



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة لونيبي علي \_ البليدة 02\_

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات لطالب الرفاعي  
( التذويت – الاعتراف – الميتاسرد )

مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د في الأدب العربي

تخصص نقد حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ الدكتور

محمد بلعزوقي

إعداد الطالبة

صفية زراني

السنة الجامعية: 2024/2023



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة لونيبي علي \_ البليدة 02\_

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

**التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات لطالب الرفاعي  
( التدويت – الاعتراف – الميتاسرد )**

مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د في الأدب العربي

تخصص نقد حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ الدكتور

محمد بلعزوقي

إعداد الطالبة

صفية زراني

لجنة المناقشة:

| الاسم واللقب      | الجامعة الأصلية       | الصفة        |
|-------------------|-----------------------|--------------|
| أ. د. جميلة قوجيل | جامعة البليدة 02      | رئيسا        |
| أ.د. محمد بلعزوقي | جامعة البليدة 02      | مشرفا ومقررا |
| د. عطية رغبسة     | جامعة البليدة 02      | عضوا مناقشا  |
| د. محمد نعمي      | جامعة البليدة 02      | عضوا مناقشا  |
| د. البتول عرجون   | جامعة شلف             | عضوا مناقشا  |
| د. نعيمة خيار     | المركز الجامعي تيبازة | عضوا مناقشا  |

السنة الجامعية: 2024/2023

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# شكر و عرفان

أحمد الله وأشكره على اعتنائه بي لإنجاز هذا البحث ، فلك الحمد ملء الأرض  
وملء السماوات وملء ما بينهما.

أخصص الشكر لوالدي الكريمين ، فلم يدخرا في سبيل راحتي أي جهد فأنا ممتنة  
جدا لهما.

وأقدم بخالص شكري و عرفاني إلى أستاذي المشرف "محمد بلعزوقي" لما بذله في  
سبيل إخراج هذا البحث إلى النور من قراءة وتوجيه مستمر وتصحيح دائم ولصبره  
ومنحه الوقت الكامل له ، فله مني جزيل الشكر والامتنان.

# إهداء

إليك (ك)..إلى الرقم الواحد في حياتي ،

إلى الروح الواحدة التي لها الفضل الأكبر في هذا العمل وهذا أقل ما أهديه لها.

إلى أمي وأبي

وإلى من ضاقت بهم سيل بوح الحقيقة

هنا في التخييل حياة أخرى

إلى الأيام التي صنعت هذه المذكرة وصنعتي

وإلى

أشباهي في الحب والحياة

يسعدني أن أهديكم ثمرة جهدي.

صَفِيَّة  
صَبَّاح

# مقدمة

### مقدمة:

انفتحت الرواية في العقود الأخيرة على خاصية تذويت الكتابة من خلال تزايد الاهتمام بالذات والتمركز حولها، غير أن هذه الدائرة بدأت تتسع شيئاً فشيئاً حتى صنعت الكتابات الشخصية مكانة ضمن خريطة الأجناس الأدبية، ويجدر الذكر بأن الكتابة عن الذات ليست ظاهرة مستحدثة لكنها تجلت بشكل ملفت للانتباه في الآونة الأخيرة، وحين نتحدث عن الأدب الشخصي فإننا نقصد ذلك الأدب الذي يتحدث الذات عن نفسها بنفسها وتكون فاعلا في النص يعيد كتابة الحياة الخاصة وفق تداعيات الذاكرة وهذا يعني أننا بصدد وثائق فردية وملفوظات حقيقية تنصدر عبر ضمير المفرد المتكلم وهذا يحيل إلى مشاركة الكاتب باسمه الصريح، ويمكن الكتابة عن هذه الذات والتعبير عن تجاربها بعدة صيغ وأشكال سردية تندرج ضمن الأدب الشخصي ونذكر أهمها: السيرة الذاتية والرسائل الشخصية واليوميات الخاصة والمذكرات وتعد هذه الأنواع الأخيرة سندات تعتمد السيرة الذاتية في بنائها السردية.

