الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 02 لونيسي علي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

ملامح التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية المعاصرة "أنثى السراب ـ ذاكرة الماء ـ شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه LMD في الأدب العربي

تخصص: الأدب الجزائري وقضايا النقد

إعداد الطالبة: هبة عبد العزيز

إشراف الدكتور: محمد طيبي

السنة الجامعية: 2021/2020

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة البليدة 02

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة العربية وآدابها

ملامح التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية المعاصرة "أنثى السراب ـ ذاكرة الماء ـ شرفات بحر الشمال " لواسيني الأعرج أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في: الأدب العربي

تخصص: الأدب الجزائري وقضايا النقد

إعداد الطالبة:

هبة عبد العزيز

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الإسم واللقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصفة
01	محمد زيوش	أستاذ	جامعة البليدة 02	رئيسا
02	محمد طيبي	أستاذ	جامعة البليدة 02	ممقررا
03	مسعود مكيد	استاذ محاضر أ	جامعة البليدة 02	ممتحنا
04	سعيد تومي	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 02	ممتحنا
05	مولاي مدقدم	أستاذ محاضر أ	جامعة المدية	ممتحنا
06	حياة أم السعد	أستاذة	جامعة الجزائر 02	ممتحنا

السنة الدراسية: 2021/2020



إهداء

إلى أمي حبيبتي سر نجاحي وبلسم جراحي ..... دعواتك حركت قدري

إلى أبي عزيزي وعزي وعزتي وعزوتي ..... وجودك أضـــــاء بصري

إلى أختي هداية وأخوتي وأهلي وعائلتي ..... حنـانكم غمر قمـري

إلى زوجي الغالي وأهل زوجي الأحباب ..... عطـائكم بس لي أمري

هبة

شكر وعرفان

شكرا لله عز وجل على رعايته للبحث مذ أن كان جنينا إلى أن ولد مولودا جديدا.

شكرا لوالدي الكرمين على الصبر والعطاء، حفظكما الله وشرفني بطاعتكما وخدمتكما.

شكرا لمشرفي الأستاذ المحترم: محمد طيبي الذي لن تفيه كل كلمات التقدير حقه، جزاك الله عني كل خير ورفع مقامك بين الناس عاليا.

شكرا لجميع أساتذة جامعة البليدة 02 على كل ما أسدوه من علم ومنفعة، ونصح وفير وصبر جميل، وتحية إكبار وإجلال خاصة للأساتذة:

أ/ على حميداتو، أ/سعيد تومي، أ/ رشيد شهبة، أ/رجاء مستور، أ/ رجاء بن منصور، أ/ عبد الحليم ريوقي.

شكرا لمن أهدتها الصدف فكانت أقرب الناس حبيبتي: أ/ فاطمة الزهراء بودواب

وفي الأخير شكرا لكل من يتركون بنا أشياء سعيدة حينما تصبح الحياة كئيبة.

ملخص:

تناول هذا البحث إشكالية التجنيس لممارسة التخييل الذاتي المستحدثة، فهي ممارسة لا تزال تلتمس التصنيف الجاد من المؤسسات الأكاديمية والنقدية، وذلك من خلال ثلاثة مدونات: "أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، ويستند البحث على المناهج النقدية المعاصرة في البحث والتقصي عن أطر نظرية الأجناس الأدبية، وفضاء الكتابة الذاتية التي يعتمدها الأعرج، والتي تنضوي تحت لواء السيرة الذاتية غير المصرحة، إذ تقف نصوصه على تخوم الرواية من حيث التخييل، والسيرة الذاتية من حيث سرد الواقع، وعليه؛ عني البحث بالتفتيش عن ملامح التخييل الذاتي في الروايات المختارة.

ومن أجل الإجابة عن الإشكالية المطروحة، اعتمد البحث على خطة تحوي مقدمة ومدخل نظري يشرح أهم المصطلحات المعقدة في البحث، إضافة إلى أربعة فصول تطبيقية تلتقط ملامح التخييل الذاتي كممارسة كتابية ذاتية في الروايات، من خلال مواثيق الكتابة وتقنياتها والتيمات الداخلة فيها، وخلص في الأخير إلى خاتمة تلخص أهم النتائج المتوصل إليها.

Summary:

This research deals with the problem of naturalization, of the new practice of self-imagination, as it is a practice that still seeks serious classification from academic, and monetary institutions, through three novels: “The Female Mirage, Memory of Water, and the North Sea Balconies” by the Algerian writer Wasseni Al-Araj , The research is based on contemporary critical approaches to research and investigation in the frameworks of literary genres theory, and the space for self-writing that is adopted by the lame, which falls under the banner of the unauthorized autobiography, so texts stand on the frontiers of the novel in terms of fiction, and biography in terms of narrating reality, and on it. I looked for features of self-fiction in selected novels.

In order to answer the problem at hand, the research relied on a plan that contains an introduction, and a theoretical summary explaining the most important complex terms in the research, in addition to four applied chapters, that capture the features of self-imagination as a self-written practice in novels, through writing charters, techniques and themes included in them, and concluded in the end to a conclusion Summarize the findings.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

- الإهداء
- شكر وعرفان

1. مقدمة..... (أ ــ ز).

2. المدخل: إشكالية التجنيس: سيرة ذاتية/ رواية/ تخييل ذاتي ..... 13.

1. تلقي النص الأدبي وضوابط نظرية الأجناس الأدبية..... 14.
2. تحديد مصطلح الذات..... 17.
3. في مفهوم السيرة الذاتية..... 18.
   - أدب الاعترافات..... 24.
   - أدب المذكرات..... 24.
   - أدب اليوميات..... 25.
4. في مفهوم الرواية ..... 26.
5. بين السيرة والرواية ..... 32.
6. تحديدات مصطلح التخييل..... 36.
   - في اللغة..... 36.
   - في الاصطلاح..... 38.
   - في الفلسفة..... 40.
   - في البلاغة..... 44.
7. سيرة ذاتية أم تخييل الذاتي؟ ..... 47.

3. الفصل الأول: التخييل الذاتي: تشكلات المفهوم وإرهاصات الممارسة ..... 53.

1. تطور دلالة مصطلح التخييل الذاتي..... 54.
2. التخييل الذاتي بين النقدين الغربي والعربي..... 58.
   - في النقد الغربي..... 58.

- في النقد الأجنبي..... 70.
3. جدلية الواقعي والتخييلي..... 75.
4. نطاقات التخييل في التخييل الذاتي..... 81.
5. تداخل السيرة الذاتية والتخييل الذاتي..... 92.
6. التخييل الذاتي والتحليل النفسي..... 98.
7. الهوية الأعلامية المموهة..... 102.
8. التخييل الذاتي وإشكالية التلقي..... 108.
9. شعرية الكتابة في مكبوت الذات..... 114.

4. الفصل الثاني: كتابة الذات عبر التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال ..... 132.

1. مواثيق الكتابة..... 134.
- الميثاق السير ذاتي..... 134.
- الميثاق المرجعي..... 141.
- الميثاق الروائي..... 145.
2. التخييل الذاتي مغامرة كتابية..... 148.
3. اللعب بهندسة الكتابة..... 158.
- النقطة..... 158.
- الفاصلة..... 160.
- نقاط الحذف..... 161.
- علامات التعجب والاستفهام..... 163.
- الفراغات البيضاء..... 164.
- الكتابة بشكل متقطع..... 165.
4. آليات الكتابة الاسترجاعية..... 168.
- الكتابة التداعوية..... 170.
- التحليل الداخلي..... 175.

5. أنواع التخييل الذاتي..... 178.
- التخييل الذاتي الأسلوبي..... 178.
- التخييل الذاتي المرجعي..... 183.
6. تقنية الرسائل في أنثى السراب..... 189.
7. تقنية القصاصات في ذاكرة الماء..... 197.
8. تقنية تعديد الفصول في شرفات بحر الشمال..... 200.

5. الفصل الثالث: مراصد التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال 207

1. التخييل على مستوى العنوان..... 208.
2. التخييل على مستوى الشخصيات الرئيسية..... 218.
- شخصيات حقيقية مرجعية..... 220.
- شخصيات حكائية تخييلية..... 227.
3. التخييل على مستوى المكان..... 234.
4. جدلية المكان: القرية/ المدينة/ المنفى..... 240.
- القرية..... 240.
- المدينة ..... 244.
- المنفى..... 248.
5. التخييل وعلاقة المؤشر الزماني بالأفق المكاني..... 254.
6. التخييل وبناء اللغة في الروايات..... 266.
- اللغة التخييلية ..... 262.
- تهجين اللغة واستخدام العامية ..... 268.
- العنف اللغوي واستخدام الألفاظ البذيئة..... 272.

6. الفصل الرابع: التيمات الذاتية داخل أنثى السراب ذاكرة/ الماء/ شرفات بحر الشمال .....283.

1. مساءلة الذات / التاريخ / المجتمع..... 284.
- محاورة الذات في أنثى السراب..... 284.
- محاورة التاريخ في ذاكرة الماء ..... 288.
- محاورة المجتمع في شرفات بحر الشمال ..... 291.

2. الانعزال والاغتراب..... 294.
- الانعزال ..... 298.
- الاغتراب ..... 303.

3. الإرهاب / الخوف من الموت..... 312.

4. ثنائية (المرأة / الأنثى) ..... 322.
- صورة المرأة الأم ..... 323.
- صورة المرأة الأخت..... 225.
- صورة المرأة الحبيبة..... 226.

5. الموسيقى / الفن..... 336.

6. تيمات متفردة أخرى..... 350.
- تيمة الأمل..... 350.
- تيمة حب الوطن..... 351.
- تيمة العائلة..... 351.
- تيمة التأثر بالعادات الأجنبية..... 355.
  - شرب الخمر..... 354.
  - التدخين..... 354.
  - الحمل قبل الزواج..... 355.
  - تدنيس رباط الزوجية المقدس..... 355.
  - الانتحار..... 356.

7. خاتمة.....358.

8. الملاحق..... 365.

9. فهرس المصطلحات..... 372.

10. مكتبة البحث.....378.

11. فهرس المحتويات.....393.

مقدمة

مقدمة

من أقوى ما يلفت انتباه المهتمّين بالأدب منذ عقود، أن الباحث في قائمة الأجناس الأدبية يجد تصدرا بارزا لجنس الرواية، بفضل ما تتميز به من المرونة في التناول، ومواكبة مجريات الواقع، والجنوح المتواصل إلى تصادي الأشكال، إضافة إلى إسهامها في بث الأفكار وإنتاج المعرفة ورفد المتخيل فيها بتقنيات متعددة، ناهيك عمّا لها من القدرة الفائقة على جذب وغواية القارئ، وأسر خياله بما يحدث في نفسه دهشة لا نظير لها، ومتعة عجيبة لا تُقاس.

وممّا لا يمكن إخفاؤه في هذا المجال، أن فن الرواية في الجزائر قد اكتسى لاعتبارات تاريخية، خاصة في بداياته بالطابع الإيديولوجي، وبمرور الوقت تدفقت الرواية خارج هذه القوقعة، فتوجهت أنظار الكتاب إلى الذات ينسجون من تفاصيلها الحميمة خيوطا لنصوصهم، خاصة وأن الكتابة عندهم هي الوسيلة التي يتخذها الكاتب للتعبير بواسطتها عن مشاغله الذهنية، وآلامه العميقة، وخلجاته النفسية التي لطالما تجتاحه.

تعد الكتابة إيمانا بأن الذي ضاع في لحظات الضعف أو الغفلة يمكن أن يسترد في لحظة رفع القلم والكتابة والبوح، واستنطاق الدفين من خبايا الذاكرة، وبذلك يعود كل ما سلبته الأيام منا فكأنها ولادة أو حياة ثانية، اختيارية، يختارها الكاتب ليعيش كل ما يرغب فيه ويتمناه، ولادة تأسر العوالم الداخلية للذات، وتغوص في أعماقها وغياهبها.

تتميز الكتابة بكونها فعلا فرديا تطغى داخلها النزعة الذاتية الخاصة والخالصة، حيث تحصلت هذه النزعة عن تمظهرات ما بعد الحداثة في ساحات الأدب والنقد، ومن ثمة؛ فإن انشغال الأدب بالذاتية والفردانية خلال العصر الحديث، أدى إلى توليد نمط جديد من الكتابة الأدبية المستحدثة، حوصرت تحت مسمى الكتابات الأنوية.

تعد السيرة الذاتية أقرب الكتابات عن الذات، وعليه؛ عمد "**لوجون**" إلى فصل جنس السيرة الذاتية عن سائر الأجناس الأدبية المتداخلة والمتعالقة فيها، من خلال وضعه لمجموعة من الشروط التحديدية التّي جمعها في عقد اسماه الميثاق الأوتوبيوغرافي.

إن تمييز "**لوجون**" لجنس السيرة الذاتية ضمن أطر مرجعية بارزة وفاصلة بينها وبين الرواية كجنسين أدبيين متقابلين ومتوازيّين، لا يمكن لهما الالتقاء بأيّ حال من الأحوال، فالأول قوامه المرجع

والحقيقة "الواقع"، والثاني قوامه الخيال والإبداع، لم يمنع من وجود بعض الضبابية التي تصبغ كتابات السيرة الذاتية، والتي أدت في العقود الأخيرة إلى كتابة جديدة تموه السرد من جهة، وتضفي صبغة التخيل على الذات من جهة ثانية، وتجمع بين قوامي الجنسين السابقين، كما أنها لا تتحرج في سردها أو في وصفها لمظاهر العنف اللغوي والجسدي، إضافة إلى تمردها عن مواثيق الكتابة المتعاهد عليها، اصطلح عليه فيما بعد بالتخييل الذاتي.

إن التخييل الذاتي هو ممارسة ذاتية لا تزال تلتمس الاعتراف النقدي الأكاديمي والتحديد المنهجي المؤسس للجنس الأدبي، وذلك لكونها ممارسة تفتقر إلى المقومات اللازمة التي تبنى عليها، فهي تستعير من جنس الرواية مشروعية التخييل والإبداع، وتستعير من السيرة الذاتية مشروعية الذات والمرجع، وبوقوف التخييل الذاتي على تخوم المرجع والخيال، زاد من التباس القارئ، إذ أنه يبقى عاجزا أمام نص يأخذه إلى عوالم الخيال تارة، ويرجعه إلى مجريات الواقع تارة أخرى، كما أدى إلى إشكالية تصنيفه على الصعيد النقدي نظرا لتقاطع أدواته الفنية مع جنسين سرديين معروفين هما: الرواية والسيرة الذاتية.

هذه الإشكالية هي أقوى الأسباب الّتي دفعتني لاختيار ثلاثة أعمال روائية للكاتب الرّوائيّ **واسيني الأعرج** عيّنةً للتّطبيق عوضا عن أعماله الأخرى العديدة، وهي "**أنثى السراب**"، "**ذاكرة الماء**"، و"**شرفات بحر الشمال**" قصد البحث عن تجليات هذه الممارسة الأدبية الجديدة، حيث تمثل هذه النماذج المختارة أعمالا أصيلة للكتابة عن الذات أو الكتابات الأنوية، كما تتميز بكونها طويلة النفس، وتستبيح مكنونات الذات في قالب تخييلي إبداعي، لتشكل متنا لغويا يستعصي تجنيسه وتحديد ملامحه المائزة.

من هنا تحديدا، تولّد اهتمام البحث بضرورة تجنيس هذه الأعمال الأدبية، خاصة وأن النماذج المختارة تقوم على عنصر الاستذكار، وتتمرد على أشكال الكتابة التقليدية، كما يهدف إلى مقاربة مفهوم هذه الممارسة السردية المموهة، وإبراز إشكالات تصنيفها ضمن الأجناس الأدبية القارة ومحاولة رصد عناصرها المميزة، وإبراز مظاهر العنف داخل الكتابة، وترصد ملامح التخييل الذاتي داخلها، على صعيد أساليب الكتابة، وطريقة بناء المكونات السردية، واستعراض التيمات الخاصة والعامة الواقعة تحت طياتها، واستقراء نقاط التشابه والاختلاف بين هذه النصوص.

من الواضح أن **الأعرج** قد نوع في طرائق وتقنيات الكتابة داخل هذه النماذج المختارة بما لا يترك مجالا للشّكّ، حيث اعتمد تقنية الرسائل في "أنثى السراب"، وتقنية القصاصات الاستذكارية في "ذاكرة الماء"، وتقنية تعديد الفصول في "شرفات بحر الشمال"، في حين أن هذه النماذج تصب في قالب لغوي يسهم في تشكيل الأبعاد الدلالية والإيديولوجية للكاتب، فهي تتجذر في التاريخ للبحث عن مقومات الهوية، الذات، الوطن، القيم الروحية والأخلاقية، كما يبعث جسور التواصل مع القارئ، فيشاركه همومه ويستعرض له محطات حياته، وينفذ معه إلى عوالم التخييل.

وقد ازداد انشغالي بهذا الموضوع بعد أن اطلعت على العديد من الأبحاث والدراسات التي تناولت الرواية الجزائرية وعنيت بالمكون السيري والتخييلي فيها، فلاحظت عدم استرسالها في الاستقصاء والتطبيق لممارسة التخييل الذاتي، إذ تقف على حواف التعريفات والتنظيرات، من دون المحاولة لخوض غمار هذه الممارسة وترصّد ملامحها داخل المعطى الروائي، فلم تأخذ جلّ هذه الممارسة القدر الكافي من الدراسة على عكس كل من السيرة الذاتية والرواية، ولم تنل في غالب الأحيان ما تستحقه من البحث بالرغم من تطوره وتهافت الأدباء للكتابة فيه.

ومن هنا؛ يبدأ هذا البحث من إشكالية التخييل الذاتي مفهوما وممارسة، وتحديد ملامحه في الرواية الجزائرية المعاصرة باختيار النماذج المشار إليها سابقا، ويتوخى في ذلك الإجابة عن التساؤلات التالية:

- ما هو التخييل الذاتي؟
- هل يعد التخييل الذاتي جنسا أدبيا مستحدثا أم سيرة ذاتية مشوهة؟
- ماهي الأطر الأجناسية المائزة بينهما؟
- ما هي السمات الفنية والخصائص الإبداعية والأسلوبية للتخييل الذاتي؟
- كيف كتب **الأعرج** ذاته من خلاله؟
- هل يمكن اعتبار كل من "أنثى السراب" و"ذاكرة الماء" و"شرفات بحر الشمال" تخييلا ذاتيا، أم سيرة ذاتية، أم نصوصا مختلسة عن ذات الكاتب؟
- ماهي مقومات التخييل الذاتي من حيث هو جنس أدبي داخل النصوص الثلاثة؟ وما هي مقوماته؟

- ما هي أهم الموضوعات والتيمات التي تبناها التخييل الذاتي داخل هذه النصوص؟

وفي سبيل معالجة هذه الإشكالية والإجابة عن هذه التساؤلات استندت إلى المنهج الوصفي في البحث والتحليل، وفي استنطاق النصوص ضمن ما يسمى بالقراءات السياقية، كما ارتأيت تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل تمهيدي وأربعة فصول تطبيقية وخاتمة، وفق ما انتهى إليه تصميم الخطة التالية:

حمل المدخل التمهيدي عنوان: **إشكالية التجنيس رواية/ سيرة ذاتية/ تخييل ذاتي**، وفيه بحثت في دواعي التجنيس وأطره المحددة، ومشترطات قضية الأجناس الأدبية الأبدية، وقد شكل الإطار النظري للمفاهيم الواردة في البحث، كما اهتم بوضع الحدود للمصطلحات الداخلة في العنوان، ومن خلاله تطرقت إلى مقاربة كل من مصطلحات **الرواية والسيرة الذاتية والتخييل الذاتي**، ذلك لأن البحث في التخييل الذاتي يستدعي تأسيس المفهوم وتأصيله التاريخي عند الادب العربي والغربي، واكتناه أبعاده اللغوية والاصطلاحية والفلسفية والبلاغية، خاصة وأنه يقوم على مصطلحين لم يحدد النقاد بعد مفهومهما الأكاديمي الثابت والقار، ثم تطرق للبحث عن الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي.

وقد وسم الفصل الأول في البحث بالعنوان الآتي: **التخييل الذاتي: تشكلات المفهوم وإرهاصات الممارسة**، إذ أنه يفضي إلى تتبع مسار التخييل الذاتي بين النقدين العربي والغربي، وبيان أبرز الدراسات النقدية التي عالجته، وتوضيح الجدلية القائمة بين المعطى التخييلي الإبداعي، والمعطى التاريخي الواقعي، كما بحث في نطاقات التخييل في التخييل الذاتي، ورسم معالم السيرة الذاتية والتخييل الذاتي ضمن الأطر التحديدية، كما تطرق للحديث عن الهوية الأعلامية والاسمية المموهة الفارقة بينه وبين السيرة الروائية، من حيث هي ممارسة أدبية مستحدثة على الصعيد الإبداعي، وأوضح الالتباس الحاصل في تلقيه عند القارئ والنقاد، كما أشار في الأخير إلى الشعرية الأدبية التي ترافق الكتابة أثناء بوح الذات.

وبدوره؛ حمل الفصل الثاني عنوان: **كتابة الذات عبر التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال**، وانطلاقا من ظاهر عنوانه؛ فقد عالج هذا الفصل جانب الكتابة ومغامرة اللغة في التخييل الذاتي، بدء من إظهار مواثيق الكتابة المتعارف عنها، وصولا إلى أهم

السمات الأسلوبية المائزة لهذه الممارسة المستحدثة، كاللعب بهندسة اللغة، وآليات الكتابة الاسترجاعية، كما تحدث عن التقنيات المتفردة بين النصوص الثلاثة، إذ قامت "أنثى السراب" على تقنية التراسل، و"ذاكرة الماء" على تقنية القصاصات الاسترجاعية، بينما قامت "شرفات بحر الشمال" على تقنية تعديد الفصول وتنويع مضامينها.

أما الفصل الثالث فقد حمل عنوان: **مراصد التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال**، وقد خصصته لرصد مظاهر وتجليات التخييل الذاتي في النماذج المختارة، من حيث اختيار العنوان وبناء الشخصيات بين المرجعية الحقيقية والتخيلية الإبداعية، ووصف جدلية المكان بين القرية/ المدينة/ المنفى، وكذا علاقة المؤشر الزماني بالمعطى المكاني، وبناء اللغة بين التخييل والتعنيف والتهجين.

وقد عني الفصل الأخير بمعالجة المواضيع والتيمات الذاتية المشتركة والمتفردة بين النصوص الثلاثة، إذ ساءل هذا الفصل التاريخ والمجتمع والذات في المدونات، كما استنزف مواضيع الانعزال والاغتراب، وثنائية الإرهاب والخوف من الموت، وقد كسر التقاليد في الحديث عن خصوصية مكان المرأة/ الأنثى، (الأم / الأخت / الحبيبة) بين طيات الصفحات، وأبرز الحس المرهف للشخصيات من خلال التعلق بتيمتي الموسيقى والفن، وفي الأخير أشار إلى مجموعة من التيمات التي وردت في النصوص الثلاثة بصور متفاوتة ومتفردة.

وفي الأخير خلص البحث إلى **خاتمة** مركّزة تضمّنت أهمّ النّتائج المتوصل لها.

وتجدر الإشارة إلى أن البحث قد استنفذ تغذيته المرجعية من خلال العديد من البحوث والدّراسات العربية والأجنبية، منها ما اتصل بمفهوم التخييل الذاتي اتصالا مباشرا، ومنها ما اشتغل على تجليات السيرة والتخييل داخل النماذج المختارة، ومن بين أهمّ هذه المراجع نذكر:

- نرجسية بلا ضفاف لعبد الله شطاح.
- الذات في السرد العربي لمحمد برادة.
- من السردية إلى التخييلية لسعيد جبار.
- ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي لزهور كرام.

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحمداني.
- المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف لآمنة بلعلى.
- التخييل في الرواية المغاربية لحفيظة طعام.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني.
- الرواية والتحليل النفسي لحسن لمودن.

ومن الكتب المترجمة التي استفاد منها البحث نذكر:

- السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي لفيليب لوجون.
- الخيال الذاتي للوران جيني.
- التخيلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجيا الأدبية لفولفغانغ ليزر.

كما استفاد البحث كذلك من المراجع الأجنبية مثل:

- "l'autofiction. essai sur la fonctionnalisation de soi en littérature" لفنست كولونا.
- "le livre brisé" لسارج دوبروفسكي.

وقد اعترضت طريق هذا البحث صعوبات عديدة، منها ما يتعلق بجدة مصطلح التخييل الذاتي وهشاشة تلقيه في الساحة النقدية، موازاة مع تشعبه وصعوبة الإلمام به، وكذلك الانفتاح الكبير الذي تشهده كتابات **واسيني الأعرج**، ما يجعل نصوصه تتجاوز القراءة المنغلقة، إضافة إلى التشابه الكبير الذي وجدته في كل الدراسات السابقة التي تناولت معطى التخييل الذاتي، لذلك حاولت تجنب حشو المفاهيم التنظيرية وتكرار الحدود المختلفة له.

وممّا لا بدّ من الإشارة إليه في النّهاية، أن متعة البحث والتباس مفرداته، إضافة إلى الرغبة الشديدة التي انتابتني لخوض غماره كان من أقوى ما يسّر عني مشقة الصعوبات، ولم يكن لهذا البحث أن يكتمل من دون توجيهات أستاذي المشرف: **الدكتور محمد طيبي**، فله كل الشكر والتقدير، لأنه اهتم ببحثي منذ أن كان مجرّد رؤية، ورافقه إلى أن شهد النور على هذه الصّورة التي هو عليها

اليوم، وفي الأخير أرجو أن يكون هذا البحث فاتحة للمزيد من الدراسات المجدية والشاملة لهذه الممارسة السردية المستحدثة، واللّه من وراء القصد.

مدخل:

إشكالية التجنيس: سيرة ذاتية/ رواية/ تخييل ذاتي

مدخل:

إشكالية التجنيس: سيرة ذاتية/ رواية/ تخييل ذاتي

1. **تلقي النص الأدبي وضوابط نظرية الأجناس الأدبية.**
2. **تحديد مصطلح الذات.**
3. **في مفهوم السيرة الذاتية.**
4. **في مفهوم الرواية.**
5. **بين السيرة والرواية.**
6. **تحديدات مصطلح التخييل.**
7. **سيرة ذاتية أم تخييل الذاتي؟**

مدخل:

إشكالية التجنيس: سيرة ذاتية/ رواية/ تخييل ذاتي

تعد قضية الأجناس الأدبية من أقدم قضايا الشعرية، فتحديد الأجناس ورسم أطرها الخاصة وفرز التداخلات المشتركة بينها لم يزل يثر الكثير من الجدل، ومنه أصبحت إشكالية تحديد الأجناس الأدبية ضرورة تحتمها نظريات الأدب المعاصرة، إذ يشكل الجنس الأدبي أهمية بنيوية وتأويلية تحلل النصوص وتعمل على تصنيفها، كما أن العلم بمقومات الجنس تساعد المتلقي على إدراك مواطن القوة الجمالية والفنية داخل النصوص.

1. تلقي النص الأدبي وضوابط نظرية الأجناس الأدبية

لقد عرفت النظرة الداعية لاستخدام معطيات النصوص وانتهاج سؤال القراءة واستنطاق الكتابة في الدرس النقدي الجديد رؤى معرفية وفلسفية ولدت من رحم التحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي عرفتها البشرية، فيولي النقاد المحدثون الاهتمام الكبير في رسم الحدود الأجناسية بين مختلف الأجناس الأدبية، إذ أن العمل الأدبي يغير نظامه باستمرار، وهذا ما يجعله يتميز بالحركية والتفاعل مع مختلف التحولات التاريخية، فيتمرد تارة على حدوده المنهجية التي تؤطره ويخالف في تارات أخرى المفاهيم والمواثيق التي تنصها نظرية الأجناس الأدبية، التي تهدف بدورها إلى تصنيف الأدب وترتيبه، فيلتبس بذلك النقد الأدبي ويصبح عبارة عن إعادة نظر فيما تم التعاقد عليه، وفق التحديدات المشروطة في النظرية السابقة.

ومن ثمة؛ فإن زئبقية العمل الأدبي وتمرده على حدوده وخرقه المستمر للمواثيق المتعاهد عليها تؤدي بالتفكير النقدي إلى تجديد مظاهره وإرباكه، وتدفع به إلى تساؤلات قديمة جديدة تتعلق بنظام الممارسة الأدبية، إذ أن قراءة الأدب تفرض دونما شك تحولا موازيا في تلقيه، وهذا بغرض الوصول إلى الوعي بجوهر الإبداع[1].

[1]. ينظر: زهور كرام: ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، 2013، ص06.

هذا ما جعل **رولان بارث** BarthesRoland يقول بموت المؤلف[1]، بهدف إسقاط كل الخلفيات القابعة خلف شخص الناص وصب الاهتمام النقدي فقط بالعمل الأدبي بصفته منتجا يستدعي النقد والتحليل، والذي "لا يحتاج إلى دعائم خارجية تنتصر لمفاهيم التفسير والتوضيح أكثر ما تشتغل بالنص باعتباره رؤية وعي وإدراك"[2].

اتخذت الرؤية النقدية الجديدة من النص الأدبي كرؤية واعية ساهمت في إعطائه الحرية التامة قصد الخروج من الأشكال الكلاسيكية المنمطة والمحددة له، وهذا ما جعله ينفتح على أشكال جديدة متعددة ومختلفة قد تكون متداخلة، وما يميزها أنها لا تمت بصلة لسياق الناص فهي تتعلق فقط بالنص وبمرونة عناصره وقابليته للانفتاح، ومع ذلك بقي سؤال الأجناس الأدبية يرافق تشكل النص الأدبي ومسار تحولاته على الدوام.

أكد التوجه النقدي الجديد على أهمية حصر وضبط المعايير الفنية والخصائص النوعية التي تحدد النص الأدبي في سبيل تعبيد الطريق أمام متلقيه، باعتبار أن تحديد الجنس الأدبي هو تحديد لوجود اللغة والأدب، ما يتفق ونظرية الأجناس الأدبية التي تدعو لنقاء الجنس، ومع انفتاح بوادر التجديد والتجريب شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة تحولات غير مألوفة تجلت في أشكال، فقد أفرز التجريب في العديد من الروايات المعاصرة إمكانية اللعب على ترتيب عناصر النص وخرق مواثيق القراءة وتكسير الأطر العامة المحددة كلاسيكيا، كما تميزت الكتابة الجزائرية المعاصرة باعتبارها موضوعا متخيلا يصب ضمن استراتيجية سردية من جهة أولى، ومن جهة أخرى تميزت بكونها موضوعا تشخيصيا لحالات متفاوتة ومتباينة من الوعي الفردي.

وتعد قضية نقاء الجنس من زاوية أخرى قضية الأساس داخل نظرية الأجناس الأدبية، حيث تعد من أقدم قضايا الشعرية التي ظلت زمنا طويلا تحاول أن ترسي تحديداتها وتبين معايرها، وتعمل على توضيح العلاقات المشتركة والمختلفة بين مختلف الأجناس الأدبية، مبرزة مجمل نقاط التداخل والتقاطع بينهما، وانطلاقا من ذلك "تنحصر لنا مجموعة الممارسات الجديدة التي لم ترق لمصاف الجنس المتملك لاعتمادات نوعية وقارة لم تحز على اعتراف المؤسسة الأدبية الرسمية، وبالتالي فهي

[1] .Barthes Ronald : la mort de l'auteur. Le bruissement de la langue. Seuil. Paris. 1984. PP63/64.

[2] . زهور كرام: ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، ص 8.

خارج كل تصنيف يستمد مفهوم النوع"[1]، حيث أن ظهور الخطابات الأدبية التي تعتمد هيمنة الذات واسترجاع مخزونها في الفعل السردي بواسطة السرد، فتبقى رهينة لسلطة الذات في استرجاع أحداث انتهت زمانيا، وهذا باعتماد الانتقائية والاختيار، والحذف والإضافة.

تشير الناقدة المغربية "زهور كرام" في مقال لها يحمل العنوان التالي "**عندما يتمرد النص على التجنيس**" إلى أن خلو النص من أي تحديد أجناسي، أو تجنيس النص بأكثر من جنس أدبي، ثم خضوع النص لتحديدين جنسيين مختلفين هو قضية أدبية تختزل مفهوم الجنس الأدبي وعلاقته بمتغيرات نظام ترتيب النص وكذلك ارتباطها بنشاط الحركة النقدية، وتحاول الناقدة انطلاقا من مغالطات التجنيس الدعوة إلى الاهتمام بالنص[2]، ودراسة الاختلافات التصنيفية داخله بدل التركيز على تجنيسه وضبطه.

إن الناقد هو القارئ المنتج للدلالات داخل النص، ويترتب على ذلك بأن تصبح لمقولات النقاد ومواقفهم النقدية أهمية كبيرة في نوعية النصوص التي يعتد بها في المجال النقدي والأدبي، وعلى الرغم من ذلك فإن اطلاع النقاد العرب المحدثين حول ما كتب قديما وحديثا عن السيرة الذاتية، جعل معظمهم "ينشغل بإشكالات الجنس الأدبي سواء أكان ما يتعلق بإشكالات المصطلح أو الإشكالات المتعلقة بصعوبة تحديد جنس السيرة الذاتية في دائرة النوع الكتابي السير الذاتي بأشكاله المختلفة، وفي اشتغال النقاد بالمشاكل النظرية الناتجة عن دراسة السيرة الذاتية سواء في علاقتها بالأجناس المجاورة أو موضوعها نفسها لم يسع النقاد في مناقشة حدود الجنس وإشكالاته إلى إيجاد هوية محددة ساهمت في إيجاد خصوصية مميزة لكتابة السيرة الذاتية"[3].

---

[1]. عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، دار كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر, 2012، ص 11.

[2] . ينظر: زهور كرام: عندما يتمرد النص على التجنيس، مجلة القدس العربي، مقال نشر بتاريخ:27\10\2016، على الموقع الإلكتروني:www.alquds.co.uk ، ص11.

[3] . أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، المغرب,2005، ص92/91.

2. تحديد مصطلح الذات

يعد مصطلح "الذات" من بين المصطلحات المنبثقة عن الدراسات النقدية لما بعد الحداثة، ولهذا وجب تحديد الدلالات المختلفة لهذا المصطلح قبل تحديد استعمالاتها ضمن مصطلحات أخر كالسيرة الذاتية والتخييل الذاتي.

ويعود هذا المصطلح على أهمية كبيرة في مختلف العلوم الإنسانية، وحتى لا نقع في الالتباس الذي قد يحدث عادة مع مختلف المصطلحات التي تصب في نفس القالب المعرفي والدلالي، أو الحقل المفهومي على السواء، وجب تحديد مفهوم الذات انطلاقا من الحدين اللغوي والاصطلاحي:

- **لغويا:** ترجع مادة "**ذ.ا.ت**" إلى الأصل **ذو**[1]، " ذات الشيء حقيقته، ويقال: ذات يده أي ما ملكت يده وكأنها تعني الأموال والممتلكات، و"ذات ناقصة تمامها ذوات مثل نواة، وإذا ثنت العرب ذات قالوا ذواتان وإذا جمعوا على التمام قالوا: ذويات"[2]، وفي الذكر الحكيم نجد: "وأسروا قولكم أو اجهروا به إنه عليم بذات الصدور"[3]، إذ أن الله هو العالم الوحيد بسر القول وجهره، وهو الخبير بمخفيات القلوب.
- **اصطلاحيا:** الذات هي ما يطلق على الكائنات الحية، وبالتالي يتعين علينا قول ذات الشيء هو عينه ونفسه، وعدَ عبد القادر العلايلي الذات بأنها "حقيقة الشيء المساوية للجوهر، وهي مجموعة من الخصائص التي تميز الشيء عما عداه، وتطلق الذات أيضا على الجانب المدرك في الإنسان في مقابل الموضوع"[4]، ومن ثمة فالذات هي الجوهر الذي يجعل الإنسان منفردا عن غيره عبر مجموعة من الخصائص المميزة له دونا عن غيره من الكائنات الحية.

---

[1]. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الخامس عشر، دار صادر، دت, ص459.

[2] . ذهبية أشابوب: تشكل الذات وتحولاتها في رواية الحمار الذهبي، رسالة ماجستير، جامعة تيزي وزو, 2013.2014, ص 17. (إن البحث في تحديد مصطلح الذات دفعني إلى اعتماد مراجع أقل درجة وذلك توفيرا للجهد وتجنبا للحشو).

[3] . سورة الملك: الآية 13.

[4] . عبد الله العلايلي: الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة، ط1، لبنان 1974، ص434.

والملاحظ حول الأعمال الأدبية المنتجة بعد تيارات ما بعد الحداثة هو حضور الأنا وبروزها بقوة، وهو ما يُبرّر اعتماد الممارسات الأدبية الجديدة في استجلاء ملامح الذات داخل الكتابة، وذلك بوصفها مساحة للتعبير عن الذات بصفة خاصة وعن المجتمع بصفة عامة، فكتابة الذات ليست فردية نرجسية أو انعزالية بقدر ما هي تبلور لوعي خاص وعام، وهذا ما سنبينه عند تحليل المدونات.

3. في مفهوم السيرة الذاتية:

بلا شك أن السيرة الذاتية بمفهومها الحديث هو فن مستحدث نشأ في الغرب وظهر في الأدب العربي بناء على عدة عوامل ساعدت على قيامه، كانفتاح العرب على الغرب وحركات الإصلاح وتيارات الترجمة، والتغيرات الاجتماعية التي شهدتها البيئة العربية.

ومن ثمة؛ تعد السيرة الذاتية جنسا أدبيا متأخرا في العالم العربي مقارنة بالعالم الغربي، ويرجع النقاد ذلك إلى خصوصية طقوس الاعتراف داخل المجتمعات العربية، فعادة ما يقوم النقاد بمحاولات قصد إيجاد إرهاصات للأجناس الأدبية الحديثة في التراث العربي، انطلاقا من رغبة مضمرة في ربط أي جنس ناشئ بتاريخ أدبي موغل في القدم، قد تدفعهم عوامل كثيرة للمحاولة مثل الحرص على إيجاد رابط بين الجنس الأدبي في شكله الحاضر والأجناس الأدبية ذات التاريخ الراسخ أدبيا، ثم سرعان ما دخل المشرق العربي منطقة الظل ودخلت أوروبا عصر النهضة، وهنا نجد أن تاريخ السيرة الذاتية عند العرب يتوقف، بينما نجده يتحرك في أوروبا بعد سكون، أليس ذلك دليلا على ارتباط تاريخ السيرة الذاتية بتاريخ الحضارة، ربما لقد بدأ عصر الموسوعات في المشرق العربي، ولكن الإحساس بالذات توارى واختفت السيرة الذاتية إلى حين[1].

وترد كلمة السيرة في المعاجم العربية بمعنى الطريقة فيقال: سار بهم سيرة حسنة، والسيرة هي الهيئة، ومنه تعني السيرة من حيث الجانب الاستعمالي ما يلي:

1. تأريخ لشخصية مشهورة مروي من طرف شخص آخر.
2. تاريخ لشخصية مغمورة مروي شفويا من طرفه لشخص آخر.

[1] : ينظر: أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية. مرجع سابق. ص92.

3. تاريخ إنسان مروي شفويا من طرفه لشخص أو أشخاص يساعدونه عن طريق سماعه.

أما التعاريف الحديثة للسيرة الذاتية فنجد أنها تختلف من ناقد لأخر فهذا "أندريه مورا "يعرفها بأنها: كل ما يكتبه الإنسان عن وقائع حياته الخاصة بكل نزاهة[1]، غير أن هذا التعريف يحمل الكثير من التحفظات، فلا يمكن لأي إنسان "أن يقوم بهذه المهمة على أكمل وجه لعدة أسباب، كالنسيان الحقيقي والنسيان المفتعل لأغراض جمالية وكذلك التأثر الطبيعي للرقيب الذي تمارسه الروح على الأشياء والحياء وحماية الآخرين"[2].

لا يختلف اثنان في كون السيرة الذاتية إنتاج إبداعي سردي يتخذ من الحقيقة أحداثه ويتأتى في سردها، وقد عملت الدراسات النقدية الحديثة على محاولة ارسائها كجنس قار ومتحدد الأطر وممتاز الفواصل، وهذا خصوصا بعدما سن الناقد الفرنسي "فيليب لوجون""**Philippe Lejeune** "ميثاقه السير ذاتي الذي أسماه بالميثاق الأوتوبيوغرافي le pacte autobiographique _ وسيكون لنا في مقتبل البحث مبحث خاص بالحديث عن مفهومه وإجراءاته وغيره من مواثيق الكتابة_ والذي يعرف فن السيرة الذاتية داخله بأنها:

"**حكي إستعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته**"[3].

ويقصد **لوجون** بهذا التحديد أن السيرة الذاتية هي محكي إستعادي سردي، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص والحقيقي، وذلك عندما يركز على حياته الفردية من جهة، أو على تاريخ شخصية ما بصفة خاصة، ويقر هذا التعريف أربعة شروط توفرها في النص يوجب دخوله وبصورة آلية ضمن الخانة التصنيفية السير ذاتية وتتمثل هذه الشروط في:

1. **شكل المحكي:** تأخذ اللغة في المحكي شكلا نثريا في صورة سردية حكائية.

---

[1] . ينظر: أندريه مورا: فن التراجم والسير الذاتية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص97.

[2] . نفسه: ص101.

[3] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 1994، ص08.

2. **الموضوع المتناول:** تأريخ لحياة فردية /تأريخ لشخصية عامة.
3. **وضعية الكاتب:** حدوث التطابق بين المؤلف والسارد / شخصيات حقيقية.
4. **وضعية السارد:** تطابق إستعادي للحكي.

ومن ثمة، فإن انتماء النص إلى فن السيرة الذاتية رهين الشروط الأربعة التي حددها **لوجون**، لكن هذا التحديد لم يمنع من وجود نصوص أخرى خارج التصنيف نلمس بين سطورها انتماءها إلى الأدب الذاتي أو الشخصي مثل أدب اليوميات والمذكرات، وقد أقر **لوجون** بإمكانية التقارب والتداخل بين فن السيرة الذاتية وفنون الأدب الشخصي، إلى أن إبرازه لمجموعة الشروط كفيل بأن يخرجها آليا من فن السيرة، حيث استطاع لوجون إخراج كل النصوص التي تحدد دون السيرة الذاتية وهذا من خلال الميثاق الأوتوبيوغرافي.

إن حداثة المصطلح وجديّة الإشكالات النظرية حول فن السيرة الذاتية هي التي تسببت في أغلب الأحيان في هذه النظرة الداخلية حول التجنيسية وبعدت عن التطبيق، فغالبا ما شغل النقاد بإشكالية تداخل السيرة الذاتية مع غيرها من فنون الأدب الذاتي في سبيل الحصول على فواصل دقيقة لتميز جنس أدبي عن آخر وعن أسباب هذا التداخل، ساعين في هذا السياق إلى معرفة البناء الفني والموضوعاتي لخطاب السيرة[1]، والذي يميزه عن سائر الخطابات الأدبية الأخرى.

تشير كلمة السيرة الذاتية في اللغة الفرنسية "**l'autobiographique**" إلى وصف حياة أو ذات الفرد حيث نجد:

Auto ⟶ **ذات**

Bio ⟶ **حياة**

Graphie ⟶ **وصف**

[1] . أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية، مرجع سابق، ص 93.

وقد وضع **كارلايل** تعريفا للسيرة الذاتية وصف بأنه الأوجز والأدل، حيث أنه قال: "إن السيرة هي حياة إنسان"[1]، ويرجع **ميشال فوكو** بالأوتوبيوغرافيا إلى بعد ديني إنساني يتعلق بالعادة المسيحية والتي تقتضي بأن يعترف المرء بما ارتكب من ذنب من خلال نافذة صغيرة إلى القس المختص بالسماع، ثم يتم التكفير عن ذنوبه بناء على ما يقوله القس له، وبعد ذاك يمنحه التسامح والغفران، وقد وجد هذا عند القس أوغسطينوس[2].

ويرى **جورج ماي** أنه من الصعب الاتفاق حول ظهور السيرة الذاتية بالاستناد إلى تاريخ معلوم، **فباختين** مثلا يرجع أصول السيرة الذاتية إلى العصور الكلاسيكية، في حين اكتفى **ماي** بالبدايات الموثقة لتدفق الكتابات لذاتية في القرن الثامن عشر، اعتمادا على المؤشر الظاهر الذي مثلته اعترافات **جان جاك روسو** الذي كرس السيرة الذاتية وأوجبها كتسمية نوعية لمجموعة من السرود المتعلقة بالحيوات الإنسانية[3].

أما عند النقاد العرب فيعتبر **محمد عبد الغني** حسن أن السيرة الذاتية هي " أن يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه فيسجل حوادثه وأخباره ويسرد أعماله وأثاره ويذكر أيام طفولته وشبابه وكهولته وما جرى له وما يعترض حاله من معضلات وشدائد، محاولا تتبع الأحداث زمنيا وأهمية، وهو في السيرة الذاتية لا يذكر إلا ما يشاء ذكره عن حياته وما يريد أن يوضحه للناس حوله"[4]، لكن الكاتب لذاته يعاني، فهو يحاول قدر استطاعته التزام الحقيقة فيما ينقله من الماضي السابق في حياته.

يعتمد الكاتب على التذكر وهو ليس بالأمر المذل والهين، وهو ليس عملية آلية يسيرة قوامها التداعي الحر للأفكار، بل هو عملية شديدة التعقيد والتركيب، لأن عملية التذكر تعني تحويلا إلى

---

[1] . عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، مصر 1998، ص13.

[2] . ينظر: عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود: السيرة الذاتية في المغرب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص15.

[3] . ينظر: عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 1988، ص75/74.

[4] . محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت، ص23.

الداخل وتكثيفا يعنى بالتغلغل المتواصل لكل العناصر من حياتنا الماضية[1]، وهي عملية ذاتية قد يصيبها النسيان الذي هو سمة طبيعية للإنسان تعمل آليته بصورة طبيعية.

إن الذي يكتب سيرته ينسى الجزء الأكبر من حوادث حياته ويغيب عنه عهد الطفولة، بل إن أغلب ما يكتب عن عهد الطفولة قائم على التخييل والتلفيق[2].

يعد الصدق المحض مجرد محاولة أخيرة في كتابة أدب السيرة الذاتية ليبقى كل شيء نسبيا وعشوائيا داخلها لما قد يتعرض لها من إمكانية الخطأ والحذف والنسيان والتناسي، والإضافة والتعديل والتكييف... إلخ.

وقد تكون إرادة الكاتب في إخفاء ذاته أو إظهارها هي التي تدفعه إلى تزيف بعض الحقائق وتمويهها، كما يمكن أن نجد صعوبة في تحديد الأنا أيضا من صعوبات كتابة السير الذاتية.

واستنادا عن ذلك؛ نجد في استهلال **العقاد** في كتابه الأنا والمقتبس عن الكاتب الأمريكي **وندل هولمز** حيث يقول: "إن الإنسان كل إنسان بلا استثناء، إنما هو ثلاثة أشخاص في صورة واحدة، الإنسان كما خلقه الله الإنسان كما يراه الناس. الإنسان كما يرى هو نفسه، فمن من هؤلاء الأشخاص الثلاثة هو المقصود بعباس العقاد، ومن قال أنني أعرف هؤلاء الأشخاص الثلاثة معرفة تحقيق أو معرفة تطبيق؟"[3].

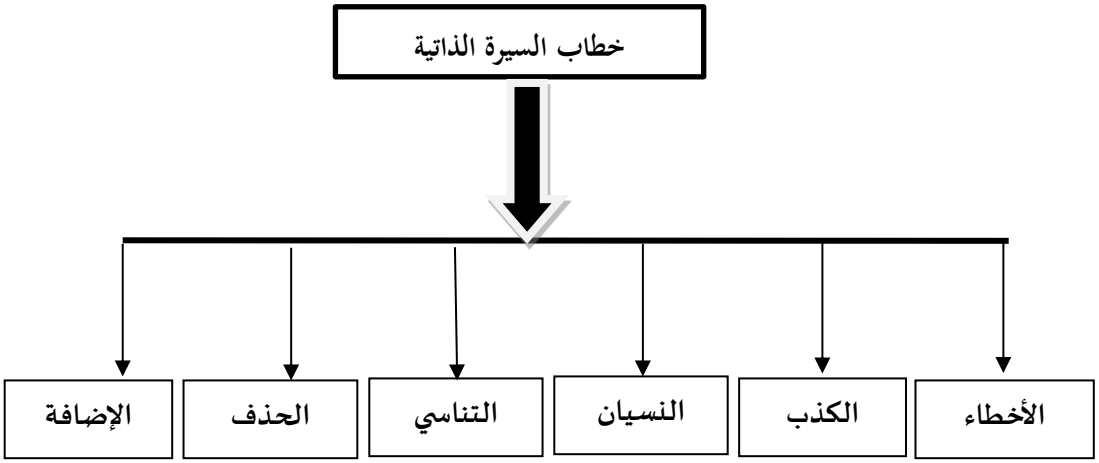
ويمكن أن نلخص مجموع الظواهر التي تمنع من وجود خطاب سير ذاتي يحظى بمصداقية تامة كالتالي:

---

[1] . ينظر: محمد يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، لبنان، دت، ص06/05.

[2] . ينظر: رينيه وليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، 1992، ص104.

[3] . عباس محمود العقاد: أنا، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996، ص15.



شكل (1)

ويعتبر **أنيس المقدسي** أن السيرة الذاتية هي "نوع من الأدب يجمع بين التحري التاريخي والإمتاع القصصي ويراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة لشخصه"[1].

وتعني السيرة الذاتية عند **عبد العزيز شرف** ترجمة حياة الإنسان كما يراها هو... فكتابة السيرة الذاتية هي تأمل في حياة صاحبها وكاتبها، وتكاد التعاريف المدرجة تجمع في مجملها على أن السيرة الذاتية هي سرد يدمج الوقائع الحقيقة التاريخية بالتقنيات السردية الفنية لبناء متن حكائي يتعرض لسيرة حياة كاتبها أو حياة فرد من الأفراد وسرد مختلف مراحل الحياة.

تعد السيرة الذاتية بنية مغلقة لأنها تنتهي بانتهاء حياة كاتبها، وهي بهذا لا تمتد في المستقبل وتلغي كل بعد في هذا الاتجاه على عكس الرواية التي تبدو متفتحة على كل الأزمنة، فهي تصور حياة متطورة ونامية، فيشهد القارئ على أهم المراحل واللحظات في حياة الشخص وهي تتطور أمامه داخل صفحات الكتاب[2].

ومن ثمة؛ يعد الزمن في السيرة الذاتية ثلاثي الأبعاد: زمن ماض (زمن القصة)، وزمن حاضر (زمن الكتابة)، وزمن غير متحدد (زمن القراءة)، ويمكن اختزال ذلك:

1. **زمن الأحداث:** زمن ماض.

---

[1] . أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1985، ص547.

[2]. ينظر: حسين خمري: فضاء المتخيل، منشورات وزارة الثقافة، 2001، ص217.

2. **زمن الاسترجاع:** زمن حاضر.
3. **زمن الكتابة: زمن** مستمر: الآن.
4. **زمن القراءة:** زمن غير متعين: المستقبل[1].

وقد تتداخل بعض الكتابات مع جنس السيرة الذاتية مثل:

- **أدب الاعترافات les confessions**

يمكن تعريف أدب الاعتراف بأنه: "سرد نثري يندفع فيه الراوي الذاتي إلى منطقة مثيرة وحساسة في سيرته الذاتية، حيث يروي فيها مثالب شخصيته وأخطاءه وخطياه وسلبياته بأسلوب اعترافي صريح ويستخدم السرد الاعترافي الآليات والتقنيات والطرائق ذاتها التي يستخدمها السرد السير ذاتي، غير أنه يتدخل على نحو أعمق في طبقات الشخصية الجوانية، ولا سيما طبقات المسكوت عنه، مظهرا إياه على السطح النصي.

يتطابق أدب الاعترافات مع السرد السير ذاتي في آلية التطابق بين الراوي والمؤلف والشخصية"[2]، فالاعتراف هو التعبير الداخلي عن الحقيقة، ويمكن اعتباره بمثابة القلق ومحاسبة للنفس بكل شجاعة ورفض لخطايا الذات، والملاحظ أن أدب الاعترافات يتسم بالصراحة والجرأة واللغة الحميمية، فكلما كان أكثر جرأة كان أكثر جذبا للقراءة.

- **أدب المذكرات les mémoire**

أدب المذكرات هو أدب عريق في كتابات العرب وفيه وجه يدعى بالإخوانيات، وهي "حكي إستعادي يسمح بإعادة ترتيب الوقائع على حسب رغبة الكاتب إن أراد تزيفا أو طمسا للحقائق، وفي المذكرات يكون الراوي أكثر حرية في سرد مرويات معينة وإغفال أخرى على النحو الذي يطابق غايتها، المرجوة والمذكرات يمكن أن تكون ذاتية ويمكن أن تكون غيرية"[3].

---

[1] . حاتم الصكر: السيرة الذاتية النسائية، البوح والترميز القهري، مرجع سابق، ص110/109.

[2] . محمد صابر عيد: السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007. ص130.

[3]. نفسه: ص131.

وقد كان أدب المذكرات أولى الطلائع الأدبية التي أذنت بنشوء الرواية، خاصة عندما استبد قصص الملوك والأساطير بقصص طبقات المجتمع المختلفة، فقد "قرأ الناس في مذكرات **ديستيوفيسكي** ضعفا وتصاغرا أمام الطعون التي تعرضت له رواياته، وكانت مذكرات **أوسكار وايلد** مكاشفة استثنائية في معنى الحب والعلاقة الحرة، وقد ألقت به إلى جحيم المساءلة القانونية، ولكنها أغنت النقاش بين الجيل الأدبي البريطاني الذي لحقه حول المثلية الجنسية"[1]، ونجد أن كل حالة من حالات المذكرات تبدو وكأنها مرحلة من مراحل الإعراب عن الذات ووصف مكانة الكاتب الإبداعية ومفهوم الفرد والفردانية.

- **أدب اليومياتles journal intime**

وهو أدب يقوم على رصد التجارب اليومية وتسجيلها ونقل الأخبار والوقائع التي تعترض أيام الكاتب، وقد يتزامن هذا الأدب مع التوجه الجديد نحو الفردانية والنزعة الذاتية، وما يمكن ملاحظته أن التسجيل في أدب اليوميات يكون بصورة آنية متزامنة لوقوع الأحداث، على عكس السيرة والمذكرات فلا يتطلع الكاتب من خلال أدب اليوميات إلى غاية جمالية إمتاعية بقدر ما يحاول أن ينقل أخباره، وبهذا تغفل اليوميات الخاصية التخيلية.

يتميز أدب اليوميات بالتلقائية، لأنه يصدر عن العفوية المطلقة لكاتبه، ويتشكل في جمل مبهمة ومفككة لا يتوقع نشرها، فتعد التلقائية في أدب اليوميات علامة فارقة.

وقد تأخذ كتابة اليوميات منحى المناجاة الذاتية تارة، أو تفترض قارئا متفهما متعاطفا تارة أخرى، وتوجد أنواع متداولة حديثا من السيرة الذاتية تتمثل في:

- **السيرة الذاتية الشعرية:** وهي سيرة ذاتية يكتبها شاعر.
- **السيرة الذاتية القصصية:** وهي سيرة ذاتية يكتبها قاص.
- **السيرة الذاتية النقدية:** وهي سيرة ذاتية يكتبها ناقد.
- **رواية السيرة الغيرية:** وهي سيرة ذاتية مكتوبة بصورة رواية.

[1] . محمد صابر عيد: السيرة الذاتية الشعرية، مرجع سابق، ص131.

4. في مفهوم الرواية.

يشكل تحديد مفهوم راسي الحدود لمصطلح الرواية مهمة صعبة بالنسبة للنقد الحديث، باعتبار أنها جنس أدبي زئبقي ومائع حيث يتداخل مع مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، فهي تشترك مع جنس الملحمة حين تسعى إلى تمثيل الأحداث والشخصيات في الحقيقة، وتتميز عنها بكونها نثرية بخلاف الملحمة الشعرية، ثم أن "الرواية لا تتناول الأشياء الخارقة للعادة، على عكس الملحمة التي تتغذى عنها في بنائها العام، حيث تقوم بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة مهملة بالمقابل عامة الناس والأفراد البسطاء في المجتمع الذين اهتمت بهم الرواية دون الأحجام عن معالجة الشق الأول في بعض الأطوار"[1]، فالرواية تحاول "معاكسة حياة إنسانية أكثر حركية وأقصى سرعة، إذ أنها لا تريد أن تتدنى بلغتها إلى العادية المبتذلة.

تستعين الرواية بجملة من الصور الشعرية الشفافة، ساعية إلى تقمص لغة الشعر، باعتبارها تجسد الجمال الفني الرفيع والخيال الراقي البديع ما يجعلها مشتركة مع الشعر في هذه الخصيصة، كما أنها تشترك مع المسرحية في بعض عناصرها الأساسية كالشخصية والزمان والمكان، الحيز واللغة والحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك، إذ تنفرد الرواية بذلك لأنها ليست فعلا أيا من هذه الأجناس سواء مجتمعة أو متفرقة، ما يجعلها جنسا فذا في سوح الأدب"[2].

ومن جهة مقابلة تعد الرواية ك "نوع أدبي منفتح بامتياز على مختلف تشكلات الفعل الإبداعي، الشيء الذي يشكل عنصر إثراء للرواية وتنوع لآليات إنجازها، في زمن تداعت فيه الحدود بين الأجناس الأدبية، ومن ثمة أصبح يتعذر الحديث عن صفاء هذا الجنس أو ذاك، فكل الأنواع الأدبية تتجاوز للتحاور قبل أن تنتهي إلى التلاقح مع بعضها البعض، وهذا ما سمح لها بإغناء مكوناتها

[1] . عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2010، ص 20.

[2] . نفسه: ص21.

وتجديد طرائق تعبيرها، وتشكيل رؤاها ومواقفها، وتبادل التأثر والتأثير مع الأجناس الأخرى"[1]، وعليه يؤدي التلاقح بين الأجناس الأدبية إلى صعوبة الفصل بينها.

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تداخلا وتعالقا مع سائر الأجناس الأخرى، إذ أنها تعد "الجنس الأكثر تحررا، لأنها جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدة من دون شواطئ، فهو جنس ما ينفك يجهز على الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته"[2]، فتداخل الرواية مع الأجناس الأخرى أمر طبيعي وحتمي ذلك لأن التقوقع والانغلاق للأجناس الأدبية لا يأت بجديد على ساحة الإبداع، كما أن الدعوة إلى نقاء الجنس هي مقولة قديمة قد تجاوزها الزمن.

إن الرواية جنس أدبي مستعصي التجنيس، إذ أنه لم يرسم بعد حدوده الفنية الواضحة، كما أن ملامحه لم تكتمل بعد، فهو "الجنس الفريد والوحيد الذي لم يتأصل ويتجذر، إنه الوليد الذي فتح عينيه على تاريخنا الإنساني الجديد ونشأ في رحمه، فتفاعل بكثافة مع قضايانا الحديثة، وبلورها بتفاصيل دقيقة، لكنه لم يستطع لحد الآن أن يجد لنفسه مكانا ثابتا بين الأجناس الأدبية الأحرى، التي تجتهد لتساير الظروف والتحولات العالمية الحالية، مما يحول دون ترصيص أرضية ثابتة لهذا الفن"[3]، ومن ثمة تظهر ميوعة الرواية كجنس أدبي، ميوعة تمنعها التجسم والتميز عن سائر الأجناس الأدبية، كما أصابت نظرية الأدب بالعجز في نمذجتها، وذلك يعود إلى أن "تصنيفها لباقي الأنواع ظل واضحا ودقيقا يرومه الحفاظ على نقاء النوع مهما كان.

تأبى الرواية دائما على كل محاولة احتواء نظري، ذلك أن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد أي سمة ثابتة ومستقرة للرواية دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام"[4]، فنظرية الأجناس الأدبية قدمت عجزها في ضبط حدود بارزة للرواية، بسبب هلاميتها وميوعيتها عن كل القوالب التي وضعها النقد لتحديدها، ومن جهتها ظلت "النزعة التجريبية في الأدب وثيقة الصلة بالرواية الأوربية

---

[1] . بوشوشة بوجمعة: كتاب عمان" حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفلسفة"، مطابع الصحافة الأردنية، 2000، ص253.

[2] . جميل حميداوي: إشكالية الجنس الأدبي، مجلة الورشة للحقيقة والأوجه الغالبة، ع11، نشر بتاريخ 2006/08/29، ص05.

[3] . العربي بن جلول: إشكالية التجنيس الروائي عند باختين، مجلة العلم، 2012/09/16، ص01.

[4] . محمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مرجع سابق، ص31/30.

التي تجرب في مساحة من الامتلاء، كما أنها غير بعيدة عن الرواية العربية التي تجرب في مساحة من الفراغ، ولهذا فالتباين من رواية لأخرى بلغ حدا من الصعوبة للعثور على أساس نقدي ضابط يجمع بين المؤلفات الفنية"[1].

هذا وقد دحض **تودروف** مقولة الأجناس الأدبية، حيث يعتقد بانعدام الوجود لهذه النظرية أصلا، وأن انتماء النص الفلاني إلى الجنس الفلاني كلام لا فائدة منه في عصرنا الحالي، ذلك لأن النصوص تمردت على الأجناس المحددة لها، كما تشكل قواعد الجنس الأدبي للكاتب مجموعة من الأغلال التي تقيده وتمنعه الإبداع، إذ يؤكد **تودروف** على أنه قد "تلقى الكثير من الكتاب ذلك الضغط العنيف من الأدب، الذي لم يعد يطيق التميز بي الأجناس ويريد تحطيم الحدود"[2]، فيحتاج الكاتب مساحات أكبر حتى يمارس فيها إبداعه، وليس إلى حيز ضيق ومحدود يجبره الخضوع تحت طائلة نماذج محددة سابقا.

تبدو عبارات **تودروف** قوية وصريحة في إعلانها عدم جدوى الحدود التي تقيمها الأجناس، بما أن السلطة الأولى والأخيرة تعود للنص الذي يصنع إطاره الأجناسي لوحده، لكن ذلك لا يعني الانعدام التام لتجنيس النصوص، إلا أن اجتنابه يدفع النصوص للتقدم والارتقاء، كما أن تصادم الأجناس فيما بينها يشعر المبدعين بلذة كبيرة، وبدورهم يشعرون المتلقي بالتباس النصوص فيما بينها وتداخلها، ومن ثمة، فإن الأجناس الأدبية تتعانق وتتداخل مع بعضها حتى يصبح النص الأدبي مهرجان أجناس[3].

عملت الرواية على تطعيم عوالمها بعوالم الأجناس الأخرى، وتبدل من لغتها وأدواتها الإجرائية بلغة وأدوات جديدة، ومثلما استعارت الرواية من أجناس أخرى تقنياتها، أعارت هي الأخرى بعدها التخييلي وأطرها المكانية والزمانية وتقنياتها في عرض الأحداث لأجناس أخرى مستحدثة كالسيرة الروائية التخييل الذاتي.

---

[1] . خلدون الشمعة: النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1977، ص75/74.

[2] . تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2002، ص21.

[3] . كمال الرياحي: أعمال محمد شكري السير ذاتية، مجلة عمان، ع97، 2003، ص32.

إذن؛ الرواية هي أقرب فن أدبي للحياة، ويتجلى ذلك على الصعيد اللغوي فعلى الرغم من تعدد مستويات اللغة عند الروائيين واختلافها من كاتب لأخر، فهي أقرب إلى لغة الحياة اليومية إذا ما قيست بالشعر[1]، ويعرفها **أحمد زاكر** بكونها "جنس سردي نثري فني، وهي حكاية خيالية تستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة وتستمد فنياتها من الشكل والمضمون، وتعتمد التأثير على المتلقين من خلال استخدام الأساليب الجمالية "[2]، وهي إجمالا مؤلف تخيلي نثري له طول معين، يقدم شخصيات معطاة كشخصيات حقيقية واقعية، يجعلها تعيش في وسط متخيل، ويعمل الكاتب على تعريفنا بسيكولوجيتها ومصيرها ومغامراتها.

يقابل مصطلح الرواية في اللغة الفرنسية مصطلح **roman**، وهي كلمة قديمة جدا أطلقت في القرن الحادي عشر على النصوص المكتوبة بلغة الرومان ،وهي اللغة الدارجة لعامة الناس، فالكتابة لم تكن مسيرة آنذاك، ثم أطلقت هذه الكلمة على المادة التي كانت تتلى وتحكى وهي التاريخ الذي كان جاريا في ذلك الزمان ، ولكن التاريخ سرعان ما تبدل وأصبح فرديا، وأخذ المؤلف يخترع من خياله الذي يمكن أن يحتوى على حقائق مادية عالمية، فظل الخيال مقترنا بالرواية حتى أخذت تتجه إلى الواقع ثم ظهرت الرواية الحديثة، أما المذهب الرومانسي فهو مأخوذ من هذا المعنى الخيالي الذي ظل مرتبطا زمنا طويلا بكلمة **roman** لتصل إلى ما هي عليه الآن، أي الرواية من حيث تعدد الأشكال والأنواع[3]، حتى أصبح من الصعب الإلمام النهائي بمفهوم واحد لهذا النوع المتجدد والمتجاوز للحدود التصنيفية من الأدب.

وقد ناقش **آلان روجر** متغيرات تعريف الرواية، حيث رأى أن النقاد قد افتقروا إلى رؤى نقدية ثابتة، لذلك لم يتمكنوا من وضع حد نهائي للرواية، ويضرب على ذلك مثلا يبين فيه أن النقاد يقولون: "إن الرواية بدأت ب سرفانتس crevantesأو بديفو **Divo** أو بفيلدينغ **Fielding** أو بريشاردسون**Richardson**، أو جين اوستن **Jane Austen** أو ربما هوميروس **Homer**، أو

---

[1]. ينظر: ابراهيم سعدي: دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل 2009. ص26.

[2]. أحمد زاكر: الرواية بين النظرية والتطبيق، مغامرة نبيل سليمان "في المسلة"، دار الحوار للنشر، سوريا، 1995، ص13.

[3] . ينظر: أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، محمد ديب / نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص158/157.

ربما قتلت على يد جويس أو بروست أو بظهور الرمزية أو بسبب الا احترام للحقائق الصعبة، أو ربما الانغماس المبالغ فيه لهذه الحقائق؟ لا بلا أن الرواية وبلا شك ما تزال حية في أعمال هذا الكاتب أو ذاك"[1]، ولعل فيما سبق خير دليل على زئبقية الرواية وميوعتها على التحديد وليونة حدودها داخل المنظومة التجنيسية الأدبية.

يؤكد باختين **Michail Bactine** أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسب تطورها الدائم وعدم صفائها اللغوية إذ أنها تستفيد من اللغات الموجودة داخل المجتمع[2]، ورأى بأنها عملية إبداعية منفتحة وإن أهلتها طبيعتها المورفولوجية لتعدد أسلوبي وصوتي يميزها عن الشعر، حيث يعمل على رقابتها من التشخيص المسرحي ويخلق منها عالما عديد المكونات[3]، إذ يقول بأنها: "النوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية المتنوعة والمنظمة أدبيا، مؤكدا بذلك على صفتين أساسيتين مميزين للخطاب الروائي، وهما تعدد الملفوظات والتناص"[4]، ويسعى هذا الموقف الباختيني إلى استعادة المكونات الروائية المتناثرة في النصوص القديمة ودمجها ضمن تحليلات الرواية أي بالبحث عن جذور الرواية في أحضان الثقافة الشعبية والأدب الشعبي.

ويصف **باختين** الرواية أنها لا تخضع لأي قانون، فيقول بقيامها على المرونة وعلى البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار، ولابد لهذا النمط من أن يكون كذلك، لأنه يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع[5].

يشير **فيليب لوجون** في كتابه **الميثاق** إلى اعتبار مصطلح الرواية مرادفا للتخييل في مقابلا للا تخييل والمرجعية والواقعية[6]، ويطرح أحمد سيد محمد تساؤلات عدة يحاول من خلالها وضع مفهوم

---

[1] . آلان روجر: الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة ابراهيم المنسف، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1997، ص17.

[2] . ينظر: صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2009، ص39.

[3] . ينظر: أحمد زاكر: الرواية بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص20.

[4] . ميخايل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، مصر، 1987، ص75.

[5] . ينظر: آلان روجر: الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، مرجع سابق، ص19.

[6] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994، ص11.

محدد لمصطلح الرواية، حيث يتساءل عن ماهية الرواية: أهي الأحداث التي نتطلع إليها؟ أم هي سرد فني جمالي لما يتخيله الكاتب من أحداث يتصورها سواء وقعت أم لم تقع، وفي هذه الحالة يجيب الناقد بالقول: "أن أصول الرواية قديمة قدم الحكايات لدى كل الأمم والشعوب، وإذا قلنا بأنها عملية إبداع فني بعيدا عن الأحداث الفعلية في صورها المادية أو التاريخية، فإنها تصبح حرفة وصناعة فنية تخضع في بنائها للتأثر والاستفادة من الآداب الأخرى، وهذا المفهوم جديد وحديث ونسبي في فن الرواية العالمية فإطلاق الرواية على ما قبل ذلك تجاوز في المصطلحات أو إطلاق مجازي"[1]، واعتبر لحمداني الرواية مظهرا إيديولوجيا على أساس أنها "نسق من العلاقات والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات، ومادته الأساسية هي الأفكار الإيديولوجية الجاهزة سلفا في قوالب واقعية[2].

ويمكن أن نستخلص من جملة التعاريف السابقة ما يلي:

- الرواية بناء سردي لغوي تخييلي.
- تسرد الرواية أحداثا قد لا يمكن التأكد من صدقها.
- تعد الرواية مظهرا إيديولوجيا للمجتمع.
- الرواية عالم تخييلي تقابل العالم الواقعي الحقيقي.
- ساهمت كثرة الدراسات واختلافات الألسن فيها في إشكالية تحديد مفهوم الرواية عبر التاريخ.

5. بين السيرة والرواية.

لا شك أن الاهتمام المبالغ بمكون الشخصية هو القاسم المشترك الذي يجمع بين فن الرواية وفن السيرة، ومن جهة ثانية يكمن الاختلاف بينهما في ذات المكون أي في الشخصية فتختلف ما بين الحقيقية والمتخيلة، أو تختلف في مدى تطابقها مع شخصية الكاتب أو شخصية غيره، وقد يلاحظ

[1] . أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية عند الروائيين العرب، مرجع سابق، ص25.

[2] . ينظر: حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص43/42.

الباحث تشابه الخصائص الفنية التي تميزهما، فالسيرة استثمرت أساليب الرواية، في حين أن الرواية اعتمدت الخطاب المباشر المميز للسيرة الذاتية.

وهنا تتجلى مظاهر التداخل والتعالق بل والملاقحة بين هذين الفنين، ومن ثمة تدل الكتابة في السيرة والرواية على تطور الوعي الأدبي وعلى تبلور منظومة التفكير العربي في مراحله المتقدمة، ويختلف بذلك نقل الكاتب لصورته سواء الحقيقية أو المتخيلة، نظرا لاختلاف جوانب الحياة المحيطة به، لصورته الشخصية سواء المتخيلة أو الحقيقية تدلنا على جانب من الآلية الاجتماعية التي تنتج الأدب، ومع أن كتابة السيرة في العادة تتداخل معها الكثير من الخيالات غير أنها تقوم على التأريخ الحقيقي الذي تفرضه طبيعة الخطاب التوثيقي داخلها، والذي يطبقه الكاتب على نفسه، فبرغم أننا نلاحظ على السيرة الذاتية للروائي والتي غالبا ما تكون جد مملة، على عكس رواياته المثيرة، إلا أنها تساعدنا في إدراك جوانب متعددة من البيئة الثقافية التي أنتج فيها أدبه.

هذا وقد ظلت الرواية جنسا أدبيا قائما على الحد الأدنى من الوضوح المفهومي، حيث تتملص من كل تعريف دقيق واضح بين من عدها نصا لغويا تخيليا من جهة ومن عدها جنسا منفتحا على كثير من الحقول والمعارف والخطابات والعلامات التي تشكل بنيتها المعقدة من جهة ثانية، حيث مارست نوعا من التفاعل والتلاقح بين هذه الأنساق المعرفية والخطابات الأدبية وغير الأدبية، مما جعلها جنسا أدبيا يتداخل ويتعالق مع كل الأجناس الأخرى وضمن هذه الأنساق المعرفية المتفاعلة.

تتميز الرواية بقابلية انفتاحها واحتوائها لكل أنواع الخطابات الأخرى كالسيرة الذاتية المشابهة لبنية الرواية، فيغدو "ضبط التعارض بين الرواية والسيرة الذاتية من منظور التجنيس الأدبي إشكالية زائفة ما دامت العناصر السير ذاتية تستثمر في التشابك مع التخييل وفق علاقة ملتبسة تفتح المجال أما صدق المحكي"[1]، بينما تأتي السيرة الذاتية بوصفها منظومة من الأحداث والتمثيلات الواقعية السابقة المتجهة نحو الماضي.

نجد قطبا فنيا آخرا يجمع قوامي الرواية والسيرة الذاتية، وذلك من خلال شخصية السارد الذاتي، والذي هو البطل والراوي في الآن نفسه في السيرة الذاتية، مما يسوغ مشروعية السيرة الذاتية في جنس

[1] . محمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مرجع سابق، ص31.

خاص يتميز عن بقية الأجناس الأدبية الاخرى، إلا أن اندماجها الكلي في الرواية أمر مستحيل، ذلك أن الرواية عمل خيالي وبناء فني في نهاية الأمر يحاول التملص من أية مشابهة بينه وبين إحدى الشخصيات مسألة ممكنة فضلا على أن القالب الخيالي للرواية يتيح للكاتب الحديث عن المحرمات التقليدية كالدين والسياسة والجنس[1].

يشير المقطع السالف إلى نقطة الالتقاء والفصل بين الرواية والسيرة الذاتية والمتمثلة في الشخصية المحورية في العمل، حيث يتملص راوي الرواية من أي شبه بينه وبين الشخصية على عكس سارد السيرة الذاتية الذي يولي المطابقة بين شخصه والشخصية في الكتابة الأهمية القصوى.

إن السرد هو حقل معجمي يدرس القص ويستنبط الأسس التي يقوم عليها، وهو بالنسبة للجانب الوظيفي وسيلة تشكل المادة الحكائية، حيث يركب داخلها المادة التخييلية ويعيد إنتاجها من جديد، كما أنه مرتبط بمفهومين أخرين هما الحكاية الروائية والخطاب الروائي أو الواقع الروائي باعتباره المعطى الأولي والأساسي للرواية والمتخيل الخطابي، والذي يحمل الصبغة النهائية للنص السردي أو فضاء الكتابة السردية، وهذا ما يتحقق من خلال الكتابة وما يجعل الكتابة عملية إبداعية.

لقد تحددت السيرة الذاتية منذ زمن بعيد ضمن حدود السرد الإسترجاعي الذي يترجى الذاكرة من أجل العودة من النهاية إلى البداية، بحرص كرونولوجي يكاد يكون توثيقا لوقائع **المرجع/ العالم الخارجي**، قبل أن تحيد منذ وقت قريب عن آلياتها الاسترجاعية الكرونولوجية، لتمازج الرواية وتلتبس معها التباسا مضللا للقارئ والناقد على السواء.

نجد أن الملافظ الأولى تزاوج بين جنسي السيرة الذاتية والرواية مزاوجة مزجية يسهل التكهن بمضامينها، أو بما يقع قريبا من مضامينها على القارئ غير المتخصص، غير أنها تستفز عقل القارئ المتمرس بالنقد ومقولاته ومفاهيمه عندما تزاوج بين جنسين يختلفان من حيث التعريف، ومن حيث العقد المبرم مع القارئ المفترض، وكذا الآليات والأدوات المستعملة في تبليغ الرسالة[2].

---

[1]. ينظر: فايز صلاح عثامنة: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، الوراقة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014.

[2] . ينظر: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص06.

ومن جهته اشترط **لوجون** خاصيتين تميزان جنس السيرة الذاتية هما: **الميثاق** و**التطابق**، فالميثاق هو أحد العناصر القادرة على الفصل بين السيرة الذاتية وغيرها من الأجناس الأدبية المتعالقة معها، ووجود الميثاق الأوتوبيوغرافي يحقق التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، مما يضع النص ضمن جنس السيرة الذاتية، فيحدد هذا الاتفاق الذي يعقده الكاتب مع القارئ طبيعة قراءة النص، ويشكل غياب هذا الاتفاق فخا يوقع القارئ في مأزق التجنيس وإشكالية ضبط هوية النص، ويقوده إلى التخبط بين تصديق الحقيقة والتشبث بمدارات التخييل.

وعليه؛ نميز وجود ميثاقين: الأول روائي وهو الإعلان الصريح بالتخييل، وهذا عندما يعلن الكاتب ذلك بإشارته على الغلاف الخارجي للمؤلف "رواية" حتى يهيئ القارئ بأن ما سوف يتلقاه هو مجرد خيال، والثاني ميثاق سير ذاتي والذي يعد المعيار المحدد لنص السيرة الذاتية، حيث يعقد الكاتب مع القارئ عقدا يتم بموجبه تحديد نوع القراءة، وقد يكون هذا العقد مباشرا أو ضمنيا أو متواريا بين صفحات النص.

ويقترح **جورج ماي** في هذا السياق أن تكون درجة حضور التجارب الذاتية الحقيقية في النصوص الأدبية أو غيابها معيارا ناظما للعلاقة بين السيرة الذاتية والرواية، وفي سبيل ذلك الغرض يضع سلما من الألوان المعبرة عن تلك العلاقة تتدرج فيه الألوان كما يلي: البنفسجي، النيلي، الأزرق، الأخضر الأصفر، البرتقالي، الأحمر، حيث تقع الروايات التي تحضر فيها شخصية الأديب على نحو ضعيف، أو ما يطلق عليها "الرواية التاريخية" تحت اللون البنفسجي، تليها مباشرة الروايات السيرية أو الشخصية التي تتناول تطور شخصية رئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب.

وتوضع روايات السيرة الذاتية الروائية 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، وتضم الدائرة السادسة ذات اللون البرتقالي السيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسما مستعارا.

يضع **جورج ماي** في الدائرة السابعة ذات اللون الأحمر السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها[1]، وما يمكن قوله في تداخل العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية هو أن كليهما جنسان أدبيان ينبعان من التجارب التي يعيشها الكاتب، وأنهما يتعقبان الأحداث في الحياة والتي بدورها تتصل بنثريات الأدب، فيصوران الثابت والمستقر من طرق العيش والأعراف والتقاليد.

6.تحديدات مصطلح التخييل

إن لمصطلح التخييل معان متجذرة في التاريخ الأدبي على الصعيدين العربي والغربي بداية من مقولات أرسطو إلى غاية تنظيرات العصر الحالي، ومع تعدد استخداماته واختلاف دلالاته أصبحت النقود الحديثة تتعامل معه وكأنه معطى أو دلالة جاهزة لا تحتاج إلى مفهوم محدد، لكن هذا لا ينفي وجود إشكالية وعي تحيط بمفهوم التخييل وتعيق حصره ضمن قالب مفهومي محدد.

ولعل الشاهد في الأمر هو سؤال كل أي دارس: ما التخييل؟ يجد الدارس نفسه عاجزا أو مرتبكا في إعطاء تعريف مضبوط ودقيق لمفهوم التخييل، والملاحظ أن هذا العجز لا يصدر من الدارس ذاته، بل نجد أنه يرتبط بطبيعة مفهوم التخييل في حد ذاته، الذي اتسع اتساعا لا منتهيا، فاقتحم مجالات متعددة واتخذ ضمن كل واحد منها تعريفا خاصا حسب طبيعة المادة التي يهتم بها في التخصص، ولا يسعنا إلا أن نقول عنه بأنه تعريف جزئي أو نسبي[2].

وعليه فإن تحديد مفهوم محدد الأطر للتخييل الذاتي يبقى إشكالا من الصعب الحسم فيه، حيث تقتضي الدراسة البحث عن بعض الملامح لمفهوم التخييل وخصوصياته.

وانطلاقا من الجوانب المعرفية المختلفة، والرؤى المنهجية المحددة التي تعتمد الأسس الأبستمولوجية القارة التي تساهم في تكوين تصور عامي ساعد في ضبط الجوانب الداخلة في مسار الوعي لتشكل مصطلح التخييل:

---

[1] . ينظر: سليمان الطعان: السيرة الذاتية ومفردات الهوية الثقافية: مجلة المدونة، جامعة البليدة 2، ع 8، ماي 2017، ص81.

[2] . ينظر: سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، المغرب، ط1، 2012، ص39.

أ. في اللغة:

إن استقراء لفظة التخييل في التراث اللغوي العربي لا يكاد يخرج عن الدلالة اللغوية المستحضرة من القرآن الكريم فقد وردت فيه لفظة "خيل" مرة واحدة، وذلك ما نجده في قوله تعالى: "**قالوا يا موسى إما أن تلقي أو نكون أول من ألقى* قال بل ألقوا فإذا بجبالهم وعصيهم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى**"[1]، أي شبه وخيل إلى موسى وقومه أن الحبال تتحرك وتسعى وهذا ما يعني تداخل وارتباط الفعل التخييلي بالفعل السحري الغرائبي، والذي يعمل فيه فعل التأثير والتوهم فعله في الإنسان الواقع عليه.

وقد جاء في لسان العرب لابن منضور مادة "خيل" ما يلي: "خال الشيء يخاله، خيلا وخيلة وخيلانا ومخالة ومخيلة وخيولة: ظنه"[2].

و"خيل فيه الخير وتخيله ظنه وتفرسه، وخيل عليه شبهه، وأخال الشيء أشتبهه، يقال هذا الأسد لا يخيل على أحد أي أنه لا يشكل، وشيء مخيل أي مشكل، ومنه المثل من يسمع يخل أي يظن، والخيالة: ما اشتبه لك في اليقظة والحلم من صورة أو طيف، والتخييل تصور خيال الشيء في النفس، والخيال: خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه"[3]، ونجد الشاعر المتنبي يقول:

فلست بنازل إلا ألمت برحلي أو خيالتها، الكذوب

---

[1] . سورة طه: الآيتان 66/65.

[2] . أبو الفضل جمال الدين ابن منضور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مج 6، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2005، ص327.

[3] . نفسه: ص327.

ويقول ابن فارس في مقاييسه: "الخاء والياء واللام أصل واحد يدل على حركة في تلون، فمن ذلك الخيال، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه لأنه يتشبه ويتلون"[1]، أما الأزهري فقد أدرج في معجمه تهذيب اللغة عن الخيال ما يلي: "تخيلت عليه تخيلا إذا وجهت التهمة إليه"[2].

وقد ربط الأزهري الخيال بأشياء أخرى، فعبر عنه كما يلي: "الخيال كل شيء تراه كالظل، وكذلك خيال الإنسان في المرآة وخياله في المنام صورة تمثاله، والخيال خشبة يوضع عليها الثوب للغنم فإذا رآها الذئب ظن أنها إنسان فلا يقرب"[3]، فالتخييل من الفعل خيل والذي تشتق منه الكلمات التالية:

خيل: خيال/ مخيل/ مخيلة/ متخيلة/ متخيل/ تخيل/ تخييل.

ومن ثمة؛ نجد أن كل التحديدات المقدمة لكلمة التخييل لا تتعدى الجانب الخارجي والسطحي للمعنى، بحيث تصف الشكل الخارجي بالتحديد، ونجد في المعجم الوسيط أن كلمة التخييل في اللغة العربية لا تخرج في استعمالها على ثلاثة أوجه الأول: **صفة** وتعني التصور غير الحقيقي داخل الذهن أو المخيلة، والثاني: **اسم مفعول** وتعني التصور الذي تم تصوره بالفعل والثالث: **اسم** يعبر عن التصور المتخيل.

ومن خلال جموع التحديدات في المعاجم اللغوية السابقة لمفهوم التخييل، يمكن استخلاص بعض الملاحظات التي منها:

1. عدم الخروج عن الدلالة القرآنية للكلمة.
2. تشير أغلب الدلالات السابقة لمفهوم التخييل ارتباطه بالتوهم والتمثل والتشكل.
3. الاهتمام بالجانب الخارجي أو السطحي لكلمة التخييل دون البحث في دلالتها العميقة.
4. انقسام الآراء بين من يجمع بين مصطلحي الخيال والتخييل باعتبار أنهما مفهوم واحد وبين من يفرق بينهما.

---

[1]. أبو الحسين أحمد بن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة، 1779، ج2، كتاب الخاء.

[2] . أبو منضور محمد بن الأزهري: تهذيب اللغة، تح: عبد السلام سرحان، مادة "خ ي ل "، الدار المصرية للتأليف، مصر، ص 564.

[3]. أبو منضور محمد بن الأزهري: تهذيب اللغة، ص565.

ب. في الاصطلاح:

التخييل،**la fiction** مكون متسع التداول ما جعلا لمنظومة النقدية تتعامل معه على أساس أنه معطى جاهز لا يحتاج إلى تحديدات أو تعريفات، وذلك راجع إلى تداخله اللصيق بعدة مجالات، وأصبح يتجه إلى الخوصصة في التحديد، فكل مجال يندرج التخييل ضمنه يأخذ تعريفا خاصا من ذلك المجال أي يقدم كل تعريف جانبا واحدا فقط دونا الجوانب الأخرى.

إن اتساع المفاهيم والدلالات المنضوية تحت مصطلح التخييل قد سمح بمناقشات عديدة تسقط في بعض الأحيان ضمن حقول دلالية شاسعة ومتعددة، ونجد أن الاستخدامات الأولى للفظة التخييل بمدلولها الراهن يرجع **للفارابي**، ثم تبعه في ذلك **ابن سينا**، وقد عرف التخييل بأنه: "تحريف القول الصادق عن العادة، أو الحاقه بشيء تستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات به"[1].

أما **الجرجاني** فقد أشار إلى مصطلح التخييل في قوله: "إن الذي أريده بالتخييل ها هنا هو ما يثبته الشاعر أمرا، وهو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه، ويرى بما لا ترى"[2]، ومن ثمة؛ يرى المتقدمين التخييل من خلال ثنائية "الصدق/ الكذب" وهذا ما ذهب إليه **والاس مارتين** حين عرفه بأنه: "تظاهر دون نية خداع وهو ابن الكذب لا بل هو أبو الأكاذيب كما قال **أفلاطون**"[3].

وقد أشار الناقد **جابر عصفور** إلى أن مصطلح التخييل عند **تودروف** ينطلق من الطبيعة الشخصية للشيء المتخيل حيث يرى بأن "التخييل الأدبي يوجد بحكم الطبيعة الشخصية، بطريقة واعية في مواجهة النسق الشخصي الجماعي الذي يهيمن على مجتمع ما خلال فترة زمنية معينة، أي الايديولوجيا، بمعنى أخر ليست هذه الأخيرة هي الإحالة وليست أكثر مما هي عليه، إنها خطاب

---

[1] . أبو علي الحسين ابن سينا: كتاب الشفا، ضمن كتاب فن الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبنان.1973، ص161.

[2]. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مؤسسة الرسالة ناشرون، مصر، ط1، 1961، ص227.

[3] . والاس مارتين: نظريات السرد الحديثة. تر: حياة جاسم محمد. المركز الأعلى للثقافة. مصر. 2005. ص21/20.

يحمل الطبيعة المنتشرة المنقطعة، حيث أننا نادرا ما ننتبه له، ويمكن أن نتصور وجود علاقات بين النص الأدبي ومجموع التخيلات التي تشكل الايديولوجيا"[1].

ويربط المقبوس السابق بين الايديولوجيا السائدة في مجتمع ما مع طبيعة التخيلات الناتجة في النصوص الأدبية، والتي تساهم في تكونها، وهو بذلك يشير إلى قضية مهمة وهي الاختلافات الكامنة والمؤثرة في طبيعة إنتاج التخييل حيث أنها تختلف من شخص إلى آخر داخل بنية صغرى، وتختلف من مجتمع إلى آخر داخل بينة كبرى، وتحت لواء اختلاف الإيديولوجيا.

يرى **سعيد علوش** أن التخييل هو العنصر الذي "يمثل القدرة على تشكل صورة الأشياء الأشخاص والمشاهد ويحفظ مدركات الحس المشترك، وصورة المحسوسات، وهنا يطلق التخييل الزخرفي على قدرة تنسيق المدركات وترتيبها"[2]، فيصل **علوش** فعل التخييل بعمليات الإدراك والحس عند الإنسان، فنجده قد ميز بين نوعين من التخييل أحدهما مرتبط بالحس المشترك، والثاني يرتبط بالقدرة على تشكيل الصور الإبداعية.

ومن جهة ثانية يمكن اعتبار مفهوم "التخييل" أكثر بلاغة من مفهوم "الخيال"، إذ ينتج عنه التخييل، فيبدو أنه صيغة مبالغ فيها، ومبتدع فيها فتبحر بالمتلقي في عوالم أكثر شاعرية وفنية لتجاوز حدود الواقعي، وربما يعود السبب إلى أن هذا المصطلح نتج بعد "نضج مصطلحين نقديين هما الخيال والمحاكاة، ولد الأول على يد الفلاسفة من **الكندي لابن رشد**، وتطور الثاني في المباحث السيكولوجية الأرسطية"[3]، حيث أنه عندما يتم تحريف الواقع والانزياح عنه يتشكل مفهوم التخييل الذي نواجهه بآلية التأويل والقراءات المنفتحة

وعلى سبيل التركيب والجمع بين التحديدات الاصطلاحية السابقة لمصطلح التخييل يمكننا الوصول إلى الملخص التالي، وهو أن التخييل جوهر العملية الفنية والإبداعية، وهو عملية توليد

---

[1]. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقد والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992. ص65.

[2]. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ط1، 1985، ص87.

[3]. غازي علال: تطور مصطلح التخييل في نظرية النقد العربي عند السلجلماني، علاقة المصطلح النقدي بمختلف العلوم، المحور الثالث، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الرباط، المغرب، ع4، ص288.

الصورة في الذهن، ويحمل وظيفة تتمثل في تصوير الحقائق النفسية، وقد ربط كثير من النقاد التخييل بالإدراك والوعي، في حين وسمه بالقصور مقارنة بالإحساس، كما أنه يعد وسيلة مصطنعة من الشاعر لخداع المتلقي والتأثير فيه، ومحاولة إقناعه بأشياء غير حقيقية.

ج. في الفلسفة:

يعد الفلاسفة اليونانيون من أول من اعتنى بمفهوم التخييل، وقد أثار أرسطو إشكالية المفهوم من خلال نظرية المحاكاة، حيث يعتبر التخييل بمثابة اللبنة الأساسية داخل هذه التجربة التي تعمل على إعادة إنتاج الواقع بطرق متباينة بين الحقيقة والإيهام، ويحضر الجانب التخييلي للمحاكاة عند **أرسطو** حين مقارنته ما بين التاريخ والشعر فيضع حدودا أولية تفصل الواقع والتخييل، ويرى بأن: "عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل رواية ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الحال أو بالضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويان هو منظوم أو منثور... بل يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الأخر يروي ما يجوز وقوعه"[1].

ومن ثمة؛ يقارن **أرسطو** رواية الواقع التي تختلف من المؤرخ إلى الشاعر، فالاختلاف لا يكون في طريقة الراوي فحسب، بين المنظوم والمنثور، بل تتجاوز ذلك إلى المادة المروية ذاتها فالمؤرخ يروي الحقيقة، بينما الشاعر يروي الأحداث التي يجوز وقوعها، وفي ذلك إمكانية إتاحة لفعل التخييل في رواية الأحداث.

أما في الفلسفة الإسلامية فقد أشار **الكندي** إلى مفهوم التوهم، وهو مفهوم مقرب من مفهوم التخييل يقول: "التوهم أو الفانتازيا هي قوة نفسية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها"[2]، وقد قابل **الكندي** مفهومي التوهم والتخييل، والذي حدده بأنه: "الملكة الداخلية التي تقوم بإعادة إنتاج هذه الصور، غير أن هذه الصور تبقى دائما مرتبطة بمرجعية واقعية، وهذا ما يقابل المفاهيم الذهنية للمدلولات"[3]، فالتخييل عنده لصيق القدرة النفسية، وهو ملكة فردية تنبثق من إدراكات الفرد الحسية.

---

[1] . أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبنان، ط3، 1973، ص26.

[2] . أبو يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، ج1، تح: محمد أبي ريدة، دار الفكر العربي، مصر، 1950، ص416.

[3] . نفسه: ص416.

وبالانتقال إلى رأي فلسفي أخر فقد بحث **إخوان الصفا** في أهداف وأهمية التخييل والتي يصفها بقوله: "إن لهذه القوى خواص عجيبة وأفعالا طريفة، فمنها تناول رسوم المحسوسات جميعا وتخيلها بعد غيبة المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، ومنها أيضا أنها تتخيل ماله حقيقة وما لا حقيقة له، إذ له من القوة ما يقدر أن يوافي الصور التي أداها الحس إلى النفس في هيولاه كيفما يشاء، لأنه كان يجدها مجردة عن الهيولى التي هي ماسكة للصورة، فإذا أخذها لا إمساك لها ولا رابط أمكنه أن يؤلف بينها كيف يشاء، مثال ذلك أن الإنسان يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة أو حمارا له رأس إنسان وما شاكل هذا، مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة إلى الجن والشياطين وعجائب البحر مما له حقيقة ومما لا حقيقة له"[1].

وقد تحدث إخوان الصفا في هذا الرأي عن القدرة الحافظة للصور المتخيلة، وهي قضية مهمة في التخييل، فإنتاج التخييل يتم عبر مرحلتين في نظره، مرحلة الاستقبال والإدراك، وهي تختلف من شخص لأخر في استقبال الصور من الواقع، والهدف من ذلك إعادة إنتاجها في صورة جديدة مخالفة للصورة الأصلية، والمرحلة الثانية تتمثل في تركيب هذه الصور في صور جديدة تقرب أو تبعد عن الواقع، ومن ثمة؛ فإن "إبداعية التخييل بالنسبة **لإخوان الصفا** تتمثل في إعادة إنتاج الصور، فالصور المركبة قد تجمع بين المتناقضات التي لا يستسيغها المنطق الواقع"[2].

أما التخييل عند **ابن سينا** فهو أكثر دقة وتقدما، فقد استطاع أن "يتمثل الفلسفة اليونانية والمواقف الأرسطية المتعلقة بالتخييل والمحاكاة، ثم نقل هذه المفاهيم ليبلورها في أرضية ثقافية جديدة هي الثقافة العربية الإسلامية، فالحديث عن التخييل الشعري مثلا لا يكون بنفس الصورة بين الشعر اليوناني والشعر العربي، ولهذا فالمفهوم سيأخذ شحنة جديدة من خصوصيات الشعر العربي الذي يعتمده **ابن سينا** في إعادة تأسيسه"[3].

ركز **ابن سينا** على الطريقة التي يتولد بها التخييل في النفس ويصفها قائلا: "وطرق وقوع التخييل في النفوس إما أن تكون بأن يتصور شيء في الذهن عن طريق التفكير وخطرات البال، أو أن تشاهد

---

[1] . إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ج1، دار بيروت للطباعة، لبنان، 1983، ص167.

[2] . سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، مرجع سابق، ص43.

[3] . نفسه: الصفحة نفسها.

شيئا فتذكر به شيئا آخر أو أن يحاكي لها لشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو أن يحاكى له صوته أو فعله أو هيئته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيئة، أو أن يحاكي له بمعنى، أو بقول يخيله له، أو أن يوضع لها علامة بارزة من الخط تدل على القول المتخيل، أو أن تفهم ذلك بالإشارة"[1].

وانطلاقا من ذلك؛ نجد أن وقوع التخييل في النفس أو في الذهن يتأتى عن طريق:

- التذكر عن طريق المشاهدة.
- المحاكاة بواسطة النحت أو التصوير.
- المحاكاة بواسطة الصوت أو الهيئة أو الفعل.
- المحاكاة بواسطة معنى المتخيل بالقول أو العلامة الخطية.
- إفهام المتخيل بالإشارة[2].

وعليه؛ يعد التخييل عند **ابن سينا** يرتبط بهذه "العمليات الذهنية التي تحول الاشارات والعلامات إلى صور داخلية مدركة، وهذه العمليات الذهنية في غالبها هي إعادة إنتاج للصور، تلعب فيها الجوانب الذاتية دورا أساسيا، بحيث قد تنحرف هذه الصور الذهنية المتخيلة عن مقابلاتها الموجودة بالمرجع الخارجي، وبذلك فمفهوم الصدق واللا صدق في الإنتاج التخييلي يصبح غير ذي جدوى كما هو الحال في الشعر مثلا، فاعذب الشعر أكذبه، وعلى الرغم من لا معيارية الصدق في التخييل، فإن الانفعال الوجداني يثبت قيمة هذه الصور الإبداعية"[3].

ووضع **ابن سينا** المعيار الصدقي الحقيقي للتخييل في مقابل الجانب الوجداني النفسي الواقع في نفس المتلقي، ويعتبر المتخيل "كلام تذعن له النفس فتنبسط من أمور وتنقبض عن أمور أخرى من غير روية أو فكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري، سواء أكان المقول مصدقا به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل

---

[1] . حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، المغرب، 1981، ص89.

[2] . ينظر: سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، مرجع سابق، ص44.

[3] . نفسه: ص45.

عنه، فإن قيل مرة أخرى وعن هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثير ما يؤثر الأفعال ولا يحدث تصديقا وربما كان المتيقن كذبه متخيلا"[1]، ويمكن أن نجمل ما قيل في التخييل في الفكر الفلسفي بناء عن التصورات السابقة فيما يلي:

1. ارتباط مفهوم التخييل بمفهوم المحاكاة.
2. اعتماد ودراسة التخييل الشعري دون غيره.
3. حصر التخييل في العلاقة الرابطة بين الصورة الذهنية والمرجع الخارجي.
4. الفصل بين التصديق المنطقي والتخييل الوجداني، ما يعني ارتباطه بالجانب النفسي دون الجانب العقلي.

د. في البلاغة:

لطالما استفادت الدراسات البلاغية القديمة والحديثة من التصورات الفلسفية القديمة دون أن تتبناها، ولعل هذا ما طبعها بطابع التميز والانفراد، ولمقاربة مصطلح التخييل داخل دروسها، وتتبع مساره التاريخي والدلالي لا بد من الوقوف عند مقولات رائدي البلاغة العالمين الجليلين **عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني**.

لقد استطاع الجرجاني أن يؤسس تصورا بلاغيا عاما يعتمد ضبط المفاهيم وتحديد نسقها العامة، وقد حظي مفهوم التخييل عنده بمعالجة دقيقة وعناية فائقة، فقد "وضعه ضمن مستويات الصورة البلاغية وجعله في مرتبة ثالثة بعد التشبيه والاستعارة، أي أن الصورة التخييلية هي أكثر عمقا وإبداعا من التشبيه والاستعارة"[2].

أما القسم التخييلي فقد أدرج في تعريفه ما يلي: "هو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن أثبته ثابت أو نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما أو تبويبا، ثم إنه يجيء طبقات ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين

[1] . أبو علي الحسين ابن سينا: كتاب الشفا، مصدر سابق، ص161.

[2] . عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. مصدر سابق، ص231.

عليه بالرفق والحذق حتى أعطى شبه الحق، وغشي رونقا من الصدق باحتجاج يخيل وقياس يصنع فيه ويعمل"[1].

لقد وضع **الجرجاني** عن التخييل صفة الحقيقة، وهذا ما يضعه مقابلا للتصديق ويجعله قائما على التوهم والخداع، ويرى بكونه طبقات ودرجات تتباين على حسب قربها وبعدها عن الحقيقة، فمنه التخييل الشبيه بالحقيقة، ومنه التخييل حسب التعليل.

وانطلاقا مما سبق تبينه نجد أن التخييل عند الجرجاني يتميز بأربعة خصائص هي:

- التخييل مرتبط بالكذب المطلق والخداع.
- يترتب التخييل في مراتب حسب قربه وبعده عن الحقيقة.
- يرتبط التخييل بالشعر.
- التخييل مكون بلاغي أقوى من التشبيه والاستعارة.
- يترتب التخييل ضمن مراتب الصور البلاغية

أما التخييل عند **القرطاجني** فيرتبط بجانب مهم وهو جانب التلقي حيث أنه يحمل أثرا نفسيا يتعلق بالإيهام والمخادعة والخيال، كما أنه يهدف إلى "تحريك قواه غير العاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تسيطر عليه، أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته الخاصة"[2]، فالتخييل يخاطب القوى النفسية التي تستطيع أن تسيطر على القوى العقلية بواسطة التخييل.

ويسهب **القرطاجني** الحديث عن هذا المفهوم، حيث يعتبره المحدد الأول لصناعة الشعر، إذ أن "معيار الصدق والكذب يغيب على طبيعة التخييل، ليصبح المقوم الأساسي داخله هو قدرته على التأثير في المتلقي، فلا يقصد منه إلا التأثير النفسي للقول ذاته دون النظر في مطابقة القول الواقع،

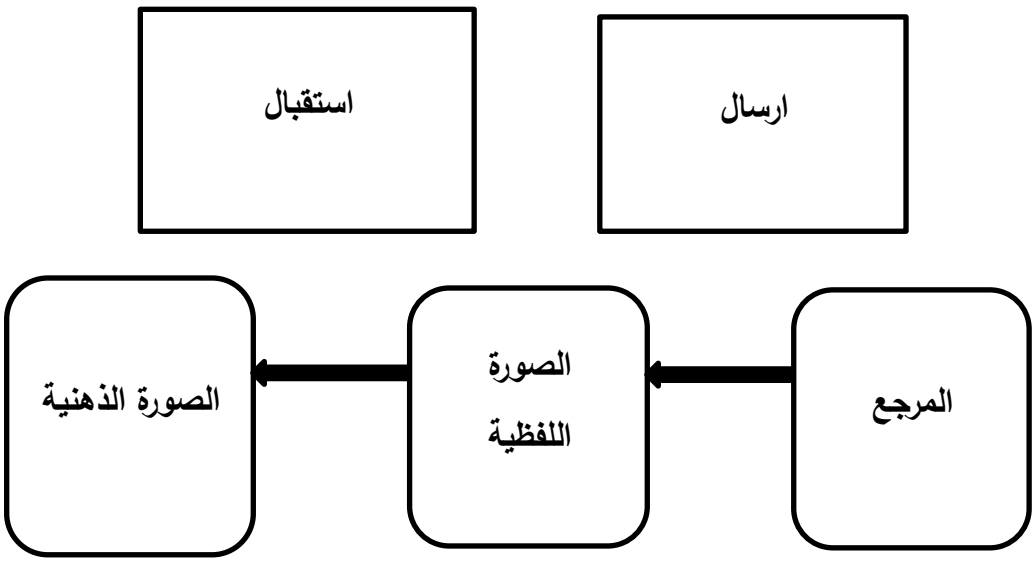
[1] . عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. مصدر سابق، ص231.

[2] . جابر عصفور: الصورة الفنية، مرجع سابق، ص66.

ولذلك كان الصحيح في الشعر أن مقدماته قد تكون صادقة أو كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق أو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل أو غير مخيل"[1].

ويركز **القرطاجني** على الطريقة التي تتولد بها الصور التخييلية ووصف طبيعة علاقتها بالواقع من خلال الربط بين الصور الذهنية والمرجع الخارجي، فكل معنى هو نتاج لهذه العلاقة، غير أنه يعمق هذه العلائق في نوع من التراتيبية الدالة على صور المعاني، فيجعل اللفظ معبرا عنها في درجة أولى، والرسم الخطي معبرا عنها في درجة ثانية، وهما الكفيلان بإعادة إنتاج الصورة لدى المتلقي في حلة جديدة ليست بالضرورة هي الموجودة لدى المرسل[2].

ويمكن اختزال تصور **القرطاجني** للعملية التخييلية بين المرسل والمتلقي كما يلي:



شكل (2)

نلاحظ أن حضور مفهوم التخييل في التاريخ الأدبي العربي، وتصوره العام في الدراسات البلاغية العربية القديمة لطالما ارتبط بمجموعة من الخلفيات المعرفية والمنهجية التي غالبا ما تستدعيها طبيعة المادة التخييلية.

وعليه؛ يمكن أن نجمل خصوصيات مفهوم التخييل في الدراسات البلاغية كما يلي:

[1] . أبو حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص89.

[2] . ينظر: سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، مرجع سابق. ص51.

- التخييل خاصية تميز الإبداع الشعري، لكنها قابلة لاستيعاب النصوص التخيلية الأخرى.
- ارتباط التخييل بعملية التلقي.
- تكسير التخييل جانب التصديق أو المطابقة بين الواقع والخيال.
- اعتماد التخييل التركيب في الصور الملتقطة المفردة، فلا يشترط في تركيبها احترام المنطق.
- القصد من التخييل الاقناع، ليس بالحجج المنطقية ولكن بالتأثير النفسي للمتلقي[1].

7.سيرة ذاتية أم تخييل الذاتي؟

إن الكتابة هي الوسيلة التي يتخذها الكاتب للتعبير عن مشاغله وخلجاته النفسية، وهي فعل فردي تطغى الذاتية داخله، ومن ثمة فإن انشغال الأدب بالذاتية والفردانية ولدَ نمطا جديدا من الكتابة الأنوية أو كتابات الأنا: **Ecriture du moi** والتي تعد ك" جنس جامع لضروب من الكتابة السردية التي تتخذ ذات المؤلف مدارا لها"[2].

لقد نتج عن ربط العلاقة بين كتابة الأنا وذات المؤلف شروط تحدد الأطر العامة لكل التجنيسات الداخلة تحت لوائه فتتمظهر "الأنا في الفعل الإنساني في كل تشكلاته وعبر مختلف مراحل تطور وعيه، لأن الإنسان مجبول عل حب إظهار ما يعمل في دواخله، وهو إلى ذلك مشدود حتى في لحظات إعماله الكتمان الذي يمكن من قراءته على أنه نوع من أنواع البوح العكسي بما تروم النفس ابقاءه طي الكتمان إلى رغبته في ترجمة أناه"[3]، فنفس الإنسان تميل إلى البوح:

تشترط قوالب السيرة الذاتية الإفصاح عن الهوية الحقيقة للشخصيات قد تجعل الكاتب يتهيب كتابة السيرة الذاتية حتى يتجنب مساءلة المجتمع، الشيء الذي يجعله يعزف عن انتهاج خطاباتها ويتملص إلى خطابات أخرى بقوالب محمية تجعله يختفي وراء أقنعة شخصياته.

---

[1] . ينظر: سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، مرجع سابق. ص51.

[2] . عبد الملك أشهيون: من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة، مطبعة أنفوبرانت، المغرب، 2007، ص09.

[3] . محمد الداهي: التخييل الذاتي هوية المفهوم ومقارباته، مجلة أفاق، المغرب، ع79، 2010، ص48.

ساهم التحديد الذي قدمه **لوجون** للسيرة الذاتية في فصلها عن سائر الأجناس المتعالقة والمتداخلة فيها، حيث ميزها ضمن أطر مرجعية حددت الفواصل بينها وبين الرواية كجنسين أدبيين متقابلين، الأول قوامه المرجع والحقيقة والثاني قوامه الخيال، ولكن هذا لم يمنع من وجود بعض الضبابية التي تصبغ استخدام مصطلح السيرة الذاتية.

لقد ظهرت في العقود الأخيرة كتابات تضفي التخيل على الذات وتجمع بين قوامي الجنسين السابقين، أي الخيال والذاتية شهد إقبالا كبيرا من الأدباء ودراسة شديدة من النقاد المهتمين اصطلح عليه بالتخييل الذاتي، وقد اجترحه الناقد الفرنسي **سيرج دوبروفسكي Serge Dobrovsky** من خلال مؤلفه الأبناء **fils** سنة 1977، وهذا كمحاولة منه بأن يملأ الخانة التي تركها **لوجون** فارغة، حيث أجاب بواسطته على **لوجون** بقوله: "لست متأكدا من الأساس النظري لنصي الأبناء **fils**، فهذه مهمة النقاد، لكني أحببت بحرارة أن أملأ الخانة الفارغة التي تركها تحليلكم شاغرة" [1].

ومن ثمة؛ نجد بأن نص الأبناء **لدوبروفسكي** لا ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية حتى وأن استثمر إجراءاتها السردية، حيث حاول **دوبروفسكي** ملء الخانة الفارغة التي خلفها **لوجون**، فابتدع ممارسة سردية جديدة اصطلح عليها التخييل الذاتي **autofiction**.

يرى **دوبروفسكي** أن التخييل الذاتي هو سرد ما ينفلت من الحياة بشكل من الأشكال، لذا ينبغي إعادة إنتاجه في الكتابة وهذا ما يعنيه التخيل الذاتي، ومن ثمة فإن إشارة دوبروفسكي إلى مسألة انفلات بعض الحياة يحيل مباشرة إلى قضية الصدق في السيرة الذاتي.

إن "المسافة الفاصلة بين لحظة الحياة ولحظة الكتابة شاسعة إلى درجة تمنع الكاتب من تذكر كل تفاصيل المعيش، ثم إن قوله بإعادة خلق ما انفلت من معاني الحياة في الكتابة يؤكد على الطابع التخييلي، الذي يجب أن يكون حاضرا وإلا تعذر إطلاق صفة التخييل الذاتي على كتابة اختارت أن تكون كيانا مستقلا، لا هو سيرة ذاتية ولا هو رواية سير ذاتية وإنما هي نمط جديد تلتزم بميثاق

[1] . Serge Dobrovsky, le livre brisé, paris, Grasset, 1989, p.211.

لوجون في قضية التطابق بين المؤلف والشخصية الرئيسية داخلها ،وتخرق التلازم المرجعي الذي تدعي نصوص السيرة الذاتية التزامها به، كتابة بين المرجعي والتخييلي"[1].

ويقول **دوبروفسكي** مفسرا تنكب نصه أبناء عن جنس السيرة الذاتية: "سيرة ذاتية؟ لا... إنها امتياز خاص بالناس المهمين في هذا العالم، في خريف أعمارهم، بأسلوب جميل، أما التخييل الذاتي فهو تخييل أحداث ووقائع شديدة الواقعية، فهو ايداع لغة المغامرة بين يدي مغامرة اللغة، بعيدا عن التعقل وعن القوانين الكلاسيكية للرواية، ويقول في موضع أخر: إنني أشتاق إلى أناي على طول المسافة عن أنا، لا أدرك أي شيء.. أنا ممزق، أخترع نفسي فأنا كائن خيالي،.. أنا يتيم من نفسي[2].

ومن جهة مقابلة يعد التخيل الذاتي مغامرة لغوية تنزاح عن الواقع، وتهدم مبدأ الصدق وواقعية الشخصية الرئيسية في السيرة الذاتية، ولربما لهذا السبب توجس منه كثير من النقاد، إلا أنه تجسد في المشهد الأدبي العربي في كثير من الأعمال الإبداعية، وتقوم اللعبة السردية داخله على دعامة أساسية تنهض على جزأين، "الأول فهو إحلال الذات محلا إشكاليا يتذبذب ببين الحقيقة والخيال، بين الغياب والحضور، ما يجعل العملية السردية مجرد بحث عن الأنا المفقود، أما الثاني فهو إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة أي نقل مركز الثقل من الحكاية إلى لغة الحكاية"[3].

وبما أنما الرواية هي عمل فني يستند إلى الخيال والإيهام، وكانت السيرة الذاتية عمل فني يستند إلى الواقع والحقيقة، فإن التخييل الذاتي هو عمل فني يتسم بسمة جنسية أخرى من خلال الخانة الفارغة التي تركها لوجون هذا من جهة، ومن جهة اخرى يكون بمقتضاها المؤلف شخصية خيالية لا تستند إلى الواقع كما هو الحال مع السيرة الذاتية، فالتخييل الذاتي ينزاح من الواقع معيدا لإنتاجه بصورة خيالية ومتمردة على مواصفات الميثاق السير ذاتي، ومن ثمة؛ تهدم هذه الممارسة النصية الجديدة من الكتابة شروط الميثاق السير ذاتي.

---

[1] . محمد فايد: تجربة التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية، مجلة المدونة، جامعة البليدة 2، ع8، ماي2017، ص219.

[2]. Serge Dobrovsky, le livre brisé, p.212.

[3] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص09.

يدل الانفتاح على ممارسة التخييل الذاتي على تحرر الكاتب من قيود الالتزام بالحقائق الحياتية المطلقة في حياته فالكاتب يتعمد إحداث مطابقة صريحة بسب اسمه واسم الشخصية الرئيسية، ويرسم الذات كما لم تكن ابدا في المعيش، عكس طريقة رسم الشخصية الرئيسية في رواية السيرة الذاتية التي يتعمد الكاتب فيها مد علاقة القرابة بين حياته الشخصية الواقعية وما تعيشه الشخصية الروائية رغم خرقه للميثاق السير ذاتي، فإن ذلك لا يمنع من التصريح بالعلاقة الوطيدة والجدلية الموجودة بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي[1].

يمكن القول بأن التخييل الذاتي هو ممارسة كتابية خرجت من معطف السيرة الذاتية، ذلك لكون الذات تحتل المركز داخل هذين الفنين، فبرغم أن السيرة الذاتية تستند إلى "تعاقد مع القارئ لقول كل الحقائق عن حياة كاتبها فإنها لا تستطيع أَن تستغني عن التخييل الروائي، وعندما نتابع تطور الإنجازات النصية للسيرة الذاتية، نجد أن أهم العناصر المكونة لها، وهي: المرجعية السريرة، التعاقب، الأنا، قد أضحت موضع تساؤل وإعادة نظر داخل النص السير ذاتي نفسه، ثم بدأ مفهوم التخييل الذاتي يكتسب فضاء خاصا يميزه عن السيرة الذاتية، فلا يكون الغرض عند الكاتب هو مطابقة النص مع حقيقة الأنا، بل مطابقة الواقعي وألا واقعي، وعلى ضوء ذلك، يجوز القول: لعل نص التخييل الذاتي ما هو إلا محكي شخصيته الرئيسية تدعَى أنا وهو أنا مجهول أكثر مما هو معروف، لأنه مُتبدّل، ملتبس، يخفي أكثر مما يفصح حسب منظور التحليل النفساني"[2].

