتزوج : " اذهب و اغتسل أيها المحظوظ ، لقد عثروا لك على زوجة" . كان الأمر بهذه البساطة . تعرف أبي على شريكة حياته للمرة الأولى أثناء ليلة الزفاف . لم يريا بعضهما أبدا قبل ذلك "[34].

ثم يسرد علينا تدهور العلاقة بين الطرفين ، بعد محولات و إصرار أبيه على زوجته من أجل الاعتناء بجسدها و جمالها و التزين له ،و لكنها لم تستطع أو لم ترغب في تحسين صورتها أمام زوجها ، فاضطر إلى البحث عن البديل خارج البيت " كانت أمي تلوم زوجها على شغفه بالنساء اللواتي يظهر معهن في كل مكان دون حياء. و أبي كان يؤسفه أن زوجته راضية عن عالمها الريفي ، و بقيت تلك الدابة

الفلاحة الطيبة التي تنشغل بتألق سجاف ستارة أكثر مما تنشغل بتألق خديها ... كانت البدوية متمسكة بطقوسها،وتهمل هندامها ، و تصر على أنْ لا تكون سوى أم تسهر على رعاية أطفالها و ربة بيت لا نظير لها . صحيح أنها كانت تطبخ أطباقا تُسيل اللعاب،وتجعل من بيتها أنظف من غرفة العمليات لكنها كانت تنهك نفسها في العمل وتترهل باطراد" [35].

فأي صراحة أكثر من هذه الصراحة التي تعري و تفضح العلاقة بين والديه بكل هذه التفاصيل الخطيرة و الحميمية جدا قليل من الناس يجرأ على الخوض في هذه المسائل و القضايا الشخصية ، و التي تدخل في دائرة الأسرار العائلية و الخصوصيات الفردية ، لا يجب أنْ تخرج إلى العلن ، و يقرأها العرب و العجم دون قيد أو شرط.

2 ـ علاقات الكاتب العاطفية:

يُورد ياسمينة خضرة في هذه السيرة الذاتية تجربتين عاطفتين له مع فتاتين ، و كان مصير كلتيهما الفشل ،أما القصة الأولى فوقعت له مع إحدى بنات عمه ، لم يذكرها باسمها الكامل ، و لكن اكتفى بالإشارة إليها بحرف " **ك** " أما القصة الثانية فقد كانت مع فتاة من وهران تدعى ليلى حصل على عنوانها عن طريق الإذاعة ، و تواصل معا عن طريق البريد وكانت مُتُيمة به بسبب خطاباته الساحرة ، و لكن ما إنْ رأته رأي العين حتى أعرضت عنه ، لأنه خيّب ظنها من حيث الجمال و الهيئة الخارجية . في حين أن ابنة عمه لم تكن من نصيبه ، لأن والديها قررا تزويجها بابن عم آخرَ تماشيا مع بعض التقاليد والأعراف العائلية.

جاء في مضمون القصة الأولى ما يلي : " كانت هناك ابنة العم " **ك** " ، جميلة كرذاذ البلور، و كانت تحبني بقدر ما كنت أحبها . كانت تقول بأن الخانة التي تزين خدي تناسبني بشكل رائع .كنت بالنسبة إليها أمير الفتيان و لا أحد يضاهيني . كل شيء فيَّ كان يُسحرها ...كنت أمثل مستقبلها و حلمها ومشاريعها و أغلى أمنياتها بالرغم من أنَّ شيئا ما كان يحدثها بأنها لن تكون امرأة حياتي ...كانت تبالغ في الاعتناء بشخصي ، تحضر أكلي و ترتب سريري وتكوي قمصاني و ترتق جواربي ، و لا تحتمل أقل تكشيرة في وجهي ... لم تقاوم غادتنا قوانين التقاليد . فقد كانت موعودة منذ

صغرها لابن عم آخرَ، تزوجها بعد بضع سنين ، بلغني الخبر عندما كنت في القليعة . كان يوما أسودَ " [36] .

في هذا النموذج من المدونة تتمظهر لنا قيمة الصراحة في أوضح صورها ، فالكاتب لا يتردد في ذكر تفاصيل العلاقة التي كانت تجمعه بتلكم الفتاة ، التي تزوجت فيما بعد ، وكونت عائلة ، و ما قد يحدثه هذا التصريح ، أو لنقل هذا التشهير بتلك الفتاة ، التي هي اليوم زوجة رجل آخر، و أم لأولاد ، فقد يكون ذلك سببا في تعكير إفساد العلاقات داخل الأسرة و يبث الشكوك و الأوهام بين أفراد العائلة .

أمَّا فيما يخص القصة الثانية ، فقد ورد ما يلي : " بثت إذاعة القناة الثالثة الناطقة بالفرنسية عناوينَ شباب يرغبون في المراسلة مع فتيان و فتيات من سنهم . دونت على عجل اسم وعنوان فتاة تدعى ليلى ، في الثامنة عشرة من عمرها تقطن في وهران و تحب الأدب و جان فيرا والموسيقى الكلاسيكية . بعد الرسالة الثالثة رفعنا التكاليف فيما بيننا . و اعتبارا من الخامسة تتيَّم كل منا بالآخر، كانت ليلى تعشق أسلوبي وتتمنى أن تقرأ لي عشر مرات في اليوم ...قبلت أنْ تلتقي بي في وهران أثناء العطلة الصيفية وحددت لي موعدا أمام البريد المركزي ، على الواحدة زوالا ، ذات يوم اثنين من شهر جويلية ...