لقد أسهمت نظرية تداخل الأجناس الأدبية في تعالق السيرة الذاتية مع تخوم الأجناس السردية الأخرى ولقد نالت الرواية نصيباً من هذا المزج الذي نتج عنه أنواع أدبية ممثلة في "رواية السيرة ذاتية" و"السيرة الذاتية الروائية"، كما ظهر نوع سردي آخر مختلف عن النوعين السابقين، وهو التخيل الذاتي، الذي لم تحدد معالمه بعد كجنس أدبي مستقل له قواعده وضوابطه التي تحدد هويته، فهو لا يميل إلى جنس السيرة الذاتية ولا يميل كل الميل إلى جنس الرواية إنما يجمعها في فسحة نصية واحدة.

يستخدم التخيل الذاتي إستراتيجية تضليل القارئ نتيجة التمييز الصعب بين ما هو تخيلي وما هو واقعي ومرجعي، وبذلك تغدو أفعال الذات محك شك وشبهة إذ تخلو من

الدقة والمصادقية وبالتالي لا يطمح القارئ أن يجد الكثير من الاعترافات التي قد يجدها في السيرة الذاتية والتي تلتزم بمقتضى ميثاقها على قول الحقيقة.

يعد التخيل الذاتي شكلا من أشكال سرديات ما بعد الحداثة ينتمي لمدرسة التجريب الروائي التي ما تنفك تبحث عن أساليب جديدة تضيفها لنصوصها السردية، ومن الصيغ الذاتية التي تبناها التجريب نجد تقنية الميتاسرد التي تعنى بتوجه الروائي وبوعي مقصود لكتابة رواية عن الرواية نفسها التي هو بصدد كتابتها، أي أن تكون الرواية \_محط الكتابة\_ تتحدث عن نفسها وتعلق على هويتها اللغوية من خلالها وعيها ببنائها السردية وعالمها الحكائي، فيكون السرد مرتدا على ذاته، يعرض فيه المؤلف ما مر به من ضغوطات أثناء الكتابة منذ وضع المخطط الأول إلى غاية تكوينها نصا متكاملًا، بهدف رصد عوالم الكتابة التخيلية وكشف آلياتها وإبراز جمالياتها.

تكمن أهمية دراسة الكاتبات الذاتية في أنها تمكننا من رصد الذات الساردة وهي تنقل تجاربها وتصور طبيعة المجتمع التي نشأت فيها، فهي تكتب سيرتها وتؤرخ لعصرها في آن واحد، كما تساعدنا في معرفة كيفية تداخل هذه الكتابات مع أجناس سردية أخرى ونخص بالذكر الرواية التي تنتج بهذا التعالق أنواعا أدبية أخرى، إلى جانب محاولة إدراك مدى قول الحقيقة ودرجة الاعتراف بما تخفيه هذه الذات داخل كتاباتها، مع محاولة التعرف على أساليب وأشكال سردية جديدة تكون تقنية الميتاسرد أهمها والتي تضيف على العمل الأدبي جمالية فنية، لذلك سنختار من أشكال الكتابات الذاتية ثلاثة أنواع للدراسة وهي: التخيل الذاتي، والاعتراف، وتقنية الميتاسرد، وذلك من خلال أطروحتنا الموسومة بـ: «التخيل الذاتي في رواية سمر كلمات (التذويت \_ الاعتراف \_ الميتاسرد)» أين تكون الذات هي المحور الرئيسي الذي يجمع بين هذه المواضيع.

يعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع لعدة أسباب موضوعية وأخرى ذاتية، ومن الأسباب الموضوعية نذكر:

- ارتفاع وتيرة كتابات الأنا خاصة في العقود الأخيرة.
  - الكشف عن أهمية الكتابات الذاتية.
  - إبراز العنصر الجمالي من تداخل الأجناس الأدبية خاصة فيما يتعلق بالمزج بين الحقيقي والتخيلي.
  - محاولة معرفة إلى أي مدى يمكن للروائي الاعتراف بسيرته الذاتية في إبداعه، مع الكشف عن العوامل التي تحجب عنه فعل الاعتراف.
  - التعرف على تقنية الميتاسرد ورصد كيفية اشتغالها في العمل الروائي.
- أما سبب اختيارنا لرواية «سمر كلمات» فلأنها تخدم المواضيع التي نحن بصدد دراستها، إذ شارك فيها مؤلفها طالب الرفاعي باسمه الصريح مستخدماً جزءاً من معلوماته وشذرات من سيرته الذاتية، محاولاً فيها تسريب بعض اعترافاته ومستخدماً تقنية الميتاسرد في هيكلة البناء الروائي.