وتجب الإشارة إلى أن التخييل الذاتي هو "ممارسة سردية ما زالت تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة، وتلتمس الشفاعة الفنية بغية الانتصاب جنسا أدبيا مكرسا وقارا، على الرغم من أن البدايات الأولى لمجموعة من النصوص التي وسمت نفسها بالتخييل الذاتي، تعود إلى بدايات السبعينيات من القرن الماضي، في فرنسا بالتحديد، وقد حظيت باستقبال خاص، وباهتمام نسبي، في البداية قبل أن تصبح محورا لمباحث نقدية مهمة، ومتنا إبداعيا تأسيسيا عند نقاد فرنسيين

[1] . ينظر: محمد فايد: تجربة التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية، مقال سابق، ص218.

[2] . محمد برادة: الرواية ذاكرة مفتوحة، أفاق للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص23.

كبار، نذكر منهم **فيليب لوجون وفنست كولونا Vencet Colona وجيرار جينت Gérard Genette"**[1] وسواهم كثيرون.

ومن جانب مواز، نجد أن التخييل الذاتي تلقى الصدى الواسع في الساحة النقدية العربية، إذ أنه قد أثار بداية من النصوص التأسيسية له "أسئلة كثيرة وجدلا واسعا بسبب وقوفه في المنزلة بين المنزلتين من جنسين أدبين معروفين ومكرسين هما: الرواية والسيرة الذاتية، يستمد أدواته وآلياته منهما معا في نفس الوقت، وعلى المستوى النصي الواحد، غير منحاز بالكلية إلى أحدهما على حساب الأخر"[2].

يستمد التخييل الذاتي من الرواية التخييلية مشروعية التخييل، بكل ما يتيحه التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث والتحم في الحبكة وتحريك الشخصيات ورسم الفضاء المكاني والزماني خصوصا، ويستمد مشروعية الذات والمرجع، من السيرة الذاتية، إذ تتأسس الذات محوريا لتصير القطب والمناط والمبتدئ والمنتهى[3].

ومن ثمة، فالجمع بين قوام التخييل الروائي وقوام الحقيقي السير ذاتي أخل بسير المنظومة النقدية وساهم في ذبذبة العملية التصنيفية لممارسة التخييل الذاتي.

وقد تشعب مفهوم التخييل الذاتي، فذهب بعض النقاد إلى أن دلالته قد وجدت من قبل عند بعض الكتاب من دون قصد أو نظريات، فتوظيف التخييل الذاتي يهدف إلى استنطاق جوانب مبطنة في القراءات السالفة لعديد من النصوص، وإلى استحضارا لعناصر المميزة له شكلا ومضمونا ولغة، حيث أنه يستند إلى:

- عدم تحقيق عنصر التطابق بين المؤلف وشخصية البطل.
- الانزياح عن الواقع، أي تتحول كل الحقائق في السيرة الذاتية إلى خيال بحت.
- هدم الميثاق السير ذاتي المحدد لجنس السيرة الذاتية والتمرد عليه.
- الاهتمام بالشخصيات المغمورة بدل المشهورة، ويتأتى ذلك بإضفاء التخييل على تجارب أناس عاديين.

---

[1] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص 07.

[2] . نفسه: ص07.

[3]. نفسه: الصفحة نفسها.

- الاستناد على تخييل الخطاب والعب بهندسة اللغة.

ومن خلال تقديم الإطار المفهومي العامل مصطلحات الرواية/ الذات/ السيرة/التخييل الذي يعد كمدخل نظري للبحث يمكننا الولوج في عالم البحث والاستقصاء عن حضور التخييل الذاتي وأساليبه وتقنياته، وتغلغله في النثر الجزائري، وهذا ما سنكشف عنه في الفصل الموالي، من خلال معالجة ثلاثة نصوص تتسم بحضور الذات القوي فيها، وهي: "**أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال**" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج.

الفصل الأول:

التخييل الذاتي: تشكلات المفهوم وإرهاصات الممارسة

الفصل الأول:

التخييل الذاتي: تشكلات المفهوم وإرهاصات الممارسة

1. تطور دلالة مصطلح التخييل الذاتي.
2. التخييل الذاتي بين النقدين الغربي والعربي.
3. جدلية الواقعي والتخييلي.
4. نطاقات التخييل في التخييل الذاتي.
5. تداخل السيرة الذاتية والتخييل الذاتي.
6. التخييل الذاتي والتحليل النفسي.
7. الهوية الأعلامية المموهة.
8. التخييل الذاتي وإشكالية التلقي.
9. شعرية الكتابة في مكبوت الذات.

يهدف هذا الفصل إلى تتبع مسار التخييل الذاتي في النقد العربي والغربي من تشكلات المصطلح إلى إرهاصات الممارسة، كما يرمي إلى إبراز أهمية التخييل في بناء المحكي الروائي وإبراز نطاقاته المتحكمة في تشكيل السرد، وكذلك في البحث عن الجدلية الفلسفية والأزلية حول علاقة المتخيل بالواقع، وهذا حين يصبغ الكاتب واقعه وذاته بإضافات من تخييله، فيتشكل نصا يجمع بين المرجعي التاريخي والمتخيل، يجمع مكونات السيرة الذاتية دون أن يكونها وهذا ما اصطلح عليه النقاد بالتخييل الذاتي وهو كتابة تنطلق عن الذات وتعود إليها، نص يتراوح بين الصدق والأيهام، في الوقت الذي يوقع القارئ في مأزق يصعب فيه الفصل بين الحقيقة والخيال.

1. تطور دلالة مصطلح التخييل الذاتي

تقابل كلمة **fiction** في كلمتي خيال وتخييل في اللغة العربي، لذا صادفت ترجمة هذه الكلمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية إشكالية عويصة، على غرار سائر المصطلحات النقدية المستوردة من الثقافة الغربية، فتضاربت الترجمة بين تيارين متوازيين، أحدهما ينادي باستخدام مصطلح الخيال الذاتي، والثاني يؤيد استخدام مصطلح التخييل الذاتي، مراعاة لعدة اعتبارات لعل أهمها ارتباط مصطلح الخيال بالتيار العلمي، فغالبا ما يقال: الخيال العلمي، وارتباط مصطلح التخييل دائما بالإبداع، فيقال تخييل شعري.

وقد اختلف النقاد العرب من زاوية مقابلة في ترجمة المصطلح **auto fiction** بين من استخدم مصطلح التخييل الذاتي أو من استخدم مصطلح الخيال الذاتي، ولا ضرر في ذلك، إذ أن كلمة **fiction** تأخذ في اللغة الفرنسية عدة مدلولات، أما عن استعمالها المعاصرة فقد أصبحت تدل على جنس الخيال الأدبي "**fiction littéraire**"، وترتبط كلمة **fiction** برفيقتها كلمة **imagination**، والتي تعني المخيلة[1]، فنلاحظ أن كل من لفظي: الخيال والمخيلة يدلان على معاني التجديد والابتكار.

ويرادف مصطلح التخييل في اللغة العربية كلمة **fiction** في اللغة الإنجليزية، ويقصد به ذلك النوع الأدبي الذي يصف الأحداث والشخصيات بطريقة خيالية لا تمت بأدنى روابط الصلة بالواقع الحقيقي أو بالحقيقة المرجعية ويعني التخييل كذلك "الشيء الذي تم اختلاقه واختراقه بدون

[1] . ينظر: حبيب عبد الرب سيوري: حول الخيال والخيال الذاتي في الرواية، المهرجان الأدبي باليمن، ماي، 2005، ص1.

أن يكون له أساس واقعي حقيقي، أما في اللغة الفرنسة نجد أن كلمة **fiction** تقارب معنى كلمة إبداع الخيال، أو التخيل، ومن ثمة؛ فكلمة تخييل مشتقة من اللاتينية **fingere**، حيث أنها تدل على معنى الصورة البلاغية **figur** ، أو تعبر عن التخريف الأسطوري **fabulation** "[1].

ومن جهتها ضاعفت اللغة الفرنسية في استخدامات مصطلح التخييل، لكن ذلك لم يمنع من شمولية مصطلح عن مصطلح الخيال، إذ ما فتئ يتجاوزه في مستويات كثيرة من التصور والابداع، ولعل ذلك يعود لاعتماده عنصري الغرابة والمفارقة، واستناده بمجموعة من الأحداث الممكنة أو قد تستحيل الوقوع[2]، ومحاولة إعادة نسجها فنيا وسرديا ضمن قالب خيالي وداخل صور إبداعية مبثوثة في عوالم التخييل والرواية.

وقد يصادف الباحث صعوبة كبيرة في حصر معاني الدلالة الناتجة عن جمع كلا من لفظتي التخييل والذاتي، لأنها يضمران علاقة تضاد وتناقض فتشير الكلمة الأولى إلى عالم تخييلي إبتداعي، وتشير الكلمة الثانية إلى عالم حقيقي فشكل هذا المزج بين الكلمتين إشكالية في ضبط المفهوم والمعنى، ويعتبر القاموس الفرنسي **Larousse** التخييل الذاتي يعطي مفهومين متناقضين على الصعيد الخارجي، حيث يحاول فرض تعريفه الخاص من غير أن يكلف نفسه السؤال عن وجود تعريفات منافسة على كل فالكلمة استقرت اليوم بين دلالتين محدودتين وبلا طائل، تختلط فيها مع السيرة الذاتية[3] .

يشير المقطع السابق ذكره إلى انتماء مكوني مصطلح التخييل الذاتي إلى حقلين متضادين ومتقابلين ظاهريا في دلاتهما، فـ" التخيل هو مجهود خاص من المؤلف يتفرد به دون سواه، ويسرد داخله كل العوالم الممكنة وغير الممكنة وهذا تحت طائلة الغواية اللغوية والسحر البياني، بينما الذاتية هي كل ما يقود إلى الحقيقة الخاصة والمرتبطة بتجارب واقعية معيشة للسارد أو المؤلف، وقد يتشارك فيها الشخص مع أفراد أسرته أو مجتمعه، هذا إن تحدثنا عن ظروف الفقر أو الحرب المشتركة، كما أن هذا لا يني وجود تجارب شخصية وخاصة له ترجع إلى حميميته"[4] الخاصة والشخصية، فلطالما يعكس الإنتاج الأدبي الظروف التي أنتج فيها.

---

[1] . حفيظة طعام: التخييل في الرواية المغاربية، دار الكلمة الجزائر، ط1،2018، ص31.

[2] . ينظر: نفسه: ص32.

[3]. ينظر: أحمد المدني: رؤى ومفاهيم، دار أزمنة، المغرب، ط1، ص90/89.

[4] . نفسه: الصفحة نفسها.

هناك العديد من النقاد المحدثين الذين يرون أن التخييل ذو طبيعة شخصية، إذ "يوجد التخييل الأدبي بحكم طبيعته الشخصية بطريقة واعية في مواجهة النسق الجماعي الذي يهيمن على مجتمع خلال فترة ما، أي الإيديولوجيا، بمعنى أخر، ليست هذه الأخيرة في الإحالة، وليست هي الأكثر مما هي عليه قواعد الجنس، إنها خطاب، لكنه بطبيعة منتشرة متقطعة، حيث أننا نادرا ما ننتبه له، ويمكن أن نتصور علاقتين بين النص الأدبي ومجموع التخيلات التي تشكل الإيديولوجيا"[1]، ولا شك أن هذا الكلام يربط التخييل من حيث هو ملكة إبداعية خاصة بالمؤلف، مع جميع التكوينات الايديولوجية والأنساق الثقافية والحضارية التي أنتج فيها.

وفي تعريف مواز، نجد أن مصطلح التخييل يمثل "تشكيلا سحريا لا يقدر عليه إلا إنسان مبدع، أي أن يخلق أشياء مألوفة من شيء غير مألوف في الفن عموما "[2]، بمعنى ربط التخييل بالإبداع.

ومن ثمة؛ يمكن اعتبار التخييل على أنه تأليف صورة ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة وإن لم تعبر عن شيء حقيقة، وقد " ميز **دانتي** في العصور الوسطى بين ما هو مجرد خيال **fantasia** والذي هو مصدر الوهم وخداع النفس، وبين ما سماه الخيال السامي **Alta fantasia** الذي يرادف لديه الإبداع الفني أو الشعري، وفي القرنين السابع والثامن عشر اقترن التفكير في الخيال بفكرة تداعي المعاني "[3].

وقد تستمر الظاهرة الأنثروبولوجية بوضعها في إطار الإزدواجية الأساسية للكائن البشري الذي هو في نفس الآن كائن واقعي حقيقي وكائن تخييلي، وذلك لأن حقيقة الإنسان تكون في جزء كبير منها تخييلية، فالإنسان يعيش في عالم الأدوات والآلات ، لكنه يعيش كذلك في عالم الصور والأساطير والقصص الفنية والسيميائية[4]، وهذا ما يشير إلى استحالة في فصل الصورة الخيالية عن الوجود والتفكير الإنساني، ومن ثمة نلاحظ استحالة فصل الصورة الخيالية للإنسان عن محاولات التفكير الذهني، القائم بدوره على وجود الخيال بين طياته، ومن ثمة تشكل العلاقة بين الصورة والتفكير وجهين لعملة واحدة لا يمكن الفصل بين وجهيها.

---

[1] . تزيفتان تودروف: مفاهيم سردية. تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص25.

[2] . فائق مصطفى وعبد الرضا علي: النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، دار الكتب، العراق، ص37.

[3]. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، ط1، 1998، ص91.

[4] . أحمد اليبوري: في الرواية العربية " التكون والاشتغال"، شركة النشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2000، ص32.

ولعل أفضل مفهوم يمكنه أن يقارب مفهوم التخييل الذاتي هو المفهوم الذي أدرجه **فيليب سوليرس** داخل روايته **نجمة العاشقين**، حين "يصف الراوي صديقته وهو يراها تكتب شيئا ما على الكراس: ماذا تحكي حياتها في الواقع غير قصة لا علاقة لها البتة بحياتها، أقصد حياتها كإيقاع لا حياتها كسينما"[1].

يشير المفهوم السابق إلى الاختلاف الجوهري بين التخييل الذاتي والسيرة الذاتية من ناحية عرض سيرة الأحداث الحقيقية، فالسيرة يعرض فيها الكاتب تجارب حياته عن طريق مجموعة من الصور أو المشاهد السينمائية، أما في التخييل الذاتي فيبعث الكاتب من روحه في داخله ومن حياته عبر لمسات إيقاعية تميزها اللغة الفنية الخاصة.

إذن؛ شكل اقتران مصطلح التخييل مع مصطلح الذات قد شكل صعوبة كبيرة في تحديد المعنى، خاصة وأن كلا من الكلمتين المشكلتين لهذا المصطلح **(التخييل/ الذات)** لم ينضجا بعد على المستوى النقدي، ومن ثمة؛ تتمثل الصعوبة المانعة من حصر دلالة التخييل الذاتي ضمن معنى محدد تتأتى من كونه يضم دلالتين لمصطلحين تفصل بينهما مساحة شاسعة، بحيث يتميز كل مصطلح منهما بسمات مناقضة للمصطلح الآخر.

يستثمر هذا المزج بين حقلين: الأول يعتمد على تاريخ الذات وسجلها المرجعي، والثاني هو حقل تخييلي شاسع المجال ومتشعب التجربة الذاتية والتاريخ، بالإضافة إلى الكثير من العوالم المتخيلة، وهو ما أدى إلى انفتاح دلالة التخييل الذاتي، والتي من شأنها أن تضم كل الإنتاجات الإبداعية الأدبية العامة والخاصة.

وعليه، نجد أن مصطلح التخييل الذاتي لم يكن وليد الفراغ، بل جاء نتيجة ملاءمة الدلالة الشاسعة التي تحتويها هذه الممارسة السردية الجديدة بين دفتي المصطلح، حيث تمزج السجل المرجعي بالسجل التخييلي، ولذلك اعتمد نقديا بخلاف المسميات الأخرى، فمصطلح التخييل الذاتي قد تجاوز بمفهومه مجموعة التقاليد الموضوعة قديما وتميز بالمرونة الشديدة في دلالته، وميوعة أطره المحددة.

[1]. حبيب عبد الرب سيبوري: حول الخيال والخيال الذاتي في الرواية، مرجع سابق، ص12.

2. التخييل الذاتي في النقدين الغربي والعربي

مما لا شك فيه أن مصطلح التخييل الذاتي على غرار العديد من المصطلحات النقدية تولد من رحم الحضارة الغربية وتمرغ بين مذاهبها الفلسفية، إلى أن وصل إلى العرب وانتشر بينهم، فسرعان ما طفق النقاد في ممارسته وتبني إجراءاته، كما تباينت وجهات النظر حول إشكاليتي تسميته وتجنيسيته، وفيما يلي نستعرض أهم الآراء النقدية المتداولة حول التخييل الذاتي كمصطلح وكممارسة، عند أهم رواد النقد الغربي والعربي.

أ / في النقد الغربي:

بدأ كل شيء مع الكاتب والناقد الفرنسي **سارج دوبروفسكي serge Dobrovsky** في سنة 1977 عندما جنّس نصه أبناء "**fils**" بتوصيفه: "تخييل ذاتي"، وذلك كجواب عملي منه على السؤال الذي طرحه **فيليب لوجون** في خضم تأسيسه لمشروعه الضخم حول السيرة الذاتية: هل يمكن للبطل الروائي أن يحمل اسم المؤلف نفسه؟، وبهذا عمل **دوبروفسكي** على تبرير خياراته الفنية المتمردة على التحديدات النوعية المستقرة، ولا سيما السيرة الذاتية، تبريرا أقل ما يقال عنه بأنه فتح الباب على مصراعيه لمختلف المعارف الإنسانية لتسهم في تفسير البروز المفاجئ للأنا إلى صدارة الأدب، حيث اعتبر السيرة الذاتية حكرا على الكبار، وبناء أسطوريا وجماليا للوجود، في حين أن التخييل الذاتي جنس وضيع تحت أدبي **infra_ littéraire** لا يحتاج لحياة هامة وموهبة أدبية[1]، وهذا ما يعني أن التخييل الذاتي هو مظهرا من مظاهر بروز الأنا في الأدب.

ويمتاز التخييل الذاتي عموما بالسمات التالية:

- الحرية المطلقة في الكتابة.
- الأسلوب العفوي والمتداعي.
- كتابة الحياة كإيقاع.
- التمازج بين الحقيقي والتخييلي.

[1] . ينظر: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص 08.

إن تمكن **دوبروفسكي** من "صقل المفهوم ساعده على حل معضلة تكاثر المصطلحات التي ترمي إلى تفسير ظاهرة إضفاء التخييل على التجارب الشخصية، ومن بينها نذكر أساسا ما يلي: الرواية السير ذاتية والسيرة الرواية والسيرة الذاتية، والسيرة الذاتية المتوهمة، والرواية المرآة، ورواية المغامرات الشخصية، هذا واعتبر **دوبروفسكي** التخييل الذاتي أرضا مجهولة **terra inconnue**"[1]، وعليه فإن هذا المصطلح قد ميز هذه الممارسة عن بقية الممارسات الذاتية الأخرى.

إن المثير هنا هو أن **دوبروفسكي** قد اهتم بالتخييل الذاتي من حيث هو ممارسة ذاتية كتابية، أي عالج الشكل الخارجي والأسلوبي للتخييل الذاتي، فالملاحظ هو تميز التخييل الذاتي عن سائر أنماط الكتابة الذاتية بثلاث خصائص هي:

- اعتباره من الرواية لا من السيرة الذاتية، وإن كانت حياة الشخص الذاتية تمثل مادة الكتابة.
- اشتراط تطابق اسم المؤلف مع اسم الشخصية.
- الاحتفاء في النص بالإيقاع والتجانس الصوتي.

قد تبدو هذه الشروط هينة، إلا أن عالم الكتابة والخطاب للتخييل الذاتي تقتضي انصهار التجربة الذاتية للكاتب في السرد، وأن يبتدع الكاتب لنفسه حياة متخيلة مضافة إلى حياته الواقعية، فهل يعد التخييل الذاتي إعادة حياة لحياة معاشة في الأساس؟ وما العلاقة بين الحياتين؟

يعنى بالتخييل الذاتي مجموعة النصوص التي تتمحور حول الذات، فيكون بذلك الكاتب هو البطل الأساسي للقصة، وأنه المحور الذي تنتظم حوله المادة السردية، في حين يحبك وجوده انطلاقا من المعطيات الواقعية بحيث يبقى الأقرب إلى الحدوث، ليصبح النص بسمة الحقيقية ويصعب الأمر على القارئ.

لقد حدد **دوبروفسكي** المفهوم العام للتخييل الذاتي في مجموعة من السمات، أوضحها محمد الداهي في أربعة نقاط، سنحاول إسقاطها على كل من **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر**

[1] . محمد الداهي: منزلة التخييل الذاتي في المشهد الأدبي، مقال على موقع محمد الداهي، بتاريخ: 20/ 06/ 2010، على الموقع الإلكتروني: www.mohamed_dahi.net، ص08.

الشمال، لاكتشاف مدى تطابقها مع هذه السمات، والكشف عن مدى ابتعادها أو اقترابها من التخييل الذاتي على حسب المفهوم الذي جاء به **دوبروفسكي.**

وتتجلى هذه السمات من خلال:

أ. السمة التخييلية:

يهتم التخييل الذاتي بسرد حياة الناس البسطاء والعاديون، على عكس السيرة الذاتية التي تكترث بحياة العظماء وتحتكر سيرهم الخاصة، وهذا ما نلاحظ حضوره في النصوص الثلاث المختارة، إذ تناول الأعرج سير أناس بسطاء "**سينو/ شخصية الأستاذ الجامعي/ ياسين**"، تجمع بينهم تيمات متماثلة تتمثل في: الطفولة القروية، مجابهة الإرهاب في العاصمة، البحث عن الحب المفقود، تجرع مرارة المنفى.

ب. السمة الموضوعاتية:

يتقاطع التخييل الذاتي مع باقي أشكال الكتابة عن الذات الخاصة، وذلك لكونه يسرد سيرة الحياة الحقيقية للمترجم له، لكنه يتميز عن هذه الأشكال في انزياحه عن السجل المرجعي، أين يغيب التطابق بين اسم المؤلف والسارد/ والشخصية داخل العمل، وهذا ما نصادفه في نصوص الأعرج الثلاث، إذ تتشابه أحداث الروايات الثلاث مع بعضها في ذات الوقت الذي تتشابه مع الأحداث الحقيقية في حياة الكاتب، إلا أننا لا نصادف أي تصريح بهذا التطابق بين اسم الكاتب واسم الشخصيات الرئيسية، وهذا ما يقود النصوص الثلاثة إلى منعرج التخييل الذاتي.

ج. السمة الشكلية:

يعد التخييل الذاتي مغامرة لغوية تعنى بالمحسنات البديعية كالجناس والسجع والتشاكل الصوتي، وكل هذه سمات تطبع الشكل الخارجي للنصوص الثلاث المختارة للدراسة، وعلى هذه الشاكلة نقتبس هذا المقطع من ذاكرة الماء، حين يرثي البطل صديقه الشاعر "يوسف" في قالب وصفي مفخم بالتشكيل الصوتي:

"**يا كل صديقي.**

يا صديقي.

يا بعض صديقي.

يا أنا.

إني أموت في دمك الحي.

من يستطيع أن يغتال بحرا أو شمسا او شاعرا؟

ومع ذلك قتلوك يا صديقي. وأسكتوا البحر، وغيبوا الشمس مبكرا"[1].

د. **السمة الجنسية:**

يعمل نص التخييل الذاتي على ملء الخانة الفارغة التي تركها تحليل **لوجون**، والتي أصبح الكاتب بمقتضاها شخصية تخييلية، بالرغم من مرجعية الأحداث.

ويرى لوران جيني **Laurent jenny** أن كلمة **auto fiction** تندرج تحت لواء ما يصطلح عليه بكلمة الحقيبة **les mots valises**[2]، وهي الكلمة التي تحتمل عدة معان، ويضيف أن تسمية التخييل الذاتي "تندرج في إطار إعادة النظر في الممارسة الساذجة للسيرة الذاتية، وهي نوع من التركيب بين السيرة والتخييل، ويثير هذا التركيب تأويلات متعددة، وفي الأحوال جميعه.

يعتبر التخييل الذاتي تحويلا تخيليا للسيرة الذاتية والذي يوحي بالجمع بين السيرة الذاتية والخيال، لكن طبيعة هذا الجمع بات عرضة لعدة تأويلات، كما أن المزج بين دلالة تعتمد سجل الذات المرجعي الذي يعتمد صدق المعلومات وانتهاج الأوتوبيوغرافية، وبين دلالة تعتمد السجل التخييلي للعوالم السردية الشاسعة سيؤدي حتما إلى وجود مساحة دلالية أكبر حين الجمع بين دلالتيهما، فذكر التجارب الحياتية الحقيقية مع إضفاء التخييل وسحر اللغة وغواية الكلام حتما ما ينتج عالما ابتداعيا يتصف بها أديبا"[3].

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، دار ورد للطباعة والنشر، سوريا، ط4، 2008، ص 23.

[2]. Voir : jean Dubois et autres : dictionnaires de linguistique Edition : Larousse ; imp rime en Italie ; Javier ; 2002 ; p 341.

[3] . محمد الداهي: التخييل الذاتي هوية المفهوم ومقارباته، مرجع سابق، ص49.

أما **فانسو كولونا Vincent colonna** فيعتبر التخييل الذاتي جنسا هلاميا مستحدثا، حيث يصفه بقوله: "يبدو لي أنه لا يمكن رسم ما هو هلامي في لوحات، والتخييل الذاتي من هذا القبيل، إنه شبيه بجسد بلا حدود لخطابه، كتلة مشكلة من حوارات، هجائية أو تلقينية من كوميديات أو مآسي قصص قصيرة وحكايات غرائبية، روايات سردية وتأملات مسرودة، وسير ذاتية تخييلية محكيات وأحلام، والحالة هذه تعريف هذا المجموع من السرود، العمياء والفوضوية، المولودة من عهود تليدة، والمتنامية يوما إثر آخر كما لو أنها ستغرق آداب الشعوب"[1].

وهذا ما يؤكد بأن المكون الفارق للتخييل الذاتي هو كونه تخييل للذات، أي "وضع الذات ذات **الكاتب/ السارد** موضع المادة التخييلية، بمعنى أخر، جعل الذات محور جميع التكوينات التخييلية المعروفة في مفاصل الرواية، كأن الكاتب هنا لا يستمد وقائع عالمه التخييلي من الخارج، بواسطة الخيال، بقدر ما يقصر الخيال عن الذات دون سواها في كل الأحوال، وأثناء جميع المراحل التي تتشكل فيها الحياة، وتخلق في نوات السرد وجسده وروحه على السواء"[2].

وقد أدرج الداهي مجموعة المعايير التي اعتمدها كولونا في عملية تجنيس النص الإبداعي تحت توصيف التخييل الذاتي وهي:

1. **<u>المراسم الاسمية:</u>**

حلل **كولونا** مختلف الألاعيب التي يلجأ إليها الكاتب نتيجة ضعفه، ومنها استعانته بأسماء مستعارة، أو بألقاب وكنى غير معروفة، وهذا ما نستشعره طوال صفحات الروايات الثلاث للأعرج، فقد اعترف الكاتب بلجوئه للأسماء المستعارة خوفا عن حياته في عديد المرات.

وقد أشارت ليلى إلى أن واسيني قد تخفى "**وراء الكثير من الأسماء المستعارة، لزعر الحمصي لصهب، الذي يحيل إلى طفولته عزيز ياسين الذي اشتقه من اسم أخيه الذي ترك فجوة كبيرة بوفاته المبكرة، وكان كثيرا ما يخلط مع اسم الكاتب التركي عزيز نيسن، القصص التي نشرها سينو وقتها في الصحافة العربية والوطنية حسبت على عزيز ياسين، ثم اسم اسماعيل حيدر، الذي اشتقه من أجمل صديقين له كان لهما عظيم الاثر في كتاباته الروائية السوري حيدر**

[1] . Vincent Colonna : l'autofiction. Essai sur la fonctionnalisation de soi en littérature. Thèse inédite dirigée par Gérard Genette. EHESS. 1989. P260.

[2] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص12.

حيدر، والكويتي اسماعيل فهد اسماعيل، العديد من مقالاته السياسية والفكرية، دونت على امتداد الثلاثين سنة الأخيرة بهذا الاسم المركب، في مراسلاتنا الخاصة معي كان سينو هو توقيعه الدائم، ولم يغيره أبدا، ولم ينسه حتى وهو على حافة الموت"[1].

ومن ثمة؛ يظهر استخدام الأسماء المستعارة كوسيلة دفاعية عند الكاتب قد تجنبه الكثير من المساءلة، كما تحجب أعداء الكلمة عنه.

2. **المراسم الجيهية التخييلية:**

يبين **كولونا** في هذا المعيار كيف يمكن للكاتب أن ينفصل عن قصته إلى حد يجعل القارئ يتوهم بأنه مجرد ضرب من الخيال، ومن بين الإجراءات التي يعتمد عليها لإضفاء التخييل على الذات نذكر ما يلي:

- وضع لفظ رواية على وجه الغلاف الخارجي للكتاب كمحاولة تمويهية للقارئ.
- تأكيد الكاتب على الطابع التخييلي للعمل في مقدمته.
- إدراج القوى الغيبية في أطوار القصة.
- توظيف عدة مؤشرات سواء تركيبية أو دلالية أو تداولية بهدف جعل القصة تنتمي إلى اللا واقع**irréalité**.

3. **الخطاب الخيالي:**

ويقوم أساسا على الازدواج المضاعف: تخييل القصة وتخيل الخطاب الذي يتضمن القصة من جهة، ويستنبط توطد الطرق الخاصة في سردها، أي التركيز على محكي التخييل أكثر من محكي القصة من جهة أخرى، بمعنى زيادة على إضفاء الحوادث التخييلية على محكي القصة. يلجأ المؤلف إلى اعتماد طريقة خاصة في سرد القصة، الهدف منها هو التشويش على القارئ حتى يصل لدرجة استحالة التفريق بين الحقيقية والخيال داخل النص، ولا تخلو كل من **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال** من هذه الخطابات الخيالية والتلاعبات السردية.

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، سكريبتوريوم، دار الآداب، لبنان، ط1، 2010، ص34.

نجد أن "الأعرج" قد استغرق في صبغ الحقيقية بالخيال ودمجها به، فنحت شخصياته ووسمها بصفات تشبهه لدرجة كبيرة، إلى الحد الذي يجعل القارئ يبحث عن ملامح الكاتب وأحداث حياته بين سطور النص وسياق أحداثه لكن سرعان ما يستعصي عليه ذلك.

ولعل قصة العرافة المجنونة هي خير شاهد عن هذا التداخل بين السيري والخيالي، إذ لا ينفك الكاتب عن إيرادها في مختلف رواياته مضيفا بعض الزيادات التخييلية، لكنه في الحقيقة لم ينف حدوثها في العديد من لقاءاته التلفزيونية وتدور هذه القصة حول تنبؤ إحدى العرفات بميلاده وبحبه للحروف والكلمات وبموته بالحديد، وقد أورد القصة في ذاكرة الماء بصفته الراوي العليم الذي يسرد أحداثا لم يكن حاضرا فيها بالشكل الآتي: "**لم أعد أتذكر شيئا مهما سوى ما قالته العرافة لأمي. وقبل شهرين من ميلادي، كانت أمي حاملا بي، كانت تخط الأوشام على زندها ووجهها وساقيها، قالت لها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعددة:**

- **اسمعي يا لالا مولاتي. بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى، قبل أن يكون رابعك صبيا. خامسك أبشرك سيكون صبيا جميلا، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين. سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد.**
- **سكين. رصاصة. سيارة. طائرة** "[1].

يظهر الخطاب الخيالي من خلال سرد الكاتب لأحداث لم يكن حاضرا فيها، وكذلك من خلال استشرافه لحياته المستقبلية من خلال ذكر مهنته وحمله تراب أجداده أينما حل وارتحل، ومن ثمة؛ يدفع هذا التطابق المعقد بين المؤلف والسارد والشخصيات الرئيسية داخل النصوص المحددة، إلى حيرة وتساؤلات تجعله يستغرق البحث في الحدود الفاصلة بين العناصر المتطابقة التي تجمع وتدمج بين الحقيقة والخيال.

لقد حدد **كولونا** مجموعة من الوظائف تظهر تقدم الكاتب شيئا فشيئا في إفشاءه لأسراه والتخلص من مخاوفه في الإفصاح عن ذاته وتمويهها وهي كالتالي:

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر، سوريا، ط4، 2008، ص15.

1. الوظائف المرجعية:

قد تنزاح القصة الموجودة في المحكي عن الواقع في شكل من الأشكال، لكن الكاتب يظهر حرصه الشديد في التأكيد على دعم الجانب الواقعي، وتحفيز القارئ على تصديق المحكي كأنه تجربة حقيقية، وذلك حتى يضمن تأويلات ملائمة لحيثيات السرد من طرف القارئ، ويتجلى ذلك في روايات الأعرج من خلال إيراده لأسماء شخصيات حقيقية وثورية، إضافة لذكر أسماء شخصيات حقيقية ومدن جغرافية وتواريخ مهمة.

2. الوظائف الانعكاسية:

تهدف روايات الأعرج إلى خلق مسافة بين الكاتب والقصة، مع النفي التام بوجود أي تشابه ممكن بين المؤلف والشخصيات الأساسية، إلا أن القارئ الحصيف يكتشف عبارات وقرائن تحيل إلى الكاتب بصورة أو بأخرى، إذ لطالما عد الأعرج الأدب هو الحقيقة التامة حيث "**لا حقيقة تعلو على حقيقة الأدب، نحن لا نكتب في النهاية سوى حياة موازية، سندها الخفي إشراقات مرتبكة ولغة تضعنا على حواف المستحيل**"[1]، وبقدر ما يحاول الكاتب إخفاء نفسه ومحاولاته في بناء مساحة فاصلة بينه وبين نصه، سرعان ما تفضحه كتاباته المنبثقة عن اللا وعي والا شعور.

3. الوظائف الصورية:

إن استغراق العملية التخييلية في بناء السرد داخل الروايات الثلاث يجعل من عملية المطابقة التامة مع الواقع أمرا صعبا، إذ لا يوجد مماثل حقيقي للشخصيات الأساسية في الرواية على مستوى الواقع، وما يفصح عنه الكاتب من أسرار تخص ذاته وأفكاره لا يمكن أن يكون صحيحا بصورة تامة، ما يعني بقاء المساقة كبيرة بين السارد والشخصية، والشاهد على ذلك شخصية مريم، وهي الشخصية التخييلية التي رافقت الكاتب في معظم رواياته، حتى ظن القارئ المتابع لأعمال الأعرج أنها شخصية حقيقية فترة طويلة من الزمن، لتظهر ليلى في أنثى السراب معلنة الحرب على مريم "**رهاني كله أن أكل رأس مريم قبل أن تأكلني، كنت الحقيقة الوحيدة وكان قناعي هو الورق**"[2] .

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص07.

[2] . نفسه: ص21.

يدخل الكاتب القارئ في لعبة تمويهية، ويشركه في رسم جوانبها الخيالية، ويتم ذلك بصورة قصدية، يكتشف من خلالها أن شخصية مريم التي رافقت الأعرج في عديد أعماله هي مجرد قناع ورقي ومغامرة لغوية لشخصية حقيقية هي ليلى، وبدورها تظهر الرواية شخصية ليلى على أنها شخصية تخييلية هي الأخرى.

إن ما يتجلى من خلال المقاطع السردية المقتبسة عن الروايات هي كثافة التدخلات بين الكاتب والشخصيات التي تعمل على تمويه عملية القراءة كما تصعب الأمر عن القارئ البسيط، فيصبح مثل الذي يتخبط داخل دوائر حلزونية ترجعه إلى نقطة البداية، كما تمنعه التوغل داخل حيثيات السرد وقصديات النص، وهذا ما يدفعه للالتجاء نحو التأويل والتفسير والبحث عن جميع الاحتمالات التي من شأنها الإجابة عن تساؤلاته.

ومن ثمة؛ فإن هذه التداخلات بين شخصية الكاتب والسارد والشخصية الرئيسية يحدث حالة من التأزم في سيرورة العمل السردي فكأن الراوي يعمل على تضمين رواية داخل رواية، ما يعني خلق مسافة ما بين الواقعي والخيالي، فيشعر القارئ بقلق يجعله يتوسل كل العناصر المطابقة بين الكاتب والشخصيات، وعليه نجد أن كل من التداخل بين الشخصيات والتأزم السردي والقلق الذي يحدثه تلقي النصوص عند المتلقي، هي مميزات خاصة يتوسم بها خطاب التخييل الذاتي على عكس الخطابات المشابهة له.

لاحظ معي توفر كل الوظائف التي حددها كولونا داخل روايات **ذاكرة الماء، أنثى السراب، شرفات بحر الشمال،** وكذا توفر جميع عناصر التخييل الذاتي دخلها، ما عدا ما تم نفيه في الوظيفة الانعكاسية التي تقر بإبعاد كاتب النص عن نصه، إي التزام البعد السيري فيها، وهذا ما يؤكد توافق الروايات المختارة مع ما جاء به دوبروفسكي عن التخييل الذاتي، ولكن هل يمكن إعطاء الأخير سمة الجنس الأدبي المكتمل؟

إن ما لفت انتباه **كولونا** اثناء تتبعه لمسار التخييل الذاتي التاريخي، هو أنه جنس لم يحظ بالتلقي اللازم ولم تستنتج قواعده بعد، ولم يصبح عبر سيرورة التاريخ تقليدا أدبيا معترفا به، ولم يظفر بمنزلة خاصة داخل المشهد الأدبي فهو بذلك "شكل من أشكال التخييل، ظل لمدة طويلة مجردا من التلقي، ومن الخطاب المصاحب، ومن الذاكرة، ومن التاريخ، ومن المنزلة، ومن الاسم،

ومع ذلك فهو يتجلى من خلال طبقة من النصوص التي لا يمكن إنكار وجودها ويتسم ببعض شروط الجنس، ويقدم اطرادات للممارسات خطابية"[1].

إن ما دفع **كولونا** إلى استبعاد الطابع الجنسي عن التخييل الذاتي رغم تشكله من طبقة نصية تتوفر على مميزات مشتركة، هو عدم تحققه تاريخيا، أي أنه لم ينتزع الاعتراف المؤسساتي به ولم يشجع القراء على التعامل معه، فالجنس الأدبي لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن الجمهور القارئ الذي يصادق عليه ويعترف بوجوده، وذلك عبر القراءات المتعددة التي تخلق خصائصه المميزة، وتخصص له مكانته الخاصة داخل نظرية الأدب، وغير ذلك فلا يمكن اعتبار مجموعة من الخصائص المجموعة في مجموعة من النصوص الإبداعية الأدبية جنسا مستقلا.

لا يتفق **تودروف** مع **كولونا** فيما ذهب إليه هذا الأخير، فقد أولى الأخير التقبل التاريخي والجماهيري أهمية أكبر من النص الأدبي ذاته، وعلى العكس يولي **تودروف** النص الأدبي الأهمية القصوى، حيث يعتبر أن الجنس الجديد إنما يولد من رحم الأجناس السابقة عنه، لذا فلا بد لهذه العملية من الاستمرار على الدوام، ولذا نجده يتساءل: "فمن أين تأتي الأجناس؟ لابد أن نقول ببساطة تامة، من أجناس أخرى، فالجنس الجديد على الدوام تحول لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة، تحول بعكس النظام، أو بعملية نقل أو تنسيق، فهذي منظومة في تحول متواصل، ولا يسع مسألة الأصول أن تغادر تاريخيا أرض الأجناس نفسها"[2]، ثم يعقب بمزيد من التساؤلات: "ما الذي سبق الأجناس زمنيا؟ بل من ينظم ميلاد جنس ما في كل وقت؟ وهل غي اللغة من أشكال، ليست بعد بأجناس فيما هي تبشير بأجناس؟ "[3].

ومن خلال ما سبق يتأكد أن كل نوع أدبي يتسم بخصائص معينة تمنحه صفة الجنس، بغض النظر عن ترسخه الزمني وتاريخي الإبداعي المعلن عنه، لأن ميلاد الأجناس الأدبية لا يتحقق إلا من خلال عمليات التحول والنقل والتنسيق، ومادام التخييل الذاتي هو نتيجة عمليات التطوير والتنسيق التي مست كلا من جنسي الرواية والسيرة الذاتية، فهو يملك حسب وجهة نظر **تودروف**

---

[1] . محمد الداهي: التخييل الذاتي، مرجع سابق، ص 04.

[2] . تزفيتان تودروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا ص24.

[3] . نفسه: ص25.

سمة الجنس الأدبي القار والثابت، خاصة وأن **تودروف** لطالما يؤكد أن العمل الأدبي الواحد بإمكانه أن يصنع الفرق، وأن يحقق القاعدة بفضل رواجه داخل المكتبات.

ومن جانب أخر، نجد أنه غالبا ما تنفلت الممارسات الأدبية الجديدة من القيود الموضوعة لها، فتحيد عن الحدود التي أراد مبتدعها أن تظل محصورة بينها، ومرهونة بها، وهذا شبيه حال ممارسة التخييل الذاتي المستحدثة، إذ بمجرد ظهورها في الساحة الأدبية والنقدية حتى تلتقفها أقلام وأيادي العديد من المبدعين، وتحلق بها في آفاق لم تكن لتخطر على بال **دوبروفسكي** المؤسس لهذا التشكيل الكتابي الجديد نفسه.

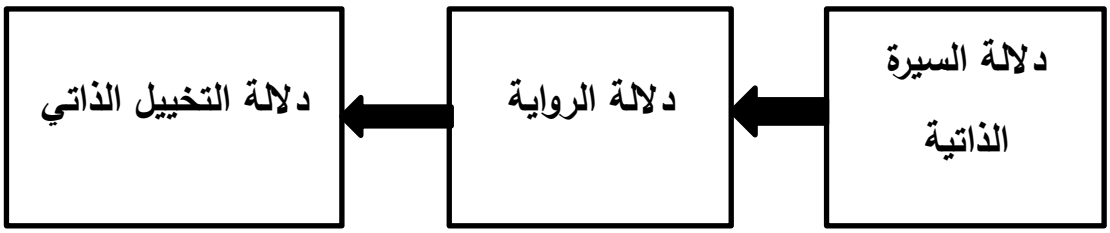
وفي هذا الشأن، لا ينفك **فليب لوجون** يؤكد على انحصار هذه التسمية واقتصارها، حيث يرى بأن: "هذه التسمية التي اجترحها صاحبها في البداية لحالة محدودة، سرعان ما لبثت أن استخدمت بمعنى عام وموسع من قبل كتاب عديدين يستثمرون بموهبة وإثارة هذا الما بين، لقد قدم **دوبروفسكي** ما كان ناقصا في القاموس النقدي، ولم يلتزم أحد بالنص الحرفي للتسمية، وهكذا أصبحت تعني اليوم كل الفضاء القائم بين السيرة الذاتية، التي لا تعلن عن نفسها تماما والتخييل الذي لا يريد أن ينفصل عن مؤلفه"[1].

وقد تحدث **لوجون** عن الكتابات التي تنضوي تحت تجنيس التخيل، الذاتي واعتبرها كتابات متملصة عن الحدود الجنسية لكل من الرواية والسيرة الذاتية، عمد إلى انتهاجها الكتاب المعاصرون حتى يتخلصوا من الرقابة السليطة على أعمالهم، فابتدعوا لهم ممارسة تقف على حواف الجنسين القارين على المستوى النقدي، تسمح لهم بأن يلعبوا على "إمكانية التنويع وتجريبية الأنا، واقتراح وضعيات افتراضية ودفعها نحو الأقصى دون حصرها في خطاب الحقيقة، وإنما بإدراجها كوجوه في فضاء تمثيل الذات، وتستلزم منطقة التجريب هذه اتخاذ مسافة معينة، فلا يطلب من القارئ الثقة في كل ما يروى، إذ يتم الابتعاد عن الصدقية الأوتوبيوغرافية مقابل اقتراحات لعبية، وهذا ما سماه **سيرج دوبروفسكي** بالضبط في كلمة جامعة التخييل الذاتي انطلاقا من روايته"[2].

[1] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق، ص31.

[2] . نفسه: ص32.

يظهر لنا جليا من خلال هذا الكلام موقف **لوجون** الصريح من هذه التسمية التي اجترحها **دوبروفسكي**، لكن ما يلاحظ هو الممارسات الأدبية سرعان التي ما فتئت تنفلت من القيود التي كانت تغلها ومن الحدود التي كانت تجمحها، والتي أراد مبتدعها أن تطل محصورة بها، وهذا حال التخييل الذاتي الذي شغل مساحة تعبيرية كبيرة في الأدب كما شكل المتنفس للكتاب، وبهذا "قدم **دوبروفسكي** ما كان ناقصا في القاموس النقدي، ولم يلتزم أحد بالنص الحرفي للتسمية، فأصبحت تعني اليوم كل الفضاء القائم بين السيرة الذاتية التي لا تعلن عن نفسها تماما والتخيل الذي لا يريد أن ينفصل عن مؤلفه"[1]، وانطلاقا مما سبق يمكن تحديد مفهوم التخييل الذاتي والذي يصاغ على النحو التالي:



شكل (3)

وتظهر حالات تشابه الهوية، والتي بمقتضاها يتقاسم الكاتب والسارد والشخصية الهوية نفسها، حيث يرى أن التخييل الذاتي نص لا يختلف عن السيرة الذاتية، فهو يعد مرادفا لها، ويعبر عن حالات اختلاف درجة التطابق بين "**الكاتب/ السارد/ الشخصية**"، ويمكن أن نلخص حالات اختلاف درجة التطابق السابقة في الشكل التالي:

السيرة الذاتية	المحكي التاريخي	التخييل لذاتي
ش= ك	ش= ك	ش= ك
ك= س	ك≠ س	ك ≠ ش

[1] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق، ص31.

س= ش	س≠ ش	س = ش

شكل (4)

وانطلاقا من الآراء السابقة تتجلى بعض الرؤى المتضاربة حول دلالة هذا المصطلح المستجد قدمناها تباعا بين مختلف النقاد الغربيين الذين كتبوا في التخييل الذاتي، حتى نبين أن "التماهي مع هذا الجنس المستجد من شأنه أن يؤدي بنا إلى الضياع في متاهات تستعصي العودة منها، لذلك سنعمد لاحقا الى تقديم بعض خصائص هذا الجنس ومميزاته تلك التي أراد منها **دوبروفسكي** أن تجعل من هذا الشكل المستجد جنسا قائما بذاته، يتطلب من المبدع في حقله أن يكون على وعي قبلي بسماته المميزة"[1].

ومن ثمة؛ تتجلى شرعية التخييل الذاتي في البروز الطاغي على ساحات الأدب والنقد المعاصرة، وفي محاولة احتكار مكانة خاصة بين الأجناس الأدبية، ذلك أن هذا الكم من النصوص التي تؤلف وتنشر بهذه الخصائص، من شأنه أن يخولها لارتياد صفة الجنس الأدبي المستقل.

ب / في النقد العربي

إن المتأمل في مصطلح التخييل الذاتي داخل ساحات النقد العربي، وفي مسار تطوره الدلالي بين الثقافتين العربية والغربية يجد أن هذا المصطلح قد ربط بين نقيضين من حيث المعنى، أي بين الخيال والذاتية، لكنه سرعان ما يكتشف والعلاقة التداخلية والرابطة بين الحقيقة والكذب، بين المتخيل والمرجعي، وذلك بصورة ضمنية.

يرى أحمد المديني أن مصطلح التخييل الذاتي مكون من "كلمتين تحيلان على دلالتين متميزتين: الأولى إلى التخييل الذي هو عصب الرواية، فلا تكون إلا به، بحيث يرفعها عن الواقع العادي، أو المتحقق عينا إلى المحتمل أو الممكن، من بوصلة تخيل الروائي، والثانية الذاتي المتصل بالذات في حميميتها القصوى، وهنا يحدث انفصال عن التخييل الذي وإن صدر عن ذات وأدخلها في صميم العملية التمثيلية والفعل الروائي إلا أنه يخضعها للموضوعية ويجعلها تحت سيطرة السارد، حتى وإن تخفى وراء سارده في التلفظ الذاتي، فالمتلفظ هو المؤلف متحملا مسؤولية

[1] . محمد الداهي: التخييل الذاتي هوية المفهوم ومقارباته، مرجع سابق، ص50.

تلفظه في صيغة الاعتراف أو البوح، المزج بين هذين المكونين المنتميين، شكليا على الأقل إلى حقلين متعارضين في الاختصاص"[1].

إن محاولة تقديم مفهوم مقارب ومواز للتخييل الذاتي الغربي في النقد العربي تبقى رهينة التجريب، فالصعوبة تتمثل في وصفه بكونه "فعل قصدي، وهو فعل يحمل خصائص حدث ما، وبالتالي يتخلص تعريف التخيل من عبء الإعلان عن التصريحات الانطولوجية المعتادة فإن محاولة تقديم مصطلح الخيالي باعتباره مفهوما محايدا نسبيا، حيث أنه مفهوم لم تتخلله الترابطات التقليدية بعد، فالمصطلحات مثل الخيال والفنتاستيك ستكون غير ملاءمة، لأنها لا تحمل ترابطات عديدة ومعروفة "[2].

يرى **عبد الله شطاح** بأن التخييل الذاتي هو "ممارسة سردية ما زالت تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة، وتتلمس الشفاعة الفنية بغية الانتصاب جنسا أدبيا مكرسا وقارا، على الرغم من أن البدايات الأولى لمجموعة من النصوص التي وصفت نفسها بالتخييل الذاتي، تعود إلى بدايات السبعينيات من القرن الماضي، في فرنسا بالتحديد، وقد حظيت باستقبال خاص، وباهتمام نسبي في البداية قبل أن تصبح محورا لمباحث نقدية مهمة"[3].

ومن ثمة؛ فإنه يقر بخصوصية هذه الممارسة الجديدة التي تلقفها الكتاب بداية من سبعينيات القرن الماضي، والتي تتلمس التصنيف على مستوى نظريات التجنيس الحديثة، خاصة وأنها ممارسة تجمع أكثر من تقنية سردية داخل طياتها، كما ذكر مولدها الفرنسي الغربي، وفي ذلك اشارة لبدايات نصوص **دوبروفسكي** الإبداعية في محاولته لكتابة هذا المتن السردي الجديد.

وفي هذا الشأن ذاته يصف البعض نص التخييل الذاتي بقلة الحفاية حين يتعلق الأمر بإبراز واقعية الأحداث المسرودة وترتيبها، حيث يرجع ذلك إلى أن الكتابة في نص التخييل الذاتي هي ممارسة ذاتية خالصة، والنص نصا شخصيا حرا، ليس ملزما بشيء واقع خارج ذات كاتبه، ينطلق من تجربة واقعية معيشة، أو يفترض أنها كذلك قبل الاسترسال في بحث استقصائي للتفاصيل والذكريات والأحاسيس الشاردة، بغية ترميم الصدوع، وإزالة الخدوش عن صفحة للا شعور،

---

[1] . أحمد المدني: راهن الرواية العربية، مرجع سابق، ص 81.

[2] . فولفغانغ ليزر: التخيلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية، تر: حميد لحميداني، دار النجاح، المغرب، دت، ص29.

[3] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص 07.

ورصف متان لأقصر المسافات المؤدية إلى الهوية المغيبة تحت طبقات رسوبية لحياة كثيرة لم تحفل كثيرا بالذات وأشواقها[1]، وهذا ما يظهر من خلال الظروف الخاصة التي رافقت رحلة الكتابة عند الأعرج، وهذا باعتبار الكتابة فعل ذاتي، كما أن ظروف الكتابة تختلف من كاتب لأخر.

يعلق "الأعرج" وفي هذا الصدد، على ظروف كتابة نصه ذاكرة الماء الذي كتبه على مدار سنتين، فقد وردت هذه الظروف في الصفحة الأولى من النص، حيث ذكر أن هذا النص " **كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة، بدءا من شتاء 1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا، العالق في الحلق كغصة الموت والذي لم تستطع الذاكرة لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها، وانهي بالجزائر في سنة 1995، ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلا أنا وامرأة من رخام ونور ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية**"[2].

لكن ذلك لم يمنع من اهتمام بعض النقاد بمنزلة التخييل الذاتي في المشهد الأدبي، وذلك من خلال البحث في مساره ومراحل تطوره النقدي في التاريخ الأدبي، ومن جهة ثانية عالج إشكالية تجنيسه بين مختلف الأجناس الأدبية.

إن التصورات النقدية التي ساهت في تحديد هوية التخييل الذاتي غالبا ما "تتفق على مسألة جوهرية، مؤداها عدم التعامل معه كجنس أدبي يتضمن قواعد صارمة تحدد مقروئيته، وتخاطب أفق انتظار القراء وتوجههم، ولو تحكمت في هذه التصورات خلفية الجنس النظري لتمت مقاربة النصوص التي يتشكل منها التخييل الذاتي، حيث يمكن لهذه السمات والخصائص المستنتجة بطريقة علمية أن تحفز على إنتاج التخييل وتلقيه، وتضفي الشرعية عليه حتى يصبح تقليدا أدبيا معترفا به في الساحة النقدية، ولا يمنع الاعتراف المؤسساتي به من إعادة مساءلته في ضوء التطورات المعرفية والمنهجية"[3].

واستند بعض النقاد في تمييز نص السيرة الذاتية من نص التخييل الذاتي، إلى طبيعة متن القصة بين **(حياة العظماء/ حياة البسطاء)**، وباعتماد هذه الجزئية الفارقة جدا، نجد بأن كلا من الروايات الثلاث المختارة للدراسة تستعرض حياة أناس عاديون على غرار شخصية الأستاذ

[1] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص10.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء مصدر سابق، ص09.

[3] . محمد الداهي: منزلة التخييل الذاتي في المشهد الأدبي، مرجع سابق، ص08.

الجامعي في **أنثى السراب وذاكرة الماء**، أو شخصية الفنان في **شرفات بحر الشمال**، وإلى درجة الانزياح عن المرجع بين نقل الواقع إما بمصداقية تامة، أو بإضفاء صبغة التخييل عليه، وهي سمة الخطاب الروائي كما هو مسلم به.

تتاح ممارسة التخييل الذاتي للناس البسطاء والعاديون، وذلك لكونه جنسا في متناول تصوراتهم وثقافتهم المحدودة في نقل المحكي من حياتهم دون تكلف او اصطناع، لذلك غالبا ما يستخدمونه في سرد تجاربهم ومغامراتهم الشخصية بصدق كبير وبتلقائية غير متناهية لكن هذا لا ينفي أن يتطلب التخييل الذاتي من صاحبه "حذقا فنيا وتكوينا أدبيا يمكنانه من إضفاء التخييل على مسار حياته الشخصية، واستخدام الألاعيب والتمويه والخدع الفنية لمعاودة النظر في ذاته بمنظور وفلسفة جديدين"[1]، ومن ثمة تحدد قيمة العمل الأدبي من خلال التجارب والمغامرات الاستثنائية، لا من خلال الطبقة الاجتماعية للإنسان.

وتعد درجة الانزياح عن المرجع المعيار الأساسي في التمييز بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي، فتكون السيرة وفية للسجل المرجعي بإدراجها لجميع الشروط الأوتوبيوغرافية مثل الالتزام الصريح على ظهر الغلاف، الصدق، الحقيقة الساذجة، تطابق الهويات السردية الترتيب الكرونولوجي لسير الأحداث.

ينزاح التخييل الذاتي عن الواقع معيدا لتشخيص الحقائق بطريقة خيالية ومتمردة عن مواضعات الميثاق السير ذاتي أو الأوتوبيوغرافي التي حددها **لوجون**، إذ أنه يقوم على كلا من: الالتزام المصطنع، تزييف الحقائق المعيشة، وإضفاء التخييل على الذات، عدم تطابق الهويات السردية، وهي فروق جوهرية بين كل من نصي السيرة الذاتية والتخييل الذاتي، في انتظار أن يحددا معا كجنسيين أدبيين، وليس كمشروعين للكتابة.

إن التعامل مع فن السيرة الذاتية بوصفها تشخيصا أو نقلا للحقيقة المرجعية الكاملة يعد تصورا ساذجا لا يقر بمزالق ومواضعات الكتابة وخدعها وقيودها كالانتقاء والتمويه، والحذف والنسيان، أو التناسي، الشيء الذي يؤدي إلى نشوء مجموعة من فجوات بين الواقع وشبيهه، فوعي بعض كتاب السيرة الذاتية بصعوبة استرجاع ماضيهم الشخصي بالشكل المرتب والصادق هو ما حفزهم على تصنيف أعمالهم ضمن أجناس مفترضة كالسيرة الذاتية الخيالية، والسيرة الذاتية

[1] . محمد الداهي: منزلة التخييل الذاتي في المشهد الأدبي، مرجع سابق، ص09.

المتنكرة، حتى تهيء القراء على تلقيها، ليس بوصفها صورا طبق الأصول، وإنما بصفتها أعمالا إبداعية يمتزج فيها الخيالي بالواقعي، وهذا ما أفضى، مع تراكم التجارب الممارسة لهذا النوع، أدى إلى صقل مفهوم التخييل الذاتي حتى أصبح يستوعب كل الأعمال الإبداعية الذاتية، ما يمكن من إدراجها في إطار المشاريع السير ذاتية المضادة، أو ما يصطلح عليه ب: [1] **projets anti autobiographiques_**.

وقد وضع بعض النقاد هذه الممارسة الأدبية الجديدة تحت مسمى الخيال الذاتي ـ كما اشرنا آنفا. ـ باعتبارها نوعا مميزا في حد ذاته، فهي نمط يختلط بشكل ديالكتيتي بين الواقع والخيال، لأن الخيال البشري يذيب الواقع بدرجة كبيرة قد تسمح للعقل بالفصل بين الواقع والخيال داخل النص الابداعي، ومنه يعمل الخيال/ التخييل الذاتي على إخراج الصور الأعمق والأوسع والأغنى للحقيقة، لأن الحقيقة ليست فقط ما عشناه على أرض الواقع، ولكن تشمل ما نقوله أيضا، أي أن حقيقة الإنسان تكمن فيما يعبر عنه بشكل عام، وهذا في رؤيته للحياة بأوسع أشكالها، فيسمح هذا النمط الكتابي بإحياء مشاعر جديدة أثناء الكتابة والقراءة، كما يسمح بالغوص بشكل أكبر في دهاليز اللا وعي، والنظر العميق في أغوار الذات بتوسيع معنى الحقيقة التقليدي والكلاسيكي ، وفهم أفضل لغموض الكون، بمزيد من الشك في تناول الأشياء[2].

ولعل مفارقة الكذاب تساعد سريعا على استيعاب المفهوم الغير قابل للتقرير، تقول المفارقة: "إذا قال الكذاب: أنا أكذب، فهل هذه العبارة صحيحة أم خاطئة، علما أن تعريف الكذاب هنا هو الإنسان الذي يكذب في كل ما يقوله بلا استثناء، فإذا قلنا بأن هذه المقولة صحيحة، فهذا يعني أن الكذاب يقول الحقيقة، مما يؤدي إلى تناقض مع فرضية كونه كذابا في التعريف، وإذا قلنا أنه يكذب في عبارته فهذا يعني صحة عكس عبارته، أي أنه لا يكذب، أي أنه يقول الصدق، مما يؤدي إلى نفس التناقض مرة أخرى"[3]، ومن ثمة تعتبر العبارات والحقائق الواردة داخل التخييل الذاتي غير قابلة للتقرير ولا لإصدار الحكم، أي لا صحيحة ولا كاذبة، وذاك هو الحال بالنسبة إلى تقريرية وتقرير الحقائق داخل كتابات التخييل الذاتي.

---

[1] . محمد الداهي: منزلة التخييل الذاتي في المشهد الأدبي، مرجع سابق، ص09.

[2] . ينظر: حبيب عبد الرب سيوري: حول الخيال والخيال الذاتي في الرواية، مرجع سابق، ص15.

[3] . نفسه: ص16.

ومن ثمة؛ تظهر الآراء السابقة مراحل هجرة مصطلح التخييل الذاتي من النقد الغربي إلى النقد العربي، وخطوات تبني النقاد العرب له، فتظهر إشكالية الترجمة ووضع المفهوم المحدد للمصطلحات الجاهزة، حيث يلاحظ الباحث أهم الفوارق التي ميزت مراحل ترجمة وتبني وشرح مصطلح التخييل الذاتي وهي كالآتي:

- التخييل الذاتي مصطلح مستورد من الثقافة الغربية، وقد أثارت ترجمته إشكالية عويصة في ساحات النقد العربي على غرار جميع المصطلحات الغربية التي نشأت في رحب الثقافة الغربية ثم سرعان ما أعطيت جاهزة للثقافة العربية.
- اقتسم النقاد العرب إلى تيارين في ترجمة الكلمة **auto fiction**، تيار يؤيد استخدام التخييل الذاتي وآخر يؤيد الخيال الذاتي.
- يجمع مصطلح التخييل الذاتي بين كلمتين مختلفتين في الدلالة ظاهريا، إلا أنهما يضمران علاقة تداخلية تربط الحقيقة بالخيال.
- يعنى التخييل الذاتي بكتابة الذات دون الاهتمام بمعايير وقوانين الكتابة الكلاسيكية، كما لا يهتم بدرجة الانزياح عن المعيار المرجعي الحقيقي.
- تلتمس ممارسة لتخييل الذاتي التجنيس داخل ساحات النقد والأدب، خاصة وأنه يقوم على كسر الشروط الخاصة بالسيرة الذاتية كتطابق الهويات والتمرد على الميثاق الأوتوبيوغرافي.

3. جدلية الواقعي والتخييلي

يعمل التخييل الذاتي على تشكيل مقاربة تمثيلية للواقع بإعادة إنتاجه، إذ يستسقي المؤلف معظم الأحداث والشخصيات الحقيقية من العالم الواقعي الذي يعيش فيه، إلا أنه قد يتصرف في هذا النقل زيادة ونقصانا، وذلك وفق رؤيته الفنية الخاصة، وحسه الإبداعي، ثم إنه يعمل على "ممارسة التخييل لخلق الحبكة السردية ومحاولة التمطيط فيها توليدا وتحويلا، وبما أن المتخيل يدرك بوصفه نقيضا للواقعي، فإن الاقتراب من مفهوم الواقعي يبرز أنه من المفاهيم الأكثر غموضا، فيبدو أنه من الأجدى محاولة مقاربة المتخيل انطلاقا من تحديد مفهوم الواقع"[1]، وعليه، فإن خير طريق لتحديده هو إظهار اختلافه عن المفاهيم القريبة منه.

[1] . ينظر: حفيظة طعام: التخييل في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص22.

ويعد مفهوم الواقع من المفاهيم الغامضة والمستعصية على الفهم والتفسير، ويعود ذلك إلى كون معناه المتداول لا يقوم إلا على فرضية حدسية، ويظهر ذلك بجلاء من خلال السيرورة التواصلية التي تسمح ببحث إمكانيات المعنى المقصود، أما في المجال الأدبي فإن من الأسباب التي تجعل كلمة الواقع أكثر التباسا ترتبط أساسا باستعمالها وفق المعنيين الذين رسختهما سياقات الخطابات السطحية والعادية والايديولوجية فيرتبط المعنى الأول بالسياقات العامة التي تتماثل مع شكل الحياة، أما المعنى الثاني فيؤثر على موافقة الفعل اللغوي للفعل الواقعي والحقيقي[1].

ولعل خير ما يدل على ذلك التداخل والالتباس الحاصل بين السيرة الحقيقية للكاتب **واسيني الأعرج** مع المحكي الروائي والمعطى التخييلي داخل الروايات الثلاثة المختارة للدراسة، إذ تقترن الأحداث الحقيقية بالمحكيات التخييلية، وهذا ما يشف عن الجدلية والتداخل الذي يربط الخطاب الحقيقي بخطاب الحقيقة.

يؤكد **الأعرج** على هذه الجزئية في أحد حواراته إذ يقول: "**أنا أكتب حياتي قطرة قطرة، حياتي التي عشتها، وحياتي التي يمكن أن أعيشها، أو الحياة التي خسرتها، عندما أكتب شخصية قريبة مني أو تشبهني، كأن تكون أستاذ جامعي أو فنان، هذه الشخصية فيها مني، لكنها ليست أنا في تفاصيلها قد تكون أنا في روحها، ففي مريم هناك بعضي**"[2]، كما يعترف في الحوار ذاته بأن "**ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السيرة الذاتية، فيها الكثير مما حصل لي ولابنتي، ولما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني، ولكن ليس ذلك ما حدث بالفعل وبكل دقة، الرسائل الموجودة بعضها صحيح وبعضها غير صحيح، إنها ألعاب فنية**"[3].

ويتجلى مما سبق أن الأعرج يكتب حياته الحقيقة أو بعض محطاتها، إضافة إلى الحياة التي يتخيل أن يحييها، والحياة التي خسرها فيبتدع شخصيات تمثل روحه وتعكس أحلامه، كما أن قرب النصوص من السيرة الذاتية من دون الالتزام بذكر الحقائق بصورة دقيقة لا شك يؤكد انتماء النص لممارسة التخييل الذاتي.

---

[1] . ينظر: حفيظة طعام: التخييل في الرواية المغاربية، مرجع سابق، ص22.

[2] . حوار واسيني الأعرج مع كمال الرياحي في 20 أفريل 2007، الحوار محمل من الأنترنيت، متوفر على الموقع التالي: .www.droob.com

[3]. حوار واسيني الأعرج مع كمال الرياحي.

ومن جانب أخر؛ نجد أن العلاقة الكامنة بين الواقع والتخييل لطالما اتسمت بالجدلية على مدار التاريخ، وهذا بصورة أزلية، ذلك أن المرجع الأول للخطاب الروائي، فيتحول الأدب فيه إلى كائن اجتماعي فور انجازه من طرف الكاتب، فيؤثر في المجتمع ويتأثر به، ذلك لأن الأدب يهتم بالواقع ويتطور بتطوره، كما تعنى الدراسة الأدبية بالكتابة الروائية والتي غالبا ما يقترن تطورها الأدبي بشكلها الذي يهدف إلى وسم الحياة وسما صادقا أو واقعيا، فعلى الراوي أن يكون مهتما بما هو واقعي وراهن وقته وذلك بصورة الزامية، حتى توظيفه للأساطير أو الرموز التاريخية، وقد يكون من أجل أن يزيد فهم المتلقي للعالم.

نجد أن الروائي "**واسيني الأعرج**" لا يخرج عن الواقع الذي يعيشه، إذ أنه يعبر عنه بكل صدق، وأحيانا يتجاوزه إلى الخيال، فينقل القارئ إلى عالم أخر، وفي تصور أولي يمكننا أن نستنتج أن الأدب وجد ونشأ لوظيفة اجتماعية ولا يمكن أن يكون فرديا أو يخلو من إضافة العوالم المناسبة للحكم الإبداعي، لأن واقعية العمل التخيلي تنفي الايهام بالواقعية، وكذلك تأثيره في القارئ بوصفه مطالعة مقنعة في شؤون الحياة[1].

مما لا شك فيه أن المتخيل يشتغل بآليات مختلفة تتحكم فيها الظروف السوسيو ثقافية، وإذ أصبح من البديهي القول أن الفعل التخييلي يتجاوز الواقع، فيكون من المنطقي أيضا أن نحكم بانتقاء المتخيل في رواية تجعل من الواقع موضوعا لها، لأننا في كل الحالات أمام إعادة إنتاج الواقع المحسوس بواسطة اللغة[2].

ومن ذلك؛ نكتته أن "الأدب لا يعيد إنتاج الحياة إلا عن طريق ابتداع مجموعة من الشخصيات التي تعيش وتفكر وتحس وتتكلم باسم الكاتب نفسه، كما أن صور الدراما والروايات هي شخصيات تخيلية، نظرا لكونها ذوات فمن بين كل مواد الفن وحدها اللغة قادرة على إنتاج ظاهر الحياة،

[1] . ينظر: سليمان حسن: مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1999، ص74.

[2] . ينظر: آمنه بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة، تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص51.

وعملية الإنتاج هذه هي في الحقيقة أكثر تعقيدا في حالة الأدب المروي منه في حالة الفن الدرامي وهو ما نكتشف به عن بنية المحكي الملحمي الذي نسميه لهذا السبب تخييلا **fiction**[1].

ومن زاوية أخرى، تطرح الثنائية "**المتخيل/ العقل**" تعارضا يعمل على تكريس الحكم السلبي على المتخيل فترفع بذلك العقل درجة عنه، إلا أنه قد تطغى الأهمية القصوى للخيال بوصفه عنصرا أساسيا في تاريخ الابداع والجمال، ما جعل النقاد والدارسين يولونه اهتماما بليغا رفعه إلى منزلة العقل، ويربطون بينهما بعلاقات متكاملة، ومثل ذلك ما فعله **ادغار وبير Edgard weber** حينما فصل بصورة واضحة في طبيعة العلاقة بين المتخيل والعقل، وهذا بتحليل المتخيل من عدة مستويات، ومن بين هذه المستويات مستوى الدال، وفيه يتقاطع المتخيل مع العجيب والغرائبي والمثير للدهشة، والخروج عن الذات إلى فضاء الاغتراب والذهول والدهشة.

وانطلاقا من السابق ذكره، يصبح البحث عن "المتخيل في الأدب حديثا عن السوسيو تاريخي مرتكزا على قناعة مسبقة مفادها أن الأدب يبدأ من الواقع وليس صورة له أو انعكاسا له"[2]، وانطلاقا من التعاريف المدرجة لكل الحدين التخييلي والواقعي في النص الأدبي تتكشف لنا تلك العلاقة الكامنة فيما بينهما، فالمتخيل هو بناء ذهني، أي إنتاج فكري غير مادي، على عكس الواقعي، فهو معطى حقيقي وموضوعي، ومن ثمة تظهر لنا طبيعة التعارض بين الذهني والحقيقي، فلا يمكن لنا أن نعرض مفهومين آخرين انطلاقا من الوظيفة المنوطة بهما، وهو أن المتخيل يحيل على الواقع ويستند إليه، في حين أن الواقع يحيل على ذاته.

ويبرز التعارض الظاهري بين التعريفين السابقين للمفهومين "**الواقع / المتخيل**" في المعطيات بين ما هو بناء ذهني أي موضوع حقيقي، وبين ما هو ذاتي إبداعي موضوعي أنطولوجي، ويضع هذا التحديد المفهومين في قلب الإشكالية الميتافيزيقية القائلة بانبناء العالم على عدد من الثنائيات الضدية مثل (الخير/الشر، المادي /الروحي، الخفي/الجلي، الموت/الحياة)، فطبيعة المفهوم الأول للواقع تجده معطى حضوريا يمكن إدراكه بالحس أو بالملاحظة العينية، في حين أن المتخيل بناء ذهني لا يدرك إلا بإعمال الفكر والذهن، فطبيعة العلاقة بينهما ذات صفة تقاطعية وتداخلية،

[1] . ينظر: رجاء الهبطي: تصور التخييل العربي، مجلة مجرة، المغرب، ربيع 1996، ص 76.

[2] . حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002، ص42.

تجمع بين عالمين لهما دلالتهما المتفردة، ويرى عبد المنعم تليمة أن "الصلة الجمالية بالواقع تثمر معرفة جمالية بهذا الواقع"[1]، ومن هنا تصير علاقة المتخيل بالواقع علاقة جمالية.

وتتابعا عما سبق؛ نجد أن وظيفة الفن أو الأدب هي الوصول إلى حالة التناغم والمطابقة والانسجام، "فالتشكيل هو السبيل للفنان في إعادة ترتيب الأوضاع في عالمه النفسي، وإلى إعادة بناء العلاقات داخل عالمه الواقعي بغرض الوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وتناغما وانسجاما"[2]، ويبدي "تليمة" أن الوظيفة الفنية للأدب والتخييل والابداع هي وظيفة اجتماعية بالدرجة الأولى، أما عن العلاقة بين الواقعي والتخييلي فهي علاقة عكسية، إذ لا يصبح الفن إلا مرآة عاكسة لصورة الواقع في المرحلة الأولى وفي المرحلة الثانية تتحول هذه العلاقة إلى وظيفة تشكيلية لبناء علاقات لواقع الفنان.

نجد أن الرواية العربية الحديثة بصفة عامة، والرواية الجزائرية بصفة خاصة قد اكتسبت صفة الراهينية، في حين أنها لبست لباس التحولات الاجتماعية والفكرية، وهذا راجع لكون الرواية هي الشكل الأمثل من الأشكال الأدبية القادر على احتواء كل ما هو داخلي وخارجي، فأصبحت الرواية بذلك جنسا تعبيريا هو الأقدر على الارتفاع بالتعبير عن ظواهر المكنونات وبواطنها إلى أقصى الحدود، لدرجة تحقيق التمايز.

إن الرواية هي: "لحظة جدلية تستمد قوتها وتأثيرها من اللحظة المجتمعية الرافضة لتشيؤ الوعي، كما تستمد شرعيتها من كونها شكلا لا نهائيا، شكلا قابلا للاكتمال، ومفتوحا على مختلف جموع الأشكال التعبيرية ، حيث تسعى إلى التقاط التحولات الخارجية والداخلية للكائن البشري، كما أنها على صعيد أخر تتميز بكونها مفتوحة على كافة الاحتمالات، فللمخيلة دور آخر في ابتداع عالمها الذي له رؤاه نحو العالم الواقعي والوقوف عند الأعمال الروائية الحديثة، وهذا بالبحث في استخدامات الصورة انطلاقا من الأسطورة والحلم والشعور بالغرابة"[3].

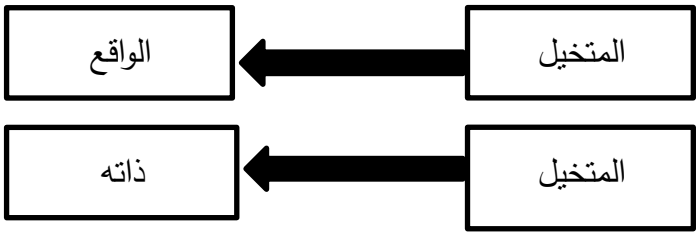
---

[1] . عبد المنعم تليمه: مدخل إلى المجال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، مصر،1978، ص99.

[2] . نفسه: ص128.

[3]. شعيب خليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى الثقافي، مصر ص9\ 10.

يعرف المتخيل بكونه بناء ذهنيا، أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، وليس إنتاجا ماديا بحتا، فالواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، وانطلاقا من هذين التصورين نخلص إلى أن المتخيل يحيل إلى الواقع ويستند إليه، في حين أن الواقع يحيل إلى ذاته، ونمثل لهما على هذا النحو:



شكل (5)

وبغاية إبراز ما سبق، يمكن القول أن الأعمال الثلاث المختارة للدارسة لواسيني الأعرج وهي: **ذاكرة الماء، أنثى السراب، شرفات بحر الشمال**، تحكي عن أحداث حقيقية أقر بها الكاتب في أغلب الحوارات، إلا أنه قد أضاف وغير منها انطلاقا من مخيلته، فأصبحت بذلك عملا فنيا تخييليا يحكي لنا أحداثا ماضية، وبذلك يصبح المتخيل يحيل ويوصل إلى الواقع، ولما كانت اللغة تشكل مثيلا للواقع بشقيه الحسي والخيالي سنح للمؤلف بأن يتغذى من التاريخ أو من الذاكرة، ويقف بذلك مقام الناقل لأحداث التاريخ الذي يقول ما فعلته البشرية، بينما تتجلى الامكانية للرواية بقول كل ما يتمنى المؤلف وما يحلم به.

إن استحضار الشخصية التاريخية يساهم في بناء الأحداث الواقعية، حيث يظهر الامتداد الماضوي إلى الحاضر، فهي تقنية فنية تعمل على رفع وتيرة الفعل السردي، وبالتالي نجد أن المتخيل يحيل إلى الواقع، أما الواقع فهو يحيل إلى ذاته ضمن وظيفة داخلية تبين تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما، وتمكن هذه العلاقة انطلاقا من مستوى لمستوى آخر من مستويات التفكير أو الوعي السردي داخل المحكي.

ومن ثمة؛ نستنتج أن: "التخييل نوع من الممارسة لهذا الواقع، وهذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه وترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد، لأن طبيعة المتخيل مهمة بالدرجة الأولى، ولأن الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس وتلمس أثاره بالملاحظة العينية، في حين أن التخييل عملية ذهنية خفية لا تدرك إلا بإعمال الفكر والنظر، لأنها تتكون من مجموعة من

العلامات والرموز اللغوية التي تنتظمها بنية فنية وذلك للتعبير عن واقع معين يكون فيه التخييل حاملا للواقع لارتباطه به"[1].

4. نطاقات التخييل في التخييل الذاتي

ساهم التخييل بدوره المهم في بناء مختلف الأجناس الأدبية، ذلك بكونه يعمل على سد الفراغات التي يخلفها الواقع، أو يتسبب بها، كما أنه يعتبر معيار تميز قد يبلغه قلة من الكتاب دونا الآخرين، فهو ليس يسير المنال، وعلى الباحث له الاجتهاد والمثابرة وكثرة الاطلاع حتى يكتسب ملكته كمادة يعتمدها السرد ويرتكز عليها، كما يستمد التخييل من جهة ثانية قوته الإبداعية من الأنا، لأن الواقع الساحر والخيالي حين يلامس البناء الهش والجميل للحلم حتما سيعمل على تقويضه، فلا يقتصر التخييل في أدواره المتباينة في بناء العوالم العجائبية والغرائبية بل يتعدى ذلك إلى محاولته القيام بالإيحاء والخداع.

ومن جهته ناقش **رينيه جيرار** في كتابه الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية[2] بعض تفاصيل التخييل، حيث أدرج فيه "النظرية المتعلقة بالرغبة الحكائية، أي بالرغبة بوصفها محاكاة معارضة للنظرية الأوديبية الفرويدية، حيث ينظر إلى الرغبة بوصفها تابعة لرغبة متأتية من أخر، وليس بوصفها نابعة من ذواتنا، حيث تستلزم وجود وسيط، أي لا تتحقق أركانها إلا بتكامل الشروط الثلاثة، راغب ووسيط ومرغوب فيه، فتغذو الرغبة بحد ذاتها غاية ووسيلة تنشأ بالتأثر وتتلاشى بانتفاء شروطها من دون أن يزعم اكتفاءها بذاتها، وتأخذ شكل مثلث يسميه جيرار مثلث الرغبة، ولا تكون العلاقة بين الراغب والمرغوب علاقة مباشرة، بل تكون عبر الوسيط أو النموذج سواء الداخلي أو الخارجي"[3].

---

[1] . حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، المجلس الأعلى الثقافي، مصر، ص44.

[2] . ينظر: رينيه جيرار: الكذب والرومانسية والحقيقة الروائية، تر: رضوان ظاظا، المنظمة الشعرية للترجمة، بيروت 2008، ص22.

[3] . هيثم حسين: الرواية والتخييل، مجلة هندسة الرواية، على الموقع alriwaya.net مقال نشر بتاريخ، 10.10.2015.

نلاحظ أن **جيرار** انطلق من التجريد إلى التطبيق معتمدا على التحليلات الفنية والفكرية والنفسية والفلسفية المشتركة عند كبار الروائيين، فقد تمكن من كشف حقيقة الرغبة والوسيط وبلغ الحقيقة الروائية الكبرى والمتمثلة في استقلالية الذات، حيث يظهر **جيرار** من خلال تفكيكه وإعادة اكتشافه المشاعر الذاتية كالعطف والحسد والغيرة، وعن الأوهام التي ينطلق منها كل راو، كما تكشف عن قدرة الروائي المبدع على التحليق في عوالمه فريدة، وتعبيره عن رغباته التي قد لا تكون مادية فقط، بل تتجاوز إلى الرغبات الأخلاقية والميتافيزيقية، كأن يكون كمالا منشودا أو عظمة خالدة أو قيما وشيما مثالية ومطلقة.

إن التوجه الجديد في الكتابة والنقد الروائي في العصر الحديث يريد من الرواية بشكل خاص من أن "تفرض نفسها على الساحة الإبداعية باعتبارها متخيلا ينافس الواقع ولا يشابهه، عالما منفتحا على التجريب متجاوزا في كل حين نفسه، ولعل واقع الرواية المعاصرة قد تحول خلال سنوات إلى تخييل مدهش بتفاصيله، بل سينتاب كل من يقرأ الرواية شعور يدرك من خلاله كيفية صنع الموضوع التخيلي القابل للبقاء والتلقي، وهو مظهر جلي من مظاهر التخييل في الرواية الحديثة بالإضافة إلى مظاهر عديدة أخرى"[1].

يمكن اعتبار التخييل القوة التركيبة السحرية من أجل مزيد من الإضاءة للواقع، فهو أداة لا غنى عنها لفنان، ذلك أنه لا يوجد بين الخيال والحقيقة تعارض، فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو العالم، والأحداث لذلك العالم الدرامي النفسي كما يقول **مورينو**، وهذا يعني أن الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال[2]، وهذا يعني أن لكل مبدع منطقا خاما هو الحقيقة، أو الواقع ليعبر عنهما بخياله، فهو وسيلة يستعين بها أي فنان يتمكن من تصوير الأشياء والحوادث في صور قوية وموحية، كما يدخل في نفسية شخوصه للتعبير عما يختلجها من مشاعر الحزن والفرح، فيعبر بصدق عن ما تحس به.

غالبا ما نجد الروائي يصنع "صورا ذهنية لأشياء غابت عن متناوله الحسي، وقد لا تنحصر فعالية هذه القدرة، فهي مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية مرتبطة بالزمان والمكان بعينها، وقد

[1] . أمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 150.

[2] . محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، ص 101.

تمتد فعاليتها إلى أبعد من ذلك؛ إلى إمكانية تشكيل المدركات من خلال إبداع السارد على أساس قدرته الخيالية المتميزة التي تمكنه من خلق عوالم ينسج أحداثها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات سعيا وراء تقديم رؤية جديدة للواقع نفسه[1]، فالرواية هي نتاج خاص لتخيلات وإبداعات الكاتب التي غالبا ما يستقيها من العالم الواقعي.

وقد استشهد **جابر عصفور** برؤى الناقدة **دينا دريفوس** والتي اعتنت بالجانب القرائي من الأعمال الأدبية، فهي ترى بأن "قراءة رواية ما تعني التصديق، فلا بد للرواية من أن تحقق الإيهام بالصدق أو تتخلى عن نفسها"[2].

ومن ثمة؛ وجب على الراوي التمييز بين الصدق كقيمة أخلاقية مطلقة في الحياة أو كضرورة أساسية للوثيقة التاريخية وبين الصدق الفني، وهذا ما يعني أنه على الراوي أن يحرص على كتابة نص سردي تخيلي، يوهم المتلقي عن طريق إدراج الوثائق التاريخية أنه نص واقعي أو ملتصق بالواقع ومنه وجب على الراوي القيام ب"تقديم المتخيل وكأنه واقع ملموس ومجسد، يضاهي الواقع في كل تفاصيله، ويبتعد عنه من حيث كونه بنية لغوية أولا وأخيرا، تشتغل على الرموز والدلالات، ويظل عنصر المتخيل الحكائي هو المتحكم الجوهري في النسيج السردي النصي"[3]، وبتوفر هذه السمات داخل النصوص يمكن الجزم بانتمائها للخطاب التخييلي داخل الراوية حتى وإن تناولت في مختلف محطاتها صيغ وعبارات من السرد التاريخي.

إن الرواية هي "تخييل منطلق من رؤية محددة وواعية حاملا منظورا أوليا داخل طياته أو خارجها، حيث توجد هناك درجة ما للانزياح في الرواية يحكم ويسيَر طبيعتها كمتخيل، فلا يمكن للخطاب الروائي أن يصبح تاريخيا حتى وإن حوصر في إطار وفضاء تخييلي، أو حتى وإن استحضرت الرواية أحداثه أو شخصياته، فإنها لن تكون سردا حقيقيا للتاريخ"[4]، بل هي سرد جمالي إبداعي يطعمه البيان والخيال وتقنيات التخييل، فتصبح الرواية عملا فنيا إبداعيا ناتج عن تصورات المخيلة الخاصة بالروائي، وانطلاقا مما سبق نستشف أن علاقة التخييل بالواقع داخل

---

[1]. جابر عصفور: النقد الأدبي، مرجع سابق، ص15.

[2] . نفسه: الصفحة نفسها.

[3] . فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، في نظرية الرواية والرواية العربية، المغرب، ط1، 2004، ص 267.

[4] . نفسه: ص269.

الرواية هي علاقة متداخلة وغير قابلة للتجاوز، ذلك أن الراوي لا يمكنه الغوص في غمار التخييل دونما انطلاقه من مكنونات الواقع، فتصبح الرواية عملا إبداعيا وتخييليا مطعما بالقرائن الواقعية "المرجعية" وبالمعطيات التاريخية.

لا شك أن التخييل الأدبي هو المرتكز الأولي والأساسي للعملية الإبداعية أو واسطة تعبيرية إبداعية تعتمده الرواية التجريبية الجديدة حتى تبدع نصوصها السردية، فالتجريب هو ابتكار عوالم متخيلة لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتطرق لها السرديات السابقة، وهذا مع محاولات عديدة من الراوي بأن يبلور جماليتها الخاصة، إذ يمكننا القول بأن "السرد هو نوع من الخطاب يمكننا من التعامل بشكل أفضل مع العالم الخارجي، ويقدم نماذج وبدائل لواقع لا يستجيب دائما لرغباتنا كما أن العلاقة بين السرد والواقع لا تستند إلى الحقيقة بل إلى المنطق والتماسك الداخلي"[1]، ومن ثمة تبرز قيمة الثنائية **(الصدق/ الكذب)** كمعيارين للإنتاج التخييلي والتاريخي، وكقيمة فنية يبحث عنها المقارئ داخل النصوص، والتي تم بها تقيم تعبير المبدع على بناء صدقية خطابه.

إن العالم التخيلي محدود الفوارق بينه وبين العالم الواقعي، وهذا ما يجعل الوائي يقف مقام الراوي العليم، والذي يصل بين الأقدار الشخصية للشخصيات حينا ويفصلها أحيانا أخرى، فيخلق بذلك الواقعي واللا واقعي في آن واحد يتآلف العنصران ويتجانسان من أجل تقديم خطاب روائي يبدأ بزمن محدد وينتهي إلى أزمنة مختلفة تتشكل وتتصاعد أثناء الكتابة، ويتكئ على كاتب يتحول إلى روائي وراو ومؤرخ.

إن الفضاء في التخييل لا يستدعى إلا ليخبر عن صعوبة الحوارية مع التاريخ، فالرواية هي جنس أدبي يعطي خطابا موازيا ومحاورا للتاريخ، وهذا بعد إعادة استحضاره في مخيلة الراوي، ولأن التاريخ يقوم على المعرفة في حين تقوم الرواية على التخييل والتحليل، فإن الروائي يستثمر هذه المعرفة ويستخدمها كدعامة أساسية للحكي والقص، فيعمل على تمثيلها ضمن رؤى مختلفة تجمع بين الصريح والرمزي[2]، فالرواية كما هو معلوم شكل للوعي ينسب إلى تصور خاص بالتاريخ، وبذلك تتجلى علاقة الاستثمار التي تبنيها الرواية مع التاريخ.

---

[1] . فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص271.

[2] . ينظر: نفسه: ص272.

وفي جانب مقابل، نجد أن التاريخي يشير إلى كل ما هو عريق وقديم، إذ يمكن اعتباره البحث الخاص أو الإخبار المطلق عن حياة وأحوال الناس، ورصد لنشاطاتهم، كما أن موضوعه "يرتبط بالزمن أو الوقت، فالتاريخ هو حركة الزمن من خلال المتجمع، يهتم بالماضي ويستنطقه من أجل الوصول إلى الحقيقة"[1]، وذلك وفق منهجية بحث معينة وخاصة، ولعل مهمة المؤرخ هي إدراك الحقيقة فهو الباحث الذي يتكفل بجمع الوثائق التاريخية والارشيفات وضمها في نسق ترتيبي كرونولوجي يتضمن جل الأحداث المراد التحدث عنها.

دخول التاريخ في النص الأدبي أو دخول النص الأدبي في التاريخ عملية صعبة على الصعيد الإبداعي، وهذا لكونها تتطلب قدرة كبيرة على التخييل، التي تأتي من القدرة على البناء الشكلي المتميز للنص، وهذه البنية الفنية هي التي تعمل على تحديد رؤية الكاتب للعالم، إذ أن "انفتاح المحاولة الروائية الجديدة على التاريخ متميز لكون العنصر الإيديولوجي يبقى على الرغم من وجوده الظاهر، مهمشا وغير قادر على ضبط الحركة الروائية العامة"[2]، حيث يحاول رواد التجريب في الرواية المعاصرة إقامة علائق جديدة مع التخييل والإيديولوجيا وانقطاعها مع النموذج الروائي الواقعي الذي هيمن على الطاب الروائي المعاصر.

يعمل المتن التاريخي بوتيرة ثابتة على تشكيل "وحدات من الفهم تستخلص بجهد من الماضي والذي لا يفهم بوصفه مجموعة من المعطيات الجاهزة، بل بوصفه المجال التاريخي، ولما كان عدد هذه الوقائع لا متناهيا من حيث اللا مكان، ولما كان من الممكن أن تجمع وتفسر بعدد لا متناه، فإن ما يفعله المؤرخ هو أن يبدع عددا من الوقائع أثناء ربطه هذه الوثائق بعضها إلى البعض الأخر في عدد من العلاقات"[3].

ومن جهته، يظهر تعامل المؤرخ مع التاريخ أبعادا عميقة، لأنه قد يضيف إلى هذه المادة أو ينقص، مادام يقوم بتصحيح حقيقة بأخرى، إذ يصحح المؤرخ ويقارن بإيمان تام أن التاريخ هو علم من بين العلوم الأخرى، يقرأ الماضي معتمدا الوثيقة المحددة والاستدلال المنطقي والعقلاني"[4]، ومن

[1] . أنور الجندي: الإسلام وحركة التاريخ، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1970، ص486.
[2] . سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 1993، ص284.
[3] . طراد الكبيسي: الرواية والتاريخ، حجلة عمان، الأردن، مجلة ثقافية شهرية، ع118، أفريل 2005، ص37.
[4] . نفسه: ص82.

ثمة تتجاوز الكتابة التاريخية كل القواعد الكلاسيكية المعتاد عنها كالترتيب والتنميط والتنظيم والتوالي، وهذا ما ينعكس على كتابات الذات التي تتناول المرجع التاريخي، وتقوم بإعادة إنتاجها واستغراقها باعتماد مكون التخييل.

يستفيد النص الأدبي كذلك من النصوص التاريخية والثقافية التي تؤكد خصوصية الكتابة ومدى درجة الوعي بالتراث، فالنص الروائي إذ يستدعي هذه الشخصية التاريخية فإنه يستدعيها لتحقيق أبعاد جمالية من استخدام هذه المرجعية في فهم متناقضات الحياة واستلهام قصتها[1].

ومن ثمة؛ يمكن الجزم بأن "الوعي بالتاريخ يكسب أصحابه إلى جانب عمرهم وعمر أسلافهم أيضا عمر الأجيال التي لم تأتي بعد، لأن الوعي بالتاريخ تتجاوز فائدته الحاضرة وبناء واقعنا المعاش، إلى التأثير في المستقبل القريب، ومن ثم فنحن نضيف إلى أعمارنا، –إذا وعينا تاريخنا – أعمار الأقدمين، ونسهم كذلك في زيادة أعمار الأجيال القادمة، بما نضعه على دروبها من أضواء وما نقدمه لتجاربها وخبراتها من إضافات"[2].

ويمكن من جهة أخرى اعتبار التاريخ كـ"علم سلطوي وعن بالسلطة، يدور حول مقولتين سلطويتين هما: الإنتصار والهزيمة، فينتج ويعاد إنتاجه في مؤسسات سلطوية لا تقتصر في الرقابة، جاذبة ما تريد ومميزة لما تشاء وترغب. فإن ثنائية النصر والهزيمة، وهي سلطوية المنظور والغايات، تفضي لزوما إلى تاريخين متعالقين متنافيين، يحدث في أحداهما عن منتصر جديد بنصره، ويسرد ثانيهما سيرة مهزوم لا يليق بنصره"[3]، وانطلاقا من هذا الرأي في وصف التاريخ، سيشعر القارئ بخيبة تجاه المكتسبات التاريخية التي استقبلها طيلة حياته، وأن تلك "الهالة القدسية التي تحيط بالتاريخ قد تلاشت عندما تدخلت السلطة فيه، واخضعته لرقابتها الخاصة، فما دام يحتكم لسلطتها فإنه حتما سيكتب وفق شروطها ويدور حول ثنائيتيها المتمثلة في النصر والهزيمة، فهي ستكتب هزيمة من تريد.. وستكتب النصر أيضا لمنتصر ترى هي أنه كذلك"[4].

---

[1] . ينظر: مصطفى الكيلاني: الرواية وتأويل التاريخ (سردية المعنى في الرواية العربية، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2009، ص18.

[2] . رفيق العجم: موسوعة مصطلحات علم التاريخ العربي الاسلامي، ناشرون، مكتبة لبنان، ط1، 2000، ص356.

[3] . فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص82.

[4] . حفيظة طعام: التخييل في الرواية التاريخية المغاربية، مرجع سابق، ص22.

وفي هذا المنعطف بالذات، يتدخل التخييل كوسيلة لغوية وكتابية حت يعبر عن لسان المهزومين زورا، وحتى يستكمل الفراغات التي يسكت عنها التاريخ، إذ يحتكم سلطة الفن والإبداع في محاورته للمعطى التاريخي، حيث أنه حين تحويره للواقع يخضع الشخصية مثل الأحداث لسياق التاريخي ذي أبعاد وهمية، لكن سرعان ما ستنزاح عن هذه الحقيقة، وعن تلك القدسية، لأن الكتابات التخييلية هي "فعل التفاصيل وقول اللا معقول ومحاولة الدخول في عالم الخفايا"[1] ، والتي لم يصرح بها التاريخ، وإن كان على التاريخ رقابة سلطوية، فإنه لا سلطان على التخييل إلا سلطان الظروف التي أنتج فيها، وموقف المبدع الذي كتب داخله.

يقع التخييل الذاتي في حدود التخييل، حيث يعمل على الكشف عن الموجودات والمحسوسات، كما أنه يعد مغامرة لغوية يخوضها المبدع من الداخل حتى يتعرف على ذاته أكثر، وهذا باعتباره كائن تاريخي لا يستطيع العيش بمعزل عن الماضي، وليستطيع إنشاء الحاضر وفهم سلوكياته، فممارسة التخييل الذاتي ترافق الذات عبر سيرورة الزمن، وفي ذلك شبه من الرواية في حدود تعاملاتها مع المعطى التاريخي، فالرواية هي "محاولة لخلق مرآة من المرايا، يستطيع الروائي من خلالها رؤية وجهه، وهي أساس محاولة لخلق الذات، وما يعد وصف الواقع وقول الحقيقة إلا أهدافا فرعية، أما الهدف الحقيقي للروائي هو أن يحاول فهم نفسه وأن يدرك غرضه الخاص به"[2]، فوراء كتابة التخييل يوجد الوجه الخفي للمبدع، وتظهر الذات المخفية له، كما تتجلى أحلامه ومواقفه، ومن ثمة تتجاوز مهمة التخييل التعبير عن ما هو كائن إلى محاولة التعبير عما سيكون.

إن الجذور الأولى لعلاقة التخييل بالتاريخ تعود إلى ظهور سبل الحكي، الأولى عند الإنسان، ويتبلور ذلك من منطلق أن الحكاية ضرورية في حياة الإنسان، فالتصق التخييل بالحكاية والتصقت الحكاية بتاريخ الإنسان ولازمته منذ الأزمنة القديمة.

لقد اكتسب التخييل أهمية فنية وقيمة كبيرة انطلاقا من قدرته الكبيرة على اختراق مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، وصهرها داخل بوتقته، شأنه في ذلك شأن الكتابة الروائية والتي يعد كأساس لها، فمن خلاله اكتسبت الرواية صفة الزئبقية والتمرد على الحدود حتى أصبحت "الجنس

[1] . فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، مرجع سابق، ص83.

[2] . حفيظة طعام: التخييل في الرواية التاريخية المغاربية، مرجع سابق، ص21.

الأدبي المسيطر على عقول المتلقين، كما استطاعت التصريح والجهر بما لم يقله التاريخ وسكت عنه، ثم إن ارتباطها بالذات والتصاقها بها أمر جعلها قادرة على التعبير عن آلامها وآمالها، أفراحها وأحزانها.. فالرواية تصاحب الذات"[1] في جميع تحولاتها وتشكلاتها، وفي علاقتها بالتاريخ الممتدة طوال مسار تكونها خير توثيق لهذه القدرة.

إن المبدع الذي يستند على الواقع في طريقة إنشاء متن تخيلي تنازعه رغبتان: تتمثل الأولى في الموضوعية المتعلقة بالمادة التاريخية، وكيف يتعامل المبدع معها نظرا لمصداقيتها، والثانية ذاتية سرعان ما يعلق الكاتب في شباكها، لأنه في صدد بناء كون إبداعي تخييلي، وهذا يعني أنه سيحتاج للتنكر والكذب المستلذ للانزياح عن المادة التاريخية، واختراق مصداقياتها، ومن خلال هاتين الرغبتين يتكشف لنا أت المبدع لا يمكن له أن يكون موضوعيا ولو التزم، لأنه لن يستطيع التخلص من تلابيب الذاتية، فهي سلطان الحكي وجوهره، كما يجوز له التحريف في المادة التاريخية، فيستحضر من تلك المرجعية ويأخذ منها ما يناسب أفكاره وتطلعاته، ويملأ الفراغات بالتخييل، مضيفا لبنات مخيلة أخرى، حتى يستقيم البناء السردي[2] ، وبرغم هذه التجاوزات المشروعة يلاحظ أن الشراكة والتداخل الكامن بين الكتابات الذاتية التخييلية والتاريخية من الصعب التفريق بينها.

ولا يخفى سرا أن المبدع لا يستطيع أن ينطلق في الكتابة من الفراغ، بل من مجموعة من المنطلقات والخلفيات التي يرتكز عليها مثل: اللغة والذاكرة والأفكار والعادات والتقاليد والتراث بصفة عامة، لأن الأديب يستفيد من النصوص الإبداعية لسابقة، كما أن توظيف الشخصيات التاريخية والواقعية والفنية ليس بغرض التكرار والإعادة، إنما من أجل إعطائها أبعادا دلالية وجمالية عميقة، تخدم مواقف المؤلف.

وعليه يمكن التأكيد على أن "الروائي وإن بدا مستسلما للخيال فإنه يرسم لوحات أقرب للحقيقة من تلك التخيلات المدعاة تاريخيا على سبيل التبجيل، فالتاريخ لا يركز نظرته المتعجرفة على غير الملوك ومشروعاتهم الخاصة وعملياتهم السياسية الكبيرة التي تلفها الأسرار، أما الرواية فهي أقل

[1]. حفيظة طعام التخييل في الرواية التاريخية المغاربية، مرجع سابق، ص21.

[2] . نفسه: ص28.

تكبرا، ولذلك فهي تحتضن الجمهور وتتبع مسيرة المزاج والطبع"[1]، فيبتكر الكاتب واقعا موازيا للحياة، توهم المتلقي بالتطابق والصدق، إلا أنها تختلف عنها في الحقيقة، فمجرد دخول المعطى التاريخي الثابت داخل الرواية المتغيرة تطرأ عليه بعض التغييرات السردية والتطعيمات التخييلية التابعة لتصورات المبدع والخاضعة لرؤيته السردية، ومن ثمة يمكن القول بأن عمل المبدع الحقيقي هو محاولة خلق التوازن بين أحداث الرواية التخييلية وأحداث الحياة الواقعية.

وقد يتساءل القارئ عن سبب لجوء المبدع إلى التاريخ، وعن العوامل التي تجعله يستحضره داخل كتاباته الذاتية، ثم سرعان ما يدرك أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن التاريخ بالسهولة التي يمكن تصورها، فمهمة الراوي لن تكون يسيرة مادام يرحل نحو أسرار هذا الزمن المنتهي، حتى يعبر عن الحاضر، وهذا باعتبار أن "تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء مالم يحدد بصلته بالحاضر، إلا أن هذه العلاقة التاريخية تكمن في حالة وجود فن تاريخي عظيم حقا ولا تكمن في الإسماع إلى الوقائع الراهنة، بل تكمن في جعلنا نعيش التاريخ محددا باعتباره ما قبل التاريخ الحاضر، وفي إضفاء شعرية أو شرعية على القوى التاريخية والاجتماعية والإنسانية، التي جعلت من خلال مسار طويل لحياتنا الراهنة على ما هي عليه الآن"[2].

ومن المعروف أن الأعمال التاريخية تحاكي التاريخ وتتبع مساراته العامة برغبة كاملة، لكنها قد تكون وثيقة واضحة ومدعومة على، أن تصبح وسيلة علمية لتضليل القارئ وتشويش معارفه وإحكامه وجعله يترنح بين التصديق والتكذيب، لأنه من سمات الكتابة التخييل، وإن كانت الكتابات التقليدية التاريخية لا تستطيع أن تبلغ الدرجة الفنية المميزة، مقارنة بنظيراتها المعاصرة "ذات النسيج المعقد والاحتيال المهاري الحاذق، حيث تعمل البيئة والحقائق التاريخية على تفعيلها عضويا، ثم تعيد نسجها داخليا في محتوى النص ومناخه، حتى تغدو لغزا مستعلقا، لا يستطيع فك أسراره كاملة سوى أنفار معدودين ممن تخصصوا في دراسة المعطى التاريخي" [3].

---

[1] . جيرار جينت وغيره: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص113.

[2] . جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صلاح جواد كاظم، دار الطليعة، لبنان، 1987، ص114.

[3] . سلام عبود: حدود التاريخ في الرواية التاريخية، مجلة كتاب العراق، عن الموقع الإلكتروني:
www.iraqiwriters.com

ومن بين أسباب العودة إلى التاريخ في الكتابة الذاتية الشعور بالخيبة وفقدان الذات العربية، والأمل في حياة أفضل، وهذا ما تجلى حين قوله "**أنا أخفقت مع نفسي. كل شيء ينهار، حتى أبسط الخطابات صرنا نشكك فيها. مراجعنا انكسرت. ضخمناها حتى صدقنا أنها كل شيء في هذه الدنيا. وها هي الدنيا تضحك علينا. ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من الثورة؟ من المستقبل؟ من السعادة الوطنية؟** "[1].

إلا أن استغراق المبدع في تفاصيل المادة التاريخية قد يفقد السرد أهم شروطه الكامنة فيه وهو التخييل، الشيء الذي سرعان ما يصحبه عدم التوازن بين الوظيفتين المرجعية والتخيلية، لأن المرجع الحقيقي داخله ينطلق من الخطاب التاريخي لكنه لا يستنسخه، بل تجري داخله ضروبا من التحويل والتحوير حتى "تفرج خطابا جديدا له مواصفات خاصة ورسالة تختلف اختلاف جذريا عن الرسالة التي جاء بها التاريخ مضطلعا بها"[2].

إن قدرة المبدع على التخييل هي التي تكسبه القدرة على استحضار التاريخ ثم تجاوزه، وهذا بشرط أن يخبر المادة الحقيقية، ويسبر أغوارها جيدا فالشخصية التاريخية نوعان: "شخصيات تاريخية صرفة عاشت حقا، وأثبتها التاريخ، وهي نوع يرهق المؤلف ويتعبه حيث تجعله يغوص في التاريخ وأرشيف الشخصية، من أجل البحث أكثر في سيرتها وكل ما يتعلق، والشخصية الثانية هي الشخصية المتخيلة التي يفترض المبدع وجودها، وهي بالنسبة له أكثر امتاعا، كما أنه هي من تنقذه من التبعية التي تفرضها شخصيات النوع الأول"[3]، وتظهر ملكته التخييلية وقدراته الفنية، وإبداعاته السردية حتى أنها قد تأخذ من ذاته الحقيقية.

ما نلاحظه في تنويع الشخصيات التي استعرضها الأعرج في رواياته الثلاثة المختارة في صدد الدراسة نجد أنها تقتصر بين **شخصية الناص** (سينو/ ياسين)، وهي الشخصية الكاتب نفسه، والشخصية المتخيلة والتي غالبا ما تكون شخصية العشيقة التي تبادله في السرد، مثل **(ليلى/ مريم/ فتنة)**، **والشخصيات الحقيقية** التي تتمثل من خلال شخصيات عائلة الأعرج مثل: **عزيز الأخ** و**الأم أميراز**، والشخصيات الثورية والتاريخية مثل: **هواري بومدين ومصطفى أتاتورك،**

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص87.

[2] . جمال محمود حجر: بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ، صحيفة العرب، قطر، أفريل2003.

[3] . حفيظة طعام: التخييل في الرواية التاريخية. مرجع سابق. ص38.

والشخصيات الأدبية والفنية على غرار: **زروبا، شكسبير، الحلاج، رفاعة الطهطاوي، سير فانتس، فان كوخ**، رامبرانت....، وقد كان للتخييل الذاتي كممارسة أدبية الدور البالغ في اقتصار الشخصية داخل الأفق الضيق والخاص بذات الكاتب.

ومن خلال ما سبق نجد أن التخييل الذاتي هو ممارسة كتابية ذاتية قائمة على التخييل القائم بدوره على معطيات تاريخية حقيقية "مرجعية" حدثت فعلا، حيث يبني الكاتب قالبه التخييلي داخل المعطيات التاريخية المسبقة، كما يشكله فيها، يحاوره، ينقص ويزيد عليه، لكنه لا "يقبل بأن يكون تاريخا لأنه خطاب يختلف عن الماضي، يأخذ النحو جمالي، يتميز بكونه لا حيادي، يركن إلى نص تاريخي تحسبه غير مكتمل"[1].

ومن ثمة؛ يمكن إبراز مجموعة من النقاط تعمل على توضيع الحدود بين التاريخي والتخييلي في العمل الأدبي تتمثل في:

- التاريخ هو المادة المرجعية للتخييل، حيث يعمل على إعادة إنتاجه تركيبه وتجديد طرق عرضه.
- يقع التخييل في التخييل الذاتي ضمن الحدود التاريخية، وهو عودة إلى الماضي برؤية آنية، فالماضي هو زمن الحكاية والحاضر هو زمن الكتابة.
- يعيد التخييل صياغة المادة التاريخية الحاضرة في ذهن المتلقي، فالقارئ مستعد لاكتناه نسق تخييلي جديد لمعلومات يحملها مسبقا.
- السرد التخييلي في التخييل الذاتي مؤطر داخل التاريخ، كما أنه غالبا ما يمثل مواقف الراوي ورؤيته من العالم بشكل مختلف، قد لا يرتبط بالكتابة.

وفي الأخير؛ يمكن القول بأن التخييل هو الإيهام بالواقع أو الإيهام بالحقيقة، لكن التخييل الذاتي سرعان ما يثبت العكس، فالناص وإن اعتمد المرجعية الحقيقية فإنه يتصرف فيها ويحولها، فلا مناص من فعل التخييل من دون الرجوع إلى البعد المرجعي الحقيقي.

[1] . حفيظة طعام: التخييل في الرواية التاريخية. مرجع سابق. ص49.

5. تداخل السيرة الذاتية والتخييل الذاتي

حاول العديد من الكتاب المعاصرين التجريب وإزاحة الحدود بين الأنواع الأدبية، وهذا بغرض مزج الأجناس المختلفة وإسقاط مقولة نقاء الجنس، فكان ظهور الكتابات الذاتوية؛ كالسيرة الذاتية والتخييل الذاتي، اللتين تتداخلان مع أجناس أخرى ذكرناها سابقا، ورغم أن العديد من النقاد وخاصة منهم الفرنسيين الذين حاولوا ضبط مفهوم التخييل الذاتي، إلا أنه ظل ملتبس المعنى وغامض المعالم، كما أن الشروط الكلاسيكية التي تفرضها السيرة الذاتية جعلت الكتاب العرب ينحون صوب كتابة التخيل الذاتي تملصا من المسؤولية وتحاشيا للحقيقة، فكاتب التخييل الذاتي عادة ما يستخدم ضمير الغائب أو المتكلم في سرد المحكي، إضافة لإجرائه عمليات تعديل وتحوير وتبديل للحقيقة الواقعة إما نقصانا أو وزيادة.

وباعتماد التحديد السابق الذي قدمه **فيليب لوجون** للسيرة الذاتية، يمكن اضافة مفهوم أخر للسيرة، فهي "حكي يمنح لذة شبيهة بلذة الرواية الكلاسيكية، حيث يتناوب السرد والوصف والمشاهد والتحليلات، البورترية والتحقيقات، وبالتالي فلكلمة حكي معنى يضعها كمقابل للرواية مع اختلاف الحس التخييلي الغائب في الأولى وإضافة للحكي فهي كذلك فعل استرجاعي، إذ أن الطابع الاسترجاعي للسرد يشكل إحدى مفاتن الحكي السردي"[1]، والملاحظ حول هذا التحديد هو تبسيط المفهوم الإشكالي والمتشابك للسيرة الذاتية للمتلقيين، كما يقدم مفهوما أكثر دقة من الذي قدمه فيليب لوجون للسيرة.

تهدف كتابة السيرة الذاتية على معرفة الذات، إذ يراهن كاتبها على اكتشاف مكنوناته وبثها نحو العالم الخارجي، كما تعمل من جهة مقابلة على تجسيد وظيفة التواصل بين الناس فهي تقوم على وصف تجربة فردية خاصة من شخص إلى مجتمع متلق، أما الروي فغالبا ما تكون بضمير الأنا الذي يعيد السرد على المؤلف الواقعي، فيدخلان في مأزق سردي، فالسارد لا يبدأ سرده بشكل خطي كما هو واقع في الحياة التي عاشها في الماضي، بل يروي الحياة في لحظة انطلاق السرد ذاتها، واعتبارها كجزء من ماضيه[2].

---

[1] . هويدا صالح: الكاتب العربي ما بين السيرة الذاتية والسرد الذاتي " خلة الغلبان" نموذجا، مجلة الأدب والفن، موقع الحوار المتمدن، على الموقع الإلكتروني: www.m.ahewar.org.com. نشر بتاريخ 31/مارس 2009.

[2] . ينظر: نفسه.

تحددت السيرة الذاتية كجنس أدبي منفصل منذ زمن بعيد ضمن حدود السرد الاسترجاعي الذي يتوسل الذاكرة في عبور نهر الحياة عكسيا، من مصبه إلى منبعه، بحرص كرونولوجي يكاد يكون توثيقا لوقائع **المرجع/ العالم الخارجي**، قبل أن تحيد منذ وقت قريب عن ألياتها الاسترجاعية الكرونولوجية، لتتاخم الرواية وتلتبس معها التباسا مضللا للنوعين معا (السيرة والرواية)، وللقارئ والناقد على السواء[1].

لقد شكل هذا الحرص على الالتزام التام بالاسترجاع الكرونولوجي والتأكيد على تطابق **(المؤلف /السارد/ الشخصية الرئيسية)** عائقا أمام كتاب السيرة الذاتية، وهو السبب الذي دفعهم إلى العزوف أو الابتعاد عن كتابتها، واللجوء إلى تقنيات كتابات مرنة كاستخدام ضمير الغائب، وانتحاء ممارسات سردية أقل سلطة كاليوميات والمذكرات وكذلك التخييل الذاتي، وهذا ما يترك خللا سرديا يبتعد فيه السارد عن الشخصية والمؤلف بالضرورة، وقد يلجأ الكاتب إلى هذا التخفي أو التنكر حتى لا يصبح مسؤولا عن أفعاله أمام قرائه وكذلك حتى يواجه الخوف من الموانع السياسية والاجتماعية تحت مسميات أجناسية أخرى.

صحيح أن هناك بعض المقولات والملافظ التي تزاوج بين جنسي السيرة الذاتية والرواية مزاوجة مزجية تسهل التطهن بمضامينها، أو بما يقع قريبا من مضامينها على القارئ غير المتخصص، غير أنها تستفز عقل القارئ المتمرس بالنقد ومقولاته ومفاهيمه، وهذا عندما تزاوج بين جنسين يختلفان من حيث التعريف، والعقد المبرم مع القارئ المفترض كما يختلفان في الآليات والأدوات المتوسلة في تبليغ الرسالة، ولاسيما ملفوظ التجنيس الأخير الذي ينبو على الذائقة المشبعة بأساليب العربية الفصيحة، خصوصا عند توصيفه التخييل بالذات، دون الاتساع لقرنه بشيء تحيل عليه: ذات فرد مخصوص أو مجهول، أو ذات هوية ما محددة أو معومة[2].

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

[1] . ينظر: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص06.

[2] . ينظر: نفسه: ص08.

محورا وموضوعا تبصر العالم وتستعيد الأحداث السابقة، تحللها وتعلق عليها وتستكنهها وتعيد تأويل تفاصيلها وفق منظورها الراهن، بمحموله من خبرات الحياة والتجارب والثقافة، تمارس بوعي أو غير وعي أسمى تمظهرات النرجسية الأدبية، لأن السارد فيها يكون الكاتب نفسه، وليس راويا تخييليا ينوب عن الكاتب نيابة أدبية أو أخلاقية" [1]، وهذا ما يؤدي إلى وقوع القارئ في لبس وارتباك إزاء ما يتلقاه، هل يصرف وقائع النص ومكنوناته إلى التخييل أم إلى المرجع الحي الواقعي الذي هو حياة المؤلف عينه المعلن عنه؟.

واجه النقاد إشكاليات عدة وعراقيل متداخلة تمنع من تجنيس نصوص التخييل الذاتي ووسمه تحت خانة محددة، فهو من أكثر الأجناس الادبية إثارة للجدل، كما أنه نص مراوغ ومتداخل الحدود مع مختلف النصوص الذاتوية التي تعبر عن الذات، كالسيرة الذاتية واليوميات والمذكرات وأدب الاعتراف، وهذا نظرا لتداخله وتعالقه مع هذه الأنواع من حيث الآلية الاسترجاعية التي يعمل بها، ويتوسل الذاكرة من خلالها.

نجد أن الكتاب العرب كانوا أكثر إقبالا لجنس التخييل الذاتي كانت المقارنة مع أجناس أخرى كالسيرة الذاتية، ولعل ذلك يعود إلى صرامة القيود المفروضة في السيرة، والتي تتحكم في كتابتها وتمارس نوعا من السلطوية على والحصار على الفعل الإبداعي، ما يجعل الكاتب يتسرب بمضامينه وأشكاله إلى نصوص التخييل الذاتي تحاشيا من السيرة الذاتية الواقعية، كما يلجأ إلى اعتماد السرد بضمير الغائب، إضافة إلى بعض التعديلات في الحقيقة نقصا وزيادة، وهذا حتى يتخلص من مواضعات كتابة السيرة الذاتية.