وقفت آنسة شابة حميرة ، ممتلئة قليلا ، و ملفوفة بشكل رائع داخل طقم في غاية الأناقة ، وقفت تنتظر في المكان المحدد. لم نتبادل الصور ، هي من باب الحياء ، و أنا من باب الحيطة ، لكني عرفتها .

قلت لها :ـ صباح الخير .

جفلت و كان من الواضح أن وقاحتي قد أزعجتها .

أطبقت على رأسها السماوات .

تفر ستني بالطول و العرض ووجهها منكمش حول تكشيرة حانقة. روعتني خيبتها .

مكثت ، و قد أخذني الأمر على حين غرة ، مُسمرا في مكاني كالفزاعة ، عاجزا عن إدراك ما يحدث لي.

نفثت تذمرا و هي تستدير حول نفسها قائلةً :

أي أمر هذا .

لم أحاول اللحاق بها ، لم يكن هناك من داعٍ لذلك .

في رسالة أخيرة ذات اقتضاب فطامي ، اعتذرت عن تصرفها و اعترفت لي بأنها قد صُدمت بشكلي المبتذل الذي يتعارض بشكل صارخ مع جمال نصوصي "[37].

هذا نص آخرَ إذا يدلنا بما لا يدع أيّ مجالِ للشك أن الكاتب **ياسمينة خضرة** كان صادقا في كتبه في هذا النص السير الذاتي ، و انه اتسم بالصراحة و المكاشفة دون خوف أو خجل أو تردد.

الخاتمة :

لقد حوت هذه المدونة " **الكاتب** " كل عناصر أو مكونات السيرة الذاتية ، فالميثاق السيري مكتوب بكل وضوح على الصفحة الأخيرة لهذا الكتاب ، حيث لم يدع للقارئ أيَّ شك أو لبس بأنَّ نص " **الكاتب** " سيرة ذاتية بامتياز، وكذلك الأمر بالنسبة للمكونات الأخرى ، فالتطابق بين (المؤلف – السارد – الشخصية) تامٌ، وكثير من دوافع كتابة السيرة الذاتية متوفرة لدى الكاتب ، حتى و إنْ لم يعلن عنها بصراحة ، و الصراع كذلك ظاهر بل طافح في النص ، بشقيى الداخلي و الخارجي ، كما أنَّ الحقيقة هي ميزة هذا النص دون منازع ، أمّا الصدق و الصراحة فحاضران بقوة في سرد الأحداث و كذا الحقيقة طاغية في النص ، فأسماء الشخصيات و الأماكن و الأحداث الواقعية و الموثقة تشهد للنص بذلك .

الهوامش :

---

[1]. سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، مخطوط ماجستير ، جامعة النجاح الوطنية في نابلس ، فلسطين ، 2010، ص 58.

[2] . فيليب لوجون ، السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي ، ترجمة و تقديم عمر حلي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1994ط1،ص12 .

[3]. جابر عصفور ، زمن الرواية ، دار المدى، دمشق ، سوريا ،1999،ط1 ، ص192.

[4] . سامي صدقي محمد مرسي ، السيرة الذاتية في ادب توفيق الحكيم ، م س ، ص60.

[5] . فيليب لوجون ، السيرة الذاتية و الميثاق و التاريخ الدبي ، م س ، ص22.

[6] . فيليل لوجون ، السير الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي ، م ن ، ص 24.

[7] . سامي صدقي محمد مرسي ، السيرة الذاتية في ادب توفيق الحكيم ، م س ، ص66.

[8] . فيليب لوجون ، السيرة الذاتية و الميثاق و التاريخ الدبي ، م س ، ص 25.

[9] . عبد الحميد المحادين :التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ط1 .، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
بيروت 1999 ، ص26 .

[10] . سامي صدقي محمد مرسي ، السيرة الذاتية في ادب توفيق الحكيم ، م س ، ص68.

[11] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، تر إنعام بيوض، دار البرزخ ، الجزائر ، 2007، ص43.

[12] . ياسمينة خضرة ،الكاتب ، م س، ص63.

[13] . سامي صدقي محمد مرسي ، السيرة الذاتية في ادب توفيق الحكيم ، م س ، ص 77.

[14] . سورة طه ، الآية 120.

[15] . إحسان عباس ، فن السيرة ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1996، ط1، ص99.

[16] . إحسان عباس ، غربة الراعي ، سيرة ذاتية ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، رام الله ، فلسطين ، 2006، ط1، ص5.

[17] ياسمينة خضرة ،م س،ص 171. 172.

[18] . ياسمينة خضرة ، الكاتب، م س،ص21. 22.

[19] . إحسان عباس ، فن السيرة ،م س، ص95.

[20] . إحسان عباس ، فن السيرة ،م س، ص132.

[21] . عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية ، مكتبة لبنان ، بيروت ،1992 ،ص7.

[22] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص224- 225.

[23] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص225.

[24] .. ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص225

[25] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص229.

[26] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص231.

[27] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص 234.

[28] . رائد مصطفى عبد الرحيم ،سيرة الأمير عبد الله بن بلقين، مجلة المنارة للبحوث و الدراسات ،جامعة آل البيت ، الأردن ،عد5، 2004، ص326.

[29] . عبد الحكيم محمد شعبان ، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، مصر،2009،ص167.

[30] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص 154.

[31] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص 152.

[32] . إحسان عباس ، فن السيرة ، م س ، ص113.

[33] . ماهر حسني فهمي ، السيرة تاريخ و فن ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ،1900، ص242.

[34] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص50.

[35] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م ن ، ص 50.

[36] ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س ، ص 99 – 100.

[37] . ياسمينة خضرة ، الكاتب ، م س، 209-212.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