أما من الأسباب الذاتية نذكر:

- رغبتنا في معرفة الأشكال السردية السيرية والتخييلية التي تتستر خلفها الذات.
- رغبتنا في الإحاطة بموضوع التخيل الذاتي وأدب الاعتراف .
- توسيع المدارك المعرفية والإحاطة أكثر بالتقنيات السردية الحديثة خاصة المتعلقة بتقنية الميتاسرد.

هذا في سبيل الإجابة على إشكالية مفادها: "كيف تجلّي التخيل الذاتي والاعتراف والميتاسرد في رواية سمر كلمات؟"

والإجابة على هذه الاشكالية تكون في إطار خطة يكون العمل فيها مقسما إلى ثلاثة فصول، وقد بدأنا البحث بمقدمة نعرض فيها موجزا عن الأطروحة ثم نستهل **بفصل تمهيدي** تأسيسي معنون بـ: "السيرة الذاتية: المفهوم، النشأة، الميثاق" وهو مقسم لمبحثين، وقد تناولنا في المبحث الأول مفهوم السيرة الذاتية، ثم رصدنا تطورها وحددنا الميثاق السير الذاتي، ثم تناولنا موضوع تعالق السيرة الذاتية مع الأنواع الأدبية، أما المبحث الثاني فخصصناه لقضية الأجناس الأدبية راصدين نشأتها وتطورها وتداخلها.

جاء **الفصل الأول** موسوما بـ: "التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات"، وقد تطرقنا في المبحث الأول للتخييل الذاتي من ناحية المفهوم، الظهور والخصائص، كما تحدثنا عن حضوره في المشهد الأدبي والنقدي العربي، ثم قمنا في المبحث الثاني بتقصي مظاهر التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات.

أما **الفصل الثاني** فهو معنون بـ: "الاعتراف الأدبي وتجلياته في رواية سمر كلمات"، حيث قدمنا في المبحث الأول مفهوم الاعتراف في المعاجم (العربية، الغربية، النقدية) ثم رصدنا في المبحث الثاني والثالث نشأته وتجلياته في بعض النصوص الأدبية العربية، وقد تطرقنا في المبحث الرابع للأسباب التي تحجب الكاتب عن فعل الاعتراف، ثم خصصنا المبحث الخامس والمبحث السادس لمعرفة اختلاف درجة الاعتراف باعتبار من يعترف؟ ولمن نعترف؟ أما المبحث الثامن فتناولنا فيه موضوع الاعترافات وتعلقها بالصدق، ثم تطرقنا في المبحث الأخير إلى جدلية البوح والاعتراف في رواية سمر كلمات.

أما **الفصل الثالث** فقد تناولنا فيه تقنية الميتاسرد وهو موسوم بـ: تجليات الميتاسرد في رواية سمر كلمات، أما في المبحث الأول فقد تطرقنا لمفهوم الميتاسرد ثم انتقلنا لتلقي هذه التقنية في الأدب والنقد العربي، أما المبحث الثاني فجاء معنونا بـ: "تجليات الميتاسرد

في رواية سمر كلمات"، وهو يتناول أنماط تجلي الميتاسرد على مستوى ما قبل النص ويضم العتبات التي تسبق النص ممثلة في: العنوان، الغلاف، الإهداء والتظهير، وعلى المستوى النصي مشتملا على مجموعة من الأشكال السردية تعنى بتجلي الميتاسرد في الرواية والمتضمن على: التداخل السردى، البناء السردى، الاستطراد السردى، تكسير الإيهام بالواقعية، ميتاسرد الكتابة، ميتاسرد الشخصيات، ميتاسرد القراءة والتلقي، ثم ختمنا هذا المبحث برصد الوظيفة الجمالية لهذه التقنية.