إن ما يلاحظ على كتاب السيرة الذاتية من ارتداد الصدق في التوثيق، كقيمة فنية معيارية بين الخطأ والنسيان فالتوثيق لحياة شخصية عامة، أو التوثيق الخاص الفردي، قد لا يمنع الكاتب من الوقوع في الخطأ أو حتى تعمده، وذلك قصد تغطية أفعال الشخص الأساسي في المسرود، في محاولة لتبيض الوجه عن الأخطاء، ولغرض استعطاف القراء فكتاب السيرة الذاتية معرضون للخطأ بقدر ما يتعرض له الناس الأخرون، إذ يستعرضون أفضل الجوانب في حياتهم، في حين يطمسون بعض الحقائق التي من شأنها توضيح الصورة الكاملة للمتلقي، وانطلاقا مما قدمه الرأي السابق نجد أن تقديم صورة ثابتة لحياة الكاتب تشوبها متغيرات قد تتعلق بالأحداث المعيشة أو بزمن

[1] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص09.

الاسترجاع وكتابتها، ذلك أن الاعتراف الحقيقي صعب في أدب السيرة الذاتية، وتكمن صعوبته في أسباب مختلفة: مثل: القهر الاجتماعي، الحفاظ على اسم العائلة والخوف من المسؤولية الأخلاقية، وغيرهما من العوائق الاجتماعية الأخرى.

أسند **فيليب لوجون** بدوره مفهوم السيرة الذاتية إلى عدة مرتكزات، ويمكن حصرها بالمحددات التالية: شكل الكلام والموضوع المطروق ووضعية المؤلف ووضعية السارد، واعتماد العقد الأوتوبيوغرافي، وكل نص يسقط عن هذه المحددات يصبح خطابا ذاتيا غير سيري، وهنا يقف نص التخييل الذاتي على تخوم هذه المحددات، فهو يصبغ التخييل على الحياة الشخصية، وقد أصبح هذا الجنس مقبولا لدى "نفر غير قليل من النقاد خاصة وأنه يعمل على إبراز الأنا للوجود فيحاول كاتب التخييل الذاتي ويجهد نفسه وطاقته الإقناعية كي لا يبقى أي اختلاف بين الذي يكتب والذات التي غالبا ما تظهر في الكتابة" [1].

يستند المبدع في التخييل الذاتي "خلف راو عليم بكل شيء، أو شخصية رئيسية تضطلع بدور البطولة، فإن الذات تضطرب بين المركز والهامش من خلال فعل السرد، فهي مركز حين تتكفئ على حكايتها الخاصة، وهامش حين تنفتح على حكايات الآخرين، والتي تمثل جزء من حكاياتها"[2]، وهذا ما يمكن صبه في خانة المميزات الفارقة لمجنس التخييل الذاتي على حساب جنس السيرة الذاتية، ضمن خريطة الأجناس الأدبية.

ومما سبق؛ فالاختلاف بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي من حيث هما جنسان أدبيان متقابلان، يكمن في الإحالة على ضمير المتكلم الملموس وليس على الشخصية المتخيلة، ما يجعل هذه الإحالة اعتبارا أساسيا في عملية تلقي الأدب، خاصة وأنهما خطابان سرديان متوازيان يعملان معا على تقديم رؤية موازية للعالم.

ومن جهته يعترف **الأعرج** بأن كل ما يكتبه داخل رواياته هو حقيقة خالصة محاطة ومرتبطة بأجمل صور التخييل وأكثرها شاعرية في الأدب، "**لم أفعل الشيء الكثير سوى أني استعلمت حيلة**

[1] . سيدي محمد بن مالك: جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص80.

[2] . نفسه: ص81.

الكتابة لأجعل من المستحيل ممكنا، ولهذا ما أنشره في الروايات هو حقيقة محاطة بأجمل كذبة هي الأدب"[1]، فيمثل هذا المقبوس اعترافا من الكاتب بكتابته الحقيقة الممزوجة ببعض الخيال الأدبي الذي وصفه بأجمل الكذب.

ومن بين العلامات المائزة بين التخييل الذاتي والسيرة الذاتي هو عنصر تقديم المعلومات، إذ تقدم السيرة الذاتية في العادة معطيات صادقة ومرجعية عن حياة كاتبها أو حياة المترجم له، حيث تعمل على دمج ترسبات الذاكرة ومراحل الحياة المختلفة لكاتبها ضمن نسيج الحكي، كما تقدم تاريخ أفكارها مما قد يخلق حكيا أصيلا وموثوق منه عن ذاتها ومن نجد أن الوظيفة الوحيدة للسيرة الذاتية هي أن تقديم حقيقة الذات للعالم.

يتقاسم **المؤلف** و**السارد** و**البطل** خاصية التطابق الاسمي المعلن عنه في السيرة الذاتية، أي الاسم الذي يوجد على غلاف الكتاب، وهذا النمط من النصوص يتأسس على الميثاق الأوتوبيوغرافي، بحيث يلتزم الكاتب بأن يكشف حياته الخاصة بأفعالها وحركاتها للقارئ.

ومثل هذا التعريف للسيرة الذاتية بوصفها نوعا تعاقديا هو الذي سمح **لدبروفسكي** بشرعنة مشروعة الخاص، وبتسويغ عمله التأسيسي وبلورته، فعندما كان **لوجون** يمعن نظره في خصائص الكتابة الذاتية لاحظ **دوبروفسكي** أنه ثمة خانة فارغة تتسع لكتابة ذاتية تقوم على التخييل الروائي في حي أنها تقتسم التطابق بين المؤلف والسارد والبطل الاسم نفسه[2].

وفي العالم العربي توجه عدد من الكتاب لممارسة التخييل الذاتي، لأنه يعتمد على مواجهة الذات والقارئ عند استحضار الأحداث، ومحاولة انفلات الكاتب من المسؤولية الأخلاقية أمام قراءه وأمام المجتمع، وذلك بالإضافة إلى إمكانية تعديله للأحداث المتناولة إما بصورة مطنبة أو مقتصرة، وهذا على عكس خطاب السيرة الذاتية، الذي يستند إلى منطق الترتيب الكرونولوجي للوقائع فلا سبيل لتلافيها أو تزيفها، أو انتقاء أحداث منها دون الأخرى.

---

[1] . واسيني الاعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص32.

[2] . ينظر: التخييل الذاتي ما بعد الحداثة في السيرة الذاتيّة؟ مجلة الضفة الثالثة، شكري المبخوت 13 نوفمبر 2016.

لا يعيش الكاتب العربي وعيا فكريا يجعله يواجه ذاته، لأنه يعش حالة من القهر والاضطهاد الاجتماعي والعنف الفكري الممارس عنه، فيتملص نحو كتابة مستترة كنصوص التخييل الذاتي وذلك في محاولة منه للاختفاء وراء أقنعة شخصياته أثناء استعراضه لحياته، فيروم التخييل الذاتي الإحاطة بالمغيب في منعرجات الحياة، وأسباب انكسارات الروح، وعوامل الضعف البشري، والنقص، وكل مكونات هذا العالم المائج بالمصائر.

إن تصوير هذا الولع النرجسي بالذات في هذا اللون من الممارسة النصية لابد له من لغة منفصلة من مختلف الإكراهات التي يفرضها الانتساب إلى هذا النوع، حيث تصبح الكتابة ممارسة ذاتية خالصة، والنص نصا شخصيا حرا ليس ملزما بشيء خارج ذات كاتبه.

ينطلق التخييل الذاتي من الحياة الواقعية ثم يتوسل الذاكرة في رحلة بحث استقصائي نحو أدق التفاصيل والذكريات والأحاسيس المخبوءة من أجل بوح اللا شعور وسرد اللا وعي في استحضار الماضي، فنلمس تحول الذكريات التي عاشها الكاتب إلى سطور مبثوثة تحكي كل ما نثرته الأيام على الذاكرة، فتكف الحياة عن الواقع لتصبح تخييلا صرفا يؤكد أن "**دنيا الأدب ليست أجمل من الحياة وليست دونها، ولكنها حياة أخرى، لحظة مثقلة بصمت اللغة وضجيجها، تأتي عندما تتوقف الحياة الاعتيادية من أن تكون كما نشتهيها**"[1].

وفي الأخير؛ يمكن القول أن النصوص التي تنتمي للتخييل الذاتي ترتكز على ذات مركزية أحادية الرؤية، ورغبة في استنطاق المكونات الحياتية المترسبة عبر السنين، ومحاولة التفرغ في مرحلة من العمر لمراجعة شريط حياة الفرد وموقفه من العالم، ومن نفسه، وما الذي حصل بالتحديد لكي تكون النتيجة في النهاية على ما هي عليه بالذات، أو يتساءل عن المسببات التي جعلته يعيش هذه الحياة دون عن غيرها، أو عن الظروف والعوامل المختلفة التي ساهمت في نضجه ووعيه بصفة خاصة دون غيره من الناس.

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص 480.

6. التخييل الذاتي والتحليل النفسي

إن الأدب هو فن لغوي، أي أنه يستخدم اللغة للتعبير عن خلجات النفس، ولنقل هواجس الذات، ولتفسير متغيرات الفكر والثقافة وأيديولوجيا الإنسان، كما أنه مرتبط بمجالات متعددة، كالتاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس وسواها من العلوم الأخرى.

ولما كانت هواجس النفس والتفكير هي موضوع الأدب بصفة عامة، فإن ذلك ما سمح لعلم النفس بمناقشة مكنونات الأدب والبحث عن معاني الوجود والحياة، باعتباره مصدرا للتحليل النفسي، وهذا ما يجعل النص مرآة عاكسة تكشف عن بينة صاحبه ودواخله الدفينة، ومن جهة ثانية أقرت نظريات التحليل النفسي المعاصرة بالتأثير العميق الذي تحدثه التغيرات المزاجية والحالة النفسية في الكتابة، فيصبح هذا التوتر والتغير المزاجي سببا أساسيا للإبداع الفردي.

وبما أن التخييل الذاتي هو ممارسة أدبية ذاتية وإبداعية تنطلق الكتابة فيه من خلجات النفس المضطربة، ومن أعمق تداعيات الشعور، فإن هذا التداعي والاضطراب يفتح المسار أمام التحليل النفسي الحديث، حتى يدلي بدلائه تحليلا وتعليلا، وحتى يبني نظرياته ويفرض مصطلحاته على حدود العلاقة بين **الراوي/السارد وشخصيته الرئيسية**، فهذه العلاقة هي التي تعمل على وصف الحالة النفسية للمؤلف انطلاقا من الكتابة.

إلا أن علم النفس بنظرياته التحليلية الحديثة "يشبه هذه العلاقة بعلاقة المحلل أو الطبيب النفسي بمريضه، حيث تنشأ بينهما علاقة تحويل نفسي قد يكون ايجابيا أو سلبيا على السواء، أي أن العلاقة بين الروائي والبطل تسمح بإدراك خبايا النفس واكتناهها، بحيث تكون العلاقة النفسية الخيالية القائمة بينهما علاقة المريض النفسي بمحلله الذي تبثه نوازع ذاته وخوالجها ضمن قالب اعترافي وأسلوب بوحي حميمي"[1]، فالكتابة في التخييل الذاتي كما يرى دوبروفسكي هي كتابة منفلتة عن الحياة اليومية، كما أنها تنطلق من العقل اللا واعي للمبدع.

ويمكن اعتبار الكتابة مجرد تدفقات شعورية وخلجات نفسية لا تخضع لأي سلطة، وهذا ما شبهه النقاد بعملية البوح اللا واعي في العلاج النفسي، حين يبوح المريض بكل أسراره ومخاوفه

[1] . محمد مسباعي: التحليل النفسي للرواية، نجيب محفوظ. نموذجا، دار هومة، الجزائر، 2009، ص81.

للطبيب دونما رقابة ولا خوف، كذلك هي العملية في التخييل الذاتي، فهي ممارسة كتابية غير مقيدة تقدم مساحة إبداعية غير محدودة ولا خاضعة لأي شروط، وهذا ما يسمح للكاتب بحرية البوح، ويفتح له نافذة تمكنه من القول عما يشاء من دون أن يشعر بأي نوع من الرقابة، أو التخوف من هذا البوح والقول في الكشف عن مشاغله وأسراره الخاصة.

لقد شابه **دوبروفسكي** تداعي الأخيلة والأحلام في حالة الهذيان لمريض نفسي أثناء جلسات التحليل النفسي بتداعي الذكريات الدفينة والأحلام المخبوءة للكاتب أثناء جلسات الكتابة الجريئة للتخييل الذاتي.

ومن ثمة؛ يربط **دوبروفسكي** التحليل النفسي بالتداعي الحر في الكتابة والقول، والشاهد هو أن تفسير الكتابة التداعوية داخل التخييل الذاتي هو نفسه تفسير الأحلام، "فإثبات إمكانية تفسير أحلام الكاتب الإبداعية شأنها شأن تفسير أحلام المنام والهذيان، لا سيما وأن آليات الشعور تكون فعالة أثناء الحلم والعلم الإبداعي على السواء"[1].

وإن ما نلاحظه في كتابة هذه النصوص هو تداعيها الشديد في سرد الأحداث ووصفها، إضافة إلى استغراقها العميق في الماضي، وكأن "الأعرج" يرغب في إعادة عيش الماضي الموحش بكل قساوته، وإعادة إحياء كل لحظات الألم، فيرتسم للقارئ من خلال قراءة كل من أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال النظرة المازوشية للكاتب في استمراره في توليد آلامه، وإعادة عيشه لذكرياته القاسية في كل مرة يحاول فيها الكتابة.

وتتجلى هذه النزعة من خلال سرد الأحلام والكوابيس المتضمنة في الروايات، فقد أورد الأعرج في ذاكرة الماء أحد الكوابيس المزعجة التي انتابته، حيث يقول: "**هاه!!، تذكرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عني، الساحة كانت ملأى بالناس الذين كانوا يرتدون أقمصة بيضاء فضفاضة وعليها بقع الدم اليابسة يلتفون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزق، كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين. شظايا المخ واللحم تلتصق بالقضبان الحديدية الصدئة التي كانت في أيديهم، كنت أرى ذلك الرجل أو بقاياه من شرفة الطابق الخامس**

[1] . محمد مسباعي: التحليل النفسي للرواية، ص12.

حيث كنت أقيم قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبرا يسكن به رجلا يبدو أنه مازال على قيد الحياة، كانت الجثة الممزقة تشبهني"[1].

ومنه؛ يعكس هذا الكابوس صورا بشعة تدل بدورها على الحالة النفسية المضطربة له، فمن المعروف أن الأحلام والكوابيس تأتي من العقل الباطني للإنسان، والذي يخزن كل الصور المؤلمة والذكريات الحزينة، والتراكمات الإنسانية التي حفرتها السنون، على نحو ما يراد به في مصطلح النفسانيين بالمازوشية.

ومن جهة موازية؛ غالبا ما ينفك التدّاعي الحر في الكتابة يحرر الكاتب المبدع من القيود والأغلال التي يضعها له المجتمع، حيث أن هذا التداعي "لا يلزم الكاتب في اختيار مواضيعه وانتقاء كلماته، أو اختيار الأحداث والأشخاص، أو اختيار الأزمنة أو الأمكنة في نصه، إذ يمتزج الماضي بالحاضر، ولكنه بمجرد ما يتم اختياره ويبدأ في الممارسة يتأطر ويشترط نفسه بمستلزمات الجنس، فسرعان ما يصبح أسيرا له"[2].

إن الكتابة المباشرة أو الخالية من أساليب التكلف والتصنع والتنميق اللغوي، والمتمردة عن قواعد الكتابة النموذجية والكلاسيكية المتعارف عليها، وخلو النص من علامات الترقيم والوقف، وكذلك انزلاقه وتأرجحه بين طيات الأحلام والذكريات الدفينة وانغماس الذات في كتابة تداعوية دون مراعاة الكرونولوجية، تجعل النص يبدو وكأنه مجموعة من الأجزاء " **fragmenté** "، ما يشوبه كثير من الحذف والتعديل.

وقد استدل **لوران جيني** مقطعا **لدبروفسكي** تظهر فيه السمات السابقة في الكتابة، حيث يصف المهانة التي أخضعته لها امرأة شابة حينما وصفته بالعجوز، يقول: "**إن شعاري هو الدولار، فيه أستعيد قواي، أجدد نفسي من رأسي إلى قدمي مزنَر الخصر، مشدود الركبة، مفتوح الجراب لي ساقا فيل، مقابل ساقي إوزة، أتمنطق بنطاق له حلقات غليظة على بطني، أصلح وأنطلق من جديد.. وبعد أن كنت ذابلا زهوت من جديد، وبعد أن كنت مجرحا خطت نفسي من جديد، وبعد**

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص19/18.

[2] . محمد مسباعي: التحليل النفسي للرواية، مرجع سابق، ص12.

أن كنت بالي الثياب على المرفقين، كنت جوليان لبست ثياب سيرج، تغيير الاسم يعني تغير القصة، اعتدت أنحني ولكن لا أكسر، قصب مفكر ذو كرش"[1].

وانطلاقا من هذا المقطع؛ نجد أن الحقيقة تعلو أمام الفوضى الظاهرية لكلام **دوبروفسكي،** فالقارئ البسيط يرى بأن هذا الكلام مجرد أخطاء، زلات لسان، انتقالات مفاجئة في الأفكار، تكرار الكلمات والأحداث نفسها، وما هو في البداية كلام ناقص سرعان ما يظهر حديثا ناجحا، وما كان يبدو اختلافا انتجته مصادفات للكلام ظهر في النهاية خطابا صحيحا، يعكس تجليات النفس واضطرابها في أدق حميمياتها.

وفي هذا الصدد نصادف كلاما مشابها لكلام **دوبروفسكي** في **شرفات بحر الشمال،** إذ يصف **الأعرج** "لكحل"، وهي شخصية ثانوية ظهرت في بداية الحكي، يصفها بصورة غير ممنطقة، يشعر فيها القارئ البسيط بعدم ترابط الأفكار والصفات، إلا أن القارئ الحصيف والمدرك لمدلولات اللغة والكلام سيدرك مخبئ السرد ومكشفه، إذ يقول **الأعرج: "لكحل رجل طيب، هو الرجل الثاني بعد ميمون الذي لم يغادر البلد إلى المهجر، ولكنه زحف نحو أقرب مدينة ليتعلم وليعلم الآخرين، صحيح لم يصل إلى ما وصل إليه ميمون من شهرة عالية قادته إلى الظهور على شاشة التلفزيون كأهم عازف كمان على الصعيد الوطني، عندما يبدأ أنينه، كل العيون ترتشق فيه، لقد عانى لكحل كثيرا من احتقار الناس وسخريتهم ببشرته السوداء، ولكنه ظل واقفا على قدميه كنخلة، وعلى الرغم من نجاحه لم ينج من دس الناس. بعضهم يقول عنه إنه يعمل حمالا في مدينة كبيرة، والبعض الآخر يقسم بكل الأولياء أنه رآه يدرس بالنهار، وبالليل يشتغل في المقاهي الشعبية وفي الفجر يذهب نحو ماخور المدينة ليوزع القهوة الصباحية على العاملات هناك. وحدها زليخة كانت تثق بما كان يفعله"**[2].

ويظهر هذا المقطع في صورة مباشرة تضارب الوصف لشخصية لكحل، إذ عمد السارد إلى تقديم المعلومات عن شخصية لكحل انطلاقا من أقاويل الناس، فلعب دور الراوي من الخلف، وكأنه لا يعلم شيئا عن شخصياته، لكن الصورة الأعمق لهذا الوصف هي مدى تهميش المثقفين

[1] . لوران جيني: لوران جيني: الخيال الذاتي، تر: عدنان محمد، جريدة الأسبوع العربي، اتخاد الكتاب العرب، سوريا، فيفري 2012، ع85، ص12.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص166.

والفنانين واحتقارهم داخل المجتمع، فالناس لا ينتظرون فرصة حتى يقصفونهم بوابل من التهم والإشاعات، وما شخصية لكحل إلا واحدا منهم.

إذن؛ يعد خطاب التخييل الذاتي خطابا منفلتا عن الحس النفسي والتدفق الشعوري، ويشبهه علماء النفس الأدبي بالأحلام وكوابيسها حين يسردها المريض على الطبيب النفسي بكل أريحية بحيث قد يندهش القارئ العادي من انفصال الأفكار وعدم ترابطها، بينما يدرك القارئ الحصيف مدى ترابط وانسجام الأفكار بالكتابة، فما يظهر انفصالا في الخطاب للقارئ العادي، هو في حقيقة الأمر خطاب صحيح يعكس ويصور الحالة النفسية للكاتب.

8/ الهوية الأعلامية المموهة*

يؤدي التطابق الواقع بين الشخصيات الموجودة داخل **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال**، والشخصيات الحقيقية الموجودة في الحياة الواقعية، إلى ايهام القارئ وتمويهه، وترجيح عقله بين الحقيقة والخيال، وبين الإيضاح والغموض، وذلك ما يجعل النص يستعصي على التجنيس والتصنيف، فالتخييل الذاتي هو ممارسة سردية اشتغلت "بمجموعة من التحديدات التي حاولت حصر آلياتها المميزة لها، لم تأخذ بع صبغة الناجز ولا صلابة المتن النقدي المنجز حول الرواية، لأنه كممارسة سردية ما زال لم يراكم بعد من النصوص ما يكفي لفرز عناصر ثابتة متواترة، تسمح بما يشبه التعين الأولي لقوانين انبنائه كهوية سردية خاصة لها من شرعية متنها الإبداعي والنقدي ما يؤهلها لمصاف النوع"[1] .

إن الملاحظ هو وسم الناص " الأعرج" لغلاف نصوصه الثلاث بوسم "رواية"، إلا أن المكونات السردية بداخله لم تعمل على تذليل الملابسات التي تصاحب قراءة النص، ومن ثمة نصادف قرب المتون الثلاث إلى جنس التخييل الذاتي، على عكس الرواية أو السيرة الذاتية، ويعود ذلك إلى الهوية الأعلامية الصريحة التي يقدمها الناص لشخصياته.

* . استفدت من هذا العنوان من كتاب نرجسية بلا ضفاف للأستاذ عبد الله شطاح.

[1] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص12.

وقد أورد **فنسنت كولونا** أن التخييل الذاتي كتابة ذاتية خاصة بساردها، حيث يعمل على "وضع الذات، **ذات الكاتب/ السارد** موضع المادة التخييلية، بمعنى آخر جعل الذات محور جميع التكوينات التخييلية المعروفة في مفاصل الرواية، كأن الكاتب هنا لا يستمد وقائع عالمه التخيلي من الخارج بواسطة الخيال، بقدر ما يقتصر الخيال على الذات دون سواها في كل الأحوال، وأثناء جميع المراحل التي تشكل فيها الحياة وتخلق في نواة السرد"[1].

ومن ثمة؛ تغدو الهوية الأعلامية المكون الوحيد الفاصل والفارق بين الرواية السيرية والتخييل الذاتي، "فإذا كانت السيرة الذاتية تفصح عن جنسها منذ البداية، وتوجه المتلقي وجهة مرجعية خالصة من خلال العقد القرائي المحيل إلى حياة الكاتب الحقيقي دون سواه بشفافية ووضوح وقصد، فإن التخييل الذاتي لا يفعل ذلك على الرغم من تقاطعه مع السيرة الذاتية في تطابق اسماء الراوي والكاتب والشخصية، ولا ينتسب إلى كذلك إلى الرواية على الرغم من استعمالها لجميع آليات السرد الروائي، باستثناء الشخصيات التي تحتفظ بأسمائها المرجعية الواقعية، بما فيها السارد الذي هو **الذات/الكاتب**، وتتورط الشخصيات والذات الساردة معا، رغم واقعيتها المفرطة، في لعبة سردية تخييلية لها جميع مكونات اللعبة الروائية دون أن تكونها في النهاية" [2].

لا ينفك الكاتب في أنثى السراب التصريح باسمه الحقيقي، وذلك حينما يحكي قصة حقيقية تتمحور حول خطأ القتلة في القضاء عليه، واغتيالهم لشخص آخر ينحدر من مدينة تلمسان، ذنبه الوحيد أنه يحمل اسما يشابه اسمه واسيني الاحرش "**في أعماقي أشعر بعقدة ذنب لا أستطيع مقاومتها أبدا، لابد أن يكون قد حدث خطأ ما في لحظة ما، القتلة يخطئون أيضا، أشعر أن هناك رجلا حماني بصدره ليمنحني كل هذا الزمن، وأنا مدين له بالرغم من أنه لا يدري لماذا قتل بالضبط؟ الرجل الذي قتل كان موظفا بسيطا في الامم المتحدة، يمر كل يوم بالقرب من الجامعة، يشرب قهوته في لا براس المقابلة للجامعة، يتبادل أطراف الحديث مع أصدقائه من الجامعة، ثم يتوجه إلى عمله في منظمة الامم المتحدة، لم يكن بين اسمه واسمي إلى بعض القلب، من نفس**

[1] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص12.

[2] . نفسه: ص13.

مدينتي الاصلية، كان اسمه: واسيني الأحرش، حرفان كلفاه رصاصة في الرأس لم تمهله ثانية واحدة لكي يعلن عن الخطأ وأنه ليس هو المعني"[1].

تكشف هذه القصة عن الاسم الحقيقي للكاتب بوضوح تام، فالشخص الذي يدعى واسيني الأحرش اغتيل نتيجة تشابه الاسماء بينه وبين الكاتب واسيني الاعرج، وبرغم من أن الكاتب قد أعلم القارئ عن هويته فمن خلال سرد هذه الحادثة الحقيقية، إلا أنه ظل طوال المسار السردي في الرواية يختبئ خلف اسمه الحقيقي واسيني ليوهمنا بأنه مجرد تشابه اسماء، فلا يحيل بالضرورة عن اسمه الحقيقي كما لا يعلن عن صدقية حدوث هذه القصة.

ومن بين ما يثير الانتباه والتساؤل في أنثى السراب هو أن الإعلان عن الاسم الصريح للكاتب واسيني الأعرج، ورد في النص أكثر من 300 مرة بتردد يشبه الإغراق في لحظة انخطاف صوفي لا يكف اللسان أثناءها عن ترديد اسم معشوقه، فلا يتوانى في استحضاره.

كما تأتي الرواية على ذكر العديد من الألقاب التي استخدما الأعرج في كتاباته الصحفية طوال مسيرته في الكتابة فكثيرا ما تخفى سينو أيام سنوات الجمر في تسعينيات القرن الماضية، "**وراء الكثير من الأسماء المستعارة، لزعر الحمصي لصهب، الذي يحيل إلى طفولته عزيز ياسين الذي اشتقه من اسم أخيه الذي ترك فجوة كبيرة بوفاته المبكرة، وكان كثيرا ما يخلط مع اسم الكاتب التركي عزيز نيسن، القصص التي نشرها سينو وقتها في الصحافة العربية والوطنية حسبت على عزيز ياسين، ثم اسم اسماعيل حيدر، الذي اشتقه من أجمل صديقين له كان لهما عظيم الاثر في كتاباته الروائية السوري حيدر حيدر، والكويتي اسماعيل فهد اسماعيل، العديد من مقالاته السياسية والفكرية، دونت على امتداد الثلاثين سنة الأخيرة بهذا الاسم المركب، في مراسلاتنا الخاصة معي كان سين هو توقيعه الدائم، ولم يغيره أبدا، ولم ينسه حتى وهو على حافة الموت**"[2].

ويشير هذا المقطع بوضوح معلن وتام إلى تماثل الهويات الأعلامية بين الكاتب والسارد، من الاسم الحقيقي للكاتب، "واسيني الأعرج"، ألقابه وتواقيعه، وتوقيعه الخاص سين الذي يعد اختصارا

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص172.

[2] . نفسه: ص34.

لاسمه واسيني، ويعد هذا التماثل في الهوية الأعلامية أحد المعايير المعتمدة في اسناد النصوص إلى جنس التخييل الذاتي، وفي التمييز بين الرواية والسيرة الذاتية، إذ أن درجة الانزياح عن المرجع الحقيقي هي المسؤولة عن هذا التصنيف، فالمعروف أن السيرة هي الأكثر ولاء للسجل المرجعي على عكس الرواية المنزاحة إلى الخيال.

ويقدم السارد في ذاكرة الماء الحكي مستخدما الضمير المتكلم، وذلك بإيراده لعدة قرائن تشير بطريقة أو بأخرى إلى الشخصية الحقيقية للأعرج، فقد أورد منذ بداية السرد قصة العرافة التي تنبأت بميلاده ونبوغه في الكتابة، والتي لطالما رددها في المقابلات التلفزيونية، حيث يسرد على لسانها: "**أسمعي يا لالة مولاتي، بطنك حمل ثلاث صبيات، قبل أن يكون رابعك صبيا، خامسك، أبشرك سيكون صبيا جميلا، يعشق حروف الله والكلمات، وتربة الأولياء الصالحين سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد**"[1].

وقد أشار الراوي إلى أنه بقي رهين هذه التنبؤات، خاصة فيما يتعلق بجانب موته مغتالا، فعلى مدار صفحات الرواية نلتمس خوفه المبطن والظاهر من أن يموت بالحديد، سواء كان برصاصة طائشة أو بسكين حادة، فخوفه هذا لم يزل برغم انتهاء الثورة، إذ عاد القتلة والإرهابيون لكي يبيدوا كل من يحاول التفكير أو الطعن في معتقداتهم، "**وها هو الزمن الميت يعود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبرا، والحديد الذي أصبح حقيقة تملأ الدماغ**"[2].

ويغمر هذا الخوف من الموت بالحديد الكاتب قبل أن يكمل هذا النص، وهذا ما عبر عنه في إهداءه، حيث أنه أراد الانتهاء من هذه الرواية نكاية في القتلة وحدهم، ف"**طوال هذا الزمن النفسي الذي لا يعد ولا يحصى كنت أحلم بشيء صغير صغير جدا ولكنه بالنسبة لي كبير، قبل أن تسرقني رصاصة عمياء، هو أن أنهي هذا العمل، نكاية في القتلة**"[3].

تتماهى الهوية الأعلامية في إعلان مهنة البطل التي تشابه المهنة الحقيقية للكاتب نفسه وهي التدريس الجامعي، فقد أشار في أكثر من موضع إلى مهنته وإلى إشرافه على الطلبة، فهو مجرد

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص15.

[2] . نفسه: ص16.

[3] . نفسه: ص11

أستاذ جامعي يهرب من محاولات تصفيته، "**فجر يوم الثلاثاء كان يمر ثقيلا، هو عادة اليوم الاعتيادي الذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس قبل أن أضطر إلى توقيف كل شيء**"[1]، إذ أن يوم "**الثلاثاء هو اليوم الذي يخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين**"[2].

وتتماثل الهوية الأعلامية لابنته الحقيقة ريما، بشخصية ريما ابنته في الرواية، الشخصية التي سايرت السرد حيث "تعيش معه أحداث النص كلها ومذكراتها سلطان الرماد التي يذكرها النص في أكثر من موضع، وهي مذكرات فعلية نشرت بالعنوان نفسه لريما الأعرج، وكثير من المشاهد من الجامعة المركزية التي يذكر أنه كان أستاذا بها، ولا يشذ عن تصريحاته النصية المطابقة للواقع إلا بخصوص زوجته، الأستاذة الجامعية بدورها، عندما يتخذ لها اسم مريم، تماشيا مع جميع نصوصه التي احتفت بهذا الاسم حفاية كبيرة"[3].

أما في **شرفات بحر الشمال** فقد حاول الأعرج التملص من التصريح باسمه الحقيقي على عكس أنثى السراب وذاكرة الماء، إلا أنه لم يفلح في مراقبة ذلك لأنه سرعان ما يستسلم لسرد مغامراته الطفولية أو وصف فضاء العاصمة المدينة التي تفنن في نحت عمرانها، والتي تفشى القتلة داخلها فدنسوا معالمها، أو اشتراك البطولة بينه وبين مريم حبيبته الدائمة، وحتى اشتراك الأبطال في عيش مرارة المنفى وتجربة الاغتراب، وكذا التغني بذاته وفق نرجسيته المعهودة، حيث تتقاطع هذه الجوانب في جميع الروايات المختارة.

ويشير السرد المتعلق بمرحلة الطفولة إلى منطقة الغرب في قرية تابعة لولاية تلمسان منشأ الأعرج ومسقط رأسه، وبالنظر إلى "المطابقة التي تنجزها نصوص الكاتب على مستو الأفضية والشخصيات، مطابقة ضمير المتكلم الموافقة لحقيقة الناص ومرجعية الكاتب الحقيقي، فإننا نجده يبذل جهدا مضاعفا لمحو الآثار المحيلة عليه، ومراوغا للأدلة الجنائية المحققة للإدانة الكاملة بالوقوع في ممارسة التخييل الذاتي دون التصريح به عقدا أو تصنيفا"[4].

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص50.

[2]. نفسه: الصفحة نفسها.

[3] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص92

[4] . نفسه: ص170.

لا ينفك **الأعرج** على إبراز خصائصه وأبعاده الجسمية والنفسية داخل روايته، وهذا ما يظهر في وصفه لذاته على لسان **فتنة** حبيبته التي لاقته بعد فراق طويل: "**والله كبرت وزيانيت وصرت كالنخلة**"[1]، وهي عبارة تتطابق حرفيا مع وصف أمه له في ذاكرة الماء "**أنت هو أنت، جميل كالنوار، وطويل كالنخلة**"[2].

وعلى الرغم من الطابع السيري المقصود في الروايات السابقة إلا أنه يمكن ملاحظة "مكون من مكونات التخييل الذاتي عند الأعرج، فأبطال نصوصه لا ينفكون أن يكونوا كتابا أو فنانين او مثقفين، كما لو كان لا يستنكف من إظهار عجزه المطلق عن تقمص كينونات تخييلية مفارقة لذاته، ومختارة من بين ممكنات الواقع والخيال، بيد أن الأمر أعقد من ذلك، فالكاتب لا يريد أن يخرج عن إطار الذات والذاكرة والتجربة الشخصية"[3].

إن السرد عند الأعرج عادة ما يقوم على المحكي الذاتي والتجارب الشخصية الخاصة به، كما يعمل على تطعيمها بالخيال زيادة ونقصان، فالحكي لا يخرج عن نطاق حياته والأشخاص الذين يعرفهم، ودليل ذلك هو تشابه قصته الشخصية مع الأبطال الثلاث في الروايات، من طفولة في القرية، ومجابهة أستاذ جامعي للإرهاب والقتلة في العاصمة، إلى اختيار المنفى طوعا وذلك خوفا على حياة مهددة وأحلام ضائعة.

جاءت المدونات على ذكر أشخاص حقيقين في الواقع عموما، وفي حياة الكاتب خصوصا، وذلك مثل أسماء أبناءه **باسم وريما**، واسم أمه **ميزار** وأخوه **عزيز** وأخته **زوليخة**، حيث تم ورودهم وفق هوياتهم الأعلامية الحقيقية في أكثر من موضع.

ورد ذكر أسماء بعض الأدباء العالميون الأصدقاء والطلبة والشعراء لا يكفي المقام لذكرهم جميعا، وإيراد أسماء حقيقية لأشخاص مروا على صفحات التاريخ، فقد "**كان ممحونا بجان بول**

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الآداب، لبنان، ط2، 2010، ص48

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص12.

[3] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص171.

سارتر، وسيمون دوبوفوار، وآلبير كامو، وكيركيغار ونيتشه، ومجموعة أخرى من الحمقى الوجوديين والظواهريين"[1].

وذكرت النصوص بعض الشخصيات التي تأثر بها **الأعرج** على الصعيد الأدبي أو الفكري أو التقى بها في حياته، على غرار **محمود درويش، أحلام مستغانمي، إخوان الصفا، جان زروبا، سيرفانتيس، هواري بومدين، فان كوخ، تولستوي، مصطفى أتاتورك، محمد بوضياف، والمغنية اللبنانية فيروز.**

7. التخييل الذاتي وإشكالية التلقي

تدخل عملية مطابقة الأسماء بين الشخصيات في النص والواقع القارئ في غمار لعبة سردية تحمل صفات الرواية دون أن تكونها، فتجعل القارئ يتأرجح بين الروائي والسيري، ما يجعل النص ملتبس التصنيف[2]، الشي الذي دفع **لوجون** إلى سن **العقد السيري** أو "**الميثاق الأوتوبيوغرافي**"، حتى يفصل به ممارسة السيرة الذاتية عن غيرها من الكتابات الذاتية.

إن تحقق التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، يجنس النص ضمن جنس السيرة الذاتية فهو بمثابة اتفاق يعقد السارد مع المتلقي، وبموجبه تحدد طبيعة العلاقة الموجهة للقارئ، وبمخالفة هذا التطابق التام يخرج النصوص عن تجنيس السيرة، وبغيابه يصبح القارئ كمن يعيش في تجربة خيالية يصنعها له المؤلف، فيقع بذلك في مأزق التجنيس، بين الحقيقي السيري، والغير حقيقي التخييلي، وهذا ما يدفع بالقارئ إلى البحث عن واقعية النص الذي بين يديه والتفتيش عن مواطن ارتباطه بحياة كاتبه أو بالخيال.

وقد وضعت نظرية القراءة مجموعة من القواعد التي يمكن اعتبارها بديهيات أو مقولات أولية توجه طبيعة العلاقة التي يكونها القارئ مع أي نص من النصوص، منذ لحظة الالتقاء الأولى التي تحددها العتبات النصية الظاهرة، كفضاء الصفحة الأولى، والعنوان الرئيسي، والعناوين الفرعية، وعقد القراءة المصرح به، بالانتماء إلى جنس مخصوص من الكتابة، وغيرها من المكونات التي

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، نفسه، ص71.

[2] . ينظر: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص11.

تشكل ما يسمى بأفق الانتظار، فقارئ الرواية يتوقع منذ لقائه الأول مع النص ومباشرته لفعل القراءة الانخراط في مغامرة تخييلية بالأساس، تنطلق من الخيال وتعود إليه، دون تطلع استثنائي نحو الحقائق سوى الحقائق التي يثبتها النص ويتوصل إليها داخل لعبته الخاصة [1] .

وفي أثناء المزاوجة الخطابية بين كل من خطاب السيرة الذاتية وخطاب الرواية يصادف القارئ أمام تحديات صعبة، متمثلة في مأزقية النص إما تخييلي أو أوتوبيوغرافي، إذ يقف القارئ "أمام نص لم يخصص لنفسه مجالا نقديا ومساحة انتظار خاصة، ولم يتمكن بعد من إرساء أخلاقيات استقبال قادرة على احتضانه، ومن ثمة تختلق إشكالات متعددة تتمثل في محاولة إشعار القارئ بالجهد الذي يبذله له الكاتب لتحوير الواقع وتنسيقه وإعادة إخراجه في صوغ تخيلي يستمد من الواقع المتعدد عناصره، ولكنه يختلف عنه في نهاية المطاف.

تدفع قصدية الغياب النابعة من المؤلف والتي توحي بالانفصال بينه وبين نصه بالقارئ إلى اعتبار نص التخييل الذاتي نصا روائيا من الزاوية المتمثلة في طغيان صبغة التخييل داخله، ومن جهة ثانية اعتباره نصا سير ذاتي من خلال الأحداث المرجعية التي تؤثث فضاءاته، وذلك ما يؤدي إلى اللغط الذي يحدث من القارئ في تلقي النص خاصة في حالة اعتقاده بوجود التطابق بين شخصية الكاتب والسارد والبطل، وكما أن قصدية المؤلف هي ما يدفع القارئ لاعتبار النص إما سير ذاتي صريحا أو نصا تخيليا ذاتيا.

وفي هذا المنعطف فصل لوجون بين خاصيتين أساسيتين: التطابق في ميثاق السيرة الذاتية الأوتوبيوغرافي، المعقود بين السارد والمتلقي، والتشابه الافتراضي في العمل الروائي، وهو من صنع القارئ الحصيف، حيث أن السيرة الذاتية كعقد سيري أو كميثاق أوتوبيوغرافي يحتم التطابق بين المؤلف والسارد والكائن السيري فالصدق المطلوب والمشترط في نصوص السيرة الذاتية، بات غير مشترط أو غير مطلوب في نصوص التخييل الذاتي.

يلتمس القارئ في عملية القراءة الحصيفة الحضور الدائم لهذا السارد وكأنه يلعب دور السارد الشاهد العالم ذي المعرفة المطلقة بكل شيء، ويحدث أن يدخل الفعل السردي ضمن السرد الشفاهي، بحيث نتبين السارد وسط حلقة متكونة من مستمعين، أما استراتيجية الظهور والخفاء

[1] . ينظر: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص 24.

فنجد أن السارد يختفي في كثير من المرات، ويحيل الكلمة إلى الشخصية كما السرد يتحول من الدرجة الأولى إلى الدرجة الثانية، ومن الضمير الغائب إلى الضمير المتكلم، ما يصيب القارئ بالخلط والضبابية وعدم وضوح الرؤية، غير أن هذا الاختفاء الجزئي للسارد يكون بغرض إفساح المجال لمختلف الشخصيات المتعددة والداخلة في النص، ولمختلف الأصوات الساردة بأن تتولى وتلتزم بعملية السرد، فتتعدد أنواع السرود وتتنوع المنظورات[1] .

إن الملاحظ حول ممارسة التخييل الذاتي أنها قد أعطت القارئ مسؤولية مشاركة الكاتب في السرد فتتماهى ذات السارد العليم مع ذات القارئ لتصبح ذات واحدة هي المحرك الفعلي في عملية السرد، وهذا ما لم تفرضه السيرة الذاتية التي تسير القارئ وفق منهاج سردي تصاعدي تشعره برتابة مملة في سرد الأحداث.

يلتبس نص التخييل الذاتي حين تصنيفه من قبل المتلقي، فهو على صعيد أول ليس بخطاب سيري ذاتي، فالنص لم يحقق شروط الميثاق الأوتوبيوغرافي كما وضعها **لوجون**، حيث يتوقع القارئ داخل نصوص التخييل الذاتي ومنذ البداية التعرض لحقائق ووقائع مجهولة من حياة صاحبها، كما "يشترط فيهما الصدق والحقيقة، وهذا عن طريق الاستناد إلى العقد المرجعي المبرم بينه وبين النص وعلى صعيد ثان ليست برواية، لأن المرجع الحقيقي قد غلب الأحداث الحقيقة عن التخييلية، كما أن العتبات النصية في الصفحة الأولى لم تعمل على تحقيقها، فالقارئ منذ أول لقاء يجمعه بالنص نجده يتوقع الانخراط في مغامرة نصية تخيلية في الأساس تنطلق من الخيال وتعود إليه بتقديم مجموعة من الحقائق التي تنطوي تحت بنية النص المغلقة"[2]، وهذا ما يترك القارئ مشدودا ومنتظرا لتفاصيل السرد الموالية، حيث يخرجه هذا الاندهاش من رتابة السرد الممل.

ويرى **محمد برادة** أن كاتب التخييل الذاتي ينزاح عن المواضعات السير ذاتية المتعارف عليها، وهذا بتمردها عن السجل المرجعي، لان الكاتب يضفي عليها طابع التخييل، وهو بذلك يعمد إلى تحويل الواقع المستعاد إلى سيرة تخييلية حيث يعلل ذلك بكون كاتب التخييل الذاتي "يضع مسافة بينه وبين شكوكه في صحة بعض ما رواه، ويقر بالإضافات والحذوفات التي يقتضيها تأليف

[1] . ينظر: هويدا صالح: الكاتب العربي بين السيرة الذاتية والسرد الذاتي، الموقع السابق.

[2] . ينظر: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص24.

الكلام، وإعادة تكوين التجربة على أساس من وعي التحولات الحاصلة في الذات، وداخل المجتمع"[1]، ومن ثمة نكتته أن نص التخييل الذاتي هو نص متداخل ومضطرب المساعي التنظيرية، وغير واضع المعالم الأجناسية المميزة له.

وفي جهة مقابلة؛ يأخذ القارئ موقع المتورط داخل اللعبة السردية، كما أنه؛ وحسب نظرية القراءة فالنص الذي لم يقرأ لم يكتب، ومن ذلك فالسارد في نص التخييل الذاتي" سيتماهى أكثر مع الأنا الساردة، وسيحاول إنجاز فعل المشابهة بينه وبين السارد أو الكائن السيري، بفعل المشاركة والتجارب المماثلة، كما أنه قد يحاول ملء الفراغات التي يخلفها السرد وفراغات المسكوت عنه، بفعل إعادة ترتيب الأحداث وفق ما جاء في مبناها" [2]، فالمؤلف في هذا اللون الأدبي يحضر بصفتين: الأولى صفة الراوي للأحداث المنتخبة، والثانية هي صفة المشارك في الأحداث نفسها، ونجده يذكر أسماء لأشخاص حقيقيين وتواريخ واقعية ، يضعها ضمن قالب تخييلي يحبكه انطلاقا من أخيلته الخاصة، كما أنه الحكم والفيصل الوحيد في صدقها من عدمها، انطلاقا من قربها أو عدمه من الحقيقة، ومن ثمة تكون الحقيقة هي المنطلق السردي الذي يصنع عليها أحداثا جديدة محاكاة عنها، ويضيف عنها أحداثا تخييلية، فيتورط فيها ساردا وبطلا في الوقت ذاته.

نجد أن الكاتب يحكم صناعة شخصيته الرئيسية في نص التخييل الذاتي نفسيا واجتماعيا واخلاقيا وفكريا، وهذا "حتى تضطلع بالتعبير عن الانفصام الوجودي والشعوري الذي ينتابه حيال العالم الخارجي، حيث أنه يحاول تمويه القارئ بتنويع ضمائر السرد ووضعها على لسان الراوي العليم، أو الشخصية الفاعلة والمتكلمة وتقديم الخطابات المباشرة وغير المباشرة"[3]، حيث غالبا ما تكون الشخصية الرئيسية هي الممثل الشخصي للكاتب والناطقة بلسانه المعبر عن وعييه الاجتماعي، كما أنه يعمد إلى إدخالها في أجواء من "الجدال النفسي الحاد الذي تسائل فيه الذات نفسها باستمرار رامية إلى نقد آرائها وتصحيح أخطائها، فهي أداة يتوسل بها الكاتب التلميح

[1] . محمد برادة: الذات في السرد العربي، دار أزمنة للنشر، عمان ،2012، ص09.

[2] . هويدا صالح: الكاتب العربي ما بين السيرة الذاتية والسرد الذاتي، الموقع السابق.

[3] . سيدي محمد بن مالك: جدل التخييل والمخيال، مرجع سابق، ص13.

والتصريح بحقيقته التي تتوزع بين الصراع الخارجي مع المجتمع والعالم، والصراع الداخلي مع مبادئه وإنسانيته"[1] .

بناء على ما سبق، نجد أن النقد العربي لم ينفك ينظر إلى التخييل الذاتي على أنه "ممارسة مضللة ومحيرة ومربكة في الوقت نفسه، ليس لأنها تضع القارئ في مواجهات صعبة، وفي موقع منتهك نقديا فحسب، بل لكونها لم تستطع أن تؤسس لنفسها أفق انتظار خاص، ولا أن ترسي حيثيات استقبال قادرة على احتضانه ضمن خارطة الأنواع القارة، ومن هنا نستطيع القول بأن أصل الإشكالية التي يجد التخييل الذاتي نفسه داخلها كممارسة سردية جديدة، هي عجزه عن الرقي إلى مصاف الجنس المتملك لاعتمادات نوعية عامة قادرة على احتواء التمفصلات والتنوعات الجزئية التفصيلية ضمن إطار النوع الشامل"[2].

ومن ثمة؛ يلتمس الراوي الحرية في البوح داخله، في حين تواجه القارئ صعوبة كبيرة في الفصل بين ما هو حقيقي ومتخيل في أحداثه.

يشترط **جيرارد دو نرفال Gérard de Nerval** العملية الإبداعية بالآلية الاسترجاعية التذكرية حيث يقول: "أن نبدع هو في الحقيقة أن نتذكر"[3] ، ومن ثمة نجده قد رهن الكتابة الإبداعية بعملية التذكر وربطها بمعيار فني هو الصدق أو البعد المرجعي، فالكتابة عن الذات هي الوسيلة المثلى التي يتخذها السارد لخوض غمار مكنوناته النفسية والاسترسال في البوح، وإن أخذنا الذات كمركز والصدق كمعيار أساسي للتعبير عنها نجد بأن السيرة الذاتية المستوفية لشروط الميثاق السير ذاتي الأقرب للحقيقة على اعتبار أن "الجانب الأخر من الكتابة الذي يقف على النقيض من دورها السحري النبيل في التسلل إلى أشد مواطن الذات الحميمية، فهو انتهاؤها في قلب التخييل الذاتي والذي لا يختلف كثيرا من هذه الناحية عن الرواية وألياتها في بناء عالمها الخاص"[4] .

---

[1] . سيدي محمد بن مالك: جدل التخييل والمخيال، مرجع سابق، ص14.

[2] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص25.

[3] . Gérard de Nerval: les illuminés, in œuvres, Classiques Garnier, 1699, p29, نقلا عن عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص 19.

[4] . عبد الله شطاح: نفسه، ص 19

وعليه؛ يأخذ نص التخييل الذاتي الظواهر الاجتماعية كموضوع له، ثم يجعله داخل بنية سردية مصبوغة بعوالم الخيال تعكس الواقع المعيش للكاتب، فيجمع بذلك بين الواقعي والمتخيل، وانطلاقا من ارتباط السيرة الذاتية بالحقيقة الواقعية، أي بكون صاحبها صادقا في إنتاج سروده، بأن يحكي فيها ما حصل له أو لغيره "وهذا في السيرة الغيرية"، من تجارب وأحداث مرتبة، وانطلاقا من كون الرواية "شكلا سرديًا يلتهم كل النماذج والأشكال المتوارثة والحداثية إلى درجة أن امحت فيها الحدود والفروق بين الأنواع والأجناس الأدبية، فشمل الرواية بكل كل الأنواع: الشعر والموسيقى والحكاية والسيرة والدراما وغير ذلك من الفنون النثرية التقليدية المعروفة.

أضحى التخييل الذاتي بمثابة المخبر التجريبي لذوات الأدباء، وشكل مقاربة نصية ينصهر داخلها واقع الكاتب مع تخيلاته، فلا ينفصل واقع الأديب عن ذاته، خاصة عندما تكون له الحرية المطلقة في اختيار وانتقاء الأحداث التي يسردها دون الأخرى، وهذا بخلاف نصوص السيرة الذاتية التي تفرض الترتيب وفق الآلية الكرونولوجية في ذكر الأحداث، وهذا ما يؤدي بها نوعا ما للبعد عن معيارية الصدق، لأن الكاتب ذو طبيعة بشرية قد يعترضه النسيان أو التناسي، ويفضي هذا إلى الابتعاد قليلا أو كثيرا عن السرد الأمين للوقائع.

ويختار الكاتب هذه الوقائع حسب أهميتها وقيمتها وملائمتها مع واقعه الأني، وهذا ما يجعل الصدق في السيرة الذاتية أمرا نسبيا، فيلجأ الكاتب إلى غواية التخييل رغبة منه في الإضافة والحذف من واقعية الأحداث تحت مجنس التخييل الذاتي، وهو ما يعني: "انتقال الواقعي إلى متخيل تتحكم لتشيده مختلف القوانين والبنيات الداخلية والأدوات التعبيرية المتعلقة بالفن الروائي من سرد وفضاء وبناء الشخصيات والزمن"[1]، أي تعير الرواية كلا من أنظمتها وأدواتها الداخلية وتقنياتها الإجرائية وأساليبها التخييلية لممارسة التخييل الذاتي .

لا تولي الكتابة في التخييل الذاتي أية أهمية للحواجز الفاصلة بين الذاكرة والحياة، فكل ما يعبر عنه كمضمون له وشائج تربطه بالذاكرة، حيث يشتغل التخييل بهدف إعادة كتابة الحياة كتابة تعبيرية عن الذات، وهي تتوالى وتتوزع داخل مسار تاريخي معيش، كما أن ارتباط الاسماء بين كل من الاسم الحقيقي للمؤلف واسم الشخصية الرئيسية في العمل الأدبي، يعد كتيمة للتخييل الذاتي،

[1] . بوشوشة بوجمعة: حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفلسفة، مرجع سابق، ص253.

وهو ما يؤدي إلى حدوث التماهي بين المؤلف والسارد والشخصية، ولعل ما يدل على ذلك البناء النحوي على الضمير المتكلم، حيث يصير السارد منتجا للقول، ومنه فسيطرة ضمير المتكلم تؤكد بصورة تلقائية هيمنة الكاتب على نصه.

8.شعرية الكتابة في مكبوت الذات

يلتبس مفهوم الشعرية في الأدب العربي، وذلك لأنه مصطلح غامض وتجريدي وصعب التناول، وترجع بداياته إلى العصور اليونانية وأرسطو بالتحديد الذي تعرض له في نظرية المحاكاة في كتابه فن الشعر، الذي يعد المحاولة الأولى لتنظير الأدب، حيث نقل مفهوم الشعرية من مستواه الأدبي إلى المستوى الفلسفي.

وقد تطور مفهوم الشعرية الأدبية في العصور اللاحقة على يد "الشكلانيين الروس"، الذين بحثوا في البنى الأدبية المتحكمة في النص، عن طريق وضع مبادئ تصف الخصائص الشكلية المستمدة من الأدب نفسه.

ومن ثمة؛ "عد الشكلانيون النص نظاما ألسنيا ذا وسائط لإشارية يمتلك المعنى في ذاته، ومدلوله كامن في بنائه ومستقل عن مبدعه، كما قاد هذا النشاط النقدي الشكلانيين إلى رصد المفاهيم النصية واستغلالها من جهة، وخلخلة النقد التقليدي المساير لمعطيات الجودة والرداءة بواسطة الثوابت البلاغية والمعيارية من جهة أخرى، فاجتهد الشكلانيون بقدر كبير من الموضوعية في استنباط قوانين النص من النص ذاته"[1]، وذلك لأن مواطن الجمال داخل النص الأدبي تتمثل في بنية العناصر المكونة له أو المتفاعلة داخله.

ويصطلح "ياكبسون" على الشعرية مصطلح البوطيقا أي علم الأدبية، فهو يرى بأن "موضوع العلم ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[2]، وبذلك يكون البحث

[1] . تزفيتان تودروف: المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1982، ص19/18.

[2] . رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1998، ص29.

منصبا على أدبية الأدب بوصفه لغة خاصة، من دون التأمل في مجموعة الأنساق الفلسفية والنفسية والفنية والجمالية والثقافية والأيدولوجية المنبثقة عن النص.

ويبرز تعلق الشعرية بوظائف اللغة في إطار النظرية التواصلية العاملة للغة، ومن ثمة؛ يتحدد مفهوم الشعرية في النقد الحديث بكونها "فرع لساني يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، فلا تهتم الشعرية بالوظيفة الشعرية في الشعر فحسب، بل تهتم بها خارج الشعر كذلك"[1]، أي أن الشعرية هي أحد الوظائف الستة للغة، تبحث في مجموعة الشروط التي تحقق للنص أدبيته، كما تعالج الجانب الفني والجمالي للنص انطلاقا من بنياته المتفاعلة والمتجانسة، وتهتم بجانبي الأدب معا شعر ونثرا.

أما "جيرار جينت" فيرى أن الشعرية هي التي "تهتم بمجموع الخصائص العامة أو متعاليات النص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية، ومع هذه القراءة المفتوحة واهتمامها بالإشارات والرموز الكامنة في بنية النص بوصفه تركيبا مفتوحا، يكون فيه للقارئ دور مهم في ملء فراغات النص دون إغفال غياب الشعرية التي يكون النقد بدونها مجموعة بديهيات عقلية كامنة وغير علمية" [2] ، فيركز "جينت" على دور القارئ المهم في إكمال العملية التواصلية عن طريق اللغة، حيث تعمل الوظيفة الشعرية للغة على جذب القارئ وشد انتباهه بغية الانغماس في النص وكشف أغواره.

كتب "الأعرج" **أنثى السراب** ضمن قالب رومانسي شاعري، تحرر فيه من سلطة الوعي، كما تحررت الكتابة داخله من بدايتها إلى نهايتها، فهو يعد الكتابة مجرد "**لحظة ألم من امرأة ورقية معلقة في شجرة الجنة، تريد أن تنزل هذه الأرض لاستعادة صراخها ولحمها وحواسها الضائعة، من سطوة اللغة ومن سطوة الكاتب نفسه**"[3].

---

[1] . رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1998، ص35.

[2] . جيرار جينت: عودة إلى خطاب الحكاية. تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي بيروت، 2000، ص52.

[3] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص07.

تقوم رواية "أنثى السراب" على تقنية الرسائل القديمة والكلاسيكية، إذ تتضمن ثلاثة فصول موسومة بالعناوين التالية: بهاء الظل، مشيئة القلب، عطر الرماد، حيث تؤسس هذه الفصول لعالم السردي الخيالي للرواية، كما تتراوح اللغة داخله بجمالية وشعرية مفرطة، خاصة وأن الأعرج معروف بكتاباته التي يصبغها النفس الطويل، فيعمل على شحذ عناصر التشويق للمتلقي وشد انتباهه حتى يبقى بذلك لصيقا للنص، ورهين الأحداث الداخلة فيه، ويساهم اختيار العناوين بشعرية صارخة في فتح عوالم النص واكتشاف نظامه ومكنوناته، فالأعرج يمارس السلطة المطلقة على القارئ في اختيار عناوين رواياته.

أشار الكاتب في بداية **أنثى السراب** إلى أن الرواية قد كتبت من طرف **ليلى** الشخصية الأساسية الأنثوية في النص، حينما قررت نشر كل ما تبادلته من رسائل الحب مع سينو طوال ربع قرن من الزمن، وهو عمر حبهما المستور، قبل أن تقدم على قتل مريم التي لطالما سرقت منها هويتها، وذلك في نوبة جنون وداخل جو جنائزي أمام صراخ الشرطة والمارة إلى أن تسقط قتيلة، فهي لم تستحمل قبوعها داخل الظل وخلف الأقنعة طوال هذه المدة.

أرادت **ليلى** استرجاع ما سرقته الكتابة منها، واسترجاع هذه الهوية المسروقة من **مريم**، الاسم الذي اشتقه لها **سينو** من طفولته الضائعة، ثم سرعان ما أسكنه جميع رواياته، وهذا حينما حذف اسمها الحقيقي وأوهم الجميع بأنها **مريم** والتي هي في الحقيقة ليست سوى امرأة خيالية متكونة من ورق وحبر، تشكلت من أنقاض امرأة حقيقية، فهذا الاسم "**أكل كل شيء في داخلي وسرق مني هويتي وحتي ألبستي**"[1]، حيث لا تشك ليلى "**مطلقا في أن كل ما قاله سينو عني، قد ينطبق أيضا على الكثير من نسائه اللواتي لسن في النهاية إلا استعارات لامرأة واحدة ووحيدة ركبها سينو من كل تفاصيله الحياتية**"[2]، فالكاتب سرق منها اسمها الحقيقي وهويتها الحقيقية، ورمى بها في غيابات الحب والموت والضياع.

ومن ثمة؛ يعود اختيار الأعرج لتقنية الرسائل في هذه الرواية لكونها لعبته المفضلة في الكتابة عن الحب والشاعرية، إلا أنها لعبة غير مأمونة المسالك، "**في السنوات التي مضت، كلما كتبت**

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص35.

[2] . نفسه: ص244.

عن الحب، كانت الرسائل لعبتي المفضلة في الكتابة على الرغم من كونها لعبة غير مأمونة المسالك، لم أفعل الشيء الكثير سوى أني استعملت حيلة الكتابة لأجعل من المستحيل ممكنا"[1]، وتفصل بين هذه الرسائل فقرات سردية تسردها **ليلى** لتشرح رسالة، أو تضيف بعض المعلومات التي تخصها أو تخص **سينو**، أو تحكي عن ظروف تلك الرسالة.

تعد **أنثى السراب** مغامرة لغوية شاعرية ومجنونة يتقاسم تفاصيلها كاتب من لحم ودم، مع امرأة معجونة بشهوة الحبر والورق، حسب الأعرج نفسه، وهذا ما تنفك **ليلى** دحضه، فهي تؤكد "**لست امرأة من ورق، ولكنني حقيقة سينو المرة التي يحاول تفاديها وربما إخفاءها، وهي منغرسة فيه بقوة**"[2]، وبذلك تتراوح اللعبة السردية بين الكاتب وشخصيته الرئيسية التي تعلن التمرد التام عليه بسبب الخيبات المتتالية التي أشعرها بها.

بيد أن دخول **سينو** لمستشفى كوشان بول سان بباريس إثر أزمة قلبية، هو السبب الذي جعل من **ليلى** تبدأ التأليف وتتجرأ على نشر تلك الرسائل التي تمثل فراش العاشقين، "**ما لم أتحمله أن تسرقك مريم مني، بإمكاني اليوم أن أعود إلى فراشنا الوحيد والمشترك والأجمل والسري للغاية، رسائلنا هي حياتنا المخبوءة، ودليلنا في ظلمة هذه الدنيا القاسية، نورنا في مسارات اليأس والاستحالات المفجعة**"[3]، ومرجعتيها في فعل ذلك هو أن **سينو** قد نشر جزء من هذه الرسائل في السابق، فهي تعترف أنه "**كثيرا ما نشر سينو رسائلنا، بعد ان يدخل عليها بعض التعديلات لولا أنه سبق له أن نشر أشياء حميمية تخصه وتخص غيره، مما أعطاني بعض الشرعية لنشرها**"[4]، إلا أن عملية نشر **ليلى** للرسائل التي تجمعهما كانت بصورة مباشرة دونما نقصان أو زيادة، وذلك على عكس ما كان سينو يفعل في رواياته السابقة اذ يخضع الرسائل إلى سلطة الكتابة تحويرا وتحويلا وفق ما تتطلبه صياغة النص.

أراد **سينو** من شخصيتي **ليلى** و**مريم** أن تقعا في حبه لتكونا مثالا للعشق اللا متناهي، ويرجع ذلك إلى نرجسيته الطاغية في أن يكون المعشوق الأوحد والأمثل، لكن سرعان ما انقلب الأمر

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص32.

[2]. نفسه: ص15.

[3] . نفسه: ص49.

[4] . نفسه: ص25.

عليه، حيث تمردت الشخصيتان عليه فحلتا محله وصادرتا وجوده[1]، فتجأر **ليلى** ثائرة: لقد "**حولني بلمسة لغوية سحرية إلى أيقونة سماها مريم، أفرحتني وقتها ألوانها الجميلة وزخرفتها، قبل أن يتحول كل شيء إلى كابوس متخلية عن اسمي لصالح امرأة ورقية أكلتني ولم أعد قادرة على تحمل وجودها معي في الفراش نفسه، اكتشفت فجأة أني كنت أنا المرأة الورقية الميتة، وكانت مريم هي سيدة الحياة كلها، كيف سرقت الحياة مني بدون أن أنتبه لذلك، تلك هي مشكلتي معها**"[2] .

وانطلاقا من ذاك، يتأتى لها الانتقام من **سينو ومريم** في نشر الرسائل المخبوءة، "**سأنشر رسائلي ورسائله، وعليه أن يتحمل عسر اللعبة لأنه هو مخترعها في الأصل، ويدرك جيدا أن السحر يمكن أن ينقلب على الساحر في أية لحظة**"[3]، إذ أن هذه الرسائل المخبوءة هي السر الذي كان سينو يخاف إفشاءه.

ووقف اختيار السكريبتوريوم كمكان تمارس **الشخصية: ليلى** داخله التمرد على **البطل: سينو**، من أجل أن تغدر بامرأة ورقية سرقت هويتها، كتشبيه استحضر فيه المؤلف رمزية الكهوف في التاريخ، حيث أن أغلب الاكتشافات الإنسانية التي غيرت مسيرة البشرية جاءت من المغارات والكهوف، فغار حراء كان مهدا للقرآن الكريم، ومقدمة **ابن خلدون** وليدة مغارة افرندا، وفي المغارة أبدع **سيرفانتيس** قصته دون كيخوته.

وعليه؛ اختار **الأعرج** هذا القبو وسط جو شاعري حسي استعرض الكاتب في رصه المعزوفات العالمية، كما شحنه بشرر متقدة من لهيب الذاكرة، "**الموسيقى وذاكرتي المتقدة هما كل ما يؤثث حضوري، ويمنحني حنينا لذيذا نحو زمن أصبح فصوصا صغيرة**"[4]، خاصة وأن ليلى عازفة كمان وهي ابنة سي ناصر عازف الكمان كذلك، ويرجع ذلك للخط العام الذي يتبعه الاعرج في بناء رواياته، خط مشبع بالفن التشكيلي والنحت والموسيقى، ومتلاقح بنفحات المدن المتباعدة كالدوحة

---

[1] . ينظر: نادية هناوي سعدون، أنثى السراب، حين يتغلب أبطال الرواية على مؤلفها، موقع القدس، www.alquds.co.uk.com نشر بتاريخ 2016/11/03.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص50.

[3] . نفسه: ص53.

[4] . نفسه: ص16.

وبيروت وباريس ونيويورك، ومن ثمة تقرر ليلى تصفية الحساب مع المؤلف نفسه وهي تطرح أسئلتها، "**أريد أن أصفي حسابي مع شيء غامض لا أعرف كيف اسميه، شيء أقصاني من حقي من الحياة، ووضع مكاني قناعا سماه مريم ليضفي بعض القداسة إلى جريمته**"[1]، ومنه؛ تظهر أول بوادر التمرد والثورة للشخصيات على مؤلفها.

استعمل الكاتب "تكنيك التنوع في الضمائر السردية، والبغية هي كسر الرتابة والتكرارية للرسائل، فنجد التناوب قائما ما بين ضمير التكلم والخطاب والغياب، وهذا ما منح السرد ملمحا سايكولوجيا جسد مرارة التشظي ما بين الكاتب ومسروداته" ، فيأخذ سينو القدر الأكبر من السرد داخل الرسائل، إذ بلغت إحدى الرسائل اثنتين وثلاثين صفحة، ورسالة أخرى أرسلها من الدوحة تتجاوز الثلاثين صفحة، وكل هذا لا ينفك أن يكون كتابة عن الذات، بدليل أن الأزمة القلبية التي أصابته وجعلته يقترب من الموت هي التي أشعلت رغبته "**لكتابة نفسي قبل فوات الأوان**"[2]، وتحدي الموانع التي كانت تمنعه سابقا، وما يتناوله السرد خارج الرسائل مجموعة من المواضيع، مثل زواج كل من **ليلى** و**سينو** بشخصيات أخرى، وفشل فكرة الزواج بينهما، وحمل **ليلى** من **سينو** سرا، كما تظهر بعض القرائن التي تشير لسيرة الأعرج في المتن والهوامش.

ويصل السارد إلى مستويات كبيرة من الاتقاد والتناسل، ما يؤسس لشعرية نصه فتظل الغيرة مؤدية لدورها في استمرار التوالي والتبادل للرسائل بين الكاتب ومسرودته، حتى إذا شارف السرد على الانتهاء تكون المسرودة قد قبلت في الختام انتحاره البطل، " **لبست الأسود استعدادا للحداد، فأنا مقدمة على شيء خطير قلبته في رأسي طوال الزمن الذي أعقب سقوط سينو في غيبوبة فجائية**"[3]، ليعود السرد دائريا للحظة التي كانت الشخصية ليلى قد سطرتها في بداية الرواية.

تتوغل رواية ذاكرة الماء في اشتغالها السردي في نقل معاناة المثقف سنوات الجمر بالجزائر، فالسارد يسعى لاختراق الذاكرة الذاتية واستنزاف مخزوناتها المدفونة، ورصفها في قالب لغوي شعري، كتب فيه الأعرج عن الطفولة اليتيمة وعن الوطن المسروق، وعن العشق المرهون بالموت، ويتجلى ذلك في فراقه لزوجته وأسرته نتيجة التهديدات الطائلة بالموت.

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص120.

[2] . نفسه: ص31.

[3] . نفسه: ص13.

وهذا ما نتوسله في المقطع الآتي: "**بعدك يرميني إلى بعد آخر يشبه فراغات الذاكرة، يملأني في غفلتي هذه، يأتيني من يعيد يبحث عن حيطان المدينة الضائعة، مملوء بالقهر والحنين، لو تعرفين لقد سرقوا الأشواق والنور، وهاهم يبيدون الذاكرة قطعة قطعة ويأكلونها بهدوء وثبات كدود الخشب، لم يصنعوا لنا ذاكرة بل قعرا محشوا بالرماد والظلام والخوف، كم من الضغينات سكنت أعماقنا بجهل؟ ألم يكن من الأحق أن نسمع حنينا داخل أرضنا قبل أن يتحول كل شيء إلى منفى، هذه المرة سأكون وحيدا واكتشف هذه الأسرار الصغيرة وأدعك وحدك للكتابة والبعد والجروح، وأتنكر أنا لمدينة متنكر عن آخرها**"[1]، فالكتابة هي السبيل الوحيد لصد الظلام والخوف، كما أنه الملاذ الآمن والملجأ الوحيد الذي تحتمي فيه الذات من تنكر المدينة لتفرغ عليها ثقلها والأسرار الصغيرة.

تصف الرواية على طول مداها السردي يوما واحدا من حياة أستاذ جامعي، "**أشعر أن هذا اليوم استثنائي وعلى أن أقوم بكل الترتيبات الممكنة للخروج من هذه الحفرة، والقيام بمهامي الاعتيادية، المرور على الجامعة المطبعة، الحوار مع نادية، قالت لي وهي تكلمني عبر التلفون: لا تعطني اسم مطعمك فأنا أعرفه، نتفق على الوقت، ثم حضور التجمع الاحتجاجين والجنازة، فالعودة إذا كانت الرحلة ميمونة**"[2]، وعليه؛ تمثل مواجهة المثقف والإرهاب المشهر للعنف العلني والخفي، والذي يدعي الإسلام دونما جنوح لتعاليمه السلمية.

نجد أن النص السردي **ذاكرة الماء** "يدور في صور شعرية تنقل فجائعية الحياة اليومية لفعل الموت والاغتيال والقتل والعنف والتدمير، بينما تتثال ذاكرة فردية سرعان ما تمتزج بذاكرة وطنية عامة، وكأن النص مرثية شديدة الشجن والإيلام والقسوة والرعب للجزائر، فتتداح صور من الذاكرة تشريحا للتاريخ البعيد والقريب، وللسلطة بكل تمثيلاتها العسكرية والأمنية والسياسية، ناهيك عن التنديد بالسلطان الاجتماعي السائد أو المتخدر او المتواطئ، وتبلغ ذروة الرثاء الفاجع في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤية ومدار اللحظة، وكأنه زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت لمعاني الحياة ولرموزها الإيجابية الفعالية وفي مقدمتهم المثقفين، وذلك حينما تصير وطأة الإرهاب

[1] . واسيني الاعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص230/229.

[2] . نفسه: 45.

والقتل إلى اختلاط الوهم بالواقع لتصبح حقيقة مربكة لا سبيل للإنسان من الفكاك منها"[1]، فقد أصبح الموت مستكينا داخل اللا وعي لديه، وذلك حين يظهر على الكوابيس والأحلام أو الهلوسات التي تصاحبه وتحرمه طيبة النوم وإن كان الواقع يحرمه طيبة يومه.

لا تنفك **ذاكرة الماء** تعبر عن ذاكرة الجزائري المفعم بالآلام والذي يعيش قتله آلاف المرات في اليوم نفسه يهلوس ويسمع أصواتا صارخة تهدده بالموت أو تحذره منها، هي جنون واع، جنون فرضه راهن القتل والعنف وأصبح يتجلى حتى في الأحلام، فيسرد البطل في بداية الرواية كابوسا كان رأى فيه موته يقول: "**داستني سيارة فمزقتني، ولكن في النهاية استطعت أن أقوم، جمعت نفسي قطعة قطعة، رأيت منشارا يقطعني مثل قطعة خشب، رأيت ذاكرتي وأنا أضعها مثل العلبة المسحورة، قفزت من خلالها حمامات وغربان وبحر أزرق وعطور**"[2] ، فنجد أن هذا الحلم قد انطلق من العقل ألا واعي القلق والمضطرب للكاتب، فجاء سرده بلغة عنيفة ومتداعية ومسترسلة، تعكس شعرية الموت والخوف المتفشية داخل هذا النص.

وتتميز الكتابة في **ذاكرة الماء** بأسلوب التذكر والحديث الاسترجاعي والذي غالبا ما تطغى داخله شطحات الشعرية كما أشرنا سابقا، ويمكن اعتبار هذه الرواية مظهرا لتجليات الذاكرة الذاتية، واسترجاع للأنا المهدد بالكتابة، فيقوم السرد على وجود ذات ساردة هي الذاكرة التي تطبع وجدانها على وقائع الحياة اليومية.

ونجد بعض الشظايا السردية حين يتناوب السرد بين ما يلي:

- **<u>سرد ذاتي:</u>**

"**هل سأبقى مرة أخرى داخل هذا القفر الذي اسمه البيت؟ هناك شيء غامض يربطني بهذه الأرض، وهذا المكان المعزول، ربما حفنة تراب ما زلت أحتفظ بها وأرحل كلما كان ذلك ممكنا**

[1] . عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر، دراسة في أزمة الذات في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب. سوريا، 2003، ص262.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص17/16.

أشتم رائحتها، وأشعر أن لي وطنا حتى عندما يسرق مني هذا الوطن"[1]، فيصف هنا حالة ذاتية تواجه يوميا، وهي الصراع النفسي بين حب التربة والوطن، وبين مصير المنفى والانعزال.

- **سرد تاريخي:**

تنتابني مشاهد القيامة، استحضر وجه مصطفى أتاتورك وأنا أصرخ: الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد، عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس وهو يحاول أن يفتح صدره نحو عطور المدينة ومتاحفها ومبانيها ومقاهيها، ويبحث لها عن تأويل مستحيل داخل المصحف الذي لم يغادر يمينه، هل يملك حكامنا شجاعة أتاتورك"[2]، ويظهر هنا التناص التاريخي مع حادثة حقيقية، فالتاريخ يذكر قصة اختيار رفاعة الطهطاوي كرئيس للوفد المصري إلى فرنسا من أجل التعلم وترجمة الآداب الأوربية.

- **سرد تخييلي:**

"**لم يبق على الصباح إلا بعض الساعات، زرقة البحر ما تزال داكنة وسط ظلمة لا تخترقها إلا السفن الصغيرة الراسية في مكان ما داخل هذا الساحل الواسع الذي يبدأ يضيق فجأة، لا تظهر إلا أنوارها وهي تتلألأ في عمق مثل النجوم العائمة على سطح البحر**"[3]، وتظهر هنا براعة الكاتب التخييلية، وجمالية أسلوبه في نحت عبارات الوصف والتصوير.

- **سرد استرجاعي:**

"**استيقظ في ساعة متأخرة جدا من الليل، أزحف نحو الباب والنوافذ في الظلمة حتى لا أوقظ ريما وفاطمة أتحسس الأقفال ثم أعود من جديد، أدخل في فراشي، أسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات، ثم شيئا فشيئا أنام عليها لأجد نفسي في غمرة كابوس بدون ألوان، كابوس ليس كالحلم، واضح يحمل كل الوجوه والتفاصيل، أراهم من فوق، من الطابق الخامس**

[1]. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.
[2]. واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص48.
[3]. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص20.

وهم يطعنون رجلا يشبهني"[1]، ويتجلى هنا خطاب الذاكرة واستنطاق مكنوناتها الدفينة، فشعوره بالتهديد انغرس في عقله ألا واعي، وأصبح يطارده في شكل كوابيس وأحلام مرعبة.

بيّن **الأعرج** ظروف كتابة هذه الرواية في الافتتاحية حيث أشار إلى أن هذا النص قد "**كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنين من الخوف والفجيعة، بدأ من شتاء 1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا العالق في الحلق كغصة الموت، والذي لم تستطع الذاكرة لا هضمه ولا محوه من بين دهاليزها ورمادها وأنهى بالجزائر 1995، ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلا أنا وامرأة من رخام ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة ضاعت داخل موجة جبلية**"[2].

ويتأتى من هذا المقطع التأكيد على حتمية التسجيل التي ترافق هذا النص، والتي تظهر من خلال الوصف، فذاكرة الماء هي ذاكرة الأعرج نفسه الذي اتخذ ماء البحر ملاذا، فهو يتساءل "**وهل للماء ذاكرة؟ ثم يجيب: هو ذاكرتي أو بعض منها، ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة أو السرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم**"[3].

يجيب هذا النص على التساؤلات التي يخمنها القارئ عموما، والجزائري خصوصا حول حياة المثقف أيام الأزمة، "**كيف تعيش هذه القساوة؟ كيف تخرج؟ كيف تدخل؟ كيف هو طعم الموت في حلقك؟ بم تشعر وأنت تغادر البيت صباحا واضعا يدك على قلبك أو في جيبك؟ كيف تواجه الموت كلما نزلت إلى المدينة**"[4]، فيصف النص حالة التهميش والتقتيل التي ظل يتعرض لها المثقف الجزائري سنوات التسعينيات.

لقد جاء النص على ذكر السكوت المسيس للسلطة التي غالبا ما توافق قتل المثقفين الذين يقفون في خط المعارضة دائما "**تصوري، صار الآن يستكثرون فينا حتى الرصاصة، بكل بساطة نذبح كالخرفان أمام أولادنا، وقتلنا يرضي كل الذين يريدوننا أن نصمت نهائيا**"[5]، وقد أدى هذا

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص338.

[2] . نفسه: ص07.

[3] . نفسه: الصفحة نفسها.

[4] . نفسه: ص186.

[5] . نفسه: ص194.

التهميش إلى حدوث الصراع العائلي بين البطل وزوجته، ـ والذي أدى فيما بعد إلى اغتراب الكاتب ـ فهي تريد الهجرة والعيش في مدينة أكثر أمانا لها وأولادها، في حين فضل هو البقاء ومواصلة الحياة وتأدية الواجبات التي تحتمها عليه مواقفه كمثقف وطني.

بيد أن زوجته لم ترض بهذه الحالة فهي لا تنفك تجأر عنه، فهي تريد جواره "**أريدك حيا، أتحمل كل رومانسياتك وحنينك، أريدك بصراخك الذي أشتاق إليه وحزنك الدافئ، لا أريدك صورة بالأبيض والأسود معلقة داخل إطار قديم، أصدقاؤنا جميعا قد قتلوا، ماذا ربحنا سوى مرارة موتهم وافتقادهم الذي يأكلنا من الداخل كالأخشاب المسوسة**"[1].

ويرجع تصوير حالة الصراع النفسي والأسري هذا إلى تضارب المواقف وتشابهها عند كل الجزائريين، بين مرضاة بالهجرة ومخاطرة بالبقاء، إلا أن الراوي قدم أسرته وحياته كتضحية ورفض الهروب والهزيمة، فقرر مواجهة القتلة بالثبات، كما أن موت أصدقائه وأقربائه بطرق بشعة لم يثنه عن عزيمته في الصمود إلى الرمق الأخير، وذلك ما يظهر في حواراته مع زوجته، التي بقيت عاجزة أمام خيراته ومواقفه:

_ "يا خويا يرحم والديك، ألم تقتنع بعد بأن الموت صار عند بابك؟

_ عارف مخي صار مغلقا، المؤكد الحياة هناك أقل تعقيدا مما تتصور، الموت حاضر يوميا، لكن الناس مصرون على الحياة إلى النهاية.

_ يا رجل عن أي حياة تتحدث؟ لأجل من تنتحر؟ من أجلنا، لسنا في حاجة إلى شهادات جديدة، من أجل الوطن؟ يريدك واقفا تدافع عنه وليس في قبر.

_ أنا عاجز عن تفسير هذه العبثية التي صارت تلائمني.

_ أنت هو أنت، عندما تصمم.

لا تسمع إلا لنفسك، ليكن"[2].

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص90.

[2] . نفسه: ص187.

إلا أن هذه اللغة الشعرية في الكتابة داخل الرواية، والمصعدة بالألفاظ القاسية، وصور الموت والعنف لم تمنع من دخول بعض فسحات الأمل من التسلسل إلى طيات السطور، حيث يبقى الأمل هو المعادل الموضوعي الذي يشير إلى النصر ضد كل هذا العنف الكائن، كما يشير إلى التوازن العائلي في ظل هذه الصراعات القائمة.

يأمل الكاتب بواقع أجمل في وطنه وبين أسرته وأصدقائه، فلا يزال رغم خيباته المتتالية يحلم بحياة أفضل، يقول: "**ما زلت آمل حتى لا أموت مختنقا، حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكذب الكثير، أصر أن أحافظ على هذا الحد الأدنى من التوازن، من أجلنا، ومن أجل الأطفال، عائلات كثيرة انكسرت وراء هذا التآكل الرخيص**"[1]، حيث يبقى الأمل السبيل الوحيد لتلافي جراحات الزمن، وبلسم فجائع الموت.

وتخطو الكتابة في **شرفات بحر الشمال** نفس الخطوات مثل سابقتيها، حيث تمثل الكتابة داخلها حالة من الوعي الموغل في اللغة والذات والوطن، فيستقرئ القارئ منذ الكلمات الأولى في الافتتاحية ذاتية المؤلف التي تتجلى بين تطورات الأحداث، وقد أشار الراوي إلى أن لحظات الهبل والجنون والحب هي التي دفعته للكتابة وذلك بغرض الشفاء من لهيب الذاكرة بالنسيان، "**شكرا لهبلك وغرورك، فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة، ووهما جميلا اسمه الحب مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة، لأشفى منك بأدنى قدر ممكن للخسارة**"[2]، وعليه؛ يمكن القول بأن "الأعرج" اتخذ في هذا النص من الكتابة وسيلة لأن تقول أكثر مما تتحمل.

أخذ الكاتب في هذه الرواية المتلقي إلى أقصى عوالم الكآبة والشوق والحزن والغضب على الوطن الجريح الذي ينزف أفراده فرادى وجماعات، وعن الأحلام الوردية في العيش بسلام والتي تقتل قبل أن تولد، وهذا ما كان واضحا منذ البداية، فافتتاح الرواية ب"**كان اسمها فتنة**"[3] كفيل بأن يجعل القارئ يدرك بأنه سيدخل إلى عالم استرجاعي مثقل بالتذكر والتداعي والحنين.

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، ص87.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص09.

[3] . نفسه: ص13.

تتحدث الرواية عن ياسين الفنان النحات الذي رافقه الفقدان وغياب أحبائه منذ سنواته الأولى بعد فقد أبيه في الثورة، وشهد على استماتة أمه في تربيته وإخوته غداة الاستقلال وفي سنوات الإرهاب، فكانت أمه المرأة الاولى التي تعلم منها الحب والتضحية، ثم كانت أخته زوليخا التي تعلم منها الدفاع عن الحب والعشق وإن اضطره ذلك إلى الموت، لكن سرعان ما يعاود الفقدان زيارته، وهذه المرة بموت أخيه الذي صدق الحرية الممنوحة فيما بعد الاستقلال، فكلفه هذا الصدق روحه، إذ استهدفته رصاصة عمياء شقت صدره، والعم غلام الله الذي شنق على يد المشرعين للموت باسم الله بعدما قتلوا ابنته نوارة، إلا أن موت زليخة كان أكثر تأثيرا في نفس ياسين.

يبدو أن الغياب هو البطل الأبرز في هذا النص، إلا أن ذلك لم يمنعه من الحب، فكانت له قصة حب مع ثلاث نساء، فالأولى "نرجس" عاملة الإذاعة التي علمته الكلام والتعبير، حين تفتحت ذاكرته اللغوية على مفاتن صوتها ولغتها من خلال متابعته لها عبر أثير الإذاعة و"فتنة" المرأة التي علمته الفن والعشق، فقد كانت "**تداوي جراحها بالعزف على آلة الكمان، المرأة التي علمته المعنى الحقيقي للعشق الذي أصبح في دروبه كلها يسير منها وإليها، المهبولة كما أطلق عليها أهل القرية، لعدم قدرتهم على فك شيفرات عمقها ووعيها وغرابتها**"[1]، و"حنين" المرأة التي علمته التعايش مع الخيبات هناك في المنفى الذي فتح له أذرعه نحو الشمال حينما يقرر البحث عن فتنة التي هربت لأمستردام وسبقته هناك، وتركت فقط البقايا، بقايا إنسان وذاكرة وعاطفة.

تنفتح الرواية على إيقاع الحب وتنغلق عليه، وما بين البداية والنهاية تنمو قصصا متشعبة مكانا وزمانا تقدم تفاصيل صيرة للدهشة والحب، رغم الخيبات والانكسارات التي تحملها شخصية البطل والشخصية النسائية المتصلة به والتي تجد عزاءها الوحيد في حبه، وهو الهارب من حتمية الموت في وطنه إلى قيود المنفى المتشابكة ما بين الحب والفقد والعزلة.

إن السرد باستخدام ضمير المتكلم يخفف عن البطل/الراوي وطأة الذاكرة المثقلة بحكايا العنف والرغبة والفقد والصمت، ومن ثمة نجد أن الراوي هو كل شيء، فهو من يتولى رواية الأحداث، وهو البطل الذي تدور القصة حول سيرته، وهو العاشق المجنون والوفي، وهو الطفل الهش الذي ينكسر سريعا، ومن ثمة فإن كل هذا جعل نص شرفات بحر الشمال يستنطق الذاكرة ويتفنن في

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص39.

قراءة الناس والأزمنة والأمكنة والتاريخ والفن والنساء، ومن ثمة يكون البحث في شعرية الكتابة داخل هذا النص بمثابة إعادة القراءة لها[1].

غالبا ما تكون القراءة لحظة اشتهاء في الأول والأخير، وهي رغبة في "كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام، ويكون الخلود مصيره"[2]، وتكون دلالة الشعرية داخل هذه القراءة هي "تحديد الفوارق الخاصة بالفن اللغوي والمميزة له عن بقية الفنون ومظاهر السلوك اللغوي"[3].

يركز الأعرج في الحيز ما قبل الإهداء على واقعية الأحداث نافيا صدفة التخييل، ومعتذرا لكل الشخصيات التي شكلت مدارات الأحداث في هذا المتن الحكائي، فهم موجودون فقط بسبب الحب، يقول: "**عذرا، لكل الذين يرون شبها لهم في أحداث هذه القصة، فليس ذلك إلا من قبيل الحب، الحب فقط وليس المصادفة**"[4].

ما نلاحظه هو أن هذه الرواية تشبه في شاعريتها الاسفنجة المغمورة بالعواطف الجياشة، كلما لامس القارئ جانبا منها نضخت حبا وقطرت عشقا، ونجد أن هذا النص يبتدئ شعريته انطلاقا من عتباته الأولى كالعنوان والإهداء والافتتاحية، فالعنوان **شرفات بحر الشمال** هو جملة اسمية موغلة في الشعرية، حيث ندرك سلفا أن الشرفات الذي يقصدها الراوي في بنية العنوان هي شرفات مجازية تعبر عن التعالي والفرح والحلم المسروق، فارتبطت دلالة البحر بكل المفقودات من الأرض إلى الأهل والأحباب، حيث أن كل شرفة من شرفاته تطل على حكاية غارقة في الشعرية، مما يجعل بحر الشمال يتقدم كفضاء حميم بديل عن الوطن المفقود.

وقد صاغ الراوي إهداءه في قالب حميمي مفعم بالشعرية شحنه بالألفاظ الدارجة، وطعمه بانزياحات التشكيل الشعري "**أيتها المهبولة، في كل الوجوه أنت إليك وحدك في صفائك وبهائك، أغلقي أولا هذا الباب العاري سدي النوافذ المغلقة، ثم قللي من خطايا الكلام واستمعي إلي قليلا،**

---

[1]. فتيحة كحلوش: شعرية البنية السردية في الراوية، نحو تيه شعري في شرفات بحر الشمال. مجلة العلوم الإنسانية. جامعة مسيلة، ع28. ديسمبر2007.ص 107.

[2] . برنار فاليط: النص الروائي. تر: رشيد بن حدو. الهيئة العامة لشؤون الطبع. الأميرية. المغرب. 1999. ص99.

[3] . محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. مرجع سابق. ص15.

[4] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص 07.

تعبت"[1]، نجد أن هذه الافتتاحية كفيلة بإرباك القارئ وغمسه داخل المتاهة السردية، من يقصد الأعرج بقوله المهبولة؟ هل هي **فتنة؟ زليخة؟ نرجس؟** أم **حنين؟** أم هي استعارة لغوية جمعت جميع نسائه، لا يمكن اكتناه ذلك إلا من خلال مواصلة القراءة لفك الالتباس.

ومن جهة ثانية تشف هذه الافتتاحية عن عمق العاطفة الانسانية المكللة بالحسرة والخيبة والألم، ويفتتح ياسين المتن السردي بقوله: "**كان اسمها فتنة، نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط، كانت هنا على حافة هذا الرمل المنسي قبل ان تنطفئ بين موجات بحر الشمال، ما الذي أيقضها وأنا على عتبة التلاشي، شيء يدعوني للتفكير بها بعمق وحزن، شيء ملتبس لا أعرف سره، سوى أن أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جدا**"[2]، ومن ثمة؛ تشكل هذه الافتتاحية القالب العام للرواية الذي يتصادف به القارئ للوهلة الأولى بصورة شعرية، كما تعمل على تحديد كل عناصر السرد الأساسية مثل: الشخصية البطلة الرجالية وهي **ياسين/الراوي،** الشخصية البطلة النسائية **فتنة،** الزمان استرجاعي "منذ عشرين سنة" والمكان "امستردام" مدينة أوروبية تحيل إلى المنفى.

تتبع الشعرية هنا من كون السرد مشدودا إلى الغياب، غياب الشخصية موضوع الحكي، مع حضور اسمها فقط **فتنة،** مع أن الاسم مثير نوعا ما، وغريب على الذائقة العربية، وعدم تحديد طبيعة العلاقة بينها وبين الراوي، يجعل القارئ يقيم منذ البداية في منطقة الفضول والتساؤل من تكون **فتنة؟** أخت الراوي؟ حبيبته؟ زوجته؟ أمه؟ ثم لماذا يترافق حضورها في ذاكرة الراوي في الجو البارد والممطر؟ الأكيد أنها امرأة لها تاريخ في ذاكرة الراوي.

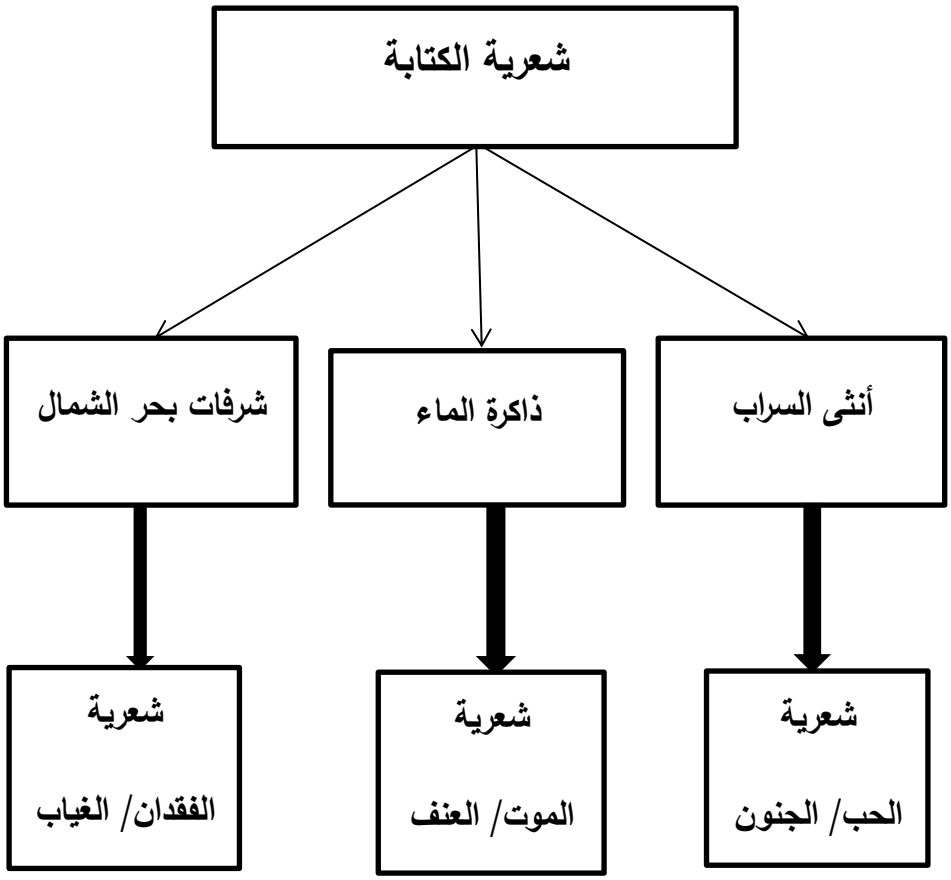
إن ورود اسم **فتنة** في أول الرواية ما هو إلا مؤشر أولي لحكايتها الخاصة التي سوف يتناولها السرد، والتي يتشوق القارئ لمعرفتها، وعند إكمال قراءة النص نجد أنه عبارة عن رحلة نحو الماضي البعيد، وبحث دؤوب عن حبيبة الماضي، وعن الأفراح الهاربة واستعادة الطفولة الهشة، كأن **فتنة** هي الوجه الآخر للوطن، والبحث عنها بإصرار ما هو إلا بحث عن وطن ما قبل العنف والموت، وإن كان ذلك مستحيلا بالنسبة لياسين الذي استطاع المنفى تحرير جسده من الموت، وإن

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص09.

[2] . نفسه: ص13.

لم ينجح في تحرير ذاكرته من كوابيس الموت وثقل صور المقاومة ضده[1]، وبذلك يصير الوطن معادلا موضوعيا للقلق والخوف والرعب والفقد، "**كل الذين ملأوا قلبي سقطوا في أيام الموت الأولى، وما تبقى منهم أكلتهم المعابر والحواجز المزيفة**"[2]، إنها حياة الجزائري سنوات الإرهاب التي غيبت العديد من المثقفين، وأحضرت الكثير من الجهل والدم، وأصبح الوطن مسرحا للتغييب.

نجد أن الشعرية في الكتابة الذاتية موغلة في النصوص الثلاثة، لكنها لا تنحو بها منحى الإطالة المتعسفة، لأنه تولد من رحم الأحداث وترتبط بالسرد الاستعادي نفسه الذي يرتبط بأقصى حميمية الذات، إلا أن هذه الشعرية تختلف من نص بين النصوص الثلاثة، نتيجة اختلاف الموضوع العام للرواية من جهة أولى، وبسبب الزوايا الاسترجاعية التي يسردها الراوي من جهة ثانية، وعليه؛ يمكن فرز مواضيع الشعرية داخل الروايات وفق المخطط التالي:



[1] . ينظر: فتيحة كحلوش. شعرية البنية السردية، مرجع سابق، ص110.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص41.

شكل (6)

ويمكن القول في الأخير أن التعالق يبقى قويا بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي في الكتابة الروائية التي تتميز أغلب نصوصها باستثمار التجارب الحياتية للسارد داخله.

تكشف هذه النصوص "أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال" عن الحضور القوي للأنا عبر استثمار الذاكرة واستعادة المعيش من التجارب، تأكيدا للذات الفردية الكاتبة والتي تعاني في صمت داخل "واقع مارس معها العديد من أشكال الاقصاء والتهميش، وهو ما يحفز تلك الذات على المواجهة بفعل الكتابة"[1]، حتى وإن تم ايهام القارئ وتمويهه بأن هذه النصوص إبداعية وخيالية، أو أنها لا تمت بصلة بتجاربهم الخاصة المعيشة، أو على أنها تخضع للخيال الصرف، وعليه سنحاول البحث في الفصل الموالي البحث عن ملامح التخييل الذاتي في المدونات الثلاثة انطلاقا من التنظيرات السابقة.

[1]. بوشوشة بوجمعة: حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفلسفة، مرجع سابق، ص253

الفصل الثاني:

كتابة الذات عبر التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال

الفصل الثاني:

كتابة الذات عبر التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال

1. مواثيق الكتابة.
2. التخييل الذاتي مغامرة كتابية.
3. اللعب بهندسة الكتابة.
4. آليات الكتابة الاسترجاعية.
5. تقنية الرسائل في أنثى السراب.
6. تقنية القصاصات في ذاكرة الماء.
7. تقنية تعديد الفصول في شرفات بحر الشمال.

تتميز معظم روايات الكاتب الجزائري المعاصر "واسيني الأعرج" بالجنوح إلى نهج التجريب وتصادي الأشكال التجنيسية، وتعالق الأجناس ضمن النص الواحد فيلتبس على القارئ تأويل خطاباته، بداية من الإشكالية الأولى التي تستدعي البحث والتقصي وهي إشكالية التجنيس، إذ أن نصوص **الأعرج** تنبع من أعماق الذات المجروحة والمهمشة، التي تحاول استنزاف الذاكرة وافشاء مخازنها، حتى يتسنى لها الاعتراف والبوح بكل طلاقة، متخلصة بذلك من عبء العقل وثقل المجتمع وتبعاته الأخلاقية.

لقد وسم عنصر التذويت الخطاب العام للرواية الواسينية، وشكلت الكتابة الأنوية علامته المائزة، وهذا ما "يجعل المتكلمين في النص الروائي يبرزون خصوصية الذات المتكلمة وهذا سواء كان على مستوى اللغة أو زاوية النظر والتفاعل مع الأحداث أو تشخيص الصراع الأبدي بين الفرد ومؤسسات الدولة"[1]، فتحاول الذات المهمشة في الحياة إبراز قلقها واضطرابها داخل الكتابة، ما ينتج عنه أدب ذاتي يصف الذات والمجتمع، ويستخدم لغة خاصة تعمل على تصوير وجهات النظر الخاصة بالكاتب.

نجد أن الكتابة تنطلق من جانب أول عن الذات الخاصة للكاتب، أين يحاول الأخير إعلان وإبراز أفكاره حتى يجعل من النص بوقا ومزمارا للإدلاء بأفكاره، ومن جهة ثانية، نجد أنها تنطلق من تطابق الكاتب بالراوي، ويرجع هذا إلى ليونة الرواية وميوعتها وانفتاحها أمام تعالق وتداخل الأجناس بداخلها، كما أنها تسمح بامتزاج الخطابات والأصوات حتى تصبح مثل معترك المواجهة والمغامرة، أو مسرحا للانفعال والمقارنة.

وبناء على هذه الرؤية يمكن مقاربة الروايات الثلاث "أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال"، والمختارة في صدد هذه الدراسة حتى نتمكن من ملامسة تحولات الوعي والسلوك والقيم في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، وهذا في مقابل طغيان الخطاب الرسمي الممجد للوحدة والوطنية والخاضع للسلطة الرقابية الحاكمة.

[1] . محمد برادة: الذات في السرد العربي، دار أزمنة للنشر، عمان، 2012، ص09.

1 / مواثيق الكتابة:

أولا: الميثاق السير ذاتي أو العقد الأوتوبيوغرافي le pact autobiographique

أدرج **فليب لوجون** مصطلح الميثاق في كتابه:" السيرة الذاتية. الميثاق والتاريخ الأدبي"، إذ يقول:" لقد استهواني مصطلح ميثاق السيرة الذاتية، ذلك لأن الميثاق يثير صورا خرافية مثل المواثيق مع الشيطان، التي نغمس فيها ريشتنا في دمنا من أجل بيع الروح، في حين يحيل العقد على دلالة أكثر نثرية، إننا عند كاتب شرعي، فمصطلح عقد يستتبع ويفترض وجود قواعد صريحة ثابتة لاتفاق مشترك بين المؤلفين والقراء بحضور الكاتب الشرعي الذي تم التوقيع عنده على نفس العقد وفي نفس الوقت، وهو أمر لا يشابه في شيء واقع الأدب"[1]، حيث أن وجود الميثاق كفيل بتحقيق التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، مما يجنس النص في خانة السيرة الذاتية.

إن وجود الميثاق السير ذاتي "الأوتوبيوغرافي" داخل الكتابة هو الكافل الوحيد في تحديدها داخل جنس السيرة الذاتي، من دون الاعتماد على عوامل خارجية، حيث يعتقد **لوجون** أنه "في السيرة الذاتية نفترض وجود تطابق بين الكاتب من جهة والسارد والشخصية البطلة من جهة أخرى، وهذا يعني أن الأنا يحيل إلى الكاتب، ولا يتم إثبات ذلك إلا من خلال النص"[2]، فمن خلال صفحة الغلاف يعلن الكاتب التطابق الحرفي والحقيقي بين شخصية الكاتب والشخصية الأساسية داخل العمل الأدبي.

تتمثل أهمية الميثاق السير ذاتي في كونه اتفاقا يعقده المؤلف مع القارئ، و"بموجب هذا الاتفاق يوجه القارئ وتتحدد طبيعة قراءته، حيث أن غياب الاتفاق يجعل القارئ يعيش مع تجربة خيالية يصنعها المؤلف، فيوقعه في مأزق التجنيس، وضبط هوية النص، ويجعله يبحث على مدى واقعية النص وارتباطه بحياة كاتبه، أو ارتباطه بالخيال، وقد يكون هذا الغياب أمرا قصده الكاتب ليوحي

[1] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق، ص58.

[2]. نفسه: ص59.

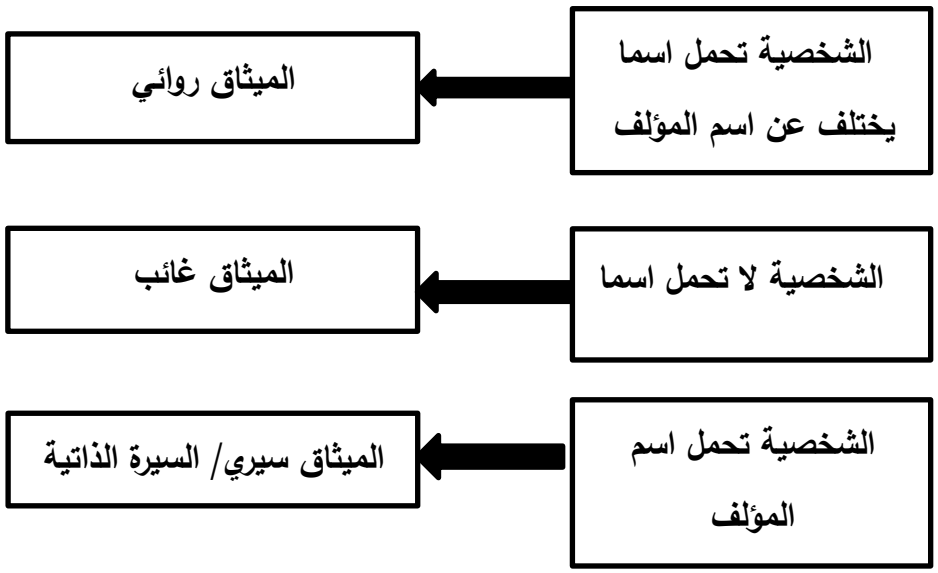
بالانفصال بينه وبين نصه"[1]، لما للسيرة الذاتية من دور جلي في كشف أسرار حياة صاحبها، مما يعرضه لمواجهة مجتمع يرفض الانفلات من العرف الاجتماعي.

تسهم مثل هذه المحاولات في التخفي في فسخ العقد الأوتوبيوغرافي للسيرة الذاتية، وتحقق عدم التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية.

ولقد استعرض لوجون من خلال الميثاق وضعيات ممكنة لمعيارين اثنين هما:

- **اسم المؤلف.**
- **طبيعة الميثاق المنجز من طرف المؤلف**.

كما تنحسر هذه الوضعيات في كون الشخصية والميثاق في إحدى الحالات التالية:



شكل (7)

ويستمر **لوجون** في توضيح نظريته في السيرة الذاتية، يقول: "إنني أنطلق من موقف القارئ، الذي هو موقفي لأدراك أوضح لاشتغال النصوص، لذلك حاولت تحديد السيرة بواسطة سلسلة من

[1] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق، ص58.

التعارضات بين مختلف النصوص المقترحة للقراءة وبعد تعديل طفيف، سيصبح حد السيرة الذاتي كالآتي:

هي حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وتاريخ شخصيته بصفة خاصة"[1].

ويتضمن مفهوم **لوجون** للسيرة الذاتية أربعة عناصر أساسية هي:

1. **شكل اللغة:**

أ–سردي.

ب–نثري.

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

3. **وضعية المؤلف**: تطابق المؤلف الحقيقي والسارد.

4. **وضعية السارد:**

أ–تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ب–منظور استعادي للحكي.

يعتبر **لوجون** أن السيرة الذاتية، هي كل عمل توفرت فيه كل الشروط السابقة، وفي حالة عدم توفر شرط منها تسقط احتمالية انتماء النص لهذه الممارسة، وإذا حاولنا تطبيق هذا الحد على روايات **أنثى السراب وذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال**، نقف على توفر هذه الشروط كاملة، فهي عبارة عن حكي نثري، يتناول حياة شخصيات معينة من منظور استعادي، كما يتحقق التطابق بين الساردة والشخصية الرئيسية.

[1] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق ص21.

يبقى هناك شرط واحد لم يتحقق في هذه النصوص، وهو عدم تطابق الاسم الحقيقي "**واسيني الأعرج**" للكاتب المدرج على صفحة الغلاف الخارجي للمؤلف مع اسم الشخصية الساردة الموجود في النصوص "**سينو/ ياسين**".

ومن ثمة؛ تخرج هذه النصوص عن إطار السيرة الذاتية، لكون التطابق الحرفي لاسم العلم شرطا أساسيا في تجنيس النص داخل خانة السيرة الذاتية.

إن وجود التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية يضمن وجود الأدب السير ذاتي، لكن يبقى السؤال مطروحا حول إمكانية حدوث هذا التطابق في النصوص حينما يستخدم السارد الضمائر (**أنا\هو\ أنت**):

أ / الضمير أنا

غالبا ما يتحدد تطابق السارد والشخصية الرئيسية الذي تفترضه السيرة الذاتية من خلال استعمال ضمير المتكلم، وهو ما يطلق عليه **جيرار جينت** "السرد القصصي الذاتي" الذي يكون فيه السارد هو البطل في حكيه، غير أنه لا يبين بوضوح كيف يمكن أن يوجد حكي بضمير المتكلم دون أن يكون السارد مماثلا للقصة، أي الذي يكون فيه السارد حاضرا بقوة باعتباره الشخصية الأساسية في القصة التي يحكيها[1].

وعليه؛ تكون لنا بعد البحث والتدقيق ثلاثة أنواع من "الأنا" المندرجة داخل متون السرود الذاتية، وهي:

- **أنا المؤلف الحقيقي:**

هو الكاتب المعلن عنه صراحة وفق الميثاق أو التعاقد السير ذاتي بأنه صاحب التلفظ المندرج في المتن، ما يعني وجود التطابق بين اسم الكاتب الحقيقي، والاسم المكتوب في غلاف المؤلف، وهذا ما لا نصادفه في المتون الثلاث، **فالأعرج** دائما ما ينحاز إلى عدم التصريح باسمه الحقيقي في الكتابة، وذلك رغم وجود العديد من القرائن والإشارات التي تفضح هويته.

[1] . ينظر: جيرار جينت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص256.

وفي مثل ذلك نجد ما ذكره في رواية **ذاكرة الماء،** حين وصف حادثة اغتيال شخص أخر يشابهه في الاسم "واسيني الأحرش"، يقول: "**في أعماقي أشعر بعقدة ذنب لا أستطيع مقاومتها أبدا، لابد ان يكون قد حدث خطأ ما في لحظة ما، القتلة يخطئون أيضا، أشعر أن هناك رجلا حماني بصدره ليمنحني كل هذا الزمن، وأنا مدين له بالرغم من أنه لا يدري لماذا قتل بالضبط؟ الرجل الذي قتل كان موظفا بسيطا في الامم المتحدة، يمر كل يوم بالقرب من الجامعة، يشرب قهوته في لا براس المقابلة للجامعة، يتبادل أطراف الحديث مع أصدقائه من الجامعة، ثم يتوجه إلى عمله في منظمة الامم المتحدة، لم يكن بين اسمه واسمي إلى بعض القلب، من نفس مدينتي الاصلية، كان اسمه: واسيني الأحرش حرفان كلفاه رصاصة في الرأس لم تمهله ثانية واحدة لكي يعلن عن الخطأ وأنه ليس هو المعني**"[1].

• أنا السارد:

وهو الموجود في متن السيرة الذاتية بكونه ساردا ذاتيا، ونصادف هذا النوع في النصوص التي تفتح السرد بالإعلان المطلق في تطابق أنا الكاتب بأنا السارد، ويظهر في النصوص بصفته الراوي العليم الذي يدرك مجريات السرد وأحوال الشخصيات.

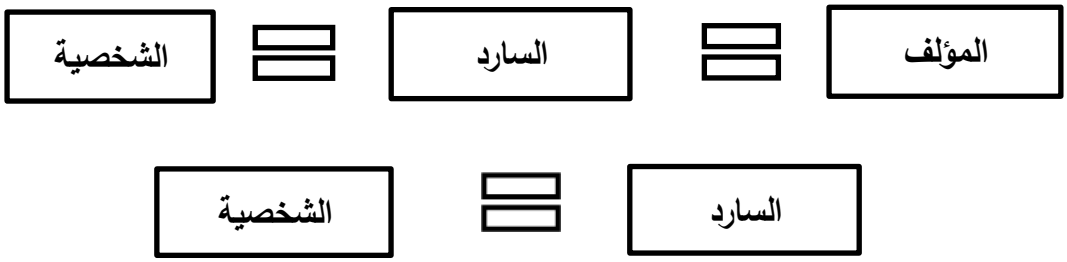
ومثل ذلك يظهر في القصة التي رواها السارد عن الشخصية البطلة قبل ميلاده، وهي قصة العرافة مع أمه يقول: " **اسمعي يا لالة مولاتي، بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى، قبل أن يكون رابعك صبيا، خامسك أبشرك سيكون صبيا، جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد، أي حديد، سألت أمي، سكين رصاصة، سيارة، طائرة**"[2].

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص172.

[2] . واسيني الاعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.

ب / الضمير : هو

يمكن أن يحدث التطابق بين السارد والشخصية الرئيسية دون أن يستعمل ضمير المتكلم من خلال استخدام ضمير الغائب ويكون هذا التطابق بطريقة غير مباشرة، لكن دون أي غموض، وهذا عن طريق المعادلة المزدوجة:



شكل(8)

ومنه؛ فإن تساوي شخصية السارد بالشخصية الأساسية يبقي السارد ضمنيا، كما أن هناك سيرة ذاتية يسرد جزء من النص فيها للشخصية الرئيسية بضمير الغائب، بينما يجد السارد نفسه وهذه الشخصية نفسيهما متحدين في ضمير المتكلم في بقية النص، وقد "استخدم ذلك **كلود كروي** في كتابه **نحن** ليتخذها مسافة حشمة من بعض مراحل حياته الغرامية"[1] والحميمية، حتى يجنب نفسه الاعتراف الصريح بخبايا حياته الشخصية.

إن مقارنة استخدام الضمير **أنا** في المدونات أظهرت لنا النتائج الموزعة داخل الشكل التالي:

المدونات	المؤلف	السارد	الشخصية
أنثى السراب	واسيني الأعرج	ليلى	ليلى/ سينو
ذاكرة الماء	واسيني الأعرج	أنا الساردة	أنا الساردة

[1] . جيرار جينت وآخرين : وجهة النظر من السرد إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب ،1989، ص67.

شرفات بحر الشمال	واسيني الأعرج	ياسين	ياسين

شكل (9)

ومنه تتحقق المعادلات السردية التالية:

• أنثى السراب:	**المؤلف ≠ السارد = الشخصية.**
• ذاكرة الماء:	**المؤلف ≠ السارد = الشخصية.**
• شرفات بحر الشمال:	**المؤلف ≠ السارد = الشخصية.**

شكل(10)

ومن ثمة؛ تظهر نتائج هذا الجدول وهذه المعادلات السردية خروج المدونات الثلاث من تجنيسية السيرة الذاتية حسب الميثاق الأوتوبيوغرافي، حيث تشترط الكتابة داخلها إعلان الكاتب عن جنس السيرة الذاتية.

ج/ الاسم المستعار

إن المؤلف هو الاسم الظاهر على غلاف الكتاب، وهذا ما لا يختلف على أهميته اثنان، لكن نجد أنه أكثر أهمية في النص السيري منه في النص الروائي، حيث أن ظهور الاسم الحقيقي على ظهر الغلاف يعكس حرص المؤلف على إعطاء البعد الحقيقي للوقائع الخاصة بحياته، كما يعد بمثابة الإثبات الكائن على غلاف أي نص سيري، ومنه يمكن اعتبار الاسم الحقيقي جزءا من العقد المبرم بين المؤلف والقارئ، والذي يحدد نمط القراءة، وذلك نظرا لأن اسم المؤلف يعد من أهم العتبات الأساسية التي تهم القارئ وتثبت تعامله مع النص.

وتجدر الإشارة إلى أن اسم المؤلف الظاهر على الصفحة الخارجية للمؤلف هو العلامة الوحيدة المحتواة في النص وفي نفس الوقت تدل على خارجه، إذ أنها تدل على شخص واقعي هو الكاتب، و"يطلب بهذه الطريقة أن ننسب إليه في آخر المطاف مسؤولية تلفظ النص المكتوب برمته، فليس

المؤلف مجرد شخص، إنه الشخص الذي يكتب وينشر، ولأنه متواجد خارج النص وفي النص في الآن نفسه، فإنه يعتبر صلة بين الاثنين، ويتحدد باعتباره شخصا واقعيا مسؤولا اجتماعيا ومنتجا للخطاب في الوقت نفسه، وفي نص السيرة الذاتية يجب أن يكون هناك تطابق الاسم مع المؤلف كأن يكون عن طريق كتابة اسمه في الغلاف، وسارد الحكي والشخصية الرئيسية التي يتم الحديث عنها، كما أن وجود التطابق بينهما يفضي إلى تحفيز المتلقي"[1]، وهذا ما يدفعه إلى قراءة النص الأدبي بنوع من الفضول لمعرفة الآخر كالوقوف على محتوياته الداخلية واستنطاق مكنوناته بعيدا عن عمليات التمويه أو الأقنعة التي يلبسها في العادة الكتاب في النصوص الأخرى.

ومما سبق يمكن عد الاسم المستعار اسما يختلف عن اسم الشخصية التخييلية، كما يختلف عن اسم الحالة المدنية والحقيقية للكاتب، فهو يستخدم في حالات خاصة وهي الكتابة، إذ انه ليس بالاسم الزائف، بل اسم علم، اسم ثان لا ينبغي أن نخلط بينه وبين اسم المؤلف الموضوع على غلاف الكتاب مع الأسماء التخييلية، إذ لا يمكن أن تكون الشخصية التخيلية هي مؤلف الكتاب، ومثال ذلك وفق ما ورد داخل المدونات:

- **سينو:** الاسم المستعار لشخص الواقعي واسيني الأعرج.
- **ياسين:** اسم البطل التخيلي في رواية شرفات بحر الشمال.
- **واسيني الأعرج:** الاسم الحقيقي للكاتب.

ثانيا: الميثاق **المرجعي le pact reverential**

لطالما أكد **لوجون** أن السيرة الذاتية هي نص مرجعي "يدعي كالخطاب التاريخي أو العلمي بالضبط، الإدلاء بخبر حول واقع خارج النص، وبالتالي الخضوع لتجربة التحقيق، فتحتوي كل النصوص المرجعية إذن على ما أسميه ميثاقا مرجعيا"[2]، فالمرجع بالنسبة له يعني كل المؤشرات الموجودة في نص السيرة الذاتية والتي تحيل إلى الواقع، ومنه يعد الميثاق المرجعي الوجه الآخر للميثاق الأوتوبيوغرافي، إذ أن الأول هو الأساسي في عقد العلاقة بين كل من حياة المؤلف وحياة السارد، ففي السيرة الذاتية "يكون الميثاق المرجعي أكثر تماديا على العموم على ميثاق السيرة

[1] . محمد صابر عبيد وآخرون: أسرار الكتابة الروائية، عالم الكتاب الحديث، عمان، ط1، 2008، ص87.

[2] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق، ص52.

الذاتية، وصعب الفصل تماما بينهما، مثل ذات التلفظ وذات الملفوظ بضمير المتكلم"[1]، وانطلاقا من هذا الكلام، نلاحظ العلاقة الوطيدة بين كل من الميثاق الأوتوبيوغرافي والميثاق المرجعي، فهما بنظر لوجون وجهان لعملة واحدة، لا يمكن الفصل فيما بينهما بأي شكل من الأشكال.

ناقش **جابر عصفور** بدوره مفهوم الميثاق المرجعي، إذ رأى بأن "الميثاق المرجعي إنما هو التشابه مع الحقيقي، أو الاقتراب منه إلى الدرجة التي تدني بالأطراف إلى حالة من الاتحاد فهذا النوع من الميثاق يحدد ضمنا أو صراحة العلاقة بين كتابة السيرة الذاتية والواقع الذي تشير إليه من منظور التطابق الذي تتبني عليه بين المؤلف والسارد والشخصية في الدلالة على ما وقع في الخارج"[2]، فيحقق الميثاق المرجعي بهذا المفهوم ارتباط المكنونات الداخلة في نص السيرة الذاتية مع الأحداث الواقعية لخارج النص، ومنه يهتم هذا الميثاق بالإشارات المرجعية التي تبثها السيرة الذاتية والتي تدل على العالم الواقعي.

ويؤكد **لوجون** أن مبدأ الهوية هو المحدد الأساسي في مرجعية ومصداقية نص السيرة الذاتية، وذلك لكونه "الأصل الذي تنحدر عنه كل التصورات المرجعية الأخرى في النصوص، كمرجعية الأحداث والزمان والمكان والشخوص وغيرها، فهو يرى أن كل هذه الشروط التي تتبني عليها تفاصيل تعريفه المذكور يمكن أن يعتريها تعديل، أو يسقط بعضها ما عدا هذا الشرط الذي ذكرنا، فلا أخذ فيه ولا رد، لأنه المؤسس الجوهري للمرجعية النصية"[3]، فمبدأ الهوية هو أساس البعد المرجعي الذي يقوم على جانبين، الأول: تطابق اسم الكاتب (شخص واقعي) مع اسم السارد، والثاني: تطابق اسم السارد مع الشخصية الأساسية في النص، وهذا ما يؤدي إلى تطابق اسم الكاتب مع اسم الشخصية البطلة، ومنه يمكن القول أن الميثاق المرجعي هو ميثاق كتابي يعنى بمرجعية المكونات السردية داخل نصوص السيرة الذاتية، ويقوم على دعامتين أساسيتين: تطابق اسم العلم ومبدأ الهوية، كما أنه يؤدي وظيفة مهمة في تحديد مرجعية السيرة الذاتية.

إن غياب اسم العلم في المدونات موضوع الدراسة لا يعني الغياب المطلق للبعد المرجعي داخلها، لأن القارئ يلاحظ على طول الصفحات الذكر المستمر للأحداث التاريخية بتدقيق شديد

[1] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق، ص53/52.

[2] . جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى، سوريا، 1999، ص58.

[3] . جليلة طريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص122.

على البعدين الزماني والمكاني وذكر الأرقام والإحصائيات المضبوطة، إلى الدرجة التي يمكن فيها عد هذه المدونات كوثائق تاريخية تؤرخ لتاريخ الجزائر سنوات العشرية السوداء، حيث تأتي ذاكرة الماء على ذكر قرار سياسي حقيقي في جزائر ما بعد الاستقلال، "**أزعجتني الخطوط الغليظة، مانشيت عنوان قديم، 19جوان 1965 التصحيح الثوري يضع حدا للشعبوية**"[1].

إن الملاحظ هو اعتماد هذه الرواية قد اعتمدت القصاصات الصحفية في السرد، وانطلاقا من ذلك فإن كل الأخبار المتناولة داخل هذا النص هي أخبار مرجعية وذات مصداقية، خاصة وأنها مستلة من عالم الصحافة. وعلى هذه الشاكلة نذكر: "**فجأة قفزت أمامي هذه القصاصة. ابتداء من الأسبوع القادم، سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد، وعليه سيصير يوما الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع بدلا من يومي السبت والأحد. تم هذا التغيير بالاتفاق بين مختلف الوزارات والمجلس الإسلامي الأعلى**"[2]، والمتتبع للتاريخ الجزائري الحديث يجد أن هذا الخبر صحيح، حيث تم تغير الرزنامة الأسبوعية سنة 1971.

وما يؤكد البعد المرجعي للمدونات هو اشتراكها في ذكر الحدث السياسي الواحد، فقد ذكرت كل من روايتي **ذاكرة الماء وأنثى السراب** اضرابات الطلبة التي تلت قرار تحويل الجامعة المركزية بالجزائر، فقد ورد في ذاكرة الماء "**لم يبق في شارع الجامعة إلا الجامعة، التي فكر الساهرون على راحة هذا البلد في السنوات الماضية في تفريغها وتحويلها إلى مقر للأمن المركزي، وطرد الجامعة باتجاه فراغ لم يكن معروفا، ولولا اعتصامات الطلبة والأساتذة لذهبت مع الريح، الخير في أطفال أكتوبر1888، وإلا لكانت اليوم هذه الحيطان محرمة علينا**"[3]، فذكر هذا المقطع سبب الإضراب المحدد والمشاركين فيه وتفاصيل المكان والزمان، ولنأتي على نفس الحادثة في أنثى السراب لنجد "**إضرابات الأطفال كانت عنيفة في هذا الخريف الحارق، مات منهم الكثير، سماهم ناس المدينة شهداء الخريف أو ضحايا أكتوبر، كثرت الإضرابات ولا أحد يعلم إلى أي شيء ستنتهي**"[4]، فإضافة إلى المعطيات السابقة لهذه الحادثة التاريخية في المقطع الأول، أضاف هذا

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص18.

[2] . نفسه: ص54.

[3] . نفسه: ص58.

[4] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص81.

المقطع معلومة جديدة تتمثل في كثرة الوفيات داخل هذا الإضراب السلمي، وتسمية المدينة لهذه التظاهرة، كما لم تخل المدونات الثلاث من ذكر الشخصيات التاريخية الحقيقية سواء الجزائرية أو العالمية، على غرار: هتلر، رفاعة الطهطاوي، محمد بوضياف، مصطفى أتاتورك، فان كوخ، سلفادور دالي، ابن المقفع، الحكيم بن زرجب، التوحيدي، وغيرهم.

وبالإضافة إلى ذكر الأحداث والتواريخ والشخصيات الحقيقية، تدور أحداث الروايات الثلاث بين عديد المدن الحقيقية مثل تلمسان مسقط الرأس للشخصيات الأساسية ومرتع الطفولة، "**أنا لم أكن أعرف المدينة إلا ممزوجة بماء الخوف، كنت صغيرا عندما دخلت المدينة للمرة الأولى، تلمسان مدينة أجدادي الأندلسيين**"[1]، والجزائر العاصمة التي تعد مدينة التحول الفكري ومواجهة الإرهاب والقتلة، "**كم بقي من أصدقائك في الجزائر، الأغلبية قتلت وما تبقى تحمله في حقائبك**"[2] ، ثم باريس وأمستردام وهي مدن أوربية اختارها الكاتب لتجربة المنفى "**شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن، شيء ملتبس لا أعرف سره سوى أن أمطار امستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جدا**"[3] .

ومن ثمة؛ نجد أن مسار الشخصية البطلة في الروايات الثلاث ينتهج نفس المسار على المستوى الجغرافي: طفولة (تلمسان) نضج فكري ومحاولة النجاة (الجزائر العاصمة) وتجربة المنفى (باريس/ أمستردام) والملاحظ أن كلها مدن مرجعية وموجودة في الحقيقة، كما ذكرت الروايات مدن عالمية أخرى لكني اقتصرت على ذكر المدن التي شكلت محطات حاسمة ونقاط تحول فكرية في حياة الأعرج.

إن هذه المعطيات المرجعية المختلفة التي نجدها في المدونات الثلاث للأعرج، هي في الحقيقة من أقوى ما تزج بالقارئ في متاهة يعجز عن تجاوزها، حيث تجعله يعجز عن التفريق بين المعطى الحقيقي والمعطى التخييلي، وما يدعم هذه القضية هو أن عدم تطابق مبدأ الهوية فيما يتعلق باسم العلم واسم الشخصية يعوضه تأكيد التطابق فيما يتعلق بالأمكنة والأزمنة، وعليه فإن احتمال انتماء هذه المدونات إلى جنس السيرة الذاتية أصبح مستحيلا، لأن السيرة الذاتية تشترط عقدين: الأول

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص326.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص86.

[3] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص08.

مرجعي يعمل على تحديد العلاقة بين حياة المؤلف وحياة السارد/الشخصية، والثاني أوتوبيوغرافي يدعو من خلاله الكاتب المتلقي إلى قراءة المؤلف على أساس أنه سيرة ذاتية حقيقية.

ثالثا: الميثاق الروائي: le pact Romanesque

في الميثاق الروائي يلجأ الكاتب إلى التستر في كتابة سيرته الذاتية، إذ غالبا ما ينتج عن حقائق الموجودة في السيرة الذاتية مجموعة من التبعات الاجتماعية والمواقف المتعلقة بالشخصيات الحقيقة التي تذكر في النص، أو من خلال كشف الأسرار التي لم تكن ظاهرة للعلن، إذ انها أمور لا تتعلق بالكاتب بحسب بل تخص كل من تم ذكرهم في النص، وهذا ما يشكل الهاجس الأكبر لكتاب السيرة الذاتية، ومن ثمة يلتجأ الكتاب إلى التقنع وراء الميثاق الروائي أثناء عرضهم لتجاربهم الخاصة في الكتابة، وذلك من دون الإعلان عن الحقيقة بصورة مباشرة، ويقوم هذا السرد في الميثاق الروائي أساسا على الازدواج المضاعف: تخييل القصة وتخييل الخطاب، أي إضافة المزيد من الحوادث التخييلية على محكي القصة، ويهدف إلى التشويش على القارئ حتى لا يستطيع التميز بين الحقيقة والخيال.

ومثل هذا الميثاق نقابله في صفحات رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، حيث تقول "**خالدة/البطلة**": "**أتعبتني خالدتي** "خالدة النص"، **ركضت خلفها حتى زقاق رحبة الصوف، توقفت أمام مدرسة علي خوجة، كان بإمكان نصر الدين أن يمر من هناك، فيما كانت تنتظر صديقة لها، ولكنه فضل أن يحتمي من المطر في أحد الدكاكين، فتحت مظلتها وحين خرجت صديقتها من المدرسة غادرتا الزقاق، كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطالي غير قسنطينة، قسنطينة مخادعة، وتتلذذ بآلام العشاق، كان يجب على "خالدتي" أن تكون من القالة، كان يجب أن لا تكون مثقفة، أن تكون بسيطة في كل تفاصيل حياتها .... تعبت من نصي، هناك شيء في اللا وعي عندي يعبث بالعلاقة بين بطلي، هناك شيء ما يشبه سوء الطالع يلاحقهما معا، هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضا يلاحقني أنا، ويلاحق نصر الدين** "الأصل" **أيعقل أننا لم نلتق منذ 1988؟ نحن القاطنين في مدينة واحدة...لكن آريس لم تعد مدينتي، الماضي لم يعد**

مدينتي، الماضي لم يعد مدينتي، نصر الدين اختار أن يبقى في الماضي، أنا علمتني قسنطينة كيف أتشابك مع كل الأزمنة"[1].

ومنه يظهر المقبوس السابق التداخل الكثيف للسرد وتخييل الخطاب الذي يعمل على تمويه عملية القراءة ويصعبها على القارئ، تجعله يدور في حلقات حلزونية تمنعه من اقتحام السرد وخوض تفاصيله، فيدفعه ذلك إلى اللجوء إلى التأويل والانفتاح على مختلف الاحتمالات، فبعدما كانت الساردة فضيلة الفاروق تحكي عن البطلة خالدة والبطل نصر الدين، يتفاجأ القارئ بتداخل قصة أخرى تشابه القصة الأولى وتتداخل معها بين خالدة ثانية ونصر الدين ثان، تتحرك بين مسارات الرواية، أي بمعنى قصة متضمنة في قصة أخرى.

وانطلاقا مما سبق لا نستطيع تسمية أي عمل فني سيرة ذاتية إلا إذا كان مكتوبا بهذه النية ولهذا الغرض بالضبط، أي أن يقول الكاتب هذه هي مذكراتي، أو هذه حياتي، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر لحياته، أما إذا صب هذه الحياة في قالب روائي أو فني فإنه في الحين يصبح عملا تخييليا فنيا، لا ينبغي لنا بأي حال من الأحوال تسميته بالسيرة الذاتية لانعدام الشرط الأساسي وهو التطابق الحرفي في اسم العلم، وعليه يقوم الميثاق الروائي على دعامتين:

- **نفي مبدأ التطابق:** إذ لا يحمل المؤلف والشخصية نفس الاسم.
- **تصريح بالتخييل:** على الكاتب الإشارة بعنوان صغير في أسفل الغلاف إلى الطبيعة الروائية للنص.

وقد ألحق **لوجون** لتحديداته السابقة حول الميثاقين السير ذاتي والمرجعي جدولا تفسيريا من أجل الفصل بين حدود السيرة الذاتية والرواية، وذلك وفق العلاقات الموجودة بين اسم المؤلف واسم الشخصية، وقد وضعه كما يلي:

اسم الشخصية	≠ اسم المؤلف	0=	=المؤلف
الميثاق الروائي	رواية (1/أ)	رواية (2/أ)	سيرة ذاتية (3/أ)
0=	رواية	غير محدد	سيرة ذاتية

[1] . فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، لبنان، 2003. ص89/88.

	(ب/1)	(ب/2)	(ب/3)
الميثاق السير ذاتي	(ج/1)	سيرة ذاتية (ج/2)	سيرة ذاتية (ج/3)

شكل (11)

وانطلاقا من تحديدات الجدول السابق، سنحاول تصنيف كل من أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال:

أولا: تخرج هذه النصوص الثلاث من دائرة السيرة الذاتية، نظرا لغياب العقد السير ذاتي على ظهر الغلاف من جهة، وغياب العقد المرجعي الذي يحقق التطابق بين المؤلف والشخصية من جهة ثانية.

ثانيا: تحترم هذه النصوص الميثاق الروائي، ويظهر ذلك من خلال إشارة الكاتب إلى جنس "رواية" بشكل صريح على ظهر الغلاف.

ثالثا: تطابق اسم الكاتب الموجود على الغلاف (واسيني الأعرج) مع اسم الشخصية البطلة في النصوص الثلاث أو الأسماء المستعارة التي اختارها الكاتب، الشيء الذي حقق مبدأ الهوية بالرغم من اختيار الأعرج لأسماء مستعارة مثل (سينو في أنثى السراب وياسين في شرفات بحر الشمال)، إلا أنه غالبا ما يشير في كل النصوص إلى أن هذه الأسماء المستعارة هي شخص واحد.

رابعا: تحترم هذه النصوص الميثاق المرجعي المصاحب للميثاق السير الذاتي، حيث تتشابه حياة الكاتب الواقعية مع حياة الشخصية داخل المتن الحكائي.

ومما سبق نجد أن **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال** هي نصوص تحمل خصائص البعد الروائي والبعد المرجعي معا، وبرغم إعلان الكاتب انتمائها لجنس الرواية إلا أن الطابع الخطابي والكتابي فيها يجنبها الانتماء إلى جنسي الرواية والسيرة الذاتية على حد السواء، وباعتبار رأي **لوجون** فهي تندرج ضمن "النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ دوافع ليعتقد، انطلاقا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية، في

حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار أن لا يؤكده"[1] ، وبضمان السمة التخييلية والبعد المرجعي وتحقيق مبدأ الهوية يتجه تصنيف هذه النصوص إلى جنس التخييل الذاتي المستحدث والذي يعده دوبروفسكي "الفضاء القائم بين السيرة الذاتية التي لا تعلن عن نفسها تماما والتخيل الذي لا يريد أن ينفصل عن مؤلفه"[2]، فتتموضع هذه النصوص ضمن الخانة (أ/3)، حيث يتطابق اسم المؤلف مع اسم الشخصية، في حين يكون العقد المبرم بين الكاتب والقارئ هو العقد الروائي، مع احترام الميثاق المرجعي الذي يحقق التشابه في العلاقة الكائنة بين حياة المؤلف وحياة السارد /الشخصية، مع ذكر مضبوط الأحداث التاريخية والشخصيات الحقيقية والمدن الواقعية، الشيء الذي يعطي بعدا مرجعيا وقيمة مصداقية للنصوص.

ومنه يكمن الفرق في النصوص الأدبية من حيث المرجع والميثاق على الشكل التالي:

السيرة الذاتية	الرواية	التخييل الذاتي
المرجع: الواقع	**المرجع: التخييل**	**المرجع: التخييل**
الميثاق: تطابق المؤلف والشخصية	**الميثاق: عدم تطابق المؤلف والشخصية**	**الميثاق: تطابق المؤلف والشخصية**

شكل (12)

2. التخييل الذاتي مغامرة كتابية

لقد رفض **دوبروفسكي** كل أساليب الكتابة الكلاسيكية التي تهتم بالشكل الخارجي للنص داخل نصوص التخييل الذاتي، حيث يرى بأنه ممارسة أدبية جديدة تتيح للكاتب التحرر من القيود التنميطية في الكتابة، كما يعد "التخييل الذاتي بصورة عامة سيرة ذاتية غير واعية، حيث تتنازل الأنا عن كل إرادة في التحكم، وتدع الهو"**le ça**" يتكلم، ويسبب هذا الغياب في التحكم الفن، وينتج

[1] . فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، مرجع سابق، ص37.

[2] . نفسه: ص31.

أن التخييل الذاتي الدوبروفسكي تقدم على أنه جنس وضيع في مقام تحت الأدبي، يقع تقريبا في متناول ألا وعي **l'inconsciment**.

ومن ثمة؛ وحتى يكتب الأنسان خياله الذاتي لا يحتاج حياة مهمة، ولا إلى موهبة أدبية، بل يحتاج قليلا من العفوية تكفيه، وإذ يتخلى الخيال الذاتي عن إبراز القيمة التاريخية المثالية لهذه الحياة، فإنه ينتزع السيرة الذاتية من أسطورة العظماء، فيصبح التخييل الذاتي السيرة الذاتية للناس جميعا"[1]، ومن ذلك تتكشف السمة الغالبة التي تحدد الفارق بين كتابات التخييل الذاتي والسيرة الذاتية، وهي التخلص من التنميقات الكلاسيكية المعهودة للسيرة، والانتهاء من تصنع الأسلوب الأدبي، ومحاولة انتهاج أسلوب بسيط متداع أقرب إلى الواقع، حيث اعتبر السيرة الذاتية حكرا على العظماء، وبناء أسطوريا وجماليا للوجود، في حين أن التخييل الذاتي جنس وضيع تحت الأدبي infra_ littéraire تقريبا لا يحتاج لحياة هامة وموهبة أدبية، ويمتاز التخييل الذاتي عموما بالسمات التالية:

- حرية الكتابة وعدم الرضوخ لإمرة الوعي.
- التداعي الحر والتلقائية.
- إطلاق العنان للاشعور الداخلي[2].

تعد الكتابة في جنس التخييل الذاتي كمغامرة كتابية حرة، ليست بالواعية، إذ ينطلق فيها الكاتب لوصف حياته وواقعه بصورة متداعية وتلقائية، وذلك باستعمال لغة بسيطة وأسلوب متداخل التركيب، يخبر به عن مكنوناته النفسية واللا شعور الداخلي، ويعبر عما يكون له علاقة به وحده وما يدور في عالمه الخاص، ذلك لأن أسلوب التخييل الذاتي في الكتابة يختلف كثيرا عن أسلوب السيرة الذاتية الكلاسيكي، وهذا ما يظهر بصورة جلية في المقطع السابق، حيث نلاحظ شذوذه عن شروط الكتابة الكلاسيكية وتمرده الشديد على الكتابة النمطية المعهودة.

وعليه؛ يمكن اعتبار الكتابة في التخييل الذاتي بمثابة نثر لمجموعة من الكلمات المثقلة بالأحاسيس والإيقاعات، وعلى القارئ استنطاق الكلمات وحتى الفراغات البيضاء وتفجير مكنوناتها،

[1] . لوران جيني: الخيال الذاتي، مقال سابق.

[2] . محمد الداهي: التخييل الذاتي هوية المفهوم ومقارباته، مرجع سابق، ص48.

حيث تتعدد القراءات بحسب تعدد القراء وبحسب مستويات القراءة، إذ أن "**القارئ الساذج le lecteur naïf** هو الذي يركز على المضمون محاولا إدراك الحقل لعام للنص، أما **القارئ الفطن le lecteur averti** فهو الذي يتجاوز المضمون إلى افق انتظار أكثر رحابة وانفتاحا فيبحث داخله عن جمالية تقديم هذا المضمون"[1].

ومن ثمة؛ تصبح الكتابة دعوة من الكاتب للقارئ إلى اللعب في مدلولات الكلمات والفراغات، فليس الأدب محاكاة للواقع فقط، ولا مجرد حقل للمعارف، بل إنه يشكل فضاء كتابيا ولغويا مفتوح الأدلة والمعطيات، وعليه تتخذ ملاعبة القارئ للكتابة شكلين:

- **شكلا مجاورا للكتابة:** إذ لا يكون اللعب مقننا بالكتابة، بل بالعلاقة الشخصية التي يقيمها القارئ مع النص، حيث يمكنه بحسب أهوائه ونزواته أن يقرأه بالإجهاز عليه أو بالقفز على بعض مناطقه[2]، ومعنى ذلك أن الحالة النفسية للقارئ هي المتحكمة في هذا الشكل القرائي.
- **شكلا محايثا للكتابة:** حيث يكون اللعب مقننا بالكتابة، فيكون القارئ وحده من يستطيع السيطرة على التراكم السنني للنص وعلى تعدد مناطق الإصغاء له[3]. فيحاول القارئ الحصيف أن يقبض على جميع المكنونات والمبثوثات والخواطر المتناثرة التي يخبئها النص بين سطوره، ولا شك أن هذا الشكل الكتابي هو الأقرب إلى القارئ الباحث والساعي لاكتناه مكنونات وخبايا النص.

لطالما صرح "الأعرج" بأن الكتابة هي السبيل الوحيد الذي يتبناه في إعادة سرد الحياة ونقل الحقائق، فقد أكد مرارا على أنه "**لا حقيقة تعلو على حقيقة الأدب، نحن لا نكتب في النهاية سوى حياة موازية، سندها الخفي إشراقات مرتبكة ولغة تضعنا على حواف المستحيل**"[4]، فالكتابة بالنسبة له مجرد لعنة محيطة به، أو بقايا سلطان يأسره، وقد فسر تلك اللعنة لابنته ريما الوحيدة التي تعلم سر هذه اللعنة، بقوله: "**شكرا لك. وحدك فهمت جيدا سر هذه اللعنة، وهذا الخوف الساحر**

---

[1] . عبد الملك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، "روايات إدوارد الخطيب نموذجا"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ودار الأمان بالرباط، ط1، 2010، ص33.

[2]. ينظر: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر اتحاد الكتاب الجزائريين ط1، 2003، ص95/94.

[3]. ينظر: نفسه: الصفحة نفسها.

[4]. واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص07.

والجنون العاري الذي اسمه الأدب، مجرد لحظة ألم"[1]، ألم يختلج دواخله فيجتاحه ويدعوه للكتابة، "**أنا لا أكتب إلا عندما تجتاحني حالة ألم شفافة**"[2]، ومن ثمة؛ يستدعي الكاتب القارئ الدخول في هذه الحقيقية الأدبية والاستعداد لفك طلاسم هذه اللعنة، وملامسة هذا الجنون الذي أربك الكاتب وأسر خياله القلق.

وتعد الكتابة عند "الأعرج" تجربة شعورية أو لحظات من الألم تتولد "**داخل القساوة والبرودة والحياة والسر والمنفى**"[3]، وهذه التجربة هي دليل الكاتب في مقابل دهاليز الظلام والخوف، فهي "**مجرد صرخة من أعماق الظلام ضد الظلام، ومن داخل البشاعة ضد البشاعة، ونشيد مكسور من النور**"[4]، ومن جهتها أشارت ليلى الشخصية في أنثى السراب، ومن ورائها الكاتب نفسه إلى أن الكتابة هي الفراش الذي يدفئها في رعشة الخوف الباردة، "**أكتب لي حبيبي، يعجبني تطرف مزاجك، وأنت تبحث عن كلماتك الضائعة، رسائلك فراشي الجميل، تدفئني من رعشة الخوف الباردة**"[5]، فالكتابة هي الملاذ الآمن الذي يجعل الكاتب يطمئن ويرتاح، وهي دليله الذي يشعره بالدفء في ليالي المنفى الباردة.

هذا الدفء الذي جعل "الأعرج" يختار من الكتابة كسلاح في المقاومة ضد الجهل، ومجابهة القتل والعنف داخل الوطن المغتصب، وكبلسم لمداواة الجروح في المنفى، فيتساءل: "**ألم يكن من الأحق أن نسمع حنينا داخل أرضنا قبل أن يتحول كل شيء إلى منفى، هذه المرة سأكون وحيدا واكتشف هذه الأسرار الصغيرة وأدعك وحدك للكتابة والبعد والجروح**"[6]، كما اتخذ الكاتب من الكتابة وسيلة للنسيان وإراحة الذاكرة وذلك من خلال مشاركته ذكرياته مع قرائه، "**مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة لأشفى منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة**"[7]، فقد أراد الشفاء من عبق الماضي بالمنفى والقليل من الكتابة، "**أنا كذلك أريد أن أرتاح قليلا وأن أشفى منك بالمنفى وبقليل من شطط**

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص07.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص18.

[3] . نفسه: ص10.

[4] . نفسه: ص11.

[5] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص23.

[6] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص230.

[7] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال: مصدر سابق، ص13.

الكتابة، لقد تعبت ولم أعد قادرا على التحمل، لقد صرت هشا مثل غيمة"[1]، فالكتابة هي السبيل الوحيد للشفاء من شطط الحياة والحب والمنفى.

نجد أن دوافع الكتابة تتعدد عند الإنسان، فمنها ما يتعلق بأسباب داخلية، ومنها ما يرتبط بعوامل خارجية، إلا ان العامل المشترك في دوافع الكتابة هو محاولة الكاتب من أجل إيجاد "رابطة ما بينه وبيننا، لأنه يثير فينا رغبة في الكشف عن عالم نجهله"[2]، هذا العالم الذي يرى فيه الكاتب تجربة تستحق التدوين، وذاكرة تتجاوز النسيان.

وقد تكون الرغبة الفطرية في الخلود من أبرز الدوافع للكتابة، خاصة وأن هذا الشعور يتولد مع الإنسان بكثرة تجاربه، وبتقدمه في المراحل العمرية، أو الشعور بدنو الأجل، وما كتبه "محمد شكري" في مقدمة كتابه "الخبز الحافي"، والذي جنسه بمجنس "تخييل ذاتي"، خير دليل على ذلك، حيث قال: "لقد علمتني الحياة أن أنتظر، أن أعي لعبة الزمن بدون أن أتنازل عن عمق ما استحصدته، قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتما طريقها"[3].

وعلى أساس تدوين التجارب واستنطاق الذاكرة، والرغبة الفطرية في الخلود تقوم الكتابة في أنثى السراب على نشر رسائل الحب التي تبادلتها **ليلى** مع **واسيني**، ليس فقط خلال ربع قرن مضى، بل خلال ثلاثين سنة مضت، وكانت خلالها امرأة الظل والصمت والورق، وبين هذين القطبين **ليلى/سينو**، تقوم اللعبة الروائية التي تتناول العشق والامتنان والتمرد بين الكاتب وشخصياته داخل المتن السردي، حيث تقرر **ليلى** الكتابة بعد دخول **سينو** المستشفى بسبب الأزمة القلبية التي تعرض لها ونزل بسببها في مستشفى **كوشان بول سان – فانسون** الباريسي، وهي ذات الأزمة التي دفعته للكتابة "**انتابتني رغبة محمومة لكتابة نفسي قبل فوات الأوان ربما هي هزة الموت تعيدنا بالقوة إلى ذاكرتنا المدفونة في الأعماق**"[4]، حيث تتساءل ليلى كيف ل "**امرأة ورقية تقتل كائنا من لحم**

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال: مصدر سابق، ص07.

[2] . إحسان عباس: فن السيرة، دار صادر، لبنان، ط1، 1996، ص94.

[3] . محمد شكري: الخبز الحافي، دار الساقي، لبنان، ط6، 2000، ص08.

[4] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص32.

ودم؟ رهاني كله أن أكل رأس مريم قبل أن تأكلني، كنت الحقيقة الوحيدة وكان قناعي هو الورق"[1]، ومن ثمة كان هذا التساؤل هو المحور العام للأحدث في هذه القصة.

إن تعالق ملامح **مريم** بملامح **ليلى** أرقها وجعلها تشعر بالعجز وهي تقبع خلف قناع وهمي ورقي لها، ومن ثمة أعلنت **ليلى** عن رغبتها في قتلها واسترجاع هويتها المسروقة، فهي ترى بأن "**مريم لم تكن إلا استعارة قاتلة لضعف خفي أخفقنا في مقاومته**"[2]، ضعف تولد إبان سنين الجمر التي حتمت عليهما التنكر وضرورة استخدام الأسماء المزيفة لئلا تدميهما عجلة الموت الطاحنة، والحماية من محيط قاتل، فهي لا تريد إلا استرجاع هويتها المسروقة " **أريد أن أسترجع هويتي المسروقة، هل فهمت يا سينو؟ لا أريد شيئا آخر غير استرجاع هذه الهوية المبهمة أرفض أن تلبس مريم وجهي وتسرق ملامحي، وتعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها**"[3].

وتعلن **ليلى** عدم نيتها في التمرد على الأعرج، رغم شعورها القوي بالخيبة بعد امتلاك الشخصية الورقية **مريم** لهويتها، "**يكفيني هبلي وجنونك الذي في ورغبتي القصوى في الانتهاء من الكذبة التي سرقت حياتي، ولا يهم بعدها إن آذيتك، فأنا لا أقصد سوى أن أكون كما عرفتني في المرة الأولى، بدون وسائط، ولا حتى كذب أبيض، ولا أقنعة، حتى ولو كان القناع جميلا واسمه مريم**"[4]، إلا أنها تريد إظهار الحقيقة وكشف السر الدفين والقابع خلف سطور الكتابة.

تبرز في أنثى السراب "علاقة جدلية محتدمة بين حيزين، كانا وما يزالان منبعين أساسيين لفنان ما فتئت خبرته بالحياة تنتقل عبر صور وأشكال متعددة. الخيالي والواقعي؛ حيزان يقتربان من لعبة فنية تحمل أهدافاً خاصة يعيها أو قد لا يعيها صاحبها, لتنتقل هذه اللعبة إلى قارئ يجد نفسه في صلب معركة محتدمة تخوضها (ليلى) مع (مريم) الاسم الأشهر في أكثر من منجز روائي **لواسيني الأعرج** بما لا يخرج عن علاقة جدلية متوترة بين الفن والحياة نجدها هنا وقد رُسمت بحرفية عالية من شأنها إسباغ المزيد من الثراء على إبداع نقبل عليه بمتعة ساعة احتدام لحظات التوتر الدرامي

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص35.

[2] . نفسه: ص34.

[3] . نفسه: ص54.

[4] . نفسه: ص26.

فيه"[1]، ومن ثمة نجد أن أنثى السراب لعبة لغوية كتابية تقوم على التراسل، تتداخل فيها الشخصيات وتتجانس داخلها الأحداث والأطر المكانية والزمانية.

بنى **الأعرج** رواية ذاكرة الماء بطرائق أسلوبية وكتابية متعددة، فقد جمع في داخلها بين مختلف الصيغ الممكنة في مجال البناء السردي، حيث تجاوزت صيغ الخطاب والرؤى بشكل متواز، تتفاعل تقاطعاتها البنائية لتشكل كلا سرديا منسجما يتأتى شكله النهائي عند انتهاء الكتابة، فقد شكل هذا النص تيارا للمقاومة يقف في وجه الموت والإرهاب في زمن أصبحت فيه الكتابة جريمة.

تعد الكتابة بطبيعة الحال خيار المثقف الذي يعيش يأسه وآلامه وحالات خوفه المتوالية، وهي ذاكرة كاتب أحب أرضه إلى درجة الجنون، يتألم لآلامه ويعيش الفاجعة مرات عدة في اليوم ذاته، يعيش الأزمة الفكرية والروحية، يطارده الموت ليلا ونهارا بينما يطارد هو الكلمات، يفكر بصمت ويعيش حبه بسر خشية أن يستيقظ القتلة، كما أنه يعيش المنفيين: منفى الجسد ومنفى الروح، لكنه فضل أخيرا عدم الصمت فقال كلمته في وقت حرمت فيه الكتابة، فهي الشيء الوحيد الذي يراه في مقابل رماد الوطن، حيث "**لا شي في هذا الأفق سوى الكتابة وتوسد رماد هذا الوطن البعيد**"[2]، وهي كتابة تنطلق من الذاكرة التي يشرعها الكاتب من منفاه ليكتب عن محنة الذات والوطن، من خلال تداعيات وتجليات حياته وتجاربها الخاصة، كل ذلك على مرأى من سنوات الحرب والإرهاب والقمع التي شهدتها جزائر التسعينيات.

تتحدث رواية شرفات بحر الشمال بالضمير المباشر "أنا المتكلم"، فيسرد مجرياتها البطل **ياسين**، وهو نحات جزائري يفقد أباه في السنوات الأولى من حياته، فيعظم الأم الوقور "ميزار" التي ربته وكرست حياتها لأطفالها، وأخته "زليخة" التي علمته الحب، بعدما تركت مقاعد الدراسة لتساعد أمها في صناعة الفخار، وهي الفتاة التي تموت بعد خذلان الحب لها، حتى تولعه وإدمانه على صوت "نرجس"، وهي المذيعة التي علمته عشق الحروف والكلمات في المذياع، ثم التقاؤه في سنواته الجامعية بـ "فتنة" سيدة العشق والجنون والموسيقى وافتتانه بها، ثم سرعان ما يفتح ذراعيه للمنفى الذي احتضنه وآثر فنه، حيث أن "**المنفى هكذا، يبدأ بمزحة ثم بليلة رومانسية نتذكرها**

[1] . رزان محمود إبراهيم: السيرة الروائية في أنثى السراب لواسيني الأعرج، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. الأردن، ع2، المجلد العاشر، 2013، ص1702.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص06.

طويلا قبل أن نتهاوى كالورق اليابس في العزلة التامة"[1]، فهرب ببقايا إنسان وبترسبات مدفونة في ذاكرته آخذا معه بعض التماثيل التي يخاف عليها أكثر من حياته إلى مدينة أمستردام الهولندية بحثا عن **فتنة** التي سبقته هناك، وفي غمرة البحث عنها يصادف "كنزة" الفنانة التي تعطيه الحب الذي ظنه منتهيا في هذه الحياة.

وعليه؛ تمثل هذه الرواية حالة من الكتابة الوعرة والموغلة في اللغة والذات والوطن، فتقول أكثر ما تحتمل كما أن ما تقدمه هو أكثر من مجرد معان جاهزة أو مدلولات خارجية كتابة كئيبة تصف حالة الوطن المغتصب الذي سرقه القتلة وسرقت معه أحلام الحالمين فيتشكل عالم تخييلي مواز من الألم والحزن الذي ينثال بتناثر الكلمات، لتكتب الرواية قصة ياسين الفنان النحات الذي خذله الفرح فتصالح مع الخوف والحزن والفن وحتى الألم "**أستطيع اليوم أن أقول أنني ضيعت موعدا حاسما مع الحياة، فقد سلكت طريقا غير الذي كان يجب أن أسلكه**"[2]، فوضعه المجتمع في مواجهة الذات والوطن والحب.

وتكتب عن الأم العظيمة والمكافحة التي تعمل ليلا ونهارا من أجل أطفالها وتكتب قصة **فتنة** المهبولة كما أطلق عليها أهل القرية، لعدم قدرتهم على فك شيفرات عمقها والتي تعزف آلامها وفقدانها لأخيها "ميمون" ليلا بينما ينام العالم، المرأة التي خرجت عن تقاليد القرية، حيث كانت تداوي جراحها بالعزف على آلة الكمان، وهي التي علمته المعنى الحقيقي للعشق، فهو لا يتذكرها "**إلا في ارتباكاتها وهشاشتها، لا أعرفها إلا في حالة تعلقها وهبلها...كانت تدرس عند أخيها الذي كان أستاذا بكونسرفتوار بلدية وهران، هو أستاذها الأول الذي علمها العزف وكيف تضع أناملها الرقيقة على ذراع الكمان**"[3]، وتكتب قصة أخته **زليخة** التي علمته الحب والنحت وجعلت منه نحاتا، تماما كما علمته معنى الموت من أجل المحبوب وهي التي ماتت بعد ثمانية أيام من فراق عشيقها، حين خذلتها الحياة والحب والمشاعر العميقة.

كما تكتب قصة **نرجس** المذيعة التي تسحر العقول باللغة والكلمات، حبيبة **ياسين** الأولى التي يئس من محاولات الوصول إليها، "**كنت مولعا بصوت نرجس، كلما زارتنا في البيت لتلتقي بأختي**

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص91.

[2] . نفسه: ص17.

[3] . نفسه: ص27.

زليخة التي تحبها"[1]، وتكتب عن **كنزة** فتاة المنفى والحب التي عوضت **ياسين** عن سنوات فقدانه، كما علمته النسيان، "**كذلك أريد أن أنسى كلنا على حافة بحر منسي مثل كنزة، الفرق الوحيد بيننا هو أن بعضنا ماتوا بينما الآخرون ما يزالون في قائمة الانتظار**"[2]، فشرفات بحر الشمال هي مغامرة كتابية تكتب قصة خمس نساء وبقايا ذاكرة لرجل فقد عائلته وأهله ووطنه.

وفي ختام هذه الرواية، وبعد الكتابة والحفر في دهاليز الذات ومكنونات الذاكرة المترسبة، وبعد الخوض في حوارات كثيرة داخلية وخارجية، والبحث في سؤال الموت والحياة، وخوف الوطن وهوان المنفى، وتراكمات الفقدان، يشعر الكاتب أنه من الحب "**أحياناً أشعر أنه من فرط حبنا للحياة نتركها تنسحب من أيدينا كحبات الرمل، متشعنقين بشغف بين لحظتين محكوم عليهما قسراً بالموت الأكيد، اللحظة الأولى عندما نلتقي ويكون للحب سحر الاكتشاف والإحساس بالديمومة، فيأتي العشق حاراً، واللحظة الثانية عندما نهم بالافتراق والإحساس بالخسران، لليلة الأخيرة دائماً مذاق الفقدان، مثل الأولى تماماً، الهوة التي تعقب ذلك كثيراً ما يصعب ترميمها، نلتصق بكل التفاصيل الصغيرة لحفظها، وفي الصباح عندما نستيقظ، وقبل أن نتحسس سعادتنا الطارئة، تكون مدارج المطارات قد سحبتنا نحوها ومكبّرات الصوت في المطارات تختصر علينا همّ التفكير. يبدو أننا نمضي العمر بين لحظتين تتكرران باستمرار، صرخة الولادة وشهقة الموت وعيوننا ما تزال مفتوحة على الدهشة، لماذا يحدث هذا لنا نحن فقط؟!!**"[3]، فالكاتب بذلك يختصر مجمل الحياة بدهشة تبدأ معنا منذ الولادة وتنتهي بشهقة الموت، ليترك لنا نهاية معلقة ومشاجبة على حواف الحياة.

نجد في المدونات ما يمكن تسميته بالكتابة المتخللة، بحيث ترد كلمات أو فقرات أجنبية، أو من لغات شعبية داخل المتن، وغالبا ما يكون ورودها في الحوار، إذ ترتبط وظيفة هذا التشكيل بالتحفيز الواقعي، ويتفاعل معها القارئ بردود أفعال مختلفة حسب الرصيد الثقافي الذي يتميز به كل قارئ[4]،

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص27.

[2] . نفسه: ص122.

[3] . نفسه: ص178.

[4] . ينظر: حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص59.

ويطلق حميد الحميداني على هذا المزيج بين اللغات الذي يحضر في بعض الروايات مصطلح **ألواح الكتابة**، والذي قليلا ما نصادفه في النصوص الروائية فمثلا نجد العبارات التالية:

- "**كان سينو يشتهي الموت مثل الساموراي**"[1].
- "**حمل الكمان، خرج من الكازما**" [2](مخبأ الجنود).
- "**حبه للوطن لغما خفيا اسمه اللوكيميا**"[3].
- "**قال بلا تردد: خليك من الفيستي**"[4] (الكلام الفارغ).
- "**تمتم: la vie c'est comme des mots** "[5].
- "**يا رجل واش راك تخرط**"[6].
- "**الناس يتقاتلون للحصول على شكارة سميد أو فارينا**"[7].
- "**ما راح يكون غير الخير il faut garder le moral**"[8].
- "**عندما تحدثهم عن اللائكية يقفون**"[9].
- "**ما تاكلش روحك يا صاحبي. أحنا جايين عندكم**"[10].
- "**لا أدري كيف عدت إلى الكنال هاوس، ولكني عدت**"[11].
- "**تقلع له الرحمة ديالو بالاك يتعلم شوية**"[12].
- **في منتصف النهار عاد كعادته إلى أوبرج رافو**"[1].

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص79.

[2] . نفسه: ص88.

[3] . نفسه: ص98.

[4] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص270.

[5] . نفسه: ص440.

[6] . نفسه: ص213.

[7] . نفسه: ص218.

[8] . نفسه: ص221.

[9] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص303.

[10] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال. مصدر سابق. ص284.

[11] . نفسه: ص299.

[12] . نفسه: ص17.

إن إيراد بعض العبارات أو الألفاظ العربية العامية والأجنبية داخل المتون الثلاث "أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال" يترك أثرا فنيا لغويا جماليا من جهة، كما يدل على الإلمام الكبير للكاتب بالثقافات المحلية والعالمية وإكساب نصوصه بعدا عالميا وقوميا من جهة ثانية.

3. اللعب بهندسة الكتابة.

أولى التخييل الذاتي الدوبروفسكي عناية خاصة لهندسة الكتابة وبناء النص، إذ يهتم النقاد بمدلول الفراغات وعلامات الترقيم والكتابة العمودية، وتوزيع الأسطر فالحرية التي يتميز بها التخييل الذاتي تنعكس على الفضاء النصي، فيمارس نوعا من اللعب في الكتابة، ونعني بعلامات الترقيم "وضع علامة اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات لإيضاح مواضع الموقف وتيسير عملية الفهم والإفهام"[2].

كما تعد هذه العلامات كوساطة بين القارئ والكاتب، أي كأنها توجيهات وتعليمات تساهم في نقل انفعالات الكاتب المشحونة في النص مباشرة إلى المتلقي فيتفاعل معها، وبهذا تشكل علامات الترقيم دولا بصرية تفتح أمام القارئ مجالات واسعة للتخيل، وتساعد في إتمام المعنى، كما لا يخفى أن لها دورا كبيرا في توجيه عملية القراءة وإنتاج المعنى، خاصة وأنها تخضع للقصدية المطلقة للكاتب، ومن ثمة يصادف القارئ للمدونات الثلاث عدم انتظام هذه العلامات داخل أماكنها المناسبة في الكتابة وهي كالتالي:

1.1 النقطة:

علامة وقف توضع في نهاية كل جملة مستقلة عما بعدها في المعنى والإعراب، وتدل على وقف تام أو سكوت تام مع استراحة قصيرة للنفس، وهي إشعار للقارئ بتمام الكلام أو الفقرة[3].

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال. مصدر سابق. ص80.

[2] . محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي، السعودية، ط1، 2008، ص152.

[3]. ينظر: عبد العزيز النبوي: في أساسيات اللغة العربية، الكتابة الإملائية والوظيفية ـ النحو الوظيفي ـ فوائد لغوية) مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2004، ص65.

ومثل ذلك نلاحظه في المقاطع التالية "**لست أكثر من امرأة عادية لا تملأ شوارع المدينة بدون أن ينتبه لها أحد. لا أملك لأن أكون استثنائية وخارقة. امرأة كل الأيام.**"[1]، أو في قوله "**كم بقي لنا من الحياة لنضيعه. كثير من الحب وقليل من الجنون. لا يؤذيان أحدا. أنت علمتني هذه. وعلمتني إدمان هذه المدينة بنهم كبير.**"[2]، أو في: "**سألتها إذا ما كانت تتذكر هذا الوجه. هزت رأسها بلا. لم اسأل بعدها لأني أنا نفسي كنت خائفا من الصدفة القاتلة. هذه المرة خرجت سالما**"[3].

نلاحظ أن الكاتب لا يضع النقطة بعد انتهاء الجملة كما هو معهود، بل يضعها وفق ما يستهويه وما يتماشى مع تدفقات شعوره، فيقوم بالفصل بين كلمة وأخرى بالنقطة (لها أحد. لا أملك) و(وخارقة. امرأة)، (لنضيعه. كثير) و(الجنون. لا يؤذيان) و(هذه. علمتني) و(الوجه. هزت) و(بلا. لم أسأل) والصدفة القاتلة. هذه المرة). ويشعر هذا الفصل القارئ بضرورة الوقوف عند هذه الكلمات، فالفصل لا يكون بسب تمام الجملة كما هو معلوم، إنما لكي تدلي الكتابة بانعطافات أخرى، حيث كان لها الأثر العظيم في نفس الكاتب فأراد مشاركة هذا الأثر مع القارئ، خاصة وأن الكتابة بالنسبة له تعتبر حالة من حالات الحرية يتحرر بها من قيود الوقف وعلامات الترقيم.

لاحظ معي كيف أن استخدام النقطة في هذه المقاطع جاء في مواضع يمكن فيها الاستغناء عنها تماما، فالاستخدام المكثف لها جعل الكتابة أشبه بالفوضى، ففصل الكلمات المترابطة في الجملة من دون سبب حتما ما يصعب عملية القراءة، كما يعمل على تشويش أفكار القارئ، مثل المقطع التالي: "**عمي غلام الله لم يكن مخطئا في ألمه عن عبان رمضان. فقد قتل باسم الوطنية. حب الوطن شيء أخر. تكاد تكون غريزة لا ناظم لها. وهم جميل. نشتهيه ولا نطلب منه شيئا إلا سعادة الألم. عندما تتراجع كل القيم، ينهض هو فينا كمرض لذيذ تصعب مقاومته**"[4]، فنجد فوضى في استخدام النقط، حيث أنه لا يوجد داع في وضعها في أغلب المواضع فبإمكان السارد الاستئناف في الكاتب من دون تلك الوقفات غير الضرورية، وعليه كان من المفروض أن يأخذ المقطع الشكل

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص،190.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مرجع سابق، ص97.

[3] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص224.

[4] . نفسه: ص230.

التالي (عمي غلام الله لم يكن مخطئا في ألمه عن عبان رمضان فقد قتل باسم الوطنية، حب الوطن شيئا أخر، تكاد تكون غريزة لا ناظم لها، وهم جميل نشتهيه ولا نطلب منه شيئا إلا سعادة الألم، عندما تتراجع كل القيم ينهض هو فينا كمرض لذيذ تصعب مقاومته).

1.2 الفاصلة:

علامة من علامات الترقيم يتجلى الغرض منها في أن "يسكت القارئ سكتة خفيفة (أقل من سكتة النقطة المعتادة التي بين أجزاء الكلام)"[1].

وذلك مثلما يظهر في المقاطع التالية: "**ها هي ذي المدينة تأتي، بناياتها الشاهقة، أسقفها القرميدية، رافعاتها الصدئة والصفراء، ونزلها الجديدة الأجنبية التي فتحت أبوابها ثم بدأت تغلقها واحدة بعد الأخرى من جراء التهديدات بالتفجير**"[2]. فيضع الكاتب الفاصلة بعد كل وصف تقريبا حسب ما يراه مناسبا، لا حسب القواعد المتعارف عليها، حتى وإن اضطره ذلك إلى التكرار، ومن جانب أخر قد يصادف القارئ مواضعا تستدعي وجود فواصل إلا أن الكاتب يتغاضى عن وضعها، لأسباب يدركها هو فقط، وهذه الملاحظة تمس المتون الثلاثة، ما يؤكد الفرضية السابقة بان الكتابة في التخييل الذاتي هي وليدة التدفقات الشعورية المتحررة من كل القيود المتعارف عنها.

وفي هذا السياق نجد المقطع التالي: "**هذه المرأة، كنزة، كأنها خرجت من كتاب. التروبادور عندما علم بموتها، ذهب إلى زوجها وأخبره بحبه لها ووفائها لزوجها وأنها عندما أدركت أنه أيقظ فيها وطنا وعندما بدأ هذا الوطن يصير أرضا وحبا فضلت أن تنتحر على أن تخون زوجها أو حبها لأرضها. زاد الأمير الهولندي التصاقا بها وفضل أن يكون هو من يختار الفنان الذي ينجز لها نحتا رخاميا بدل البلدية التي كانت تعتبرها ابنة المدينة الكبيرة. فقد كانت تحي أكبر الحفلات الكلاسيكية في القصر الملكي وفي الأوبرا وتعيش بعملها بدل أن تكون عالة على زوجها. البيانو التي كانت تعزف عليه، وضع في الأوبرا الجديدة**"[3].

فالملاحظ أن الكتابة في هذه القصة جاءت من دون الفاصلة مع ضرورة وجودها، إلا أن الكاتب استغنى عن أهميتها، وكان الأجدر وضع الفقرة بالشكل الآتي: (هذه المرأة كنزة، كأنها خرجت من كتاب، التروبادور عندما علم بموتها، ذهب إلى زوجها وأخبره بحبه لها ووفائها لزوجها،

[1] . عبد العزيز النبوي: في أساسيات اللغة العربية، مرجع سابق، ص66.

[2]. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص99.

[3] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص229.

وأنها عندما أدركت أنه ايقظ فيها وطنا، وعندما بدأ هذا الوطن يصير أرضا وحبا، فضلت أن تنتحر على أن تخون زوجها أو حبها لأرضها، زاد الأمير الهولندي التصاقا بها، وفضل أن يكون هو من يختار الفنان الذي ينجز لها نحتا رخاميا بدل البلدية التي كانت تعتبرها ابنة المدينة الكبيرة، فقد كانت تحي أكبر الحفلات الكلاسيكية في القصر الملكي، وفي الأوبرا، وتعيش بعملها بدل أن تكون عالة على زوجها، البيانو الذي كانت تعزف عليه، وضع في الأوبرا الجديدة) ومن جملة ما نلاحظه في أسلوب هذا المقطع نجد:

- وجود الفراغات المعنوية الواسعة بين الكلمات.
- تفادي القوالب الكلاسيكية المنمطة.
- غياب علامات الترقيم والتنقيط إلا قليلا.
- عدم تمام العبارات معنويا وتركيبيا.
- الاسترسال المترابط في السرد.
- علامات الترقيم لا تكون بعد تمام الجمل، وإنما توضع لانعطاف السرد وتدويره.

ويمكن القول أن الكتابة في الروايات الثلاثة قد تجاوزت الاهتمام بعلامات الترقيم ودخلت في نطاق ما يعرف بالعب بالكتابة، ولعل ذلك يعود إلى أسلوب الكاتب في التداعي الحر واسترسال الكتابة وترابطها.

1.3 نقاط الحذف:

ثلاث نقاط متجاورة، لها الدلالة على فكرة غير متكاملة الملامح لأسباب شتى على مستوى التعبير، وتعد امتدادا للخطاب من الجانب الدلالي، دون مطابقة المستوى اللغوي، فهي تكشف عما لم يستطع الكاتب البوح به، كما تضعه "موضع تساؤل وافتراض وتخمين، أو قد تدل على حذف دال يحضر وروده في النص، أو لا يستحب ذكره أو أن الكاتب يرى في إخفائه جمالية بعينها، لذلك يترك مساحة لا بأس بها للقارئ ليجاري فيها خياله مؤولا ومخمنا حيث يمنح النص والسياق وظيفة تعدد القراءات، ومن ثمة الانفتاح على المحظور الذي يقدمه نفسه في هيئات مختلفة بل في دوال كثيرة، ويرجع الفضل في كل ذلك إلى القارئ الذي يعلل هذا الحضور"[1].

[1] . محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، مرجع سابق، ص37.

وهذا ما يعني أن وضع هذه النقاط في بنية النص لا يكون بصورة اعتباطية أو عبثية، بل توضع من أجل غاية كبرى يتوخاها الكاتب بعناية، تاركا مهمة تكملتها للقارئ، ما يجعل النص وسيلة تواصلية لبث وتبادل الأفكار فيما بينهما، وقد تتمثل الغاية من نقاط الحذف الموضوعة إما حذفا حقيقيا أو ترك مساحة جمالية تستفز القارئ وتحثه على التأويل وتعديد القراءة.

وكتدليل على وظيفية نقاط الحذف نستعرض المقطع التالي: " **تذكرت ما تعلمته: فأما من خفت موازينه...عندما وصلت إلى البيت كنت محموما بالفعل ولكن من شدة الخوف. قلت لأمي دثريني يا يما... دثرني... ونمت محتضنا قرآني. لم أحلم يومها، ولم أر أي كابوس، ولكني كنت داخل غيمة بنفسجية**"[1]، وتظهر النقاط الأولى دعوة الكاتب الضمنية للقارئ من خلال نقاط الحذف في تكملة الآية الكريمة التي تلي الآية المذكورة، ومن ثمة يتجلى التناص القرآني داخل النص، وتلعب نقاط الحذف الثانية الموالية لكلمة دثريني على ربط هذه الحادثة بحادثة الرسول صلى الله عليه وسلم حين أتاه الملك جبريل بالوحي، فركض إلى السيدة خديجة محموما خائفا وهو يقول: دثريني .. دثريني، ومن ثمة يتجلى التناص التاريخي كذلك في النص.

تؤدي نقاط الحذف دورا حيويا وفعالا، إذ يقتصر على الكاتب ذكر القصة أو تكملة النصوص السابقة من خلال وضع ثلاث نقاط وترك القارئ مسؤولية تعبئة الفراغ السردي وملء بياضات الكتابة، لكن قد تحمل هذه النقاط غموضا لا يطاق، ومعان لا يمكن للقارئ من تحصيلها مثل: "**أغلقي هذا الباب العاري، سدي النوافذ القلقة، ثم ... قللي من خطايا الكلام واستمعي**"[2]، فوحده الكاتب هو العليم بمحل هذه النقاط من الكلمات والأفكار، والمعاني المقصودة خلف هذا التعبير.

يعمل هذا الغموض على تزويد النصوص بمساحات جمالية واستفزازية للقارئ، ومن جهة ثانية ينقل لنا هذا المقطع الإشكالية السابقة المتمثلة في وضع الفواصل والنقاط حيث توضع النقطة في غير مكانها (**شدة الخوف. قلت لأمي**)، أو أن يستغني الكاتب نهائيا عن وضع الفاصلة (**إلى البيت كنت محموما**.

وقد توضع نقاط الحذف في مكان إجابة عن سؤال لا يمكن للكاتب الإجابة عنه مثل "**متى كان الحب؟...عندما فتحت عيني**"[3]، فالكاتب هنا يتساءل حول زمن وقوعه في الحب، لكنه لم يدر متى

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص325.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال: مصدر سابق، ص05.

[3] . نفسه: ص23.

اختلج الحب قلبه، فأجاب بنقاط علها تفيده بعض التذكر ويصادف القارئ نوعا أخر من اللعب الكتابي بين طرفي الحوار، فيترك الكاتب بضعة نقاط كحذف لكلام المحاور، مثل الحوار التالي:

- "**أظن أنك ستقول أنك ستسافر مع عمتك لحضور الدفن.**
- ..... .
- **قلها أنا أعرفك. ولست معارضة على الإطلاق**"[1].

فيعد ترك هذه النقاط في الكتابة بمثابة المحطة التي يلتقط فيها القارئ أنفاسه بعد توالي السيرورة السردية، حيث يسكت الكاتب سكتة خفيفة يعبر عنها شعوريا بمجموعة النقاط التي تحمل العديد من المعاني، وهذا ما يتجلى في المثال التالي:

- "**مش هذا هو المهم.... ياسين وليدي اسمح لي نطلب منك طلب.....** .
- **توقيع وثيقة أخلاء السكن**"[2].

فعوضت هذه النقاط الثلاث الطلب المجهول، وانعطف السرد بداية بالجملة الموالية، ولعل هذه الوقفات من قبيل الصمت، وليست بحرية كتابة، كما قد يبدو للقارئ، فقد تحمل هذه الوقفات الصامتة لنقاط الحذف معاني عديدة قد تفوق المعاني التي تقدمها الكتابة الصريحة.

1.4 علامات الاستفهام والتعجب:

علامات تأتي في نهاية الجملتين الاستفهامية والتعجبية، تدل إما عن التساؤل أو التعجب، وقدت ترددت بصورة كثيفة داخل الروايات، ومن أمثلة ذلك:

- "**ربما كانت الكتابة والفن هما وطنك الموازي؟ هل المنفى إذن هو الارتحال عن أرضك؟ عن أي شيء يبحث الكاتب وهو يغسل يديه من وطن ورثته له التربة والأجداد الآفلون، وخطابات الأهل والساسة المحنكون؟ عن وطن الحياة الكريمة؟ عن وطن الكتابة الذي ينشئ فيه كل حياته الموازية الجميلة؟**"[3].

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص103.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال: مصدر سابق، ص11.

[3] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص320.

- **"متعب؟**

قالتها وهي تكتشف على وجهي علامات الإنهاك والمكابدة.

قليلا.

ما حدث مذهل. هزني في عمقي. أيعقل أن تكون الصدفة بهذا القدر من الكرم والعنف؟"[1].

- **"أنت صنفت كتاباتك بين الإنسان والمزارع والحداد، وأخطر هؤلاء المزارع لأنه يقتل وهو يضن أنه يدافع عن حق موروث!؟"**[2].
- **"يبدو أننا نمضي العمر بين لحظتين تتكرران باستمرار، صرخة الولادة وشهقة الموت وعيوننا ما تزال مفتوحة على الدهشة، لماذا يحدث هذا لنا نحن فقط؟!!"**[3] .

تعدد الأغراض المرجوة من أسلوبي الاستفهام والتعجب بين طلب واستفسار وأمر واستغراب، فقد يأتي التساؤل داخل الفقرة الواحدة بشكل متوال ومكرر، فتتالي الاستفهامات يثير عند القارئ العديد من الأسئلة، ولعل هذا من سبيل التعميم الاستفهامي الذي يعمل على قلق القارئ واستفزازه، وقد استخدم الكاتب هذين الأسلوبين داخل الكتابات الحوارية في شكل تساؤل بين طرفين، كما يمكن الجمع بينهما في جملة واحدة حين يكون الاستفهام غرضه التعجب مثل ما هو موضح سابقا، وما يمكن الإشارة إليه هو أن علامات التعجب والاستفهام في النص تعوض الصوت بتعابير الوجه والعينين عند القول، وهذا بصورة كلية، ومن أجل ذلك يتفنن الكاتب في توزيعها واللعب بها، فيأخذ القارئ إلى مختلف المغامرات النفسية واللغوية انطلاقا من الكتابة.

1.5 الفراغات البيضاء:

هي تلك المساحات البيضاء الخالية في صفحات الرواية، سواء كانت بين السطور أو في نهاية فقرة أو فصل في هامش الصفحة، أو بين الكلمات في الفقرة الواحدة، أو في الجملة الواحدة، ويدل هذا البياض بين الفقرات والفصول على الانقطاع السردي أو المرور الزمني أو المكاني أو الحدثي، ومنه؛ يمكن اعتبار "المساحات السوداء الأفقية مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال، لأنها مشكلة

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص241.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص138.

[3] . نفسه: ص178.

من الحركة البانية المسجلة، أما المساحات البيضاء فتعتبر مساحات سكون، لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أية عملية بناء"[1]، ومن ثمة تشير هذه المساحات إلى مجموعة من الأبعاد الإيحائية والدلالية المتضمنة داخل سطور الكتابة، كما تعد الفرغات البيضاء غالبا بمثابة الإعلان عن نهاية الفصل أو الفقرات أو قد توضع في النهاية الرمز التالي: (***) كدليل على الانتهاء.

نجد أن الفرغات البيضاء قد تتخلل الكتابة بشكل ذاتي صرف، ويهدف ذلك إلى "التعبير عن الأشياء المحذوفة أو المسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل المساحات البيضاء بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر، وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، بعد ترك صفحة فارغة وفاصلة بين الفصول، وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي، وما يتبع ذلك من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها"[2]، وتحتوي المدونات موضوع البحث على العديد من المساحات البيضاء، في كل من الغلاف والصفحة الموالية له، وصفحة الإهداء وصفحات المقدمات وصفحات الفصول، أضف إلى ذلك صفحات العناوين الفرعية وصفحات النهاية.

والأمثلة كثيرة لا يحتمل المقام لحصرها كلها، وما يمكن قوله هو أن مسؤولية كل قارئ تتجاوز استنطاق الكلام المكتوب إلى اكتناه دلالات الفراغات البيضاء والبحث في الغرض من تركها على هذا الشكل، وعليه وجب البحث في أطراف النص الصامتة قصد تفجير الطاقة الكامنة لكل لفظ وكل عبارة، فكل مقطع من الرواية سواء كان أسودا بالكتابة أو أبيضا بالفراغ، لا بد من أنه يحتوي معاني أكبر وأجمل مما يظهر منه.

1.6 الكتابة بشكل متقطع fragmentée:

من المعلوم أن عملية الكتابة هي رص الحروف لتشكل كلمات ذات معنى، إلا أن الكاتب في هذه النصوص قد خالف هذه القاعدة في بعض الكلمات والتعابير، أين عبر بكلمات منفصلة الحروف وإن كان ذلك بصورة نادرة في بعض المرات فقط، فالكتابة المجزأة من أصدق طرق التعبير عن خلجات النفس ومكنونات الذات، فعندما تنادي ليلى صارخة "**اس ...معني**

[1] . محمد الماكري: الشكل والخطاب. مدخل للتحليل الظاهري. المركز الثقافي العربي. لبنان. ط1. 1991. ص12.

[2] . حميد لحميداني: بنية النص الأدبي. مرجع سابق. ص58.

أرج...وك"[1]، يصل صدى الصراخ والمناداة وأنت تقرأ هذه العبارة الحزينة، فتحس ليلى وكأنها أمامك تصرخ، فترأف لحالها وتشعر بآلامها وتتأثر لكلامها، لكن الأمر لن يتم إذا تمت الكتابة بالطريقة الصحيحة وهي (اسمعني أرجوك).

وقد لا يجد القارئ في كلمة "أرأيت" أية دهشة لكن تقطيعها ينضخ بالدلالات مثلما يشير إليه المثال التالي: "**أرأيت يا ريما، أقولها له، يضحك، ثم يعيدها وهو يحاول أن يمطط مفرداته كالعادة، ويمسح على وجهه الصغير. أ...ر....أ....ي...ت!؟**"[2]، فيأتي هذا النمط من الكتابة بهذا الشكل في أسلوب الاستفهام لتزيده إشكالا وغموضا وإرباكا عند الإجابة، وهذا ما نستشعره في المثال التالي: "**سألته بحشرجة. تلعثمت. فقد نشف ريقي وفقدت صوتي فجأة. هل هذا... قبر تيـ...نا**"[3]، فيتجلى من هذا السؤال الشعور بالعجز المقرون بالارتباك والخوف من سماع الجواب بالنفي أو التأكيد.

تعمل الكتابة المتقطعة على التأثير في القارئ من خلال إثارة جانبي الخيال الشخصي لديه، وتحريك الأحاسيس النفسية له، وذلك حين يتخيل الحالة النفسية والانفعالية للشخصيات داخل الرواية ومن ورائها الكاتب أثناء الكتابة، ومثال ذلك هذه الصرخة: "**أريد أن أسترجع هويتي المسروووووووقة**"[4]، فهذه المخالفة في الكتابة توضح الحالة النفسية للبطلة، وتجعل القارئ يستحضر لحظة الألم والانفعال للشخصية بخياله، كما يشعر بها في إحساسه، أو أن يستحضر الحالة العامة للشخصيات في خياله وكأنه يشاهد فيلما سينمائيا.

عليه؛ يصبح النص أشبه باللقطات المصورة يجمعه القارئ بخياله، وفي مثل ذلك نستعرض اللقطة التالية: "**الله يبعدنا عن الفتنة يا ابني وعن كل شبهة وضلالة، سمها المقيد عندي [ت...ي...ن... ا]، من المستحيل أن أخطئ في اسم من الأموات، أمانة على الظهر يا ولدي**"[5]، فيتخيل القارئ حالة التفتيش وتقليب سجل الأموات من جهة، وتداول الحوار بين هاتين

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص12.
[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص24.
[3] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص246.
[4] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص15.
[5] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص241

الشخصيتين، كما يشعر برغبة دفينة في أن يحمل هذا السجل اسم تينا/ فتنة، حتى يتخلص البطل من شطط البحث المتواصل من دون جدوى.

وتظهر الكتابة بالشكل المتقطع على مستوى الفقرات كذلك، مثل الفقرة التي وردت في ذاكرة الماء:

"**يا كل صديقي.**

يا صديقي.

يا بعض صديقي.

يا أنا.

إني أموت في دمك الحي.

من يستطيع أن يغتال بحرا أو شمسا أو شاعرا ؟؟!.

ومع ذلك قتلوك يا صديقي. وأسكتوا البحر، وغيبوا الشمس مبكرا"[1].

من المفروض أن تكتب هذه الفقرة على شاكلة الكتابة الأفقية المعتادة، بترتيب الكلمات ومجاورتها لبعضها البعض والانتهاء بنقطة النهاية، إلا أن الكتابة في هذه الفقرة جاءت بصورة رأسية عمودية، حتى تعبر عن تدفقات الكاتب الشعورية فتصف كآبته النفسية وتشف حالة حزنه الشديد عقب اغتيال صديقه الفنان الشاعر يوسف، وتأخذ هذه الكتابة شكل الشعر العمودي، أو شكل قصيدة النثر، إلا أن هذا الأسلوب الكتاب الذي اتخذه الأعرج في الكتابة يعد مخالفة من حيث البناء السردي، إذ يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر.

كثيرا ما يظهر هذا النمط من الكتابة المتقطعة في رواية أنثى السراب وخاصة في بدايات الرسائل، مثل:

"**ليلى الغالية.**

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص23.

عمر الشقي لا ينتفي.

لا أدري ما الذي يعيدني الآن إلى اسمك الأول بهد أن بدأت مريم تهرب مني؟.

اسم ليلى جميل يذكرني بوالدك الذي كان يناديك به قبل أن يموت منكسرا على كمانه.

ها قد حبيبتي إلى لوني الجميل. الأزرق. هو مدادي. مثلما كان البنفسجي حديقتنا المليئة بالاشتهاء المجنون"[1].

الملاحظ أن هذه الفقرة تخالف القاعدة على الجانبين الكتابي والمعنوي، إذ لا يوجد ترابط بين الجمل مع اختلال الترتيب في بناء الفقرة، كما لا يوجد أي ترابط معنوي أو تسلسل في الأفكار بين كل هذه الجمل المتوالية، فكل جملة تشكل بنية عضوية خاصة ذات دلالة محدودة وغير مرتبطة بما قبلها أو ما بعدها.

انطلاقا مما سبق تؤكد هذه الأنماط من الكتابة المتقطعة الفرضية السابقة والمتعلقة بكون الكتابة في روايات أنثى السراب وذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال هي كتابة تداعوية شعورية تكسر كل القواعد والنظم المعهودة، وتخضع لسلطة النفس ومزاجها في قالب معنوي ذي أسلوب جمالي شعري وشعوري بسيط في متناول القراء، ولعل هذه الخصائص الكتابية والأسلوبية تؤكد دخول هذه الروايات تحت مجنس التخييل الذاتي، خاصة وأنها تتسم بمختلف سماته الأسلوبية في الكتابة.

3. آليات الكتابة الاسترجاعية

إن الكتابة وسيلة من الوسائل التي يتخذها الكاتب ليعبر بواسطتها عن مشاغله الذهنية، وعن خلجاته النفسية التي لطالما تجتاحه، وتتميز بكونها فعلا فرديا تطغى داخله النزعة الذاتية الخاصة، التي تحصلت بعد تيارات ما بعد الحداثة في ساحات الأدب والنقد، ومن ثمة فإن انشغال الأدب بالذاتية والفردانية، أدى إلى توليد نمط جديد من الكتابة الأدبية المستحدثة، حوصرت تحت مسمى

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مرجع سابق، ص26.

الكتابات الأنوية، أو ما يصطلح عليها بكتابات الأنا: **Ecriture du moi** والتي تعد ك "جنس جامع لضروب من الكتابة السردية التي تتخذ ذات المؤلف مدار لها"[1].

نتجت عن ربط العلاقة بين كتابات الأنا وذات المؤلف شروط جديدة مهمتها وضع الحدود الفاصلة بين كل الأجناس الأدبية الداخلة تحت لواء الكتابة الأنوية فتتمظهر "الأنا داخل الفعل الإنساني في كل تشكلاته وعبر مختلف مراحل تطور وعيه، ذلك لأن الإنسان مجبول على حب إظهار ما يكمن في دواخله، وهو إلى ذلك مشدود حتى في لحظات إعماله الكتمان الذي يمكن قراءته على أنه نوع من أنواع البوح العكسي، وهذا بما تروم النفس على ابقائه طي الكتمان أو رغبته منه في ترجمة أناه"[2]، فنفس الإنسان تميل إلى البوح، إلا أن قوالب السيرة الذاتية التي تشترط الإفصاح عن الهوية الحقيقة للشخصيات، قد تجعل الكاتب يتهيب كتابة السيرة الذاتية حتى يتجنب مساءلة المجتمع، وهذا ما يجعله يعزف عن إنتهاج خطاباتها متملصا إلى خطابات أخرى بقوالب محمية ومستعارة تجعله يختفي وراء أقنعة شخصياته.

وعليه؛ قد يلجأ الكاتب أحيانا إلى ممارسة استذكارية غير تصريحية، وكمثل على ذلك تظهر ممارسة التخييل الذاتي، ونجد أن هذه النوع المستحدث من الكتابة سرعان ما تلقفه النقاد ليصنفوا ضمنه نصوصا سردية تلجأ إلى قذف الذات الكاتبة في مواقف احتمالية لعيش تجارب متخيلة، وتبتدع كتابة مجنحة خارج الإطار الواقعي، ولا شك أن هذا التنوع حيوي ومشروع، وانطلاقا من النصوص المدروسة من خلال المقارنة فيما بينهما، نجد أخرى تغلب سمتين بارزتين فيهما، تتمثل أولهما في "قدرة الراوي العالية في التنويع الشكلي والتقلب من صياغة لأخرى وإمكانية تغييب الأطر والنظم العامة، والموضوعات المعتادة والمواثيق المتعارف عليها سرديا على الأشكال الكلاسيكية القديمة، ويرجع إلى تحرر الطاقة التعبيرية واللغوية للراوي، ويعود كذلك إلى انتحاء التجريبية، كما أن توظيف الجانب التخييلي ساهم في تنويع الشكل الخارجي"[3]، وتعديد طرق التعبير.

---

[1]. عبد الملك أشهبون: من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة. مطبعة أنفوبرانت. المغرب. 2007. ص09.

[2] . محمد الداهي: التخييل الذاتي هوية المفهوم ومقارباته، مجلة أفاق، ع79، 2010، ص48.

[3] . نفسه: ص47.

تقوم الكتابة داخل هذه الممارسة على النمط الاسترجاعي في سرد الأحداث، ومن ثمة يصبح التعرض للذاكرة أمرا لا مفر منه في قيام هذا الجنس، وتأخذ الكتابة الاسترجاعية التي تتوسل الأحداث الماضية وتنتهل من عبق الذاكرة في روايات أنثى السراب وذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال مظهرين بارزين هما:

أ. الكتابة التداعوية:

تتجلى **الكتابة التداعوية l'écriture associative** في النصوص الثلاثة من خلال تداعي الذكريات الدفينة للأعرج، وتتدفق في شكل كتابي مترابط مستمر، فيسترسل في النبش في الماضي والحفر في ذاكرة لا تستطيع أن تنسى، ويخرج من الوعي الذي يفرض عليه مراقبة صارمة، ليتحد باللا وعي الذي يفسح له مجالا رحبا في نفث كل ما يجتاحه، فيتخلص من كل المكبوتات الماضية ليطلق العنان لشخصياته حتى تروي كل ما هو قديم وجديد دون أن تشعر القارئ بالملل، وتتجلى الكتابة التداعوية في النصوص الثلاثة بشكل كبير، حيث يعمل ذلك التذكر الهائل لكل تلك الذكريات المتتالية واحدة تلو الأخرى، على الكشف عن براعة الكاتب الفذة في صياغة ورصف ذكرياته، كما يبرز نوعا من الحرية والخروج عن النمطية في الكتابة التخييلية، وفي ذلك كسر للترتيب الكرونولوجي كذلك.

لا ينفك القارئ يصادف نماذج للكتابة التداعوية في أنثى السراب، حيث يغوص هذا النص في هذا النمط من الكتابة لدرجة كبيرة من بدايته إلى نهاياته، ولعل هذا الإغراق في التداعي سببه ملحة الشعرية النفسية الطاغية على نصوص الأعرج كما أشرنا سابقا، فنص أنثى السراب هو مزيج من مشاعر الحب والحنين، تتدفق فيه موجات العشق المتبادلة بين سينو وليلى في قالب عفوي حميمي، وفي مثل ذلك ورد: "**أسمع الأنين القلق وهو ينبعث من روح متوارية باستمرار نحو الغياب، بعد أن تحولت إلى نثار من النور الذي يصعب لمسه والقبض عليه، تأتيني النداءات العميقة متماوجة، متباعدة ومتقاربة، جافة وسلسة، عنيدة ومستسلمة، كأنها ساحل موحش، أبدي الحركة، نباهتي المتقدة تجعلني أفرق بينها كلها، واحدة، واحدة، أسترجع بعض ما مضى والعب،**

أجمع اللحظات المسروقة كما يروق لي، ثم أفككها مثل اللعبة قبل أن أطوحها في فضاء وأبعثرها عاليا مثل الفقاعات الصغيرة، وأحاول عبثا أن أمنعنها من الانفجار"[1] .

يظهر هذا المقبوس عفوية السارد التي من شأنها إرباك القارئ ومغالطته، فهذا الكلام يحمل دلالات متفاوتة وغامضة، فبعدما كان السارد يصف الألم الذي خلفه غياب المحبوب، أدخل القارئ في لعبة رصف الأشواق وكأنه يحاول عمدا تبني هذه النداءات الماضية، كما أنه شبه روحه المتوارية مثل الساحل الموحش الذي لا أنسة فيه فكأنما الصورة الشعرية للفقد هنا تأتي بعفوية مطلقة يسترسل السارد في وصفها بكلمات وجمل غير متناسقة ولا مترتبة، بل مجرد تدفق لمجموعة من التشبيهات اللغوية المسترسلة والمتداعية، والتي تعمل على وصف خيبات الروح وآلامها.

وبما أن الرواية هي مجموعة من الرسائل المتبادلة، تحتل رسائل ليلى الجزء الأكبر فيها، نجد أن منحى السرد يتجه من الهامش (ليلى) نحو المركز (سينو)، وذلك لأن مجمل الرسائل تدور حول سينو وعن مشقة غيابه، فتتراوح السياقات التداعوية في وصف حبه العظيم، وفي جحيم ابتعاده عنها، حيث تقول: "**هل يصلك الآن في خلوتك صوت التكسرات الشاقة التي تمزقني؟ النحيب الذي تسمعه يأتي من عمق الروح، هو نحيبي، أنحدر الآن وحيدة نحو تربة الموت والخوف، في كفي بقايا قصص قديمة لم تعد صالحة، وموجات لم تسعفها الرياح لتصل إلى القلب كاملة، وخيبات لا تحصى، العمر لم يعد يسعفه الوقت للعودة لها**"[2]، وكأنها أصبحت تعيش في دائرة مفرغة من الحياة تملأها صور الوحدة والموت والأحزان، وأصوات النحيب.

والملاحظ على هذا المقطع الاسترجاعي هو هيمنة الأسلوب التداعوي الذي غالبا ما يستخدم في التعبير عن خلجات النفس نقل حميمياتها، فليلى هنا تسائل سينو أتراه يسمع نحيبها؟، لكن سؤالها لا ينتظر إجابة، فتواصل السرد في وصف حالة الوحدة والخوف التي تعيشها، لكن سرعان ما تفاجئ القارئ باسترجاع جديد وهي تحكي عن القصص القديمة والخطايا التي لم يبق في العمر متسع لمداواتها، وبين الاسترجاعات وأساليب التداعي يقف القارئ مشدودا متوهما بين السارد الحقيقي والشخصية الرئيسية.

---

[1] . واسيني الاعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص16.

[2] . نفسه: ص99.

وعلى نفس الشاكلة؛ تأخذ الكتابة التداعوية حيزا كبيرا في نص ذاكرة الماء، فالنص استرجاعي يتوسل الذاكرة بداية بالافتتاحية نفسها، إذ يتذكر الكاتب سنوات كتابة هذا النص والظروف التي أحاطت بالكتابة يقول: "**كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى، على مدار سنتين من الخوف والفجيعة، بدء من شتاء 1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا، العالق في الحلق كغصة الموت، والذي لم تستطع الذاكرة لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها وأنهي بالجزائر في سنة 1995، ذات يوم شتوي عاصف على واجه بحر خال، لم يكن به إلا أنا وامرأة من رخام ونور ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية**"[1]، فالقارئ لهذا التقديم يصادف كتابة عفوية مسترسلة، كلمات تصف بعضها وترصف مشاعر الكاتب وتستحضر المشاعر المتفاوتة والأحاسيس المتداخلة التي انتابته طوال مدة الكتابة.

يستعرض الكاتب مكنونات الذاكرة بكل تفاصيلها الدقيقة في هذه الرواية، حيث تشكل المادة الخام في بناءها وذلك خلال مجموعة من القصاصات التي ساهمت بدور كبير في بناء الأحداث كما أشررنا سابقا، وفي كل قصاصة يسمح السارد لنفسه في استنزاف الماضي واسترجاعه بصورة عفوية وأقرب إلى الحميمة الذاتية، إذ أنه يشارك القارئ في تفاصيله المخبوءة والسرية في قالب تداعوي كما يمثله المقبوس التالي: "**هل يغريك البحر؟، يملأني دائما منذ أن سرقت مني حيطان هذه المدينة أجمل صديق، عشقته خارج المعتقل، وازددت التصاقا به وهو يبحث عن حروفه الضائعة، كان يكبرني بعشر سنوات، وكنت مراهقة، كان شعلة من الوعي، وكنت طفلة أعشق وأمحو قبلات النهار، أصبت بكل حالاته، وقبل أن أعرفك في تلك الليلة الشتوية الباردة، كنت في حاجة إلى صوتك، وليس إلى حطام، كلما رأيتها ارتسم في ذهنها المخدع المصنوع بالأغطية**"[2].

نلاحظ هنا أن السرد يتداعى على لسان الشخصية مريم، فبينما كانت تحكي عن سحر البحر لها تذكرت صديقها الذي سرقت منه حيطان المدينة، ثم تراجعت بالحكي إلى الماضي أكثر بذكر سنوات عشقها لهذا الرجل أيام المراهقة، وسرعان ما ذكرت البطل داخل حلقة التذكر هذه، وتستمر بالحكي العفوي وتستحضر قصة المخدع المصنوع بالأغطية، وهكذا؛ وبين هذه القصة وتلك يتراوح

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص09.

[2] . نفسه: ص26.

ذهن القارئ في لعبة سردية متصلة ومترابطة من جهة، ومتداعية من جهة ثانية لا يمكن له إغفال أحد الاسترجاعات فيها لأنه سيخل بسيرورة السرد داخلها.

تقوم شرفات بحر الشمال على استحضار الذاكرة، فالاستحضار هو منفذ الكتابة ومحركها، فقد اعتمد الراوي في الكتابة تقنية الاسترجاعات التداعوية، إذ تسرد لنا ما وقع من أحداث من قبل، ومن خلالها يتحكم السارد في سلسلة الأحداث والوقائع، وغالبا ما يلي هذا النمط من الكتابة حالات الوحدة والتأمل في الأمكنة والناس، "**كانت وراء أمستردام تنهض جنازات المدن الأخرى وضباب الأحزان التي لا تتبدد إلا لتترك وراءها سيلا من الرعشات الغامضة، كان وقع خطوات الناس الفجرية يصلني هادئا أو مهرولا ليدخلني بهدوء في تفاصيل المدينة البعيدة التي لم أعن لها الشيء الكثير، كان البحر الموحش الذي تركته ورائي يندفع بقوة في الذاكرة، هو هكذا دائما يبدأ هادئا ومسالما قبل أن ينتهي عاصفا، لا شيء أثمن من أن تحس أنك أول من يضع قدميه في هذا المكان تاركا وراءك على الرمل آثار خطواتك المرتبكة كخطوات طفل يتعلم السير لأول مرة، هذا كله يعطيك الإحساس بأنك تعشق كما يحلو لك، وتتعرى الأشجار وتطلب من الشمس أن تغطيك بدفء، تتسلق كالإنسان الأول النخلة الوحيدة الضائعة، تقترب من تمرها العالي ثم تتذكر الغواية، وبعدها تضحك وتقول في خاطرك ليكن، من قال أنك لا تشتهي سحر الغواية، البحر يوفر الفرصة لانزلاقات الروح**"[1].

يظهر هذا المقطع تداخل المحكي ضمن قصص مختلفة، بدء بوصف المدينة ووصف البحر بحالات هدوئه وهيجانه، ثم يعود للخطوات الأولى وتعلم المسير عند الإنسان، وصولا إلى ذكر قصة الخطيئة الأولى للبشرية والأكل من الشجرة المنهى عنها، نتيجة الغواية والفضول، ولا بأس من أن نستعرض المزيد من الأمثلة عن الكتابات التداعوية التي تشحن الروايات الثلاث:

- "**لا هدف لي من وراء هذه الحماقة التي أنا بصدد ارتكابها، ولا وراء هذا الجنون العاري المستبد بي سوى وضع أشواقي الحزينة في مهب الأكف الناعمة التي تشتهي أن تدرك الغنى**

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص217.

الكامن في أعماقي أثق أنه ما يزال في الدنيا من يريد الإنصات إلى الحقيقة التي أصبح حملها ثقيلا"[1].

- **"كم يلزمنا من الألم والانكسارات لندرك طوال السنوات التي مضت، كنا نركض حفاة عراة وراء غيمة جافة مثل رحم يابسة لا تنجب إلا رعشة الفراغ، مخطئين في كل التفاصيل الدقيقة للحياة، وأن ما كنا نضنه مطلقا لم يكن إلا صورة إيهامية لأشواق نريدها أن تكون حقيقية ولم نصل لها، وأن بيني وبين نارسيس شبه الدم والنجوم ماذا حدث لنارسيس عندما اكتشف الجرح الذي كان ينزل من القلب كالخط المستقيم؟"[2].**
- **"مسحت عيني من أتربة الورق التي شعرت بحرقتها، لست أدري بالضبط، ما الذي جعلني أبحث عن صديقي الذي ضاع منذ ثلاثين سنة في مدينة غريبة لم يكن يعرفها، ولم تكن تعرفه أبدا، عاودتني صورته وهو يفتخر بشعره الأشقر المقصوص عند الجبهة، صديقي جوني ابن القرية الطيب"[3].**
- **"أمام هذه الكومة من الأوراق لم أعد أتذكر شيئا مهما سوى ما قالته العرافة لأمي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي، كانت أمي حاملا بي كانت تخط لها الأوشام على زندها وجسدها ووجها وساقيها، قالت لها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعددة، اسمعي يا لالة مولاتي بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن، قبل أن يكون رابعك صبيا، خامسك أبشرك سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الصالحين، سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد: سكين، رصاصة، سيارة، أو طائرة"[4].**
- **"في أعماقي كنت أنتظر أن أكون ضيفا بغير سمة الضيوف العاديين، لم أزر أمستردام لأعزف على شرف ليلتي الأولى في المنفى ولا لأستمع إلى نكات الآخرين، حلمي أن أرى العالم مثلما يراه بقية الخلق في هذه المدينة وفي غيرها، كنت أشعر بنفسي بدون وطن، لقد**

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص35.

[2] . نفسه: ص97.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص39.

[4] . نفسه: ص15.

صفيت حسابي مع تاريخي وجئت إلى هذه المدينة كمحطة عابرة أدفن فيها بعض من ذاكرتي وأسافر إلى أبعد نقطة ممكنة على وجه هذه الكرة الأرضية"[1].

- **"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 أيقظها في الآن وأنا على عتبة التلاشي، شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن، شيء ملتبس لا أعرف ما هو سوى أن أمطار أمستردام تكون باردة جدا، ما أصغر العالم، هكذا دفعة واحدة من النسيان إلى مهاوي بحر الشمال البعيد وأخيرا إلى شمس المحيط الهادي المنداة بعرق الشجر ورائحة الملح"**[2].

والملاحظ حول هذا النمط من الكتابة الاسترجاعية يطغى بصورة كثيفة في رواية ذاكرة الماء على عكس النصيين السابقين أنثى السراب وشرفات بحر الشمال، لكن ذلك لا يعني أن هذه الكتابة لا تحتل الجزء الأكبر فيهما، وذلك باعتبار أن كل الروايات المختارة للدراسة هي روايات استرجاعية تستكمل نمط الكتابة في التخييل الذاتي.

ب. التحليل الداخلي:

يعنى بالتحليل الداخلي تلخيص السارد لحركة تفكير الشخصية ومشاعرها، أي استغراق السرد في تفاصيل الشخصية ووصف أبعادها بدل مواصلة سرد الأحداث، وهي تقنية تعمل على تبطيء السرد وإيقافه نسبيا، فتأتي الكتابة في نمط التحليل الداخلي عكس السياق العفوي الكامن في نمط الكتابة التداعوية، إذ يعمل السارد على وصف وتحليل الشخصية أو الحادثة بإطناب بارز، موضحا مجموعة من الخصائص والسمات التي يريد هو ذاته إظهارها بوعيه التام وتركيزه المطلق.

شملت الروايات الثلاث على العديد من المقتطفات التي تظهر هذا النمط الكتابي الذي يستغرق فيه السارد الحديث عن الشخصية أو عن الأحداث، أو عن الأحاسيس، على غرار ما ورد في رواية أنثى السراب "**أكتفي الآن بهذا الامتلاء الغريب الذي سببه لي مرض سينو المفاجئ، ووقوفه فجأة على حافة الموت، ثم دخوله في غيبوبة، ربما لأني قبل هذا الزمن لم أفكر في موته بجدية،**

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص169.

[2] . نفسه: ص07.

لأني كلما رأيته قادما من بعيد إلى مواعيدنا العديدة، بقامته المديدة التي ترى من بعيد، شعرت أنه نصفي الضائع، لم تكن روحه في قدمه مثل أشيل، ولكن في مخبأ آخر منفصل عنه تماما، حيث لا يد تلمسها غيري"[1].

إن الملاحظ في هذا النموذج هو تعدد الأصوات السردية، فبعدما كانت ليلى تصف حالة الامتلاء التي تشعر بها، نقلت الحديث منها إلى ذات **السارد/ سينو**، وحورت منحى السرد لتصف حالته في الغيبوبة، أو لتنقل أخبار مواعيدها الغرامية السابقة.

تتكرر هذه الأساليب التحليلية بكثرة داخل الرواية، فغالبا ما تنقل **ليلى** الحديث منها إلى **سينو**، أو ينقل **سينو** الحديث منه إلى **ليلى** في حركة دورانية للسرد من الهامش إلى المركز مثلما يظهر في المقطع التالي "**لم أتكلم في الوقت الذي كان يجب علي أن اصرخ فيه، رأيتك، كنت تحتضنين كمانك بالقرب من الشجرة، وكنت تعزفين وتتلوين بقسوة، وكنت كمن يحفر جرحا عنيدا في أعماقي**"[2].

ومن ثمة؛ فالانتقال السردي بين **سينو** و**ليلى** لم يكن بصورة عفوية تداعوية، بل تولد من تحفيز الذاكرة والشعور، حتى يؤدي مهمة التعليل أو التفسير لحالة الشخصية المقابلة، فذكرت ليلى أن غيبوبة **سينو** (فعل) هي التي جعلتها تشعر بحالة الامتلاء الغريبة (رد فعل)، ووصف **سينو** أن عدم صراخه (رد فعل) سببه رؤية **ليلى** وهي تعزف كمانها وتتلوى بعنف(فعل).

تعج رواية ذاكرة الماء بالاسترجاعات التحليلية الداخلية التي تأتي لوصف الشخصيات والحوادث، "**كل شيء بدأ عندما واجهتني ملامح رجل مشبوه، شعرت بظله، عندما التفت نحوه عند مدخل البناية قرأت بعض غموضه ارتبك أدخلت يدي في جيبي، كنت أتحسس قطعة نقدية باردة، وكان يظنني أتحسس سلاحا، ارتشقت عيناه بجيبي**"[3] ، كما تنتقل فحوى السرد من السارد إلى ابنته ريما حين يصف حالة مرضها "**أمسد على شعرها، أنحني تدفن رأسها في صدرين ريما هذا الفجر لم تستيقظ بعد، البارحة نامت صفراء، مريضة تبدل لون وجهها، لم يعد يعجبني**

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص19.

[2] . نفسه: ص45/44.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص20.

مطلقا، منذ أيام أخذتها إلى الطبيب، التحاليل لم تظهر أي شيء استثنائي. صارت نحيفة"[1] ، وفي موضع أخر يستقر السرد حول ريما بعد انتقاله من السارد بقوله: "**عدت نحو ريما، ما تزال في عمق فراشها نائمة، من حين لآخر تمتص أصبعها، شيء من الخوف يملأ عينيها، نصف المغمضتين، البارحة انسحبت باكرا لتنام بعدما سجلت ملاحظاتها بصعوبة في كراستها الصغيرة التي سمتها سلطان الرماد**" [2]، فيتحول مركز الحكي من المركز إلى الهامش أي من الشخصية الأساسية إلى الشخصيات الأخرى.

تقوم شرفات بحر الشمال على الكتابة التحليلية الداخلية، فالقارئ يصادف انتقال السرد من مستوى إلى أخر في أكثر من موضع تعليلا وتفسيرا، وفي مثل ذلك ورد: "**حب الوطن ليس كالوطنية، جنون ومجموعة من الأشياء الغامضة التي يصعب تفسيرها، كومة من الصدف التي يصعب تسييرها، الوطن أرض تشم كل صباح وأشواق تتجدد باستمرار في التباساتها، سخاء كل حساباته فاشلة لأنها معاكسة دائما لكل التوقعات، أما الوطنية حساباتها دقيقة لأنها يمكن أن تأكل نفسها بلا تردد إن اقتضت المصلحة**"[3].

لا ينفك السارد من ذكر التغيير الكبير لفتنة بعد حادثة موت **ميمون** الأخ غير الشقيق لها، وتأثيرها الشديد على نفسيتها وتبدلات مزاجها "**عندما حدثت الفاجعة لم أر وجه فتنة الذي كنت اعرفه، فقد أنسحب نهائيا مخلفا وراءه بقايا ملامح طفولية منكسرة، عرفت لماذا كانت تريد أن تشبع من وجهه عمر الناس الرائعين في وطننا قصيرا جدا، مات ميمون في حادثة سيارة في الطريق الرابط بين وهران والعاصمة بعدما أشرف على إدارة فرقة الأوبرا الوطنية بمناسبة ربيع الجزائر الذي عاد بعد غياب طويل، ميمون لم يتزوج، فقد كان شغوفا بموسيقاه، فتنة لم تفهم جيدا ما حدث وعندما عرفت أنه لن يعود، أصيبت بالدوار، ولما استيقظت كانت تهذي وترتعش**"[4]، ويحتوي هذا المقطع الذي يشف عن آلية التحليل الداخلي داخل الكتابة الاسترجاعية على العديد من الاسترجاعات فيكون التحليل كالآتي:

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص22.

[2] . نفسه: ص24.

[3] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال. مرجع سابق. ص275.

[4]. واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال. مرجع سابق. ص39.

- "**عندما حدثت الفاجعة**" ⟵ استرجاع تحليلي رقم 1.
- "**مخلفا ملامح طفولية** " ⟵ استرجاع تحليلي رقم 2.
- "**فقد انسحب نهائيا**" ⟵ استرجاع تحليلي رقم3.
- "**مات ميمون في حادثة**" ⟵ استرجاع تحليلي رقم4.
- "**بمناسبة ربيع الجزائر**" ⟵ استرجاع تحليلي رقم5.
- **فتنة لم تفهم جيدا**" ⟵ استرجاع تحليلي رقم 6.

شكل(13)

ويبقى دور القارئ فعالا حينما يتغلغل داخل أفكار المؤلف من خلال الجمل والتراكيب، وعبر السياق الكلي للنص، وذلك انطلاقا من "تحيين المضمر والكامن والمبهم والمسكوت عنه، فالقارئ ليس مدعوا إلى قراءة الرواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب، إنه مطالب أيضا وأساسا بالكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخييلي الذي يعج بالحقائق والأوهام، وتحديد موقعه داخلها، فهذه الاستراتيجيات ذاتها لا تبنى خارج الذات التي تستهلك النص وتستوعب دلالته"[1].

ويدعو "أمبرتو إيكو" القارئ إلى مشاركة المؤلف في مغامراته الحكائية، فعادة ما يوجه توجيهات توهمية للقارئ الذي يتوجب عليه فعل التأويل، ويلجأ الكاتب في التخييل الذاتي إلى تعديد أنماط الكتابة لسببين هما: الأول: يتمثل في غاية الأدب في تقديم قراءة مشوقة ومسلية ومغايرة للقارئ، والثاني: إبعاد القارئ عن البعد المرجعي، بعد أن فرض عليه تبنيه منذ بداية القراءة.

4. أنواع التخييل الذاتي

أ. التخييل الذاتي الأسلوبي

يعتقد دوبروفسكي أن للسيرة الذاتية أخطاء لا تغتفر، وهذا نتيجة اهتمامها بالشكل الخارجي، ومن ثمة؛ توجب علي ابتداع جنس جديد يعد كمساحة إبداعية تحرر الكاتب من قيود السيرة، وهو بذلك يرفض كل الأساليب الكلاسيكية المنمطة، فكتاب السيرة الذاتية وإن كتبوا بأسلوب جميل، فإنهم

[1] . أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص10.

غالبا ما يكذبون حين رغبتهم في قول الحقيقة إذ أن "الذات في السيرة الذاتية تعني أن تضع كلامها وقصتها تحت سيطرة وعيها، وبالعكس فالتخييل الذاتي بصورة عامة سيرة ذاتية غير واعية، حيث تتنازل الأنا عن كل إرادة في التحكم، وتدع الهو"le ça" يتكلم، ويسبب هذا الغياب في التحكم الفن"[1] فلكي يكتب الأنسان خياله الذاتي لا يحتاج حياة مهمة أو ولا إلى موهبة أدبية، بل إن قليلا من العفوية تكفيه.

وإذ "يتخلى الخيال الذاتي عن إبراز القيمة التاريخية المثالية لهذه الحياة فإنه ينتزع السيرة الذاتية من أسطورة العظماء، فيصبح التخييل الذاتي السيرة الذاتية للناس جميعا"[2]، ومن ذلك تتكشف السمة الغالبة التي حدد الفارق بين كتابات التخييل الذاتي والسيرة الذاتية، وهي التخلص من التنميقات الكلاسيكية المعهودة للسيرة، والانتهاء من تصنع الأسلوب الأدبي، ومحاولة انتهاج أسلوب بسيط متداعي أقرب إلى الحياة الواقعية.

وحتى نحاول استخراج مجموعة الخصائص المميزة لأسلوب التخييل الذاتي نقتبس ما ساقه الأعرج في الصفحات الأولى من ذاكرة الماء يقول:

"**هل سأبقى مرة أخرى داخل هذا القفر الذي اسمه البيت؟ أم سأخرج؟**

مسألة في غاية الحماقة. هناك شيء غامض يربطني بهذه الأرض وهذا المكان المعزول.

ربما حفنة تراب ما زلت أحتفظ بها وأرحل كلما كان ذلك ممكنا،

أشم رائحتها وأشعر أن لي وطنا، حتى عندما يسرق مني هذا الوطن.

أقنع نفسي من جديد.

يجب أن أخرج، لأني لو بقيت ها هنا، سيكون كل الزمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له، لكن؟

إذا خرجت وانحدرت باتجاه المدينة، ستكون غوايات الشوارع قد قادتني إلى الموت "[3].

---

[1] . لوران جيني: الخيال الذاتي، مرجع سابق، ص12.

[2] . نفسه: الصفحة نفسها.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.

وعلى نفس الشاكلة؛ لا ينفك أسلوب الكاتب في أنثى السراب من التمرد على القواعد الكلاسيكية المعتاد عنها، وانتهاج كتابة تأخذ المنحى الذاتوي أو الأنوي، والذي يخضع لتداعي الذكريات الخبيئة والخلجات النفسية المضطربة للكاتب، وهذا ما يسم أسلوب الكاتب بالطابع الذاتي الخالص، والذي ينطلق من عالم الكاتب الخاص ليعبر عنه، ويخضع لقوانينه الخاصة، ومن ثمة يساق النص ليؤدي وظيفة البوق الذي يبث المعلومات عن حياة الكاتب، بعدما كانت وضيفة الأدب عموما التعبير عن الظروف المحيطة بإنتاج الأدب ضمن سياقات موت المؤلف التي حملتها تيارات ما بعد الحداثة.

وتجلى هذا الأسلوب في وصف الأشواق والمشاعر الحميمة، وهذا ما ظهر في بداية إحدى الرسائل المتبادلة بين سينو وليلى:

"من ليلى إلى سينو

وهران البهية، ربيع 2008

- **(... آلو .... صوتك شهي لا تتوقف.**
- **آلو. أنا أيضا شوقي إليك يقتلني كل يوم قليلا....)**

هكذا ختمتك مكالمتك الأخيرة، ثم انطفئت كما الضوء الهارب.

"سينو الغالي.

يااااه لو تدري؟ ولكنه لا تدري.

أين أنت أيها الضائع في أرض التيه؟ لو كنت تعلم مقدار ما تضيعه في هذه اللحظة بالذات، لأصررت أن تكون أن تكون بجانبي حيث قلبك الذي لا يموت أبدا، ينبض بقوة العاشق، ولكنك بعيد ولا تعرف قيمة ما ينسحب الآن من حياتك؟

المطر.

المطر الذي سرق ألوان قوس قزح، وحياتك، لا أقول شعرا ولكن ذلك ما أراه الآن"[1].

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص462/461.

وفي نفس السياق نختار وبصورة عشوائية المقطع التالي من شرفات بحر الشمال: "**وضع النظارتين على عينيه ثم ترك بصره ينزلق بين الخطوط المكدسة، منذ عشرين سنة.**

- **من عشرين سنة واطلع.**
- **من عشرين سنة واطلع.**
- **من عشرين سنة واطلع.**

كررت ورائه بشكل ببغائي.

شربت شايا من يد المرأة التي تسهر على خدمة سيد الشيخ وفي الكأس الرابعة توقف قليلا ونظر إلى مليا كمن يريد أن يكتشف سرا ظل عالقا في حلقه:

- **أنت على يقين أنك تبحث عن امرأة وليس عن رجل.**

طبعا يا سيد الشيخ. هي من العائلة وخرجت منذ عشرين سنة ولم تعد. قيل لي انها كانت عازفة في السوق العربية لهذه المدينة"[1].

تشف هذه المقاطع عن خصائص أسلوبية عديدة منها المشتركة ومنها المتفردة نستعرضها بالشكل التالي:

- الخصائص الأسلوبية المشتركة:
- بناء السرد على شكل مشاهد تصويرية.
- وجود الفراغات المعنوية الواسعة بين الكلمات.
- عدم الترتيب في كتابة الأسطر.
- تفادي القوالب الكلاسيكية المنمطة.
- غياب علامات الترقيم والتنقيط أو إدراجها على غير محلها.
- عدم تمام العبارات معنويا وتركيبيا.
- الربط بين الحدث الحاضر والماضي.
- الحوارات الداخلية الذاتية والمضطربة.

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص260/239.

- التداعي في السرد وتداخل الأفكار مع الذكريات.
- انعكاس الحالة النفسية للكاتب على أسلوب الكتابة.
- الكلمات البسيطة والسهلة.
- تكرار الجمل والكلمات.

ب. الخصائص الأسلوبية المتفردة:

- ابتداء الجمل بنقاط الحذف (...آلو..).
- مخالفة القاعدة في الكتابة (يااااه).
- ابتداء الفقرات بسؤال أو أكثر.
- وضع النقطة في منتصف الجملة ما يخالف العرف العربي في الكتابة.
- تداخل السرد والجمع بين أحداث وذكريات كثيرة في الفقرة الواحدة.
- تكسير نظام الأسطر المتراصة، وجعل الكلمات مرهونة بتدفق المشاعر.
- وضع علامات الترقيم في غير مواضعها.
- استخدام التكرار.
- كثرة الاساليب الإنشائية (تعجب/ استفهام).
- إدراج البعد الزماني والمكاني في الرسالة.

ومن ثمة؛ يمكن اعتبار أنثى السراب وذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال مغامرة لغوية وكتابية متمردة، ترخص الحكم لانتمائها إلى التخييل الذاتي الأسلوبي الذي جاء به دوبروفسكي، والذي يعنى بتمرد الأسلوب الكتابي وخروجه عن المواضعات المعهودة، إذ ترفض هذه الممارسة الأسلوب المتكلف لعجزه عن التعبير عن الواقع مباشرة، فكلما كان الأسلوب جميلا رقيبا كان مفقرا للمعنى ومبعدا عن الواقع المعاش.

ويمكن القول في الأخير أن التخييل الذاتي الأسلوبي عند دوبروفسكي هو أن تنطلق في الكتابة من البوح الحميمي من تجارب حياتك وواقعك، ومن تداعي ذكرياتك، وباستعمال لغة بسيطة وأسلوب متداخل التركيب، لتخبر عن مكنوناتك النفسية، ولتعبر عما قد لا يكون له علاقة إلا بك وحدك ويدور في عالمك الخاص، ذلك لأن أسلوب التخييل الذاتي يختلف بالشكل العام عن أسلوب السيرة

الذاتية، وهذا ما تظهره لنا المقاطع السابقة، التي تثبت شذوذه عن شروط اللغة والكتابة الكلاسيكية وتمرده الشديد على الكتابة النمطية.

ب / التخييل الذاتي المرجعي

تختلف دلالة التخييل الذاتي من ناقد لأخر، ويرجع هذا لاختلاف الفلسفة والإيديولوجيا التي ينطلقون منها خاصة بعد شيوعه كممارسة أدبية جديدة تلتمس التصنيف، فانهالت عليه الدراسات والبحوث في الساحة النقدية كما تداولته مختلف النقود، وجاء ذلك قصد تحديد مدلولاته وتأسيس أطره الخاصة، وإن كان دوبروفسكي قد حدد مصطلح التخييل الذاتي وفق معايير لغوية وكتابية محددة، فإن كولونا قد قدمه على أنه تخييل للتجربة المعيشة دون التلميح للمعايير الأسلوبية أو اللغوية حيث ينادي بفكرة كون التخييل الذاتي كتابة سردية تجمع بين ما هو واقعي وخيالي، وبتعبير أخر هو تخييل التجربة الواقعية المعيشة، وهذا ما يظهر في وصفه: fiction **d'évènement et de strictement réels .**

ويذهب كولونا إلى اعتبار كاتب التخييل الذاتي مركزا أو نقطة الوسط في الرواية مثله مثل السيرة الذاتية، لكنه يعمل على إعادة إنتاج حياته بطريقة تخييلة أو بطريقة كاذبة، ويرى بأن مفهوم التخييل الذاتي لا يقصد به قول الحقيقة التامة في الأدب أو الاعتراف، أي أن نص التخييل الذاتي هو نص ينتفض على كل المرجعيات الأوتوبيوغرافية.

لقد قدم كلا من دوبروفسكي وكولونا مفاهيم محددة للتخيل الذاتي من حيث هو جنس أدبي مستحدث في النقد، إلا أن هذه المفاهيم تفرقت حيث اهتم دوبروفسكي بالتخييل الذاتي الأسلوبي الذي يبحث في البناء اللغوي والرسم الكتابي، بينما عني كولونا بالتخييل الذاتي المرجعي الذي يعنى بتحري درجة التطابق بين تجارب الحياة التي عاشها الكاتب مع شخصيته الأساسية داخل النصوص.

إن تشابه كل من مفهومي دوبروفسكي وكولونا لأدب التخييل الذاتي، لكن ذلك لم يمنع من وجود بعض المفارقات، فقد انتقد كولونا مفهوم دوبروفسكي واصفا إياه بالقاصر والمانع، وعده صورة مشوهة عن مفهوم الرواية السيرية، ولعل كولونا قدم هذا النقد انطلاقا من إجابة دوبروفسكي التي قدمها إلى لوجون، هذا الأخير الذي أطلق على كل الكتابات التخييلية اسم "رواية سيرية"، ولئن دل

هذا النقد على شيء، فإنما يدل على التشابه الشديد والتداخل الكثيف بين الرواية السيرية والتخييل الذاتي، وفي التصاق حدودهما وفي صعوبة الفصل بينهما، فالتخييل الذاتي كما يعتبره كولونا هو نص ذاتي ذو مظهر خارجي يحمل معطيات سير ذاتية، ولكن تطابق الثلاثية "المؤلف/ الراوي/الشخصية" يصعب من عملية تجنيس النص، ومن ثمة يترك التجنيس رهينا إلى نمط القصة المروية، وإلى البعد المركزي للنص.

ويبدو أن التخييل الذاتي المرجعي بصورة عامة يشتغل وظيفة مناقضة لوظيفة الخيال الذاتي الأسلوبي ذو الصياغة العفوية والمتداعية، إذ أنه يلطف العلاقة مع الواقع، بدل أن يؤكد عليها وهذا التلطيف، يمكن أن يلي نية أخلاقية أو نية جمالية، بل الاثنين معا[1].

وانطلاقا مما سبق يعد التخييل الذاتي المرجعي تخييلا يمس المرجع الذي تحيل إليه النصوص، فلا علاقة له بأسلوب الكاتب، إذ أنه يخضع إلى مهارة ودقة الكاتب في إيهام القارئ من خلال تخييل القصة والأحداث، أو من خلال تخييل هوية الراوي، إذ يلجأ الكاتب وبكل الطرق إلى تظليل القارئ، ونفي حقيقة أن يكون هو الشخصية الرئيسية فيدعي مثلا سرد قصة صديق له، أو قد يكون التخييل على مستوى هوية الشخصية، التي قد يختار لها المؤلف اسما أخر وملامح مغايرة، وأهم شيء ألا يتحقق التطابق بشكل أو بأخر.

ويمكننا بذلك أن نحدد نوعين للتخييل الذاتي المرجعي:

1 . تخييل قصة الشخصية/ الراوي:

تبتعد درجة التطابق بين حياة الشخصية وحياة الراوي في النص حسب درجة واقعية القصة وأحداثها، ويظهر هذا النوع في شرفات بحر الشمال فالكاتب اختار في هذا النص شخصية ياسين وهو نحات جزائري أحب فتنة المهبولة التي تكبره بعديد السنوات، لكنها تهجر إلى أمستردام الهولندية وتتركه وراءها "**أنا لا أتذكرها إلا في ارتباكاتها وهشاشتها، لا أعرفها إلا في حالات تعلقها وهبلها. لم تتغير كثيرا سوى أنها تسخر وتضحك بدون حدود**"[2]، ثم سرعان ما هرب بفنه إلى أوربا

[1] . ينظر: لوران جيني: الخيال الذاتي، مرجع سابق، ص07.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص39.

من الجزائر التي تغرق في حرب أهلية طاحنة تستهدف المثقفين والفنانين "**ماذا يعني أن تظل وحيدا في حفرة تترقب فقط من يدق عليك الباب ليقتلك**"[1]، إلى أن جاءته فرصة التكريم في مدينة أمستردام، فأراد البحث عن حبيبته الأولى حتى ولو تحولت إلى قبر مهجور، "**لا أدري الشعور الذي اعتراني وأنا أضع باقة النرجس قريبة من قبرها الرخامي والكأس الفخاري التي حملتها معي وصنعتها بيدي، قلت: هذه للذكرى فقط، لكي تشرب منها الطيور العطشانة**"[2].

ومن جهة أخرى يصادف القارئ أسماء المدن مثل: مدينة الجزائر، وهران، تلمسان، باريس، أمستردام، لوس أنجلس، القدس، لبنان، وأسماء عائلة الأعرج الحقيقة في النص، على غرار اسم عزيز الأخ وزليخة الأخ وأمه أميراز، "**عندما أصر عزيز علي أن أخرج، لم أجد ما أقنعه به..... لا بطولة سوى أني فشلت فشلا ذريعا في التنصل عن هذه التربة وتلخت الطين التي ما تزال عالقة بكفي أمي وبأظافر زليخة**"[3]، ومنه يعد إيراد الشخصيات والأماكن الحقيقية داخل نصوص التخيلات الذاتية هو المركز المرجعي للقص، الذي تدور في حوله مختلف الإضافات التخييلية كتأثيث الفضاء وبناء الزمن.

والملاحظ هنا هو حضور التناص أو التشابه الكبير بين حياة الكاتب الحقيقية "واسيني الأعرج" وحياة الشخصية ياسين، خاصة في جانب الطفولة والمنشأ القروي، وفي جانب المستقبل والهجرة أو المنفى للخارج، إذ أن كل من البطل ياسين والكاتب الأعرج اضطرا للهروب خوفا على الحياة والعائلة، بينما يدخل عنصر تخييل القصة في اختلاف الشخصيتين في جانب العمل المهني بين التدريس الجامعي والنحت، ومن جانب العشق ألا متناهي لإمراه مهبولة في نظر القرية، مع ملاحظة أن كل الشخصيات الأساسية في معظم أعمال واسيني الأعرج تكون عبارة عن نحاتين أو موسيقيين أو مثقفين أو أساتذة جامعيين، كما تظهر سمة العشق ألا متناهي والحب الأبدي كتيمة فنية تميز أغلب نصوصه.

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص29.

[2] . نفسه: ص19.

[3] . نفسه: ص224.

2. تخييل هوية الراوي:

يرتكز التخييل الذاتي عموما على تخييل الأحداث الحقيقية دون الاكتراث بالهوية على عكس السيرة الذاتية التي تشترط التطابق الحرفي لهوية كل من المؤلف/ الشخصية، إلا أن سرد الأحداث الحقيقة يجعل القارئ يصر على تطابق الشخصية الأساسية بشخصية الراوي، وهذا ما يتجلى في كل من أنثى السراب وذاكرة الماء، إذ أن كل المؤشرات والقرائن تدل على أن الشخصية الأساسية هو الكاتب واسيني الأعرج، إلا أن الكاتب لا ينفك يبتعد عن الاعتراف سواء الصريح أو المضمر بالتطابق، وربما أراد اللجوء إلى كتابات التخييل الذاتي قصد التهرب أو التنصل من بعض القيود والمواقف التي يخضه الإدلاء بها لمجموعة من الأحكام السابقة.

وبالعودة إلى ملخص القصتين، فإننا نلمس تشابه كبيرا يصل حد التطابق بين مراحل حياة الكاتب وتجاربه الخاصة والشخصيات الأساسية داخل النصوص، إذ جاءت كل من أنثى السراب وذاكرة الماء على العديد من المواضع التي تم التصريح فيها باسم الكاتب: واسيني الأعرج مثل ما يظهر في هذا المقطع: " **القتلة يخطئون أيضا؟ الرجل الذي قتل كان موظفا بسيطا في الأمم المتحدة، يمر كل يوم بالقرب من الجامعة، يشرب قهوته في لا براس المقابلة للجامعة، يتبادل أطراف الحديث مع أصدقائه من الجامعة، ثم يتوجه إلى عمله، لم يكن بين اسمه واسمي إلى بعض القلب، من نفس مدينتي الأصلية، كان اسمه: واسيني الأحرش حرفان كلفاه رصاصة في الرأس لم تمهله ثانية واحدة لكي يعلن عن الخطأ وأنه ليس هو المعني**"[1].

أشارت الكاتب لمختلف روايته السابقة، وهذا مثلما ما أشارت ليلى بقولها: "**كثيرا ما نشر سينو رسائلنا في رواياته، بعد أن يدخل عليها بعض التعديلات، مع تحويرات طفيفة في صلبها وفي شكلها، كما حدث لسينو عندما نشر رواية ضمير الغائب أول مرة**"[2]، كما جاء النص على ذكر اسم أولاد الكاتب الحقيقية، "**عدت نحو ريما. ما تزال في عمق فراشها نائمة. من حين لآخر تمتص أصبعها. شيئا من الخوف يملأ عينيها**"[3]، كما تم إيراد المهنة الحقيقية للكاتب وهي مهنة

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص172.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص25.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص24.