نخلص في آخر هذه الدراسة إلى خاتمة تكون بمثابة حصيلة معرفية لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث، كما أضفنا ملحقا يحتوي على معلومات حول الكاتب طالب الرفاعي وملخصا للرواية حتى يكون الجانب التطبيقي موضحا للقارئ، ولقد اعتمدنا في سيرورة هذه الخطة على المنهج التاريخي الذي استخدمناه في تقصي النشأة والظهور المتعلقة بكل موضوع، إلى جانب المنهج الوصفي التحليلي الذي اعتمدنا عليه خاصة في الجزء التطبيقي من البحث.

وقد اعتمد البحث على مراجع مهمة في دراسة هذا الموضوع ، نذكر منها:

- السيرة الذاتية :الميثاق والتاريخ الأدبي لفيليب لوجون
- الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا؟ (في إشكالية التخيل الذاتي) لسوى السعداوي.
- نرجسية بلا ضفاف: التخيل الذاتي في أدب واسيني الأعرج لعبد الله شطاح.
- السرد والاعتراف والهوية لعبد الله إبراهيم.
- المبنى الميتاسردى في الرواية لفاضل ثامر.
- خريس العوالم الميثاقصية في الرواية العربية لأحمد

ويمكن في الأخير الإشارة إلى بعض الدراسات السابقة أهمها:

- الراوي والروائي في التخيل الذاتي قراءة في رواية سمر كلمات لطالب الرفاعي محمد بلعزوقي ، من مجلة المدونة للدراسات الأدبية والنقدية.
- بين السيرة الذاتية والتخيل الذاتي من التأسيس إلى التجنيس، علي حميداتو، من كتاب المؤتمر الدولي: السيرة الذاتية والتخيل الذاتي في الرواية الجزائرية، جامعة البليدة 02

لا يخلو أي بحث من بعض الصعوبات التي قد يتلقاها الباحث أثناء سنوات بحثه، وأهم صعوبة تلقيناها كانت جائحة كورونا، التي حجبت عنا معارض الكتب مدة سنتين من سنوات البحث وهذا أدى لصعوبة إيجاد الكتب الأولية خاصة المكتوبة باللغة الفرنسية مما تم تعطيل مسار البحث والتقدم فيه.

لا يسعنا في الأخير إلا أن نتوجه بالشكر والامتنان للأستاذ «محمد بلعزوقي» على كرم قبوله الإشراف على هذا العمل وعلى إرشاداته وتحفيزه طوال فترة البحث، فهذه الأطروحة لم تكن لتكتمل على هذه الصورة لولا تخصيص فسحة من وقته الثمين وبذل جهد لمتابعته وتصحيحه، كما نشكر اللجنة المناقشة على تجشّمها عناء قراءة وتقييم البحث.

وفي الختام نحمد الله عز وجل على نعمة توفيقه لإتمام هذه الأطروحة كما نرجو أن نكون قد وفقنا في إنجازها على أحسن وجه وأن تكون في المستوى المطلوب لطموح وتوقعات الأساتذة الكرام.

# الفصل التمهيدي

السيرة الذاتية: المفهوم، النشأة، الميثاق.

المبحث الأول: السيرة الذاتية

1. مفهوم السيرة الذاتية.
2. السيرة الذاتية النشأة والتطور.
3. ميثاق السيرة الذاتية.
4. بين السيرة الذاتية والأنواع الأدبية الأخرى

المبحث الثاني : تداخل الأجناس الأدبية

1. في مفهوم الجنس الأدبي.
2. نشأة الأجناس الأدبية.
3. أهمية الجنس الأدبي.
4. انفتاح الرواية على أنواع الخطاب.