التدريس الجامعي، "**يوم الثلاثاء يمر ثقيلا. هو عادة اليوم الاعتيادي الذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتدريس قبل أن أضطر لتوقيف كل شيء**"[1].

وتشترك هاتين القصيتين في وصف منشأه القروي وحبه لمريم الفتاة الوديعة والبريئة، "**لا أتذكر من مريم اليوم الشيء الكثير، سوى أنها كانت جميلة وممتلئة كحبة القمح، بيضاء كصياح ربيعي في قرية على ضفة بحر موحش، لم نكن نراها إلا في السقاية التي كانت ترتادها كما تفعل جميع نساء القرية من أجل غسل الحبوب أو الألبسة**"[2]، ويبقى الإهاب والعنف الدامي الذي عاشته الجزائر سنوات الأزمة محور الحكي الذي يحرك الأحداث وركيزة السرد الأساسية داخل كلا من أنثى السراب وذاكرة الماء.

إن الخوف من الموت جعله يعيش حالة من الهوس والحرص الشديدين، وهذا ما يعبر عنه بقوله: "**استيقظ في ساعة متأخرة جدا من الليل، أزحف نحو الباب والنوافذ في الظلمة حتى لا أوقظ ريما وفاطمة أتحسس الأقفال ثم أعود من جديد، أدخل في فراشي، أسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات، ثم شيئا فشيئا أنام عليها لأجد نفسي في غمرة كابوس بدون ألوان، كابوس ليس كالحلم، واضح يحمل كل الوجوه والتفاصيل، أراهم من فوق، من الطابق الخامس وهم يطعنون رجلا يشبهني**"[3].

ومن ثمة؛ يحيل هذا التشابه والتقارب بين مختلف المحطات لحياة الشخصيات الأساسية ـالبطلةـ ومحطات حياة الكاتب إلى مرجعية المحكي وصدقه في نقل الحقيقة، لدرجة إيهام المتلقي يستعرض سيرته الذاتية، إلا أن غياب العقد الأوتوبيوغرافي على ظهر الغلاف يؤكد خروج النص من السيرة الذاتية، ومنه تبقى كل هذه الحقائق والتجارب الذاتية تدور في فلك التخييل الذاتي المرجعي الذي يعمل على ربط الأحداث المرجعية والحقيقة في القصة، حيث يتم ذلك عن طريق تكثيف الإضافات الخيالية وبالمضاعفة في تخييل هوية الراوي.

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص50.

[2] . نفسه: ص24.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص73.

وانطلاقا عما سبق يمكن إجمال القول أن التخييل الذاتي المرجعي هو: "سرد باستعمال ضمير المتكلم يتجه نحو الخيال، تظهر فيه جوانب الحكي غالبا تحت اسم علم، وحيث يكون التشابه رهانا مستندا إلى المرجع، وإلى العديد من آثار الحياة، وبتعبير أخر إنه خيال يحيل إلى الواقع **l'illusion du réel** فيتحاور هذا الزوج من الأنا الحقيقة والأنا الوهمية"[1] ، وذلك لسرد أحداث حقيقية أو تخييلية وهمية، كما تجدر الإشارة إلى أنه يوجد سببين يدفعان الكاتب لانتهاج كتابات التخييل الذاتي كوسيلة إبداعية للتعبير عن الذات وهما كالآتي:

- إخفاء الطابع السيري الحقيقي لمؤلف الكتاب، من جهة حفاظا على شخصيته من الإطاحة به والتقليل من شأنه، ومن جهة أخرى، حتى يضمن رواج كتابه في السوق الأدبية، فالقراء يقبلون على قراءة الرواية بصورة أكبر من السيرة الذاتية.
- معرفة الكتاب العميقة بآلية ذاكرة الإنسان التي تخضع للنسيان، ومنه فالكاتب معرض لنسيان الكثير من حوادث حياته، ولأن القارئ يتوق إلى قراءة الحقيقة دائما، فإن المؤلف يستعين بالتخييل الذاتي اعترافا بعدم قدرته على قول الحقيقة الخالصة، فممارسة التخييل الذاتي وبقدر ما هي بعد عن الحقيقة والواقع، فهي أكبر دليل على مصداقية الكاتب.

إذن تعد أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال "تخييل ذاتي أسلوبي" من حيث التمرد على القواعد الكلاسيكية والبناء اللغوي والخرق التام لنظام الكتابة المتعارف عنه، وذلك بحسب مفهوم دوبروفسكي، وفي الآن ذاته "تخييل ذاتي مرجعي" من حيث تشابه وتطابق حياة الكاتب مع حياة الشخصية الرئيسية في بعض المحطات الحقيقية، وهذا بحسب مفهوم الناقد كولونا.

إن المتمعن في نصوص كل من أنثى السراب وذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال يلاحظ أنها تتعالق بين جنسين أدبيين، أي بين الرواية والتخييل الذاتي، فما يضمن انتماء النصوص لمجنس الرواية هو تصريح الكاتب بجنس الرواية على ظهر الغلاف، لكن المعطيات السير ذاتية داخل النصوص تفند ذلك، وتعطي البعد الحقيقي للقصة، الشيء الذي يسمح بانتماء النصوص لجنس التخييل الذاتي، خاصة وأن هذه النصوص تفشي العديد من الأسرار المتعلقة بحياة الكاتب، والتي نجدها تشترك في مختلف المحطات المدرجة بين الصفحات وبين النصوص الثلاث في الآن ذاته،

[1] . لوران جيني: الخيال الذاتي، مرجع سابق، ص09.

كما أن التعبير في كل مرحلة يجمع بين وعي الحكي ولا وعي الكتابة، وذلك بصورة تعبر عن مكنونات الذاكرة وتستنزف ترسباتها العميقة.

وقد لجأ الأعرج في هذه النصوص إلى البوح عن الماضي محاولة منه في إعادة عيش ما انفلت من أيامه وتجارب حياته، بمعنى أن عملية السرد داخل النصوص تنهض وتتحرك للبحث عن الذات، ومن ثمة؛ تبقى إشكالية توصيف هذه النصوص الثلاث تحت مجنس الرواية أو التخييل الذاتي رهينة بمعيار أخر هو الأسلوب الكتابي، باعتبار أن التخييل الذاتي هو مغامرة لغوية وشعرية تنفرد وتتمايز عن الرواية، وهذا ما سنبحث عنه في الفصل الموالي، إذ نتساءل حول الايقاع والتشكيل الصوتي والكتابي والأسلوبي داخل النصوص الثلاث، وعن قدرة الكاتب في صياغة المحكي الذاتي الحقيقي ضمن القوالب التخييلية، وداخل الأطر الشعرية.

6 / تقنية الرسائل في أنثى السراب

تعد المراسلة أقدم الوسائل الكتابية والتعبيرية، وأحد أهم أشكال التواصل الإنساني في التاريخ البشري، بيد أن التطور التكنولوجي الذي لامس وسائل التواصل كالأنترنت والحواسيب والجوالات ساهم في فقدها لبريقها واندثارها، ومن جهة ثانية نجد أن تقنية الرسائل "تنطوي على طاقة هائلة من أساليب السرد التي تغني المتن الحكائي بالأقوال والأحداث، وتفتحه على سبل تعبيرية تثري سرديته وتعمق فضاءه الحكائي، كما أن فن الرسائل فن أدبي له جذور في تاريخ الأدب العربي القديم، ظهر وتطور في عصر التدوين، وخاصة عندما تم إنشاء المكاتبات الديوانية بين الخلفاء في ظل اتساع رقعة الخلافة الإسلامية، ومن هنا بدأت العناية بالرسائل وأساليبها.

فالكاتب فضلا على أنه يكتب عن موضوعه الخاص، فإنه يجتهد أن يكون أسلوبه جميلا مؤثرا متماسكا في صيغه ومحتواه، بحيث تبرز فيه شخصيته وأصالته وطريقته الخاصة في التعبير والإنشاء، وقد اشتهر في هذا المضمار كتاب بارزون أمثال عبد الحميد الكاتب، وابن المقفع وغيرهما، وتركت بعض الرسائل بصمتها في الثقافة الإسلامية كونها تمثل إنشائية جديدة في زمنها مثل "التربيع والتدوير" للجاحظ ، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري"[1]، وتمثل الرسالة في مفهومها العام "الكلام المرسل من بعد، ولذا كان لابد فيها وجود طرف منتج لهذا الكلام بمستوى

[1] . عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص31.

من المستويات الفنية هو المرسل، وطرف متلق لهذا الانتاج هو المرسل إليه، طرف ناقل هو المرسل أو الرسول، ومن ثمة تتجلى عناصر العملية الإرسالية كالتالي:



شكل (14)

اعتمد **الأعرج** في كتابة أنثى السراب على تقنية الرسائل بصورة مطلقة، وذلك وفق ما يقتضيه إنجاز المتن السردي الخاص بها، فيهدف بذلك إلى محاولة إحداث التواشج الأدبي بين المحدث والتراثي، وإقامة علاقة تواصلية بين القديم والحديث من خلال ربط نصوصه السردية بفن التراسل التقليدي، كما اتخذ من التقنية الرسائل ك"حيلة فنية للاسترسال مع الأفكار والمشاعر، لما للرسائل من المقدرة على مقاربة النفس والآخر"[1]، وبالتالي تصبح الرواية قادرة على إنتاج مجموعة من الوظائف تكون فيها "الوظيفة الانفعالية محورا مهما، إذ يجري التركيز في أداء هذه الوظيفة على المرسل الذي تتحقق عبر انفعالاته إزاء الآخرين استجابة الذات المرسلة بتأثير موقف معين، أو حالة معينة من خلال التعبير بضمير المتكلم في توجيه الرسائل غالبا"[2].

تظهر قدرة الكاتب على التخييل الإبداعي وذلك في صياغته لسيرته الذاتية ومهارته في إعادة بناء الواقع عبر لعبة الرسائل، حيث تقوم بنية النص عبر إحدى عشرة رسالة، إضافة إلى مجموعة من التعليقات والتوضيحات والهوامش، أو استرجاعات للمواقف والأحداث التي تبين الخطة السردية لهذا النص المتكون من ثلاثة فصول وهي كالتالي:

- الفصل الأول: **بهاء الظل:** تسع رسائل.
- الفصل الثاني: **مشيئة القلب:** ست رسائل.
- الفصل الثالث: **عطر الرماد:** ست رسائل.

وكل رسالة من هذه الرسائل يذكر فيها المرسل والمرسل إليه، وكل ما يتطلبه عادة فن الرسالة من افتتاحية وتحديد تاريخها ومكان إرسالها وتوقيعها، كما قسمت هذه الرسائل إلى أجزاء مرقمة وجمل افتتاحية تمثل بدايات الرسالة، وتصلح أحيانا أن تكون عناوين مفتاحية تشي بمضمونها،

[1] . عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر، دراسة في أزمة الذات في الرواية العربية، مرجع سابق، ص262.

[2] . فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1999، ص 171.

فارتكاز أنثى السراب على الرسائل يتيح من جهة إمكانية استحداث طراز سردي متميز يتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي يقيمها النص مع التراث السردي القديم "فن الرسائل"، ومن جهة ثانية يتيح اختلاق شخصيات تخييلية افتراضية تقوم مقام الأنا المحاور، مثل شخصية الساردة/**ليلى**، حتى يتسنى للكاتب الحرية في التنقل بين مواقع السرد.

إن تقنية الرسائل في الكتابة تتسع لمختلف الخطابات التي تساعد الكاتب في توسيع الفجوة بينه وبين ذاته، إذ ان الكاتب يتحدث بذاته الحقيقية تارة، وبذاته التخييلية تارة أخرى، وهذا ما يضمن له حق التنصل من اتهامات شخصية أو اجتماعية، فلا يلتزم بأي مسؤولية حيال نفسه وحيال الآخرين الذين يشملهم السرد في خصوصياتهم وأسرارهم، فتصبح الأنا الأخرى الساردة/ **ليلى**، مجرد أداة فنية تخييلية ولعبة لغوية يحركها السارد كيفما شاء، وهي كتابة تنطلق من موقع الكتابة الروائية التي تستوعب وتتمرد على كل أشكال الكتابة، وتتداخل ضمنها مختلف الأجناس الأدبية.

لطالما يعترف الأعرج بأن الوسيلة الوحيدة التي يستخدمها في الكتابة عن الحب هي الرسائل رغم كونها غير مضمونة النتائج "**في السنوات التي مضت، كلما كتبت عن الحب كانت الرسائل لعبتي المفضلة في الكتابة على الرغم من كونها لعبة غير مأمونة المسالك، لم أفعل الشيء الكثير سوى أني استعملت حيلة الكتابة لأجعل من المستحيل ممكنا**"[1]، ولما كانت الرسائل في أنثى السراب من النوع الوجداني الأدبي (رسائل حب) يكتبها أديب عاشق سينو/واسيني إلى محبوبته الساردة/ليلى، أو العكس بأن تصدر من العاشقة إلى محبوبها الأديب، فإنها جاءت مشبعة بالحقول الدلالية المليئة بالعاطفة، فلا تخضع بنيتها إلى النظام الكلاسيكي للرسائل التقليدية، كما لا تخضع إلى حجم محدد فهي متفاوتة في الطول والقصر، لكنها في الغالب طويلة تتسع للذكريات المتنوعة بالفضاءات المختلفة وتفاصيلها الدقيقة، وتتوارد في داخلها الخواطر دونما ترتيب ولا انتظام، لكنها لا تخرج عن النسق السردي العام الذي يخطه الكاتب ويسير وفقه.

ويمكن معاينة هذه القطعة السردية التي تعرض أنموذجا من الرسائل الموظفة كتقنية أساسية في العملية السردية، حيث نستعرض بعض المقتطفات من إحدى الرسائل التي أتاحت استرسال الأفكار

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص32.

والمشاعر بين ليلى وسينو، كون المقام لا يكفي لعرض الرسالة ككل، فيظهر السارد طرفي التراسل والإطار المكاني والزماني على النحو الآتي:

"من ليلى إلى سينو الجزائر المحروسة، صيف 1994

سينو الحبيب

عمري وتيهي الجميل

أطفأت البارحة شمعة يونس الثانية، كان سعيدا، تمنيته أن يكون منك ولكنك كنت دائما أعقل مني بكلماتك التي لم أعد أحبها .....

كلما عدت إلى نفسي ووضعت الكمان على متكأ كتفي الأيسر، وعزفت بيدي اليمنى، تذكرت أنه ربما حسنا فعلنا أننا لم نتزوج، وإلا لمات كل هذا الألق الذي فينا.

ليس افتقادك سهلا، ولكني على الأقل ما زلت حيا.

سأعزف لك حبيبي هذا المساء، وأراك في داخلي كالنور الهارب.

هل تذكرها؟.

تلك الطفلة المشاغبة التي سكنتها الموسيقى في وقت مبكر، وأصابتك بعدواها.

سينو حبيبي،

كم اشتهيت أن أشبهك في غيك وهبلك، وأمتهن حرفة الكتابة بلون الشهوة، اللون البنفسجي، ولكن كل شيء هنا صار رماديا ومرا، ..... .

أيها الهارب الأبدي من ظله ومن خوفه الضامر، هل تدري بأني سيدة الظل منذ أكثر من عشر سنوات، وهل تعلم ما يعني أن ينتظر الإنسان عاشقا طوال هذه المدة؟" [1].

[1]. واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص131.

وخطة توزيع الرسائل، وما يتبعها وما يتعلق بها من ترقيم أو تواريخ أو توقيعات يوضحه الجدول التالي:

جدول الرسائل:

	رقم الرسالة	المرسل/ المرسل إليه	جملة البداية	التوقيع والتاريخ	صفحات الرسالة	الصفحة
الفصل الأول بهاء الظل	01	من سينو إلى ليلى.	ليلى الغالية، عمر الشقي باقي..	باريس: م. ك. س .ف[1]. /03/31 2008	/25 42	ص34
	02	من سينو إلى ليلى.	ليلى..... أختي العزيزة..	وهران الباهية شتاء 1978.	/43 59	ص47
	03	من سينو إلى كوراثون ميا[2].	الغالية كوراثون ميا.... ليلى الحبيبة.	وهران البهية /04/04 1988.	/61 79	ص79
	04	من مريم إلى سينو .	أيها البعيد القريب... حبيبي.	وهران البهية خريف 1988.	/81 130	ص 123
	05	من ليلى	سينو الحبيب .. عمري وتيهي	الجزائر المحروسة،	/131 146	....

[1] . مستشفى كوشان فانسون باريس.

[2] . **corazon mia** بالإسبانية تعني آه يا قلبي.

		إلى سينو .	الجميل	صيف 1994.		
الفصل الثاني: مشيئة القلب	06	من ليلى إلى سينو .	شوقي الذي في نشوتي البعيدة.	بيروت خريف 1994.	/147 174	ص 159
	07	من مريم إلى سينو.	سينو الحبيب.	الجزائر /03/30 2008.	/175 200	ص 187.
	08	من ليلى إلى سينو.	سينو الغالي... مايا تتحرك في بطني.	فيينا/برلين /04/04 1996.	/201 212	....
	09	من ليلى إلى سينو.	سينو... ملاكي الضائع.	وهران ربيع 1996.	/213 222	..... .
	10	من ليلى إلى سينو	سينو صدفتي الجميلة	وهران /01/01 1998.	/241 266	ص 253.
	11	من مريم إلى سينو.	سينو الجميل ... يا مهبول.	وهران البهية ربيع 2000.	/267 285	ص 255
	12	من مريم[1]	حبيبي سينو المهبول لو	الجزائر العاصمة	/287 309	ص 297.

[1]. مريم الشخصية المستعارة لليلى.

		إلى سينو.	تدري أيها المهبول.	شتاء 2000.		
	13	من سينو إلى ليلي.	ليلى.. وحيد في هذه المدينة.	الدوحة ربيع 2006.	/311 355	ص 347
	14	من سينو إلى مريم.	أشواقي المعطوبة مريم الحبيبة .. مجنونتي.	وهران البهية خريف 1988.	/357 377	ص 373
	15	من ليلى إلى سينو.	لزعر الحمصي[1] ... معصيتي الجميلة	القدس، فيينا خريف 2007.	/389 411	.....
الفصل الثالث: سلطان الرماد	16	من سينو إلى عزيز.	حبيبي الغالي عزيز[2]، أنت دائما هكذا، لم تتغير.	الجزائر العاصمة شتاء 1999	/439 460	ص 452
	17	من ليلى إلى عزيز .	.. آلو.. صوتك شهي، لا تتوقف.	وهران البهية ربيع 2008.	/461 486	ص 472
	18	من ليلى إلى سينو.	سينو حبيبي، وصديقي الأبقى.	لوس أنجلس ديسمبر 2008.	/487 494	.....
	19	من	ليلى هل	استوكهلم	/495	ص

[1] . لزعر الحمصي: الاسم المستعار لسينو / واسيني.

[2] . عزيز شقيق واسيني توفي في مستشفى فرانس فانون بالبليدة.

		سينو إلى ليلى.	تشعرين بما أشعر به الآن.	ديسمبر 2008.	512	505
	20	من سينو إلى ليلى.	ليلى عمري....مهبولتي وشقيتي...	فينسيا /01/14 2009.	/513 522	.....
	21	من ليلى إلى سينو	سينو الحبيب، سعيدة من أجلك، قد يكون من المبكر جدا كتابة سيرة ذاتية.	غرناطة شتاء 2009.	/523 549	ص 531

شكل (15)

تعليقات :

- تعد الرسائل الموظفة في أنثى السراب كوثائق مرجعية تسعف الكاتب والسارد على التذكر، وترتبط الأحداث بزمان ومكان الكتابة.
- كل الرسائل متبادلة بين سينو وليلى ما عدا الرسالة السادسة عشر، والتي كانت من سينو إلى شقيقه عزيز، وهو شخصية حقيقية في واقع الحياة، وهو شقيق الكاتب واسيني الأعرج الذي توفي في نفس الظروف التي وصفتها الرواية.
- ذكر مريم دونا عن ليلى في الرسائل للدلالة على المرحلة التي كانت فيها مريم الشخصية المعلنة في أعمال الكاتب الروائية، بدل من ليلى، فهي من تمثل نفسه الإلهية، والتي تقرر في النهاية الخروج عن صمتها والانتقام من مريم الشخصية الورقية التي أخفت حقيقة النفس الإنسانية التي تمثلها ليلى، وعلى هذه الفكرة تدور كل أحداث الرواية.

6. تقنية القصاصات في ذاكرة الماء.

كتب الأعرج في ذاكرة الماء عن الموت كمحور رئيسي منذ أول جملة في النص إلى أخر كلمة، وتكشف هذه المحورية عن أدب الأزمة الذي وسم النصوص الجزائرية، وهي الحرب الأهلية التي جرت سنوات التسعينيات (يناير1992)، بعد إلغاء الانتخابات التشريعية التي دارت في الجزائر، والتي حقق فيها الإسلام السياسي فوزا مكتسحا، مما أدى إلى تدخل الجيش لإلغاء الانتخابات، وعلى إثر ذلك بدأت الفتنة التي استخدم فيها العنف والإرهاب بدافع التعبير عن الرفض.

ويظهر هذا النص حياة البطل كمعاناة، كمواقف، كمأساة، كهزيمة كانكسارات داخلية، ومن ثمة يغدو الموت تيمة الكتابة المصاحبة لنص ذاكرة الماء لها طيلة ثلاثمائة وخمسين صفحة وأكثر، كما أن الكاتب لا يخفي ذلك بل يوجهنا إليه، منذ الصفحة الأولى من خلال قول العرافة: "**خامسك، أبشرك سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات، وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد**"[1].

أسهم الموت في دماره النفسي واغترابه الوجودي في الحياة، حيث يستعيد حوادث الموت ذات الأشكال المتعددة والمخزنة في ذاكرته، فتشكل في الغالب تساؤلا استفهاميا استنكاريا وتنطوي على مشاعر متضاربة كالاحتجاج والعبثية والسخرية حول لا منطقية هذا الكون، وفساد هذا النظام السادي الذي يقتل مثقفيه، ثم سرعان ما يهرع إلى حضور جنائزهم في الصف الأول، إذ أشعره هذا القلق بأزمة وجودية حادة جعلته دائم الترحال رفقة عائلته، "**عندما غادرت بيتي للمرة الأخيرة باتجاه هذا المخبأ، لم أخذ معي شيئا مهما سوى بعض الكتب والأشرطة، وهذه الكومة من الأوراق التي أخاف عليها من قساوة هذه المدينة**"[2].

ومن جهة ثانية شكلت هذه الأوراق ذاكرته أو جزء منها، يستذكر من خلالها أحداثا ماضية تلامس لها جانبا نفسيا حساسا من جهة، وترتبط بالماضي من جهة ثانية، إذ تبدأ عملية السرد الفعلية عند بداية فرز الأوراق وتقليبها، يقول: "**فتحت رزنامة الأوراق، بعثرتها قليلا على الطاولة**

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص11.

[2] . نفسه: ص18.

الكبيرة، أشياء كتبتها في فترات متقطعة وقصاصات صحفية مهمة كنت قد قصصتها لحاجة لم تأت أبدا"[1].

وانطلاقا من هذا المشهد العبثي المتمثل في بعثرة الأوراق والقصاصات واستحضار الماضي، تتغلغل ذاكرة الماء في سرد سيري يتركز حول الذات، حيث تصبح ذات الكاتب هي المركز وكل الأحداث والشخوص هي الهامش، فيعطى في قالب استذكاري يربط من خلال الكاتب كل قصاصة بالحادثة الماضية والشخصية التي صاحبتها.

يظهر الشكل التالي توزع القصاصات ومضامينها ومصدرها وصفحاتها داخل نص ذاكرة الماء:

الرقم	القصاصة	المصدر	الصفحة
1	"ابتداء من الأسبوع القادم، سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد، وعليه سيصير يوما الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع، بدلا من يومي السبت والأحد. تم هذا التغيير بالاتفاق بين مختلف الوزارات والمجلس الإسلامي الأعلى".	جريدة الشعب.	ص.18
2	"لقد تم لتعرف على أحد قاتلي المفكر بوخبزة مدير الدراسات الاستراتيجية، وكان قد جاءه قبل أيام يطلب منه المساعدة للحصول على عمل، ووعده الأستاذ بوخبزة على بذل مجهود خاص للحصول على عمل".	جريدة الوطن.	ص21.
3	"الإدارات الوطنية، والمؤسسات معنية بالتغيير الذي تم في ترتيب أيام الأسبوع، وعليه يصبح يوما الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع، بدل السبت والأحد. ابتداء من الغد يصبح هذا الترتيب الجديد ساريا".	جريدة المجاهد.	ص25.

[1] . نفسه: ص.18.

4	"19جوان 1965. التصحيح الثوري يضع حدا للشعبوية".	جريدة الشعب.	ص39.
5	"وجد الشاعر الفرنسي جون سيناك مذبوحا تحت طاولة الأكل وبجانب رأسه قنينة نبيذ (سيدي إبراهيم). ويعتقد أن الجريمة هي مجرد تصفيات خاصة. خصوصا وأن سيناك كان لواطيا".	جريدة المجاهد.	ص47.
6	"اغتيل البارحة في الحي الجامعي بالجزائر العاصمة الطالب كمال أمزال بضربة سيف على رأسه، أخذ على أثرها المستشفى، وهناك توفى، ويبدو أن الذين قتلوه هم جماعة الإسلاميين الذين يريدون السيطرة على الحي الجامعي".	جريدة الوحدة.	ص61.
7	" تكذيب: السيد ... وزير الثقافة والاتصال يكذب كل الأخبار التي تقول بأن الأذان في التلفزيون الوطني، سيتوقف بثه بعد شهر رمضان، بالمناسبة يطمئن السيد الوزير جميع المؤمنين بأن هذه السنة الحميدة التي أعادة إلى التلفزة وطنتيها وترسخها الديني ستستمر بعد هذا الشهر الكريم "	جريدة الشعب.	ص72.

شكل (16)

ويتساءل الكاتب حول جدوى هذه القصاصات والأوراق التي لطالما تؤجج ذاكرته في الوقت الذي يريد النسيان، فقد زادت من مرضه وحساسيته تجاه الآلام الصغيرة، كما أشعرته بالعجز أمام الموت "**لقد صرت عاجزا عن لمس كل هذه التفاصيل وهذه القصاصات التي مرضتني وزادت حساسيتي، صارت كالموت، حفرة مظلمة بدون قاع. لا أنا تخلصت منها وعفتها نهائيا، ولا هي تخلصت مني، فتحترق وتتبعثر في الفراغات. لا هي عاشت بدوني ولا أنا استطعت أن أسلم فيها. أحيانا أتساءل عن قيمة هذا الخراب وهذا السواد وهذه الحروف الضائعة هنا وهناك: يا ترى هل تملك هذه الأبجدية القاصرة كل هذه القيمة الحياتية لتدفعني نحو ترك كل شيء والاهتمام بها**

بشي مطلق، آخذها اينما ذهبت داخل هذه الرحلة القاسية، رحلة ألا يقين من تكون؟ مجرد كلمات مرصوصة وصور وورق أصفر، بعضه أكلت أطرافه الفئران ورائحة الورق المليئة بالحشرات التي تؤذي العين والأنف والحنجرة محدثة حساسية لا تطاق"[1]، فالكاتب هنا يتساءل عن سر هذه الكومة من الأوراق والقصاصات ومقتطفات الجرائد التي تملأها رائحة الحشرات مثلما أكلتها الفئران، كيف لها أن تأسره كل هذا الأسر، الشي الذي يجعلها ترافقه في حله وترحاله، وتصاحبه أيام اغترابه وترحابه.

وبرغم كل المآسي والذكريات والأعراض التي تشكلها هذه القصاصات للكاتب لم يستطع الاستغناء عنها، في حين لم تعش هي بدونه، فهي "**أشياء كتبتها وأخرى كتبتني**"[2]، فلا يمكن محوها بسهولة، الشيء الذي جعله يؤكد "**لكنها أوراقي!؟ طوال الثلاثين سنة الماضية لم أدخر شيئا سوى الكلمات والورق الذي تحول إلى فجوات وشقوق داخل الذاكرة**"[3]، فيكمن السر حول ادخار هذه الأوراق في تحولها طوال الثلاثين سنة الماضية إلى شقوق تنخر الذاكرة وتؤثث تفاصيله.

8. تقنية تعدد الفصول في شرفات بحر الشمال

إن الكتابة عند الأعرج تسعى لإنتاج نمط جديد يستند على "الشعرية منفتحة، ويستثمر الخطابات المتعددة فيمتزج داخلها المعرفي والسردي والشعري والغنائي والسياسي والإنساني والأخلاقي والفني.

تشكل **شرفات بحر الشمال** أنموذجا سرديا واعيا لعملية التحول الكتابي، وامتثالا للشروط الفنية والجمالية والتاريخية والإنسانية، مما يحقق تفردا لهذا النص على أكثر من مستوى، وتداخلا للنصوص، وتعددا للخطابات اللغوية بين الفصحى الفرنسية والعامية وإشكالات تداخل الفنون والانزياح الشكلي والمعرفي"[4].

يمثل نص **شرفات بحر الشمال** تجربة فنية إنسانية عبرت في مجملها عن قضيتين: الأولى تتمثل فيما اصطلح عليه بزمن المحنة، أي سنوات العشرية السوداء في التاريخ الجزائري الحديث،

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مرجع سابق، ص174.

[2] . نفسه: ص174.

[3] . نفسه: الصفحة نفسها.

[4] . فيصل غازي محمد النعيمي: جمالية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، رواية شرفات بحر الشمال أنموذجا، مجلة العلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع لكلية العلوم الإنسانية، جامعة الموصل، العراق، دت. ص56.

والثانية قضية العشق، وهي قضية معقدة ومركبة، تمثل تحديا للقارئ، فهي لا تسير وفق نسق ثابت، بل تأخذ أشكالا وصورا وهيئات متعددة، قد تبدو متناقضة فيما بينها، إلا أن السمة الغالبة في هذه الرواية هي الفجائعية والفقدان والموت.

عادة ما تتمثل مهمة الباحث في الكشف عن الخصائص الفنية للنص الأدبي، ومن ثمة وجب دراسة **شرفات بحر الشمال** باعتبارها عملا إبداعيا كتابيا، وبنية خطابية لها من السمات ما يميزها عن سائر النصوص الأدبية، إذ تستدعي هذه الدراسة الإمساك بخصائص النص التي يوظفها الكاتب توظيفا مقصودا.

إن الملاحظ داخل هذا النص هو استخدام الكاتب لتقنية تعديد الفصول الداخلية، وقد كان ذلك بغرض تحصيل مجموعة من الدلالات الاجتماعية والسياسية والتاريخية والنفسية والجمالية التي ينفرد بها النص، كما يبث جماليته الفنية والإبداعية عبر سطوره وبين كلماته.

تتم عملية تقسيم الأعمال الأدبية والنقدية في أي عمل من الأعمال الإبداعية هو ضرورة لا سبيل للفكاك منها، فهي ليست بالأمر الجديد، إذ أنها تقنية منهجية أكاديمية متعارف عليها نقديا، ومعترف بها على الساحة العالمية والأكاديمية، كما أنها تضمن السير المنظم والممنهج للعملية الإبداعية من جهة، كما تساهم من جهة ثانية في إعطاء البعد الجمالي للمظهر الخارجي أو المادي لذات العمل.

ومن ثمة؛ فإن استخدام الأعرج لتقنية تعديد الفصول في شرفات بحر الشمال قد ساهم في تشكيل البناء المادي لها، حيث كانت تقسيمات هذه الرواية موزعة بطريقة متساوية ومنظمة ومتقاربة، فجاءت خدمة لغايات فنية كتأطير الشخصيات وتوزيع الأحداث، وبناء السرد الاسترجاعي عبر مراحل مختلفة تجمع فترات الطفولة وعنف الإرهاب وسنوات التنكر والخوف والموت، وصولا إلى جحيم المنفى.

وقد قسم الكاتب **شرفات بحر الشمال** إلى ثمانية فصول بثمان عناوين، نستعرض تفاصيلها في الشكل التالي:

الرقم	عنوان الفصل	الصفحات	عبارة البداية	عبارة النهاية
الأول	روكيام لأحزان فتنة	من ص1 إلى ص28	كان اسمها فتنة.	قبل أن تخفت المحركات وتتوقف نهائيا.
الثاني	جراحات الذبيح العاري	من ص29 إلى 103	هذا فصل الأمطار الباردة.	وتشرع كل الأبواب الموصدة على آخرها.
الثالث	دورية رامبرانت الليلية	من ص105 إلى ص 132	الثامنة.	بقايا صوت كان يأتيني من أكثر من ثلاثين سنة.
الرابع	رومانس موسيقى الليل	من ص 133 إلى ص180	قبل قليل كانوا ...	التي كان بها طعم ما يشبه الحنين.
الخامس	تراتيل الإنجيل المفتوح	من ص181 إلى ص 219	بعد عشر محاولات	لأفضل، قد مشيت كثيرا.
السادس	أغصان اللوز المر	من ص221 إلى ص252	من الخارج.	نحن هكذا، لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى.
السابع	حقول فان غوخ اليتيمة	من ص253 إلى ص301	قضيت الفترة الصباحية	الكأس التي تسبق السابعة، الكأس الفاصلة بين الزهو والضلال
الثامن	حدائق عباد الشمس	من ص302 إلى ص 316	الساعة الضوئية.	خل دايما شوية ليك، حتى تقدر توقف على رجليك

شكل (17)

ويظهر الجدول السابق أن كلا من الفصول: الثاني والرابع والسابع هم الأطول من حيث عدد الصفحات، كما تدل عبارة البداية في العادة على إيحاءات زمنية تهيئ للتذكر أو تسبق الوصف، وتظهر العبارة الخاتمة للنصة عن بناء تركيبي أشبه للحكمة أو إلى مثل مصاغ في عبارة متوازنة، أو لمختصر من تجارب محددة من الحياة، إلا أن المعنى العام الذي تصب في قالبه دلالة هذه العناوين الفرعية أو الفصلية هو الحزن والألم، وهو ذات القالب الذي تصب فيه شعرية الكتابة داخل هذه الرواية.

إن التأمل في هذه العناوين يفضي إلى اكتناه مجموعة من الحقول المعرفية للمفردات والتي تدخل بدورها ضمن حقل مفهومي أكبر وعام والذي يظهر كما يلي:

أ. **الحقل الدلالي العام: مشاعر الحزن**

ب. **الحقول المحتواة:**

- **<u>حقل الثقافة الغربية:</u>** (روكيام/ رامبرانت/ رومانس/ فان غوخ).
- **<u>حقل الطبيعة:</u>** (ليلية/ ليل/ أغصان/ لوز/ حقول/ حدائق/ عباد الشمس).
- **<u>حقل الألم</u>:** (أحزان/ جراحات/ عاري/ المر/ اليتيمة).
- **<u>حقل المؤشرات الدينية والتراثية</u>:** (إنجيل/ ذبيح/ فتنة/ عباد/ تراتيل).

ومن جملة ما نلاحظه حول بنية هذه العناوين الفرعية ما يلي:

1. كل العناوين عبارة عن جمل اسمية مضافة.
2. بدايات كل العناوين هي كلمة نكرة قد تكون مفردة أو جمعا.
3. كل العناوين تتشكل من ثلاث كلمات.
4. تحتوي العناوين على النعوت بكثرة، إذ تعمل على تكثيف الدلالة.
5. تعكس هذه العناوين التأثر بالثقافة الغربية، واستغراق الفنون داخلها.
6. التأثر بالبعد الديني الإسلامي والمسيحي.

7. اختيار أسماء أشهر اللوحات العالمية كعناوين للفصول الداخلية على غرار: دورية رامبرانت، وحقول فان غوخ.

وفي ختام هذا الفصل، ومن خلال التحليل السابق في العناصر المذكورة سابقا، يمكن أن نوضح أهم النقاط التي من شأنها أن ترخص الحكم في تجنيس كل من أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال تحت راية التخييل الذاتي الدوبروفسكي فيما يلي:

1. التطابق بين اسم الكاتب واسم الشخصية البطلة داخل النصوص، وإن تم هذا التطابق باستخدام الأسماء المستعارة، لأن الكاتب غالبا ما يشير إلى أنه صاحب الاسم المستعار.
2. الكتابة الاسترجاعية المحررة من قيود الوعي، حيث ترضخ فقط للتدفقات الشعورية بدون توخي القواعد الكتابة المعتادة وفق القوالب الكلاسيكية.
3. استخدم الكاتب في هذه النصوص نمطي الكتابة الاسترجاعية: الكتابة التداعوية والتحليل النفسي الداخلي.
4. إن أسلوب الكتابة العفوي والخارج عن النظام المعهود يدخل النصوص الثلاثة في خانة التخييل الذاتي الأسلوبي.
5. ترك الكاتب "الأعرج " للقارئ الحرية التامة في استنطاق النص، واستكناه مبثوثاته من خلال الكتابة السوداء أو الفراغات البيضاء، وفي ذلك عملية إشراك له للخوض في مغامرة النص وسبر أغواره.
6. تحترم هذه النصوص الميثاق الروائي من خلال وضع الكاتب لسمة الرواية على ظهر الغلاف، كما أنها تستجيب للميثاق المرجعي من خلال إيراد الأحداث والشخصيات التاريخية، وأسماء المدن الواقعية.
7. تتشابه الحياة الشخصية للكاتب مع المعطيات الشخصية لحياة الشخصيات البطلة في النصوص الثلاث، السمة التي تجعل من هذه النصوص تخييل ذاتي مرجعي.
8. اعتمد الكاتب على تقنيات محددة في الكتابة قبل بداية السرد الاسترجاعي، وهي تقنية الرسائل، تقنية القصاصات، تقنية تعديد الفواصل، وقد اعتمدها الأعرج كفاتحة شعرية تصف للقارئ المشهد الأول في بداية العملية السردية.

9. قد يكون اعتماد الكاتب في الكتابة الاسترجاعية على تقنية الرسائل أو القصاصات أو تعديد الفصول سمة من سمات الكتابة في التخييل الذاتي.

تشير السمات الأسلوبية في الكتابة، والمعطيات المرجعية في المواضيع في كلا من أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال إلى انطوائها تحت مجنس التخييل الذاتي، لكن ماذا عن المكونات السردية داخل الخطاب لهذه النصوص الثلاثة؟ هل تميز هو الآخر بخصائص التخييل الذاتي الدوبروفسكي؟ هذا ما سنشف عنه من خلال الفصل الموالي.

الفصل الثالث:

صامد التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال

الفصل الثالث:

مراصد التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال

1. **التخييل على مستوى العنوان**
2. **التخييل على مستوى الشخصيات الرئيسية**
   - **شخصيات حقيقية مرجعية**
   - **شخصيات حكائية تخييلية**
3. **التخييل على مستوى المكان**
4. **جدلية المكان: القرية/ المدينة/ المنفى**
   - **القرية**
   - **المدينة**
   - **المنفى**
5. **التخييل وعلاقة المؤشر الزماني بالأفق المكاني**
6. **التخييل وبناء اللغة في الروايات**
   - **اللغة التخييلية**
   - **تهجين اللغة واستخدام العامية**
   - **العنف اللغوي واستخدام الألفاظ البذيئة**

لقد وضع الأعرج على غلاف كل من أنثى السراب وذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال كلمة رواية، وذلك كسمة تجنيسية لمؤلفاته الإبداعية، ومن ثمة فإن الخلفية الأولى للمتون الثلاثة من جهة وللبحث من جهة أخرى تنطلق من السمة التي وضعها الكاتب نفسه، وهي جنس الرواية، إلا أن الاستقصاء الدقيق في البحث جعلنا نرصد بعض المميزات المشتركة بين هذه الروايات الثلاث التي تحقق الانتماء الجنسي لجنس التخيل الذاتي كما اشترطه وحدده دوبروفسكي وغيره من النقاد، ومنه سنتناول في هذا الفصل مجموعة الخصائص الفارقة لهذه النصوص الثلاثة ورصد ملامح جنس التخييل الذاتي داخلها.

1 / التخييل على مستوى العنوان

لطالما اكتسب العنوان أهمية كبرى في الأعمال الأدبية، نظرا لكونه يعد ممثلا سائدا لسلطة النص وواجهته الإعلامية، والتي تفتح مجالات التطلع العديدة للدارس والمتلقي على السواء، وهذا بغرض البحث عن القيم التوليدية القابلة للنشوء من خلاله، ومن ثمة تتجلى أهميته القصوى كأحد أبرز العتبات المكونة للمؤلفات الأدبية، وجزؤها الدال، فالعنوان هو نقطة الانطلاق الطبيعية للنص، والمحطة الأولى التي يصادفها المتلقي، فتعمل على شد انتباهه بقصد محاولة جذبه لمكنونات النص، ولفت انتباهه للاطلاع على المؤلف.

ويندرج العنوان ضمن المتعاليات النصية، إذ هو مكون أساسي في الرواية، "يؤشر على بنية معادلية كبرى تختزل النص عبر علاقة توليدية Relation Generative ، تنهض بالتحفيز الدلالي وتشهد على انسجام عناصر الخطاب، محققة عبر اشتغالها النصي لوظائف عدة، تشمل الوظيفة المرجعية المبئرة للموضوع، وكذلك الوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي، وكذا الوظيفة الشعرية المحيلة على الرسالة ذاتها"[1]، وهذا ما يعنى أن للعنوان وظائف متعددة تتجاوز أحقيته في وسم للكتاب فقط، بل تتعدى ذلك إلى وظيفة توليد المعاني وتكثيفه، واعتماده كأداة إفهامية للقارئ، وصبغ الطابع الشعري على لغة المؤلف.

[1] . أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية، دار الأمان، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005، ص22.

ويعد العنوان من زاوية أخرى ك"بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى، والتي هي النص المنضوي تحت العنوان والحامل له في الآن نفسه"[1] ، ومنه فالعنوان عتبة مهمة وجزء أساسي من أجزاء النص، فهو يشكل ما يشبه الصورة المختصرة المكثفة والمركزة للنص بأكمله، ويكون غالبا على ظهر الكتاب بحجم خط أكبر من كل المعلومات الأخرى، مثل اسم الكاتب ودار النشر أو حتى العنوان الثاني، والذي غالبا ما يكون موجودا، ونلمس مساهمة العنوان بالقدر الكبير في توجيه أفق انتظار المتلقي، وبناء تطلعاته، فهو أول نقطة التقاء حقيقية بين المؤلف والكتاب والمتلقي.

يتعمد المؤلف اختيار العنوان بعناية فائقة وحذرة، حتى يحظى باهتمام القارئ، ويعمل على شد انتباهه واستدعائه للقراءة، فتتكون بذلك علاقة تشاركية ظاهرة بين المؤلف والكتاب والقارئ، لأن "علاقة المتلقي بالنص تتحكم فيها طبيعة العنوان الذي عادة ما يكون دعوة لتأمل ما تحته"[2] ،وهذا ما يفسر حيرة الكاتب الشديدة وتردده المربك في اختيار الاسم المناسب والملائم لكتابه، فتتقلب الاسماء في ذهنه كثيرا قبل الانتقاء الأخير، فيختار ما يتلاءم وكتاباته، فيعطي له اسما يشكل خلاصته وعصارته، يكون مصاغا بدقة واعتصار، حتى يؤدي الدور المنوط متمثلا في تحديد هوية النص وتعيين محتواه وإعطائه قيمة محددة ومضبوطة.

نجد أن العنوان في المدونة الأولى **أنثى السراب** يسم النص بصورة كبيرة، فقد كتب بخط كثيف داخل الغلاف المتميز باللون الأسود المعتم، وفي الأعلى منه يوجد اسم الكاتب واسيني الأعرج سابقا للعنوان، كدلالة على أسبقية الكاتب عن الكتاب، بحيث يتقدم اسم المؤلِّف على اسم المؤلَّف ويتعالى عليه، وفي ذلك إشارة مضمرة على التقدم الزماني والقيمي بين الكاتب وكتابه، كما صرح الكاتب في آخر الصفحة بهوية الجنس الأدبي لكتابه يوضح تجنيس رواية بخط باهت نوعا ما لا يكاد يظهر، وكأن الكاتب يريد استفزاز المعطيات القبلية للمتلقي وتوجيه أفق انتظاره إلى أن هذا المؤلف سيطرح تساؤلات في عقر تجنيسه الأدبي، وذلك حينما يربط الحقيقي بالمتخيل، حتى وإن أشار إلى جنس مؤلفه عبى ظهر الكتاب "رواية".

---

[1] . محمد الصالح خرفي: فضاء النص/ نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات آرتيستيك، دار الأخبار للصحافة، الجزائر، ط2، 2007، ص36.

[2] . نفسه: ص52.

ويرى **جيرار جينت** أن "تجنيس المؤلف من لدن الكاتب لا يتخذ صيغة تقريرية أو إجبارية، لأن هذه العملية موكولة إلى القارئ أو إلى الناقد الذي من حقه رفض انتساب كتاب إلى جنس ما وإعادة تصنيفه ضمن الخانة الجنسية الملائمة، ويلعب التعيين الجنسي المثبت على وجه الغلاف دورا كبيرا في تحديد أفق انتظار القارئ وبالتالي تلقيه العمل الأدبي"[1].

ومنه؛ فالعنوان يتمكن من حمل دلالات عديدة، لا يمكن لها أن تتضح إلا من خلال القراءة الواعية والالمام بالعمل من مختلف جوانبه، فالعنوان "يفتح سؤالا لا يتم الإجابة عنه إلا متأخرا "[2]، ولذلك يحاول القارئ اكتناه العلاقة الواصلة بينه وبين النص.

إن العنوان هو إشارة استفهامية مضمرة، تبحث عن جواب لها بين صفحات الكتاب، وتنتظر قارئا ذكيا يستنطق مكنوناتها، وبمقاربة المعنى العام للعنوان مع عنوان الرواية الأولى "أنثى السراب" نجد أن اختيار الكاتب لرمز الأنثى حتى يعبر من خلالها عن ذاته بكل أبعادها، ولعل ذلك يرجع إلى تعاطفه الكبير مع الأنثى، فحمّل كلمة الأنثى تشكيلا معنويا، يتمثل في أنه جعل منها نفسه الالاهية التي تلهمه الفن والحياة، حتى يتخلص قليلا من سلطة الأنا ويتجنب الكثير من النرجسية والغرور، حيث أنه رمز يعكس الواقع الاجتماعي والفكري والنفسي للمؤلف، فيشير به الكاتب إلى المرأة بكل ما تحمله من معاني الجمال والخصب والعطاء والعطف والاشفاق.

وتعني كلمة الأنثى في المعجمية العربية خلاف الذكر من كل أمر، وجذر الكلمة أنث أنوثة وأناثة، بمعنى لان فهو أنيث، وأنث في الأمر لان ولم يتشدد، والأنيث حديث غير صلب، ومكان أنيث سهل منبات، ورجل أنيث لين الكلام، والمئناث صيغة مبالغة للتي من عادتها ولادة الإناث[3]، أما كلمة السراب فتدل على الوهم الذي يرى في النهار من اشتداد الحر، والسرب هو المسلك الخفي أو القناة الجوفاء التي يدخل منها الماء الحائط أو الماء السائل من المزادة، وفي التنزيل الكريم □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□[4]□□والجمع أسراب، وسرب في الأرض

1 . G.genette: palimpsestes: seuil. Paris.1982. p11.
2 . Ronland barthes: s/z ed. seuil. Paris.1970. P24.
3 . ينظر: إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار الأمواج، لبنان، ج1، ط2، باب الهمزة ،1990، ص29.
4 . سورة الكهف: الآية 61.

ذهب على وجهه، وفي التنزيل العزيز □□□□ □□□ □□□□□□ □□□□□□□ □□□□□□□ □□□□□□□ □□□□□□□"[1]، ويقال: "سرب في حاجته مضى فيها" [2].

وبالاقتراب من المعنى التام للعنوان "أنثى السراب" نجد أن المعنى لا يبتعد كثيرا عن المعنى المعجمي، على اعتبار أن كلمة الرواية مؤنث مجازا، وفي ذلك تشبيه بالإناث، فالكاتب مئناث على أساس إنتاجه لروايات عدة، كما أن ذاته قد خلقت نفسا الالاهية متمثلة في أنثى شفافة تفتقد الملامح التي تحددها أو المواصفات الجسدية التي تجسدها، فرمز الأنثى هو أداة تخييلية أنشأها الكاتب ليستخدمها مثل الناطقة الرسمية عن لسانه وأفكاره، ولكي تظهر تشكيلاته الأيديولوجية ونزعاته الفلسفية المتباينة بضمير يخالف المتكلم.

أما كلمة السراب فهي حقيقة يناشدها الكاتب، والتي لم يصل إلى مبتغاها بعد، أو مسلك أدبي كتابي اختاره الكاتب حتى يعبر به عن جنونه العاري، ولعل خير دليل على ذلك إهداء روايته هذه إلى ابنته الحقيقة ريما، معترفا لها بأنها وحدها من فهمت لعنة الأدب التي أغرقت الكاتب، حيث يقول: "**شكرا لك، وحدك فهمت سر اللعنة وهذا الخوف الساحر والجنون العاري الذي اسمه الأ**دب"[3]، ومن ثمة فالعنوان أنثى السراب هو سمة تخييلية بحتة، دل على عديد المعاني المرتبطة بحياة الكاتب وذاته، فهو بذلك يعد أحد الملامح الخاصة بممارسة التخييل الذاتي الحديثة في السرد العربي، والذي يضفي السمة التخييلية على مغامرات الذات الحقيقية.

وفيما يخص المدونة الثانية التي تحمل عنوان "**ذاكرة الماء**"، فهي تحكي حكاية رجل مثقف مهدد بالاغتيال والقتل الأعمى، ويحاول النجاة بحياته يوميا، فيعيش حياة رهينة للتنكر وللترحال بين مختلف المدن داخل الجزائر وخارجها، وهذا من أجل أن يحافظ على أنفاسه وعلى سلامة عائلته، كما نلمح في هذا النص العديد من المؤشرات الحقيقية لحياة الراوي نفسه، ما يجعلنا نسلم ونؤمن بأن هذه القصة هي القصة الحقيقية للراوي نفسه، والذي يروي لنا حياته ومعاناته التي عايشها، في قالب تخيلي ليس بالإفصاح عن الواقع الأصلي له، حيث طفح به الكيل حد الوصول نحو الجنون،

[1] . سورة الرعد: الآية 11.

[2] . إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص225/224.

[3] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص 07.

ودلالة الجنون لم تكن مختزلة على مستوى العنوان فقط، بل كانت سائرة في مختلف مستويات الرواية، فنجدها منتشرة في المجتمع بأكمله.

جعل الكاتب في عنوان **ذاكرة الماء** المحيط النصي المؤلفي **paratexte autorail** للنص كاستراتيجية كتابية لم يترك لها مجالا للصدفة، فعتبة العنوان في الرواية الواسينية تتيح للقارئ فرصة الدخول والنفوذ في النص، فهو بمثابة المدخل الأساس الذي يعمل على تقريب القراء من النص أو ينفرهم منه، وهذا ما يجعل الكاتب يولي عناية بالغة في صياغة عناوينه معطيا لها دلالات متعددة وجاعلا إياها منفتحة على قراءات عدة، كما يمنحها قيما متجددة.

أنجز واسيني هذا العمل في عنوان مجزأ من جزأين، ويتخذ مظهرين لتحديد المعنى، العنوان المباشر: "ذاكرة الماء" وهو جملة اسمية مضافة، والعنون الشارح: "محنة الجنون العاري"، والذي يأخذ معنى الاغتراب ويخرج عن البلاغة المعتادة، حتي أنه يدخل بنا إلى متاهات الغموض، فاختيار الراوي عنوانين يعود إلى محاولته إيصال رسالة مادية تحمل مظهرين مزدوجين، فتأخذ هذه العتبة المهمة من العتبات النصية في العمل الإبداعي معطيات مباشرة وشارحة، قد تتثنى وتتضاعف في تأويل المعاني، حتى تؤدي الوظيفة التكاملية لغاية التقديم النظري للنص، ولعل هذا ما يعطيه مبررات الاهتمام والدراسة والبحث والتقصي لأن العنوان يمثل هوية الكتاب ومادته المختزلة، وهذا لكونه "مرتبطا دائما بنصه وهذه الوظيفة تحدد المهم من مظهره"[1]<

حملت الرواية عنوانا أوليا مختزلا قصيرا ومباشرا وهو "ذاكرة الماء" وعنوانا ثانويا شارحا مفصلا وطويلا وهو "محنة الجنون العاري"، ويحيل استعمال الراوي لهذين العنوانين إلى اشتباك عوالم الأعرج وتشعبها، فيرتبط عنده الواقع الاجتماعي المعيش، مع مجموعة الدوافع النفسية الملتصقة بالخلفيات الأيديولوجية، ويطغى على ذلك كله خطاب واحد ترتكز دلالته في عنوانيه الرئيسي والفرعي.

إن اختيار الأعرج عنوانين لهذه الرواية، يقودنا إلى السؤال العفوي حول السبب من وراء انتقاء عنوانين لمؤلف واحد، ولماذا يوجد عنوان مقتضب وآخر طويل، وما صلة الوساطة فيما بينهما، ومن من العنوانين أجدر بالدراسة والتحليل والمقاربة، والأهم من ذاك كله، لماذا تشتهر الرواية

[1]. Gérard genette : seuils .Ibid. P16.

وتتداول بعنوان واحد رغم كونها تتسم باثنين، كما يثيرنا عنوان "ذاكرة الماء" للتساؤل حول علاقة الماء بالذاكرة، وهل للماء ذاكرة؟ وهل تتحد الذاكرة بالماء؟ فالماء شيء مادي مجرد، والذاكرة هي سمة وخصوصية إنسانية صرفة، فكيف يحدث الترابط البنائي والمعنوي فيما بينهما، كما أن الجمع بين هذين الملفوظين: الذاكرة والماء لا يمكن أن يكون اعتباطيا من لدن الكاتب، كما أشرنا سابقا، حيث أن اختيار العنوان يكون بعد تعديلات فائقة، فلا توجد علاقة عقلانية بين الماء والذاكرة، إلا أن المزج بينهما ولّد لنا دلالة معمقة ومتضاعفة بين اللفظتين، دلالة توازي نصا مليئا بالأحداث المأساوية، إذ انه يعبر عن معاناة المثقفين والتاريخ المنسي.

لا يحتاج متلقى عنوان **ذاكرة الماء** حين التقائه الأول مع ملفوظ العنوان إلى كثير الوقت، أو عظيم الجهد الفكري حتى يدرك أن هذا العنوان الذي اختاره الراوي يشكل حقلا تخيليا مفتوحا أمام دلالات متعددة، كما أنه يشكل مفترقا يأخذ بيده الراوي ضمن دفتي روايته، فالعنوان في هذا المقام يعكس صورة مجزأة من الصورة الكلية، كما أنه يشكل الدعوة الضمنية المستفزة للقارئ، حتى يغير من منهجه القرائي المعتاد، وهذا ليواكب المنهج الكتابي المعتمد من طرف السارد، وبهذا تتضاعف العملية الإبداعية، فتصبح الكتابة قراءة والقراءة إعادة كتابة

إن تفحص دلالة العنوان كعنوان تجنيسي titre thématique، يجعلنا نلمس تشابكا على مستوى التخييل بين الكلمتين، الأولى الذاكرة، والتي تعبر عن الارتباط المنقاد إلى الماضي، والذي يشكل الخلفية الطبيعية والحيوية للإنسان، والثانية الماء، والذي يعبر عن الحركة الأبدية المنسابة والمستمرة منذ القديم الغابر إلى الوقت الراهن، فيتوغل بذلك المعنى في عمق هذه المفارقة المعنوية، والتي تجمع بين كلمتين تربطهما علاقة ضدية، حيث أن "المفارقة هي تعبير لغوي أو لفظي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، وهي لعبة لغوية يتعاضد ويتحد فيها الذهن الثاقب مع الإدراك الفعلي للموضوع المفارقة، لذلك فهي لا تتأتى إلا بوجود قارئ نبيه، يستطيع التقاط المعاني وإدراك طرق إجراء الكلام"[1].

ومن ثمة؛ يختار الراوي أن يضفي طابع التخييل على عناوين رواياته قصدا، وذلك بأن يضع عناوينه بشكل مفارقات لغوية، فالدلالة التي تربط الذاكرة بالماء وتختزل موضوع النص، لا يمكن

[1]. محمد فكري الجزار: العنوان وسيمونطيقا الاتصال الأدبي، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص45.

فك رسمها المتداخل بسهولة، وبهذا ما يتطلب قارئا نبيها وحصيفا يفهم سياقات الكلام ومدلولاته، خاصة وأن هذا النص يتراوح بين الحاضر المتحرك المعيش والماضي الثابت المنسي، ومن خلال ما سبق نجد أن العنوان قد أدى الدور المنوط به، كما أنه قد مكَن الأثر الجمالي الخاص به.

إن مسالة وضع العنوان ليست بالاعتباطية كما أدرجنا سابقا، فإدراجه في العمل الأدبي يخدم أغراضا دلالية ومعرفية وجمالية وتخيلية تتصل وتتواصل مع محتوى الرواية، وربما تكون هذه الخاصية بالعنوان إحدى خواص العنوان في ممارسة التخييل الذاتي، ومن ثمة يمكن لنا التماس مغامرة ومفارقة لغوية داخل العنوان، فنجد أن الكاتب قد وضع تساؤلا يستغرب فيه عنوانه يقول: وهل للماء ذاكرة؟[1]، ثم سرعان ما يجيب في نفس الصفحة ليقول: "وهل للماء ذاكرة؟ هو ذاكرتي أو بعضا منها. ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة، والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أن تعلم وتيقن أنه لا بديل للنور سوى النور، في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور، حتى تستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون"[2].

يمكن لنا أن نتنبأ زاوية أخرى للتشابه بين الماء والذاكرة في صفة ترك الأثر، فالماء، حين انسيابه وجريانه، يترك أثارا وبقايا وعلامات وترسبات تدل على أنه قد مر من هنا، مثله في ذلك مثل الذاكرة، والتي هي عبارة عن مخلفات وذكريات تركها سريان التاريخ والأيام ووقائع الحياة، في شكل ترسبات وبقايا قد لا تمحى بسهولة، وقد تخلف آلاما وأثارا ترتسم وتترسب للأبد، ولهذا يمكن القول بأنه: "قد تكون العلاقة بين الماء والذاكرة في مظهرها الخارجي مستحيلة، إلا أن الكاتب قد تجاوز الاستحالة، فربط بينهما لتتبقى ذاكرة الماء مسجلة في الذاكرة، بمعنى أن العلاقة بين الكلمتين أصبحت تظهر بصورة قوية على مستوى دلالة الأثر، كأنها توحي بأن أحداثا كثيرة ستقع في عالم الرواية منها من يترسب في الذاكرة ويبقى، ومنها من يجري ويمر مثل مرور الماء، بأسرار الحياة وخفاياها"[3] داخل اللعبة السردية وتحت صبغة التخييل.

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مرجع سابق، ص09.

[2] . نفسه: الصفحة نفسها.

[3] . ليلى بن عيسى: التناص في روية ذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال، مرجع سابق ص41.

أما بالنسبة للعنوان الثاني الشارح "محنة الجنون العاري"، فقد جاء طويلا متمما لمعنى ومضمون العنوان الأول، وهو عبارة مركبة من عدة مفردات متلاحقة لا تربط بينها أية أدوات للربط، هي ثلاث مفردات سهلة المعنى ومختلفة عن بعضها البعض، لكن الكاتب جمع بينها قصدا، وإذا ما حاولنا استكناه دلالات هذه الألفاظ، نجد أن الكلمة الأولى محنة تعني: المأزق الذي يصعب الخروج منه، والذي يستدعي حلا عاجلا، والكلمة الثانية الجنون وهي تعني: الحالة المضطربة التي تنعدم الاستقرار، وتتسم بالاختلال العقلي الذي يستدعي العلاج، أما الكلمة الثالثة وهي العاري فنجد أنها تعني: التجرد من الثياب، وهي حالة تستدعي الستر والتغطية.

إن العنوان هنا هو ثلاث كلمات تعبر عن ثلاث حالات إنسانية، والتي بدورها تستدعي حالات إنسانية أخرى فالسعي وراء تأويل مفردات العنوان يحيلنا إلى استنباط واكتناه العلاقة التي يقصدها الكاتب من خلال رصفه لهذه الكلمات "**الجنون والعري والمحنة**"، حيث تولدت علاقات جديدة بين كل من الكلمات، فأصبح معنى العري التجرد من الالتباس والغموض، وكأن الراوي أراد أن يبين أن ما سيحدث في الرواية هو نوع من الجنون الذي أصبح يمارس علانية وبوضوح تام، ما أوقع الحياة في محنة، وهذا عندما تتجاهر الأفعال المنكرة في المجتمع، خاصة وأن الرواية تتحدث عن فترة صعبة في التاريخ الجزائري، زمن إبادة المثقفين[1]، كما نلمس في هذه الرواية بعض الوقائع الحقيقية في التاريخ الجزائري، وكذلك معطيات سير ذاتية حقيقة في حياة الأعرج نفسه، تحكي زمن عيشه في الجزائر إبان فترة العشرية السوداء، وقد عمل على دمج هذه الحقائق بقوالب تخيلية تستصعب التصديق.

أما فيما يخص الرواية الثالثة، فقد حملت عنوان "**شرفات بحر الشمال**" وهي عبارة مباشرة تتكون من ثلاث مفردات، وذلك على خلاف عناوين الروايات السابقة التي حملت مفردتين فقط، وكأنه عكس في هذا العنوان، التركيب اللغوي والتخييلي المبني على ملفوظين كالمعتاد في صياغاته السابقة، فتعبر كلمة شمال في الأخيلة العربية غالبا على المجتمعات الأوروبية أو الغربية، أي الأخر الغربي، وتدل على الاتجاه الذي يغترب إليه الإنسان بحثا عن حياة أفضل وأكرم، وتوحي

[1] . ليلى بن عيسى: التناص في روية ذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص43.

كلمة شرفات بالتعالي والانعزال والوحدة والبرودة ، ومن المعلوم أن هذه الرواية تدور أحداثها في مدينة أمستردام الهولندية، وهي مدينة منخفضة تقع تحت مستوى سطح البحر.

يوحي اختيار كلمة الشرفات بالهروب أو بالبحث عن الملجأ الآمن، كما أن في إطلالة الشرفات على البحر انعكاس للنزعة الصوفية الزهدية، والمتمثلة في الانعزال عن الناس، والانشغال بالذات والانعكاف بالتأمل فقط أمام عزلة البحر.

ويرتبط العنوان بالرواية كونه المدخل الشرعي لها، "فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبظله يتداول، يشار به وإليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يحمل وسمه فالعنوان علامة ليست من الكتاب، جعلت له لكي تدل عليه ومن ثمة فهو تسمية تميز هذا الكتاب عن ذاك"[1]، ومنه تحمل الكلمات الثلاث **شرفات** و**بحر** و**الشمال** طابعا تخيليا، يؤدي إلى إنتاج معاني توليدية تخدم الرواية في غايتها القصوى، فتحكي الرواية قصة هجرة البطل إلى هولندا، والتي تمثل الشمال، ثم سرعان ما نجد بين طيات الأحداث أنه قد انعزل عن العالم وعن هواجس البشر، وهذا ما تشير إليه دلالة البحر الذي لطالما كان قبلة المنعزلين، كما كانت الشرفة وسيلة البطل للانعزال ومقابلة أمواج البحر، وقد تكون العلاقة بين ملفوظات العنوان مستحيلة الترابط في المظهر الخارجي، لكن نجد أن الكاتب قد ربط بين المتضادين معنويا وجمع بين المتفارقين لغويا ضمن قالب تخيلي ابتداعي وابتكاري، وبذلك؛ أصبحت العلاقة بين الألفاظ أكثر قربا ودلالة، تتزاخم أكثر مع مواصلة القراءة وتتكثف على مستويات الأثر والتشكيل المعنوي، سيما حين تعمل القراءة على كشف المكنونات للقارئ بالطريقة التصاعدية.

شرفات بحر الشمال هو العنوان الذي اختاره **الأعرج** للمدونة الثالثة، وهو عبارة عن جملة واحدة تتكون من ثلاث بنى إفرادية، **شرفات** +**بحر**+ **الشمال**، أحدثت بتوزيعها المتجاور للوضع المعتاد للغة، صورة استعارية مستثمرة وقد أضافت الشرفات نحويا إلى البحر المضاف بدوره إلى الشمال، دون "وحدة إفرادية تبين المبتدأ وتحدده، وقذ أحدث حذفها فجوة لغوية، فالفجوات اللغوية هي شكل لغوي مواز لفجوات نفسية صادمة للمتلقي، مما يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان"[2].

[1] . محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال، مرجع سابق، ص15.

[2] . أحمد فرشوخ: حياة النص" دراسات في السرد"، مرجع سابق، ص72.

كما أن الشرفات ومن حيث وضعها في هندسة العمران، لا تأتي إلا مشرفة، عالية مطلة على أسفل، وهو المعنى ذاته في أصل الوضع اللغوي للإشراف الذي يعني الإطلال من فوق، كيفما كان هذا الفوق، قمة جبل، أو عمارة، بينما ينصر البحر الذي لم يعرف انتساب الشرفات إليه بأي حال من الأحوال، إلى الانبساط والامتداد والانتشار على المساحة المملوءة ماء لا تجتمع كثرته إلا في البحار والمحيطات، أما الشمال فهي الريح العربية التي طالما تغنى بها شعراء العربية القدماء، وهي النصف الأعلى من الكرة الأرضية، وتدل في ثقافتنا العربية على الآخر "أوربا بالتحديد"، وقد عبر عنها الطيب صالح من قبل في روايته "موسم الهجرة إلى الشمال"، وفي هذا السياق نلاحظ حضور التناص بين هذين العنوانين، كما يحضر التناص بين موضوعي الروايتين، فبالرغم من الاختلاف البنائي والموضوعاتي بينهما، إلا أنهما لم يختلفا كثيرا في الاندهاش بالغرب، والاحتفاء بال"هناك" البعيد والبارد[1] والموحش والوحيد.

وعلى ضوء ما سبق يؤكد محمد فكري الجزار على ضرورة الاهتمام بالعنوان مادام وضعه يتأتى ليخدم أغراضا مقصودة، فهو يقول: "إن العنوان بإنتاجيته الدلالية، يؤسس سياقا دلاليا يهيئ ويحضر المستقبل لتقبل العمل"[2]، فالعنوان هو عتبة نصية مهمة، تحتاج تأويلا مضاعفا من القارئ، لكونه مكونا روائيا يخضع لسلطة الغواية والتخييل، ويؤدي أغراضا متباينة.

وما يمكن ملاحظته أن القاسم المشترك بين هذه العناوين الثلاثة هو البحث والتقصي، ففي الأول يبحث عن أنثى عاشها بأحلامه، ولامس طيفها بخيالاته، لكن لم يجدها حقيقة، والثاني بحث عن ذاكرة متشظية، مزقتها أخبار الموت، وعنف الحياة والمدينة، ومرارة سنوات الإرهاب، والثالث بحث عن وحدة منعزلة، وعن ملجأ تستكين فيه قواه المنهكة، مكان يتعالى داخله عن الهواجس البشرية، وعن المآسي الحياتية حتى يتفرغ فقط لتأمل البحر، ونبش سنوات حياته، كما نلامس اشتمال الطابع التخييلي العام المشتغل على مستوى العنوان في هذه العناوين الثلاثة، فكل عنوان متفرد يحمل بعدين، الأول بعد لغوي تأويلي، والثاني بعد خاص بالكتابة الواسينية، يرتبط ارتباطا وثيقا بمرحلة خاصة من مراحل الأعرج أو قد يرتبط بخاصية من الخواص الذاتية لذات الأعرج

[1] . ينظر: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مصدر سابق، ص154/153.

[2] . محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال، مرجع سابق، ص45.

نفسه، وهذا ما يظهر في قدرته التخييلية الكبيرة حين تحقيقه للعلاقات والمعاني غير المنطقية، والمستحيلة، والربط بين الملفوظات المتضادة ظاهريا.

وقد يكون هذا الالتباس المقصود من قبل الأعرج يدخل ضمن تيار اللعب باللغة، والذي يرجع حتما إلى التخييل الذاتي، فالتخييل يبدأ من العنوان المزدوج في المعنى، المتشكل من مفارقات لغوية، والمنفتح أمام توليد وتأويل لمختلف الدلالات المرتبطة بتخمينات النقاد، وخيالات المتلقين، والتي حتما ستشحنه بشحنات إضافية، أو ما يصطلح عليه بتداعيات المعاني، حيث أن تساؤل العنوان يؤسس فعل القراءة، فيشتغل المؤلف على المفارقات اللغوية في عناوينه، والتي تستفز القارئ وتدفعه إلى البحث والتفكير في حل شفراته اللغوية، كما أن هذا الطرح سوف يخلق دلالات عميقة للعنوان تستكنه أسرار النص، فالارتباك الذي تتصف به عناوين الروايات الثلاث السابقة "ذاكرة الماء وأنثى السراب وشرفات بحر الشمال"، يضفي ويضيف على النص تأويلات لا متناهية، ترجع إلى إيغال الكاتب في متاهة اللغة السردية، وسحر الغواية وعوالم التخييل.

2/ التخييل على مستوى الشخصيات الرئيسية

لطالما اعتبرت الشخصية كأهم ركيزة في الخطاب السردي، حيث تعد "ذلك العالم المعقد وشديد التركيب والتنوع والتباين، كما تتعدد الشخصيات الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والايديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"[1]، بيد أن النظرة إلى الشخصية في الرواية الجديدة قد تغيرت وتوسلت التوجه إلى الحد من سلطانها، حيث أصبحت مجرد كائن ورقي بسيط، كما اتجهت الدراسات النقدية إلى حصرها ضمن إطار محدد يحجم من دورها إلى اعتبارها عنصرا شكليا بحتا، فعملت اللغة الروائية على تقنين الشخصية داخل الخطاب السردي، مثله مثل باقي العناصر الشكلية كالوصف والسرد والحوار، فاهتم الدرس النقدي المعاصر ببنية الشخصية داخل الخطاب السردي من خلال جوانب عدة، هي الجانب الشكلي، والجانب الموضوعي، ومن جانب علاقات الشخصية الأساسية بالشخصيات الأخرى من حيث التصادم والتضاد.

[1] . عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد"، المجلس الثقافي للفنون والآداب، الكويت، 1998، ص83.

نجد أن الروائيين الجزائريين قد تأثروا بالكتاب الفرنسيين، من أمثال كلا من "**ساورث غويه**" و"**سيمون**" وغيرهما، والتغير الذي أحدثوه على مستوى الرواية عامة، والشخصية خاصة، تمثل ذلك بالمساس بأساسيات الرواية، وخصوصا الشخصية، بحيث أصبحت عندهم عبارة عن رقم، أو رمز أو ضمير أو حرف، ويقول عبد الملك مرتاض في هذا الصدد: "لم يفتاؤوا ينادون بضرورة التضئيل من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي، إلى أن وجد **كافكا** أحد المبشرين بجنس روائي جديد، تجلى في روايته المحاكمة **le procès**، وهذه بإطلاق مجرد رقم على شخصيته، وفي رواية القصر أطلق على الشخصية مجرد حرف "[1]، وهذا كمحاولة منها لحرمانها من التهويل والتهذيب والتلميع الذي حظيت به في الرواية التقليدية، فالشخصية الروائية في النقد الحديث "ليست كائنا حيا، كما أنه ليس لها وجود واقعي، وإنما هي مفهوم تخييلي، وكائن من ورق بتعبير **رولان بارث**، أو هي قضية لسانية حسب تعبير **تودروف**"[2].

أما الشخصية في النقد البنيوي فهي بمثابة دليل **signe** له وجهان، أحدهما دال **signifiant** والآخر مدلول **signifié**، فتكون الشخصية بمثابة دال عندما تتخذ عدة أسماء، أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية بمثابة مدلول فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص، أو بوساطة تصريحاتها أو أقوالها أو سلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته.

ومما سبق؛ نلاحظ أن الشخصية الروائية قد تكون ذات أوجه متعددة ومختلفة، تتعدد باختلاف القارئ، وهذا يرجع لكون المخول الوحيد لتحديد هوية الشخصية عبر فعل القراءة المنتج، وذلك من خلال المصادر التالية للمعلومات عن الشخصية وهي:

1. ما يخبر به الراوي.
2. ما تخبر به الشخصيات ذاتها.
3. ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

[1] . عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد"، مرجع سابق، ص87.

[2]. ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2005، ص11.

لكن هذا لم يمنع من وجود إشكالات حول أنواع الشخصية، خاصة حينما يتعلق الأمر بالكتابة الذاتية، أي حينما يكون السرد بضمير المتكلم، كما هو الحال في الروايات الثلاث المختارة للدراسة "أنثى السراب/ ذاكرة الماء / شرفات بحر الشمال"، ومن ثمة تطفو إلى السطح تساؤلات هامة مثل: هل الشخصية الروائية هي المؤلف الحقيقي؟ وما هو مدى التمايز بينها؟ وما هي أوجه التطابق الموجودة بين طيات السرد فيما بينهما؟ ثم ما هي الأدوات الفنية التي يستخدمها المؤلف حتى يستعرض نفسه داخل قوالب التخييل.

إن الذات الحاضرة ضمن المنظور السردي لا تغفل نفسها عن القارئ، ف"الملامح الشخصية والتصرفات والحوارات النفسية، والمونولوجية والخارجية، تكشف لنا عن ذات تتكلم عن نفسها، تبوح تعترف وتسترجع، تكشف عن تجربتها المريرة، في هذه الحياة وإن كان الأمر بشيء من التخييل والمبالغة أحيانا، وهذا ما يميز وضعية المنظورات السردية داخل النص الروائي، هو تأطيرها ضمن المجال الذاتي، أو المحكي النفسي، حيث يتم التركيز على الخطاب الحميمي داخل الكتابة، أو ما يسمى حاليا بالتذويت، أين يتجلى روائيا بالاختفاء وراء ضمير المتكلم أنا الذي يحيل على الانفعالات والاستيطان الداخلي واستقراء ذاكرة متعبة قوامها الثورة العارمة"[1].

ومن ثمة، يمكن اقتراح تصنيف للشخصيات يتمركز حول كون الشخصية في الحكي، على أساس أنها تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، حيث أن الشخصية الروائية تشكل ما يشبه العلاقة اللغوية التي تتداخل بباقي العلاقات المتشابكة ضمن النسيج الروائي، ومنه يمكن تصنيف الشخصيات الروائية إلى قسمين يمكن تمثيلهما انطلاقا من الروايات الثلاث:

1. شخصيات حقيقية مرجعية:

وهي مجموعة من الشخصيات الموجودة في الحقيقة أو الشخصيات التاريخية، أو الشخصيات الأسطورية، أو الشخصيات الاجتماعية والسياسية.

نجد أن الراوي يحاول جاهدا الجمع بين شخصيات حقيقة ثم استغراقها بالتخييل حتى تصبح أقرب إلى الخيال، لذلك نرى بأن "الروائي يذهب إلى الوثائق المؤرخة المعقدة ويخلقها شخصيات

[1] . نور الدين سيليني: الحكي الممنوع في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق، مجلة علوم العلوم الإنسانية، ع11، جامعة المسيلة، ص04.

متحاورة، فيحاول التحدث عما كان وعما يجب أن يكون، وذلك من خلال العلاقات التي تجمع بين الشخصيات فعلية المرجعية والشخصيات المتخيلة، حيث أن المتخيل يعترف بالواقع ويعيد خلقه عن طريق إطلاق جميع الشخصيات في فضاء روائي تجانست فيه الأزمنة المختلفة، فتتحول بذلك الشخصية الواقعية إلى شخصية واقعية متخيلة، وهي تقابل شخصيات متخيلة، وتختلف في الكلام الذي يبدأ من عالمها الداخلي والخارجي ويرتد إليها"[1]، حيث أن الشخصيات المتخيلة التي تشهد على حدث تاريخي تبدو بدورها شخصيات واقعية، فهي قائمة على صناعة البطل المهزوم الذي أراد أن يصنع التاريخ، لنه يقف عاجزا حينما يدرك صعوبة تغير الواقع.

تحمل الروايات الثلاث موضوع الدراسة شخصيات كثيرة ذوات المرجعية التاريخية والثقافية، والملاحظ هو تقاطع محطات حياتها مع محطات حياة الكاتب، وكأنه يلقي بحبال التواصل بينه وبين كل الذين تسببوا في الإخفاقات والهزائم في وقتنا الراهن أو في العقود السابقة، أو على الأقل يتحملون بعض المسؤولية عن تلك الخسارات، ومآسي الموريسكين في الأندلس وذلك في عصور الاضطهاد محاكم والتفتيش.

نجد في الرسالة الرابعة عشرة حسب ترتيب الرسائل في رواية "أنثى السراب"، وهي الرسالة الرابعة في ترتيب الفصل الثاني الذي يحمل العنوان التالي: مشيئة القلب، أنها تحدد طرفي التراسل من **سينو** أو **واسيني** إلى **ليلي**، كما قد أعقبها بجملة البداية التي لا تحدد هوية المرسل إليه عادة، وإنما بوصف حالته أثناء الكتابة في الرسالة، يقول: "**وحيد في هذه المدينة، بعد أن تركتني باتجاه برلين، لم تكن ليلتنا سعيدة كما اشتهيناها، لأنها أعادتنا إلى أسئلة البدايات القاسية، ماذا حدث لك؟ ماذا حدث لنا؟ هل بدأنا نتعب ونعجز عن أن نصنع سعادتنا الصغيرة التي لم نكن نحتاج إلى الشيء الكثير لاستدراجها نحونا؟ هل كان من الضروري أن نفترق على كسر عميق؟ ألم تكفنا الهزات العنيفة التي تؤثث ذاكرتنا المتعبة؟ بعد كل هذا العمر من الشجن والمنافي، تسألينني من أكون؟**"[2].

[1] . رزان محمود إبراهيم: السيرة الروائية في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآدب، عمان، الأردن، مج10، ع2، 2013، ص7.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص311.

تكشف هذه الرواية عن القدر المصاحب للكاتب في المنافي في العواصم الغربية، من برلين إلى روما وباريس وأمريكا، وقبلها كان قدره مع الرحلة والسفر، من أرض تلمسان، أرض الطفولة، إلى وهران في مرحلة الدراسة الجامعية إلى الجزائر العاصمة، ثم إلى دمشق، يقول عن نفسه من خلا وصف الشخصية المحاورة **ليلى** في الرواية: "**سماه أصدقاؤه الحمام المسافر، كان يجيب بحيرة مضمرة، حمام يطير بأجنحة من حديد؟ حتى عندما تعب قلبه، ونهته الطبيبة عن كثرة السفر، ابتسم وهو يغادر المستشفى، فهمت الطبيبة قصده، ضحكت وهي تقول له: قلل على الأقل من حماقاتك السفر ليس كل شيء في هذه الدنيا أستمر في غيه وجنونه، ولم يغير شيئا من عاداته القاتلة**"[1]، حيث أن هذا الجهد الموزع بين السفر المتواصل، وأدائه لمهنة التدريس، فهو يعمل أستاذا جامعيا بجامعتي الجزائر والسوربون الفرنسية، وتأليف الروايات ذات النفس الطويل، والتعامل مع الصحف العربية والأجنبية، واللقاءات التلفزيونية والثقافية وتحمل أعباء الأسرة، وغيرها من الأعمال التي تتطلب إرادة قوية وتجلدا عظيما وصبرا جسيما تتساءل عن ذلك ليلى: "**هل هو جني؟ أم رجل مسحور؟ أو رجل يملك وقتا لا يملكه الأخرون**"[2].

لم تمنع كل هذه الأشغال واسيني من مواجهة أكثر المسالك صعوبة، يقول: "**لا أريد أن أعض على يدي كما كان يفعل أجدادي الأندلسيون لحظة الندم العميق**"[3]، فكانت رحلة البحث عن الذات، وعن حقيقة العالم وحقيقة الانسان في النفس والآخر، من خلال تفجير المهارات والمواهب القابعة في النفس والتدرج في الدراسة والبحث إلى غاية الحصول على كل ما يمكن للمرء أن يحصل عليه، كل من كان في اختصاصه وظروفه، اشتغل أستاذا جامعيا بالجزائر، وفرنسا وفي الامارات، وفي جنيف وفيينا، كتب المقالات وأصدر البحوث، كما كتب في النقد، في القصة القصيرة، ثم تفرغ للرواية فأبدع فيها الكثير، وتحصل على الجوائز العديدة، كما أنه حقق شهرة كبيرة ولقب ب: دون كيشوت الرواية العربية، فهو رجل يتواجد في كل مكان، ويستطيع العيش في كل مكان، وتحت جميع الظروف، كما أن له من القدرة والإرادة والنشاط ما لا يملكه الآخرون.

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص124.

[2] . نفسه: ص173.

[3] . نفسه: ص44.

يشير المقبوس السالف بصورة شديدة الوضوح إلى تطابق الهويات السردية، اسم الكاتب وألقابه المستعارة، قصصه وانشغالاته وحتى إلى أسمائه المستعارة، ولعل هذه احدى التقنيات المستعملة في الدرس النقدي الجديد، كما يمكن للقارئ أن يستكشف مراحل السيرة الحقيقية للمؤلف الحقيقي وتطابقها مع الشخصية الرئيسية، ما يجعل النص مساحة إبداعية فتأتي رواية "ذاكرة الماء" ليبوح السارد بما يختلج في صدره من آلام، وأحزان تغص قلبه الحساس، حيث "تتوسل البوح باعتباره أسلوبا حكائيا يأتي في النصوص كقول ضمني، أو متخلل لبنية السرد العامة، وهو عبارة عن حوار داخلي ينطلق من الذات ولا يخرج منها، أما الاعتراف فيكون علنيا، أي أنه يفترض وجود شخصية قصصية ثانية تتلقى القول المتضمن لبنية السرد"[1]، وهي بذلك مغامرة ناتجة عن تصور الفنان وحسه الفني، فتحقق تماهي التجربة في ذاته.

تبقى الرواية مفتوحة النهايات والتأويلات، إذ أن المؤلف "استثمر الخط العام لسيرته الذاتية، ولكن بإشباع منه للتفاصيل بمقتضيات التخييل وإملاءاته، ما يعني أنه على السارد المسير في النهج الروائي، إضافة إلى ذكر الأحداث الحقيقية التي تقوم عليها الرواية، مع الإشارة بشكل خاص بهوية الشخصية الروائية وتماهيها مع السارد"[2]، وهذا ما يؤدي إلى تجنيس النص بصورة تلقائية في خانة التخييل الذاتي.

يبدو أن الراوي في هذه الرواية يصرح أو شبه يصرح بأسماء الشخصيات الحقيقية في حياته بداية باسمه الحقيقي، واسماء بعض الشخصيات الحقيقية والمشهورة التي صادفها في حياته مثل الشاعر محمود درويش، كما تعرض الراوي أيضا إلى حادثة حقيقية في حياته وهي حادثة اغتيال شخص أخر يحمل اسما يشبه اسمه الحقيقي، ويختلف فقط في حرفين "واسيني الأحرش"، خطأ كلفه حياته، "**في أعماقي أشعر بعقدة ذنب لا أستطيع مقاومتها أبدا، لابد ان يكون قد حدث خطأ ما في لحظة ما، القتلة يخطئون أيضا، أشعر أن هناك رجلا حماني بصدره ليمنحني كل هذا الزمن، وأنا مدين له بالرغم من أنه لا يدري لماذا قتل بالضبط؟ الرجل الذي قتل كان موظفا بسيطا في الامم المتحدة، يمر كل يوم بالقرب من الجامعة، يشرب قهوته في لا براس المقابلة للجامعة، يتبادل أطراف الحديث مع أصدقائه من الجامعة، ثم يتوجه إلى عمله في منظمة الامم المتحدة،**

[1] . محمد معتصم: المرأة والسرد، دار النجاح، المغرب، ط1، 2004، ص227.

[2] . رزان محمود إبراهيم: السيرة الروائية في رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج، مرجع سابق، ص7.

لم يكن بين اسمه واسمي إلى بعض القلب، من نفس مدينتي الاصلية، كان اسمه: واسيني الأحرش حرفان كلفاه رصاصة في الرأس لم تمهله ثانية واحدة لكي يعلن عن الخطأ وأنه ليس هو المعني"[1]، فالكاتب بهذه القصة يعلن وجوده بصراحة صاخبة، كما أنه يشير إلى كتبه وحواراته وتبقى ذات الراوي هي المركز الذي تدور من حوله الأحداث في كامل مجريات الرواية، بحيث تصبح هي الفلك الذي تحوم حوله باقي الشخصيات.

نجد أن "الأعرج" قد استل أجزاء من حياته وعمل على توظفيها كمعطيات حقيقية في المتن الروائي داخل هذه الرواية، ويتعلق الأمر باشتراك الشخصية البطلة والراوي في رحلة الدراسة إلى الشام حيث يورد البطل: "**كنت قد بدأت أتهيأ للسفر إلى دمشق. دمشق. الشام. لقد كانت رحلة لاكتشاف خفائي وداخلي، قبل أن تكون منحة دراسية كانت تلك مدينة الألوان والشوق والسحر، وبعض التاريخ الحزين**"[2]، كما تتشارك الأقدار كذلك في كون كل من البطل والسارد يمتهنان نفس المهنة وهي التدريس الجامعي، ويصف السارد على لسان البطل حالة أحد أيامه الروتينية داخل الجامعة التي يعمل بها حيث يقول: "**ثم نتزحلق باتجاه قاعة الأساتذة، ونحن نحاول أن نصنع ابتسامة على وجهينا المرهقين ولكن عبثا، نصف القاعة التي كانت منذ زمن قصير تعج بالناس والأسئلة، صار فارغا**"[3]، ومن ثمة تؤكد لنا الرواية أن بطل الرواية هو السارد أو المؤلف (**البطل= السارد)**، وهذا الأخير لا يريد الاندماج مع الآخرين لأن تصوراته الفكرية والروحية والفلسفية لا تلامس هذا المجتمع، الشيء الذي يؤدي به إلى استعمال تقنية سردية تناسب رؤيته واتجاهه.

أما في الروية الثالثة **شرفات بحر الشمال** فقد اختار الأعرج اسم (ياسين) لشخصية البطل، وهو اسم يتناص مع اسم السارد الحقيقي: واسيني، كما أنه اسم ابنه الحقيقي، وقد أشار من قبل أنه لطالما تنكر بهويات وشخصيات متعددة من بينها شخصية ياسين الفنان، وهذا لا يخرج عن السياق السابق في بناء الأعرج لرواياته، حيث تتعالق الشخصية البطلة في أعماله مع شخصيته الحقيقية، حتى وإن اتخذت هذه الشخصية منحنى غير الذي اتخذ في الروايتين السابقتين.

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص172.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص37.

[3] . نفسه: ص55.

يسرد البطل " الشخصية الأساسية " جوانب من حياته، بداية من طفولته ووصولا إلى اللحظة الراهنة والتي حددها في نهايات ديسمبر سنة 2002، حيث يستعيد في صفحات هذه الرواية قصة تأثره وتعلقه بخمسة شخصيات نسائية الأولى: أمه **أميزا**، والتي علمته معنى التضحية، والثانية: **فتنة**، التي علمته الموسيقى وزرعت فيه الحب والثانية: **نرجس**، وهي التي علمته الكلام وزرعت فيه حب الكتابة، والثالثة: **زليخة**، والتي زرعت فيه عبقرية فن النحت والخامسة: كنزة والتي علمته كيف يشفى من جراحات ذاكرته بالنسيان، فنجده يقدم صورا عن حياته ينقل من خلالها ما يحدث في وطنه من صراعات فكرية وأيديولوجية، والتي جعلته يفضل المغادرة على البقاء، والخروج إلى أرض يتعم فيها بالأمن والأمل.

إن المؤلف الحقيقي لا يشفى تمام الشفاء من الشخصية البطلة التي يضعها في مقدمة العمل الأدبي، بل لطالما نجدها تظل تقاسمه تفاصيل حياته الشخصية والحميمية، ترافقه في أسفاره، وتشاركه في أحلامه، ويحاول البطل في هذه الرواية التي لا تتجاوز في بعدها الزمني الخمسة أيام، تذكر وسرد قصة حياته لمستمعيه، وكان ذلك خلال إقامته بالفندق، فعمليات التذكر كانت تربط البطل بماضي السارد وحاضره، حيث اضطر لعقد مقارنات بين ما عاشه في الجزائر، وما وجده في أمستردام، وما كان في بلده فقد "وجد من الحرية والأمان في إقامته القصيرة ما فقده في بلاده لمدة عشرين عاما"[1].

وانتقد السارد على لسان البطل المختار قطاع الثقافة والعاملين فيه، برغم انتماء كل من البطل والسارد إليه الأول بصفته نحاتا، والثاني بصفته كاتبا روائيا، حيث يظهر حديث ياسين مع مضيفة الطائرة التي تعرف عليه لأنها رأته في القناة الوطنية، وهنأته على التكريم، إلا أن الراوي يقدم في حوارها معه ملمحا لحقيقة هذا الاهتمام، فينقل الحوار التالي:

- **"مبروك عليك التكريم الدولي الكبير. أنت تشرف وطنا بكامله سيدي.**

اندهشت من تأكيدها المفاجئ. قوة المرأة في عفوية اندفاعها. تهزنا في اللحظات الأقل انتظارا. لم أجد إلا كلمات مرتبكة. لا معنى كبيرا لها:

- **لم أفهم جيدا؟.**

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص249.

- **بالصدفة شاهدتك البارحة في القناة الوطنية، كنت رائعا يا سيدي. قلت الذي في قلوبنا جميعا. أنا لست فنانة مجرد مضيفة، أعبر كل يوم هذه الكرة الارضية حتى صرت أعرفها نقطة نقطة من الأعلى، لكني أحس أن على فناننا أن يموت أولا أو ينفى أو أن ينتحر لتقام له من بعد ذلك المآدب والولائم، ويتذكر الناس أنه موجود"[1].**

يظهر **الأعرج** بذلك موقفه وسخطه من وزارة الثقافة والعاملين عنها، فهم يهمشون الفن والفنانين، ثم يتهافتون على تقديم التعازي في الصفوف الأولى بعد وفاتهم، ويتشابه هذا الموقف كثيرا في الروايات الثلاث، إذ يمكن اعتباره النقطة المشتركة التي تتقاطع عندها كل المدونات الثلاث، فقد أتى الأعرج على ذكر العديد من الفنانين، معيبا مواقف القائمين على الثقافة في الجزائر مواقفهم المصطنعة حين الجنازة وأمام آلات التصوير، ونجده يعبر عن ذلك بلسان "عزيز" الأخ للشخصية البطلة، وفي ذات الوقت هو الاسم الحقيقي لشقيق الكاتب "واسيني الأعرج"، "**أنت تستدرج الموت مثل الشعراء الغابرين، لا رومانسية في الموت يا حبيبي، صحيح عندما تقتل سيبكيك الكثيرون، حتى الذين يكرهونك سيلعبون نفس الدور، سيبعث وزير الثقافة والاتصال ورئيس الحكومة وربما حتى رئيس الجمهورية التعازي المختلفة لأمك، ثم فجأة عندما يصمت الكورس الجنائزي، سيتضاءل ويغلق كتابك للمرة الأخيرة، هذه الأرض بدون ذاكرة يا حبيبي**"[2].

وعليه؛ يمكن القول بعد المقارنة بين النصوص بأن البطل الذي كان في رواية "أنثى السراب" وفي رواية "ذاكرة الماء" كاتبا وأستاذا جامعيا، لا يختلف في شيء عن بطل رواية "شرفات بحر الشمال"، باستثناء الوظيفة التي أسندت إليه بالقناع حقيقي، فهو في هذه الرواية فنان يحترف النحت على الطين تحديدا، لا يبعد كثيرا عن الفضاء العقلي الذي عاشه بطل الروايتين السابقتين، ولا يختلف معهما كبير اختلاف في شتى التفاصيل المكونة للشخصية إذا أخذناها في بعدها الشخوصي الورقي المفصول عن المرجع بمسافة نقدية بنيوية قاتلة للمؤلف، ومنصرفة إلى النص قبل كل

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص33.

[2] . نفسه: ص27.

اعتبار، حيث أن خط القراءة الذي رسمته لنفسها بغية مقاربة نصوص "الأعرج"، تحتم الالتزام بالأسئلة التي يثيرها التجنيس من حيث يثيرها التخييل الذاتي[1].

يرى الناقد **عبد الله شطاح** أن البطل في رواية "شرفات بحر الشمال"، لا يتشابك مع بطل النصين سالفي الذكر على مستوى الشبه الجسدي فحسب، بل يشتركان على مستوى الخلفية العائلية والثقافية والموقف من العالم والإيديولوجيا في بعدها السياسي على وجه الخصوص، هذا ما يستدعي شخوص الروايات السابقة، حيث تحضر (زوليخا) الأخت، والأم (ميراز)، والأخ (عزيز)، والأب الشهيد، وتحضر كذلك العشيقة التي لا بد أن تفارقه وهي تحمل في بطنها جنينه، والاضطهاد والخوف، وخيبة ما بعد الاستقلال، والمنفى، وحتمية الوقوع في جدل ال(هنا) الإرهاب والتخلف والفساد والكراهية، وال(هناك) الحلم والحب والجمال[2].

يمكن القول في الأخير أن المنجز السردي للروايات الثلاثة السابقة قائم على ضمير يعود على الذات، فالمسافة بين السارد والشخصية البطلة تكاد تختفي في كثير من المواطن، على الأقل عند اطلاعنا على جملة المؤشرات الدالة على أن السارد يلبس شخصياته بخبراته الحياتية، فإن كان ما في الغلاف لا يوجد ما يشير إلى الذات الساردة، فإن ثنايا النص تكشف الحقيقة، وتؤكد عنصر التذويت داخل الكتابة الأنوية بامتياز بارع، وهذا ما يشير بدوره إلى كتابات التخييل الذاتي.

2. شخصيات حكائية تخييلية

يرى **رولان بارث** أن الشخصية الحكائية هي نتاج عمل تأليفي هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في نص الرواية، وهي مجرد علامة على الشخصية الحقيقية التي يمثلها بطل الروايات، وهو السارد نفسه، فهي تسرد قصة حياته، وبالتالي فإن هويتها ليست متلازمة لذاتها، وحقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، ويمكن اعتبارها **الشخصية المجردة** حسب النموذج العاملي الذي وضعه **غريماس** ليميز بين العامل والممثل، وهي قريبة من مدلول **الشخصية المعنوية** في عالم الاقتصاد، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي الشخصية شخص واحد، ذلك أن العامل في تصور **غريماس** يمكن أن يكون

[1] . ينظر: عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص149.

[2] . نفسه: ص149.

ممثلا بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون الشخص العامل مثلا، فقد يمكن أن يكون مجرد فكرة كفكرة الدهر، أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا، وهكذا تصبح الشخصية مجرد تخيل يؤدي دورا في الحكي بغض النظر عمن يؤديه [1].

ومن خلال هذا التقديم النظري تتجلى الشخصية الحكائية الأولى في رواية "أنثى السراب" في الشخصية **ليلى**، وهي شخصية حكائية، أو مجرد كائن ورقي لا وجود له خارج نظام اللغة والتخييل، أي مجرد أداة فنية تخييلية تقوم بعملية السرد، وهي أحد طرفي العملية الرسائلية القائمة على استحضار الذكريات الخاصة بالبطل، في فضاء يتداخل فيه السيري الطاغي مع الروائي التخييلي النادر، كما يمكن اعتبار شخصية "ليلى" نفس الكاتب الإلاهية، أو مصدر الالهام له، حيث أوحت له بمجموع الأفكار التي بثها في عديد رواياته، وذلك مثلما يصرح في النص مرارا وتكرارا، تقول: "**كنت أعرف عنه كل شيء.. لم أكن أحبه فقط، فقد نسيت نفسي فيه، ولم أعد أنا إلا من نفسه، وعطره وشهواته المجنونة وأشواقه الدفينة**"[2]. فهي ترفض كونها امرأة ورقية، وتقر في النص:" **لست امرأة من ورق، ولكني حقيقة سينو، المرأة التي يحاول ان يتفاداها، وربما اخفاءها وهي منغرسة فيه بقوة**"[3].

ومن ثمة؛ تصف ليلى هذه العلاقة بينها وبين البطل سينو وهو الذي يحاول اخفاءها أو تفاديها إلا أنها منغرسة فيه بقوة.

وعلى امتداد الرواية تذكر "ليلى" زوجها "رياض" كون خطأ حياتها الأكبر، وحماقتها الكبرى التي فعلتها بعدما رفض سينو الزواج بها، أو كانت معصية في حق نفسها، وكانت تعلم أن الزواج هو خسارتها الأولى، "**إذ زاد يقيني بأن أكبر حماقة نمارسها هي الزواج، لأننا عندما ندرك خلل العلاقة، نكون قد خسرنا أشياء كثيرة، ربما كانت الحرية أولى وأهم هذه الخسارات**"[4].

---

[1] . ينظر: حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، لبنان، 2000. ص52/51.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص256/255.

[3] . نفسه: ص15.

[4] . نفسه: ص33.

"ليلى" متزوجة "رياض"، وهو عضو في الكارتيل، وهي مجموعة أو تنظيم من رجال الأعمال والمؤسسات التي تشتغل في الاستيراد والتهريب واحتكار السلع، وتمارس ضغوطا بشكل من الأشكال على التوجه السياسي والاقتصادي على المجتمع، فهو رجل لا يأبه لزوجته وأولاده، لذلك هو مجرد زوج على الورق وفق ما تفتضيه مؤسسة الزواج، وتفرضه العادات والتقاليد والوثائق القانونية، زواج يفتقد لحرارة الحب، ودفء العلاقات الإنسانية والعواطف الصادقة، فكثيرا ما تحس "ليلى" بأنها تعيش مع "رياض" آلام الاغتصاب المتكرر تحت مسمى الزواج والذي ترى بأنه مؤسسة فاشلة إن لم تقم على الحب المتبادل.

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

لا يتعمد الكاتب أن يتولى عملية السرد وحده عن طريق **الأنا/ الذات** حتى لا تطرح أمامه تلك القضايا المتعلقة بمعرفة الذات، ودرجة صدقها، وكيف يمكن في الوقت نفسه معرفة الذات ونقل هذه المعرفة نحو الأخر، ذلك أنه من الصعب رؤية الذات بنفس البرود الذي نرى به الآخر، ومنه تعقد مشكلة النظر إلى الذات وتقديمها إلى الآخر.

ومن ثمة؛ يكون وضع الشخصية الحكائية التخييلية لا يهدف إلا ليقدم الذات من جانب إيهامي تخييلي، فما تقوله عن نفسها عن طريق الوصف الذاتي، هو في الأغلب وصف يطابق ذاتية المؤلف، وبذلك يكون خياره هو أن يجعل الشخصيات الحكائية التخييلية تتحدث بلسانه، وهذا في حدود ما يوهم أنها شخصية مستقلة بذاتها وكيانها، فيكون بذلك قد أوجد أداة فنية تخييلية تسعفه لسرد قصة حياته بعيدا عن استبداد الذات واحتكار الخطاب، ويترك للقارئ بذلك أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بشخصيته، وذلك سواء من خلال الأحداث التي يشارك فيها باعتباره محور السرد، أو عبر الطريقة التي تنظر بها **الذات الأخرى/ الساردة إليه**، في انتقالها

المنتظم من خلال الاستذكار عبر الأحداث والشخصيات فالعلاقات الناشئة بينهما[1]، فكانت هذه الصيغة من التقديم أكثر إقناعا بجعل العالم التخيلي متلاحما مع الرؤية الذاتية .

تتجلى الشخصية الحكائية في الرواية الثانية "ذاكرة الماء" في الشخصية "مريم"، وهي الشخصية المتخيلة التي لطالما رافقت "الأعرج" في أغلب رواياته، وهي تعبر عن الأنثى المرغوبة التي تسكنه في أحلامه ويقظته، والتي لا تشابهها أي امرأة في هذه الأرض حسب رأيه، حيث تمثل في هذه الرواية شخصية زوجته التي أنجب منها ولدين يحملان الأسماء الحقيقية لأولاده: **ريما** و**ياسين**، حيث يعاني الزوجان طائل الموت العشوائي لكل من هو مثقف فتقرر مريم الهروب من جحيم العاصمة إلى فرنسا حيث تستقر هناك مع ابنها ياسين، بينما يقرر الزوج "**السارد**" البقاء في الجزائر ومواجهة الموت اليومي بكل جرأة وهذا عن طريق المزيد من التشبث بالحياة، مواصلا المسير رفقة ابنته ريما التي آثرت البقاء معه، فلم تزل مريم تصفه بالجنون والغباء لبقائه داخل أرض اغتصبها القتلة، فلم يبق شيء فيها يدعو إلى الحياة سوى عبثية الموت المنتشرة داخل أحيائها.

تصف مريم حالة الضياع والترقب التي كان يعيشها، "**يعز عليّ كثيرا رؤيتك وأنت تسير في الشوارع وتلتفت وراءك في كل مرة خوفا من يد غادرة، يعز عليَ أن تختبئ داخل الظلمة وأنت متعود على النور والحياة، يعز عليا أن تموت في اليوم ألف مرة وأموت أنا معك مليون مرة، سئمت وأنا أراك يوميا تتعامل مع خوفك كقدر محتوم عليك، وأنا أعرفك لا تحمل في قلبك إلا ما يوقظ فيك حاسة الجمال**"[2]، وتمثل هذه الحالة من القلق حالة طبيعية قد تشعر بها أي زوجة خوفا على زوجها وأولادها من الموت.

ولا تزال مريم حازمة في موقفها وهو الإصرار على ترك البلاد، ورغبتها في أن يرتحل الزوجان معا إلى فرنسا حيث يعيشان بسلام في تلك الأرض بعيدا عن العنف والقتل، فهي تريده لعائلتها الأمان وتريد زوجها بجانبها تقول: "**أريدك حيا، أتحمل كل رومنسياتك وحنينك، أريدك، بصراخك الذي أشتاق إليه وحزنك الدافئ، ولا أريدك صورة بالأبيض والأسود داخل إطار قديم أنظر، ألم تكفيك هذه الصور؟ إنهم يملأون الحائط، أصدقائك، أصدقاؤنا جميعا، لقد ماتوا الواحد**

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص81.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص96.

بعد الآخر، ماذا ربحنا سوى مرارة فقدانهم، وحنين فقدانهم"[1]، ثم سرعان ما تعيد تنبيهه بأن الوطن لا يحتاج من هم تحت التراب: "**تموت لأجل ماذا؟ الوطن؟ يحتاجك واقفا على قدميك**"[2]، كما تذكره بزوال كل محفزات البقاء في الوطن وسقوط كل المبادئ التي كانت تمثله من جهة ويمتثل لها من جانب أخر: "**ها هي الدنيا تضحك علينا، ماذا بقي لنا من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من الثورة؟ من المستقبل؟ من السعادة الوطنية؟**"[3]، فوحدها الحرب التي تؤدي لانهيار كل القيم التي كانت ذات يوم قيما عليا.

وعليه؛ يتنازل السارد إيديولوجيا على لسان الشخصية الحكائية عن كل الخطابات التي آمن بها يوما، إلا أنه لم يرض ولم يستسلم كما فعل اجداده، بل حاول التغيير متحليا بالأمل "**ومع كل ذلك ما زلت آمل حتى لا أموت مختنقا، آمل حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكذب الكثير، أصر على أن نحافظ على ذلك التوازن الأدنى من أجلنا**"[4]، فالسارد بذلك لا يزال يتنفس الأمل الذي يناشده في تحقيق السلم والأمان في الجزائر، ويدعو إلى لفظ ومجابهة كل مسببات التعصب والجهل والإرهاب والقتل الأعمى.

أراد "الأعرج" في هذه الرواية أن يستظهر شجاعته ويبرز بسالته وقومية نزعته العقائدية، وهذا من خلال قراره المتمثل في رغبته البقاء في وطنه برغم تواصل الآلية الوحشية في القتل واصطياد كل من يتمثل للثقافة والتحرر، فاستمر في أداء رسالته التعليمية التشريفية النبيلة مجابهة لكل الضغوطات الاجتماعية والسياسية، ومحاولة تبين مواقف غيره الذين سرعان ما هاجروا البلاد بعد سماع طلقة أول رصاصة، فلم يعن لهم الوطن شيئا، وعند حلول مجالس التكريم والإهداء يصطفون هم الأوائل ويتغنون بحب الوطن من الإيمان، لكنه وحتى يسلم من تهم النرجسة الذاتية، وحتى يتخلص من صفات الغرور والتعالي، لجأ لاستخدام الشخصية الحكائية التخييلية "مريم" حتى تنوب عنه في سرده لحياته وتبرز خصائصه ووصف ما كان يتعرض له يوميا من مخاطر من أجل أن يدافع عن حياته.

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص90.

[2] . نفسه: ص86.

[3] . نفسه: ص87.

[4] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص87.

أما في الرواية الثالثة **شرفات بحر الشمال** فقد اختار الشاعر شخصية ولم يبتعد "الأعرج" بهذا الاختيار كثيرا عن ذاته، فاسم **ياسين** هو الاسم الحقيقي لابنه الأكبر، فيأتي عادة اختيار "الأعرج" لأسماء الشخصيات في رواياته انطلاقا من الأشخاص الحقيقين في حياته الواقعية، وتحكي هذه الرواية عن **ياسين** الإنسان الذي يأخذ درب أحلامه، ويذهب بعيد إلى الشمال البعيد البارد، وذلك لأنه لم يعد بإمكانه البقاء في بلاد تنسف طموحاته وتتصيد لحياته، وتحرمه السعادة والأمان، **ياسين** الفنان أو النحات يرتحل إلى أمستردام حتى يؤسس حياته، وفي أثناء رحلته تتقاطع أفكاره بين العيش في المدينة الجديدة التي تجذبه بشرفاتها الجميلة وأحيائها الطافية على الماء، وبين ما تركه هناك في الجزائر من واقع مأساوي قاتم وحزين، حيث تتداعى لديه صور الأهل والأحبة والأصدقاء الذين إما يختطفهم الموت من كل جهة، أو يحاولون الفرار والاغتراب في الخارج، وقد كان للأعرج في هذه الرواية أكثر من شخصية نسائية عكست بدورها صور الشق المعقد منه، ومآسي الموت والقبور والمنافي.

وقد اختار شخصية حكائية مقابلة تبادله السرد وسمها ب"فتنة"، ويبدو التلقي الأول لهذا الاسم عند المتلقي غريبا، وهذا يرجع لغرابته في الذائقة العربية أساسا، ولكونه متصنعا وغير مألوف، ولذلك يشير السارد نفسه إلى غرابة هذا الاسم على لسان أحد الشخصيات يقول: "**حتى الإمام لم يكن راضيا، قال: فتنة من الافتتان، ولا يجوز أن تسمى امرأة بما يغضب الله**"[1]، وقد كان لهذا الاسم دور كبير في وصف علاقة شخصية **ياسين** بشخصية **فتنة** نفسها وافتتانه بها، فيصف تلك الحالة بقوله: "**أنا كذلك أريد أن أرتاح قليلا، وأن أشفى منك بالمنفى، وبقليل من شطط الكتابة، لقد تعبت، بالفعل تعبت ولم أعد قادرا على التحمل، لقد صرت هشا مثل غيمة**"[2]، فقد فتنت هذه المرأة ياسين طوال عمره ولم يكد يخرجها من تفكيره ولم يستطع نسيانها.

تنمو هذه الرواية لتبقى **فتنة** فتنة إلى أن تنتهي لنهايتها المأساوية، والتي يعبّر عنها ياسين بمنحوتته المتميزة، المرأة المقطوعة الرأس، حتى يعبر من خلال هذا التمثال عن الوطن الجريح والحب الضائع، وعن المرأة المشرّدة والأحلام المغتالة وبرغم من أن "الاسم يشكل ظاهرة اجتماعية،

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص135.

[2] . نفسه: ص05.

فإنه سمة من سمات التفرد التي تسهم في إسقاط قناع الشخصية وبلورة تجلياتها الدلالية"[1]، إلا أن الكاتب اعتمد هذا الاسم حتى يبرز من خلاله ثورة على الواقع، فهذا الاسم يحمل دلالات دينية ترفضها الطائفة الإسلامية أو الإسلاماوية المتحكمة بالسطلة أو الجماعات التي اطلق عليها اسم حراس النوايا، ومن ثمة اختيار الاسم **فتنة** لم يأت عبثا، ولم يوضع بصورة اعتباطية أو تلقائية، بل وضع بصورة مقصودة، أو كإشارة ثورية من الكاتب.

يحضر في رواية **شرفات بحر الشمال** نموذج الضحية المثقف والمنكسر، والذي يزرع في أحشاء حبيباته اللواتي يفارقنه جنينا يربطهن به إلى الأبد، فتعكس خيبة البطل من الاستقلال وتظهر حبه للغة وتنضيد الحروف، ومن ثمة تظهر كل الملامح الجسدية الثابتة في الروايات السابقة، وتأتي "فتنة" الفاتنة كأنثى ليست كمثلها أنثى، حيث تأتى المتن الروائي على ذكرها باستلقاء "ياسين" على كرسيي الطائرة ثم يبدأ باسترجاع ذكريات حياته مع امرأة علمته كل شيء، فيصف صوته بشيء من الأسطرة الخارقة والغريبة، يقول: "**يتناهى الآن إلى مسمعي صوت فتنة القادم من بعيد، صافيا كدمعة، يشبه النحيب وندب الغائبين، صوتها يدخل المسامات كاللذة المسروقة، يحدث أن نشتهي صوتا أكثر مما نشتهي جسدا**"[2]، كما أن شخصية "فتنة" تحمل خصائص مريم في "ذاكرة الماء"، وهي خصائص ليلى في "أنثى السراب"، وقد جاءت متخمة بالخلفيات التقليدية المشتركة مع النصوص السابقة كالمنفى وفشاء الارهاب والموت، وفساد الإدارة وهوان المثقفين والمبدعين.

إن أبطال "الأعرج" داخل مجمل روايته "لا ينفكون أن يكونوا كتابا أو فنانين أو مثقفين، كما لو كان لا يستنكف عن إظهار عجزه المطلق عن تقمص كينونات تخييلية مفارقة لذاته، ومختارة من بين ممكنات الواقع والخيال الا محدودة، بيد أن الأمر أعقد من ذلك، فالكاتب لا يريد الخروج عن ممكنات التخييل الذاتي التي تمده بآليات لها خطورتها في تصريف المتخيل"[3]، فكأن الكاتب يستدعي التخييل تكميلا لملء فراغات حياته المسرودة التي أراد كونها حقيقة، وهنا يقف عنصر الخيال مقام المساعد لا مقام الأساس في العملية الإبداعية.

---

[1]. رشيد مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006، ص81.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص31.

[3] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص170.

وانطلاقا مما سبق نلمح نوعين من الشخوص في كتابات التخييل الذاتي، وهذا بحسب المدونات الثلاث، النوع الأول يتضمن شخوصا حقيقية مرجعية يبني عن طريقها السارد شخصيته الذاتية الواقعية مستخدما ضمير الأنا، والذي غالبا ما يحيل على الكاتب وهي شخصيات "يمكن أن نخرجها من حيزها التخييلي إلى حيزها الواقعي الصرف فنسميها شخصيات بالنظر لموافقتها لطبيعتها المرجعية تلك لأنا أمكننا الكشف عن ملامحها الحقيقية طوال السيرورة السردية التي استغرقتها النصوص سالفة الذكر"[1]، ويتمثل هذا النوع في نص "ذاكرة الماء".

يتضمن النوع الثاني شخوصا حكائية متخيلة يبتدعها الكاتب من أجل خدمة السيرورة السردية حتى ينقل الخطاب بذلك من خطاب أحادي سيري إلى خطاب ثنائي يسم ممارسة التخييل الذاتي، ويناهض بذلك الخطاب المتعدد الأصوات بتعدد الشخصيات في الرواية، وفي ذلك ملمح من ملامح التخييل الذاتي على مستوى بناء الشخصية، إذ ينتج الكاتب شخصية حكائية تخييلية مقابلة، ثم يتخذها كأداة فنية يعبر من خلالها عن أوصافه ومميزاته وأحلامه ومواقفه من السلطة والجماعات الاسلامية، وذلك حتى ينفذ من التبعات السياسية المنجرة عن مواقفه، وحتى يتخلص من التهم النقدية الموجهة إليه كالنرجسية المفرطة وأسطرة الذات، وملحمية الخطاب ويتمثل ذلك في نصي **أنثى السراب** و**شرفات بحر الشمال**.

3. التخييل على مستوى المكان

لقد تطور المكان بصفته عنصرا سرديا في الرواية بصورة تدرجية رافقت التطور المتدرج للكتابة الروائية نفسها، حيث شاركها تحولاتها وتشكلاتها من شكل لأخر، وقد ساهم في ذلك تطور الوعي بالمكان لدى كتاب الرواية وكذا تطور رؤيتهم للعالم، وبدوره ساهم هذا الوعي في تأسيس المكان الروائي بدقة متناهية تماثل تأسيس المكونات السردية الأخرى، كبناء الأحداث وتشكيل الشخصيات داخل الرواية الحديثة.

يعمل المكان على التأثير في المكونات الأخرى لها، ويهدف إلى تكثيف القوة وسلطتها، فيعبر من خلال دلالته عن مقاصد المؤلف المختلفة، كما أن تغير الأمكنة يتحصل إلى نقطة التحول

[1] . عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، مرجع سابق، ص178.

الحاسمة في الحبكة، وبالتالي يختلف تركيب السرد والمنحنى الدرامي للرواية، إذ أن المكان الروائي لا يقدم دلالته من ذاته، وإنما تكتنه هذه الدلالة من خلال تواشجه مع المكونات المتبقية للبنية السردية الداخلية لهذه الرواية، كما أن وجود المكان وتعدده من جهة، وتباينه بين المحلي والأجنبي من جهة ثانية، أدى بالسرد إلى الارتقاء من التيار المحلي إلى التيار العالمي، كما تكشف للقارئ توسع ثقافة الكاتب واطلاعه الأكاديمي.

يعد المكان عنصرا أساسيا في بناء الأحداث داخل الرواية، حيث يتعامل معه الروائي بخياله الواسع وبأحاسيسه المكبوتة، وهذا ما يفسر الاختلاف الكامن في تشكيله الذي يختلف من راو لأخر، ومن ثمة وجب على كل مبدع أن يوليه الدقة والعناية ذاتها التي يستخدمها لتشكيل عناصر الرواية الأخرى، كالزمن والشخصيات والأحداث، بحيث لا يمكن "تصور حكاية دون مكان ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين"[1]، فهو يمثل المكون المحوري في بنية السرد.

تظل كل من اللغة والاستغراق في الوصف هما الأساس الأوحد في تشكيل المكان وباقي عناصر السرد الروائي الأخرى، لأنه يبقى بالدرجة الأولى عنصرا خياليا ولفظيا، بحيث أنه يخضع لسلطة اللغة ونسق التخييل، فهو "مكون لغوي تخيلي تضعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات"[2]، فتعامل الروائي مع المكان لا ينم عن كونه مجرد أشكال وفراغات وأشياء وألوان مختلفة، وإنما يتم باعتبار كل هذا مجرد رموز لغوية تحمل العديد من المعاني والدلالات الجمالية والوظائف الفنية، ومنه فالمكان الروائي هو مجموعة من الصور والأشكال التي شغلت مخيلة الراوي فنقلها إلى القارئ من خلال اللغة، وهي الوحيدة القادرة على التخييل والايحاء والخلق، فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة"[3].

نجد أن السارد في الرواية التقليدية قد عمد إلى استعراض المحيط الذي تتحرك فيه الشخصية، وتجري في إطاره الأحداث بحيث توصف الأماكن وصفا يتناول كل جزئياتها، غير أننا

---

[1] . محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010. ص99.

[2] . سليمان كاصد: عالم النص: دراسة بنيوية في لأساليب السردية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن. 2003، ص127.

[3] . نفسه: ص128.

"نلاحظ أن درجة التأطير وقيمته تختلفان من روائي لأخر، بل ومن نص لأخر، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا، فنراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، وهذا ما جعل النقاد يعدون المكان هو العنصر الذي يؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة لمتخيلة ذات مظهر الحقيقة"[1].

إن تحديد معالم المكان وخصائصه يعد من أهم السمات والطبوع والخصائص التي ميزت روايات القرن التاسع عشر، حيث عمل القصاص والروائيون على "تحديد العالم الحسي الذي تعيش في داخله شخصياتهم وجسدوه تجسيدا مفصلا"[2]، بحيث "يطالع القارئ في روايات **بلزاك blazac**، وزولا **E.zolla**، **وفلوبير Gustave Flaubert** على جميع المعلومات والصفات التي يمكن أن تخص وتصف المكان الذي يعمل على تأطير الحدث ويشهد على حركة الشخوص، وقد وجد هؤلاء الروائيون ضالتهم في البيئة البرجوازية، فعمدوا إلى وصف الشوارع والمجالس والمنازل والمدن"[3]، إذ أنه "يقدم ويعرض الموجودات الموصوفة بطريقة متزامنة بوجودها في المكان المحدد، وهو مهم أيضا لإدخاله العنصر الدراماتيكي في الرواية، ومن ثمة لإظهار النماذج البشرية والاجتماعية"[4]، حيث نلمس أن وصفهم للأمكنة يمتاز بالتصوير والدقة المتناهية.

وبظهور الرواية الجديدة والتي تميز بكونها، "تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي لطالما كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، إذ تكمن قوة هذه الرواية في رفضها للتيار القديم، وفي كونها تخلق وتوحي وتبدع بحرية مطلقة، ودونما أن تخضع إلى النماذج السابقة المنمطة، فنجد أنها تعمل على تأسيس قوانينها الذاتية الخاصة، وتنظر لسلطة الخيال، وتبني قانون التجاوز المستمر، فكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين

---

[1] . حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص65.

[2] . سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984. ص106.

[3] . جوادي هنية: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2013/2012، ص42.

[4] . محبة معتوق: أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، ط1، 1991، ص22.

اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها"[1]، ومن أجل ذلك يرفض المجددون الأسلوب التقليدي في التعامل مع المكان الروائي.

لا يتجسد المكان الروائي في العالم الخارجي، بل في مخيلة القارئ، وذلك انطلاقا من قراءته للرواية التي غالبا ما تعد بمثابة "رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[2]، فهو مكان تستثيره اللغة وتضعه من بين خصوصياتها، فهي لا تنقل تفاصيل الواقع، فإذا فعلت سكنت الحركة عن الرواية، بل تعمل على الإشارة للواقع بإلقاء جزيئات منه داخل صفحات الرواية، وعلى مخيلة القارئ أن تقوم ببناء المكان الروائي من خلال الجزيئات المفتوحة والمبثوثة التي تتركها له اللغة.

إن بناء المكان الروائي لا يعني وجود قطيعة بين عالم الرواية والعالم الخارجي، فهذا الأخير "يعمل على تغذية الخطاب الروائي ويعطي للمتخيل مظهر الحقيقي"[3]، فالمكان الروائي "هو الذي يعطي مظهر الحقيقة للرواية المتخيلة، لأن الراوي عندما يقدم أمكنته يعمد إلى إعطائها أسماء ومواقع مستمدة من الواقع، فلا يريد بذلك تقديم المكان الموجود في الواقع بعينه كما تعكس المرآة الأشياء، بل يريد خلق المكان الروائي الخاص بعالمه هو، وأي تطابق موجود بينهما يبقى مجرد حيلة أو خدعة، أو كما يراها الكثير من الروائيين مجرد وسيلة لإيهام القارئ بواقعية أمكنته، وهذا حتى يضفي على أحداث روايته طابع الواقعية فتصبح بذلك جزء من الواقع الخارجي"[4]، فمهما يحاول الراوي مطابقة المكان الروائي بالمكان الواقعي يبقى الأولى صنيع اللغة فقط لأنه يحيل إلى نفسه دون غيره.

تعمل اللغة الروائية على الاستفادة من المكان الواقعي، و"تستمر في شعرنتها للمكان باستعمال آليات خاصة تجعل من هذا الأخير شكلا من أشكال التمثيل للعالم الواقعي، وعبر تزويده ببعض العلامات الطبوغرافية التي تزيد من الايهام بواقعيته، كأن يسميه بالاسم الحقيقي، على غرار أسماء

[1] . محمد الباردي: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، ص291.

[2] . جوادي هنية: صورة المكان ودلالته، مرجع سابق، ص45.

[3] . نفسه: ص45.

[4] . محبة معتوق: أثر الواقعية الغربية، مرجع سابق، ص44.

المدن، أو أن يصف خصائصه كذكر أسماء الشوارع والأحياء والمعالم التاريخية، وعلى الرغم من أن تسمية المكان وحدها عاجزة عن إرساء دعائم المكانية في النص الروائي، ومن ثمة تنشأ مفارقة المكان الروائي للمكان المرجعي"[1].

إذن؛ فأساس العملية السردية هو كيفية تشكيل المكان الواقعي فنيا على الورق، أي كيفية تموضعه فنيا وليس واقعيا وتجدر الإشارة إلى ضرورة تعدد وتباين المكان في الرواية، لأنه لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان متفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقت لنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى، فيكون لكل مكان من الأمكنة الموجودة داخل الرواية وظيفته الخاصة والمعبرة التي تصب في سياق الدلالة العام للرواية نفسها.

تتشكل أهمية المكان الروائي انطلاقا من أدائه الفعال وتأثيره على جميع المكونات، أي أن "حضوره في الرواية يسهم في اشتغال البنية النصية وإغنائها، وعلى العكس، فإن حضوره المتصدع غير الناجز يعمل على تعطيل البنية السردية وتفككها"[2]، وعلى هذه الأساس يتحول المكان الروائي إلى "عنصر زماني تتناسب جماليته مع جمالية مكونات الرواية ككل، ولا تفارقها في جميع المستويات والأحوال، وهو في حركة أخذ وعطاء مع شخصيات الرواية وأحداثها يتوجه بوجهتها ويرتبط بحركيتها، ويقدم ما يدفع به أحداثها إلى الأمام"[3].

ومن ثمة؛ فإن سبر أغوار المكانية في الرواية لا "يتأتى إلا بالنظر للمكان كجزء من كل، فعلاقته بكل من الزمن والشخصية، وبالرؤية السردية وبالأحداث، وباللغة، وبالقارئ وكذا بالمرجع الواقعي، وبالنهج التخييلي داخل الرواية، فعلاقته بهذه العناصر جميعا هي التي تحدد وظائفه"[4] وتعمل على إبراز دلالته المكثفة.

ويضاف إلى جهود النقاد في دراسة المكان ما قدمه باختين، الذي "حدد أربعة أنواع للمكان، وأعطى لكل منها اسما خاصا بحسب دوره في الرواية وهي المكان الداخلي، المكان الخارجي،

[1] . محبة معتوق: أثر الواقعية الغربية، مرجع سابق، ص45.

[2] . خالد حسين: شؤون العلامات،" من التشفير إلى التأويل"، دار التكوين، سوريا، ط1، 2008. ص71.

[3] . أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، لبنان، ط1 ،2007، ص17.

[4] . جوادي هنية: صورة المكان ودلالته. مرجع سابق. ص74.

المكان المعادي، وأطلق على الرابع فضاء العتبة، وهو المكان الذي يكون ممرا للبطل عبر تنقلاته، كما أنه يتمثل في الأبواب والنوافذ والحافلات والسيارات والبواخر"[1]، ويريد **باختين** بالمكان الخارجي، المكان المفتوح الذي يخرج عن نطاق غرفة في مقابل البلد، والبلد الأصلي في مقابل بلد الغربة وهو مكان رحب وواسع.

أما عن المكان الداخلي فهو المكان المعاكس للمكان الخارجي، والذي يقابل الانسداد والانغلاق، كما أنه يتصف بالتحديد، وهذا لا ينفي انفتاحه على أمكنة أخرى، فالغرفة المحددة مساحتها قد تنقلنا عبر جدرانها إلى عوالم وأمكنة عديدة من خلال أثاثها أو رسوماتها أو المجسمات التي تحويها، وبالتالي تعطيها دلالة تفوق دلالتها الأولى، والمكان المعادي عند **باختين** هو الشبيه بالمكان الداخلي أو الضيق، وعليه، مما سبق يمكن التمثيل لمجموع الأمكنة الواردة في الروايات الثلاث حسب ما أشار به **باختين** في أنواع المكان في الشكل أدناه:

أنواع المكان	أنثى السراب	ذاكرة الماء	شرفات بحر الشمال
المكان الداخلي	"هذا القبو، أو الكهف كما يسميه ابناي وزوجي، يعطي الانطباع بأثاثه التنوع والغريب، بقبر فرعوني ترك تحت الأرض زمنا طويلا" ص12.	وهناك في قبو مفتوح على سماء نصف مغلقة، أنجبت ياسين" ص37.	المدينة التي عذبتني منذ أكثر من أربعين سنة تبدو الأن مستسلمة تحتي، تتضاءل كغنيمة هاربة، كل ما كان كبيرا صار في منتهى الصغر" ص22.
المكان الخارجي	"كان المطر في الخارج يسقط بقوة، وقفت قليلا، تأملت الدنيا بانتشاء غريب، شعرت ببعض اللذة وانا أتأمل	"لم أر سوى بياض هذه الحجرة ودكنة هذا الفجر، والبحر الذي خلته في وسط هذا السواد	"السماء ليست بكل هذا الجفاء، كم تبدو الدنيا واسعة من خارج هذه الرقعة الضيقة التي اسمها الجزائر" ص21.

[1] . ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1987، ص44.

	تلونات الغيوم" ص29.	منكفئا على نفسه مثل شبح معزول" ص17.	
المكان المعادي	"ليلى حبيبتي، لا تشغلي بالك، نحن هكذا لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى" ص101.	"هددته بالصراخ، لكن لوحده تراجع ورماني في زاوية داخل المربع الحديدي" ص35.	"أوصلني إلى بوابات الجنون، أم موعدي سيكون مع قبر معزول وسط كم من القبور التي لا تحمل شواهد" ص20.
فضاء العتبة	"لم أصل إلى محطة الميترو إلا بشق الأنفس، نمت في الميترو، وعندما وصلت إلى محطة السوربون... لم تكن هناك أية صعوبة بالنسبة للدرج الميكانيكي" ص29.	"حملنا الاطفال واتجهنا نحو محطة الميترو، ثم محطة قطارات الضاحية الجنوبية، كانت السكك الحديدية مغمورة بالبياض" ص102	" فضلت أن أنزل الدروج بسرعة، وألا ألتفت ورائي، علينا أن نتفادى النظر إلى الخلف حتى لا نجر إلى نقطة البدء" ص19.

شكل (18)

4/ جدلية المكان: القرية/ المدينة/ المنفى.

1.4. القرية:

تشكل القرية كمكان نموذجا منمطا عاما يبسط أمامنا الحياة الإنسانية في طبيعتها الأولى، يحمل معاني السعادة والبساطة والعفوية، وذلك ما يبرزه الوصف المتكرر للقرية بمناظرها الخلابة ومرتفعاتها ومنخفضاتها، وحركة أناسها الذين يملؤون المكان بحركتهم داخل أزقتها المظلمة

وشوارعها الضيقة الملتفة، يتحدون الواقع ويسعون إلى تغييره بل ويتحدون مظاهر الطبيعة القاسية في حرها وقرها.

وما يمكن ملاحظته أن **الأعرج** قد نقل لنا عالم القرية انطلاقا من طفولته الشخصية، ثم عمل على صبه في إطار محيطه المحلي ووضعه بين يدي القارئ، وهذا ما يعكس عيش الروائي لطفولته وصباه بين أحضان الريف، أين تشكلت شخصيته، واختزنت في أعماقه العديد من الوقائع والتجارب، وحتى الشخصيات، فهو عندما يتناول القرية بالوصف أو بالحديث العادي فإنه يصف أو يتحدث عن عالم داخلي أحبه وعايشه، بما يكفل توفر عامل التلقائية والصدق وهذا ما تؤكده تصريحات الراوي.

تعد القرية في الروايات الثلاث "مكانا هامشيا ثانويا، بحيث يحضر من خلال الذاكرة واسترجاع السيرة الذاتية، أو عند التعبير عن قضايا تتعلق بالمدينة كقضية تحول المدينة، الذي امتد إلى القرى أو العنف الذي تفشى في القرية، لكون المدينة مكانا مفتوحا، فقد انتقلت من المركز المدني المحلي إلى المركز المدني الخارجي، وهذا ما يتجلى داخل الروايات"[1]، والملاحظ أن فضاء القرية هو فضاء تشترك به جميع الروايات موضوع الدراسة.

تأخذ القرية في "أنثى السراب" حيزا تخييليا وصفيا يعبر من خلالها الراوي عن الصفاء النفسي والداخلي لشخصياته، وبما أن البطولة الروائية لهذه الرواية نسائية فقد أسهب الراوي في وصف الطفولة العذبة لمريم في القرية، فقد أورد في إحدى الرسائل أنه "**لا أتذكر من مريم اليوم الشيء الكثير، سوى أنها كانت جميلة وممتلئة كحبة القمح، بيضاء كصباح ربيعي في قرية على ضفة بحر موحش، لم نكن نراها إلا في السقاية التي كانت ترتادها كما تفعل جميع نساء القرية من أجل غسل الحبوب أو الألبسة**"[2].

استخدم الراوي شخصية الأنثى في التعبير عن طفولته القروية التي كان لها الدور الأبرز في التأثير على نظرته للحياة، فوصفت ليلى حب سينو الشديد لها، وكيف أنها سرقت عذريته الخجولة في زمن الطفولة البريء، " **تأملته بملعنة. مغرما كطفل يبحث عن يد تقيه من النور الحاد للحياة**

[1] . جوادي هنية: صورة المكان ودلالته، مرجع سابق، ص106.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص73.

الذي كان يغرقه في البياضات المتماهية، أتساءل اليوم إذا لم أمن أول من سرق عذرية سينو الخجولة، وطفولته القروية البريئة والخائفة من شيء لم يكن مهيأ له"[1]، ومن ثمة نجد أن الراوي حاول الابتعاد قدر الإمكان عن تهم النرجسية والأنانية في وصف طفولته، فلجأ إلى تقنية تخييلة تتمثل في استعارة شخصيات نسائية تعمل على وصف طفولته القروية الغابرة في ذاكرته، وكما هو الحال في وصف حبه لمريم وليلى.

تبرز القرية في "ذاكرة الماء" من خلال ذاكرة الشخصية الرئيسية، وفي سياق حوارات الأستاذ الجامعي الذي فضل البقاء في الجزائر وعدم السفر رغم حتمية الموت مع ابنته ريما، بحيث تظهر مكانا بائسا موجوعا جراء عمليات العنف التي انتشرت في ربوعه، وهذا ما جعل البطل يعزف عن زيارتها إلى الضرورة القصوى، فقد جاء على لسان ابنته ريما: "**صرنا لا ندخل القرية إلا لدفن الأموات.. كنا ندخلها أثناء العطل لنحتفل بربيعها، بصيفها**"[2]، أما اليوم فالأمر مختلف حيث أصبحت القرية لا تختلف عن المدينة بعدما امتدت إليها يد الإجرام وفرضت هيمنتها عليها، فالقرية "**معزولة وليلة واحدة كافية لذبح كل أهلها**"[3]، فتتحور بذلك صورة القرية من الصورة العذبة والخضراء والمليئة بالحياة، إلى صورة سوداء قاتمة ومليئة بالعنف والموت.

وفي المقابل؛ تتحول هذه الصورة للقرية من الصورة القاتمة التي كانت فيما مضى مرتعا للحياة، ومروجا خضراء وخصبة تعج بالحيوية والحركة والنشاط، شوارعها مكتظة وأسواقها عامرة، "**مملوءة بالحب والحاجة والعفوية، عندما ندخله تستقبلنا بأبوابها الواسعة المفتوحة على الهواء وروائح الحديد الساخن والعطور الشعبية**"[4]، حيث يتذكر الأستاذ طفولته: "**كنت أدخل السوق مع أمي ملتصقا بعباءتها، أشرب الشاي المنعنع. أنزلق من يدي أمي نحو الحلقة، استمع هنا وهناك إلى كل القصص والحكايا الغريبة**"[5].

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص39.

[2] . واسيني الاعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص137.

[3] . نفسه: ص143.

[4] . نفسه: ص139.

[5] . نفسه: الصفحة نفسها.

أما اليوم فقد ذهبت معالم القرية، وتجردت صورها الحميمية، وغابت ملامحها الأصيلة، بعد أن "**هجرها الناس وتغيرت طباعهم وأذواقهم، وتحولت إلى فراغ، وانسحب القوالون وعشاق الدقة والنقرة والكلمة والبندير**"[1]، فيرتبط وسف القرية هنا بطفولة الأعرج الشخصية.

لقد كانت القرية في الماضي مكانا جميلا مفعما بالحب والحميمية، ثم سرعان ما فقدت بريقها نتيجة ما طالها من أخلاق أهلها وهندسة أماكنها، ف"**علب الناس مثل سكان المدن داخل حيطان اسمنتية متراصة وفق هندسة بليدة هجينة وبدون أي لمسة فنية**"[2]، وما زاد في تردي أوضاع القرية إهمال السلطة المركزية والبلدية للمكان، فالبلدية كما يقول البطل: "**ليست معنية على الإطلاق بسعادة الناس ولا حتى بأحزانهم، ميزانية الطرقات يبتلعها عادة رئيس البلدية والمقربون منه**"[3].

من جهتها تأخذ القرية في "شرفات بحر الشمال" حيزا تخييلا استرجاعيا، وهذا ما يدل عنه الربط المتداخل لنشأة السارد وعيشه طفولته في القرية، فيستذكر في الصفحات الأولى تلك اللحظات التي تجمعه بأمه وبأخته "زوليخا" وهما يعملان في تشكيل الأواني الطينية، "**تلخت الطين التي ما تزال عالقة بكفي أمي وأظافر زليخة**"[4]، فالقرية عند السارد هي العائلة المفقودة التي حرم من دفئها بعد ارتحاله إلى المدينة طلبا للعمل، وهي الأخ "عزيز" الذي فقده وهو صغير، وهو الذي كان يسنده بنصائح تعينه على التنصل من الموت المحدق به دائما، "**قال لي عزيز ذات مرة، أنت تستدرج الموت مثل الشعراء الغابرين، لا رومانسية في الموت حبيبي، صحيح، عندما تقتل سيبكيك الكثيرون، حتى الذين يكرهونك سيلعبون نفس الدور**"[5].

وعليه، يتأتى ذكر القرية داخل الرواية كفضاء تخيلي يستخدمه السارد لغاية استحضار مشاهد الطفولة ولحظات الفرح والألفة بين أحضان العائلة.

ويمكن تحديد دلالة توظيف القرية كمكان تخيلي في الروايات الثلاث في الشكل التالي:

---

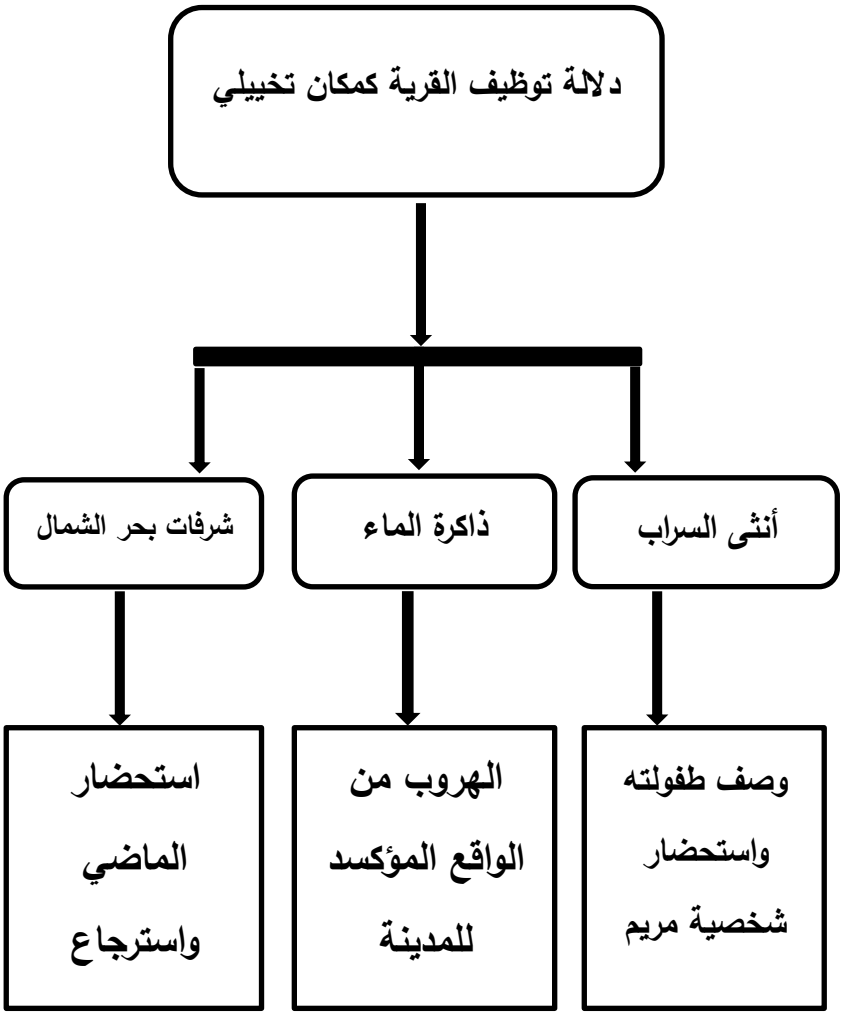
[1] . واسيني الاعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص141.

[2] . نفسه: ص143.

[3] . نفسه: ص133.

[4] . واسيني الاعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص27.

[5] . نفسه: ص27.



شكل (19)

2.4: المدينة:

نجحت المدينة كمكان في السيطرة على كيان الشخصية الروائية، وذلك بفضل تعدد واختلاف المجتمع المدني، فالمدينة معقدة في تركيباتها وتشكيلها والتحامها، والتصاق حياتها وتفارق ساكنيها وتجانسهم، فأصبحت تشكل المرجعية في العمل الأدبي، كما استطاعت امتلاك ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها، فوجدت الرواية نفسها منحصرة في إطار المدينة، هذا وقد برزت القرية بدورها في روايات **الأعرج** كمكان لا يتجسد إلا من خلال "قبو الذاكرة وبفعل الزمن وتراكمات الخيال، وكيمياء التخمير المعقدة"[1]، ثم سرعان ما تحولت الرواية عند **الأعرج** إلى المكان المدني وأضحت

[1] . شاكر النابلسي: جماليات توظيف المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص41.

المدينة تتجلى مكانا مركزيا تعيش بداخله الشخصيات، وعلى العكس من القرية التي تعد مكانا هامشيا يعمل على بلورة الفكر الثقافي للشخصيات.

تمثل علاقة الانفصام بين الشخصية والمدينة مرآة تعكس مختلف القيم المتباينة بين كل من المدينة والقرية، فتظهر الأولى مكانا سلبيا يتأسس على الزيف والفساد وغياب القيم النبيلة، في حين تظهر الثانية فضاء رحبا ينبض بالخير والجمال والبراءة والمرح، وهذا "التباين القيمي هو ما يجعل الشخصية المثقفة في هذه الروايات تنزع إلى منبتها الأول ليس هروبا من الواقع المديني، وإنما محاولة للبحث عن حماية نفسية للذات من خطر القيم السلبية التي يعج وينضح بها عالم المدينة، والسعي إلى إبراز جوانب الهوية الثقافية لهذه الشخصية، ويتمثل ذلك في ما استمدته من بيئتها المحلية من قيم نبيلة بات من يحن إليها المثقف"[1] .

وعن علاقة الرواية بالمدينة فإن لهما تاريخا مشتركا، فالرواية كما يصفها "لوكاتش" ظاهرة مدنية، ذلك أن المدينة هي في الأساس المكان الذي كان متطلبا مسبقا لانبثاق الرواية كفن نثري، لم يتسن له أن يحقق تميزه كجنس أدبي إلا في "عصر الواقعية واقتحام قضايا مجتمع المدينة المعقد بصراعاته وطبقاته وتطلعاته"[2]، ومن هنا أولى الكاتب عناية خاصة بالمدينة من حيث هي التاريخ والذاكرة وقاعدة الابداع الأولى، وإن كانت المواقف التي جسدتها المدنية في الرواية تختلف من كاتب لأخر، وتتراوح في مجملها بين الرفض والقبول.

تمثل المدينة في رواية "أنثى السراب" صورة المكان الدامي والموحش والمليء بالخونة والقتلة، "**لو كانت البلاد وهي تذبح نفسها بنصل صدئ وتذبحنا في أثرها، مجرد لعبة روائية معقدة، لوضعت حدا نهائيا لهذا الجنون وأيقظتك من جبروت الخوف، وقلت لك: لا يزال لدينا متسع من الوقت للجنون والحب، ولكن الحياة كانت شيئا آخر، الحرب لم تكن لعبة يمكن تبديلها بغيرها متى شئنا، كانت موتا حقيقيا، والموت لم يكن مجرد حالة عابرة، كان فجيعة وليس في اللغة**"[3]، فلم

[1]. جوادي هنية: صورة المكان ودلالته، مرجع سابق، ص109.

[2]. عبد الله ابراهيم: الريف في الرواية العربية، مرجع سابق، ص07.

[3]. واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص130.

يبق فيها متسع للحب، فقد تمنى الراوي أن تكون هذه الصورة مجرد خيال روائي، لكنها حقيقة الحياة الواقعية في المدينة التي تذبح نفسها وأولادها .

وصفت الرواية المدينة بلغة عنيفة تسكنها عبارات القتل والظلام، ويظهر ذلك في "**عالم كان يعج بالرماد كل شيء تغير بقوة، وكثرت الثقوب في جسد أرض مزقها الغزاة، وأنهكها حكامها وورثة دم شهدائها، حتى أصبح من المستحيل رتق جروحها النازفة**"[1]، ويرجع هذا الوصف القاتم للمدينة في الرواية إلى سوداوية النظرة التي كان الراوي يرمق بها المدينة ولعدم اعتياده على تحولها الشديد بعدما طالتها أيادي القتل الأعمى والحرب الأهلية التي قضت على كل مظاهر العيش، "**كانت الحرب الأهلية تأكل الأخضر واليابس، الصاحي والنائم، الحي والميت، العالم والأمي، البريء والمجرم، ولكنها لم تمنع الناس من ممارسة جنون العيش**"[2]، وهذا ما دفع بليلى إلى أن تطلب من "سينو" الخروج من المدينة والبحث عن مكان أكثر أمانا هناك في بلاد ما بعد البحار، عله بذلك ينجح في الحفاظ على حياته بعدما أصبح مهددا من طرف القتلة الإرهابيين، "**اخرج أرجوك، إذا بقيت هنا لن تعيش طويلا، أفضلك حيا، على قبر مغطى بالأكاليل وميداليات الشهادة، أتحمل افتقادك الموقت، على إصرارك المجنون لاستدراج القدر نحوك، اخرج ولا تلتفت وراءك، أخرج من أرض الموت**"[3].

ولعل هذه النصائح التي تناشد بها "ليلى" "سينو" الخروج والهروب من وحشية المدينة وطغيانها هي ما تعكس عجز الراوي الإيديولوجي في محاولة إصلاح المدينة، أو محاولة العيش داخلها، وهذا ما جعله يجنح إلى أشد الحلول ألاما وهو الاغتراب وتجرع مرارة المنفى.

سجلت رواية **ذاكرة الماء** زحف المدينة بقيمها السلبية على عالم القرية وتأثر القرية بهذا الزحف على المستوى الاجتماعي والإنساني، وتكرت فيها الصورة القاتمة للمدينة، حيث تشير العديد من العلامات المبثوثة في النص أنها مدينة الجزائر العاصمة بأحيائها الشعبية العريقة "حي القصبة" وبعض أماكنه الحديثة "مقر الجامعة / مقام الشهيد/ ساحة الأمير عبد القادر/ مطار هواري

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص124.

[2] . نفسه: الصفحة نفسها.

[3] . نفسه: ص125.

بومدين/ والكثير من ضواحيها كالحراش/ فوردلو/ الأربعاء/ مفتاح/ سيدي موسى/ برج البحري..، جميع هذه الأماكن التي تشير إليها "ذاكرة الماء" توحي بالرعب والخوف بعد انتشار عمليات القتل والسلب، حيث تحولت المدينة إلى مجال فارغ "**انسحب كل شيء من المدينة الشوارع الزاهية، الأغاني، الألوان، الألبسة الصبيات، صارت المدينة فجأة ذكورية وبدون معنى داخلي**"[1]، كما "**تعود الناس على تنكيس رؤوسهم مثل الرايات لا يرون إلا بقايا البصاق والتنخيم الملتصق بالإسمنت الملون بالظلمة، وأعقاب السجائر الرخيصة**"[2]، فوصف الناس في هذه الحالات يعود إلى مرارة الحياة التي يعيشونها تحت غياهب القتل العشوائي.

يستغرب **الأعرج** حالة التحول الشديدة للمدينة في فترة وجيزة يقول: "**من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي، وبهذه السرعة وسادة الأمر والنهي لا يعلمون، المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض، ليحل محله ريف بدون عقل ولا تاريخ ولا ذاكرة سوى الجفاف والرمل**"[3]، حيث أن السلطات لم تهتم بجفاف الأمدية وانفكت فقط لإزالة التماثيل التركية والأوربية التراثية واستبدالها بقطع إسمنتية، فنجده يتساءل "**ماذا بقي الآن من هذه التماثيل وهذه الأوجه؟ لا شيء، البعض منها نزع بكل بساطة وعوضته البلدية بكتل إسمنتية ثقيلة بحجة أن الشرفات صارت قديمة**"[4]، وكأن ذلك فقط ما يشغل بالها في مقابل زحف الموت الأعمى.

وعلى هذه الشاكلة، يصف السارد في "شرفات بحر الشمال" المدينة المؤكسدة، والتي يحيل في مواطن متعددة إلى أنها مدينة الجزائر، ومثل ذلك نجد "**قبل قليل كانت مدينة الجزائر تمتد أفقا بلا نهاية**"[5]، حيث يعد المدينة مجموعة من الشوارع الضيقة التي تعجز الأسماء عن وصفها، والتي وسمها بالشرايين التي يعبث بها القتلة، فيصف جوّها العام، "**لقد عاد القتلة هذا الفجر، واستلموا بعض شرايين المدينة**"[6]، كما يصف حالة الترقب التي يعيشها داخل أزقة المدينة "**عندما نصير داخل المدينة نبدأ في فحص الخزرات والالتفاتات الغريبة التي نحملها من شططنا الكثير ثم**

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص64.

[2] . نفسه: ص34.

[3] . نفسه: ص54.

[4] . نفسه: ص53

[5] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص24.

[6] . نفسه: ص16.

نمضي ونحن نتساءل كالمرضى: هاه؟ نظرته لم تعجبني، خزرته شينة وحقودة؟ نظر إليّ تمتم في أذن صديقته؟ حاورها بالإشارات ثم انسحبا، من يدري؛ قد يعترضان طريقي في الممر المغلق؟"[1]، فينقل لنا السارد شطط الحياة اليومية التي يعانيها في مدينة فقدت طعم الأمان واستلم القتلة زمام أمورها.

لذلك نجده يتنازل إيديولوجيا عن مواقفه المتمثلة في البقاء في المدينة، ويكمن ذلك في قوله الذي يعبر عن الاستسلام "**هذه البلاد ليست لنا عمي الطاهر**"[2]، التي سكن القتلة شرايينها مهاجرا نحو منفى أكثر أمنا وأقل حفاوة "**فضلت أن أنزل بسرعة وأن لا ألتفت ورائي عندما نريد أن ننسى دفعة واحدة علينا أن نتعلم كيف نتفادى النظر إلى الخلف، حتى لا نجر إلى نقطة البدء، كل التفاتة هي محاولة يائسة للبقاء**"[3]، فهو يريد النسيان والابتعاد، لأن فقد كل من أحبه، فلم يبق له سبب يجعله يرغب في العيش داخل المدينة، "**أريد أن أنسى كل شيء لقد ذهب كل الذين كنت أحبهم وانطفأوا واحدا واحدا، وعاد القتلة إلى المدينة يتسللون في الشوارع، ويقفون عند مداخل العمارات كما كانوا يفعلون قبل عشر سنوات**"[4]، إلا أن ذلك لم يمنعه من الشعور بالحنين نحو مدينته حتى وهو مستلقى على جناح الطائر فنجده يصفها وكأنه يهاجر مضطرا "**المدينة التي عذبتني منذ أكثر من أربعين سنة تبدو الآن مستسلمة تحتي، تتضاءل كغيمة هاربة، كل ما كان كبيرا صار الآن في منتهى الصغر**"[5].

3.4: المنفى:

لقد وضع الكاتب المنفى السبيل الوحيد للنهاية في هذه النصوص الثلاث، فهو المصير الذي أختاره "الأعرج" لشخصيات الأساسية في الروايات الثلاث، حيث يشبه بحد كبير مصير "الأعرج" نفسه حينما اضطر إلى تغريب ذاته في بلاد ما وراء البحار، فالملاحظ أن الشخصيات البطلة الثلاث هي شخصيات مثقفة، أستاذ جامعي في "أنثى السراب" و"ذاكرة الماء"، وفنان تشكيلي في

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص27.

[2] . نفسه: ص18.

[3] . نفسه: ص19.

[4] . نفسه: ص21.

[5] . نفسه: ص22.

"شرفات بحر الشمال" إذ أن المثقف هو الوحيد المؤهل والقادر على إدراك الواقع الشامل الذي تعيشه أمته، وعادة ما يواجه المثقف ظاهرة التهميش داخل مجتمعه حينما يعجز عن فهمه أو التعايش معه، أو حينما يصبح بقاؤه موجها نحو حتمية الموت فالا انتماء سمة بارزة تصبغ الشخصية المثقفة، ومن جهة ثانية نجد أن الجزائري يولد في أجواء التسلط والإكراه، ويعيش داخل مجتمع يقمعه ويكبله، وينتهي به الأمر في زنزانة الخوف، فالانتهاء يهدده من كل حدب وصوب.

كان لأزمة العنف في الجزائر التأثير الكبير على نفسيته، فقد أصبح يعيش في حالة عدم الاستقرار والخوف الدائم نتيجة الظروف المحيطة به، والتأثر بحالة الدمار والخراب التي ألمت بالوطن، ومن ثمة يأخذ المثقف موقفا من اثنين: إما أن يهاجر إلى بلاد أخرى، وإما ان يبقى في بلده لكنه يعزل نفسه عن أهله وخلانه، وبذلك يأخذ المنفى داخل هذه الروايات شكلين متقابلين، إما أن يكون المنفى حقيقيا في بلد يختلف عن الوطن الأم، وإما أن يكون المنفى نفسيا أي اغترابا ذاتيا يكمن بين ذات الفرد وباقي أفراد مجتمعه، وهذا باختلاف دوافعه التي أدت إليه.

فسر النقاد الاغتراب على أنه تخلي الفرد عن حقوقه، وأحيانا عن ذاته لصالح الأخرين في المجتمع فتنتهي مع ذلك خصوصيته وفرديته، فيصبح غريبا عن ذاته، ولعل هذا ما أشار إليه التوحيدي بقوله: "أغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه"[1]، أي أن الذات تصبح غريبة عن صاحبها، وذلك حينما يغدو الفرد مرفوضا من قبل الغير، فلا مكان ولا رأي له بينهم، ولا فرق بين وجوده وغيابه، فهو "يعيش في مثل هذا العالم بشعور الاقتلاع في وطنه وبين أهله، لأنه غير قادر على التقولب بقوالبهم والتمذهب بمذاهبه السائدة"[2].

تظهر رواية "أنثى السراب" سمة المنفى بمظهريه، فقد اضطر "سينو" للاغتراب عن مدينته بعدما فشل في مواجهة مجتمع يتغنى بالعفة لكنه يمارس أقصى أنواع الخيانة في الخفاء، فيظهر بذلك تنازله عن حقه في العيش داخل وطنه في سبيل التحرر من القيود الكاذبة التي يكبلها به مجتمعه، ويصف ذلك بقوله: "**لهم البلاد التي صنعوها، ولنا الوطن الجميل الذي لا أحد يملكه، لأنه داخل لغتنا، ليكتبوا مرضهم، فهم لا يعبرون عن أي شيء إلا عن حاسة فاسدة قتلتها**

[1] . أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تح: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، ط1، 1981، ص81.

[2] . نسرين محمود الشرادقة: الاغتراب في شعر أمجد ناصر، دار أزيد، الأردن، ط1، 2013، ص24.

الضغينة والحسد، أريد أن أبقى خارج نظامهم"[1]، لكن إصرار "سينو" على موقفه المتمثل في اختيار بلاد المنفى على أن يعيش في نظام مجتمعه الفاسد، فهو اختار الانتحار هناك، "**لقد انسحبت من الدنيا مثلما يفعل الساموراي عادة عندما يخسر حروبه المقدسة**"[2]، وهذا الذي أحزن "ليلى" وأشعرها بمرارة شديدة، فهي التي لطالما كانت ترجو العيش معه.

تتساءل "ليلى" عن حالة عيش "سينو" هناك في المنفى، "**هل تجد وقتا للتفكير في الأشياء؟ من يقوم بإحضار حاجاتك من مدافن الغربة؟ من يحضر لك بريدك؟ بمن تلتقي؟ كيف تعيش وتنام وتتلقى أخبار الموت الأحمق؟**"[3]، فابتعاد سينو عنها جعلها تعيش حالة من العزلة والانفراد داخل أسرتها ومدينتها، وهذا ما نلمسه في وصفها لحالتها النفسية بعد مغادرة "سينو": "**كم كان فراقك قاسيا لو سألتني يومها أن أترك كل شيء ورائي وأتشبث بك ما ترددت لحظة واحدة، أدركت فجأة أن حبك وحده كان يمنحني القوة لمواجهة عبثية الموت، هرب البحر من عيني ولم يبق إلا صوتك الذي كان يخترق غربتي من حين لآخر عبر التلفون**"[4]، وهنا يظهر النوع الثاني من سمة المنفى أين تغترب الشخصية داخل وطنها.

أما في رواية "ذاكرة الماء" فسمة المنفى تختلف عن سابقتها، "فالأعرج" في هذه الرواية أراد لشخصيته أن تواجه القتلة وتقابل الموت بشتى الطرق، فرسم خطا مستقيما تسير فيه شخصية الأستاذ الجامعي بداية استرجاع الطفولة الغائرة في القرية ثم العيش في مدينة يحدها الموت في كل الجوانب وأخير الاتجاه إلى باريس كوجهة أخيرة للمنفى، لكن هذه المراحل في حياة البطل تغيرت نتيجة الخوف الذي منع البطل من عيش حياته مع أسرته في سلام، إلا أن هذا الخوف لم يمنعه من حب الوطن الذي ولد فيه، "**هناك شيء غامض يربطني بهذه الأرض وهذا المكان المعزول، ربما حفنة تراب ما زلت أحتفظ بها وأرحل كلما كان ذلك ممكنا، أشتم رائحتها وأشعر أن لي وطنا، حتى عندما يسرق مني هذا الوطن**"[5]، فحب الوطن هو فطرة جبلت عليها جميع المخلوقات.

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص141.

[2] . نفسه: ص91.

[3] . نفسه: ص153.

[4] . نفسه: ص139.

[5] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.

يتصارع البطل بين موقفين متناقضين، بين البقاء في الوطن وبين الخروج منه، بين حب الوطن، والخوف من الموت فيه، فيصاب بحيرة وحالة من عدم تقبل المجتمع الذي يعيش فيه ومن تناقض أهاليه والعجز عن مجابهتهم، يقول: "**غرابة في مخلوق هذه البلاد هو الشخص الوحيد والأوحد الذي يصلي الفجر ويزني الظهر، ويسرق العصر، وفي العشاء يستغفر ربه ويصير وديعا بين فخذي زوجته، ولا يشعر بأي حرج ولا بأي تناقض أبدا، يمشي وفي داخله شخصان: واحد ميتافيزيقي والآخر عقلاني بينهما زجاج شفاف لا ينكسر أبدا، كل واحد يقبل بالآخر ولكل واحد وظيفته الخاصة**"[1]، ونظرا لعدم قدرته على الانصياع لهذه الأفكار والممارسات قرر الذهاب واختيار الضفة المقابلة من البحر والخضوع لمرارة المنفى، لأنه لا يصلح لهذه البلاد، "**هذه البلاد لا تصلح لي ولا أصلح لها سنفترق دعني أجرب، ألم تقل لي دائما أرض الله واسعة**"[2].

لم تكن الهجرة في صالحه، فقد كبس المنفى على قلبه وجعله يعيش في داخل الصمت القاتل، فيصف حالة الصمت التي تنتابه في باريس "**أظل صامتا، تبدو لي باريس من وراء الزجاج المندى بأنفاسنا الشتوية، من خلال هذه البناية الشاهقة، مدينة تنسحب داخل جمال كئيب وداخل قداس جنائزي محاط بالنجوم**"[3]، كما يصف كذلك حالة غيره من المغتربين الذين سحقتهم بلاد المنفى هم يتخبطون بداخلها ويتساءلون عن حالة الوطن الأول الجزائر،" **كيف البحر؟ هل مزال أزرق كما تركناه؟ ألم تحل ألوانه بعد هول الكارثة؟ يتساءلون ولا ينتظرون الإجابات، منافيهم الصغيرة تكبر بسرعة، والمسافات بينهم وبين البلاد تزداد اتساعا، والذاكرة تتعب وتنسى بشكل لا يتصور**"[4].

ومن جهتها يشغل المنفى حيزا كبيرا في "شرفات بحر الشمال"، كما يظهر ذلك في العنوان، فتعمل الرواية على وصف رحلة البطل من الجزائر نحو مدينة امستردام مع استذكار لبعض الأحداث في القرية والمدينة، فأحداث المنفى شغلت أكثر من نصف الرواية، إلا أن هذا الاغتراب لم يكن سهلا عليه، لأنه لم يستطع الانفصال عن تلك المدينة، فصار أسيرا لذكرياتها ولزمانها، "**كنت أعيش على توقيت تلك البلاد البعيدة، التي كلما تسرب الزمن أكثر، تضاءلت حظوظ العودة**

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص33.

[2] . نفسه: ص40

[3] . نفسه: ص87.

[4] . نفسه: ص89.

إليها"[1]، كما أن جو المدنية الجديدة أشعره بالوحدة والاكتئاب، فيحس كأنما هو مريض دون إعياء، فهو يريد النسيان، لكن كل شيء يعمل على إحياء ذكرياته، "**أريد أن أنسى لكن أمطار أمستردام التي ازدادت ضراوة تفتح الآن مدافن القلب أكثر وتشرع كل الأبواب الموصدة عن أخرها**"[2].

وعليه؛ يجد البطل نفسه داخل صراع قائم بين واقع كئيب يقتله كل يوم وبين حنين يأخذه إلى تلك الأرض التي يعجز عن نسيانها فتقتله الذاكرة، "**المشكلة أن كل المسالك تتقاطع مع تلك الأرض، أين المفر؟ ومع ذلك إن أردت أن تصلي إلى النسيان، تفادي لقاء القادمين من هناك فهؤلاء أكثر الناس في التخلص من مرض الأرض**"[3]، ويمكن التعليق على ذلك بأن مفهوم المنفى عند البطل انزاح إلى مفهوم المرض.

يدخل السارد البطل في حوار مع إحدى الشخصيات الثانوية، فيصف لها حالة الموت البطيء التي يعيشها في بلاد المنفى يقول: "**ليالي المنفى الأولى صعبة وقاسية، عندما شعرت بأني سأدخل طاحونة المنفى، وأن المسالة جدية، وليست حلما رومانسيا، أغلقت على نفسي مدة شهر بكامله وصممت أن لا أرى أحدا وأن أموت بالتقسيط**"[4]، حيث يرى أن المنفى ما هو إلا موت بطيء، فيصير حال المغتربين "**نحن هكذا لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى**"[5]، لكنه يفضل الموت على الحياة داخل متاهة المنفى، وكأنه اختار الانتحار الذي يعبر عنه، "**المنفى انتحار نوعي، ليكن، انتحار بالتقسيط ندمنه كالمخدرات قبل أن تصبح المتعة مرضا، وذات صباح نفتح أعيننا على الدنيا وقد صار كل شيء أملس بدون نتوءات ونتقدم نحو الهوة بدون القدرة على الالتفات إلى الوراء، ليكن، لا شيء أجلب للخوف مثل شعور بالإهمال، موت المنفي أهون من النسيان القاتل في أرضك**"[6].

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص331.

[2] . نفسه: ص 124.

[3] . نفسه: ص155.

[4] . نفسه: ص207.

[5] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص66.

[6] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص87.

وهنا يشير البطل أن اختار الموت والانتحار البطيء في المنفى على أن يترك للإهمال والتهميش والاحتقار داخل موطنه الأصلي، أي أن فضل تجربة المنفى عن قناعة وتفكير، على أن يستسلم لمجموعة الظروف التي تؤدي به لا محالة إلى الاغتراب الداخلي وعزوفه عن الحياة الاجتماعية داخل مجتمعه، ولعل هذه إشارة من الكاتب نفسه الذي اختار بلاد المنفى على أن يهمش في بلاده.

نجد أن ظروف القهر هي من تدفع شخصيات "الأعرج" إلى التخبط داخل المدينة، وهذا ما يؤدي إلى رفض **(المدينة /الوطن)**، ومن ثمة تضطر للانتقال إلى **(المدينة/المنفى)**، مدن أخرى بديلة تمارس فيها حياتها الطبيعية تحت تأثير أجواء جديدة، وبذلك تتحول المدينة من خلال حركة شخوصها وتنقلاتها من المركز المدني المحلي إلى المركز المدني الخارجي، ويظهر ذلك وفق الشكل الآتي:

الرواية	المدينة/ الوطن	المدينة / المنفى	دافع المنفى
أنثى السراب	الجزائر العاصمة	باريس	عدم القدرة على مواجهة المجتمع
ذاكرة الماء	الجزائر العاصمة	باريس	الخوف من الموت العشوائي
شرفات بحر الشمال	الجزائر العاصمة	أمستردام	التكريم الفني / البحث عن الحبيبة فتنة

شكل (20)

ويمكن ملاحظة ثلاثة جوانب انطلاقا من جميع المدن التي اختارها الأعرج في الروايات الثلاث، سواء كانت مدن الوطن أو مدن المنفى، تتجلى كما يلي:

- **الجانب الأول:** يظهر ذلك في كونها مدن ساحلية ترتبط ارتباطا أساسيا بالبحر، والذي استخدمه السارد كمكون تخييلي وفضاء مفتوح ضمن حيز الأمكنة داخل المتون الثلاثة، فارتباط

المدينة في النماذج الروائية المختارة بالبحر يؤدي إلى إبراز علاقته بالمدينة، ويهدف إلى تعميق أبعادها الدلالية وتكثيفها.

- **الجانب الثاني:** ويظهر الغاية المتوخاة أو الهدف من اختيار مدن أوربية، هو المساهمة في رفع الرواية الجزائرية من النسق المحلي إلى النسق العالمي، وفي طبع "الرواية الواسينية" بطابع الانفتاح على المدينة الغربية.
- **الجانب الثالث:** يتجلى في المظهر الحقيقي لاختيار المدن لكون الكاتب قد زار هذه المدن حقيقة، وهذا ما يجعل التشابه في اختيار هذه المدن لم يكن وليد الصدفة، بل هو ملمح تخيلي يمكن إضافته إلى الملامح المميزة لممارسة التخييل الذاتي.

5/ التخييل وعلاقة المؤشر الزماني بالأفق المكاني

يعد الزمن البعد الأساسي في حياة الإنسان، فهو محور الوجود وروحه، وهو "متأصل في خبراتنا اليومية والحياتية فالحياة زمن، والزمن حياة"[1]، أما الزمن في المتن الأدبي فهو العنصر المعبر عن ديمومته وحركيته الإبداعية، فبقدر ما يعيش الأديب من عديد التجارب، بقدر ما يزيد إدراكه بالزمن، فيتجلى ذلك من خلال نتاجاته الإبداعية، أما الزمن في الرواية فهو بمثابة محورها وعمودها الأساسي مثلما هو عمود الحياة، فإذا "كان الأدب يعتبر فنا زمانيا إذا ما صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن القص هو أكثر الانواع الأدبية التصاقا بالزمن"[2]، وبما أن الرواية هي أحد أشكال القص الأدبي الحديث، وأحد أكثر الأنواع ارتباطا بالواقع والحياة، فإنها أكثر اهتماما بالزمن، بل يمكن اعتبارها "تعبيرا عن رؤية الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان، فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها"[3].

وليس غريبا إذن أن يشغل الروائيون أنفسهم بمختلف وجوه الزمن طالما أن معظم أعراف القصة وأساليبها مشدودة إليها بإحكام، ولا بد لكل كاتب جيد أن يوضح في وقت ما آراءه حول

---

[1] . مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004، ص12.

[2] . عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطبعة والنشر، لبنان 2007، ص115.

[3] . مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص38.

القضايا المركزية لحرفته مثل التشويق وسرعة الحركة والاستمرار، ويجب أن يحدد موقفه من تشكيل الحبكة والبناء بصورة عامة، وهذا يتطلب التفكير المتأني حول السببية والتعاقب والاختيار ووجهة النظر، ويجب عليه أن يتأمل العلاقة التي سيقيمها بين الحدث الأخير الذي ينهي به أحد خطوط العمل، وخاتمة الرواية كلها، وبين تأزم الحبكة الذي يؤدي إلى الذروة والحل المنسحب منها، وعليه أن يقرر أفضل الطرق لبناء كل متكامل من الأجزاء المتلاحقة التي يفرضها عليه التعاقب[1].

يبدو أن هذا "الانشغال الفني بالزمن السردي لم يكن إلا صدى لانشغال واقعي بالزمن الطبيعي الذي أرق الإنسان منذ القديم، وعبر عنه الفلاسفة والشعراء والأدباء أيضا، فهناك الكثير من القصص التي ظهرت فقط لكي تقدم الزمن كموضوع رئيسي له، وتحاول أن تنزع عنه ماهيته وصفاته الاستمرارية والا رجعة والتتابع داخله"[2]، كما تتباين الجهود النقدية الحديثة والتي تناولت الحد الزمني في الرواية، حيث أن استحوذ بداية على الاهتمام الأكبر دون بقية العناصر الأخرى، حتى إن "معظم الكتاب الذين أسهموا إسهاما جديرا بالذكر في مجالهم قد انشغلوا بالزمن إلى حد كبير، وقدموا جهودا كثيرة في معالجة الزمن أدبيا، بل إن الاهتمام وصل إلى حد القول إن ماهية الجدل الذي صار بين التقليديين والتجريبين في الرواية الحديثة "[3] ، تتمحور بمعظمها حول الزمن.

إن المقصود بزمن الرواية ليس زمنها الخارجي الذي تصدر فيه، أو الزمن الذي تعبر عنه بين طياتها، إنما هو"زمنها المتخيل الخاص، أي بنيتها الزمنية التي تحدد بإيقاع ومساحة حركتها والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة، كما تتشكل بملامح أحداثها، وطبيعة شخصياتها، ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوي، ثم أخيرا بدلالتها النابعة من تشابك وتظافر ووحدة هذه العناصر جميعا"[4].

---

[1] . أ.أ منلاندو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1997، ص24.

[2] . إنريكي أندرسون أمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي المنوفي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص253.

[3] . أ.أ منلادو: الزمن والرواية، مرجع سابق، ص20.

[4] . أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004، ص25.

ومن ثمة؛ لا يمكن عزل الزمن عن باقي عناصر السرد، لكونه يرتبط بها كافة خاصة المكان، إذ أن الزمان والمكان وجهان لعملة واحدة لا ينفصلان، وباجتماعهما معا داخل الرواية يتشكل الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات، فالمكان هو القرين الضروري والملازم والمتمم للزمان، أو هو النصف التوأم له الذي لا يمكننا الفصل بينهما، فالزمن "لا يعيش منعزلا عن باقي مكونات السرد، فالشخصيات التي تتأثر بمكان ما. فإنها لا تتأثر به إلا من خلال فعل الزمن في ذلك المكان"[1]، فلا يمكن تصور أية لحظة من الحياة دونما حصرها في إطار زماني ومكاني محدد.

إن الحديث عن الزمان والمكان في بنية السرد يقتضي التأكيد دوما على العلاقة الجدلية التي تربط بينهما، كما أن دراسة كل منهما منفردا لا يمكن أن تستغني عن دراستهما بوصفهما عنصرين فاعلين ومؤثرين في العناصر السردية الأخرى، وخاضعين بدورهما للتأثير، فهما في نهاية الأمر ركنان من أركان العملية السردية، يستمدان قيمتيهما وأهميتيهما من شبكة العلاقات التي ينسجانها بينهما أولا، وبين كل منهما وباقي تلك الأركان والمكونات السردية ثانيا، حيث أن نظرة الأنسان إلى الزمن هي نظرة إلى شيء متسام جبار قادر على الفعل بالأشياء والبشر، متحرك في مسار سرمدي لا يعطله أو يغيره شيء، أما المكان فهو ثابت لا يتحرك، يرى ويلمس ويفعل به من قبل الزمن، ومع ذلك فالزمن مفتقر إليه[2]، وذلك حتى يرسل لنا خلال إشارات مكانية أو من خلال سرد الأحداث مجموعة من الدلائل وعلامات تدل على وجوده.

فإذا كان الزمن يحمل في جوهره وشيجة ملتحمة مع تيار الوعي المعبر عن مختلف عوالم الوعي، والشعور في الذات المتشكلة في الرواية، وهو أداة مهمة تبرز الذات المحترفة للزمن، فإنه بات لزاما أن يرفد عنصر الزمن عنصر المكان، حتى يشكلا معا "وحدة فنية في تشكيل سيمفونية لغة الوعي، وتداعياتها في النص القصصي الدائر في منظومة تيار الوعي الذات، وترجمته من خلال شفرات سلوكية من النص القصصي"[3]، فدلالة السرد غالبا ما يحدد إطارها، وتكتنه مضامينها من عنصري الزمن والمكان.

---

[1] . أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص78.

[2] . صفاء المحمود: البنية السردية في روايات خيري الذهبي، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سوريا، 2010/2009، ص18.

[3] . جوادي هنية، صورة المكان ودلالته، مرجع سابق، ص43.

تتصل الأحداث داخل الرواية بالمكان والزمان، وتبنى ضمن حدودهما وإطاريهما، فالمكان والزمان هما "عصب الرواية الذي لا يمكن تجاهله أو التهوين من وجوده وأهميته، ولذا فإن المكان عنصر زماني من عناصر الرواية وكذلك الزمان عنصر مكاني من عناصر الرواية"[1]، وانطلاقا مما سبق نلمس الارتباط الوثيق الذي يجمع العناصر السردية داخل الرواية، ومنه فإن تحقق ونجاح الرواية رهين بارتباط مكوناتها وتأثيرها فيما بينها، لذلك يحرص الراوي على "إعطاء كل لحظة وكل مشهد من مشاهد روايته إطارا مكانيا وزمانيا، فهو أكثر تنبها إلى العلاقات التي توحد بين الشخوص التي يبدع والعالم الروائي الذي يحيط بهم، لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جديدة"[2]، رؤية قد تنسج بعض ملامحها من الحقيقة الزمنية والمكانية داخل الخطاب الروائي.

يلتحم المكان والزمان داخل الرواية، فيتحول كل واحد منهما إلى نظير للآخر، يدل عنه ويشير إليه، وقد يتجاوزان التأثير المتبادل بينهما، فيتحول المكان إلى زمان ويتحول الزمان إلى مكان، وهذا ما تتيحه طبيعة العمل التخييلي.

إن المكون الزمني هو عبارة عن "مدلولات نصية تتوالى تباعا في الخطاب، وتكون ذات طبيعة لفظية بحيث يكون التقاطها وكشف دلالاتها من خلال الإشارات الزمنية المبثوثة في النص"[3]، وقد اصطلح النقاد المحدثون مصطلح "الزمكان" وهو مفهوم يعبر عن "العلاقات الجوهرية المتبادلة بين الزمان والمكان والمستوعبة في الأدب استيعابا فنيا"[4].

هذا ويقدم "إدوين موير" **Edwin muir** في بناء الرواية 1929 نظرية الرواية الدرامية والرواية الشخصية اللتين يشكل الزمن الوظيفة الأساسية في الأولى، وفي الثانية يشكل المكان الوظيفة الأساسية، فيذهب إلى أن "العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في الزمان، وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، ففي الأولى يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان ويبني حديثه في نطاق الزمن، وفي الثانية يفترض، فيكون الحدث إطارا زمانيا يوزع دائما ويعدل مرة أخرى في نطاق

---

[1] . جيرار جينت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب،2000، ص36.

[2] . نفسه: ص19.

[3] . حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، 195.

[4] . ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1990، ص05.

المكان"[1]، فتقدم رواية الدراما أشخاصا يتحركون من بداية إلى نهاية، فيكون بذلك المكان باهتا وهامشيا، أما في الرواية الشخصية فيشعر القارئ بالامتلاء المكاني وازدحامه، فتقد هذه الرواية شخصيات تعيش في مجتمع غير محدد للأطر المكانية والزمانية.

يجمع الكثير من الباحثين في تحليلاتهم للنصوص الأدبية أن "ليس ثمة فصل بين الزمان والمكان، لأن طبيعة هذه النصوص مهما اختلفت أجناسها، إنما تعبر في مجملها عن أحداث ووقائع وأزمنة ضمن إطار مكاني، والزمكان هو الذي يكسب المكان خصوصيته وخصائصه، إلا أنه عاجز تماما عن استكناه الوجود إلا إذا ارتبط بالمكان الذي تجري فيه أحداث الزمن، والنص الأدبي هو واهب الزمن هذا الوجود من خلال طبيعته اللغوية"[2]، ذلك أن "اللغة في العمل الأدبي ليست مكانية، فتحدد لنا المساحات، وليست زمانية فتحدد لنا المسافات، ولكنها زمانية مكانية في وقت معا، وكان من المفروض في هذه الحالة أن تتمثل فيه الصورتان المكانية والزمانية، وهذا ما تحقق، ذلك أن الصورة المكانية تنطبق على الصورة الزمانية، فيخيل للإنسان كأن أحدهما قد ذهبت بمعالم الأخرى، ولكن في الحقيقة الصورتان تتوازيان"[3]، لتفرز "الزمكان" الذي لا يمكن له أن يوجد إلا باللغة وفي اللغة، ما يمنح الفرصة للكاتب بتشحينه بحمولة رمزية ودلالية مكثفة، حتى يؤدي الدور المنوط به على طول المسار الروائي.

وإذا ما عدنا إلى الروايات المختارة في صدد الدراسة، فإننا نجد عنصر الزمن يحظى بأهمية خاصة، فقد بدأ مثل الهيكل الذي يشيد عوالم هذه الروايات، ويشد عناصرها الأخرى بعضها إلى بعض، وما زاد في أهمية الزمن فيها، هو انخراطها ضمن تيار كتابات التخييل الذاتي التي تكسر الأساليب التقليدية في الكتابة، والتي تقوم على تسلسل الزمن والأحداث داخلها، وإنما تجعل منه موضوعا للرواية، لا مجرد دليل على نمو الحدث وتشظي السرد، فتتداخل في النص ثلاثة أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل، وتحدث بينها مفارقات زمنية تتباين من نص لأخر.

[1] . إدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية، القاهرة، ص62.

[2] . جوادي هنية: صورة المكان ودلالته، مرجع سابق، ص232

[3] . عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، مصر، 2000، ص145.

تفتح رواية "أنثى السراب" متنها بعبارة "**الوقت.. الوقت لا شيء في الأفق سوى البياض**"[1]، وقد وضعت في أول السطر بالنبط العريض، كما أن تكرار لفظ الوقت يحمل دلالات متعددة، أبرزها يتمثل في أهميته القصوى بالنسبة للسارد، ثم سرعان ما يدأب الكاتب لربط المؤشر الزمني، "عبارة الوقت مكررة" بالمؤشر المكاني "عبارة الأفق، وهذه سمة تغلب على نصوصه الثلاثة، وفي هذه الرواية عمل "الأعرج" على تقسيم الأحداث داخلها تبعا لنظام كرونولوجي قائم على ترتيب الساعات والدقائق.

وتفتح رواية "ذاكرة الماء" سردها بالمقطع الزمني الذي يقول عنه الكاتب "**كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى، على مدار سنتين من الخوف والفجيعة، بدأ من شتاء 1993 أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا، العالق في الخلق كالغصة... وأنهي بالجزائر سنة 1996 ذات يوم شتوي عاصف، على واجهة بحر خال لم يكن به إلا أنا وامرأة من رخام**"[2]، وفي هذا الكلام المقتبس من أول صفحات الرواية نلمس التشابك القوي لكل المؤشرات الزمانية مع المؤشرات المكانية، فلا يكاد "الأعرج" أن يذكر لحظة زمنية خاصة أو مشهدا في الرواية إلا وأتممها بوصف المكان الذي مرت بها أو الذي أحاط بالمشهد.

تصف الرواية مجريات يوم واحد من أيام حياة البطل المهدد بالقتل والاغتيال، "**تأملت رزنامة البرنامج اليومي المعلقة على الباب، البريد، المطبعة، المطعم، الجنازة، ثم العودة، عشرون عصفورا بحجرة واحدة تفاديا للخروج المجاني والموت العبثي**"[3] وتشير إلى الصعوبة التي يصادفها البطل أثناء القيام بعدة مهام في يوم واحد، بالنظر إلى تباعد المسافة في هذا اليوم المحدد للخروج، وفي ذلك يفصل الراوي أحداثه داخل مجال زماني ومكاني يعمل على تصويره بدقة متناهية.

يتداخل الماضي والحاضر في الرواية، فلا يستغرق فيها الحاضر سوى يوما واحدا، ويبدأ قسمها الأول في الساعة الرابعة صباحا، وينتهي في الساعة السادسة وسبع وأربعين دقيقة صباحا، وهو مقسم إلى خمسة عشرة جزءا، يمثل كل جزء توقيتا معينا، في حين ينطلق القسم الثاني من

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص11.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص07.

[3] . نفسه: 18.

الرواية في الساعة السابعة وأربعين، دقيقة لينتهي في الساعة الخامسة وثمانية وخمسين دقيقة مساءا، يقسمه الكاتب إلى عشرة أجزاء، وكل جزء يحمل توقيتا خاصا به[1].

ويؤكد هذا التقسيم الدقيق لزمن الرواية مدى الاهتمام البليغ الذي يوليه له الكاتب، وهو إن كان زمنا دائريا ينطلق من نقطة ما ليعود إليها، وفي هذا الصدد نجد ما أشارت إليه الرواية على صفحتها الأولى، "**في يوم واحد من الساعة الرابعة صباحا إلى الساعة السادسة مساءا وعلى مدار حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري، ينحت هذا النص زمن المجنة الذي جعل من القتلة فجأة سادة المدينة**"[2].

ومن جهتها تولي فاتحة الرواية الثالثة "شرفات بحر الشمال" اهتماما مبالغا ومكثفا بالزمن، فقد جاء في الصفحة الأولى قول السارد: "**كان اسمها فتنة، نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا على حافة هذا الرمل المنسي**"[3]، فالكاتب يستغرق البعد الزمني بالبعد المكاني في صورة مكثفة ومتجانسة ومتواشجة بداية من الصفحة الأولى للرواية، فقدم "الأعرج" من خلال هذه العبارة الفاتحة كل من الشخصية الرئيسية : فتنة، الزمان: ديسمبر وهو شهر شتوي، المكان: حافة الرمل وشاطئ البحر، ومن ثمة فهذه العبارة تشكل معادلا موضوعيا للعنوان نفسه، فتثير دلالة "شرفات بحر الشمال" إيحاءات الشتاء والبحر والافتتان.

نلاحظ من خلال ما سبق الارتباط الوثيق في فواتيح هذه الروايات الثلاث المختارة للمكونين السردين الزمان والمكان، فالكاتب يولي اهتماما بليغا لهذين العنصرين، وكثيرا ما نلمسه يرهن الإشارة الزمانية بالمكانية مباشرة.

ومن ثمة؛ تصبح هذه الخاصية مميزة للنصوص الثلاثة كما تدل على بروز ملمح جديد يضيفها إلى ملامح التخييل الذاتي داخل هذه المتون، فكأن "الأعرج" يحدد الإطارين الزماني والمكاني بصورة متناهية الدقة قبل الشروع في السرد، وكأن هذين الإطارين هما موضوع القص في حد ذاته، وليست الأحداث الجارية بين حدودهما.

ويمكن وصف البناء الزمني للروايات الثلاث على حسب المخططات التالية:

---

[1] . ينظر: جوادي هنية: صورة المكان ودلالته، مرجع سابق، ص343.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص09.

[3] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص10.

أ / أنثى السراب:

الزمن	التمثيل	الصفحة
الحاضر	**وصف الشخصية لنفسها:** "لم أنم حتى اللحظة، ولا أشعر بأي رغبة في ذلك".	11
الماضي	**وصف الشخصية للبطل السارد:** "يومها هيأت نفسي من رأسي حتى أخمص قدمي لافتقادك.. لكني عندما واجهت المرآة أحسست بمدى البياض الذي خلفته وراءك.. بدون أن أدرك هول الفجيعة".	22

شكل (21)

ب/ ذاكرة الماء

الزمن	التمثيل	الصفحة
الحاضر	**وصف الأعمال التي يجب القيام بها:** قبل أن أصمم وأقوم من دفء الفراش، كانت الساعة الحائطية تزحف نحو الرابعة وأنا أحاول جاهدا أن أقنع نفسي بضرورة القيام.	**17**
الماضي	**وصف مضامين القصاصات واستحضار مشاهدها:** فتحت رزمة الأوراق، بعثرتها قليلا على الطاولة أشياء كثيرة كتبتها في فترات متقطعة وقصاصات صحفية، عندما غادرت بيتي لم أخذ معي شيئا مهما سوى بعض الكتب، وهذه الكومة من الأوراق.	**18**

شكل (22)

ج/ شرفات بحر الشمال:

الزمن	التمثيل	الصفحة
الحاضر	**وصف الواقع خارج الجزائر:** المنفى انتحار بالتقسيط، ندمنه كالمخدرات قبل أن تصبح المتعة مرضا، وذات صباح نفتح أعيننا على الدنيا، ونتقدم نحو الهوة، لا شيء أجلب للخوف مثل شعور الاهمال في أرضك.	87
الماضي	**استذكار الواقع داخل الجزائر:** منذ أن حل علينا الزمن الضيق الذي فشلت الأسماء في نعته، كلما رفعت رأسي عاليا زادت احتمالات سهوي، كلما فتحنا الباب لاستقبال صباح منح لنا من الحياة، تمسح أعيننا المكان، ونبدأ في فحص الخزرات.	26

شكل(23)

وكنتيجة لما سبق يمكن تفسير اختيار السارد للأزمان المصاغة داخل النصوص يكون حسب حالات الوصف التي تسبق وتلي حالات الاستذكار التي تطبع وتجمع النصوص الثلاثة.

6/ التخييل وبناء اللغة في الروايات

أ. اللغة التخييلية:

تعد اللغة السبيل الوحيد والأمثل للتعبير في الأعمال الأدبية، فهي القالب الذي يصب فيه المبدع أفكاره، فهو يحاول أن يوصل تجربته إلى المتلقي عن طريق اختيار الكلمات والأساليب التي تنهض بنقل المعلومات والمواقف والانفعالات بهدف الوصول إلى نقطة المشاركة في الأخير، والتي تجمع بين القارئ والمبدع من خلال التجربة، فاللغة عند "حنا غالب" هي "أصوات يعبر بها قوم عن أغراضهم، والجمع لغات، ومن أنواعها: الأصلية والمعجمية والمختلفة ويقال: اللسان واللسن واللحن، ومنه لحن بلحن فلان، واللهجة والحرف والجمع أحرف، ومنه نزل القرآن على سبعة أحرف ويقال:

اللغة العربية واللسان العربي، ويقال: اللغة الدارجة والعامية، ويقال: الوضع في اللغة ومواد اللغة ومتن اللغة"[1]، ما يدل على أن اللغة أنواع مختلفة وأشكال متعددة.

إن اللغة هي أول عناصر الأدب، حيث أنها تمثل القاسم المشترك الأكبر الذي يعمل على إدراك جميع المؤلفات الأدبية بصورة متكاملة وشاملة، وهي بمثابة "الأرضية التي تنبت عليها الصور والأفكار، وإذا كانت اللغة من زاوية وظيفتها التواصلية تؤسس هوية الفرد، وتحقق اجتماعيته وتتيح له أن يكون، فإنها في المقابل، ومن زاوية وظيفتها الإبداعية، تشيد خصوصية النص الأدبي وتميزه، كما أنها تمنح المبدع وهو فرد اجتماعي قدرا من التعالي، لأنه يعيد تصريف اللغة وهي جماعية بشكل فردي، حيث يباعد بينها وبين وظيفتي التبليغ والإحالة المباشرين"[2]، ومن هنا ذهب علم اجتماع النص الحديث إلى القول: إنها تمثل نظام تاريخ خاضع للشرح والتفسير انطلاقا من مستوياتها اللفظية التركيبية والدلالية والصرفية والنحوية.

إن إقامة "العلاقة بين النص الأدبي وسياقه الاجتماعي لا ترتبط بالرؤية للعالم بقدر ما يرتبط بقدرة النص على تقديم العالم الاجتماعي، وهذا باعتباره جوازا وصراعا بين مجموع لغات جماعية تظهر في البنيات الدلالية والسردية للتخييل، فاللغة هي التي تمنح للأدب تمظهره ومادته المدركة"[3]، ومن ثمة نجد أنه لا يمكن لأي جماعة بشرية كائنة أن تعيش بدون متخيل أدبي قد يكون على أشكال متعددة، مثل الحكايات أو الخرافات أو الأساطير أو القصص أو الروايات أو الأفلام، أو غيرها من وسائل التعبير سواء المنطوقة أم المكتوبة.

وتتحدد أنماط المتخيل حسب الذهنية السائدة في ارتباطها بأصناف التصورات والتوجهات الفكرية داخل المؤسسات السوسيوثقافية في لحظة معينة من التاريخ، مقيمة بذلك عالما موازيا قد يكون مكملا أو معدلا أو مناقضا للعالم الواقعي، إلا أنه عالم ضروري يشكل جاذبيته لدى الإنسان

[1] . حنا غالب: كنز اللغة العربية، موسوعة المترادفات والأضداد والتعابير، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2003، ص390.

[2] . عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدراس، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ط1، ص80.

[3] . نفسه: ص81.

الذي يريد أن ينفلت من حدود يومه ولا يكتفي بما هو واقعي وعقلاني"[1]، فدراسة التخييل الأدبي من زاوية اللغة والأساليب المستخدمة داخلها تحيل إلى مستويين متقابلين؛ هما النص (الشكل الخارجي)، والخطاب (المشاركة الكلامي ومواقف المؤلف)، فتقوم اللغة داخل العمل الأدبي على:

1/ **المنظور**:

يكمن هذا الجانب فيما يمكن تشبيهه من اقتراب الخطاب بما يعرف بوجهة النظر في نقد التخييل، فالأديب "يبني أثره الأدبي بطريقة يتبناها المشاهد، وعلى المؤلف توجيه نفسه وقارئه فيما يتعلق بمضمون عالمه، يتضمن هذا التوجه تموضعا في الزمان والمكان، وقد يبدو المؤلف بعيدا جدا أو قريبا جدا، أو قد يكون محررا لمادة تاريخية أو حتى كشاهد عيان داخل الخطاب"[2].

هذا ما نجده في جميع صفحات المتون الثلاثة من خلال اللغة السردية والتخيلية المستخدمة، فنجد في رواية "أنثى السراب"، أين تسرد "ليلى" شخصيتها انطلاقا من تجربة الكاتب، ويظهر ذلك منذ بداية القصة إلى نهايتها متضمنة داخل إطار زماني يتمثل في طول الليل، وإطار مكاني متمثل في القبو أو السكريتوريوم المختار.

اعتمد الكاتب في رصد منظوره السردي تقنية الاسترجاع ، وذلك من خلال تزويد القصة بمنظور مرئي يصور المشاهد، وكأنه كاميرا ثابتة تصور الأحداث في صورة استقطاعية، فتصف "ليلى" لحظاتها الأولى في الاسترجاع "**أغمضت عيني قليلا لاسترجع أنفاسي المتقطعة، لا شيء في السكريتوريوم سوى هذا الضوء الخافت الذي يضيء الجانب الأيسر من وجهي، ومساحة أحرف الكمبيوتر بشكل جيد**"[3]، أو في قوله في مشهد تصويري أخر "**وضعت الترمس في الزاوية ناحية الرجل اليمنى ونسيته هناك**"[4]، وكأن هذا الوصف في بداية القصة يعمل على تهيئة القارئ

[1] . أحمد اليبوري: في الرواية العربية التكوين والاشتغال، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص32.

[2]. جميلة روباش. حفيظة زين: خطاب التخييل عند واسيني الأعرج، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، ع16، 2012، ص337، مقال نشر بتاريخ: 2013/04/29.

[3] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص11.

[4] . نفسه: ص12.

وتحفيز مخيلته حتى يتشارك مع الكاتب من خلال لغته وشخصياته في استذكاره لتجاربه واستعراضه لمواقفه.

أما في "ذاكرة الماء" فقد تميز الكاتب داخل متنها باختيار تقنية جديدة للاستذكار، ويتجلى ذلك من خلال ترحال البطل وجمعه لمجموعة من القصاصات الصحفية مختلفة المصادر والتواريخ، والتي قد تتضمن أخبارا سياسية أو أنباء وفيات شخصيات مشهورة أو حتى بعض القوانين الصادرة تلك الفترة، والتي تشكل محفزات لذاكرة متعبة ومثقلة بآلام مدينة مجروحة ووطن مغتصب.

يبدأ البطل بقراءة هذه القصاصات تباعا مستذكرا الأحداث التي صاحبت تلك الأخبار أو القوانين أو ما شاكل ذلك، فنجده يصف ذلك، "**فتحت رزمة الأوراق عن آخرها، شعرت بالرطوبة تصعد منها بقوة، لتستيقظ حساسيتي من جديد، قفزت إحدى القصاصات الصحفية أمام عيني، كانت أطرافها قد صارت صفراء مثل كتاب ديني قديم**"[1]، أو في مقبوس أخر، "**أزعجتني الخطوط الغليظة، مانشيت عنوان قديم: 19جوان 1965 التصحيح الثوري يضع حدا للشعبوية، جريدة الشعب، طويت الورقة التي بدأت تتآكل، لم أجد رغبة كبيرة في معرفة البقية**"[2] ، فيصور الكاتب بصورة تخيلية مجموعة من المشاهد السلسة والمتوالية في طريقة فتح القصاصة، أو حتى شم الرائحة المنبثقة منها.

تظهر الرواية أن الكاتب مولع بوصف حالة القصاصة والتأثير الذي تحدثه داخل نفسه، وقد جاء على ذكر موت أحد الطلبة، وذلك مثلما جاء في القصاصة التالية: "**اغتيل البارحة بالحي الجامعي بالجزائر العاصمة الطالب كمال أمزال بضربة سيف على رأسه، ويبدو أن الذين قتلوه هم جماعة الاسلاميين الذين يريدون السيطرة على الحي الجامعي**"[3].

غالبا ما يستغرق السارد أحداثا متخيلة بعدما يبدأ السرد بذكر ما جاء في القصاصات، كاشفا لآرائه السياسية وتوجهاته الثقافية ووجهات نظره الخاصة، وهذا بصورة صريحة ومعلنة، ثم سرعان

[1]. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص25.

[2] . نفسه: ص39.

[3] . نفسه: ص61.

ما تتلقف الشخصيات هذه الآراء وتتبناها داخل الرواية، فتصبح هذه الشخصيات شبيهة بالبوق أو المزمار الذي ينفخ من خلاله الكاتب وجهات نظره وأراءه في الحياة.

أما في "شرفات بحر الشمال"، فقد لجأ السارد لاعتماد تقنية تصوير المشاهد بصورة بطيئة ومفصلة، وذلك عن طريق وصف وحصر مجموعة الأطر الزمانية والمكانية التي تحدد المشهد الاستذكاري، أي كأنما يهيئ المستقبل لحالة الاندماج مع ذاكرة المؤلف، خاصة وأن هذه الرواية استذكارية بصورة كبيرة.

تعلن هذه الرواية منذ الصفحات الأولى عن نية ياسين في السفر إلى الشمال هروبا من واقع دموي، "وأنا أستعد لمغادرة البيت للمرة الأخيرة، سمعت بعض الزغاريد التي تشبه زغاريد الأيام الماضية، ذكرتني بسنوات انتهى صراخها وبقي دمها عالقا، لقد عاد القتلة في هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة وكأن شيئا لم يكن"[1].

كما استخدمها حتى يهرب من ذاكرة لصيقة وصدئة لم تصمد الأيام أمام جراحتها الدفينة "**نحن لا ننسى عندما نريد، ولكننا ننسى عندما تشتهي الذاكرة، والذاكرة عندما تشرع نوافذها للتخلص من ثقل الجراحات لا تستأذن أحدا**"[2]، ومحاولة لاسترجاع فتاة ذكرياته فتنة "**وهل أنت ذهبت لتعودي مرة أخرى؟ لا أنت دائما هنا في المكان نفسه الذي وضعتني فيه، هنا في الصدر، يتناهى الآن إلى مسمعي صوت فتنة القادم من بعيد صافيا كدمعة يشبه النحيب وندب الغائبين، يحدث أن نشتهي صوتا أكثر ما نشتهي جسدا**"[3]، وهذا ما يضطره للسفر إلى المدينة التي سافرت إليها قصد البحث عنها.

2/ **المواقف:**

إن الموقف هو "اتجاه أو رأي حول الموضوع، وهو ذو أهمية أساسية في بنية التخييل، يبنى على نحو لا مفر منه، يتضمن النص القصصي من خلال تعبيره صوتا روايا، وهو متكلم ضمني"[4]

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال. مصدر سابق، ص09.

[2] . نفسه: ص21.

[3] . نفسه: ص23.

[4] . جميلة روباش. حفيظة زين: خطاب التخييل عند واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص337.

مضطلع بالأحداث وعليم بها، كما أنه يخط موضوعه من كل الجوانب، فداخل كل حكاية هناك من يقوم بفعل الحكي، يتكلم ويخبر عن الشخصيات والأحداث الكامنة بين طيات الرواية، ويبث لنا مواقفه من الحياة والقدر.

نجد في الروايات مجموعة من الأفكار الخاصة بالكاتب التي تسفر عن يقينياته ومعتقداته، فهو لا يؤمن بالحظ ولا بالصدفة، فالحياة عنده أكبر من أن تكون صدفة، فهي مجموعة من التجارب التي لم تكن لتوضع عبثا، وهي نفس أفكار ومعتقدات "ليلى" في "أنثى السراب" أين تقول: "**لم أعد أؤمن بالصدفة، كل شيء في هذه الدنيا مرتب سلفا**"[1]، فتقبل "ليلى" على كشف الغواية التخييلية الكبرى، وإعلان القصة الحقيقة لشخصية "مريم" التي هي مجرد إسقاط لشخصيتها الحقيقية، "**المهم هو كيف يتحول الكاتب إلى مجرم ليس فقط بقتل أبطاله، فهذه الفكرة قديمة ومعروفة ومارسها عشرات الكتاب، ولكن أن يقتل الكاتب كائنا حيا، وينشئ من نفسه الأخير امرأة ورقية، ثم تقوم هذه المرأة التي تتخفى وراء رماد الورق، وتنتقم لنفسها من الجميع، هذا هو الجنوني**"[2]، وكأن الكاتب يبوح بأسراره إلى القارئ بواسطة شخصياته.

يرى الكاتب أنه من غباء الإنسان ومن عظمته في الآن نفسه أن يحاول البحث عن إجابات لمجموعة من الأسئلة التي سترهقه حتما، فمن الأفضل له تجاهلها والسعي وراء الإجابات المهمة التي تساهم في تنوير حياته ف"**حماقة الإنسان وعظمته، هو فناؤه داخل أسئلة يجري وراءها، وهي مثل أطراف الأخطبوط تتعد وتلتف حوله، حتى إذا وصلت عنقه وشعر بها تضغط عليه، تذكر كم أن أشياء ضاعت في الفراغات الكبيرة**"[3]، فتدفعه حالة الموت العشوائية التي يعيشها "**أشعر كأن هذه المدينة لم تولد لنا ولم نولد لها، الواحد فينا يعاند ويقتل الآخر، وفي النهاية لكل واحد منا معبره وطريقه، تنغلق أبواب وتنفتح قبور، عندما أيأس أتذكر مرة أخرى كلمات صديقي الفنان المقتول، يوسف الذي أتعبه سحر اللغة**"[4]، فكأنما أصبح يعيش حالة النفور من مدينته ووطنه فأصبح كمن يشعر بالاغتراب داخلها.

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص47.

[2] . نفسه: ص77.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص55.

[4]. نفسه: ص 214.

فتك اليأس بالإنسان الجزائري بعد انتشار الموت العبثي في كل مكان، وأن الكائن الجزائري قد أصبح جرذا يختبئ طول الليل، باحثا عن أكثر الأماكن دفئا وأمنا، فصار يتمنى الأفراح الصغيرة التي قد تعوضه عن آلامه وأحزانه "**صرنا نكتفي بالأفراح الصغيرة لمواجهة الأوجاع التي تحرقنا مثل الحطب اليابس، من فرط إصرارنا على الحياة مازلنا نتخيل أننا نملك القدرة على الحب**"[1].

ويعود عدم القدرة على الحب يأتي بعد الخيبات المتتالية فيه، وبعد محاولات النسيان الجافة والبائسة، "**كلما حاولنا أن ننسى بالغياب، ازددنا تشبثا بمن نحب، شيء واحد حاول ألا ترتكبه في حياتك قبل أن تحاول النسيان، اشبع بمن تحب حتى لا تحمله معك في عزلته جثة تنغص عليك حياتك**"[2]، فالنسيان ما هو إلا محاولة فاشلة تجهد النفس وتنغص العيش.

ب. تهجين اللغة واستخدام العامية:

يعد التهجين ظاهرة مستحدثة في الأدب العربي والجزائري، وهي وليدة حركات الحداثة وما بعد الحداثة، والانفتاح عن التجريب، ويرى أحمد فرشوخ أن التهجين هو "لحن، فنصف بالبناء الهجين ملفوظا ينتمي حسب مؤشراته النحوية والتركيبية والتوليفية إلى متكلم واحد لكن يمتزج فيه عمليا ملفوظان وطريقتان في الكلام وأسلوبان ولغتان، ومنظوران دلاليان واجتماعيان"[3].

وبمفهوم أخر يمكن اعتبار التهجين اللغوي بمثابة "مزج قصدي للغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، أو التقاء وعيين لسانيين ينتمي كل منهما إما لحقبة زمنية أو فئة اجتماعية مختلفة، مما يعني حضور نمطين من الوعي المشخص واللغة، باعتبارها هجنة قصدية هي أولا وقبل كل شيء، هجنة واعية، أي أنها بمعنى من المعاني لغة مؤدلجة خاضعة لتشديدات دقيقة لها إيقاعها وموقفها الخاص تجاه اللغة الأولى، موضع التشخيص"[4]، وهذا نتيجة الوضع الراهن من الإرهاب وتدهور الأوضاع الاقتصادية، وارتفاع نسبة الأمية.

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص20.

[2] . نفسه: ص40.

[3] . أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مرجع سابق، ص103.

[4] . إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث. الأردن، 2008، ط1، ص410.

رغم أن الخطاب الأدبي وجب أن يكون باللغة الرسمية الفصيحة إلا أننا "نستشعر في نصوص الرواية الجديدة إصرارا على هدم المسافة القائمة بين لغة الكلام واللغة الفصحى، هو توجه يتوخى ضمنيا بلوغ الدقة من خلال اللجوء إلى الكلمات الأجنبية المتوفرة للتعبير عن الأدوات والوسائط التكنلوجية والرقمية، وأيضا الحفاظ على حيوية التواصل باستعمال الكلمات والاشتقاقات التي تزخر بها الدارجة"[1]، حيث سرعان ما نصطدم بوجود تواشج قوي بين الفصحى والعامية، ومرونة في تركيب الجملة تتيح قراءتها وكأنها لغة الكلام العادي.

يرى **محمد برادة** أن التهجين اللغوي هو مصطلح لغوي حداثي يأخذ معاني الإخصاب والتوليد، وهو "سيرورة ملازمة لحياة المجتمعات، تلاحق التحولات وتسعى إلى التعبير عنها من خلال ابتداع الكلمات وتلقيحها وتفريغ دلالتها وتلاوينها، وهو ما يجعل اللغة القومية تنقسم إلى لهجات اجتماعية ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية وطرائق الكلام"[2]، لا تعد ولا تحصى.

ينبع استخدام اللغة من الحاجة الفنية للمبدع، والتي يحاول عن طريقها إنشاء العالم الموازي الذي يسعى إليه غالبا، إذ أنها لغة "تجري في حدثينا اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة، وهي لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها لأنها تلقائية، ومتغيرة بتغير الأجيال والظروف المحيطة بها، وتتصل نشأتها بتاريخ اللغة العربية، ويعتبر وجودها بجانب اللغة الفصحى ظاهرة طبيعية في كل اللغات"[3]، فاستعمال اللغة العامية قد تكون وسيلة مقصودة من الكاتب يهدف من خلالها تقريب الناس البسطاء حول أعماله.

إن ثراء النص الروائي الجزائري باللغة العامية هو التعبير عن المعنى، مما يعطيها مدلولا عن جمالياتها، ولعل استخدام لها بغرض جذب القارئ إلى عالم السرد، لأنها لغة الواقع المعيش، والهدف هو معالجة القضايا التي يعيشها الفرد، إلا أن الإسراف في استخدامها يخل بالمتن.

---

[1]. محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، 2011، ص57.

[2] . نفسه: ص54.

[3] . محمد بن عبد الله عطوات: اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2003، ط1. ص65.

نلمس حضورا مكثفا للألفاظ الهجينة والكلمات العامية داخل الروايات في هذا البحث، وقد اضطلعت بدور كبير في تهجين اللغة تهجينا مخصبا، وساهمت في مسايرة الركب الحداثي للأدب الجزائري، ومن العبارات التي شملت تهجينا لغويا في المدونات الثلاث نمثل على النحو الآتي:

أ/ أنثى السراب:

العبارة	الصفحة
- "**لا شيء في هذا السكريتوريوم سوى هذا الضوء الخافت**".	- 11
- "**كان سينو يشتهي الموت مثل الساموراي**".	- 79
- "**ملامح عصابات القتلة والمافيا**".	- 88
- "**حمل الكمان، خرج من الكازما" (مخبأ الجنود)**.	- 88
- "**القتلة الذين أقنعوه بمغادرة غارنيه**".	- 89
- "**يتقاسمون السوناتات المتعددة**".	- 96
- "**حبه للوطن لغما خفيا اسمه اللوكيميا**".	- 98
- "**قال بلا تردد: خليك من الفيستي" (الكلام الفارغ)**.	- 270
- "**متعبة من الركض بين الكونسرفتوار ودار الأوبرا**".	- 273
- "**تمتم: la vie c'est comme des mot** ".	- 440
- "**مثلما فعل مع السويرانو ماريا كالاس**".	- 453

شكل (24)

ب/ ذاكرة الماء :

العبارة	الصفحة
- "رجل من ترابادور".	- 28
- "يتذكر كلما رآني الماطلا".	- 29
- "يا رجل واش راك تخرط" .	- 213
- "انغمست في قراءة الكولونيل".	- 215
- "كانت الوجوه الواقعة على أطراف شارع باستور".	- 217
- "الناس يتقاتلون للحصول على شكارة سميد أو فارينا".	- 218
- "ما راح يكون غير الخير il faut garder le moral"	- 221
- "رائحة الرطوبة وخشب المكتبة والموكيت".	- 222
- "قبل أن يغيب في الرتيروفيزور".	- 318

شكل (25)

ج/ شرفات بحر الشمال:

العبارة	الصفحة
- "روكيام (جنائزية) لأحزان فتنة".	- 7
- "في هاد البلاد personne n'est indispensable".	- 11
- "البناية التي أسكنها كانت عبارة عن مانيفاكتورة صغيرة".	- 11
- "ما تاكلش روحك ياصاحبي. احنا جايين عندكم"	- 284
- "لا أدري كيف عدت إلى الكنال هاوس، ولكني عدت".	- 299
- "يملأ عينيه بحقول أوفير الواسعة".	- 307
- "وأنا أقطع البهو المؤدي إلى خارج الميوزيكثياتر".	- 324
- "بعض النقود وكارت تيلفونية".	- 296
- "نقلع له الرحمة ديالو بالاك يتعلم شوية".	- 17
- "في منتصف النهار عاد كعادته إلى أوبرج رافو".	- 80
- "التراجيديا احساس قبل أن تكون ألوانا فاقعة".	- 156.

شكل (23)

وانطلاقا من هذه المقبوسات من الروايات التي تظهر استخدام الكاتب لكل من سياقات تهجين اللغة واللغة العامية يمكن فرز مجموعة من الملاحظات تتمثل فيما يلي:

- التأثر الشديد بالثقافة الفرنسية.
- عكست هذه الرواية الثقافة العالمية للكاتب واطلاعه على الآداب والحضارات الغربية.
- التأثر باللغات الأوربية كالإسبانية، والفن الأوربي خصوصا الرسم في هولندا.
- يأخذ تهجين اللغة في هذه الروايات أحد الأشكال التالية:

. لغة فصحى + لغة عامية

. لغة فصحى + فرنسية فصيحة أو فرنسية معربة

. لغة فصحى + مصطلحات أجنبية تم تعريبها حديثا

. لغة فصحى + لغات أجنبية

ج. العنف اللغوي واستخدام الألفاظ البذيئة:

لقد عرفت البشرية أول جريمة في التاريخ وذلك عند قتل قابيل لأخيه هابيل، ويخبرنا الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم عن هذه القصة بقوله: «[illegible][1]، وقد تجلى العنف في

[1] . سورة المائدة: الآيات 28/29/ 30.

فعل القتل، ومن ثمة نجد أن العنف هو ظاهرة اجتماعية سايرت الحضارة الإنسانية منذ طلائعها الأولى، إلا أن أنواعها وأحجامها تتغير بتغير الزمان والمكان والأشخاص.

يعرف علم الاجتماع الحديث والمعاصر ظاهرة العنف بكونها "سلوك أو فعل يتسم بالعدوانية، ويصدر عن طرق فرد أو جماعة أو طبقة اجتماعية أو دولة بهدف استغلال أو إخضاع طرف أخر في علاقة قوة غير متكافئة اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا، مما يتسبب في إحداث أضرار مادية أو معنوية أو نفسية لفرد أو جماعة أو طبقة اجتماعية أو دولة أخرى"[1].

ويؤكد هذا المفهوم أن الهدف من العنف هو تحقق الاستغلال وفرض السيطرة على الآخر بالقوة، وهذا ما يؤدي إلى أضرار مختلفة، فالعنف يعد على أنه "مجموعة من السلوكيات التي تهدف إلى إلحاق الأذى بالنفس أو الآخر ويأتي بشكلين: إما بدني، مثل الضرب التشاجر والتدمير أو اتلاف الأشياء، أو العنف اللفظي، كالتهديد، الفتنة النكت اللاذعة، وهو في الأخير يؤدي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى إلحاق الأذى"[2]، إلا أن نتائج العنف غالبا ما تكون وخيمة سواء اللفظي أو الجسدي.

إن العنف في اللغة "ضد الرفق واللين، وهو عنيف مع الشيء، أو الشخص إذا لم يكن رفيقا به، وفي الرفق من الخير ما في العنف من الشر، وأعنف الشيء أخذه بشده كرهه وأنكره، والتعنيف التوبيخ واللوم"[3].

ومنه؛ فالعنف هو كل إكراه جسمي أو نفسي قادر على إثارة الرعب والخوف والألم والموت، وقد عرف الأدب اهتماما بالغا بالعنف من حيث هو ظاهرة اجتماعية، فتعددت الكتابات وتنوعت الرؤى الفنية له، خاصة وأن المحور الأساسي لهذه الكتابات هو الواقع المرجعي، فدأب الأدباء على محاكاة الواقع بكل ما يشمل من الظواهر المادية والمعنوية.

إن "الكتابة حرية، فإنها ليست سوى لحظة لكن هذه اللحظة من ين أوضح لحظات التاريخ، ما دام التاريخ هو دائما وقبل كل شيء اختيار وحدود لهذا الاختبار، ولأن الكتابة تصدر من إشارة

[1] . خالد عز الدين: السلوك العدواني عند الأطفال، دار أسامة، عمان الأردن، ط1، 2012، ص139.

[2] . عصام عبد اللطيف: سيكولوجية العدوانية وترويضها، دار غريب، القاهرة، 2001، ص97.

[3] . ابن منظور: لسان العرب، مادة عنف. تح: عبد العلي الكبير وآخرون، ج4، ص3132.

دلالية للكاتب، فإنها تلامس التاريخ أكثر من أي عنصر أخر مكون للأدب"[1]، غير أن الرواية كانت الجنس الأدبي الأكثر مقاربة للعنف، حيث بالإمكان عدها كوثيقة تاريخية تصف واقع الحرب والعنف والقتل في المجتمع.

إن الملاحظ في كتابة العنف أنها لا تنقل واقع العنف كما هي داخل المجتمع، حيث يمكنها أن تكون فعل عنف في ذاتها، أو أن تكون رد فعل ممن مورس عليه العنف، وبذلك قد تكون الكتابة حالة من العنف، فإذا أخذنا "عبارة كتابة في معناها الأصلي فهي هذه الرموز والعلامات التي ننشئها بالقلم على ورقة بيضاء، وبهذا المعنى فالكتابة فعل مادي ملموس لا يخلو من العنف، ويمكن أن نتساءل أليس هذا الفعل المادي الملموس ـ فعل الكتابة ـ فعل عنف؟ ألا تتألم الصفحة البيضاء لأن هناك قلما عنصرا خارجيا يخدش جسدها ويبيحه، ويلوث بياضها الصافي الطاهر، أليس هذا عنفا يمارس على الصفحة البيضاء، ألا تعني الكتابة اغتصاب لجسد صامت طاهر؟"[2]، ومن ذلك نجد أن الكتابة لا تنقل العنف فقط، بل توجهه بمزيد من العنف، وهذا انطلاقا من كونها كتابة لا "تهادن ولا تساكن، فلا تعرف الليونة والمرونة فهي كتابة عنيفة انقلابية مدمرة في معجمها ولفظها، وأسلوبها ولغتها، في شكلها ونوعها، في شخوصها وعوالمها"[3]، في مكانها وزمانها، في واقعها وتخييلها.

اللغة والعنف، يحمل الربط بين هذين الكلمتين تصورين في تحصيل الدلالة، الأول: غما أن تكون لغة العنف، أي كيف تحكي لنا اللغة عن العنف الحاصل في مكان وزمان محددين، والثاني: أن تكون عنف اللغة، وهو التساؤل حول كيفية ايصال العنف عن طريق اللغة، وحول القالب اللغوي الذي تستخدمه اللغة في تصوير العنف، أو بصيغة أخرى: كيف كتب لنا "الأعرج" العنف داخل رواياته؟

تأتي رواية **أنثى السراب** لتخبر القارئ عن الأحداث التي لم يخبر بها "سينو" عن نفسه، إذ أن "الأعرج" قد إبتدع شخصية أنثوية تبادله السرد، وتخبر عنه، فقد افترضت "ليلى" موت "سينو"،

[1] . رولان بارث: الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية، المغرب، ط2، 1985. ص40.

[2] . حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، دار الأمان، المغرب، ط1، 2009، ص32.

[3] . نفسه: ص32.

لتقدم على قتل "مريم" حتى أنها استعدت لذلك ولبست الأسود حدادا "**لبست الأسود استعدادا للحداد، فأنا مقدمة على شيء خطير، قلبته في رأسي طوال الزمن الذي أعقب سينو في غيبوبة فجائية، ودخوله إلى مستشفى بباريس**"[1]، فغيبوبة سينو فتحت أمام ليلى كل الخيارات للقتل وتصعيد العنف لدرجة التبرير لما ستقدم عليه "**قبل قليل حشوت مسدس بريتا برابللوم بسبع رصاصات ووضعته بجانبي في انتظار لحظتي المناسبة، ثقيل، لكنه قوي ومتين، المجرم والبريء والحاقد يفكران بالطريقة نفسها، الفرق بينهما لحظة النسيان، الأسئلة الخفية، رجفة الارتباك ثم العبور نحو التنفيذ**"[2]، ويظهر هذا المقبوس نوع السلاح بكل تفاصيله الدقيقة وصفاته الخاصة، وهذا ما يدل على اضطلاع الكاتب بأنواع الأسلحة، فلربما كانت هذه المعرف بسب سنوات الأزمة والإرهاب.

بلغ السارد في وصف الحالة النفسية لليلى مبتغاه، فقد صور لنا حبيبة افترضت موت حبيبها، وقررت الانتقام من شخصية ورقية عصفت بحياتها، وتركتها تقبع في الظل، "**هيأت نفسي من رأسي حتى أخمص قدمي لافتقادك، جلدي مغطى بقشرة تمساح، لكني عندما واجهت المرآة، أحسست فجأة بمدى البياض الذي خلفته وراءك وأصبح يلفني، بدون أن أدرك هول الفجيعة التي كانت كل يوم تتوغل في بعنف غير مسبوق**"[3] كما أورد سينو في الرسالة الأولى التي بعث بها نحو ليلى خطابا يعج بالموت، "**كل الحسابات التي خمنتها سلفا كانت خاطئة، كنت أتصور مثلا أني سأموت على يد مواطن معتوه يظن أني سرقت حبيبته من سريره، أو على لسان إمام أعمى يفتي حتى في حق الملائكة التي لا تخجل من النوم مع الحوريات، أو ربما في طائرة ترتفع ثم تنسحب من الرادار نهائيا، أو حتى بسرطان ينفجر فيك كاللغم الموقوت، فلا أحد فوق الصدف القاتلة ولكن أن يخدعني قلبي، فهذا لم أتصوره أبدا**"[4]، فكأنه يروي سيناريوهات موته المختلفة التي خطرت يوما على عقله، لكنه لم يتخيل يوما وقوف قلبه.

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص13.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص12.

[3] . نفسه: ص22.

[4] . نفسه ص27.

وتأتي اللغة في هذه الرواية على ذكر العديد من الألفاظ السوقية في مواضع مختلفة، ومثل ذلك: "**لكن التراجيدية الكبرى هي أن تنام في أحضان رجل أنت لست معه أبدا، وكلما لمسك انتقل جسدك نحو غيره، ق..ة، ق...ة، لا أكثر**"[1]، الشيء الذي يؤكد الوسم العنفي للخطاب داخل هذه الرواية، خاصة وأن استخدام هذه الألفاظ دلالة على عنف اللغة.

إن استعمال الألفاظ النابية في الأدب يؤدي بنا إلى التساؤل العام حول براعة وقدرة الكاتب في الغوص في واقعه، أم أنه ينبع من عجزه عن السمو لجمال الأدب ورونقه، وأمام هذا التساؤل يرجع مبتغى السارد من إيراد الألفاظ السوقية إلى مأخذين: إما قد يكون النقل الكلي لعالم الواقع داخل عالم المتخيل بسلبياته وإيجابياته، أو أن إيراد هذه الألفاظ جاء نتيجة لحظة الكتابة، والتي تعد لحظة الانفلات الواعية في ذات الأنسان، أي الكتابة فعل ذاتي قد يكون واعيا أو منفلتا عنه.

تصف رواية "ذاكرة الماء" عالما مترعا بالعنف والقسوة، حيث يحتل العنف مكانة واسعة في مجريات الرواية، إذ نلاحظ على طولها تطورا لظاهرة العنف مواكبة مع حياة البطل من الطفولة إلى المراهقة، من القرية إلى المدينة، من العائلة إلى الشارع، فتشكل الرواية دورانا في عالم مغلق يهيمن عليه العنف، فلقد تنبأت العرافة بموته حينما كان في بطن أمه، مثلما أورده نصه، "**اسمعي يا لالة مولاتي، بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى، قبل أن يكون رابعك صبيا، خامسك أبشرك سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد، أي حديد، سألت أمي، سكين رصاصة، سيارة طائرة**"[2]، حيث يطغى الجو الجنائزي وصور الموت على كافة صفحات الرواية.

أكد **الأعرج** بدوره هذا الجو الجنائزي الذي رافق كتابة هذا النص، إذ أنه كتب "**داخل هذه الرحلة، رحلة القساوة وأنا أكتب هذا النص، فوجئت بميراث الكتابة التراجيدي: جنون يقارب**

[1] . نفسه: ص58.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.

الانتحار مرض العيون والذاكرة تساقط الشعر والخوف، خسران البيت والأرض والبلاد، السرية والمنفى"[1].

ومنه؛ أسبق الكاتب في الإهداء ذكر جميع المخاطر والمآسي وحالات العنف الذي تعرضت له وهو يكتب هذه الرواية، كما عبر عن القساوة والأمراض التي رافقت تأليفها.

صورت هذه الرواية العنف والاضطهاد الذي كان يعيش تحت نيره الأستاذ الجامعي المهدد بالاغتيال رفقة عائلته، فقد سلب الخوف منه معالم الحياة ولذتها، ولم يبق له في الأفق غير الرماد، "**لا شيء في هذا الأفق، لا شيء أبدا سوى الكتابة وتوسد رماد هذه الأرض**"[2]، كما أصبحت حياته تشوبها مشاهد القتل والدم يوميا، وحتى أحلامه أصبحت كوابيس تفزعه نومه يحاول نسيانها.

وسرعان ما يتذكر المشهد الأخير من الكابوس الذي رآه عند الفجر "**الساحة كانت ملأى بالناس الذين يرتدون أقمصة بيضاء، فضفاضة، وعليها بقع الدم اليابسة، يلتفون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزق، كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين، شظايا المخ واللحم تلتصق بالقضبان الحديدية الصدئة التي كانت في أيديهم، كنت أرى ذلك الرجل، أو بقاياه من شرفة الطابق الخامس حيث أقيم، قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبرا يسكن به رجل يبدو أنه لا يزال على قيد الحياة، كانت الجثة الممزقة تشبهني**"[3]، فالعنف صاحبه حتى في احلامه وكوابيسه، وكان ذلك نتيجة تراكمات عقله ألا واعي.

ولا تخلو هذه الرواية من الألفاظ السوقية والبذيئة التي جسدت العنف اللغوي داخل النص في أشد حالاته فقد ورد ذكر العديد من الألفاظ النابية التي أبداها السارد كرد فعل مورس عليه من قبل السلطة أو الحياة وعلى سبيل المثال نذكر:

"**ارتبك لحظة:**

[1] . نفسه: ص10.

[2] . نفسه: ص7.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص19.

- **ربي؟.**
- **هذا ربك أنت مش ربي أنا. دز معاهم أنت وأوراقك وربك"**[1].

وفي موضع أخر نجد:

- **والله تشبه الشرطي، هفيتنا يا وحد المسخوط.**
- **نشبه لأختك يا عط..."**[2].

ونجد كذلك:

"**ق...ة وخلاص، بنت لكل الناس**"[3] .

ومن ثمة؛ تصبح الكتابة في نص "ذاكرة الماء" انقلابية وتصبح اللغة مدمرة، فتنحصر غايتها أن تنقل عالما تخيليا موازيا العالم الواقعي.

تُحمل **شرفات بحر الشمال** على محور لغة العنف وتتبناه، وتجلى ذلك في اختيار الكاتب لعناوين بعض فصوله مثل: روكيام لأحزان فتنة، جراحات الذبيح العاري، حقول فان غوخ اليتيمة، فتغلب على هذه الرواية الروح التشاؤمية وصور الموت التي تطارد البطل ياسين في حله وترحاله، فقد أصبح العنف قرين الإنسان الجزائري ورفيقه الذي يرافقه أيامه وكوابيسه حتى وإن قرر الهروب منه والاستسلام لقبر المنفى وراء البحار لا يفارقه، بل يلتصق به في أقصى درجات السعادة والحميمية التي يكون فيها، حيث يشاهده علاماته على كل المارة والموظفين وحتى العمال.

حدث وأن نسي ياسين تاريخ ميلاده فهو لا يتذكر سوى تواريخ الوفاة والانتحار، فاستغرب عندما هنأته العاملة بعيد ميلاده: "**لم أكن قادرا على الكلام ولا على الوقوف، كم تمنيت أن أعود لها وأقول لها: عذرا أتعلمين يا سيدتي، من كثرة شطط الدنيا نسيت أن لي يوم ميلاد، فأنا اليوم لا أحفظ إلا تواريخ وفاة أصدقائي وتواريخ انتحاراتهم أو اغتيالاتهم**"[4]، فارتبطت سيرورة التاريخ

---

[1] . نفسه: ص32.

[2] . نفسه: ص35.

[3] . نفسه: الصفحة نفسها.

[4] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص78.

بالنسبة إلى ياسين بحوادث الموت والانتحار والاغتيالات لأهله وذويه، الشي الذي أنساه طعم الفرح في أيامه، حتى ولو يوم عيد ميلاده.

لا يعد النسيان خيارا في حياة ياسين، حيث عاش حياته على عتبات الانتظار" **قضيت سبع سنوات أنتظر امرأة لا تحتاج إلى تعريتي لتهزني من عمقي، أو رجلا يعبر عتبة البيت فقط ليقول لي صباح الخير، أو ليشهر في وجهي سكينا حادة أو مسدسا ليضع حدا لحياتي، أنا قادم من أرض صرنا نحتفل فيها بذكرى الموت وليس الحياة، ولهذا لا نعرف كيف نتعامل مع السعادة عندما تفاجئنا، كل واحد فينا عليه أن ينتظر موته ليحتفى به، عذرا، شكرا سيدتي، ذكرتني أن لي عيد ميلاد هو هذا اليوم بالذات، اليوم الذي صممت فيه على انتحار الخلاص بطريقتي الخاصة، مثل الساموراي الوطني الذي أخطأه الإرهاب صنع قدره بنفسه، بدل أن يشهر سكينته ويشق بطنه، سحب مسدسه ووضعه في رأسه ثم أطلق أول وآخر عيار ناري في حياته**"[1].

ويظهر المقطع السابق كثافة التراكمات النفسية والاجتماعية المسببة لشحنات العنف التي رافقت حياة ياسين فاختار السارد جملة من الألفاظ الحادة والعنيفة التي تعبر عن شطط الحياة وآلامها، فعزف ياسين عن الحياة وعن السعادة وعن مسببات الفرح، وحمل على عاتقه سجل الوفيات والانتحارات والاغتيالات لجميع أصدقائه وأحبائه الذين ماتوا، ولم تبق له رغبة في العيش داخل متاهة الموت العشوائي أو مرارة المنفى، فقرر الانسحاب والسعي نحو الخلاص الروحي مثلما يفعل مقاتل الساموراي.

لقد قدم لنا **الأعرج** تجربة إبداعية تدفعنا إلى رصد مظاهر العنف من خلال الأدب، وقد تناولت الروايات الثلاثة تجليات العنف بنمطيه: **الجسدي** ويأتي ذلك في وصف حالات الموت والقتل من جهة، ومن جهة ثانية يتجلى العنف كسمة تميز بعض العبارات الداخلة في النصوص حتى ولو كانت تصف احداثا عادية، **واللفظي** والذي يتجلى من خلال الألفاظ البذيئة، والتهديدات والشتائم.

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص78.

إن "كتابة أدب عنيف يخرج التفكير عن طمأنينته، ويستفزه فهي لا تطمح إلى نقل العنف كما هو في العالم فقط، بل تطمح إلى الدخول في احتكاك عنيف مع العالم ومن هنا تأتي الكتابة متوحشة، غريبة ومدهشة"[1]، ومن ذلك أنتج لنا الأعرج كتابة روائية توثق حالة العنف التي تعرض لها سابقا، حيث وصف واقع الحرب والقتل الإرهاب، كما أدان واقع العنف والتهميش والإقصاء الذي عايشته الفئة المثقفة في المجتمع الجزائري.

إذن؛ تعد الكتابة انشاء جديد لعالم مواز للعالم الواقعي، فعادة ما يرغب الكتاب في إعادة استرجاع حياتهم استرجاعا او تخييلا، خاصة في مراحل العمر المتقدمة، فتصبح الكتابة ولادة ثانية، اختيارية وانتقائية، ومن لا يختار ولادته الثانية يبقى بين المهملين بكل صنوفهم، فكتابة التخييل الذاتي هو ولادة ثانية لصاحبه، يهدف إلى تميز الذات عن طريق سرد تيمات خاصة ومتفردة، كما يحفز على العمل من أجل تجميل الحياة، خاصة وإن كان مسرود ومكتوب بطراز سردي مميز، وعليه نبحث في الفصل الموالي عن أهم التيمات والمضامين التي تميزت وتفردت بها نصوص أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال، في التعبير عن المواقف الذاتية للكاتب الأعرج.

[1] . حسن المودن: الرواية والتحليل النفسي، مرجع سابق، ص31.

الفصل الرابع:

التيمات الذاتية داخل أنثى السراب

ذاكرة/ الماء/ شرفات بحر الشمال

الفصل الرابع:

التيمات الذاتية داخل أنثى السراب ذاكرة/ الماء/ شرفات بحر الشمال

1. محاورة الذات / التاريخ / المجتمع
2. الانعزال والاغتراب
3. الإرهاب / الخوف من الموت
4. ثنائية (المرأة / الأنثى)
5. الموسيقى / الفن
6. تيمات متفردة أخرى

تشترك كل من **أنثى السراب وذاكرة الماء** و**شرفات بحر الشمال** في عنصر واحد، وهو عنصر التأريخ الشخصي لذات الكاتب الخاصة، حيث يأخذ هذا التأريخ شكلا جديدا غير مقيد بالشكل الكلاسيكي المعهود والمتعارف عليه لجنس للسيرة الذاتية، فهو شكل يتسم بمجموعة من الخصائص التي تجنبه المساءلة الاجتماعية في السيرة الذاتية، ويتم ذلك باستخدام قرائن مبثوثة داخل النص في صور مبعثرة، وتعمل هذه القرائن على الإحالة لشخصية الكاتب الحقيقية، فإذا ما كانت السيرة الذاتية تعني إعلان التطابق الحرفي للنص مع الحياة المعاشة للكاتب، فإن التخييل الذاتي هو ممارسة كتابية إبداعية تنتقي الأحداث الحقيقية من التجربة الحياتية بصورة غير مقيدة، ثم تضفي على تلك التجربة إضافات الحس التخييلي بأساليبه وتقنياته المختلفة كالحذف والإضافة، أو التقديم والتأخير، وهذا حتى يتناسب مع اللعبة السردية من جهة أولى، ومن جهة ثانية حتى يتناسب مع الرؤية أو التصور العام التي يتوخاه المؤلف من السرد.

تحتوي نصوص كل من "**أنثى السراب, ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال**" على بعض الملامح التصنيفية المتقاربة وبعض المكونات الفنية والموضوعاتية المتماثلة والمطردة بالترتيب من عنوان لآخر، كما نلمس تشابه كبيرا من حيث الشخوص الرئيسة الممثلة داخلها، ومن حيث السطوة الكبيرة والبروز الشديد للذات في الكتابة، ما يمكن أن يجعلها ضمن متن رواية واحدة، أو ضمن نص واحد يحمل سمة النفس الطويل يطغوه التكرار، وكأن هذه الروايات الثلاث بمثابة عمل واحد مكون من عدة أجزاء، كما نستشعر كذلك تجليات الحرب الأهلية التي عصفت بالمجتمع وطبقاته كالمثقفين والفنانين والأدباء فوسمت الحياة الاجتماعية وطبعت مواضيع الأدب وأساليبه ونقوده.

والملاحظ هو انتهاج هذه المدونات لمنهج التخييل الذاتي، وسيرها وفق أطره العامة، هذه الأطر التي تؤكد كونه صورة من الصور الجديدة للخطاب السير ذاتي، وأحد تمظهرات السيرة الذاتية في محطات ما بعد الحداثة، خاصة وأن هذه المدونات تعمل على نقل مواقف الكاتب واضطراباته النفسية، وتعكس مراحل تطور وعيه السياسي والأيديولوجي، كما تنقل مجموعة من المواضيع التي شغلت بال الكاتب جمعنها في مجموعة من التيمات نستعرضها هذا الفصل.

1. محاورة الذات / التاريخ / المجتمع

تتميز كل من المدونات الثلاث؛ **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال** بكونها تعكس النمطية الموضوعاتية، والأساليب الكلاسيكية المعتادة، وما يفسر ذلك هو انطلاقها من التجربة الذاتية الخالصة للكاتب، ومن خضم حياته الخاصة، فغالبا ما ينزع **الأعرج** إلى اختيار شخصياته الرئيسة من طبقة المثقفين، سواء كانوا من الفنانين أو النحاتين أو الصحافيين أو الأساتذة الجامعيين، وغالبا ما يصورهم في إطار التألم والتأسف والحسرة على أوضاع البلاد وأغلال السلطة فيها، فيظهر عجزهم، وعدم إمكانيتهم على تغيير الأوضاع، وذلك في قالب رومانسي مفرط، ولعل هذا ما يعكس لنا أيديولوجيا الكاتب المشبعة للقيم والمفاهيم الغربية للحرية والحداثة.

1.1. محاورة الذات في أنثى السراب:

تقوم رواية **أنثى السراب** على مجموعة من الرسائل الغرامية المتبادلة بين الشخصيتين سينو وليلى، وهذا ما يلخص العلاقة المعقدة والمبهمة التي بينهما، كما أنها تعمل على تفسير الحوارات الذاتية البينية لكل منهما، وتظهر فيما كان أحدهما قد منح أو سلب من الآخر، فقد أبان هذا التراسل بين هذين العاشقين وجود العديد من العوائق التي حالت دون نجاح العلاقة التي تجمعهما أو حتى في لقائهما، مثل الوعي الفردي والذاتي بينهما معا في فشل مشروع الزواج "**أشتهي لو كنت أسن القوانين، أن أقبل بالحل الوسط، مادام الزواج مجرد عقد، ليتفق الاثنان المرأة والرجل معا، على احترام الرباط الذي سيصبح مقدسا، ولكن شرط احترام كل البنود، وربما كان أهمها حرية تحديد مدة الزواج ولتوضع في خاتمة العقد جملة مكتوبة بخط نافر ومميز: عقد قابل للتجديد**"[1].

ومن بين العراقيل النفسية والذاتية كذلك، توجد شخصية مريم، الشخصية الورقية المليئة بالسحر والغواية التي ابتدعها "سينو" في كتاباته، تتساءل ليلى كيف ل "**امرأة ورقية تقتل كائنا من لحم ودم؟ رهاني كله أن أكل رأس مريم قبل أن تأكلني، كنت الحقيقة الوحيدة وكان قناعي**

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص33.

هو الورق"[1]، فتعالق ملامح مريم بملامح ليلى أرقها وجعلها تشعر بالعجز، وهي تقبع خلف قناع وهمي ورقي لها، ومن ثمة أعلنت ليلى قتلها واسترجاع هويتها المسروقة، ف"**مريم لم تكن إلا استعارة قاتلة لضعف خفي أخفقنا في مقاومته**"[2]، ضعف تولد إبان سنين الجمر التي حتمت عليهما التنكر واستخدام الأسماء المزيفة لئلا تدميهما عجلة الموت الطاحنة، والحماية من محيط قاتل.

لا تنكر **ليلى** النشوة والسعادة الأولية التي منحها لها اسم مريم، حيث أدخلها هذا الاسم في خضم لعبة لغوية سحرتها منذ البداية فقد اعترفت بقبولها خوض هذه اللعبة المجهولة النتائج، تقول: "**قبلت باللعبة ولكنها قتلتني في النهاية، وخذلت سذاجتي الطفولية، لست مجبرة على الاستمرار وفاء لكذبة تسحقني كل يوم عشرات المرات**"[3].

ومن ثمة؛ تعقد العزم في أن تعيش حرة من تبعات مريم، "**امنحني حبيبي فقط فرصة قتل مريم فيك، لكي أستطيع أن أعيش معك بقية عمري حرة، مثلما أحلم، ولا تسألني لماذا، الإجابة لم تعد تهم كثيرا لك الإجابات كلها في ربع قرن من الخوف والصمت والأقنعة**"[4]، وتؤكد رغبتها في استرجاع ذاتها الحقيقة المسروقة "**أريد أن أسترجع هويتي المسروقة هل فهمت يا سينو؟ لا أريد شيئا آخر غير استرجاع هذه الهوية المبهمة أرفض أن تلبس مريم وجهي وتسرق ملامحي، وتعيش بجسدي كل شهواتها وجنونها**"[5].

إلا أنها لا تخفي التناقض الذي يختلجها حين قتلها مريم، فحتما سيسبب ذلك الأذى "لسينو" وهذا ما لا تريده، لكن رغبتها القصوى في الانتقام ممن سرقت هويتها جعلتها تدرك جدية الأمر، لأنها لم تتمكن من وضع وجه وملامح على الاسم الذي كان يشبهها وينزلق من أصابعها مثل حبات الرمل، "**يكفيني هبلي وجنونك الذي في، ورغبتي القصوى في الانتهاء من الكذبة التي سرقت حياتي، ولا يهم بعدها إن آذيتك، فأنا لا أقصد سوى أن أكون كما**

---

[1]. واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص21.

[2] . نفسه: ص35.

[3] . نفسه: ص14.

[4] . نفسه: ص12.

[5] . نفسه: ص15.

عرفتني في المرة الأولى، بدون وسائط، ولا حتى كذب أبيض، ولا أقنعة، حتى ولو كان القناع جميلا واسمه مريم"[1]، فتترد حينا على ذلك، كيف يمكن لكائن حي من أن يقتل كائن ورقيا.

تؤكد ليلى اضطرابها بتصرفاتها، حيث ترى بأن هذه الكذبة مجرد حماقة تدفعها الأشواق الدفينة في أعماق الذات، ف "**لا هدف لي من وراء هذه الحماقة التي أنا بصدد ارتكابها، ولا وراء هذا الجنون العاري المستبد بي، سوى وضع أشواقي الحزينة في مهب الأكف الناعمة**"[2]، تلك الأكف التي تدرك الحقيقية الحزينة وتحس بها.

تحاول ليلى إدراك ذاتها الخاصة، فهي كائن حي على عكس مريم الكائن الورقي، "**اسمي ليس مريم، هل يجب ان اصرخ على الأسطح لكي تسمعني؟ لست مريم ولن أكونها، أنا ليلى، قد لا تكون في اسمي أية إثارة، ولا أي استثناء، ولكن هذه هي أنا**"[3]، حيث تشير إلى حقيقتها المسروقة، إلا أنها أحيانا تستسلم للقدر الذي اختاره "سينو" لها، بعد عجزها في مجاراة "مريم"، أو حين تعجز عن الخروج من اللعبة التي وقعت فيها، "**ها أنا ذي، مريم، كما شاء لي سينو. لا كما شاءت الأقدار، ومحا بجرة حب مجنون اسم ليلى من الوجود. فجأة أصبحت أنتمي لاسم آخر لا أدري كيف شق صدري في البداية واستقر به، لقد أوهم الجميع باسم مريم وكأنها كائن بشري، وهي ليست أكثر من امرأة ورقية جاءت على أنقاض امرأة حقيقية، بنية مبيتة أو طيبة، سرق مني سينو اسمي الحقيقي، وطوح به في الفراغ المميت، واشتق لي اسما أكل كل شيء في داخلي وسرق مني هويتي وحتى ألبستي**"[4]، ومنه ترى "ليلى" أن "سينو" هو المسؤول عن كل ما يحدث لها.

أما عن سؤال المركزية والهامش، فنجد أن هذه الرواية قد قدمت كمّا هائلا من المعارف الذاتية والخاصة بحياة الكاتب من خلال الرسائل المتبادلة طيلة فترات طويلة، والتي كشفت عن

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص20.

[2] . نفسه: ص35.

[3] . نفسه: ص34.

[4] . نفسه: ص72.

الحياة الخاصة والمخبوءة، حيث أن "القسم الأكبر من هذه الرسائل يكون من "ليلى" إلى "سينو"، وصحيح أن الراوي هو "ليلى"، إلا أن السرد في كل الحالات يبقى ذاتيا مباشرا "[1].

نجد أن "المساحة السردية المخصصة لليلى أكبر بكثير من تلك المخصصة "لسينو"، إلا أن عالمها هو "سينو" وحسب، أما عالمه فيكون أوسع أو أكبر من أن ينحصر بها، فحين تروي "ليلى" يحضر سينو على نحو كبير جدا، مع حشد هائل للجانب العاطفي، وحين يروي "سينو" تغيب "ليلى"، أو يبهت حضورها، ويبقى "سينو" حاضرا، "فسينو" هو المركز وهي الهامش الذي يسير باتجاه المركز، علما أن "ليلى" في أكثر من موقف لا تكاد تنفصل عن ذات الروائي"[2]، حتى وإن استعان الكاتب بشخصية أو براو آخر يبادله التناوب السردي، فكل الشخصيات تستمد أهميتها وشرعيتها الفنية بمقدار اتصاله وقربها من ذات الروائي.

يقف قارئ **أنثى السراب** أمام جملة من الرسائل، تنطلق من الذات لترجع إلى ذاتها، باعتبار أن الراوي هو واحد يتداول الحكي بين شخصيتين رئيسيتين، سرد محكي ضمن رسائل مشحونة بجملة من الأسئلة الفلسفية حول الموت والحياة، ولعل خوف سينو من الموت وحرصه على حب الحياة، يظهر منذ الصفحات الأولى، حيث تولد هذا الخوف نتيجة لصدمة تلقاها حينما تعرض لأزمة قلبية أرقدته مستشفى باريس، ومن ثمة جاهد نفسه لمساءلة نفسه ضمن ممارسة الكتابة، "**انتابتني رغبة محمومة لكتابة نفسي قبل فوات الأوان، ربما هي هزة الموت تعيدنا بالقوة إلى ذاكرتنا المدفونة في الأعماق**"[3].

شعر سينو أنه مدين لليلى بكتابة تعيد لها ما أعارته، وما سرقه ربع قرن من الزمن "**ربما لأني اكتشفت بعد ربع قرن معك، أنه آن الأوان أن أعيد لك كل ما سرقته منك نصوصي، أو أعرتني إياه، اسمك أولا ليلى**"[4]، لذلك طلب منها التوجه نحو البنك حتى تستسلم الصندوق

[1] . رزان محمود إبراهيم: السيرة الروائية في أنثى السراب لواسيني الأعرج، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، الأردن، ع2، المجلد العاشر، 2013، ص1702.

[2] . نفسه: ص1700.

[3] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص31.

[4] . نفسه: ص32.

الخشبي الذي تقبع فيه تلك الرسائل منذ أمد بعيد، فأراد منها أن "**تأخذ الرسائل التي تنام منذ زمن في عمق الصندوق الخشبي الصغير حفظا لها من السقوط في دائرة الموت والنسيان**"[1].

ومنه؛ تعد حادثة اقتناء ليلى لهذه الرسائل القابعة في الظلام والخفاء هي أساس اللعبة السردية، كما أنها تمثل الحالة الابتدائية للقصة، إذ تنطلق ليلى في استرجاع تاريخها مع سينو بكل الذكريات الإيجابية والسلبية، وتبدأ معها رحلة التساؤل عن الذات، عن الأحلام المهجورة، عن الأسرار المخبوءة، وعن الواقع المرير الذي عاشته خلف الشخصية الورقية "مريم" التي سلبتها هويتها وحرمتها حلم الزواج والسعادة والحرية والأحلام.

2.1 . محاورة التاريخ في ذاكرة الماء:

يتعامل الراوي مع التاريخ بوصفه جزء من وعي الشخصيات، ولاسيما الشخصية البطلة التي يمرر الكاتب من خلالها ما يريد الحديث عنه عن الماضي بشكل عام، ونجد أن البطولة في العمل السردي لا تتجلى من خلال مواقف الشخصية البطلة داخل المجتمع الحكائي فحسب، وإنما من خلال الوعي الذاتي الذي تبرزه الشخصية حين التعمق في التاريخ، عبر أزمنته الماضية وشخصياته، وكذلك عن طريق الزمن الحاضر بتناقضاته وإفرازاته.

يحدث الكاتب من جهة أخرى مجموعة من الإسقاطات بين الزمنين، يصل بواسطتها إلى خيبة أمل إزاء الحاضر وإخفاقاته، وتتجلى هذه الخيبة من خلال ما تلفظ به البطل يقول: "**أشعر أن أشياء كثيرة تكسرت في داخلي، بعضها انقرض نهائيا، وبعضها الأخر يتهاوى الآن بدوره قطعة قطعة كأحجار الوديان التي ساخت التربة التي كانت تتكئ عليها، الدنيا كانت واسعة عندما كنا صغارا، وعندما كبرنا ضيقوها علينا**"[2]، فيبرز هنا سخط الكاتب من قسوة الحياة وتغيراتها التاريخية بين ماض جميل ورحب، وبين حاضر خانق صدئ.

يشكل التاريخ بالنسبة للروائي المادة الخام والمصدر الأساسي لنصوصه، لما يحتويه من مواقف وأحداث متشابهة، فالتاريخ يعد مصدر التجارب الإنسانية، استمد منه كثير من الأدباء

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص26.

[2]. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص24.

موضوعات لإبداعاتهم، والأديب إنما يختار من التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الأنسان في ذاته، ومن هذا المنطلق اختار "الأعرج" لسرده في ذاكرة الماء زاوية نظر خاصة.

ينظر الكاتب إلى التاريخ في **ذاكرة الماء** بعين الحاضر المؤلم، حيث يبحث من خلالها عمن يحدث التغير للمجتمع والسياسة، كما أنه يتأسف عبثا على سقوط الأنظمة والأسس العامة، ويتساءل عن جدوى الالتفاف حولها، "**هل لأن الأنظمة سقطت، يجب أن نسقط نحن كذلك؟**"[1]، فلطالما سبب له هذا الالتفاف اخفاقات أمام نفسه وأمام تاريخه، "**أنا أخفقت مع نفسي. كل شيء ينهار. حتى أبسط الخطابات صرنا نشكّ فيها. مراجعنا انكسرت. ضخمناها حتى صدقنا بأنها كل شيء في هذه الدنيا، وها هي الدنيا تضحك علينا. ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من المستقبل؟ من السعادة؟ من الوطنية؟**"[2].

وفي جانب مقابل يقر الكاتب بفلسفته الخاصة والغريبة في تناول المعطى التاريخي، إذ يرى بأن الأحداث التاريخية والسياسة وحتى الثورية وجب الإحساس بها والانغماس داخلها حتى يمكنه الحديث عنها، فعندما "**تتحدث عن الثورة يجب أن نحسها في كل أعماقنا، وأن نمارسها في تفاصيل حياتنا، أولا ضد تخلفنا الذي ينام في أعماقنا، وإلا لا معنى للكلمات، أشعر أنه وراء الخطابات الكبيرة، يختبئ كذب كبير ووراء الأشياء الصغيرة والعفوية بداهات يجب أن نتعمقها، وأن نتقن التصرف معها**"[3]، إذ أن مواضيع الثورة والمقاومة وفق منظور **الأعرج** هي مواضيع تأبى التحدث عنها بصورة سطيحة مباشرة، وذلك بالنظر إلى التاريخ النضالي العظيم للشعب الجزائري.

عادة ما يلتف الروائيون على الشخصيات أو الأحداث التاريخية التي يحملها التاريخ ضمن محاوره، حيث يؤمن استخدام هذه الشخصيات والأحداث الأثر البالغ في بناء الخطاب وتدعيمه تاريخيا، ومن جهة ثانية يساهم في صنع المواقف وتغييرها، ومن ثمة تنتج علاقة ترابطية بين وشائج الماضي والحاضر، وذلك من خلال "اكتناه تجاربهم الشخصية وتوظيفها توظيفا فنيا

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص29

[2] . نفسه: ص87.

[3] . نفسه: ص30.

يخدم البناء السردي، ويوافق طبيعة الافكار والقضايا والهموم التي يريد الكاتب نقلها إلى القارئ، حيث أنه ليس كل التاريخ صالحا لتكون أحداثه متشابهة لأحداث العصر، لذا فالانتقائية هي خاصية أساسية"[1] في تعامل الأدب مع المعطى التاريخي.

وظف الأعرج في ذاكرة الماء العديد من الشخصيات والأحداث التاريخية، وفي مثل ذاك عبر عن محاولة البلدية تدمير الجامعة لولا أن كان "**الخير في أطفال 1988، وإلا لكانت هذه الحيطان محرمة علينا**"[2]، حيث ذكر تلك الموجة التي قام بها الطلبة الجامعيون من اعتصامات واحتجاجات ضد قرار تحويل مقر الجامعة.

وجاءت الرواية على ذكر مجموعة من الشخصيات التاريخية، مثل الرئيسين **هواري بومدين ومحمد بوضياف** والزعيم التركي **مصطفى أتاتورك**، "**عمي إسماعيل كان يعلق على حائط الصالون في بيته صورة لأتاتورك في إطار واسع بين الرئيسين هواري بومدين ومحمد بوضياف**"[3]، وذكر الشخصيات المعاصرة لوقته، والتي اغتالتها أيدي الموت الجاثم، ومثل ذلك المفكر بوخبزة فقد وردت بين صفحات الرواية حادثة اغتياله الأليمة، يقول: "**تم التعرف على أحد قاتلي المفكر بوخبزة مدير الدراسات الاستراتيجية**"[4]، أو مثل الطالب الجامعي كمال أمزال الذي ذكرت كذلك حادثة اغتياله، "**اغتيل البارحة في الحي الجامعي الطالب كمال أمزال، بضربة سيف على رأسه، أخذ على اثرها إلى المستشفى وهناك توفى**"[5].

جاءت الرواية كذلك على ذكر الأسماء الحقيقية للشخصيات العائلية عند الأعرج نفسه، مثل ذكره اسم أمه وخالته وزوجها في صورة عائلية "**صورة أخذت بحمام الوردة، المتصورون وهم على التوالي: لزعر الحمصي، الحاجة أميزار بنت الصغير وبجانبها المرحومة خالتي حليمة**

---

[1] . أحمد قيطون : مساءلة التاريخ في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الأثر، جامعة ورقلة ، ع19، جانفي2014. ص99.

[2] . واسيني الأعرج ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص54.

[3] . نفسه: ص 64

[4] . نفسه: ص21

[5]. نفسه: ص 621

طيابة حمام الوردة"[1]، أو ذكر أخيه عزيز "**المرة الأولى أصابتها عندما اغتيل عزيز**"[2]، وما يمكن ملاحظته هو أن الكاتب "الأعرج" قد استخدم كل أنماط الشخصيات المرجعية والحقيقية، سواء العالمية أو الوطنية العامة أو العائلية الخاصة.

1. 3. محاورة المجتمع في شرفات بحر الشمال:

تعد الرواية من أهم الأنماط الأدبية الحاملة والعاكسة لإيديولوجيات مختلفة، والتي يعبر عنها الكاتب من خلال خطاب السرد بما يتضمنه من شخصيات، فكل نص روائي مشحون بأبعاد ايديولوجية يبعث بها الكاتب عن طريقه، حيث أن الرواية ليست مجرد أداة للتسلية أو حكاية لمغامرات تشويقية، بل هي وسيلة جمعية ترصد واقع الأمة وتصور حياة المجتمعات، كما يمكن لها أن تصبح "طاقة سياسية أو اجتماعية هامة تعبر عن روح الأمة وطموحاتها"[3].

إن تصوير الواقع الاجتماعي في الأدب بصفة عامة، وفي النص الروائي بصفة خاصة يزيده جمالية وشاعرية وتأثيرا، ذلك لكونه يطرح جملة من القضايا والمشاغل المشتركة بين أفراد المجتمع، والإشكاليات والإيديولوجيات المتصارعة داخله، فيخلق السارد مجتمعا تخيليا داخل النص يوازي به المجتمع الحقيقي الواقعي، وبذلك يصبح النص مرآة عاكسة للمجتمع.

هذا وقد ارتبطت الرواية الجزائرية في نسقها العام بالتيار الواقعي ارتباطا وثيقا، مثلها في ذاك مثل الرواية العربية بصورة عامة، التي سايرت التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية في المجتمع العربي، حيث بدأت "تهيمن بنية لغوية جديدة ذات طابع يساري وثوري تبرز فيه سيادة اللغة والإيديولوجيا"[4]، وبالعودة إلى رواية شرفات بحر الشمال التي تنمو ضمن وتيرة متداخلة، تنتهي إلى مرحلة مأساوية وجائرة، تعكس واقع المجتمع والإنسان الجزائري المزري الذي عصف

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص110.

[2] . نفسه: ص141.

[3] . أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة القاهرة، مصر، دت، ص67.

[4] . سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص114.

به الموت من جميع الجوانب، فيتداخل وصف المكان مع سيرة الإنسان بصورة مشحونة بالمحن والآلام والأحلام والمعاناة القاتلة.

شكلت رواية "شرفات بحر الشمال" "سيرة جماعية تحرص على السيطرة على الأمكنة، وتسعى إلى مراودة مغاليق الأشياء"[1]، فتذكر الرواية فصل الشتاء المعروف بلياليه الطويلة والباردة التي تسبب تدفق الذكريات وتنساح بصورة انسيابية للبطل، وذلك بشكل ملفت، ما يجعله إنسانا متوترا تمتزج أحلامه بكوابيسه، يبحث عن أهدافه الضائعة التي تتشابك وتتداخل ضمن محطات حياته مؤرقة لماضيه ولمنفاه.

تحكي **شرفات بحر الشمال** عن البطل "ياسين" وهو فنان ونحات جزائري لم يسعفه القدر أن يعيش بفنه في بلاده، فأراد أن يواكب أحلامه، فيشد الرحال طويلا إلى البلاد البعيدة والباردة، وذلك كونه لم يستطع العيش داخل المجتمع الجزائري الذي تسحقه العواصف وترهقه الأحزان، كما تنعدم فيه الحرية والأمان والسعادة، ياسين هو الفنان الذي أراد إرساء حياته بصورة جديدة في مدينة أمستردام الهولندية، وفي أثناء إقامته هناك تنقطع صلته بالمجتمع الجزائري، أو كأنه هو من أراد هذه القطيعة مع الجزائر، فيصف "**من الخارج تعطي البناية الآجورية القديمة الانطباع بالضيق ولكنها من الداخل كان اتساعها محسوسا وظاهرا، كل شيء منظم باستقامة كبيرة**"[2]، ولعل ذلك يعود لرغبتها التامة في نسيان الماضي، وذلك حينما تجذبه شرفات المدينة المطلة على البحر وتأسره بناياتها الجميلة، ويسحره تنظيمها الآسر.

سرعان ما تتداعى لديه الصور المفجعة للأهل والأصدقاء والأحبة الذين تخطفهم الموت بأساليب وحشية مختلفة بين القتل العشوائي والاغتيال الإرهابي، وما شكله في نفسه من صدمة وفجيعة، يقول:" **كل الذين ملأوا قلبي سقطوا في أيام الموت الأولى، وما تبقى، أكلتهم المعابر والحواجز المزيفة منذ ان عاد القتلة إلى شوارعهم التي احتلوها عندما كانت المدينة لهم ولا تشهد إلا بهم**"[3]، فقد صور فقدانه لأحبته في أشد صور المآسي إيلاما، حينما فقد ياسين عمه

[1] . هيثم سرحان: الأنظمة السيمائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد، ط1، 2008، ص72.
[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص221.
[3] . نفسه: ص183.

غلام الله وابنته نواره وشقيقه **عزيز** وشقيقته **زليخة**، و**ميمون** شقيق **فتنة**، كل ذلك أفقده أواصر العيش التي تبقيه داخل المجتمع الجزائري وصور له صورة بشعة تجعله ينفر من الانتماء إليه.

إلا أن تغير المكان إلى الشمال والاستئناس بالمجتمع الغربي، لم يمنع من قلق ووحدة ياسين، بل زاد من آلامه وأسقطه في دوامة المنفى، فهو لم يكن الحل المثالي الذي يجعله يتأصل كل الخيوط التي تربطه بالمجتمع، **ف"المنفى هكذا. يبدأ بمزحة ثم بليلة رومانسية نتذكرها طويلا قبل أن تتهاوى كالورق اليابس في العزلة التامة"**[1].

ومن ثمة؛ تتكرر المعاناة في شكل جديد يشمل مشاعر الحزن والمحنة والوحدة، ومحاولة اكتشاف مجتمع جديد، والهروب من سطوة الخوف، حيث أن "**الجسد يموت ويبقى الصوت فينا يذكرنا في كل زوايا المدينة والحارات بمن نحب كلما نسينا**"[2]، لأن الذاكرة تبقى حية تعيد صور الأحبة وشوارع المدينة وروائحها وحتى أصوات الناس.

يعد المنفى بالنسبة للكاتب ما هو إلا نقل لهواجس الإنسان وأحاسيسه إلى مكان أخر "**عندما نرحل لا نأخذ معنا إلا قصصنا اليتيمة التي نصارع بها الأقدار الصعبة** "[3]، ولأن الألم الذي تسببه مرارة المنفى يشكل لغة لا يفهمها إلا المجروح به، فتبدو لغة **الأعرج** مكثفة الدلالة ومفعمة بمشاهد الرهبة والحزن، تطغى عنها شاعرية الألم والمنفى، كما تعمل من جهة مقابلة على نقل معاناة الإنسان وثورته على الظلم، وتستمر الرحلة في اكتشاف المدينة الجديدة التي ارتبط محيطها بذاكرة الأشياء وجمال العالم البعيد والمفقود "**ما أجمل هذه المدينة، وما أكثر اتساعها**"[4]، فالسعادة في نظر ياسين هي الارتباط بالمحيط، والتي تعد بمثابة متنفس يدخل السرور لقلبه ويبعد الأحزان، ويحافظ على سعادته داخل هذا الاتساع، لدرجة الاستغراب والدهشة منه، "**تعرفين عندما نأتي من بعيد لا نملك إلا أن نحسدكم على هذا الاتساع**"[5].

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص316.

[2] . نفسه: ص21.

[3] . نفسه: ص265.

[4] . نفسه: ص73.

[5] . نفسه: ص 114.

نجد أن السعادة عند **ياسين** موثوقة بشعوره بالحب، حيث أن "**قلوبنا لا تعرف التواطؤ، عندما تحب تصمت وتنسحب**"[1]، ويبدأ في رحلة البحث عن فتنة حبيبته التي تركته ذات شتاء، حين قادتها سيارة سوداء إلى غياهب المنفى، فعندما "**نحب نتقلص من كل المسافات، وتنفتح أمامنا كل المعابر الضيقة التي من المستحيل المرور عبرها في الحالات العادية**"[2]، لأن الكاتب يرى بأن الحب هو لعبة تحقق أقصى درجات السعادة والنشوة، وهو أن "**نتقن اللعب في الوقت المناسب**"[3]، ويتأتى اتقانه واحترافه في توقيته المناسب.

ومن ثمة؛ نلاحظ على بطول صفحات نصوص **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال** بروز سمتين اثنتين: تتمثل السمة الأولى في أن "الأعرج" قد عبر عن نفسه بكل الطرق المتاحة، فإما أن يعلن صراحة باسمه الحقيقي بأكثر من مرة في ذاكرة الماء، أو أن يبتدع لنفسه شخصية أنثوية يعبر بها عن ذاته لتجنب النرجسية المطروحة سابقا في أدبه، وهذا ما حدث في رواية أنثى السراب، أو أن يسقط تجربته الحقيقية في الحياة والفن والمنفى على شخصية متخيلة تحمل ملامحه العريضة، وذلك ما حدث في شرفات بحر الشمال.

تتمثل السمة الثانية في كمية المعارف المرجعية المقدمة داخل هذه النصوص والمنطوية عنها، فهي لا تقتصر على حياة الكاتب فحسب، بل تتعدى ذاته إلى وصف المجتمع وخلفياته، كما أنها تتصف بالشمولية والفضاء الواسع، فتضع صاحب النص أمام أسئلة العالم الخارجي، فتجعله إما يؤرخ لمجتمعه عن طريق سرد الحياة لنموذج مثقف منه، أو يصف مواجهة ومساءلة الفرد لذاته في بلاد المنفى والاغتراب ومدن ما وراء البحار، فيحاور ذاته في أقصى درجات الانعزالية، أو أن يعمل على مساءلة ذاكرته من خلال خلق شخصيات تشاركه الماضي.

2 . الانعزال والاغتراب

إن أول ما يلاحظه الباحث أو الدارس في ظاهرة الانعزال بين الناس ـ على الصعيد النفسي ـ هو الاختلاف الشديد في تحديد مفهومها، فهو يختلف من باحث لأخر ولكنه يعنى

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مرجع سابق، ص70.

[2] . نفسه: ص311.

[3] . نفسه: ص100.

على العموم: "شعورا بالوحدة، وانعدام علاقات المحبة والصداقة مع الأخرين من الناس"[1]، ومنه يعد الانعزال نزعة ذاتية خالصة تحصل للشخصية عند شعورها بالخوف من الناس والوحدة، فتتقوقع على نفسها ويشتد انطواؤها عن العالم الخارجي.

يمكن اعتبار ظاهرة الانعزال في المجتمع على أنها "حالة كون الأشخاص والمواقف المألوفة تبدو غريبة"[2]، بمعنى أن أساس الشعور بالانعزال هو سبب نفسي ناتج عن عدم القدرة على بناء علاقات الصداقة والحب مع الغير بسبب الخوف من نظرتهم وتصوراتهم المسبقة عن الآخر، ولذلك يعتبر التواصل الجيد مع الغير عملية مهمة في بناء شخصية ذات نفسية سوية قادرة على تجنب مثل هذه المشاعر السلبية.

يمكن القول أن الانعزال هو جنوح نفسي سببه العجز الذاتي للشخصية في بناء أواصر الحب والصداقة والعلاقات الاجتماعية مع الناس، فلا يكون الانعزال حينئذ وليد الاختلاف أو تباين الآراء، بل ذو منطلق نفسي بحت، ونجد عالم الكتابة أن معالم الشخصية المنعزلة تتحدد عن طريق مجموعة من المظاهر يتفانى الكاتب في وصفها مركزا على الجوانب التالية:

- غياب الإحساس بالتماسك والتكامل الداخلي في الشخصية.
- حالات عدم التكيف التي تعانيها الشخصية نتيجة عدم الثقة بالنفس.
- ظهور أعراض القلق والرهاب الاجتماعي.
- صدق أحاسيس الشعور بالهوية والانتماء.

وهنا تجدر الإشارة إلى ضرورة التفريق بين الانعزال والاغتراب، فالأول هو عجز نفسي يصاحب الشخصية ويمنعها التواصل مع الناس، أي أنه شعور ذاتي، في حين أن الثاني هو ملاذ الفرد حينما يغدو مرفوضا من الغير فلا مكان ولا رأي له بين الناس، ولا فرق بين وجوده وغيابه، حيث أنه يعيش في هذا العالم وهو يحمل "شعور الاقتلاع في وطنه وبين أهله، لأنه غير قادر على التقولب بقوالبهم والتمذهب بمذاهبهم السائدة"[3].

---

[1] . بسام خليل فريحة: الاغتراب في أدب حليم بركات، مجلة فصول، العدد1، 1983، ص209.

[2] . نفسه: ص210.

[3] . نسرين محمود الشرادقة: الاغتراب في شعر أمجد ناصر، أربد، الأردن، ط1، 2013، ص24.

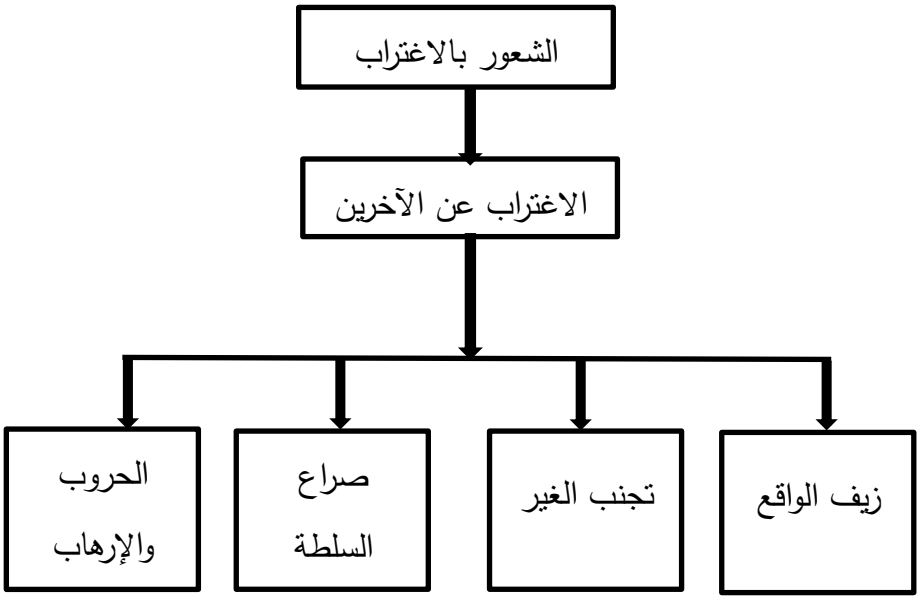
إذن، الاغتراب هو حالة "يشعر فيها الأفراد بالا انتماء إلى المجتمع، حيث العلاقات الشخصية غير ثابتة وغير مرضية"[1]، ويعنى هذا أن الاغتراب شعور مفروض على الانسان أو الأشخاص.

ويمكن حصر المظاهر الخارجية للشخصية المغتربة في عالم المتخيل كما يلي:

- الانسحاب من المجتمع.
- الرضوخ للمجتمع ظاهريا والنفور منه باطنيا.
- محاولة الثورة والتمرد عليه.
- اللجوء إلى الوحدة والانعزال.

إن الملاحظ حول ظاهرة الاغتراب هو أنه ينطلق من عدة أسباب، مثل عدم استقرار الإنسان داخل مجتمعه، وشعوره بالغربة عن أفراد مجتمعه، وقد يكون ذلك نتيجة الظروف التي يعانيها المجتمع، كالحروب والصراع على السلطة.

ويمكن تمثيل مجموعة الأسباب المؤدية لظاهرة الاغتراب في المخطط التالي:



شكل (25)

[1] . نسرين محمود الشرادقة: الاغتراب في شعر أمجد ناصر، مرجع سابق، ص24.

ويمكن الإشارة كذلك إلى أن العلاقة التي تجمع بين ظاهرتي الانعزال والاغتراب طردية، إذ يؤدي العجز في بناء العلاقات الاجتماعية إلى الشعور بعدم الانتماء وهو ما يعمق الشعور بالاغتراب، بينما تعمق الظروف السابقة الاحساس المكثف بالاغتراب، ما يجعل الفرد ينعزل بصورة لا إرادية عن المجتمع، ومنه يمكن القول أن الانعزال ظاهرة مرضية نفسية موجودة بالفعل لدى بعض الناس، في حين تعد ظاهرة الاغتراب مفروضة أو محتمة من قبل المجتمع على بعض الأفراد، وخاصة المثقفين والفنانين وأساتذة الجامعات.

لطالما تطرقت الرواية الجزائرية المعاصرة إلى موضوع انعزال واغتراب الإنسان الجزائري بعدما عجز عن فهم واقعه، وأصبح غير قادر على عيش هذا الواقع، وهذا ما تسبب في عزلته وغربته، فالا انتماء سمة بارزة تسم العديد من الشخصيات داخل مجتمع يكبلهم حرياتهم، ويضع لهم الأغلال، فيعيشون منفصلين عنه، أو ربما يحاولون الثورة والتمرد عليه، لكن حين عجزهم ينطوون على أنفسهم لاجئين للانعزال والاغتراب.

إن العجز الذي أصاب الكاتب نتيجة قيود المجتمع أصاب شخصياته كذلك، ومنه تتأكد الفرضية القائلة بأن الكتابة هي الوسيط الذي يربط نفسية الكاتب بنفسية شخصياته بمختلف أغراضها من انعزال واغتراب، فلا مجال لإخفاء السر بأن **الأعرج** قد عاش سنين حياته والأيام التي عمل كأستاذ جامعي في الجامعة المركزية بالجزائر العاصمة داخل الخوف والهلع وعدم الاستقرار، وهذا ما جعله يعاني من الاغتراب داخل وطنه وأهله بسبب الصراع السياسي والإرهاب الذي حدث في الجزائر في فترة التسعينيات، ومن الانعزال غير المرضي، وذلك بسبب أنه أصبح يخاف الناس بعدما علق اسمه في أعلى قوائم الاغتيال، فاتجه بقرار فردي نحو العزلة والتفرد.

عالج **الأعرج** ظاهرتي الانعزال والاغتراب في كل من أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال، خاصة وأن أبطاله غالبا ما يكونون مثقفين، كون المثقف هو الأكثر تأهيلا لإدراك الواقع الشامل الذي تعيشه أمته، كما أنه الأكثر عرضة للتهميش والاضطهاد، فهو يولد في أجواء التسلط والإكراه، ويكبر داخل مجتمع يقمعه وينتهي به غالبا في زنزانات الخوف ومتاهات

المنفى، فالانتهاء يهدد المثقف من كل حدب وصوب، ويعكس هذا بدوره الأزمة الحقيقية التي يعيشها الكاتب نفسه، والتي تجاوزت تأثيراتها نفسية الكاتب لتصل إلى نفسيات أبطاله.

أ. الانعزال:

نلمس تشابها بين الشخصيات الرئيسية في الروايات الثلاث، فكل منهما يتجه نحو الوحدة والانعزال فاتجهت ليلى في الرواية الأولى نحو السكريبتوريوم وهو مكان يشبه القبو، يتخذه الكهان للعبادة والتأمل وجعلته مكانا لتصفية حساباتها مع الذاكرة حينما تستحضر حميمياتها القصوى، أما في الرواية الثانية فنجد الشخصية البطلة تهرب من حتمية الموت المجنون نحو منافذ النجاة والانعزال في بيت بعيد ومهجور على شاطئ من شواطئ العاصمة، بينما في الرواية الثالثة **شرفات بحر الشمال**، ففي دلالة العنوان نفسه معاني الوحدة والانعزالية، كما نجد أن الشخصية الرئيسة "ياسين" قد هاجرت من الجزائر العاصمة إلى الشمال البارد والمنعزل، فسمحت له هذه الهجرة رؤية العالم من أعلى، حتى وإن كان قد اختار العزلة من أجل يتناساه.

صورت رواية **أنثى السراب** تيمة الانعزال بصور جزئية، فقد وصفت انعزال ليلى في السكريتوريوم بادئ الأمر واتجاهها لقراءة الرسائل التي تشكل جوهر السرد، حيث تصف العزلة والصمت اللذان يسودان الكهف، "**الصمت الآن يتمدد على سكينة الأشياء كظل الميت. هذا القبو أو الكهف كما يسميه ابناي وزوجي، وأسميه أنا منذ زمن بعيد السكريتوريوم، يعطي الانطباع، بأثاثه المتنوع والغريب، بقبر فرعوني ترك تحت الأرض زمنا طويلا**"[1]، فالصمت هو رفيق العزلة الأبدي، "**حاولت عبثا أن أعثر على لغتي الضائعة، يبدو لي أن الصمت هو اللغة المتفردة للعزلة**"[2]، فلطالما ترافقت العزلة بالصمت، وهذا ما جعل الأعرج يصف الصمت بأنه لغة العزلة.

لم يكن اختيار القبو أو هذا الكهف عبثيا، فعند تأثيث الرواية به كمكان مغلق، أعطى دلالات ضاربة في عمق الحضارات والتاريخ، وهذا ما صرحت به ليلى حين وصفها لهذا المكان، "**لقد امتلأ السكريتوريوم الذي يسميه أولادي الكهف، حتى أصبح رياض نفسه**

[1] . واسيني الاعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص12.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص310.

يستعمل هذه الكلمة وهو لا يدري، عن غباء او سوء معرفة، أنه كان يرميني في عمق الغموض الذي كان ينتهي بي دائما في أحضان سينو. في عمق الكهوف نشأت كل الممنوعات التي غيرت وجه العالم، القرآن الكريم في غار حراء، مقدمة ابن خلدون في مغارة افرندا، مغارة سير فانتيس في الجزائر العاصمة، التي خرج منها أجمل نص وأخطره ضد محاكم التفتيش... سيدنا موسى نفسه قضى زمنا ينتظر في مغارة، ألواحه المنقذة وكلام الله. ويبدو أن رحلة سيدنا عيسى عندما سيبعث ستبدأ أيضا من مغارة"[1]، وبهذا الوصف أعطى الكاتب قليلا من الخصوصية أو لنقول قليلا من القدسية التي تمنح ليلى بعض الشرعية والقدسية في فعل ما ستقدم عليه.

ومن جهتها تقوم **ذاكرة الماء** على تيمة الانعزال منذ بداية السرد ولغاية انتهائه، فالنص في تقديمه يقدم نفسه والظروف التي رافقت كتابته القاسية والموحشة، فقد وصف **الأعرج** أن النص قد "**كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى، على مدار سنتين من الخوف والفجيعة، بدء من شتاء 1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا، العالق في الحلق كغصة الموت، والذي لم تستطع الذاكرة لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها، وأنهي بالجزائر في سنة 1995، ذات يوم شتوي عاصف على واجه بحر خال، لم يكن به إلا أنا وامرأة من رخام ونور ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية**" [2]، ومنه شكلت تيمة الانعزال المشهد الأول الذي يمثل فاتحة السرد في كل من **أنثى السراب** و**ذاكرة الماء**.

إلا أننا نجد أن **شرفات بحر الشمال** قد خالفت سابقتيها في المشهد البدائي الفاتح للسرد، فلم يفتتح الأعرج النص بصور الوحدة والانعزال، بل بصورة أكثر تجريدية، فقد وصف الحالة النفسية المنكسرة للشخصية الأساسية ياسين وهو يستعد للهجرة والعزلة نحو المنفى، على اعتبار أن الموضوع العام في هذه الرواية هو المنفى والانعزال، "**شعرت بانكسار عميق فجر هذا اليوم وأنا ألملم شؤوني الصغيرة، وأنزع للمرة الأخيرة، من على الحائط المتآكل، صور الوالد وزليخة وامي وإطار عزيز المذهب الذي كدت أنساه في الزاوية.... وأنا أستعد لمغادرة البيت للمرة الأخيرة، سمعت بعض الزغاريد التي تشبه زغاريد الأيام الماضية. ذكرتني بسنوات انتهى**

[1] . واسيني الاعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص56.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص09.

صراخها ويبقي دمها عالقا في الذاكرة"[1]، فينقل لنا هذا المقتبس مشاعر الحزن والانكسار التي ترافق الانسان حالة استعداده للانعزال، وكأن هذا الشعور يولد في النفس قبل أن يحدث.

تشكل تيمة الانعزال في المدونات المختارة ـ إضافة إلى كونها المشهد الفاتح للسرد ـ البؤرة الشخصية لاستحضار الذكريات والتألم حين استحضارها إذ تتوجه ليلى نحو القبو ليلا بعد نوم زوجها وأبنائها، لتحضر نفسها لحالة الانفصال داخل هذا الكهف، "**أنا أدرك سلفا أن هذا المكان لن يحميني من قصف نووي محتمل، ولا حتى من نفسي التي تضخمت هواجسها، ولكنه يوفر لي حالة انفصال عن المدارات التي عشت فيها حتى الآن**"[2] ، كما تظهر رغبتها بشدة في فتح صندوق الأسرار والرسائل التي جمعتها بسينو، مستحضرة كل الذكريات التي عاشتها طيلة ربع قرن من الزمن، حيث تصف ليلى بأنه "**لا رفيق لي في السكريتوريوم إلا الصمت الموهن وذاكرة لم تعد قادرة على تحمل أثقالها المميتة، حالة سكينة مريبة مثل تلك التي تسبق الموت، حيث يتسطح كل شيء وتفقد الأشياء الصلبة أوزانها وأشكالها، وتصبح رخوة مثل قطرة زئبق**"[3].

يمكن التأكيد على أن الانعزال واستحضار الذكريات الذي مرت به ليلى لم يكن فارغا، ولم يرد في النص بصورة جزافية، بل سبق هذا الهدوء القرار الحازم الذي ستتخذه والذي سيغير مجرى السرد، "**كل شيء كان مرتبا كما في بدء الخليقة، الخسارات الأنيقة، الخوف المبطن، الليل والعزلة، والشك في يقين الحياة نفسها: يبدو أن الوحدة تليق بهذا العنفوان الذي لا أحد يحسه غيري**"[4]، وبهذا القرار تغيرت زاوية الحكي وتقلبت الأحداث، وهو قرارها التخلص من مريم الشخصية الورقية واسترجاع هويتها المسروقة منها، "**مريم أصبحت الآن تحت رحمتي. لن أستأذن أحدا لتصفية حسابي معها. كان عليَ أن افعل ذلك قبل مدة. تأخرت كثيرا**"[5].

لقد استباحت **مريم** جسد **ليلى** طيلة أكثر من ربع قرن من الزمن، كما عمل السرد على التمهيد لهذا الفعل منذ الصفحات الأولى، "**طبعا لم أتساءل ماذا سأفعل بعزلتي. كل شيء**

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص09/08.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص37.

[3]. نفسه: ص18.

[4] . نفسه: ص71.

[5] . نفسه: ص13.

صاف في ذهني ولا يوجد أي ارتباك في قراري. أعرف جيدا لماذا انزويت في السكريتوريوم، بعد أن وصلت إلى نقطة ألا رجوع، النقطة الفاصلة بين جبن الحياة وبهاء الجنون"[1].

إن انعزال ليلى داخل قبو البيت لم يكن وليد الصدفة، فهي على بعد ساعات من قرار حازم سيغير مجرى حياتها، "**طبعا لست في هذا السكريتوريوم الذي اخترته في قبو البيت، بمحض الصدفة. أريد أن أصفي حسابي مع شيء غامض لا أعرف كيف أسميه، مرضي المزمن؟ حبيب العمر؟ دنياي؟ قاتلي؟ كاتبي الذي أقصاني من حقي في الحياة، ووضع في مكاني قناعا سماه مريم ليضفي بعض القداسة على الجريمة**"[2]، ومنه شكلت ظاهرة الانعزال في رواية أنثى السراب ما يشبه وضعية الانطلاق للحكي، بين البداية وهي وصف المكان المختار للعزلة، ثم الانعزال واستحضار الذكريات، ثم السكينة والاستعداد لتنفيذ القرار، والذي يشكل بدوره مسار الحبكة في الرواية.

وعلى عكس الرواية السابقة، لم يشكل الانعزال في كل من **ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال** سوى بعض المحطات التي توقف عندها السرد قليلا حتى يصف وحدة البطل الشديدة وعجزه التام، وعلى هذه الشاكلة نجد في ذاكرة الماء حالة شعور بعزلة البحر الشبيهة بحالته، فكأنه يستأنس بوجوده، "**عندما أفقت في هذه الصمت المبكر، لم أر سوى بياض الحجرة ودكنة هذا الفجر، والبحر الذي خلته وسط هذا السواد منفكئا على نفسه مثل شبح معزول ومفرط في وحدته، لم يبرح مكانه رغم أن الشمس غيرت مكانها آلاف المرات**"[3].

يبحث البطل في البحر عن شيء غامض فقده، وعن متعة غامرة تعتريه، "**البحر وحده يوفر لنا فرصة الاعتراف بالحماقات ويستمع إلى فضائلنا وخروقاتنا بمزيد من التسامح والغفران**"[4]، فيتساءل حينا عن البحر المنسي، "**هذا البحر المنسي داخل عزلته، واتساعه وخوفه، وداخل خطوات موجاته الخجولة التي تتكسر بهدوء عند أقدام الصخور والبنايات**

---

[1]. واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص14.

[2] . نفسه: ص52.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص17.

[4] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص118.

المحاذية"[1]، ويشعر أحايين كثيرة بغيابه رغم وجوده، "**البحر الذي أشعر بحالة استئناس لوجوده، صار غير موجود مطلقا وكأنه غادر هذا الفضاء الضيق. لا أسمع صوت تكسرات موجه إلا قليلا. أقول في خاطري، لابد أن يكون البحر قد رحل نهائيا عن هذه المدينة، أتشجع في أغلب أوقات الوحدة واخرج بحثا عنه وعن الموجات الضائعة، وعن الوقوقات النادرة لنوارس ليلية أتخيلها وهي تنقر بياض الموج المتكسر على أطراف الصخور البركانية، في هذا المكان المعزول**"[2]، فأصبح البطل من فرط وحدته يبحث عن البحر، إذ أن "**البحر كبير وجميل. ويعطي الإحساس بالعزلة والوحدة**"[3]، فاعتبره الملاذ الوحيد، والرفيق الأنيس الذي يستأنس به دون الناس رغم وحشته.

بينما يشكو البطل **ياسين** في نص **شرفات بحر الشمال** الوحدة والانعزال عن الناس لدرجة التساؤل حول جدوى الحياة الاجتماعية، "**ماذا يعني أن تظل وحيدا في حفرة تترقب فقط من يدق عليك الباب ليقتلك أو ليقول لك صباح الخير او ليأخذك من يدك ويمنحك بعض الدفء، أو فقط يجلس معك على حافة البحر ويقاسمك رؤية الشمس وهي تنسحب لتترك في عينيك دهشة ممزوجة بمرارة الخوف**"[4]، وقد عكست هذه التساؤلات أقصى حالات الوحدة والانعزال التي كان البطل ياسين يتخبط داخلها.

إن الملاحظ لحضور تيمة الانعزال في الروايات الثلاث هو تفاوت الدرجة بينهم واختلاف الدلالة لهذا المعطى داخل السرد، إذ يمكن القول أن هذه التيمة قد شكلت المعادل الموضوعي للحكي، والموضوع المرافق السرد الأكبر في أنثى السراب، خاصة وأن كل القصة تحدث بين ليلة قضتها ليلى وحيدة، وبين صباحها التي نفذت فيه ما قررته بالأمس، فيمكن القول أن السارد قد فضل للشخصية ليلى الانعزال قبل الشروع في بناء الحبكة، وهي الحدث الذي تقوم عليه مختلف الأحداث الأخرى، فكأنما الانعزال أصبح ضرورية سردية في بناء ووصف الأحداث

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص153.

[2]. نفسه: ص19.

[3] . نفسه: ص150.

[4] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص20/19.

داخل الرواية، وهذا ما يرجع بنا إلى التقديم النفسي السابق للانعزال، والذي يرى بأنه اضطراب نفسي بحت.

وهذا هو الشي الذي تؤكد عليه خاتمة الرواية، حينما تسحب ليلى مسدسها وتطلق رصاصاته أمام الناس والشرطة وهي تتراءى شخصية مريم الورقية، "**هي ظل وأنا مجنونة، والله ما تروح مني اليوم يا أنا يا هي، تمتمت وأنا أقوم من مكاني وأسحب لا شعوريا مسدسي من حقيبتي اليدوية...نسيت كل الأصوات التي كانت تتبعني أو تحيط بي، صرخات الناس.. نقرات الأحذية التي كانت تقتفي خطاي، الهاربون في كل اتجاه، همهمة الأجسام المحتكة بعضها بالبعض الآخر، نداءات الشرطي التحذيرية، توقفي يا مجنونة، توقفي، وإلا سأطلق النار عليك.. توقفي، لم أعبأ بنداءات الشرطي السمين، التحذيرية، سمعت فقط شخير تعبه، وهو يتنفس بصعوبة، وسمعت طلقة الرصاصة الأولى**"[1].

ومن ثمة؛ فإن الكاتب في (**أنثى السراب**) رسم لنا شخصية ليلى وهي مضطربة وغير سوية على الصعيد النفسي، لذلك يعمد دائما إلى إسباق الأحداث التي تخصها بوصف مظاهر الانعزال، أما في روايتي ذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال فنجد أن تيمة الانعزال لم تتجاوز حالات وصف أو تصوير لانكسارات النفس وللوحدة الشديدة التي يعانيها البطل سواء في بلاده (**ذاكرة الماء**) أو في المنفى (**شرفات بحر الشمال**).

ب. الاغتراب:

حظيت تيمة الاغتراب على الاهتمام نفسه مثل الانعزال في المدونات الثلاث، بنفس التباين بين درجة الحضور ودلالته، لكن المؤشر الفارق عنه هو الحالة الاجتماعية للشخصية البطلة، فلما كان الانعزال ظاهرة نفسية، يمكن اعتبار الاغتراب ظاهرة اجتماعية كما سبق وأشرنا، فحين يصور الكاتب الحالة الاجتماعية للشخصية الأساسية (خطوبة، زواج، انفصال، علاقة حب، فقدان الحبيب)، يساعد ذلك حتما على استقراء درجات اغترابها على صعيد الذات، وعلى صعيد المجتمع، فالاغتراب هو الشعور بعدم الأمان والانتماء، والذي لطالما يكون سببه الشريك الآخر.

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص546/545.

تجمع علاقة حب قوية بين "سينو" و"ليلى" في **أنثى السراب**، إلى أن القدر لم يشأ أن يجتمعا داخل سقف واحد، فلكل منها عائلة خاصة، وهذا ما لم تستطع ليلى تقبله، فهي تعتبر زواجها من **رياض** مجرد حبر على ورق، عقد مفروض بين طرفين سلبها كل حرياتها "**أشتهي لو كنت أسن القوانين، أن أغير نظام هذه الكذبة التي نعوم فيها جميعا، أن أقبل بالحل الوسط ما دام الزواج مجرد عقد. ليتفق الاثنان المرأة والرجل معا، على احترام الرابط الذي سيصبح مقدسا، ولكن شرط احترام كل البنود، وربما كان أهمها حرية تحديد مدة الزواج، خمس سنوات مثلا؟ عشر؟ أو حتى خمس عشرة سنة؟ ولتوضع في خاتمة العقد جملة مكتوبة بشكل نافر ومميز: عقد قابل للتجديد في حالة واحدة، تراضي الطرفين**"[1]، فهذا الزواج المفروض عنها، قيدها بأغلال وأطبقها في حدود لم تقو على تحملها، وهذا ما جعلها تعيش بين جحيمين، جحيم الحب المفقود الذي حلمت طويلا بالاجتماع به، وجحيم دور الزوجة الاجتماعية الذي تقوم به، فهي تعيش بجسمها داخل عائلتها، لكنها تهيم بخيالها نحو ذكرياتها مع سينو المحفورة والمترسبة بين شقوق ذاكرتها.

تحظى مؤسسة الزواج في المجتمع العربي والإسلامي بمشروعية كبيرة، وبقداسة تستمد نفسها من الدين والأعراف والتقاليد، ورغم المشاكل الكثيرة التي أصبحت تواجهها، ورغم مظاهر الفشل التي أصبحت ترسم معالمها، إلا أنها لا تزال تعد النواة الأساسية في المجتمع على الصعيدين الثقافي والاجتماعي، وبما أن الدراسات الوصفية المنجزة عن هذه المؤسسة لا تتعدى رصد هذه المشاكل وتحديد مصادرها، فقد تحلت ليلى بالجرأة في انتقاد هذه المؤسسة، وهذا باستخدام ألية الهدم والتشكيك فيها، وجعل المدنس داخلها يخترق المقدس فيها، وهذا لم يكن بهدف الطعن فيها أو إزالتها، بل كان من أجل البحث عن حلول لإعادة ترميمها، وما التناقضات الظاهرة في أحداث القصة سوى لعبة سردية متداخلة وضعها أمامها الأعرج، من أجل أن يقول لنا أنه كلما زدنا في تقديس المقدس، زدنا في تدنيس المدنس.

لم تكن "ليلى" لترضى بهذه الحالة، فهذا الاقرار بعدم الرضى لم يترك لها أي مجال للدفاع عن نفسها، إذ أن أقسى ما يمكن أن يحدث للرجل هو خيانة زوجته له بأي شكل من الأشكال، "**لن أدافع عن نفسي، ولست مستعدة لفعل ذلك، حتى ولو اقتادتني زبانية الأديان إلى ساحة**

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص33.

الرجم. أمر مثل هذا لم يعد يشغلني مطلقا. لو كنت في دولة دينية لطبق عليَ الحد أكثر من مائة مرة. ما زلت أؤمن أن أكبر خيانة تمارسها المرأة هي أن تنام في حضن رجل لا تحبه، وأصعب فاحشة أن يفتح رجل قلبه لامرأة هو أول العارفين بكذبته، ولا شيء بينهما إلا ورقة ذابلة مثل قلبيهما"[1]، ومن ثمة تعود ليلى إلى فشل ورقة العقد وعبثية مشروع الزواج غير المبني على الحب والاهتمام، "**ربما كان الزواج خسارتنا الأولى، ولكنه كان أيضا تجربتنا العظيمة مع الحرية، لم نخسر سوى قيود الخوف واليقين الزائد.. زاد يقيني بأن أكبر حماقة نمارسها هي الزواج، لأننا عندما ندرك خلل العلاقة، نكون قد خسرنا أشياء كثيرة، ربما كانت الحرية أولى وأهم هذه الخسارات"**[2]، فهي ترى بأن هذه العلاقة هي السبب الوحيد الذي يجعلها تعيش بين هذين الجحيمين.

بين هذين الجحيمين تدخل ليلى حالة الاغتراب والوحدة حينما يعتريها شعور بعدم الانتماء للأسرة التي من المفروض أن تنتمي لها، فعقلها وقلبها هائمان بحب سينو فيحين أنها حاضرة بجسدها أمام زوجها وأطفالها، فهي عادة ما تشكي غياب رياض عن العائلة، وهو الذي عادة ما يكون في السفر أو في اجتماعاته مع أصدقائه، "**رياض زوجي سافر إلى إندونيسيا ومنها سيسافر إلى كوريا الجنوبية من أجل صفقة سيارات، شأنه التجاري أصبح يشغله عن كل شيء أخر، وبقيت وحدي. لم يتلفن لي ولم يسأل كثيرا عني، حسنا فعل لأنه بذلك يمنحني بعض الراحة والخلود إلى نفسي، والقدرة على اختزال كذبة لم أعد في حاجة إليها، ما زلت في هذه الزاوية التي اخترتها لنفسي، وهو مرتاح مع جماعته**"[3]، ويرجع حزنها الدائم وشعورها الكبير بالوحدة والا انتماء وحتى الاكتئاب إلى غياب دور الزوج المحب الذي يحن ويعوض الأيام السابقة.

ينفتح السرد في **ذاكرة الماء** على نوافذ الاغتراب، فهي تصف حالة التشتت والانقسام العائلي التي عانت منها أغلب العائلات الجزائرية في فترات الإرهاب، وقد قدم لنا الأعرج نموذجا لهذه الحالة في قصة الأستاذ الجامعي ـ شخصية المثقف ـ الذي آثر البقاء في الجزائر برغم كونه مهددا بالاغتيال، في حين قررت زوجته مريم أخذ أطفالها والهجرة نحو بلد أكثر

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص57.

[2] . نفسه: ص33.

[3] . نفسه: ص52

أمانا، ما جعله يتخبط في دوامة من الحزن والوحدة، "**أحزن الآن لمريم. فهي بعيدة، وأنا تأكلني الأشياء الغامضة لهذا الفجر البارد**"[1]، فحالة الحزن التي تنتابه سببها هو قراره في البقاء في الجزائر رغم كل المخاطر، ولم يكن هذا القرار وليد الفراغ، فهو لم يستطع التنصل عن وطنه أو مغادرته، على عكس كل الشخصيات المثقفة التي لاذت بجلدها وهاجرت في أول فرصة سانحة، فهو يرى بأنه "**هناك شيء غامض يربطني بهذه الأرض وهذا المكان المعزول، ربما حفنة تراب ما زلت أحتفظ بها وأرحل كلما كان ذلك ممكنا، وأشعر أن لي وطنا حتى عندما يسرق مني هذا الوطن**"[2]، وترى مريم أن قرار بقائه في الجزائر هو قرار رومانسي حالم، وعليه وجب خروجها من الجزائر، إذ أصبحت البلاد تأكل أبناءها، والقتلة يعثون فسادا فيها، فقد قتل جميع أصدقائهم الواحد تلو الآخر، فتحث زوجها على الخروج معها "**أصدقاؤك أصدقاؤنا جميعا، لقد قتلوا جميعا الواحد بعد الأخر، ماذا ربحنا سوى مرارة موتهم وبكائهم وحنين افتقادهم الذي يأكلنا من الداخل كالأخشاب المسوسة**"[3].

إن حال مريم هو حال كل امرأة تخاف على عائلتها من الضياع والتشتت، وعلى زوجها من أن يقتل أو يغتال عبثا، "**إني أخاف عليك كثيرا، لا لكونك خطيرا، فهذه مسألة يقدرها غيرك، ولكن لأنك لا تدرك خطورة الأمر الذي يحيط بك، وهذه الحالة لا ندركها إلا عندما نقف حقيقة وجها لوجه مع الموت، وقتها تصير كل الأسئلة، حالة من العبث**"[4]، فلطالما تصر عليه بأن يترك رومنسياته ويهتم بعائلته وبأولاده الذين يحتاجون رعايته ووجوده حيا، فهي تريده حيا ولا تريد صورة معلقة على الحائط، "**أريدك حيا، أتحمل كل رومنسياتك وحنينك، أريدك بصراخك الذي أشتاق إليه، وحزنك الدافئ ولا أريدك صورة بالأسود والأبيض معلقة داخل إطار قديم**"[5]، إذ أنها لا تريده صورة معلقة داخل إطار خشبي قديم عليها شريط الحداد.

وبين هذا الانفصال بين الزوج الذي رفض مغادرة الجزائر، والزوجة التي أخذت الأولاد وسافرت إلى فرنسا، يدخل الاغتراب إلى حياة البطل ويرتسم على محياه، فالوحدة التي خلفتها

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص30.

[2] . نفسه: ص 17.

[3]. نفسه: ص 91.

[4] . نفسه: ص78.

[5] . نفسه: ص 90.

مغادرة زوجته وأولاده جعلته يشعر نفسه كمن يعيش داخل القساوة، "**بين زمن كان يذهب وآخر كان يولد داخل القساوة. كنت أتقاتل من أجل البقاء بصعوبة. أتقاتل من أجل أن أكون في هذا المدار الذي لم يكن لي مطلقا. بينما كان الناس يتناهشون من أجل شيء غامض. هم أنفسهم لم يكونوا قادرين على معرفته**"[1]، ثم أن هذه القساوة قد لبست كل حياته واصطبغت فيها. فحتى حيطان القبو المقابل للبحر الذي يقيم فيه صار وحيدا وقاسيا، "**تأملت حيطان الحجرة الباردة في لحظة من اللحظات شعرت بقساوة الوحدة**"[2]، فالبيت أصبح وحيدا وباردا وقاسيا لفراق أولاده وزوجته.

وبما أن الاغتراب هو سليل العلاقات الاجتماعية، فإن انفصاله عن زوجته ولد في نفسه مشاعر الحنين والاشتياق لها، إضافة إلى حياة الخوف وعدم الأمان التي يعيشها، وهذا ما يجعله دائما في حالة من التردد بين البوح بمشاعره لها من عدمه، "**هل أقول لها. غيابك يعذبني، وأني كل ليلة أقاوم رغبات كثيرة للبكاء على مشارف هذا البحر الذي يسكنني؟ هل أقول لها أني أفكر فأحيانا في الانتحار بعدما انغلقت كل الأصابيح والأشواق**"[3]، فتختلج البطل مشاعر الخوف والحزن، الحنين والوحدة "**شيء واحد يشغلني بكثافة في هذه اللحظات التي يشعر فيها المرء أنه وحيد، لا يأكل ولا يلوك إلا خوفه وحنينه** ووحدته"[4]، فتعتريه مشاعر التردد والندم الشديد، فهو يرى بأن السبب في ما وصلت إليه العلاقة بينه وبين مريم هو قراراته الغريبة، "**كنت أشعر بعزلتها وارتباكها... مريم كانت تملأ البيت، هكذا نحن دائما علينا أن نعيش حالة الخراب لنعرف كم كنا أغبياء، أحيانا ألوم نفسي على كل ما يحدث لنا. لولاي، لكانت مريم في وضع غير هذا، وفي أحيان أخرى أجد كل المبررات التي تطمئنني، ولكنها لا تستطيع تخبئة حالة الخراب التي كنت أعيشها وتعيشها معي مجبرة داخل هذا ظرف الشديد القساوة**"، فالبطل هنا وقف في المنتصف بين رغبتين جامحتين تعصفان به، رغبة المحافظة على قراره الشجاع في البقاء في الوطن وتحدي القتلة، ورغبة الاحتماء والاجتماع بالعائلة.

---

[1]. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص48

[2]. نفسه: ص 50.

[3]. نفسه: ص88.

[4] . نفسه: ص55.

أما عن **شرفات بحر الشمال**، فتأخذ فيها ظاهرة الاغتراب حيزا كبيرا نتيجة الفقدان والمنفى، فالبطل **ياسين** هاجر إلى أمستردام مدينة الأمطار والماء، بعد تشبعه بالوحدة داخل أرضه التي تشبه كل شيء ما عدا أن تكون وطنا، "**لقد صرت وحيدا وسط هذا القفر الذي لا شيء فيه يوحي بأنه وطن**"[1]، وبعد شعوره بألا انتماء في وطنه، "**لا أشعر أن لي في وطني مكانا. وجودنا صار يضايق حتى الذين كنا نظن أننا نحبهم ويبادلوننا الود نفسه**"[2]، فكأن وجوده في هذا المكان أعجزه عن مجابهة زيف الواقع الذي يعيش فيه "**ربما لم نعد صالحين لتلك البلاد، هناك خلل ما لم يدركه المثقف. إما أن يخرج من دائرة الضيق أي من العصر الذي يعيشه ويلبس عصر شعبه بقبحه وتخلفه أو يظل يصرخ في بحر ناشف، ويقبل بموته الهادئ والأكثر عنفا، سيقتلنا في شارع ما الشخص نفسه الذي نستميت يوميا في الدفاع عنه**"[3].

رافق ذلك العجز عدم القدرة على التحمل في أن يقبع داخل وطن يبكي أولاده نهارا بعدما كان قد قتلهم ليلا، إذ أن "**البلاد لم تعد بلادا، والناس لم يعودوا ناسا، ولكن شيئا آخر بدون ملامح واضحة. مليء بالزوجة والخمائر القديمة. في الليل يبكون خسران الأحباب والأصدقاء، وفي النهار يتواطؤون مع القتلة للإجهاز على ما تبقى من الحياة الصغيرة للناس**"[4]، فالفقدان الذي رافق حياة **ياسين** جعله يعزف وينعزل عن المجتمع وعن الوطن والأصدقاء، "**وقفت على الحافة، اكتشفت فجأة لذة الصمت وصفاء البحر وفجاعة أن تفقد إنسانا عزيزا**"[5]، فكل ما يتذكره هو الموت الذي غيب أحبابه، موت أبيه، **زليخة، فتنة، نرجس، عزيز**، عمي **غلام الله** وابنته.

شكل موت الأحبة وغيابهم **لياسين** في **شرفات بحر الشمال** حافزا أساسيا لاغتراب الشخصية، فالإنسان حتما يشعر في بالغربة في مجتمع فقد فيه كل عائلته وأصدقائه، كما أنه "**كلما حاولنا أن ننسى بالغياب. ازداد تشبثنا بمن نحب. اشبع بمن كنت تحب حتى لا تحمله معك في عزلتك جثة تنغص عليك حياتك**"[6]، فالنسيان لم يكن بالكفيل في حالة ياسين، لأنه لم يشبع بمن

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص44.

[2] . نفسه: ص148.

[3] . نفسه: ص94.

[4] . نفسه: ص69.

[5] . نفسه: ص57.

[6] . نفسه: ص44.

يحب، فحملهم جثثا مترامية فوق ظهره فترات طويلة، وهذا ما جعله يتساءل عن جدوى النسيان "**لكن يا الله هل من الممكن النسيان بدون عزاء حقيقي؟ هل يكتفي أن نلتفت صوب الشمال لكي تتهاوى كل المدافن التي فينا**"[1]، فاختار الأعرج لبطله الملاذ نحو المنفى صوب الشمال، بعدما ضاقت الحياة في نظر **ياسين** بكل اتساعها، وبعدما نسي مذاق الفرح والسعادة من بؤس ما يعيشه.

وفي هذا السياق أورد الأعرج مقطعا يشف عن حالة الوحدة والعزلة ومرارة الفقدان التي يتخبط بين طياتها **ياسين**، وذلك ضمن حوار جمع **ياسين** مع مضيفة الطيران في أول وصوله لمطار مدينة أمستردام، " **أتعلمين يا سيدي، من كثرة شطط الدنيا نسيت أن لي يوم ميلاد، فأنا اليوم لا أحفظ إلا تواريخ انتحاراتهم أو اغتيالاتهم، قضيت سبع سنوات أنتظر رجلا يعبر عتبة البيت فقط ليقول صباح الخير أو ليشهر في وجهي سكينة حادة أو مسدسا ليضع حدا لحياتي ... أنا قادم من أرض صرنا نحتفل فيها بذكرى الموت وليس الحياة، ولهذا لا نعرف كيف نتعامل مع السعادة عندما تفاجئنا**"[2].

إن الجزائري يعيش حالة الشطط والوحدة نتيجة فقدانه لأحبته، وهذا ما يتركه يتخبط في دوامة من الخوف والرعب والتهديد والاغتراب في مجتمع يصطاد محبيه، إذ لم يبق لديه سبب واحد يجعله يبقى في القرية التي كان يسكنها، "**القرية لم يبقى فيها ما يفرح أنت انطفأت، نرجس سكتت، وليخة ماتت**"[3]، وأمام كل هذا الشطط والحزن والألم لا يجد ياسين أمامه سوى الهجرة والمنفى كحل بديل قد يخفف عنه وطأة القتل وفجيعة الفقدان.

إلا أن المنفى الذي اختاره ياسين لم ينقص من شعوره بالاغتراب بقدر ما زاد عليه، فنحن هكذا "**لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى**"[4]، وبرغم كون المنفى هو الحل الأخير الذي اختاره ياسين، إلا أنه سقط مجددا في غيابة الوحدة والاغتراب، فمأساة المنفى "**أنك عندما تكون جديدا على الأرض يأتيك الكثير من الاصدقاء ويقفون معك، بعدها يسكن كل واحد في همه وينسونك بالضرورة، ولا يتذكرونك إلا عندما يصادفونك في الطريق أو في محل ما، قساوة**

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص76.

[2] . نفسه: ص65.

[3] . نفسه: ص 38.

[4] . نفسه: ص55.

المنفى أنه لا سبيل للشفاء منه إلا بالعذاب"[1]، بمعنى أن المنفى ما هو إلا اغتراب ثان، في بلد أكثر أمانا، فالوحدة لا تزال لصيقة به، وهذا ما نقله لنا بوصفه، "**لقد ذهب الجميع، ولم يبقى إلايَ معلقا في الشرفة المطلعة على الميناء القديم**"[2]، فحالة الاغتراب والوحدة التي رافقت **ياسين** في الجزائر وفي بلاد المنفى، إلا أن الفارق هو الخوف، ففي الجزائر كان يخاف أن يموت مغدورا، على عكس أمستردام المدينة التي منحته الكثير من الأمان.

لكن فلسفة **ياسين** ومن ورائه الكاتب جعلته يظن المنفى مجرد موت من نوع آخر، موت بالتقسيط أو انتحار نوعي اختاره بمحض إرادته، فالمنفى عنده هو" **انتحار نوعي. ليكن، انتحار بالتقسيط، ندمن كالمخدرات قبل أن تصبح المتعة مرضا**"[3]، فقد اختار **ياسين** أن يموت في المنفى بالتقسيط في بلاد الشمال،" **فنحن هكذا لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى**"[4]، وفعل مثلما يفعل محارب الساموراي حين يختار انتحاره بعد خسارته في حروبه المقدسة، على أن تغتاله أيدي الغدر والإرهاب في الجزائر، "**اليوم الذي صممت فيه على انتحار الخلاص بطريقتي الخاصة مثل الساموراي الوطني الذي أخطأه الإرهاب، فصنع قدره بنفسه، بدل أن يشهر سكينته ويشق في بطنه، سحب مسدسه ووضعه في رأسه ثم أطلق أول وأخر عيار ناري في حياته، لم أكن أملك الشجاعة، ولكني أطلقت النار على نفسي باختيار قبر أخر غير التربة التي ولدتني**"[5].

ومنه؛ رافقت وسايرت تيمة الاغتراب في **شرفات بحر الشمال** الشخصية **ياسين** في الجزائر حين فقدانه لأحبائه ومطاردة القتلة له، كما رافقته في المنفى حين شعوره بالوحدة رغم الأمان السياسي، وذلك بابتعاد الناس عنه وباعتقاده أن المنفى هو انتحار أو موت بالتقسيط.

وفي الأخير يمكن التأكيد على أن كلا من تيمتي **الانعزال والاغتراب** قد اشتركتا في الحضور وتباينتا في درجة هذا الحضور ومدلوله بين كل من النصوص الثلاثة: **أنثى السراب** و**ذاكرة الماء** و**شرفات بحر الشمال**، فقد صور الأعرج في **أنثى السراب** شخصية نسائية

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص144.

[2] . نفسه: ص141.

[3] . نفسه: ص 71.

[4] . نفسه: ص315

[5] . نفسه: ص66.

مضطربة نفسيا، يلبسها الانعزال لدرجة العجز وعدم القدرة على العيش حياة اجتماعية طبيعية، فهي تتأجج بألم الماضي وتنغرس في عزلتها أكثر فأكثر بذكريات الماضي وتراكماته، ماض طال لأكثر من ربع قرن، وكل ذلك بسبب مريم الشخصية الورقية التي سلبتها حبها وحياتها وماضيها السعيد، ثم إن هذا الانعزال قد زاده دورها الاجتماعي كزوجة لرجل لا تحبه اغترابا، إذ سبب لها هذا الزواج حالة من الوحدة والنفور من المجتمع والأسرة، وما زاد الطين بلة هو غياب زوجها الدائم وانشغاله بأعماله وإهماله لها ولأسرتها، فكل هذه الضغوط والقيود الاجتماعية والنفسية جعلت من ليلى مثل الذي يدور في دوامة، إذ أنها تصارع العزلة نفسيا وتعاني من الاغتراب اجتماعيا.

أما في **ذاكرة الماء** فقد افتتح الأعرج القص بوصف مظاهر الانعزال، إذ اختار لشخصيته قبوا منعزلا ومقابلا للبحر، يستأنس به ويبثه أحزانه ووحدته، بعد انعزاله عن الناس بسبب الخوف من قتله، أما الاغتراب فقد اختاره الكاتب بأن لا يكون مفروضا عكس الرواية السابقة، بل أن يكون اختياريا أو انتقائيا، وذلك كنتيجة عن قرار الشخصية البقاء في الوطن ومجابهة القتلة، وتحمل تبعات هذا القرار كالانفصال عن العائلة والعيش وحيدا، وما بين قراره الشجاع في البقاء في الوطن ورغبته الملحة في الالتجاء نحو زوجته وأولاده، تنقل لنا الرواية تخبط الشخصية في اغترابها وعيشها في أيام الوحدة والحزن.

بيد أن تيمة الانعزال قد تقلصت في **شرفات بحر الشمال**، فلم تتجاوز المشاهد التصويرية الأولى في السرد التي تصف المكون الزمني والمكاني للمحكي وبناء الشخصية، على عكس تيمة الاغتراب التي نمت وتزايدت تزايدا كبيرا، لدرجة أنه يمكن اعتبار هذه التيمة كظاهرة واسمة ومرافقة للسرد في شرفات بحر الشمال أو معادلا موضوعيا للقصة، وذلك بسبب دور الشخصية ومؤداها، إذ أن **ياسين** شخصية مثقفة ومهددة بالاغتيال نظرا لكونه فنانا هشا ومرهفا جاء في زمن القتل الأعمى، خاصة وأن هذه البلاد تعطف على قتل كل مثقفيها، كما أن اغترابه تولد عن فقدانه لكل أحبابه، حيث أن الموت قد غيب عنه كل أصدقائه، لذلك رفض أن يموت غدرا، ولجأ إلى اختيار موته طواعية باختيار المنفى، إلا أن ذلك لم يزده إلا آلما وحزنا واغترابا.

3. الإرهاب / الخوف من الموت

عاشت الجزائر خلال التسعينيات مأساة حقيقة ألمت بها وعصفت بشعبها، فقد تحولت أرضها المسقية بدم الشهداء إلى ساحة حرب وقتال، ومسرح ينكل داخله الإرهاب بكل الأرواح، راح ضحيتها العديد من الأبرياء والنساء والأطفال من دون أن يكون لهم دخل فيما يحدث، وقد خلفت هذه الحرب الأهلية دمارا كبيرا وجراحات عميقة في الفرد الجزائري على المستوى النفسي والجسدي، فقد جاءت هذه الحرب على الكثير من الجزائريين من دون سبب جلي، "فعلى مدار العشر سنوات الحارقة، أكلت الحرب الأهلية أكثر من 200 ألف إنسان، الجزء الأكبر منهم لم تكن هذه الحرب حربه، ولم يكن هو من أشعلها، ولكن كان عليه إخماد نارها بجسده ولحمه"[1]، كما طالت الحرب مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية وحتى السياسية، وبالرغم من انتهاء الحرب، إلا أن آثارها لا تزال شاهدة على المعاناة والقسوة التي شلت الجزائري وأصابته بالعجز الشديد، ومن ثمة أفرزت الحرب عنفا وموتا وحزنا، جعلت الخوف من الموت صفة متأصلة في الفرد الجزائري.

وجاءت كل من **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال** لتلتقط يوميات المثقف الجزائري في ضخم هذه الأهوال، ولتظهر بشاعة العنف النفسي والجسدي الممارس عليه، ولتعبر عن تجارب حقيقية وعن سياقات اجتماعية وسياسية متولدة عن السلطة القمعية التي مارستها بعض الجماعات الإرهابية المتطرفة، والتي كانت السبب الرئيسي في حالات الخوف والعنف التي مني بها الأنسان آنذاك، إذ تنطلق هذه النصوص الثلاثة من تصوير الواقع الذي يعيش مأزقا أمنيا واقتصاديا واجتماعيا، بفعل احتكار الجماعات المتطرفة للقرار وللسلطة بالقوة وبالعنف.

إن الخوف من الموت والإرهاب هو سمة الحكي في المدونات الثلاث، حيث يتحسس القارئ رعب الأعرج وهلعه من الاغتيال والموت الفجائي بين صفحات السرد، وهذا الخوف لم يكن وليد الفراغ، بل جاء نتيجة الظروف الراهنة التي تتخبط فيها الجزائر، إذ نجد أن جل المقاطع السردية في **أنثى السراب وذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال** يقوم على تيمة الخوف من الموت،

[1] . واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار الصدى، لبنان، ط1، 2013، ص52.

وانتشار الإرهاب، ولعل الشاهد هو ذكره لحادثة تنبؤ العرافة بموته في **ذاكرة الماء**، فكأنما الكاتب يسرد موته أو يتنبأ بها على لسان العرافة التي زارت أمه، "**اسمعي يا لالة مولاتي، بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى، قبل أن يكون رابعك صبيا، خامسك أبشرك سيكون صبيا، جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد، أي حديد، سألت أمي، سكين رصاصة، سيارة طائرة**" [1].

عادة ما يصف الكاتب تصوراته الخاصة حول طريقة وفاته، أو على يد من سيكون هلاكه، وهذا ما نجده في **أنثى السراب**، "**أتصور مثلا أني سأموت على يد مواطن معتوه يظن أنيّ سرقت حبيبته، أو على لسان إمام أعمى وأطرش يفتي حتى في الملائكة التي لا تخجل من النوم، أو ربما في طائرة ترتفع ثم تنسحب من الرادار نهائيا، أو حتى بسرطان يتفجر فيك كاللغم الموقوت، فلا أحد فوق الصدفة المميتة**"[2].

ويبقى هذا الخوف من الموت والإرهاب متسللا بين صفحات النصوص الثلاثة، فكأنه يشكل القالب العام الذي تسير نحوه الشخصيات، وخاصة في **ذاكرة الماء**، والتي تسرد معاناة رجل مهدد بالاغتيال، حيث يترصده الموت من كل الجوانب، "**قبل أن أصمم وأقوم من دفء الفراش، كانت الساعة الحائطية ذات العقارب الفسفورية تزحف بصعوبة نحو الرابعة وأنا أحاول جاهدا أن أقنع نفسي بضرورة القيام. للذهاب إلى أين؟. ربما نحو الموت.**"[3]، وهذا ما يعكس حالة الأرق والترقب والتخوف التي عاشها المواطن الجزائري إبان سنوات العشرية السوداء، ما يجعل الإنسان يحاول أن يفعل جميع واجباته في يوم واحدا حتى لا يعطي للإرهاب مساحة أو فرصة صغيرة لقتله، وهذا ما يظهر في وصفه للبرنامج اليومي ليوم الثلاثاء الذي ينزل فيه عادة للتدريس، "**تأملت رزنامة البرنامج اليومي، المعلقة على الباب. البريد، المطبعة، المطعم، الجنازة. ثم العودة. عشرون عصفور بحجرة واحدة، تفاديا للخروج المجاني والموت**

[1]. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص27.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص 17.

المجاني"[1]، كما يعكس من جهة أخرى حالة الأعرج وهو يعيش حالة الترقب والخوف من الموت كما أشار لذلك في عديد اللقاءات.

إن الملاحظ في هذه النصوص ليقف على طغيان تيمة الموت والخوف منه إلى درجة كبيرة، حيث يمكن اعتبارها السمة المائزة لها، فالقارئ يتلمّس هذا الخوف بين الصفحات وخلف الكلمات، كما يرصده في حالات وعي الشخصيات وفي حالات الأحلام، "**تذكرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عني، الساحة كانت ملأى بالناس الذين كانوا يرتدون أقمصة بيضاء فضفاضة وعليها بقع الدم اليابسة، يلتفون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزق، كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين. شظايا المخ واللحم تلتصق بالقضبان الحديدية الصدئة التي كانت في أيديهم، كنت أرى ذلك الرجل أو بقاياه من شرفة الطابق الخامس حيث كنت أقيم قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبرا يسكن به رجل يبدو أنه مازال على قيد الحياة، كانت الجثة الممزقة تشبهني**"[2]، فنلاحظ أن صبغة الموت والعنف تصبغ الأحلام لتجعلها كوابيس مرعبة.

نجد أن الخوف من الموت أو من اغتيال الإرهاب هو المحرك الأساسي للسرد في المدونات الثلاث، حيث تشكل هذه التيمة ما يسمى بالبداية الفعلية للمحكي، ففي ذاكرة الماء أشار الأعرج إلى حادثة حقيقة صادفته، وهي محاولة أحد الشبان استعطافه من أجل الحصول على عمل، وهذا ما ترجمه في الرواية من خلال ذكر نفس الحادثة، حيث يقول: "**حياة الترحال قاسية، لكنها ليست مستحيلة التحمل، كل شيء بدأ عندما واجهتني ملامح رجل مشبوه، شعرت بظله. عندما التفتُّ نحوه عند مدخل البناية قرأت بعض غموضه. ارتبك. أدخلت يدي في جيبي. كنت أتحسس قطعة نقدية باردة وكان يظنني أتحسس سلاحا. قال بنوع من التلعثم، كنت أعمل سائقا لسيارة أجرة، عند شخص تخلى عني، وأنا الآن بدون عمل، فهل تستطيع مساعدتي للحصول على عمل**"[3].

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص18.

[2] . نفسه: ص19.

[3] . نفسه: ص20.

ومنه؛ شكلت هذه الحادثة البداية الحقيقية للمحكي التي سبقت حياة الترحال والترقب التي تقوم عنها مجمل أحداث القصة، أما كل ما سبقها من سرد فهو لا يتعدى أن يكون مجرد تمهيد للسرد، أو توصيفات للزمان والمكان الذي ستدور فيه القصة.

وبدورها لم تعلن ليلى في **أنثى السراب** عداءها لمريم الشخصية الورقية ونيتها في قتلها من فراغ، ومثل ذلك حدث في ذاكرة الماء، إذ استعارت مريم شخصيتها مثل جميع النصوص السابقة، فقد عاشت **ليلى** طيلة أكثر من ربع قرن من الزمان تحت طائل الخوف من استعارة شخصية ورقية لشخصيتها الحقيقية، "**اكتشفت فجأة أني كنت أنا المرأة الورقية الميتة، وكانت مريم سيدة الحياة كلها. كيف سرقت الحياة مني بدون أن أنتبه لذلك**"[1]، إذ اعتبرت ليلى أن مريم قد قتلها لغويا ومجازيا، "**قبلت باللعبة ولكنها قتلتني في النهاية، وخذلت سذاجتي، لست مجبرة على الاستمرار وفاء لكذبة تسحقني كل يوم عشرات المرات**"[2]، وبذلك أصبحت "ليلى" تعيش هواجس الرعب والخوف والوحدة.

تتساءل "ليلى" في أنثى السرب أغلب الأوقات عن استسلامها لمريم، فكيف ل"**امرأة ورقية تأكل كائنا من لحم ودم؟ رهاني كله أن آكل رأس مريم قبل أن تأكلني. كنت الحقيقة الوحيدة**"[3]، فهي الحقيقة المطلقة التي تغذى الوهم منها ونخر عظامها، فتعلن انفصالها التام عنها بصراحة غير معتادة منها، فقد ظلت بعده لفترات طويلة وهي تقبع في الظل: "**لست مريم التي اشتهاها الجميع ولم تشته نفسها، لست امرأة الانوثة والرقة الفائضة، لست حنين الرجال التائهين، ولست مخبأ آلامهم، لست العذراء، وحبيبي لم يكن مسيحا منزلا، لست اللا شيء عندما تندفع آلامي إلى الواجهة، هل يدري الذين قرأوا روايات سينو، أن وراء سحر اللغة الخاطف، تتخبأ مأساة تتعلق بكل بساطة بانمحاء هوية كانت قائمة، هوية امرأة اسمها ليلى**"[4].

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص50.

[2] . واسيني الاعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص15.

[3] . نفسه: ص22.

[4] . نفسه: ص77.

ومما سبق؛ نجد أن خوف ليلى من الموت ـ المجازي ـ على يد الشخصية مريم ولد لها شعورا بالقلق وعدم الراحة، حيث أن "**أصعب الميتات أن ترى نفسك وأنت تموت، وأقسى النهايات تلك التي يريدها لك من لا يحبك**"[1]، فهي ترى في استعارة مريم لشخصيتها موتا صامتا وبطيئا، فتصرخ" **تعبت يا سينو، ليس منك فقط، ولكن من كل ما تفترضه مسألة سهلة. الموت صمتا أكثر من الموت احتراقا. فأنت ترى نفسك كل يوم تموت قليلا، تفقد شيئا من روحك وجسدك ولا تستطيع حتى أن تصرخ ألما**"[2].

زد على ذلك رؤيتها لسينو وهو في حالة غيبوبة أشبه بالموت، وهي ما حركت لديها لذة الكتابة ودفعت بها نحو بوح كل حميمياتها، "**أحيانا أتمنى أن لا أتذكر ذلك اليوم لأنه قاس، ولكن لأني وجدت فجأة في نفسي طاقة كبيرة وحماسا غريبا للكتابة عن الأموات، أنا التي هربت طوال حياتي من العزاءات والجنائز. مخبئي في ذلك اللغة وليس شيئا آخر، رأيته يموت، ورأيتني أكتب فيه أجمل النصوص التي اشتهيت دائما كتابتها**"[3]، ومنه يعد خوف ليلى من الموت المجازي أو موت سينو أمامها هو المحرك الرئيس للكتابة وللسرد عندها.

ومن جانب موازٍ؛ نجد أن عملية الكتابة عند سينو ـ المناوب الأخر في العملية السردية ـ بدأت نتيجة خوفه من الموت هو الآخر، إذ باغتته أزمة قلبية جعلته يدرك فناء الحياة وقرب الآجال، "**أشياء كثيرة تغيرت فيّ، زالت بعض الموانع من ذاكرتي، وانتابتني رغبة محمومة لكتابة نفسي قبل فوات الأوان**"[4]، فالخوف من الموت هو ما دفعه إلى الإسراع في الكتابة وإرسال الرسائل المخبوءة نحو ليلى، كما نلاحظ أن هذا الخوف يحرر الذاكرة من كل الموانع والقيود التي فرضتها الحياة يوما، وبين دوران هذه الرسائل المتبادلة طيلة رحلة تتجاوز الربع قرن، يتأرجح السرد ويتباين بين طرفين في هذا النص، وعليه يمكن التأكيد على أن تيمة الموت أو الخوف من الموت قد شكلت نقطة التحول في عملية السرد والكتابة داخل نص **أنثى السراب**.

---

[1] . واسيني الاعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص54.

[2] . نفسه: الصفحة نفسها.

[3] . نفسه: ص26.

[4] . نفسه: ص31.

ويبقى هاجس الخوف من الموت مسيطرا داخل صفحات النصوص، ذلك لأن الموت هو الحقيقة الوحيدة التي يعجز أمامها الإنسان ويضعف في حضرتها، ويحس بحجمه المتضائل في حضرتها، وصغر جسمه أمام جبروتها، فحتى "**عندما نحب، تنفتح في أوجهننا كل الأبواب الموصدة، بما في ذلك أبواب الحياة والقلب، باب واحد يظل معلقا لأننا نخافه، هو باب الموت**"[1]، فليلى تعتبر الحب هو المفتاح لجميع أبواب الحياة إلا الموت، فهو الباب الكاظم الذي تنتهي إليه جميع مخاوفنا.

إن هاجس انتقام ليلى من مريم جعلها تتمنى أن تكون هذه الحرب وهذا الموت العبثي مجرد لعبة لغوية معقدة حتى توقفها في لحظة مجنونة، "**لو فقط كانت البلاد وهي تذبح نفسها بنصل صدئ، وتذبحنا في أثرها، مجرد لعبة روائية معقدة، لوضعت حدا نهائيا لهذا الجنون، وأيقظتك من جبروت الخوف، ولكن الحياة كانت شيئا أخر. الحرب لم تكن لعبة يمكن تبديلها بغيرها متى شئنا. كانت موتا حقيقيا، والموت لم يكن مجرد حالة عابرة، كان فجيعة فينا وليس في اللغة**"[2]، شكل الموت في أنثى السراب الحقيقة الكبرى والباب المغلق الذي لا يمكن فتحه.

تنفتح صفحات **شرفات بحر الشمال** على الخوف والموت الذي يدفع بياسين إلى الهجرة إلى ما وراء البحار وبلاد المنفى، طمعا في ملجأ أكثر أمانا، فقد رافقه الموت حتى لحظات المغادرة الأخيرة، "**وأنا استعد لمغادرة البيت للمرة الأخيرة، سمعت بعض الزغاريد التي تشبه زغاريد الأيام الماضية. ذكرتني بسنوات انتهى صراخها وبقي دمها عالقا في الذاكرة،. لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة وكأن شيئا لم يكن، وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزية ويتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج النوافذ الموصدة**"[3]، فالقتلة قد عادوا لقطع أنفاس هذه المدينة وبتر الحياة فيها، ومنه يمكن اعتبار الموت، والخوف منه ومن القتلة هو المحرك الفعلي للعملية السردية في **شرفات بحر الشمال** على شاكلة النصوص السابقة.

---

[1] . واسيني الاعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص22.

[2] . نفسه: ص 130.

[3] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص09.

وما يمكن ملاحظته في **شرفات بحر الشمال** طغيان الخوف من موت الوحدة كتيمة صغرى ومضمنة داخل التيمة الكبرى وهي الخوف من الموت، فكأن الموت وسط البشر سيزيد من شجاعتنا في مقابلة الموت، "**عندما تكون الشوارع غاصة بالبشر، لا أدري إن كان مرد ذلك الخوف من الموت، وأننا وسط البشر نمتلك قدرا من الشجاعة لا نجده في عزلتنا أم هو الخوف من القتل في العزلة التامة**"[1]، فيشعر **ياسين** بدنو أجله، وقرب الموت منه طالما أن القتلة يتصيدونه ليلا نهارا، "**ماذا يعني أن تظل وحيدا في حفرة تترقب فقط من يدق عليك ليقتلك**"[2]، حيث أن ما دفعه إلى أن يقبع وحيدا داخل منزل أشبه بالحفرة هو الانتظار، انتظار حلول الموت، أو انتظار حلول القتلة عليه إما لقتله أو أملا في تجاوزه.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الحالة ليست حالة **ياسين** الذي فقد أحباءه فقط، بل حالة الجزائري الذي أصبح يعيش حياة الخوف والرعب والعجز، "**الجزائري هو الكائن الأرضي الوحيد الذي يتمنى لو أن الشمس معلقة في مكانها طوال السنة وأن لا تغيب أبدا، حتى لا يضطر كل مساء إلى أن يتحول إلى جرذ يبحث له عن أكثر المآوي أمنا**"[3].

وتلك حالة المواطن الجزائري العاجز والخائف بعدما تسلل القتلة نحو شوارع البلاد فسفكوا فيها الدماء وعاثوا فسادا، "**لقد ذهب كل الذين كنت أحبهم وانطفأوا واحدا واحدا وعاد القتلة إلى المدينة يتسللون في الشوارع ويقفون عند مداخل العمارات كما كانوا يفعلون قبل عشر سنوات، ما يزال الدم يملأ القلب وعيوننا مثقلة بالمشاهد. الأرض التي عرفتها منذ سنوات تغيرت كثيرا وسقطت تربتها من يدي كورقة محروقة**"[4]، فالموت غيرت أرض الجزائر من أرض مفعمة بالحياة والحب، إلى أرض يغشاها القتلة وينخرها الموت من كل اتجاه.

نجد أن **الأعرج** قد اختار الموت كنهاية مميزة وفارقة لجميع شخوصه الأساسية أو الثانوية داخل **نص شرفات بحر الشمال**، وكأنه أراد الإشارة إلى أنه لا سبيل من مواجهة الموت والقتلة إلا بالاستسلام له، فقد كان النص شاهدا على وفاة عمي "**غلام الله**"، "**لم أتذكر الشيء الكثير**

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص21.

[2] . نفسه: ص19.

[3] . نفسه: ص20.

[4] . نفسه: ص14.

من تاريخي المتواضع سوى وجه عمي غلام الله وهو ينشد قرآنه الذي قتله، قبل أن يعثر عليه مصلوبا في الزاوية المظلمة"[1].

وذكرت الرواية وفاة "**زليخة**" ـ أخت الأعرج الحقيقية ـ "**طوال الستة أيام التي تلت، عملت باستماتة وبدون توقف حتى مرضت ودخلت الفراش. في اليوم السابع ماتت وفي اليوم الثامن دفنت، لم يسر وراءها إلا أنا وأمي وبعض الجيران وعمي دالي الذي حفر قبرها**"، وشخصية "**عزيز**" ـ وهو الأخ الحقيقي للأعرج في الحياة، واللغوي في النصوص ـ فيصف وفاته بقوله: "**وأخي الصغير عزيز الذي مات وهو يبحث بعينيه في المارة الذين كانوا يهجرون بسرعة محطة القطار، عن أمه لكي تسنده على ركبتها للمرة الأخيرة**"[2].

وجاءت **شرفات بحر الشمال** على ذكر حالات الانتحار الذاتي، وذلك مثلما حدث مع انتحار **فتنة** الشخصية المهبولة، ومحبوبته في القصة، "**غابت واندفنت في عمق موجة هاربة، كانت تنزلق مثل حوتة متيقنة من نفسها ومن المكان الذي كانت تعبره. لم تلتفت وراءها حتى غابت نهائيا، كان البحر هادئا، انتظرت طويلا عودتها وفي قلبي خوف غامض، ثم نزعت لباسي ودخلت البحر وأنا أصرخ وأبكي، خائف من أن يكون البحر قد ابتلعها**"[3].

ومنه؛ غيب الموت جميع عائلة ياسين وأحبابه، ما أفقده الأمل في الحياة الأمنة في الجزائر بعد فقدانه لجميع أحبابه الواحد تلو الأخر، وهذا ما يتجلى في قوله:" **القرية لم يبق فيها ما يفرح، أنت انطفأت، نرجس ماتت، وليخة ماتت**"[4]، فاتجه إلى غيابة المنفى بعدما فقد كل مسببات الفرح والعيش في قريته، وتأخذ تيمة الموت أو الخوف من الموت حيزا كبيرا من جموع السرد في النصوص الثلاثة، كما تتقسم في داخلها ضمن أشكال عديدة.

وفي هذا الصدد ندرج الشكل التالي بصدد تلخيص مجموعة الصور التي قامت عليها تيمة الموت والخوف منه داخل كل من **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال:**

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص09.

[2] . نفسه: ص11/10.

[3] . نفسه: ص52.

[4] . نفسه: ص38.

الصورة	الشاهد	النص	الصفحة
	"منذ أن حل علينا هذا الزمن الضيق الذي فشلت الأسماء في نعته، لم أر هذه السماء، كلما رفعت رأسي عاليا، زادت احتمالات سهوي وبالتالي قتلي.	شرفات بحر الشمال.	18.
الخوف من الاغتيال	"أتصور مثلا أني سأموت على يد مواطن معتوه يظن أنيّ سرقت حبيبته، أو على لسان إمام أعمى وأطرش يفتي حتى في الملائكة التي لا تخجل من النوم، أو ربما في طائرة ترتفع ثم تنسحب من الرادار نهائيا، أو حتى بسرطان يتفجر فيك كاللغم الموقوت، فلا أحد فوق الصدفة المميتة" .	أنثى السراب.	27.
	"هل هناك شخص يتذكرنا، أوف صرنا قدريين، الموت هو الموت. نتساءل كيف ستكون نهايتنا؟ تحت سكين حافٍ، بواسطة منشار لقص البقر المذبوح، بمحشوشة؟، أو برصاصات طائشة".	ذاكرة الماء.	55.
الخوف من الأزمات القلبية	"عرف كل شيء من الفحص الأول، كنت قد بدأت ادخل في حالة لذيذة من الغيبوبة، واستسلم للبياض. اتخذ قرارا بتحويلي إلى مستشفى الأمراض القلبية. لم اسمع إلا بعض الكلمات الهاربة تتحدث عن انسداد في الشرايين،	أنثى السراب.	31.

	وهجرة الجلطة نحو الرئة والقلب".		
	"أعتقد اننا اليوم صرنا قاب قوسين أو أدنى من الموت، أنا محكوم عليّ بالخديعة القلبية كما تسمينها".	شرفات بحر الشمال	315.
	"الجهة اليسرى من جسمي لا تعجبني مطلقا، تصلب في الشرايين، انتفاخ غير عادي. نقاط حمراء صغيرة، يبدو أنها الأوعية الشعرية التي بدأت تتمزق من جراء الضغط، لقد ازداد عددها في الصدر والذراع. يبدو أني بدأت أتعب وأن قلبي صار صغيرا".	ذاكرة الماء.	93.
الخوف من موت الوحدة	"فجأة أراهم يفتشون جيوبي للعثور على ما يمكن أن يدلهم على هويتي، كنت خائفا من أن يسرق التلفون ولن يصلوا إلى إخبار صافو في البيت، وهاجر زوجتي بالجزائر".	أنثى السراب.	ص30.
	ـ "ماذا يعني أن تظل وحيدا في حفرة تترقب فقط من يدق عليك ليقتلك".	شرفات بحر الشمال	19.
	يجب أن أخرج، لأني لو بقيت ها هنا، سيكون كل الزمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له، لكن؟. إذا خرجت وانحدرت باتجاه المدينة، ستكون غوايات الشارع قد قادتني نحو الموت".	ذاكرة الماء.	16.

تفضيل موت أزمة قلبية على قتل الإرهاب	**"فجأة شعرت بوخزة في صدري، بحركة لا شعورية وضعت يدي في مكان الألم. أنا أكره الطبيب في حالات السلم، أما الآن، فالذهاب إليه من المستحيلات. يمكن أن يفاجئنا القتلة في أي لحظة من اللحظات. موت السكتة القلبية أهون من سكين جزار".**	**ذاكرة الماء**	**93/92.**

شكل (26)

4/ . ثنائية (المرأة / الأنثى)

شغل موضوع المرأة أو الأنثى حيزا كبيرا، فقد أسال الكثير من الحبر في ميدان الأدب بشقيه الشعري والنثري، إذ أن وجود المرأة في ميدان الأدب يحتل مساحة كبيرة، فقصائد الشعر العربي تنوء بوصف النساء، والمرأة في الرواية تحتل نصيبا أوفر وكذلك الشأن في الدراسات الأدبية والاجتماعية"[1]، كما نجد تضاربا في الآراء، فهناك من انتصر للمرأة وجعلها شريكة للرجل ومشاركة له في الحياة من باب المساواة، وهناك من رفض هذا الطرح مقصرا في مهامها كأنثى إلى الالتزام في البيت وتسلية الرجل، ولا دور لها إلا الانجاب.

فما يلاحظ في هذا الصدد أن جل الكتابات قد اهتمت بالرأي الأول وركزت في مجملها عليه دون الثاني، وعليه؛ يمكن اعتبار موضوع **المرأة/ الأنثى** في الأدب العربي محورا من المحاور التي استخدمت كتعبير عن مختلف أفكار وتصورات الأدباء، إذ أنها تشكل منطلقا فكريا يعبرون من خلاله عن همومهم الذاتية ووعيهم الثقافي.

يختلف مصطلح المرأة في اللغة عن مصطلح الأنثى من الناحية السوسيو ثقافية، فيحيلنا مصطلح الأنوثة على الخصائص البيولوجية الطبيعية المرتبطة بالخصوبة، وإعادة الإنتاج

[1] . صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، بسكرة، الجزائر، الجزائر، ط2، 2009، ص10.

الطبيعي والثقافي، أما مصطلح المرأة فيحيلنا إلى الخصائص الثقافية والفكرية والاجتماعية التي أنتجها مجتمع معين عبر تاريخه المعيش.

ومن جهة ثانية؛ نجد أن صورة المرأة/ الأنثى في الأدب العربي عادة ما تعود مهمتها إلى أنها تمثل شعور الطمأنينة بالنسبة للرجل، حيث أن "الحياة امرأة، ولا يمكن للرجل أن ينسى المرأة إلا وهو يغادر هذه الحياة"[1]، ويوجد من يرى المرأة على أنها القيمة المطلقة للخير أو الشر، فحين تكون عائقا لأحلام الرجل فهي شر، وعندما تساعده فهي خير له، كما تعد الأنثى الطموحة رمزا لنهوض المجتمع ونمائه، إذ أن صورة انهيار المجتمع وسقوطه تتجسد في صورة المرأة المطحونة اجتماعيا، وعليه؛ تحمل صورة الأنثى في الأدب دلالتين: السقوط والانهيار، أو الخصب والنماء، وانطلاقا من هذا التقديم نبحث في تجليات وجود تيمة **المرأة/ الأنثى** داخل النصوص المختارة للدراسة.

أ. صورة المرأة الأم:

يرتبط الكاتب في حياته بعلاقات اجتماعية وأسرية وعملية عديدة، لكن تبقى للأم في ذلك مكانتها الخاصة، فمن الطبيعي أن يترك لها المساحة الأكبر في السرد، خاصة وأنها تمثل له الحضن الأول والأخير له، فالأم هي أعظم الأشخاص في حياة الإنسان، فهي محور الحياة وسبب استمرارها، كما تعد الركيزة الأساسية في حياة الطفل التي تبنى من خلالها جميع مكتسباته، فلطالما كانت الأم رمزا للحب والحنان، ورمزا للأرض في المجتمعات القديمة، وقد شكلت الأمر حيزا مقبولا في نصوص الأعرج، إذ اهتم بتقديم صورة نمطية عربية للأم لتي تمثل مثالا للعطاء والتضحية، وتحمل مشقة تربية أولادها وحدها وقت الشدائد.

يشرك **الأعرج** أمه "أميراز" دائما في السرد، وكمثال على هذه المشاركة نجد قصة العرافة التي تنبأت بميلاده وهي تخط الأوشام لأمه، بعدما زارتها أثناء حملها به، وهي قصة تكررت في المتون الثلاث، ولا أعتقد ان هناك سبب أخر يجعل الكاتب يعيد ذكر هذه القصة في أكثر من مسرود سوى التأكيد على هويته الحقيقة والمطابقة للبطل في النص، وكأنه يؤكد على هذه الحادثة من خلال تكرارها في جميع نصوصه.

[1] . غدير رضوان طوطح: المرأة في روايات سحر خليفة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب. جامعة بيروت. لبنان، 2006، ص18.

وتبدأ أحداث هذه القصة بزيارة العرافة لأمه وهي حامل به، فتتنبأ بقدوم ذكر بعد أربع بنات، طفل سيتعلق بحروف الله وكلماته، ويعشق تراب الأولياء الصالحين، وقد أورد الأعرج هذه الحادثة في النصوص الثلاثة، ففي ذاكرة الماء نجد القصة بالشكل التالي: "**اسمعي يا لالة مولاتي، بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى، قبل أن يكون رابعك صبيا، خامسك أبشرك سيكون صبيا، جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد، أي حديد، سألت أمي**"[1].

لقد صور **الأعرج** صورة المرأة الأم في النصوص الثلاثة في أبهى صورها النمطية والكلاسيكية، فهي امرأة فقدت زوجها في الحرب وتخلى أهلها عنها، فتعقد العزم على تربية أولادها مهما واجهتها الحياة من الصعاب، ويصف الأعرج هذه الحالة بقوله: "**عندما أحرقت الحرب الأهلية والدي، تخلى جميع الأهل عنا لأن أمي رفضت أن تعاود زواجها، فقد ظلت مشدودة إلى الرجل الأول الذي أوصاها في الليلة الأخيرة أن تضع أبناءه نصب عينيها، رفضت كل شيء، اشتغلت في الطين عمرا كاملا ولم تحن رأسها لأحد**"[2]، فقد أشار إلى عملها في حفر التربة، "**تكون أمي قد ذهبت مع زليخة لحفر التربة**"[3].

ووصف مشقة عملها في حمل الطين وغربلته وعجنه حتى يصير صلصالا، فتصنع منه أواني تبيعها وتقتات هي وعائلتها من أجرتها الزهيدة، "**عندما تنهمك زليخة في الطين لمساعدة أمي في صناعة الأواني الفخارية، تعلمني سحر الأصابع، معها بدأت أعرف أن للأصابع لغة، وأن أمي وزليخة كانتا تتقنان اللغة نفسها**"[4].

لطالما يعلن الأعرج عن الاسم الحقيقي لوالدته **أميزار** في أكثر من مورد داخل النصوص الثلاثة، ولا ضير في ذلك، فالقالب العام لكتابات التخييل الذاتي يتطلب الإفصاح أو الإعلان عن الهويات الحقيقية، ويحتم الاعتراف بالهويات الأعلامية الحقيقية كما أشرنا لذلك سابقا.

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص299.

[3] . نفسه: ص32.

[4] . نفسه: ص28.

في هذا الصدد نجد إيراد الكاتب لقصة الصورة الملتقطة أمام باب حمام الوردة والتي قفزت أمامه بصورة تلقائية، إذ أنها "**صورة قفزت من بين الأوراق الذابلة، عليها بعض الغبار، ورائحة البنزين، ولكنها في حالة جيدة. ارتسمت بها ثلاث وجوه: أنا، هلع، أضع يدي على شاشيتي حتى لا تنتزع مني أثناء التصوير، أمي وهي تمد يدها نحوي حتى تنهاني عن الحركة، خالتي حليمة الطيابة ...، تذكرت تفاصيل الصورة بكاملها، على قفاها كتب بخط عربي ردئ: صورة أخذت بحمام الوردة عام (...)196. المتصورون وهم على التوالي: لزعر الحمصي*، الحاجة أميزار بنت الصغير، وبجانبها المرحومة خالتي حليمة طيابة حمام الوردة**"[1].

إذن، لقد أعلن الكاتب عن الاسم الحقيقي لأمه "أميزار" داخل المدونات، ففيها الأم المضحية لأجل أولادها، والزوجة المخلصة والوفية لزوجها بعد وفاته، وما يمكن ملاحظته حول حضور صورة المرأة الأم داخل النصوص الثلاثة، هو حضور هذه الصورة في مرحلة الطفولة فقط، ثم تتلاشى هذه الصورة بطريقة تدريجية حتى الغياب، في المراحل المتقدمة من حياة البطل، كمرحلة الزواج والعمل والمنفى.

ب. <u>صورة المرأة الأخت:</u>

يظهر عطف وتأثر الأعرج وشفقته الشديدة على أخته **زليخة** في مجمل النصوص، فبالرغم من اشارته في عديد المرات لأخواته الأربع الأخريات، إلا أنه أغدق **زليخة** بالنصيب الوافر من السرد في نصوصه، فقد صورها في صور عديدة تتباين حسب الاحتياج العاطفي للأخت الكبيرة، فنجدها تارة في صورة الأم، تشبهها في ممارسة الأمومة والتربية والنهي، "**أتفادى حتى غسل وجهي صباحا لولا صياحات زليخة: ما تحشمش؟ وليت حلوف؟ ما تغسلش حتى وجهك**"[2]، أو في صورة الأخت الناصحة والواعظة، "**أنت ما زلت صغيرا، الدنيا صعبة بزاف، اليوم معك وتشوف فيك وغدا تعطيك بقفاها، عندما تحب لا تحب بكلك وإلا تموت مغبونا، خل دايما شوية ليك حتى تقدر توقف على رجليك**"[3].

---

*. لزعر الحمصي: اسم مستعار استخدمه الكاتب فترات العشرية السوداء في نشر مقالاته.

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص110.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال: مصدر سابق، ص29.

[3] . نفسه؛ ص180.

صور الأعرج كذلك صورة المرأة الأخت، صورة الصديقة الأمينة لأسراره والمطلعة لخفاياه، ويظهر ذلك جليا في موقفها من حبه لفتنة المهبولة، "**دخلت إلى الدار بصمت وبقلبي آخر جمل زليخة التي تذكرتها فجأة وهي تضحك من غبائي:**

- **المهبولة نعرفها مليح. راهي طايحة فيك يا يماك. نعرفها عندما تحب رجلا تأتي به ولو كان بحطوه في كرش يماه.**
- **يزي ما تتمسخريش بي. كبيرة عليّا**
- **المهبولة، حتى شي ما يمنعها، يا الله عاوني في طين البؤس هذا، وبركة ما تضيع في وقتك**"[1].

حملت هذه النصوص صورة ثالثة للأخت **زليخة / ليخة**، وهي صورة العاشقة التي يقتلها الحب في صمت، والتي تجرعت مرارة الخذلان والخيبة من الحبيب، كما صور دراماتيكية موتها، إذ أن وفاتها جاءت بعد سبعة أيام من زواج حبيبها، "**طول الستة أيام التي تلت، عملت باستماتة وبدون توقف حتى مرضت ودخلت الفراش، في اليوم السابع ماتت، وفي الثامن دفنت، لم يسر وراءها إلا أنا وأمي وبعض الجيران، وعمي دالي الذي حفر قبرها**"[2].

يظهر الكاتب هنا شديد التأثر بشخصية أخته زليخة على عكس شقيقاته الأخريات، وهذا ما جعله يصورها ضمن صور مختلفة تتعدد وتتباين داخل مجريات الأحداث، وما نلاحظه هو الحضور القوي لشخصية هذه الأخت في نفسية الكاتب وتأثره بنصائحها وشفقته من موتها، كما نلاحظ كذلك طغيان هذا الحضور وهذه الصورة للمرأة الأخت في **شرفات بحر الشمال** خلافا عن **أنثى السراب** أو **ذاكرة الماء**، حيث قلما يرد اسم زليخة فيهما.

أ. <u>صورة المرأة الحبيبة</u>

إن المطلع على روايات الكاتب **واسيني الأعرج** مثل، أحلام مريم الوديعة، سيدة المقام، طوق الياسمين، نوار اللوز، يجد دائما أن الشخصية "مريم" هي المرافق الأنثوي الدائم في نصوصه، فلطالما يرسم ملامحها الوديعة والجميلة، إذ يغذي خيال القارئ بطفولتها اليتيمة وبحب أهل القرية لها، ثم تكبر فيزوجها عمها زواجا تقليديا لرجل لا تحبه، وتبقى بذلك أسيرة

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال: مصدر سابق، ص37.

[2] . نفسه: ص180.

حبها الكبير للأعرج نفسه، وهذا ما يدفعها لارتكاب الخيانة فيما بعد، تنصلا من قيود المجتمع وأغلال رجل لا تحبه، وقد يصورها أحيانا بمثابة زوجته المضحية والتي تصبر على أحلامها في الاستقرار مقابل العبثية التي تعتريه بالبقاء في الجزائر.

صور الأعرج صورة **مريم** في **ذاكرة الماء** في صورة المحبوبة الوحيدة التي تفهم هشاشته، إذ تصفه بالرجل "**الغاوي المولع بالموسيقى والكتب، والحروف والأبجديات الضائعة**"[1]، والمرأة التي تسكن زوايا الذاكرة وتشرع نوافذها، حيث يصف هيبة حضورها حتى في وسط انهماكه بالكتابة والقراءة، فيتذكر بسماتها في عمق أحزانه، "**كلما قرأت حروفها تقذف بي بعيدا نحو ذاكرة مجروحة نحو ذاكرة مجروحة وقلقة، وها أنت. مريم. وسط رماد الأبجدية، تأتين دفعة واحدة، بكلك أو ببعضك، تضعين أحمر الشفاه ثم تتركين قبلة على المرآة وتكتبين أحبك**"[2].

ومنه؛ شكلت الشخصية **مريم** في **ذاكرة الماء** صورة المحبوبة الوحيدة التي تفهم البطل، وملجأ الأمان الذي يلتجئ إليه بعد تعرضه لخيبات المجتمع والوطن.

رافقت شخصية **مريم** السرد في صورة الحبيبة العاشقة، التي تقبل أن تحمل منه دون الزواج نكاية في القتلة وحراس الشرائع السماوية، "**سألني عن الكائن الذي كان يربطني بك ويكبر في بطني كالقمحة**"[3]، لكن عوائق المجتمع والتهديدات التي طالتهما عجلت من اتخاذهما لقرار الزواج، "**قلنا سنتزوج سنتزوج، لماذا لا نفعلها الآن، على الاقل لا يكبر الطفل القادم معقدا، في مجتمع مريض حتى العظم بداء فقدان المناعة**"[4].

إلا أن استخراج الأوراق الإدارية من البلدية جعلت هذا الزواج أمرا مستحيلا:

"**قلنا للموظف في البلدية:**

- **نريد أن نتزوج زواجا مدنيا، قبل مجيء الطفل. أنت تعرف هذا المجتمع وطبيعته.**
- **حبيتو اتباصوني؟؟ تورطوني في عملة قبيحة؟؟ حرام يا لالة، تحملي وتجيبي باش نخبي عليك؟؟ والله ما تكون**"[5].

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص29.

[2] . نفسه: ص29/28.

[3] . نفسه: ص28.

[4] . نفسه: ص31.

[5] . نفسه: ص 32.

وأمام هذه العوائق الاجتماعية والإدارية اضطرا إلى مغادرة الجزائر والذهاب والارتحال نحو سوريا، "**الحمد لله، جاءت منهم، ولم تأت منا، سنسافر قريبا إلى دمشق ونرى ماذا نفعل**"[1]، وبالفعل استقرا في دمشق وهناك أنجبت ابنهما ياسين "**لم يكن في نيتي السفر، لكن هذه المرة وين تروح نروح معك، حرام أن يلد المرء كائنا جميلا داخل هذه المدينة التي حولها ورثاء القراصنة الأتراك إلى قيامة**"[2].

تنقل لنا السطور في ذاكرة الماء صورة أخرى لشخصية **مريم**، وهي صورة الزوجة الوفية، والمرأة المخلصة التي تضحي بسعادتها الخاصة، وباستقرار عائلتها عموما في سبيل عبثية زوجها الحالمة في مجابهة الأخطار وتحقيق رغبته في البقاء في الجزائر تحت طائل التهديد بالاغتيال والموت، وذلك إبان العشرية السوداء، إلا أنها تخاف على زوجها من الموت العشوائي، وتخاف على عائلتها كذلك من التشتت والضياع، "**أريدك حيا، أتحمل كل رومنسياتك وحنينك، أريدك بصراخك الذي أشتاق إليه، وحزنك الدافئ ولا أريدك صورة بالأسود والأبيض معلقة داخل إطار قديم. أنظر. ألم تكفيك كل هذه الصور؟ إنهم يملأون الحائط. أصدقاؤك. أصدقاؤنا جميعا. لقد قتلوا الواحد بعد الأخر، ماذا ربحنا سوى مرارة موتهم وبكائهم وحنين افتقادهم الذي يأكلنا من الداخل كالأخشاب المسوسة؟**"[3].

فتنة؛ هو الاسم الذي اختاره الأعرج للشخصية البطلة في شرفات بحر الشمال، وهو اسم مخالف يثير الجدل والفتنة نفسها، وقد أشار الكاتب إلى ذلك بقوله: "**عندما ولدت قالت أمي نسميها خيرة، قال أبي والله ما يكون، لقد رأيت طيفا ينصحني بتسميتها فتنة، لم يكن لأمي إلا أن قبلت، الاسم لم يكن شائعا في القرية، حتى الغمام لم يكن راضيا، قال الفتنة من الافتنان، ولا يجوز أن تسمى امرأة بما يغضب الله**"[4].

تنشأ **فتنة** في القرية، وتعيش طفولة يتيمة، حيث تعكف أمها على تربيتها هي وأخيها **ميمون** العازف والفنان الذي ينتحر بعدما تم تهميشه كثيرا من قبل وزارة الثقافة، وقد أثرت فيها وفاة

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص32.

[2] . نفسه: ص37.

[3] . نفسه: ص90.

[4] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص49.

ميمون لدرجة الجنون، "خويا ميمون كان على حق عندما قال: نحن هكذا، لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى، لكن الموت الذي سبق المنفى لأخي" [1]، فسكنت على إثر وفاة أخيها مقام الولي الصالح، أين تقوم فجرا تعزف بكاءها ونحيبها، فيتطير الناس الذين سموها بالمهبولة من هذا الصوت وهذا النحيب، وهناك تلتقي بياسين التي تكبره بعامين، فيتولد عن هذا اللقاء حب عنيف يتحدى عادات القرية وأعرافها، **ففتنة** تشكل صورة المرأة العاشقة لياسين.

ومن ثمة؛ نجد العديد من الخصائص التي تجمع بين شخصية **مريم** وشخصية **فتنة**، خاصة في المنشأ وبناء الملامح، وهذا ما يخولنا للحكم بأن شخصية **فتنة** ما هي إلا صورة جميلة ومثيرة للجدل من الصور العديدة التي رسمها **الأعرج** لشخصية **مريم** التي رافقته في مختلف أعماله السابقة، وعليه؛ فإن كل الصور التي تتشكل فيها شخصية **فتنة** داخل **شرفات بحر الشمال** ما هي إلا مجموعة من الانعكاسات أو مجموعة من الصور المختلفة التي أراد الكاتب نقلها عن الشخصية **مريم**، أو رسم لوحة جديدة **لمريم** تحت وعاء جديد وملامح أكثر إثارة.

لقد أشرنا آنفا إلى أن الأعرج اختار **مريم** كشخصية أنثوية أساسية في مجمل أعماله بما فيها **ذاكرة الماء** المختارة للدراسة، إلا أن **ليلى** في **أنثى السراب** تفجر مفاجأة مدوية، مفادها أن **مريم** ليست سوى قناع لها، فهي الشخصية الحقيقية، و**مريم** هي الاستعارة الورقية لها، فهي تعلن وجودها البشري المنغرس في **سينو** بقوة، وهو الذي يحاول اخفاءه دائما، في حين أنها تؤكد حقيقة مريم الورقية واللغوية، تستغرب "**امرأة ورقية تقتل كائنا من لحم ودم؟ رهاني كله أن أكل رأس مريم قبل أن تأكلني. كنت الحقيقة الوحيدة، وكان قناعي هو الورق**"[2].

تعمل **ليلى** على استرجاع هويتها المسروقة من طرف مريم وإبراز ذلك للعالم، "**أريد أن أسترجع هويتي المسروقة. هل فهمت يا سينو؟ لا أريد شيئا أخر غير استرجاع هذه الهوية المبهمة. أرفض أن تلبس مريم وجهي، وتسرق ملامحي، وتعيش بجسدي كل شهواتها**

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص56.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص21.

وجنونها"[1]، وبهذه المفاجأة يعود **الأعرج** بالقارئ إلى نقطة الصفر، ويدفعه إلى التشكيك بكل مسلماته بعدما كان يظن أن **مريم** شخصية حقيقة، بل وتربطها علاقة خاصة بالأعرج نفسه، قد تكون هذه العلاقة علاقة حب أو حتى علاقة زواج، ثم سرعان ما يكتشف أن **مريم** الوديعة وحبيبة الجميع، ما هي إلا قناع ورقي لشخصية **ليلى**، فمن هي **ليلى؟**.

ليلى هي حبيبة **سينو** العازفة في دار الأوبرا بوهران، وقد نشأت في القرية مثلما وصف **سينو** نشأة الشخصية **مريم**، وتعلمت العزف عن والدها **السي ناصر** المولع بالموسيقى، والتي فقدته في سن مبكرة، "**أبي الذي كان مريضا بالموسيقى، أصر أن يجعل مني شبيهه، قبل أن تسرقه مني أزمة قلبية، كلما عزفت بكيته، لا يمكنني إلا أن أتذكره**"[2]، ومنه تتشارك **ليلى** و**مريم** في جانب الطفولة القروية وفقدان الأب أو الطفولة اليتيمة، لكن الفرق بينهما كان في مستقبل الزواج، إذ اختار البطل الزواج بـ "**مريم**" في **ذاكرة الماء**، بينما حمل **ليلى** مسؤولية الزواج التقليدي بـ**رياض**، بعدما تقطعت كل السبل في تحقيق حلمها بالزواج من **سينو**، حيث ترى **ليلى** بأن "**أكبر خيانة تمارسها امرأة هي أن تنام في حضن رجل لا تحبه، وأصعب فاحشة أن يفتح رجل قلبه لامرأة هو أول العارفين بكذبته، ولا شيء بينهما إلا ورقة ذابلة مثل قلبيهما**"[3]، ومنه يدفع هذا الزواج ليلى على أن تبقى عاشقة وفية لـ "سينو"، وخائنة لزوجها "رياض" في نظر المجتمع.

ومن جانب ثان تتشارك **ليلى** و**مريم** في الحب الأسطوري الذي يتغلب على كل الموانع للبطل، فهو حب تجاوز كل الحدود والأعراف، إذ يسرد الأعرج على لسان **ليلى**: "**لا أستطيع أن أمنع نفسي من الارتعاش... لا شيء تغير، الإحساس نفسه والرجفة نفسها، سوى أنّي، هذه المرة لم أبك حبا فقط، ولكني بكيت أيضا على فقدانك، أحبك، رسمتها كما في كرنفال طفولي، عرسا من الألوان**"[4]، كما يصف شعورها بالغيرة من **مريم** ومن انشغالاته: "**أحبك، ولكني أحبك أكثر عندما أجدك تماما كما اشتهيتك. سرقك مني عملك، حروفك، أسفارك، زواجك، جنونك،**

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص15.

[2] . نفسه: ص 40.

[3] . نفسه: ص57.

[4] . نفسه: ص42.

نساؤك، أوهامك. ما لم أتحمله، أن تسرقك مني مريم كلما اشتقت إليك وجدتك في دفء هبلها وجنون أبجديتها السحرية"[1].

إن الحب القوي الذي تكنه **ليلى لسينو** جعلها تتجاهل كل الأعراف وقيود المجتمع، فلا تسمع غير صوت قلبها، فبرغم من كونها امرأة متزوجة، إلا أنها قبلت أن تحمل طفلة سينو التي تشبهه كثيرا، "**صغيرتي ملينا نامت مبكرا، تأملتها قبل ساعات، كدت أصرخ وكأني أكتشف ابنتي للمرة الأولى: سبحان الله؟ العينان اللوزيتان نفسهما، الشفتان المرسومتان بإتقان، اليد نفسها بأصابعها الناعمة والطويلة. الجسد نفسه المستقيم والفارع أيضا، العطر نفسه الذي ينبعث من جسدها. كنت أعرف أنها ابنته وشبهه الصميم، ولكن ليس إلى هذا الحد المخيف؟**"[2].

إن الملاحظ هو تشابه هذا الحب الأسطوري للبطل ـ الأعرج ـ في النصوص الثلاثة، وبين **مريم ليلى** وحتى **فتنة** في **شرفات بحر الشمال**، حيث يصور الأعرج نساءه وهن يعشقنه حد النخاع، ويرضين بأن يحملن معه من دون الزواج، فقد أوردت **مريم** في **ذاكرة الماء**: "**وضعيتنا كانت صعبة وأحيانا هناك من يؤكد أنه ميؤوس منها.**

- **أواه!! مستحيل. تتزوجان ومعكم ولد. هذي قاع ماتصراش.**
- **آ ولد عمي. كثرتوا. الدولة معها حق. كان لازم تتزوجوا مثل الناس أولا**"[3].

وعلى نفس الشاكلة تحمل فتنة في بطنها جنين ياسين وتسافر نحو أمستردام، فهي تريد أن تبقيه ذكرى من حبيبها بعدما قررت الذهاب نحو المنفى، "**جئتك وأنا في حالة إخصاب، أشعر أني حبلى بطفولتك، إذا كان طفلا سأسميه باسمك: ياسين، وإذا كانت طفلة سأسميها رحمة على اسم أختي التي ماتت في اليوم السابع من ميلاده**"[4].

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص 49.

[2] . نفسه: ص51.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص36.

[4] . نفسه: ص54.

قبلت **ليلى** بادئ الأمر سحر اللعبة، ورضيت بأن تبقى سيدة الظل، وبأن تتخفى وراء قناع مريم، فقد سحرتها غواياته وأعجبها إقبال الناس على حب مريم التي تعد هي في الأصل، لكن تحول كل شيء إلى كابوس أثقل كاهلها، فلم تعد قادرة على السكوت والتحمل، "**أدركت أن الحمل كان ثقيلا. فقد حولني بلمسة لغوية سحرية إلى أيقونة سماها مريم، أفرحتني وقتها ألوانها الجميلة وزخرفاتها. أسعدت الكثير ممن صادفني في روايات سينو بجنون لا أحسد عليه، قبل أن يتحول كل شيء إلى كابوس أكلني وأفرغني من الداخل، أعترف بمسؤوليتي الكاملة في اللعبة، قبلت بمحض إرادتي أن أنسحب من المشهد، متخلية عن اسمي لصالح امرأة ورقية أكلتني، ولم أعد قادرة اليوم على تحمل وجودها معي في الفراش نفسه**"[1].

وعليه؛ تقرر **ليلى** نشر الرسائل التي جمعت بينها هي وسينو طوال ربع قرن، فهذه الرسائل هي التاريخ الحقيقي الذي يؤكد حقيقتها بأنها ليس **مريم** كما أراد سينو ذلك، "**رسائلي التي أعشقها لأنها أنيني الحقيقي وتاريخي، ووجهه الطفولي الهارب، والانتهاء من امرأة اسمها مريم، أصبحت ثقيلة على قلبي**"[2]، فإفشاء سر اللعبة السردية هو الضامن الوحيد لحقيقة وجودها، "**سأنشر رسائلي ورسائله، وعليه أن يتحمل عسر اللعبة ، لأنه هو مخترعها في الأصل، ويدرك جيدا أن السحر يمكن أن ينقلب على الساحر، في أية لحظة** "[3]، كما تقرر الإفصاح عن هويتها الحقيقية.

تعلن **ليلى** في بداية السرد بأنها هي من رافقت **الأعرج** في جل أعماله بدل مريم، ونظرا لخوفه الشديد عليها من التبعات الاجتماعية للمجتمع، "**أول مرة ناداني فيها باسم مريم لم يكن يقصد نفيي، ولكن حمايتي من محيط قاتل. كان سينو يشتهي أن يقول نشيده عني بأقصى راحة، وكانت مريم وسيلته لفعل ذلك**"[4]، أو لأن هذا الاسم يذكره بالكثير من الحنين والنوستاليجا لطفولته القروية، فاختار لها من الأسماء المستعارة اسم **مريم**، "**لا أعرف السبب الأصلي الذي**

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص50.

[2] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص21

[3] . نفسه: ص53.

[4] . نفسه: ص78.

أعادني إلى اسمك الأولى ليلى، كما اشتهى والدك أن يسميك. كنت مرتاحا لمريم، وكان يؤثث ذاكرتي بالكثير من المحبة والطمأنينة"[1].

لا تفشي **ليلى** سرا بأنها قبلت اللعبة في البداية، "**مريم التي أدخلتني الكتابة في جلدتها وأخرجتني من الحياة، قبلت باللعبة ولكنها قتلتني في النهاية، وخذلت سذاجتي الطفولية، لست مجبرة على الوفاء لكذبة تسحقني كل يوم عشرات المرات**"[2]، إلا أن هذه اللعبة سلبتها حياتها وقتلتها، أو قتلها سينو بصورة أوضح لأنها هي من رضخت لمتطلباته "**لم أكن أنتظر دعوته، فقد سبقته إلى وضع السيف في يده. كنت أنا القتيلة، وكان عليه أن يصبح سيافا**"[3]، وعليه؛ لا تنكر ليلى مشاركتها في اللعبة التي قتلتها في النهاية.

سحر **الأعرج** قراءه بشخصية مريم الوهمية، وهذا ما أكدته **ليلى** في رسائلها، فهي تعتبر "**مريم لغة. غيمة. ضباب في ساحل مهجور أو في غابة استوائية، ولكن ليلى دم ولحم، فرح وخوف، عقل وجنون، شيء يحس ويذاق ويلمس، ليلى هي التي تعيش معه السعادات الصغيرة والانكسارات المتكررة. مريم تنتظر دائما عند المداخل، حيث ترى الجميع ولا يراها أحد. هي التي تسرق اللغة والنص مني، مستعملة حياتي الخفية. ولهذا عندما أقول أصفي حسابي معها، ليس الأمر نزوة عابرة، ولكنها تصفية قاسية لحساب قديم وتمزيق لقناع لم أعد قادرة على تحمله**"[4]، وهذا ما دفعها لاتخاذ القرار بتصفية حسابها مع **مريم**، فهذا القرار لم يكن وليد الفراغ، بل جاء نتيجة شعورها بآلام الوحدة والانعزال، والإحساس بالفقدان، فقدان حياتها وحبيبها وسعادتها.

إذن؛ كل المعطيات تؤكد على أن **فتنة** هي انعكاس لشخصية **مريم**، وبدورها **مريم** هي القناع الورقي واللغوي لشخصية **ليلى** التي صورها الأعرج على أنها حقيقية، فتتساءل **ليلى:** " **لست مريم التي اشتهاها الجميع ولم تشته نفسها، لست امرأة الأنوثة والرقة الفائضة ... هل يدري الذين قرأوها في روايات سينو، أن وراء سحر اللغة الخاطف، تتخبأ مأساة تتعلق بكل**

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص31.

[2] . نفسه: ص15

[3] . نفسه: ص79.

[4] . نفسه: ص129.

بساطة بانمحاء هوية كانت قائمة؟ هوية امرأة اسمها لا يثير أية شبهة سوى شبهة الحب المستحيل: ليلى، أو ليلي كما كان يناديني والدي"[1]، فترى **ليلى** أن الرجوع إلى اسمها الحقيقي والأصلي هو السبيل الوحيد لإعلان هويتها والتخلص من هذا العبء الذي لم تعد قادرة على تحمله، وعليه؛ فإن كل الصور السابقة التي شكلتها شخصيتي **فتنة** في **شرفات بحر الشمال** أو **مريم** في **ذاكرة الماء** هي صور ذات تغذية رجعية تقود بالقارئ نحو الشخصية **ليلى**. فصورة المرأة في **أنثى السراب** هي كل الصور التي شكلتها **مريم** أو إحدى انعكاساتها في جل أعمال **الأعرج**، ويرجعنا هذا التداخل والتعقيد في فرز الشخصيات وفصلها إلى تماهي الشخصيات في التخييل الذاتي المرجعي كما هو موضح سابقا.

ولعل الشاهد في كل هذه النصوص هو التشابه الكبير في تركيب وبناء الشخصيات الأنثوية البطلة في كل من النصوص الثلاثة، حيث تتشابه الشخصيات: **ليلى** و**مريم** و**فتنة** في نفس السيرة من حيث وفاة الأب والطفولة القروية الصعبة والزواج التقليدي الإجباري والحب الأبدي والعظيم للبطل "**الأعرج** نفسه"، وكذلك قبولهن الحمل بطفل منه حتى قبل الزواج، وهذا الاشتراك في خصائص الشخصيات يقود بنا إلى النزعة النرجسية التي يميل إليها في أدبه عامة، وتحت مجنس التخييل الذاتي بصفة خاصة، حيث يرسم ذاته في مقام الفلك أو المركز المحوري الذي تدور من حوله الشخصيات النسائية.

وما يؤكد لنا هذه الفرضية هو أن الكاتب استخدم الشخصية النسائية كوسيلة يلجأ إليها حينما يريد وصف ذاته أو تبيين صفاته، إذ يصف طوله وهيبة حضوره على لسان **فتنة** في **شرفات بحر الشمال** بقولها: "**والله كبرت وزيانيت وصرت كالنخلة**"[2]، أو على لسان **ليلى** في **أنثى السراب** أثناء عتابها له: "**لماذا تركتني أذهب نحو الحماقة مفتوحة القلب والصدر؟ ألم يكن بإمكان طولك وقامتك أن يسدا في وجهي منحدرات الانزلاق؟ لماذا تركتني أذهب مغمضة العينين نحو حتفي**"[3]، ومنه نلاحظ أن **الأعرج** مهما حاول التنصل من نرجسيته بتعديد وسائل التعبير عن ذاته، إلا أنه يرجع دائما ويقع في نفس النزعة الذاتية.

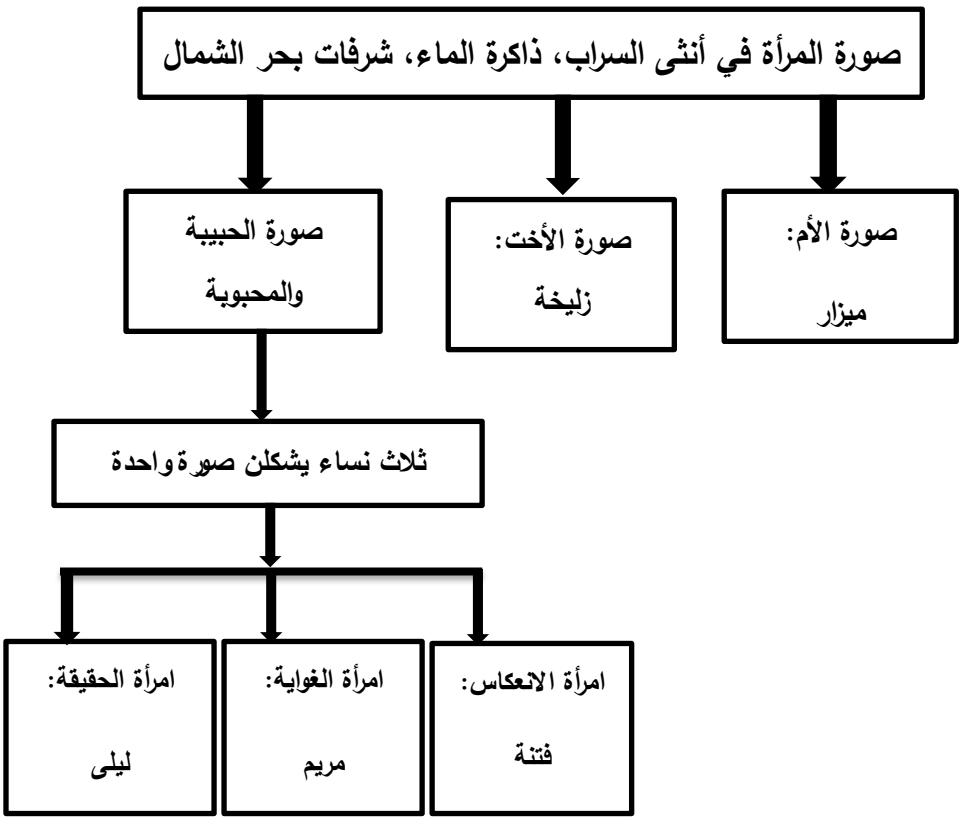
---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص77.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص48.

[3] . نفسه: ص83.

تتجلى النزعة النرجسية **للأعرج** عن طريق تركه لهذه الشخصيات مهمة تبرير خطاياه رغبة منه في التعالي والطغيان عن الجنس الناعم، وهذا ما يظهر في حديث ليلى عنه وهي تبرر له كل ما فعله لها: "**ولأنك لا تعرف، فأنا لا ألومك. في هذه. لا تشذ عن القاعدة. فأنت ككل الرجال، تنظر دائما وراءك وخلفك وبجانبك. تسمع إلى أصوات الآخرين أكثر من استماعك للصوت الجميل الذي فيك، فتضيع اللحظة القدرية التي بين أناملك المرتعشة، وتسرق منك في أقل رمشة هاربة، أو لمسة خفية**"[1]، وبهذا يبقى الأعرج هو المركز في كل العملية السردية، والذي تبنى على هامشه باقي الأحداث، كما لا تعيش شخصياته النسائية إلا به، ويمكن رصد صور المرأة داخل النصوص الثلاثة من خلال الشكل التالي:



شكل (26)

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص17.

5. الموسيقى / الفن

من المعروف أن شخصية الأديب هي شخصية حساسة، تؤججها مشاعر الحب والحنين، كما تستهويها تراتيل الموسيقى، وتدهشها انحناءات الفنون، وبدوره لم يكن **الأعرج** غير بعيد عن هذه الغوايات الفنية والموسيقية، وهذا ما يتجلى من خلال سطور المدونات، فالكاتب يعتبر الفن هو الحياة في حد ذاتها، إذ أن "**الفن في بلادنا ليس ترفا، هو الحياة نفسها، وإلا ما هي الخيارات الموضوعة أمامنا لكي لا نجن**"[1] ، كما أنه يبلغنا أشد تفاصيل الفنون، ويرسم لنا أسمى ألحان الموسيقى، حيث يتلمس القارئ إدراك الكاتب العميق بالموسيقيين العالميين، ومعرفته الشديدة لمختلف الفنون والفنانين مثل النحاتين، والرسامين.

تشكل تيمة الفن والموسيقى حيزا كبيرا في بناء البعد النفسي والفيزيولوجي وحتى الإيديولوجي للشخصيات داخل **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال**، فالأعرج يرى بأن الفنان هو من يصنع المستحيل داخل المجتمع، "**يبدو لي أن الفنان يشتهي صناعة المستحيل ليقضي عمره كله في البحث عنه للمس خطوطه وقسماته**" [2]، فغالبا ما يصور الكاتب الأحداث الواردة في نصوصه داخل قوالب فنية تشمل النحت والرسم والوضعيات الموسيقية (**سماع/ تشغيل/ عزف**)، يعكس تأثره الشديد بنزعة الموسيقى والفن، فهذه **ليلى** تنعزل بعالمها الخاص داخل السكريبتوريوم، وتنعكف لكتابة آلامها في جو موسيقي مهيب، بعدما أدخلت قرص **سوزان لوندينغ***، "**عندما تعبت من العزف، أدخلت قرص سوزان لوندينغ في عمق الكمبيوتر ووضعته على إشارة التكرار لكي يظل يدور بلا توقف مثل المجرة**"[3]، فتعد الموسيقى بالنسبة **للأعرج** عاملا مؤثرا يعمل على تحفيز الذاكرة على الاسترجاع والبوح.

وقد تعد عاملا لتفريغ الروح من الآلام، فالفنان العازف عادة ما يعبر عن حزنه وبكائه في صورة معزوفات موسيقية، وهذا ما حدث مع **فتنة** التي أصبحت تعزف حزنها على أخيها ميمون مع بزوغ كل فجر على "**كل فجر كانت تعزف عزفا جنائزيا. يقول سكان القرية أن توقظ**

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص26.

[2] . نفسه: ص152.

* . عازفة كمان وموسيقية نورفيجية.

[3] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص15.

الأحياء وتنوم الأموات وعندما يتنصف الليل تنوم الأحياء وتوقظ الأموات"[1]، ومنه تعد الموسيقى كوسيلة تعبيرية يتخذها الفنانون للتعبير عن دواخلهم.

وتجدر الإشارة إلى أن الوضعيات الموسيقية السابقة غالبا ما تسبق وصف مشاهد الانعزال والاغتراب التي في النصوص، ما يؤكد ارتباط تيمة الموسيقى بتيمتي الانعزال والاغتراب السابقتين، فتشير **ليلى** إلى أن "**الموسيقى وذاكرتي المتقدة، هما كل ما يؤثث حضوري الآن، ويمنحني حنينا لذيذا نحو زمن أصبح فصوصا صغيرة عليّ أن أجمعها وأرتقها، لأتمكن من فهمها، وربما نسيانها للمرة الأخيرة**"[2].

يستشرف القارئ في هذه النصوص الثلاثة أن إعلان أو وصف وضعيات الموسيقى هو بداية لكل مشهد سردي يتضمن أو يقدم حالات من الصفاء والانعزال العميق الذي يأخذ البطل ويقذفه داخل متاهات الألم والحزن، "**هذه الموسيقى الجنائزية تعمق إحساسي بالعزلة والخوف من شيء غامض**"[3]، أو قد تسبق هذه الوضعيات الموسيقية حالات الكتابة التي يلجأ لها أبطال الأعرج عندما تنغلق بهم السبل في مواجهة العالم الموحش والعنيف، "**ما يزال الكمان الذي عزفت به طوال الليل مقطوعات سوزان لوندينغ، في مكانه حيث وضعته عندما انكفأت على الكتابة**"[4].

نجد أن المشاهد التي تجمع الوضعيات الموسيقية السابقة بحالات الانعزال عديد المرات في النصوص الثلاثة، فنجد **ليلى** تستعد في السكريبتوريوم لأهم قرار في حياتها وهي تعزف في الكمان تارة وتسمع لصوته تارة أخرى، كما تعزف حزنها لأبيها، نجد **ياسين** في **شرفات بحر الشمال** يعزف عزلته وحزنه وفقدانه **لفتنة** أمام البحر، "**وقفت على الحافة. اكتشفت فجأة لذة الصمت وصفاء البحر وفجاعة أن تفقد إنسانا عزيزا، وضعت الكمان بين الكتف والذقن....**

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص32.

[2] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.

[3] . نفسه: ص110.

[4] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص14.

ثم بدأت أعزف لفتنة، للبحر، وللأموات فقط، أعزف بقايا النشيد الأندلسي الحزين وموسيقى الليل"[1].

أشار الأعرج إلى أن هذه البلاد تقتل فنانينها، كما تقتل الثورة جنودها، "**ما نبقاش في هذي البلاد. لقد حرقت فرصتها. عرفت كبار الفنانين ثم رمتهم في دهاليز الموت. هل عرفت رينات الوهرانية مدينة أخرى غير مدينتها وهران؟؟ هل عرفت أليس فيتوسي عشقا أخرا سوى مدينتها قسنطينة وأحياءها الشعبية. هل عرفت طيطما حنينا لغير تلمسان. وين راحو؟؟ الموسيقى يا صاحبي خيط من نور إما أن نلمسه بعمق فيعمق إنسانيتنا، وإما أن نمر بجانبه بغباء، فنتحمل الظلمة التي يورثها فيما بعد**"[2]، فبقدر ما يحب الفنان وطنه، ويتمنى تغيره نحو الأفضل، بقدر ما يجرح سياسيّ الوطن حسه المرهف وعاطفته المتوهجة، ومشاعره المتدفقة.

وانطلاقا من حالات التهميش التي يتعرض لها الفنان أو الموسيقي داخل وطنه، تعتريه مشاعر الخوف من الإهمال، فلا "**شيء أجلب للخوف مثل شعورك بالإهمال وأنك قد نسيت كأية أنية أنيقة كانت تزوق الدار وعندما انكسرت لملمت ثم وضعت في الركن حتى اندثرت نهائيا**"[3].

ومن ثمة؛ يجد الفنان نفسه مضطرا أن يختار أحد الخيارين، الموت أو الهجرة، وقد صور **الأعرج** في نصوصه هذين الخيارين مصيرا لشخصياته الفنانة، فإما يضع حتف الشخصية بالانتحار، مثلما فعل **ميمون** شقيق **فتنة** في **شرفات بحر الشمال** بعد عزله من عمله في دار الأوبرا، حيث قاد سيارته نحو حتفه المحقق، "**للحب ثمن وعلّي أن أدفعه مثلما فعل ميمون وهو يأخذ سيارته في ذلك الصباح لتلبية نداء غامض في داخله اسمه الموسيقى**"[4].

وقد ينهي **الأعرج** حياة شخصياته الفنانة كذلك في صورة القهر سواء على فنها أو تهميشها، وهذا مثلما حدث مع الفنان **سي ناصر** والد **ليلى** في **أنثى السراب**، حين وصف نهايته وهو

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص57.

[2] . واسيني الاعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص41.

[3] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص71.

[4] . نفسه: ص58.

منكفئ على كمانه، "**أبي الذي كان مريضا بالموسيقى، ومسحورا بالعزف الدائم، أصر أن يجعل مني شبيهه قبل أن تسرقه مني أزمة قلبية.... كلما عزفت بكيته .. كان أهم عازف في البلاد...كان يحلم بأنه سيعيد دار الأوبرا بوهران إلى الحياة، تعب مع الزمن، فاستقال متنازلا عن كل شيء، وعاد إلى كمانه حتى مات منكفئا عليه**".

أو مثلما حدث مع **ميمون** شقيق **فتنة** الذي مات في حادث سيارة في الطريق السريع، "**مات ميمون في حادث سيارة في الطريق الرابط بين وهران والعاصمة بعدما أشرف على إدارة فرقة الأوبرا الوطنية بمناسبة ربيع الجزائر الذي عاد بعد غياب طويل، ميمون لم يتزوج، كان شغوفا بموسيقا، فتنة لم تفهم جيدا ما حدث، وعندما عرفت أنه لن يعود أبدا، أصيبت بالدوار ولما استيقظت كانت تهذي وترتعش**"[1].

صور **الأعرج** النهاية الأكثر مأساوية التي قد تلم بالفنان، وهي أن يقتل معزولا لا يوجد في يده غير ريشته، فقد وجد الفنان مقتولا في بيته، قتلته أيدي الغدر والخيانة، وحراس النوايا المخفية، "**اغتيل البارحة في بيته الفنان والشاعر والإنسان يوسف. لقد وجد مقطعا في فراشه، وفي يده قلم رصاص، يبدو أنه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة**"، وبهذا الخبر يتجلى لنا كيف وقع الفنانون تحت رحمة الإرهاب، إن لم يسلموا من التهميش والاكتئاب.

لطالما يؤكد الكاتب على أن مصير الفنان أو المثقف في هذا الوطن هو الموت لامحالة، وقد يكون هذا الموت إما قهرا، أو حادثا، او اغتيالا، وعند وفاته يتذكره من كان يسخط عنه، ويتسارع الناس في التباكي عنه حتى وإن كان الأمر محض تمثيل وادعاء، "**أحس أن على فناننا أن يموت أولا أو ينفى أو أن ينتحر لتقام له المآدب والولائم ويتذكر الناس أنه موجود. اغلب فنانينا لم أر وجوههم في التلفزيون إلا عندما ماتوا أو قتلوا أو انتحروا، أتساءل أحيانا إذا لم يكن المسؤولون في هذه البلاد سعداء لذهابهم، ولهذا يكرمونهم للمرة الأخيرة للتخلص من عقدة دفينة وربما لنسيانهم دفعة واحدة**"[2]، ومنه، حمل **الأعرج** مسؤولية تهميش الفنان على عاتق المسؤولين وممثلي الثقافة كذلك.

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص30.

[2] . نفسه: ص24.

ويتجلى الخيار الثاني للفنان المهمش داخل الوطن في محاولة الهجرة نحو بلاد أخرى، كسبيل أخير للنجاة بحياته وبفنه، حيث أن "**موت المنفى أهون من النسيان القاتل في بلادك**"[1]، فيختار بذلك **الأعرج** لشخصياته التي يريد لها النجاة والخروج من بيئة القتل مستقبلا أفضلا، فيتم بذلك التنازل الإيديولوجي عن كل المبادئ الوطنية والقومية واختيار المنفى انتصارا للفن.

ومن جهة ثانية طمعا في حياة أفضل وفي مجتمع أكثر تقديرا للفن، وخير مثال في هذا الصدد هو **ياسين** في **شرفات بحر الشمال** الذي اختار واجهة البحر بعدما خاف على منحوتاته أكثر من نفسه، "**قبل أن أنام، أندفن في الفراش قليلا، أتذكر أعمالي المهددة بالتلف والتدمير هي الأخرى. أقوم حافي القدمين، أمشي على رؤوس الأصابع حتى لا أوقظ خوفي، أخبئها تحت السرير أو فوق الخزانات أو ما بين السرير والفراش، أو حتى في كيس القمامة للتمويه.... أنسى أنني أنا كذلك في حاجة للاختباء ...داخل الخزانة أو في كيس قمامة أخاتل بها القتلة**"[2]، ويظهر هذا النموذج حالة الفنان الهش والحساس الذي يخاف على أعماله من التهشم أكثر من نفسه، فيضطر لإخفائها أو الاختباء معها.

ويظهر خيار الهجرة إلى الخارج كأخر الحلول التي لجأ إليها **الأعرج** في إنقاذ شخصياته الفنانة من الموت المحقق على يد الإرهاب أو اللجوء إلى الانتحار، كذلك في قصة **جوني**، وهو الفنان والمغني وابن قريته، "**جوني لم يكن يتساءل كثيرا، كان يأكل كثيرا، ويعشق الموسيقى كثيرا**"[3]، فعشق جوني للموسيقى وهيامه بها جعله يعزف عن التساؤل الكبير وعن الأكل الأكثير، كما وصف **الأعرج** نقاء سريرته وطيب صدره، حيث "**كان صدر جوني ممتلئا بالموسيقى والأشواق والألوان والنط الطفولي**"[4]، إلا أن هذه المدينة لم يبق لديها متسع للموسيقى والأشواق والألوان، فقد قتلت كل الحب والأحلام التي زرعت فيها.

---

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص71.

[2] . نفسه: ص22.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص41.

[4] . نفسه: ص40.

وفي يوم من الأيام فاجأ جوني والده بقرار هجرته وتركه للبلاد، "**هذه البلاد لا تصلح لي، ولا لها. سنفترق. دعني أجرب. ألم تقل دائما، أرض الله واسعة**"[1]، فيأس جوني من البلاد لم يتولد عن فراغ، بل كان عن وعي شديد منه بأن الوطن قد حرق كل فرص الفرح والسعادة داخله، فقد "**كان جوني يعيش زمنا لم يكن له مطلقا، ولهذا حمل حوائجه في ذلك الفجر البارد وركب أول حافلة كانت متجهة باتجاه أبعد مدينة**"[2].

إن ما يؤكد اهتمام **الأعرج** بالفن والموسيقى وحبه الشديد لهما، هو اختياره الدائم لمهن ومواهب فنية لشخصياته الأساسية أو الثانوية، حيث أنه عادة ما يختارهم يمتهنون مهنا فنية، أو يتمتعون بمواهب فنية كالنحت والعزف والغناء والرسم وحتى الكتابة، وفي هذا الصدد حاولت جمع المهن والمواهب الفنية التي تمارسها الشخصيات داخل نصوص كل من **أنثى السراب** و**ذاكرة الماء** و**شرفات بحر الشمال**، وقد توصلت للجرد التالي:

الشخصية	نوعها	الشاهد	المهنة/ الموهبة	النص	الصفحة
ليلى	أساسية	**"مددت أناملي نحو ذراع الكمان، سحبت قليلا في الفراغ لدوزنة الصوت، ثم بدأت أنحت شوقا دفينا. عزفت على ايقاعات موزارت الحزينة والمنكسرة، كان الجميع ينظر إليّ بدهشة. لم يروني من قبل بهذا الجنون وهذه القدرة**	**عازفة**	**أنثى السراب**	ص39

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص40.

[2] . نفسه: ص42.

		على استحضار أجمل النوتات المسروقة".			
سينو		"عدت للعمل كي أنسى، انشغلت قليلا على رواية سوناتا لأشباح القدس، التي عذبتني كثيرا في علاقة مي مع الموت. مشكلتي أني عندما أتحدث عن شخوصي، أعيشهم بامتلاء، وكأن ما يحدث على الورق حدث بالفعل".	كاتب		ص28
سي ناصر	ثانوية	"أبي الذي كان مريضا بالموسيقى، ومسحورا بالعزف الدائم، أصر أن يجعل مني شبيهه قبل أن تسرقه مني أزمة قلبية.... كلما عزفت بكيته ..كان أهم عازف في	عازف		ص40

		البلاد...كان يحلم بأنه سيعيد دار الأويرا بوهران إلى الحياة، تعب مع الزمن، فاستقال متنازلا عن كل شيء، وعاد إلى كمانه حتى مات منكفئا ".			
مريم		"أحيانا أنا نفسي لا أفهم، شيء ما يشدني إلى هذه القساوة، ربما كان صادية مخفية في الأعماق. ربما كان الرغبة في الكتابة أعني البحث عن تجربة".	كاتبة		ص92
واسيني	أساسية	"عادة لا أكتب إلا عندما تجتاحني حالة ألم شفافة. عندما غادرت بيتي للمرة الأخيرة باتجاه هذا المخبأ، لم آخذ معي شيئا مهما، سوى بعض الكتب، والأشرطة، ولوحة لسلفادور دالي، وهذه الكومة من	كاتب	ذاكرة الماء	ص18

			الأوراق التي أخاف عليها من قساوة هذه المدينة".		
ريما	ثانوية		"ريما نسيت دميتها الكبيرة، ونست العابها منذ الزمن الذي أعقب تنقلاتنا وخروجنا من البيت، ترحل مثل الكبار، لا تأخذ معها إلا كراستها الصغيرة التي كتبت على غلافها: سلطان الرماد، لا أدري من أين أتت بهذا العنوان أصلا. تسجل فيه خواطرها عن الأصدقاء الذين اغتيلوا هذه السنة".	كاتبة		ص20

جون سيناك		"سينياك كان شعلة هذه البلاد وحبها. كان مجنونا بالدهشة، لكن العين التي تترصد لم ترحم شجاعته ضد الذين حرروا البلاد ثم بدأوا يسرقون كل تفاصيلها الجميلة. اختار أن يكون جزائريا. كان فوضويا ومشاكسا ومحبا للشعر والدنيا، فأعطته مدينته كفنا وبياضا وسكينا همجيا".	شاعر		ص48.
جوني		"كان صدر جوني ممتلئا بالموسيقى والأشواق والألوان والنط الطفولي والملعنات الصغيرة...كان يحمل على ظهره جرابا أسود يخبئ فيه بعض كسوته، كان حزينا وجميلا في ذلك الفجر البارد على ظهره قيتارته الدائمة، وفي يده	عازف ومغني		ص40.

		اليمنى مذياعه الصغير منه يسمع المقطوعة، ليعيد عزفها بسرعة".			
يوسف		" تذكرت كلمات صديقي يوسف الفنان الذي اغتيل قبل يومين: يا كل صديقي. يا صديقي. يا بعض صديقي. يا أنا. إني أموت في دمك الحي. من يستطيع أن يغتال بحرا أو شمسا او شاعرا؟. ومع ذلك قتلوك يا صديقي. وأسكتوا البحر وغيبوا الشمس مبكرا".	شاعر ورسام		ص23.
فتنة	أساسية	"كانت تدرس عند أخيها الذي كان أستاذا بكنسر فتوار بلدية وهران. هو أستاذها الأول في	عازفة	شرفات بحر الشمال	ص27

			الحياة، فهو الذي علمها العزف وكيف تضع أناملها الرقيقة على ذراع الكمان".		
ياسين			"أستطيع أن أقول اليوم أني ضيعت موعدا حاسما مع الحياة، فقد سلكت طريقا غير الذي كان يجب أن أسلكه. انا سعيد بهذه المزالق المتكررة التي منعتني من الوصول إليك، فقد وفرت لي قدرا كبيرا من الشجاعة للكتابة ونحت الريح الساخنة وغمس يدي عميقا في التربة التي كانت تحضرها أمي وزليخة".	كاتب ونحات	ص13
زليخة	ثانوية		"في جلسات الخلوة عندما تنهمك زليخة في الطين، لمساعدة أمي في صناعة الأواني	نحت الطين	ص28.

		الفخارية، تعلمني سحر الأصابع، معها بدأت أعرف أن للأصابع لغة، وأن أمي وزليخة كانتا تتقنان اللغة نفسها".			
ميمون		"مات ميمون في حادث سيارة في الطريق الرابط بين وهران والعاصمة بعدما أشرف على إدارة فرقة الأوبرا الوطنية بمناسبة ربيع الجزائر الذي عاد بعد غياب طويل، ميمون لم يتزوج، كان شغوفا بموسيقا، فتنة لم تفهم جيدا ما حدث، وعندما عرفت أنه لن يعود أبدا، أصيبت بالدوار ولما استيقظت كانت تهذي وترتعش"	عازف		ص30
لكحل		"لكحل رجل طيب، هو الرجل الثاني بعد ميمون الذي لم	عازف		ص166 .

			يغادر البلد إلى المهجر ولكنه زحف نحو أقرب مدينة ليتعلم وليعلم الآخرين، صحيح لم يصل إلى ما وصل إليه ميمون من شهرة عالية قادته إلى الظهور على شاشة التلفزيون كأهم عازف كمان على الصعيد الوطني، عندما يبدأ أنينه، كل العيون ترتشق فيه".		

شكل (27)

وفي الأخير؛ يمكن القول بأن توظيف **الأعرج** لتيمتي **(الفن / الموسيقى)** في كل من **أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال**، يكشف عن النقاط التالية:

- التأكيد على هشاشة الكاتب ورقة فن الأدب والكتابة من خلال إيراد العديد من الشخصيات الفنانة **أساسية وثانوية** والتعاطف معها.
- اظهار تعلق الكاتب الشديد بالفن والموسيقى.
- إظهار خبرة الكاتب بأسماء الفنانين وعائلاتهم وقصصهم، على غرار إيراد قصة **فان كوخ ورامبرانت**، وإيراد عائلة سوزان لوندينغ الفنية.
- إظهار خبرة الكاتب الأكاديمية والعالمية في معرفة أسماء الآلات ونوتاتها.
- ربط تيمتي الفن والموسيقى بالتيمات السابقة، فعادة ما يسبق مشاهد العزلة بالموسيقى، كما أنه جميع النساء اللواتي حظين بحبه، أو من أحببنه كن فنانات.

- بيان آلام الفنان النفسية، وعمق جراحاته نتيجة التهميش الممارس عليه من قبل السلطة والمجتمع.
- التأكيد على أن مصير الفنان المهمش في الوطن إما الهجرة نحو بلد أكثر أمنا، أو انتظار الموت إما قهرا أو بحادثة أو اغتيالا.

6. تيمات متفردة أخرى

إن النصوص الثلاثة "**أنثى السراب / ذاكرة الماء / شرفات بحر الشمال**"، هي نصوص غنية من حيث الأحداث والشخصيات، كما أنها مركبة ومعقدة من حيث تخييل الزمان والمكان وتماهي الشخصيات، ومثلما تضمنت بين سطورها تيمات مشتركة عولجت سابقا، سنحاول في هذا المقام حصر مجموعة المواضيع والتيمات المتفردة، والتي تتباين من حيث الوفرة والقلة على حسب الموضوع العام لكل نص من النصوص، ومن بين هذه التيمات المتفردة نجد ما يلي:

أ. <u>تيمة الأمل:</u>

تتجلى هذه التيمة الأخلاقية بصورة كبيرة داخل **ذاكرة الماء**، فيرى أنه "**مازال في البلاد متسع للحياة**"[1]، وذلك بعد كل ما مر عنه في سنوات الجمر والقتل، فبرغم كل تعرض له البطل من خيبات، وموت أخيه واخته وأحبابه وأصدقائه، وتشتت عائلته، وفقدانه لمنزله، إذ أصبح يعيش مثل اللاجئ المتنكر، "**داخل الدائرة المغلقة لا نرى إلا الانغلاق لأننا نظل، شئنا أم أبينا نفكر داخل هذه الدائرة. لكن عندما نبتعد قليلا.. سنكتشف الأشياء بشكل أخر، وربما أكثر رزانة وأكثر موضوعية، ومع ذلك ما زلت آمل، حتى لا أموت مختنقا، آمل حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكذب الكثير. أصر أن نحافظ على هذا الحد الأدنى من التوازن من أجلنا ومن أجل الأطفال، عائلات كثيرة انكسرت داخل هذا التآكل الرخيص**"[2]، فبرغم عيشه الضنك في الجزائر تحت وطأة الإرهاب والخوف والموت المجاني، إلا أنه لم يفقد فسحة الأمل التي تدفعه لحب الحياة، وتجعله يتطلع إلى عيشها وممارستها.

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص90.

[2] . نفسه: ص87.

ب. تيمة حب الوطن:

يمكن التأكيد على أن الوطن من حيث هو تيمة فنية داخل نصوص **الأعرج** قد جاء بصورة متباينة جدا بين الحضور والغياب، كما لعبت هذه التيمت معادلا موضوعيا حضر ي جميع النصوص الثلاثة، فبرغم كون جميع هذه النصوص تتحدث عن فترة العشرية السوداء والموت العاصف بالبلاد هذه الفترة.

نجد أن **شرفات بحر الشمال** هو النص الأكثر تعبيرا عن هذه التيمة، خاصة وأن ياسين اضطر إلى الهجرة واختيار المنفى بعيدا عن هذا الوطن، "**تبدو الدنيا واسعة من خارج هذه الرقعة الضيقة من التراب التي اسمها الجزائر، مساحة صغيرة تحاول أن تحتضن بحرا، كلما امتدت نحوه زاد اتساعا وغموضا، يتطاحن داخلها القتلة والأبرياء، الباعة والمشترون وتفتح فيها ابواب القضاء الموصدة لتبرئ قاتل أخته وأمه**"[1]، فهذا الظلم هو ما جعل هذا الوطن يشبه الحزن والآلام التي تنغص عنه حياته هناك في بلاد ما وراء البحار.

يعقد ياسين مقارنات بين الحياة هنا **الجزائر**، والحياة هناك **أمستردام**، "**بدا لي كل الناس مثل لعب الأطفال الجميلة، لا شيء فيهم من شططنا وبؤسنا. حتى الظلال عندهم لا تنكسر بسرعة، ربما كانت شمسهم غير شمسنا، وأشواقهم غير تلك التي نتنفسها كل صباح ومساء، شيء ما كان يقول لي إنني بصدد مدن لم أعد أعرفها، وأن السنوات التي قضيتها في الظلمة سرقت مني الألوان الممكنة، بدا لي كل شيء واسعا، الطرقات، المحلات، الممرات، قلوب الناس، المدينة، أبهية المطار المتداخلة، العيون، في الوقت التي تزيد فيه حياتنا كل يوم ضيقا، ماذا ينتظر من مريض بأرض وتربة وبلد**"[2]، وما تعكسه هذه المقارنات سوى حزن ياسين الشديد على مآل الوطن الذي عبث القتلة والمجرمون به وتركوه ساحة للموت والقتل.

ج. تيمة العائلة:

تشكل العائلة قيمة كبيرة في حياة الأنسان، إذ أنها الملاذ الآمن الذي ينشأ فيه الإنسان ويعيش في كنفه، وبها يكمن انتماؤه وسعادته، وتتبلور طمأنينته، ومن بين النصوص الثلاثة نجد

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال مصدر سابق، ص14.

[2] . نفسه: ص82.

أن **ذاكرة الماء** هو الأكثر تركيزا على تيمة العائلة، فقد ذكر الأعرج تقريبا كل أفراد عائلته الحقيقية، وقد استخرجت كل المقاطع الدالة على ذلك في الجدول التالي:

النص	الشخصية	صلة القرابة بالبطل	الشاهد	الصفحة
ذاكرة الماء	ميراز	أمه	"**صورة أخذت بحمام الوردة، المتصورون وهم على التوالي: لزعر الحمصي، الحاجة أميزار بنت الصغير وبجانبها المرحومة خالتي حليمة طيابة حمام الوردة**".	**ص110.**
	حليمة	خالته		
	أحمد	والده	"**جيت يا ولد أحمد؟؟ روح قول لباك يجي يقلع لحجر معنا، ثم قهقه بصوت عال. كان يعرف أكثر من غيره أن والدي خرج ولم يعد**".	**ص 46.**
	زليخة	شقيقته	"**ترددت مرة أخرى، قرأ بعض الخوف في عيني وأنا أحاول أن ألمس خوف أختي من بعيد، والتي ظلت تخور عينيها الكبيرتين**".	**ص 44.**

	غلام الله	عمه	"باكيت السجائر أخذه مني عمي وهو يقول: أنت صغير عن الدخان. سأعطي فيه عشرين دورو. بعد عشرين سنة مات عمي، وما زلت أنتظر العشرين دورو التي وعدني بها".	ص 45.
	بلحاج	خاله	"وفي اليوم الثاني الذي حاولنا أن ندخل الثكنة من جديد امتعض وجه خالي بلحاج الذي اسود من كثرة قلة النوم والعمل على تعرية سطح البنايات لأخذ الأخشاب والكتل الحديدية والأحجار".	ص 45.
	ريما	ابنته	"قلت لها: – هل تريدين أن نخبر ماما أم نفاجئها في عنوانها؟ – لا. ستكون المفاجأة صعبة. يستحسن أن نخبرها. – عندما تلفنت لمريم بدأت تبكي، مباشرة قبل أن أتحدث. – ولكن لماذا البكاء، أنا قادم مع ريما. العطلة الشتوية ستبدأ هنا بعد أيام".	ص 82.
	مريم	زوجته		

	ياسين	ابنه	"**حتى ياسين الذي بقي متسمرا يبحث عني بعينيه، قبل أن يركض نحوي لمعانقتي**".	ص 86.

شكل (28)

د. تيمة التأثر بالعادات الأجنبية:

يظهر لنا تأثر الكاتب الشديد بالعادات الأجنبية على مدار النصوص الثلاث، وينم هذا عن انفتاحه الشديد نتيجة لسنوات عيشه في البلدان الأوربية، فنقل لنا فيما رآه أو ما عاشه من أخلاق وصفات غربية يرفضها المجتمع الجزائري المحافظ ويتحرج منها، خاصة وأنها تنافي تعاليم الدين الإسلامي الحنيف.

ومن مجموعة هذه العادات الأجنبية الدخيلة نجد:

1. شرب الخمر:

من مظاهر انفتاح السرد في كل من أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال على الثقافة الغربية شرب الخمر، حيث أنها عادة دخيلة على المجتمع الجزائري المحافظ، ومحرمة في الدين الإسلامي، ويربط عادة **الأعرج** بين هذه العادة وفعل التذكر، بما أن العامل السردي في هذه النصوص هو التذكر والاستسلام للبوح.

تعد ظاهرة شرب الخمر من الحوافز التي يغرس فيها الكاتب شخصياته قصد استثارة الذاكرة في بدء نزيفها وفي البوح والاعتراف، ويرى ياسين في شرفات بحر الشمال أن "**الويسكي الساخن يرتق بعض الجروح الصعبة. الكأس الخامسة والنصف ليست كالسابعة، هي الحالة الفاصلة بين الضياع والوعي الملتبس بالحب. نرى الناس. نعرف ملامحهم العامة ولا نبذل مجهودات كبيرة للتدقيق في تفاصيلهم. أشياء فينا لا تسعفنا... ربما الويسكي هو السبب**"[1].

[1] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص27.

2. التدخين:

عادة ما يصف الأعرج مشاهد تدخين السجائر وتصاعد الأدخنة، ومثل ذلك مشهد لقاء مريم بزوجها في جلسة عاطفية تتصاعد فيها الأدخنة: "**شعرت من عينيها أنها كانت منهكة، امتصت نفسا عميقا من سيجارة كانت تموت بهدوء بين شفتيها وأصابها... التفتت مريم نحوي، كانت تقرأ قسمات وجهي من جديد، بيننا كثافة من الأدخنة التي كانت تتصاعد ببطء كبير**"[1].

3. الحمل قبل الزواج:

وقد تماثل هذا الموضوع في المدونات الثلاث، فكل من ليلى ومريم وفتنة حملن قبل الزواج بطفل البطل، وذلك عن قناعة تامة، وفي هذا الصدد ندرج ما قالته فتنة: "**جئتك وأنا في حالة إخصاب، أشعر أني حبلى بطفولتك، إذا كان طفل سأسميه باسمك: ياسين، وإذا كانت طفلة سأسميها رحمة على اسم أختي التي ماتت في اليوم السابع من ميلاده**"[2]، وتدل هذه القناعة على الانفتاح الشديد الذي يعيشه الكاتب وتأثره المبالغ فيه من الحضارة الغربية.

4. تدنيس رباط الزوجية المقدس:

يحظى الزواج في المجتمع الجزائري بمكانة كبيرة استمدها من الشريعة الإسلامية، فالزواج هو الرباط المقدس الذي يجمع بين الذكر والأنثى، والذي يضمن بقاء الجنس البشري.

إلا أن الملاحظ في هذه النصوص هو محاولة الكاتب لتكسير هذا الرباط المقدس، واعتباره قيد يسطره المجتمع على المرأة والرجل، "**أشتهي لو كنت أسن القوانين، أن أقبل بالحل الوسط، مادام الزواج مجرد عقد، ليتفق الاثنان المرأة والرجل معا، على احترام الرباط الذي سيصبح مقدسا، ولكن شرط احترام كل البنود، وربما كان أهمها حرية تحديد مدة الزواج ولتوضع في خاتمة العقد جملة مكتوبة بخط نافر ومميز: عقد قابل للتجديد**"[3].

يعتبر الكاتب أن الزواج هو أكبر الخسارات في حياة الإنسان، فهو مجرد قيد يسطره المجتمع على رجل وامرأة، "**ربما كان الزواج خسارتنا الأولى، ولكنه كان أيضا تجربتنا العظيمة**

---

[1] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص86.

[2] . واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، مصدر سابق، ص54.

[3] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص31.

مع الحرية، لم نخسر سوى قيود الخوف واليقين الزائد.. زاد يقيني بأن أكبر حماقة نمارسها هي الزواج، لأننا عندما ندرك خلل العلاقة، نكون قد خسرنا أشياء كثيرة، ربما كانت الحرية أولى وأهم هذه الخسارات"[1]، وفي هذه النقطة لا ندري الهدف من محاولة الكاتب تكسير هذا الرابط، وتحوير فلسفة الحياة، خاصة وأن الكاتب واسيني الأعرج متزوج وله أبناء، فيبقى هذا الموضع وليد التخييل المحض والانفتاح عن المجتمع الغربي.

5. الانتحار:

من المعروف أن نفسية الفنان تكون هشة وقابلة للتكسر، وهذا ما نقله لنا الأعرج طيلة السرد، ونتيجة الضغط الكبير الممارس عليه من طرف العائلة والمجتمع وتهميش السلطة وتهديد الإرهاب، يلجأ الفنان عادة للانتحار كوسيلة للخلاص.

جعل الكاتب موضوع الانتحار فلسفة خاصة، "**أشعر أحيانا أن في الانتحار لغة مبهورة بالشطط والخوف واللذة، تقول الاستثناء والمستحيل. رغبة عميقة باطنية وعميقة تتجاوز الاعتيادي والمكرور**"[2]، كما وقد وضع الكاتب الانتحار كنهاية لأغلب الشخصيات الأساسية والثانوية في النصوص، مشبها ذلك المشهد بانتحار محارب الساموراي الذي يغرس سيفه في قلبه بعدما يخسر معاركه.

وما يمكن ملاحظته هو حضور موضوع الانتحار ومرافقته للسرد في النصوص الثلاثة، ساعد في تأججه شعور البطل بالوحدة والخوف والتهديد، "**هل أقول لها غيابك يعذبني، وأني كل ليلة أقاوم رغبات كثيرة للبكاء على مشارف هذا البحر الذي يسكنني هل أقول لها أني أفكر أحيانا في الانتحار بعدما انغلقت كل المصابيح والأشواق؟**"[3].

وانطلاقا من كل التيمات السابقة، نجد أن مواضيع **الحب والحياة، والوطن والمنفى، والخوف والجنون** هي الركائز الأساسية التي قامت عليها النصوص المدروسة، كما يمكن

---

[1] . واسيني الأعرج: أنثى السراب، مصدر سابق، ص33.

[2] . نفسه: ص42.

[3] . واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص91.

اعتبار الذاكرة هي المفتاح الذي يفتح عملية السرد، والتي منها يلج **الأعرج** إلى عوالمه التخييلية التي ينسجها على حواف الحقيقة.

إن الملاحظ هو لجوء الكاتب إلى متنفس التخييل الذاتي حتى يبدي بآرائه الخاصة وإن كانت تمس العقيدة والأعراف الثابتة للمجتمع الجزائري، فيضمن له التخييل الذاتي المنفذ القانوني حتى لا يتعرض للمساءلة الاجتماعية، فنصوص الأعرج غالبا ما تضع القارئ أمام زخم الأحداث المتداخلة والتيمات المتباينة والمتضاربة حد الاستفزاز، مواضيع وأحداث معقدة شبيهة بالألغاز، تلبس على القارئ محاولة تميزها بين الحقيقة والتخييل، حيث يحكم **الأعرج** جيدا خيوط لعبته، جاعلا كل رهانه أن يوقع القارئ في فخ الحيرة والتساؤل الدائم حول الحقيقة التي أرادها أن تكون محفوفة بالتخييل والتماهي.

خاتمة

خاتمة:

وصلت في نهاية هذا البحث الذي عني بتجاويف الكتابة الذاتية تحليلا ودراسة، وباتباع المقولات النقدية المعاصرة، إلى مجموعة من النتائج التي يمكن اعتبارها كفاتحة للمزيد من الدراسات التي تهتم بالأجناس الأدبية وتصنيفاتها، كما أنه رصد ملامح التخييل الذاتي في كل من "**أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال**"، انطلاقا من المكونات السردية واللغوية، من خلال البناء الفني "الأسلوب والتقنيات"، والبناء الموضوعاتي "المضامين والتيمات" داخل المتون، وعليه يمكن إجمال النتائج وفق الشكل التالي:

1. قضية الأجناس الأدبية هي من أقدم قضايا الشعرية، فتحديد الأجناس ورسم أطرها الخاصة وفرز التداخلات المشتركة فيما بينها لم يزل يثير الكثير من الجدل، ومنه أصبحت إشكالية تحديد الأجناس الأدبية ضرورة تحتمها نظريات الأدب المعاصرة، إذ يشكل الجنس الأدبي أهمية بنيوية وتأويلية تحلل النصوص وتعمل على تصنيفها، كما أن العلم بمقومات الجنس تساعد المتلقي على إدراك مواطن القوة الجمالية **والفنية** داخل النصوص.
2. التخييل الذاتي ممارسة سردية لا تزال تؤسس لنفسها مكانة ضمن خريطة الأجناس الأدبية، كونها تجمع بين قوام السيرة الذاتية، وهو انتهاج المرجعي في السرد، وقوام الرواية وهو انتهاج التخييلي في السرد، وفي أثناء مزاوجته لهذين القوامين يحدث تصنيفه إشكالية لدى النقاد، كما يلتبس تلقيه عند القراء.
3. أشار البحث إلى التحديدات اللغوية والاصطلاحية لكل من المصطلحات التالية: الرواية، السيرة، الذات، التخييل، مع إضافة الحدود البلاغية والفلسفية للأخير، حيث لاحظنا انغلاق المفاهيم السابقة وانحصارها في الجانب النظري، وتمييز الفوارق الظاهرية في أصل التسمية وأساليب الممارسة.
4. تتوسل السيرة الذاتية حدود السرد الاسترجاعي القائم على الحقيقية والمرجعية في سرد الذات، وقد سن **لوجون** الميثاق الأوتوبيوغرافي الذي يفصل بينها وبين الرواية، وعليه يشترط في تحققها العناصر التالية: شكل المحكي، الموضوع المتناول، وضعية التطابق، وضعية السارد، وأي نص

يتوسل الذاكرة لا تتحقق فيها الشروط السابقة يدخل تلقائيا ضمن الممارسات السردية التي تعنى بكتابة الذات كالسيرة الروائية والتخييل الذاتي.

5. تختلف السيرة الروائية عن التخييل الذاتي في الهوية الأعلامية، إذ أن الأولى لا تشترط التطابق الاسمي بين الشخصية والراوي في حين تكون المعطيات سير ذاتية، فيصبح النص رواية سير ذاتية، على عكس الثاني الذي يشترط التطابق الإسمي بين اسم الراوي المدون على ظهر الغلاف مع اسم الشخصية الأساسية في السرد، مع وجود معطيات سير ذاتية مطعمة بسلطة التخييل، وخاضعة لانتقائية الكاتب من سرد وحذف وإضافات.

6. أعطت ممارسة التخييل الذاتي القارئ مسؤولية كبيرة، تتمثل في مشاركة الكاتب في السرد فتتماهى ذات السارد العليم مع ذات القارئ لتصبح ذاتا واحدة هي المحرك الفعلي في عملية السرد، وهذا ما لم تفرضه السيرة الذاتية التي تسير القارئ وفق منهاج سردي تصاعدي تشعره برتابة مملة في سرد الأحداث.

7. إن المتأمل في مصطلح التخييل الذاتي داخل ساحات النقد، يجد أن هذا المصطلح قد ربط بين نقيضين ظاهرين من حيث المعنى، أي بين الخيال "الابداع"، والذاتية "المرجع"، لكنه في الوقت نفسه يكشف ويفضي إلى العلاقة التداخلية الخفية والرابطة بين الحقيقة والكذب، بين المتخيل الابداعي والمرجعي الواقعي، وذلك بصورة ضمنية بحتة، ومنه لم يتأت المصطلح اعتباطا، بل نجد أن دلالته قد تتجاوز المعنى المتناقض الظاهر، وهذا ما يعود بنا إلى القضية الأزلية المتعلقة بجدلية الواقعي والخيالي.

8. التخييل الذاتي هو سرد الحياة المنفلتة منا، ويعنى بالناس البسطاء والمغمورين، باعتماد لغة بسيطة تخضع للتدفقات النفسية والتداعيات الشعورية، من دون رقابة الوعي أو المجتمع، وقد استحدثه **دوبروفسكي** بعدما ملأ الخانة الفارغة التي تركها لوجون من قبل في تصنيفه للسرود الذاتية، وقد ميزه بالخصائص التالية:

- ✓ تحقيق عنصر التطابق بين المؤلف وشخصية البطل.
- ✓ الانزياح عن الواقع، أي تتحول كل الحقائق في السيرة الذاتية إلى خيال بحت.
- ✓ هدم الميثاق السير ذاتي المحدد لجنس السيرة الذاتية والتمرد عليه.

- ✓ الاهتمام بالشخصيات المغمورة بدل المشهورة، ويتأتى ذلك بإضفاء التخييل على تجارب أناس عاديين.
- ✓ الاستناد على تخييل الخطاب.
- ✓ العب بهندسة اللغة.

وكل هذه الشروط تحققت في المدونات الثلاث صدد الدراسة: أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال.

9. يأخذ التخييل الذاتي من الواقع الحقيقة المطلقة التي تخضع لسلطة الكاتب، فيتعامل معها انتقائيا، فيستحضر التاريخ حينا ويتجاوزه أحيانا أخرى، وتظهر قدرة المبدع في سبر أغوار الشخصيات وبنائها، فقد يستخدم شخصيات حقيقية أثبت التاريخ وجودها، أو قد يلجأ لشخصيات تخييلية، تنقذه من الخلفيات الاجتماعية، كما أنه يتمتع في وسم أبعادها.

10. يربط التحليل النفسي ممارسة التخييل الذاتي بعملية البوح اللا واعي في العلاج النفسي، إذ أن الكتابة هي مجرد تدفقات شعورية وخلجات نفسية لا تخضع لأي سلطة، وهذه العملية تشبه عملية بوح المريض بكل أسراره وهواجسه ومخاوفه للطبيب النفسي دونما رقابة ولا خوف، كذلك هي العملية في التخييل الذاتي، فهي ممارسة كتابية غير مقيدة، تقدم مساحة إبداعية غير محدودة ولا خاضعة لأي شروط، وهذا ما يسمح للكاتب بحرية البوح، ويفتح له نافذة تمكنه في قول ما يشاء دون أن يشعر بأي نوع من الرقابة أو التخوف من هذا البوح والقول في الكشف عن مشاغله وأسراره الخاصة.

11. يرفض **دوبروفسكي** كل أساليب الكتابة الكلاسيكية التي تهتم بالشكل الخارجي للنص داخل نصوص التخييل الذاتي، فهي عنده ممارسة أدبية جديدة تتيح للكاتب التحرر من القيود التنميطية في الكتابة، ومغامرة لغوية تحتاج القليل من العفوية، فهو أشبه بالسيرة ذاتية اللا واعية.

12. يميز **دوبروفسكي** ممارسة التخييل الذاتي بالسمات التالية:

- ✓ حرية الكتابة وعدم الرضوخ لإمرة الوعي.
- ✓ التداعي الحر والتلقائية.
- ✓ إطلاق العنان للاشعور الداخلي.

13. تعد "أنثى السراب"، "ذاكرة الماء"، "شرفات بحر الشمال" تخييلا ذاتيا أسلوبيا من حيث التمرد على القواعد الكلاسيكية والبناء اللغوي والخرق التام لنظام الكتابة المتعارف عنه، وذلك بحسب مفهوم **دوبروفسكي** للتخييل الذاتي الأسلوبي.

14. تعد "أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال" تخييلا ذاتيا مرجعيا من حيث التشابه والتطابق بين حياة الكاتب وحياة الشخصية الرئيسية في بعض المحطات الحقيقية، وذلك بحسب ما يتوافق مع مفهوم **كولونا** للتخييل الذاتي المرجعي.

15. استدعى الأعرج في كتابة ذاته واسترجاع ما انفلت من حياته ضمن قالب تخييلي ذاتي مجموعة من التقنيات الإبداعية تتمثل في:

- ✓ تقنية الرسائل في **أنثى السراب**.
- ✓ تقنية القصاصات في ذاكرة الماء.
- ✓ تقنية القصاصات الاستذكارية في **ذاكرة الماء**.
- ✓ تقنية تعديد الفصول وتوزيع المحكي الاسترجاعي في **شرفات بحر الشمال**.

16. يؤسس العنوان فعل القراءة، وهذا ما يدفع بالمؤلف إلى الاشتغال على المفارقات اللغوية في عناوينه، قصد استفزاز القارئ وحثه على البحث والتفكير لحل شفراته اللغوية، كما أن هذا الطرح يخلق دلالات عميقة للعنوان تستكنه أسرار النص المضطرب.

17. يضفي الارتباك الذي تتصف به عناوين الروايات الثلاث المختارة "ذاكرة الماء وأنثى السراب وشرفات بحر الشمال"، ويضيف على النص تأويلات لا متناهية، ترجع إلى إيغال الكاتب في متاهة اللغة السردية، وسحر الغواية وعوالم التخييل، كما ينم عن محاولة إشراكه للقارئ.

18. نلمح نوعين من الشخوص في كتابات التخييل الذاتي، تتمثل في:

- ✓ النوع الأول يتضمن شخوصا حقيقية مرجعية يبني عن طريقها السارد شخصيته الذاتية الواقعية مستخدما ضمير الأنا الذي يحيل على الكاتب، ويتمثل هذا النوع في نص "ذاكرة الماء".
- ✓ النوع الثاني شخوصا حكائية متخيلة يبتدعها الكاتب من أجل خدمة السيرورة السردية حتى ينقل الخطاب بذلك من خطاب أحادي سيري إلى خطاب ثنائي يسم ممارسة التخييل الذاتي، ويناهض بذلك الخطاب المتعدد الأصوات بتعدد الشخصيات في الرواية، وفي ذلك ملمح من ملامح التخييل الذاتي على مستوى بناء الشخصية، إذ ينتج الكاتب شخصية حكائية تخييلية

مقابلة، ثم يتخذها كأداة فنية يعبر من خلالها عن أوصافه وأحلامه ومواقفه من السلطة، حتى ينفذ بذلك من التبعات السياسية المنجرة عن مواقفه، ويتخلص من التهم النقدية الموجهة إليه كالنرجسية المفرطة وأسطرة الذات، وملحمية الخطاب، ويتمثل ذلك في نصي "أنثى السراب" و"شرفات بحر الشمال".

19. يتأتى المكان كملمح من ملامح التخييل الذاتي في كل من النصوص، وذلك عند ذكر الأعرج أسماء مدن حقيقية مستغرقة تخييليا، وقد شمل هذا المكان:

- ✓ فضاء القرية عند استحضار مشاهد الطفولة ولحظات الفرح والألفة بين أحضان العائلة.
- ✓ فضاء المدينة التي تهمش المثقف وتهدد وجوده.
- ✓ فضاء المنفى الذي يشكل الملاذ الوحيد للنجاة، والملاحظ هو تشابه هذه الأمكنة بسيرة حياة الأعرج وتشابه محطاتها.

20. يمكن تفسير اختيار السارد للأزمان المصاغة داخل النصوص الثلاثة بارتباطها بحالات الوصف التي تسبق وتلي حالات الاستذكار، وهذا ما يتجلى من خلال الارتباط الوثيق في فواتيح هذه النصوص للمكونين السرديين الزمان والمكان، فالكاتب يولي اهتماما بليغا لهذين العنصرين، وكثيرا ما نلمسه يرهن الإشارة الزمانية بالمكانية مباشرة، وبهذا؛ تصبح هذه الخاصية مميزة للنصوص الثلاثة كما تدل على بروز ملمح جديد يضيفها إلى ملامح التخييل الذاتي.

21. يؤدي استخدام العنف والتهجين اللغوي في كل من "أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال" إلى التساؤل العام حول براعة وقدرة الكاتب في الغوص في واقعه، أم أنه ينبع من عجزه عن السمو لجمال الأدب ورونقه، وأمام هذا التساؤل يرجع مبتغى السارد من إيراد الألفاظ السوقية إلى مأخذين:

- ✓ إما قد يكون النقل الكلي لعالم الواقع داخل عالم المتخيل بسلبياته وإيجابياته.
- ✓ إما أن إيراد هذه الألفاظ جاء نتيجة لحظة الكتابة، والتي تعد لحظة الانفلات الواعية في ذات الأنسان، أي الكتابة فعل ذاتي قد يكون واعيا سيريا، أو منفلتا عنه مثل التخييل الذاتي.

22. نجد في الأخير أن كلا من "أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال" هي نصوص ذاتية تعبر منفلتة عن الواقع، وتستجيب لشروط التخييل الذاتي من حيث هو جنس أدبي، عبر فيها الأعرج عن هواجسه ومواقفه وأحلامه وخلجاته الذاتية، وقد حصرنا هذا التعبير في عدة تيمات

ومواضيع مثل: مساءلة "المجتمع/ الذات/ التاريخ"، "الاغتراب والانعزال"، المرأة، الموسيقى والفن وتيمات متفردة أخرى عديدة كالتدخين وشرب الخمر.

ملحق

1. واسيني الأعرج

واسيني الأعرج: جامعي وروائي جزائري، ولد في 8 أغسطس 1954 بقرية سيدي بوجنان الحدودية في تلمسان.

يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية وجامعة السوربون في باريس . يعتبر أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي .

تنتمي أعمال واسيني، على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائمًا عن سبلها التعبيرية الجديدة والحية بالعمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها، إن اللغة بهذا المعنى، ليست معطى جاهزًا ومستقرًا ولكنها بحث دائم ومستمر .

إن قوة واسيني التجريبية التجديدية تجلت بشكل واضح في روايته التي أثارت جدلاً نقدياً كبيرًا، والمبرمجة اليوم في العديد من الجامعات في العالم :الليلة بجزأيها: رمل الماية والمخطوطة الشرقية. فقد حاور فيها ألف ليلة وليلة، لا من موقع ترديد التاريخ واستعادة النص، ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة وفهم نظمها الداخلية التي صنعت المخيلة العربية في غناها وعظمة انفتاحها.

- تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية.
- اختير في سنة 2005 كواحد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية.
- تحصل في سنة 2006 على جائزة المكتبيين الكبرى[1].

[1] . موقع ويكبيديا.

2. فيليب لوجون

فيليب لوجون: انشائي لفرنسي والمرجع العالمي الأول في دراسة السيرة الذاتية، ولد في 13 أوت 1938، دأب على الكتابة منذ سنّ العاشرة.

أصيب بداء الرئة في سن الرّابعة عشرة، وهذا ما جعله يُقيم سنة ونصفًا في مصحة وقائية في شامونيكس، فوجد في الشعر ملجأ وارفًا، ولم يعتد كتابة السرد إلا حين عاد من جديد إلى معهد هنري الرابع أين تابع دراسته قبل أن يتم قبوله في دار المعلمين العليا، وسرعان ما غدا تحرير اليوميات بالنسبة له سبيلاً تؤدي إلى تحمل العودة إلى الحياة الاجتماعية، التي لم يكن يعتبرها ملائمة.

اختار أن يكون أستاذًا، بسبب الجوار بين هذا الشغل ونشاط الكتابة، فتولّى التدريس في جامعة شمال باريس حتى سنة 2004 مركزًا حياته العملية في دراسة "اليوميات الحميمة"، سواء منها يومياته أو يوميات المشاهير... أو المغمورين.

من أشهر مؤلفاته: السيرة الذاتية في فرنسا 1971، الميثاق السير ذاتي 1975، الأنا هو آخر 1980، أنا أيضا 1986، ممارسة اليوميات الشخصية 1990، كراستي العزيزة 1990، الذاكرة المفقودة 1991، مسودات الذات1998 ، أنا الآنسات 1993، من أجل السيرة الذاتية 1998، شاشتي العزيزة 2000، الميثاق السيراتي.2005 ومؤلفات أخرى عديدة.

3. رفاعة الطهطاوي

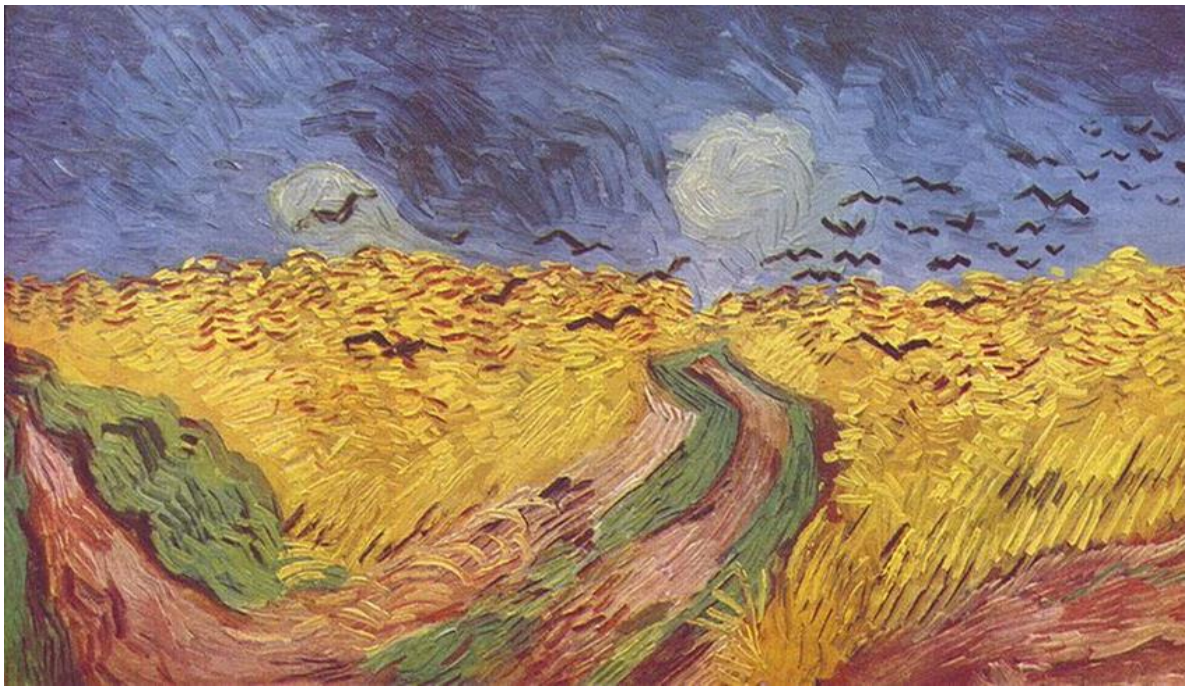
رفاعة رافع الطهطاوي: "1873/ 1801"، هو رفاعة بك بن بدوي بن علي بن محمد بن علي بن رافع، ويُلحقون نسبهم بمحمد الباقر بن علي زين العابدين بن الحسين بن فاطمة الزهراء، من قادة النهضة العلمية في مصر في عهد محمد علي باشا .وُلد رفاعة رافع الطهطاوي في 15 أكتوبر 1801، بمدينة طهطا إحدى مدن محافظة سوهاج بصعيد مصر، يتصل نسبه بالحسين السبط.

نشأ الطهطاوي في عائلة ملحوظة من القضاة ورجال الدين فلقي رفاعة عناية من أبيه، فحفظ القرآن الكريم، سافر إلى فرنسا مترأسا بعثة مصرية للبحث والترجمة، وبعد وفاة والده رجع إلى موطنه طهطا، ووجد من أخواله اهتماماً كبيراً حيث كانت زاخرة بالشيوخ والعلماء فحفظ على أيديهم المتون التي كانت متداولة في هذا العصر، وقرأ عليهم شيئا من الفقه والنحو، التحق رفاعة وهو في السادسة عشرة من عمره بالأزهر في عام 1817 وشملت دراسته في الأزهر الحديث والفقه والتفسير والنحو والصرف، وغير ذلك. خدم بعدها كإمام في الجيش النظامي الجديد عام 1824 .

4. فان جوخ

فينسنت ويليم فان جوخ : رسام هولندي، ولد في 30 مارس 29 – 1853 يوليو 1890 وهو مصنف كأحد فناني الانطباعية، تتضمن رسومه بعضاً من أكثر القطع شهرة وشعبية وأغلاها سعراً في العالم، عانى من نوبات متكررة من المرض العقلي، وأثناء إحدى هذه الحوادث الشهيرة، قطع جزءاً من أذنه اليسرى، كان من أشهر فناني التصوير التشكيلي، اتجه للرسم التشكيلي للتعبير عن مشاعره وعاطفته، في آخر خمس سنوات من عمره رسم ما يفوق 800 لوحة زيتية.

5. لوحة حقل القمح مع الغربان



حقل القمح مع الغربان: لوحة للرسام الهولندي فينسنت فان كوخ، رسمت عام على القماش بحسب الأبعاد التالية "103 × 50,5 سم" وذلك في سنة 1890 .

تم رسم هذه اللوحة عشية انتحار فان جوخ في يوليو 1890، إذ جاء إلى حقل القمح وأطلق رصاصة على قلبه، في 29 يوليو 1890، غادر فان غوخ هذا العالم من محنته المجنونة لكنه ترك بلا رحمة جليده البارد.

تبعث الألوان على الكآبة وعدم الارتياح، السماء الزرقاء الداكنة مغطاة بالغيوم الداكنة، وهي ثقيلة جداً على التنفس، كما يبدو أن الهواء متجانس، مجموعة من الغربان المتطايرة المنخفضة الفوضى، والآفاق المتعرجة والسكتات العنيفة من السكتات الدماغية العنيفة تضيف إلى الشعور بالقمع والتمرد وعدم الارتياح، الصورة مضطربة للغاية، ويذهب المسار الأخضر إلى عمق حقل القمح الأصفر، مما يزيد من عدم الارتياح والإثارة، تظهر هذه الصورة علامات التوتر والجهل في كل مكان، يبدو أنه كتاب صامت يتكون من الألوان والخطوط.

6. رامبرانت



رامبرانت هرمنسزون فان راين: رسام هولندي ولد في لايدن عام 1606وتوفي عام 1669م، استقر في مدينة أمستردام منذ سنة 1631 م.

يعد ضمن كبار أساتذة فن الرسم الغربي نظرا للقوة التعبيرية الكبيرة التي تتميز بها أعماله ولوحاته الشخصية، بالإضافة إلى معرفته العلمية بنظريات الضوء والظلال، وكذلك القيم الإنسانية النبيلة لأفكاره وتأملاته الشخصية حول مصير الجنس الإنساني.

أهم أعماله هي لوحته لدرس التشريح مع الدكتور تولب والمشاهدة الليلة وهي لوحات متعددة الشخصيات كان قد برع في إضفاء الحياة عليها، وقد تأثر بالفنان كارفاجيو وروبنز لكنه استخدم تأثيرات الضوء ووضع الألوان بحرية ليبرر الحالة العاطفية والنفسية .

7. لوحة دورية الليل



دورية الليل هي لوحة رسمها الرسام الهولندي رامبرانت، اشتهرت اللوحة بأبعادها التي تساوي (437سم × 363سم) وبتوزيع الظل والضوء وبتصوير الحركة.

توجد هذه اللوحة ضمن مجموعة لوحات في متحف أمستردام، لكنها تُعرض في مكان بارز في متحف ريكز باعتبارها اللوحة الأكثر شهرة في مجموعته، تُعد دورية الليل واحدة من أشهر لوحات العصر الذهبي في هولندا.

فهرس المصطلحات

فهرس المصطلحات:

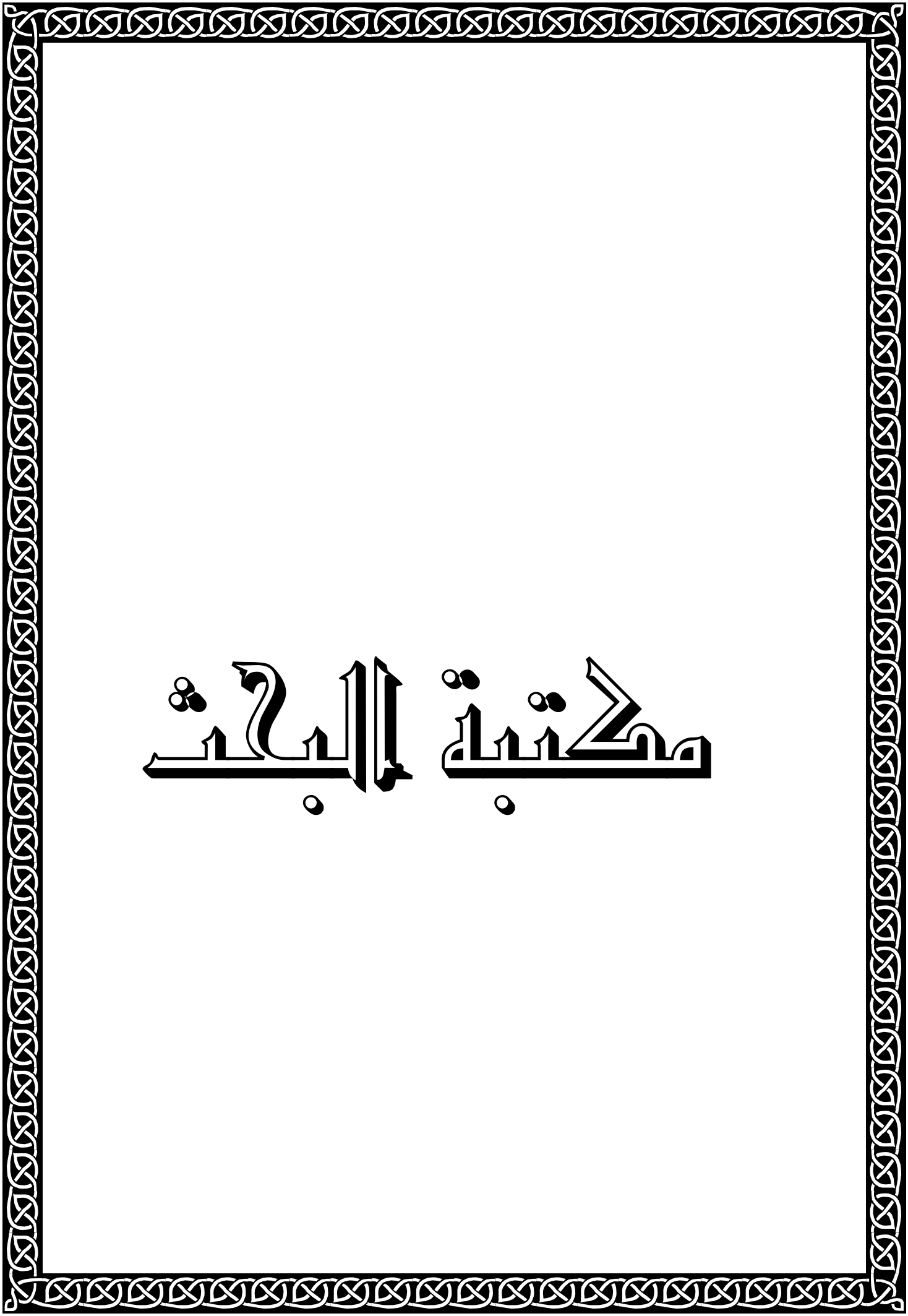
- السيرة الغيرية – Biographie hétérosexuelle
- الرواية – Le roman
- التخييل – Fiction
- التخييل الذاتي – Imagination de soi
- الكتابة التداعوية – Rédaction de plaidoyer
- التحليل الداخلي – Analyse interne
- المخيلة – L'imagination
- اليوميات – Journal
- الاعترافات – Confessions
- المذكرات – Les notes
- العقد الأوتوبيوغرافي – Autobiographie
- الكلمة الحقيبة – Appelle le sac
- الأنا – L'ego
- الهو – Le plaisir
- مغامرة اللغة – Aventure linguistique
- لغة المغامرة – Langue d'aventure
- أخلاقي – Éthique
- الاسترجاع – Récupération

- الاستباق – Anticipation
- السارد العليم – Le narrateur averti
- تهجين اللغة – Hybridation linguistique
- الأجناس الأدبية – Courses littéraires
- حكي استعادي – Rétrospective
- السرد – Narration
- القص – Cisaillement
- مفارقة الكذاب – Le paradoxe du menteur
- سلطة الذات – L'auto-autorisé
- الانتقائية – Sélectivité
- المؤسسة الأدبية – Institution littéraire
- نرجسية – Le narcissisme
- المكاشفة – Divulgation
- العلامات – Les signes
- التفاعل – L'interaction
- التلاقح – Pollinisation croisée
- الأنساق المعرفية – Formats cognitifs
- المادة الحكائية – Raconter une histoire
- المزاوجة – Jumelage

– التطابق	– Congruence
– هوية النص	– Identité du texte
– بنية صغرى	– Petite structure
– بنية كبرى	– Grande structure
– مغامرة اللغوية	– Aventure linguistique
– الايهام	– Illusions
– التخييل الذاتي المرجعي	– Auto-visualisation de référence
– وضعية السارد	– Position étroite
– التناص	– Intertextualité
– مبدأ الهوية	– Le principe d'identité
– شكلا مجاورا	– Forme adjacente
– شكلا محايثا	– Une forme est neutre
– هندسة الكتابة	– Ingénierie d'écriture
– الكتابة المتقطعة	– Écriture intermittente
– تقنية الرسائل	– Technologie des messages
– تقنية القصاصات	– Technologie d'album
– تقنية تعديد الفصول	– Technologie en classe
– المتعاليات النصية	– Transcodeurs textuels
– العلاقة التوليدية	– La relation est obstétricale

- الوظيفة الشعرية – Fonction poétique
- العتبات – Seuils
- التشكيلات الأيديولوجية – Formations idéologiques
- المحيط النصي المؤلفي – Script entourant les auteurs
- العنوان التجنيسي – Titre de naturalisation
- المفارقة – L'ironie
- الدال – Signifiant
- المدلول – Signifié
- الشخصية المجردة – La personnalité abstraite
- الشخصية المعنوية – Caractère moral
- الشخصية الحكائية – Le personnage de la narration
- البنية العاملية – Architecture globale
- الشخصية المرجعية – Le personnage de référence
- الحبكة – Terrain
- المنحى الدرامي – Direction dramatique
- تواشج السرد – Combo évasé
- المكان السردي – Lieu narratif
- الهامش – Marge
- المركز – Le centre

- وحشية المدينة – La brutalité de la ville
- الراوي الإيديولوجي – Narrateur idéologique
- أدب الأزمة – Littérature de la crise
- الاغتراب الذاتي – Auto-éloignement
- اللغة التخييلية – Langage fictif
- العنف اللغوي – Violence linguistique
- كتابة انقلابية – Rédaction de coup d'État
- المساءلة الاجتماعية – Responsabilité sociale
- اللعبة السردية – Jeu de narration
- الاسقاط الزمني – Projection temporelle


مكتبة البحث

- القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

أولا: المصادر:

أ. المصادر الأساسية:

1) **واسيني الأعرج:** أنثى السراب، سكريبتوريوم، دار الآداب، لبنان، ط1، 2010.
2) **واسيني الأعرج:** ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر، سوريا، ط4، 2008.
3) **واسيني الأعرج:** شرفات بحر الشمال، دار الآداب، لبنان، دت.

ب. المصادر المساعدة:

1) **ابن منظور:** لسان العرب، تح: عبد العلي الكبير وآخرون، ج4. دار صادر، لبنان.
2) **أبو الحسين أحمد بن فارس:** مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة، 1779، ج2.
3) **أبو الفضل جمال الدين ابن منضور:** لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مج 6، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2005.
4) **أبو علي الحسين ابن سينا:** كتاب الشفا، ضمن كتاب فن الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبنان.1973.
5) **أبو حيان التوحيدي:** الإشارات الإلهية، تح: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، ط1، 1981.
6) **أبو منضور محمد بن الأزهري:** تهذيب اللغة، تح: عبد السلام سرحان، مادة "خ ي ل "، الدار المصرية للتأليف، مصر.
7) **أبو يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي:** رسائل الكندي الفلسفية، ج1، تح: محمد أبي ريدة، دار الفكر العربي، مصر، 1950
8) **إخوان الصفا:** رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ج1، دار بيروت للطباعة، لبنان، 1983.

9) **أرسطو:** فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبنان، ط3، 1973.
10) **حازم القرطاجني:** منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، المغرب، 1981.
11) **عبد القاهر الجرجاني:** أسرار البلاغة، مؤسسة الرسالة ناشرون، مصر، ط1، 1961.
12) **فضيلة الفاروق:** تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، لبنان، 2003.
13) **واسيني الأعرج:** مملكة الفراشة، دار الصدى، لبنان، ط1، 2013.

ثانيا: المراجع:

أ. مراجع باللغة العربية:

1) **إبراهيم سعدي:** دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل 2009.
2) **إحسان عباس:** فن السيرة، دار صادر، لبنان، ط1، 1996.
3) **أحمد المدني:** رؤى ومفاهيم، دار أزمنة، المغرب، ط1، دت.
4) **أحمد سيد محمد:** الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، محمد ديب / نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.
5) **أحمد فرشوخ:** جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية، دار الأمان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
6) **أحمد محمد عطية:** الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة القاهرة، مصر. دت.
7) **إدريس قصوري:** أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث. الأردن، ط1، 2008.
8) **أسماء شاهين:** جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، لبنان، ط1 ،2007.
9) **أم الخير جيور:** الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دراسة سوسيو نقدية. دار ميم للنشر/ ط1. 2013.

10) **أمل التميمي:** السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، المغرب,2005.

11) **آمنه بلعلى:** المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة، تيزي وزو، الجزائر، 2006.

12) **أنور الجندي:** الإسلام وحركة التاريخ، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1970.

13) **أنيس المقدسي:** الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1985.

14) **بوشوشة بوجمعة:** كتاب عمان" حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفلسفة"، مطابع الصحافة الأردنية، 2000،

15) **جابر عصفور:** الصورة الفنية في التراث النقد والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي، لبنان. 1992.

16) **جابر عصفور:** زمن الرواية، دار المدى، سوريا، 1999.

17) **جليلة طريطر:** مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

18) **حسن المودن:** الرواية والتحليل النصي، دار الأمان، المغرب، ط1، 2009.

19) **حسني عبد الجليل يوسف:** المرأة عند شعراء صدر الإسلام، الوجه والوجه الآخر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

20) **حسين خمري:** فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2002.

21) **حفيظة طعام:** التخييل في الرواية المغاربية، دار الكلمة الجزائر، ط1،2018.

22) **حميد حميداني:** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، لبنان، 2000.

23) **حميد لحميداني:** النقد الروائي والايديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990.

24) **خالد حسين:** شؤون العلامات." من التشفير إلى التأويل"، دار التكوين، سوريا، ط1، 2008.

25) **خالد عز الدين:** السلوك العدواني عند الأطفال، دار أسامة، عمان الأردن، ط1، 2012.

26) **خلدون الشمعة:** النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1977، ص75/74.

27) **رشيد مالك:** السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006.

28) **زهور كرام:** ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، 2013.

29) **سعيد جبار:** من السردية إلى التخييلية بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، المغرب، ط1، 2012.

30) **سعيد يقطين:** انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

31) **سعيد يقطين:** تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 1993.

32) **سليمان حسن:** مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1999.

33) **سليمان كاصد:** عالم النص: دراسة بنيوية في لأساليب السردية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن. 2003.

34) **سيدي محمد بن مالك:** جدل التخييل والمخيال في الرواية الجزائرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016.

35) **سيزا قاسم:** بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

36) **شعيب خليفي:** شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى الثقافي، مصر، دت.

37) **شوقي ضيف:** تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2.

38) **صالح مفقودة:** المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، بسكرة، الجزائر، الجزائر، ط2، 2009.

39) **طراد الكبيسي:** الرواية والتاريخ، حجلة عمان، الأردن، مجلة ثقافية شهرية، ع118، أفريل 2005.

40) **عباس محمود العقاد:** أنا، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996.

41) **عبد الحميد عقار:** الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدراس، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ط1.

42) **عبد العزيز النبوي:** في أساسيات اللغة العربية، (الكتابة الإملائية والوظيفية ـ النحو الوظيفي ـ فوائد لغوية) مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2004.

43) **عبد العزيز شرف:** أدب السيرة الذاتية، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، مصر 1998.

44) **عبد الفتاح كيليطو:** الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 1988.

45) **عبد القادر الشاوي:** الكتابة والوجود: السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

46) **عبد الله أبو هيف:** الجنس الحائر، دراسة في أزمة الذات في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب. سوريا، 2003.

47) **عبد الله الركيبي:** تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

48) **عبد الله العلايلي:** الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة، ط1، لبنان 1974.

49) **عبد الله شطاح:** نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، دار كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

50) **عبد الملك أشهبون:** الحساسية الجديدة في الرواية العربية، "روايات إدوارد الخطيب نموذجا"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ودار الأمان بالرباط، ط1، 2010.

51) **عبد الملك أشهيون:** من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة، مطبعة أنفوبرانت، المغرب، 2007.

52) **عبد الملك مرتاض:** في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2010.

53) **عبد الملك مرتاض:** نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد"، المجلس الثقافي للفنون والآداب، الكويت، 1998.

54) **عبد المنعم تليمه:** مدخل إلى المجال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، مصر،1978، ص99.

55) **عثمان بدري:** بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطبعة والنشر، لبنان.

56) **عز الدين اسماعيل:** الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، مصر، 2000.

57) **عصام عبد اللطيف:** سيكولوجية العدوانية وترويضها، دار غريب، القاهرة، 2001.

58) **غدير رضوان طوطح:** المرأة في روايات سحر خليفة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب. جامعة بيروت. لبنان، 2006.

59) **فاتح عبد السلام:** الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1999.

60) **فايز صلاح عثامنة:** السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، الوراقة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014.

61) **فائق مصطفى وعبد الرضا علي:** النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، دار الكتب، العراق. دت.

62) **فيصل دراج:** الرواية وتأويل التاريخ، في نظرية الرواية والرواية العربية، المغرب، ط1، 2004.

63) **مجدي وهبة وكامل المهندس:** معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، ط1، 1998.

64) **محبة معتوق:** أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، ط1، 1991.

65) **محمد الباردي:** انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس.

66) **محمد الصالح خرفي:** فضاء النص/ نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات آرتيستيك، دار الأخبار للصحافة، الجزائر، ط2، 2007.

67) **محمد الصفراني:** التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي، السعودية، ط1، 2008.

68) **محمد الماكري:** الشكل والخطاب، مدخل للتحليل الظاهري، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1991.

69) **محمد برادة:** الذات في السرد العربي، دار أزمنة للنشر. عمان ،2012.

70) **محمد برادة:** الرواية ذاكرة مفتوحة، أفاق للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

71) **محمد بردة:** الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، الامارات العربية المتحدة، 2011.

72) **محمد بن عبد الله عطوات:** اللغة الفصحى والعامية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2003، ط1.

73) **محمد بوعزة:** تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

74) **محمد راضي جعفر:** الاغتراب في الشعر العراقي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999.

75) **محمد شكري:** الخبز الحافي، دار الساقي، لبنان، ط6، 2000.

76) **محمد صابر عبيد وآخرون:** أسرار الكتابة الروائية، عالم الكتاب الحديث، عمان، ط1، 2008.

77) **محمد صابر عيد:** السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007.

78) **محمد عبد الغني حسن:** التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت.

79) **محمد عزام:** شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

80) **محمد كعوان:** شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر اتحاد الكتاب الجزائريين ط1، 2003.

81) **محمد مسباعي:** التحليل النفسي للرواية، نجيب محفوظ. نموذجا، دار هومة، الجزائر، 2009.

82) **محمد مصايف:** الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. الدار العربية للكتاب، 1983.

83) **محمد معتصم:** المرأة والسرد، دار النجاح، المغرب، ط1، 2004.

84) **محمد يحي ابراهيم عبد الدايم:** الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، لبنان، دت، 1999.

85) **محمد يوسف سواعد:** المرأة في الادبية العربية المعاصرة "مصر أنموذجا"، دار الزهران للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2010.

86) **مصطفى الكيلاني:** الرواية وتأويل التاريخ (سردية المعنى في الرواية العربية، دار أزمنة، الأردن، ط1، 2009.

87) **مها حسن القصراوي:** الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004.

88) **نسرين محمود الشرادقة:** الاغتراب في شعر أمجد ناصر، أربد، الأردن، ط1، 2013.

89) **هيثم سرحان:** الأنظمة السيمائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد، ط1، 2008.

ب. <u>المراجع المترجمة:</u>

1) أ.أ **منلاندو:** الزمن والرواية. تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1997.

2) **إدوين موير:** بناء الرواية. تر: إبراهيم الصيرفي. الدار المصرية. القاهرة، دت.

3) **آلان روجر:** الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة ابراهيم المنسف، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1997.

4) **أمبرتو إيكو:** نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1. المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005.

5) **أندريه مورا:** فن التراجم والسير الذاتية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

6) **إنريكي أندرسون أمبرت:** القصة القصيرة، النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي المنوفي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

7) **برنار فاليط:** النص الروائي. تر: رشيد بن حدو. الهيئة العامة لشؤون الطبع. الأميرية. المغرب. 1999.

8) **تزفيتان تودروف:** المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1982.

9) **تزفيتان تودوروف:** مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2002.

10) **تزيفتان تودروف:** مفاهيم سردية. تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

11) **جورج لوكاتش:** الرواية التاريخية، تر: صلاح جواد كاظم، دار الطليعة، لبنان، 1987.

12) **جيرار جينت وغيره:** الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

13) **جيرار جينت:** خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

14) **جيرار جينت:** عودة إلى خطاب الحكاية. تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي بيروت، 2000.

15) **رامان سيلدن:** النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، مصر، 1998.

16) **رولان بارث:** الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية، المغرب، ط2، 1985.

17) **رومان ياكبسون:** قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1998.

18) **رينيه جيرار:** الكذب والرومانسية والحقيقة الروائية، تر: رضوان ظاظا، المنظمة الشعرية للترجمة، بيروت 2008.

19) **رينيه وليك وأوستن وارن:** نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، 1992.

20) **فولفغانغ ليزر:** التخيلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية، تر: حميد لحميداني، دار النجاح، المغرب، دت.

21) **فيليب لوجون:** السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 1994.

22) **ميخائيل باختين:** أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1987.

23) **والاس مارتين:** نظريات السرد الحديثة. تر: حياة جاسم محمد. المركز الأعلى للثقافة. مصر. 2005.

24) **ول ديورانت:** قصة الحضارة، تر: الإدارة الثقافية في الجامعة الدول العربية، 1972.

ثالثا: المجلات:

1. **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، الأردن:

أ. رزان محمود إبراهيم: السيرة الروائية في أنثى السراب لواسيني الأعرج، ع2، المجلد العاشر، 2013.

2. **مجلة الأثر**، جامعة ورقلة:

أ. جميلة روباش، حفيظة زين: خطاب التخييل عند واسيني الأعرج، ع16، 2012.

ب. مساءلة التاريخ في الشعر الجزائرية المعاصر، ع19، جانفي2014.

3. **مجلة أفاق:**

أ. محمد الداهي: التخييل الذاتي هوية المفهوم ومقارباته، ع79، 2010.

4. **مجلة فصول:**

أ. بسام خليل فريحة: الاغتراب في أدب حليم بركات، العدد1، 1983.

5. **مجلة المدونة،** جامعة البليدة 02:

أ. محمد فايد: تجربة التخييل الذاتي في الرواية الجزائرية، ع8، ماي 2017.

ب. سليمان الطعان: السيرة الذاتية ومفردات الهوية الثقافية، ع8، ماي 2017.

6. **مجلة العلم:**

أ. العربي بن جلول: إشكالية التجنيس الروائي عند باختين، 2012/09/16.

7. **مجلة العلوم الإنسانية،** جامعة مسيلة:

أ. فتيحة كحلوش: شعرية البنية السردية في الراوية، نحو تيه شعري في شرفات بحر الشمال ع28. ديسمبر2007.

8. **مجلة العلوم الإنسانية،** جامعة الموصل، العراق:

أ. فيصل غازي محمد النعيمي: جمالية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، رواية شرفات بحر الشمال أنموذجا.

9. **مجلة عمان:**

أ. كمال الرياحي: أعمال محمد شكري السير ذاتية، ع97، 2003.

10. **مجلة الضفة الثالثة:**

أ. التخييل الذاتي ما بعد الحداثة في السيرة الذاتيّة؟ مجلة الضفة الثالثة، شكري المبخوت 13 نوفمبر 2016.

11. **مجلة مجرة:**

أ. رجاء الهبطي: تصور التخييل العربي، المغرب، ربيع 1996.

12. **مجلة الورشة للحقيقة والأوجه الغالبة:**

أ. جميل حميداوي: إشكالية الجنس الأدبي، ع11، نشر بتاريخ 2006/08/29.

رابعا: الصحف والجرائد

أ. **جمال محمود حجر**: بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ، صحيفة العرب، قطر، أفريل2003.

ب. **لوران جيني**: الخيال الذاتي، تر: عدنان محمد، جريدة الأسبوع العربي، ع85، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، فيفري، 2012.

خامسا: الموسوعات والمعاجم:

1) **إبراهيم أنيس وآخرون**: المعجم الوسيط، دار الأمواج، لبنان، ج1، ط2، باب الهمزة، 1990.
2) **حنا غالب**: كنوز اللغة العربية، موسوعة المترادفات والأضداد والتعابير، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2003، ص390.
3) **سعيد علوش**: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان ط1، 1985.
4) **رفيق العجم**: موسوعة مصطلحات علم التاريخ العربي الاسلامي، ناشرون، مكتبة لبنان، ط1، 2000.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

1) **سعد محمد رحيم**: أدب اليوميات. مجلة الأدب والفن ع10. 2010/08. على الموقع الالكتروني. www.m.ahwar/org^s.asp.

2) حوار واسيني الأعرج مع كمال الرياحي في 20 أفريل 2007، الحوار محمل من الأنترنيت، متوفر على الموقع التالي: www.droob.com.
3) **زهور كرام**: عندما يتمرد النص على التجنيس، مجلة القدس العربي، مقال نشر بتاريخ:27\10\2016. على الموقع الإلكتروني: www.alquds.co.uk.

4) **سلام عبود:** حدود التاريخ في الرواية التاريخية، مجلة كتاب العراق، عن الموقع الإلكتروني:www.iraqiwriters.com

5) **محمد الداهي:** منزلة التخييل الذاتي في المشهد الأدبي، مقال على موقع محمد الداهي، بتاريخ: 20/ 06/ 2010، على الموقع الإلكتروني: www.mohamed_dahi.net.

6) **نادية هناوي سعدون:** أنثى السراب، حين يتغلب أبطال الرواية على مؤلفها، موقع القدس،www.alquds.co.uk.com نشر بتاريخ 2016/11/03

7) **نور الدين سيليني:** الحكي الممنوع في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق، مجلة المسيلة، ص04.

8) **هويدا صالح:** الكاتب العربي ما بين السيرة الذاتية والسرد الذاتي " خلة الغلبان" نموذجا، مجلة الأدب والفن، موقع الحوار المتمدن، على الموقع الإلكتروني: www.m.ahewar.org.com. نشر بتاريخ 31/مارس 2009.

9) **هيثم حسين:** الرواية والتخييل، مجلة هندسة الرواية، على الموقع alriwaya.net مقال نشر بتاريخ، 10.10.2015.

سابعا: الرسائل الجامعية:

1) **جوادي هنية:** صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2013/2012، ص43.

2) **ذهبية أشابوب:** تشكل الذات وتحولاتها في رواية الحمار الذهبي، رسالة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 2013.2014.

3) **ليندا خراب:** تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية" الجازية والدراويش، الحوات والقصر، نوار اللوز" رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1998/1999، ص 100.

4) **ليلى بن عيسى:** التناص مظاهره وتجلياته في روايتي ذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2009/2008.

ثامنا: المهرجانات الأدبية

1. **حبيب عبد الرب سيوري**: حول الخيال والخيال الذاتي في الرواية، المهرجان الأدبي باليمن، ماي، 2005.

تاسعا: المراجع الأجنبية:

1) **jean Dubois et autres** : dictionnaires de linguistique Edition : Larousse ; imp rime en Italie ; Javier ; 2002 .
2) **Vincent Colonna** : l'autofiction. essai sur la fonctionnalisation de soi en littérature. thèse inédite dirigée par Gérard Genette. EHESS. 1989.
3) **Serge Dobrovsky** : le livre brisé, paris, Grasset, 1989.
4) **Barthes Ronald** : la mort de l'auteur. le bruissement de la langue. seuil. Paris. 1984.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

- الإهداء
- شكر وعرفان

1. مقدمة..... (أ ــ ز).

2. المدخل: إشكالية التجنيس: سيرة ذاتية/ رواية/ تخييل ذاتي ..... 13.

1. تلقي النص الأدبي وضوابط نظرية الأجناس الأدبية..... 14.
2. تحديد مصطلح الذات..... 17.
3. في مفهوم السيرة الذاتية..... 18.
   - أدب الاعترافات..... 24.
   - أدب المذكرات..... 24.
   - أدب اليوميات..... 25.
4. في مفهوم الرواية ..... 26.
5. بين السيرة والرواية ..... 32.
6. تحديدات مصطلح التخييل..... 36.
   - في اللغة..... 36.
   - في الاصطلاح..... 38.
   - في الفلسفة..... 40.
   - في البلاغة..... 44.
7. سيرة ذاتية أم تخييل الذاتي؟ ..... 47.

3. الفصل الأول: التخييل الذاتي: تشكلات المفهوم وإرهاصات الممارسة ..... 53.

1. تطور دلالة مصطلح التخييل الذاتي..... 54.
2. التخييل الذاتي بين النقدين الغربي والعربي..... 58.
   - في النقد الغربي..... 58.

- في النقد الأجنبي..... 70.
3. جدلية الواقعي والتخييلي..... 75.
4. نطاقات التخييل في التخييل الذاتي..... 81.
5. تداخل السيرة الذاتية والتخييل الذاتي..... 92.
6. التخييل الذاتي والتحليل النفسي..... 98.
7. الهوية الأعلامية المموهة..... 102.
8. التخييل الذاتي وإشكالية التلقي..... 108.
9. شعرية الكتابة في مكبوت الذات..... 114.

4. الفصل الثاني: كتابة الذات عبر التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال ..... 132.

1. مواثيق الكتابة..... 134.
- الميثاق السير ذاتي..... 134.
- الميثاق المرجعي..... 141.
- الميثاق الروائي..... 145.
2. التخييل الذاتي مغامرة كتابية..... 148.
3. اللعب بهندسة الكتابة..... 158.
- النقطة..... 158.
- الفاصلة..... 160.
- نقاط الحذف..... 161.
- علامات التعجب والاستفهام..... 163.
- الفراغات البيضاء..... 164.
- الكتابة بشكل متقطع..... 165.
4. آليات الكتابة الاسترجاعية..... 168.
- الكتابة التداعوية..... 170.
- التحليل الداخلي..... 175.

5. أنواع التخييل الذاتي..... 178.
- التخييل الذاتي الأسلوبي..... 178.
- التخييل الذاتي المرجعي..... 183.
6. تقنية الرسائل في أنثى السراب..... 189.
7. تقنية القصاصات في ذاكرة الماء..... 197.
8. تقنية تعديد الفصول في شرفات بحر الشمال..... 200.

5. الفصل الثالث: مراصد التخييل الذاتي في روايات أنثى السراب/ ذاكرة الماء/ شرفات بحر الشمال 207

1. التخييل على مستوى العنوان..... 208.
2. التخييل على مستوى الشخصيات الرئيسية..... 218.
- شخصيات حقيقية مرجعية..... 220.
- شخصيات حكائية تخييلية..... 227.
3. التخييل على مستوى المكان..... 234.
4. جدلية المكان: القرية/ المدينة/ المنفى..... 240.
- القرية..... 240.
- المدينة ..... 244.
- المنفى..... 248.
5. التخييل وعلاقة المؤشر الزماني بالأفق المكاني..... 254.
6. التخييل وبناء اللغة في الروايات..... 266.
- اللغة التخييلية ..... 262.
- تهجين اللغة واستخدام العامية ..... 268.
- العنف اللغوي واستخدام الألفاظ البذيئة..... 272.

6. الفصل الرابع: التيمات الذاتية داخل أنثى السراب ذاكرة/ الماء/ شرفات بحر الشمال .....283.

1. مساءلة الذات / التاريخ / المجتمع..... 284.
- محاورة الذات في أنثى السراب..... 284.
- محاورة التاريخ في ذاكرة الماء ..... 288.
- محاورة المجتمع في شرفات بحر الشمال ..... 291.

2. الانعزال والاغتراب..... 294.
- الانعزال ..... 298.
- الاغتراب ..... 303.

3. الإرهاب / الخوف من الموت..... 312.

4. ثنائية (المرأة / الأنثى) ..... 322.
- صورة المرأة الأم ..... 323.
- صورة المرأة الأخت..... 225.
- صورة المرأة الحبيبة..... 226.

5. الموسيقى / الفن..... 336.

6. تيمات متفردة أخرى..... 350.
- تيمة الأمل..... 350.
- تيمة حب الوطن..... 351.
- تيمة العائلة..... 351.
- تيمة التأثر بالعادات الأجنبية..... 355.
  - شرب الخمر..... 354.
  - التدخين..... 354.
  - الحمل قبل الزواج..... 355.
  - تدنيس رباط الزوجية المقدس..... 355.
  - الانتحار..... 356.

7. خاتمة.....358.

8. الملاحق..... 365.

9. فهرس المصطلحات..... 372.

10. مكتبة البحث.....378.

11. فهرس المحتويات.....393.

ملخص:

تناول هذا البحث إشكالية التجنيس لممارسة التخييل الذاتي المستحدثة، فهي ممارسة لا تزال تلتمس التصنيف الجاد من المؤسسات الأكاديمية والنقدية، وذلك من خلال ثلاثة مدونات: "أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج، ويستند البحث على المناهج النقدية المعاصرة في البحث والتقصي عن أطر نظرية الأجناس الأدبية، وفضاء الكتابة الذاتية التي يعتمدها الأعرج، والتي تنضوي تحت لواء السيرة الذاتية غير المصرحة، إذ تقف نصوصه على تخوم الرواية من حيث التخييل، والسيرة الذاتية من حيث سرد الواقع، وعليه؛ عني البحث بالتفتيش عن ملامح التخييل الذاتي في الروايات المختارة.

ومن أجل الإجابة عن الإشكالية المطروحة، اعتمد البحث على خطة تحوي مقدمة ومدخل نظري يشرح أهم المصطلحات المعقدة في البحث، إضافة إلى أربعة فصول تطبيقية تلتقط ملامح التخييل الذاتي كممارسة كتابية ذاتية في الروايات، من خلال مواثيق الكتابة وتقنياتها والتيمات الداخلة فيها، وخلص في الأخير إلى خاتمة تلخص أهم النتائج المتوصل إليها.

Summary:

This research deals with the problem of naturalization, of the new practice of self-imagination, as it is a practice that still seeks serious classification from academic, and monetary institutions, through three novels: “The Female Mirage, Memory of Water, and the North Sea Balconies” by the Algerian writer Wasseni Al-Araj , The research is based on contemporary critical approaches to research and investigation in the frameworks of literary genres theory, and the space for self-writing that is adopted by the lame, which falls under the banner of the unauthorized autobiography, so texts stand on the frontiers of the novel in terms of fiction, and biography in terms of narrating reality, and on it. I looked for features of self-fiction in selected novels.

In order to answer the problem at hand, the research relied on a plan that contains an introduction, and a theoretical summary explaining the most important complex terms in the research, in addition to four applied chapters, that capture the features of self-imagination as a self-written practice in novels, through writing charters, techniques and themes included in them, and concluded in the end to a conclusion Summarize the findings.