توطئة:

إن الوعي بالذات دفع الكتاب إلى الاهتمام بها والتمركز حولها، فبعدما كانت تهتم بالخارج ردحا من الزمن، اختارت أن تتجه نحو دواخلها وتكتب عن نفسها حين قررت أن تصمت عن الخارج وتصغي إلى الصوت الصادر منها، ومن ثم تحرره وتسلمه إلى اللغة وهذا الانفصال لا يعني الانعزال عن المحيط إنما هو تغيير في الوجهة والمنظور، ولقد وجدت هذه الذات من السرد منصة كتابية ممتازة، هذا الانقلاب من الخارج نحو الداخل جعلها تطلق فضاء خاصا للكتابة يسبح في فلك الكتابة عن الذات (Ecriture de soi)، ويعرف بمصطلحات أخرى مثل: الأدب الشخصي (Littérature personnelle) الكتابة عن الأنا (Ecriture du moi) الأشكال السيرية (Formes biographiques)<sup>1</sup> أين تتدفق فيه وتتساب في أنواعه والمتمثلة في: السيرة الذاتية، اليوميات، المذكرات، الاعترافات... وغيرها من الأشكال السردية التي تتكلم فيها الذات عن نفسها بنفسها، وهذا النوع من الكتابة يقرب الكاتب والمتلقي فيتفاعل هذا الأخير مع الأثر لما يحس ذاته تنتمي لذات الكاتب خاصة عندما تتلاقى تجاربهما وتتآلف، ولإدراك المتلقي أيضا بأنه يتعامل مع كائن حقيقي وليس شخصية وهمية، "ولا يحصل الوعي بالذات إلا حين يتم تحويل الاهتمام من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي حيث تشتغل الذاكرة في جمعها للمراحل السابقة في أفق تمحيص الرؤية حول الذات وكيفية تشكلها"<sup>2</sup>، وهنا تمنح الكتابة عن الذات الكاتب حياة أخرى تؤول إلى الخلود، فهو يعيد عيش حياته باسترجاع الذكريات ويمنحها للغة التي بدورها تنقله إلى معبر الخلد بواسطة الكتابة، ويمكن القول إن فعل الكتابة يقوم على ثنائية [الاتصال/الانفصال] فأتناء العملية الكتابية تلتحم ذات الكاتب

<sup>1</sup> - ينظر، محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة: قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص10.

<sup>2</sup> - محمد الكاس، الذات والرواية، دار البوكيلي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 2013، ص69.

السابقة مع ذاته الحاضرة -الفاعلة بالتذكر والكتابة- وهذه الأخيرة تتفصل عن الذات الجديدة التي يصورها الكاتب عنها، وهي دورة أشبه بالموت وأقرب من الميلاد، موت نسخة وميلاد أخرى في زمان ومكان مختلفين.

و من أشكال الكتابة الشخصية المتداولة كسجل حياتي يلوذ إليه الكتاب حتى يحققوا وجودهم من خلاله نجد السيرة الذاتية (Autobiographie) القائمة على البوح وفيها "يتم الوعي بالذات بالعودة إلى ماضيها وإدراك كيفية تشكلها وسيرورة بنائها"<sup>1</sup> ومن ثم يأتي دور التدوين المغمور بالذكريات والاعترافات، ويجدر القول بأن السيرة الذاتية لم تحظ بالاهتمام والدراسة مقارنة مع الأشكال السردية الأخرى كالرواية والقصة، غير أن هذا الاهتمام يتصاعد لأن طبيعة الانسان تغيرت وصارت معرفة الذات من الأولويات، وتحقيقها دافع لكتابة السيرة الذاتية، إلى جانب دوافع أخرى يصنفها جورج ماي (Georg May) في كتابه السيرة الذاتية إلى دوافع عقلانية ودوافع عاطفية ؛ أما العقلانية فتتمثل في:

- التسوية: وذلك عندما يحتاج المرء إلى الكتابة ليبرر ما كان أتاه من أفعال وآراء، فيبرر ويدافع عن نفسه كما فعل روسو في اعترافاته حتى يبرئ نفسه،<sup>2</sup> وهو ما قامت به أحلام مستغانمي في كتابها شهيا كالفرار حين ذكرت فيه عن شائعة صدرت عنها بقولها: "فقد كان ابني غسان في انتظاري، هو من يرافقني في معظم أسفاري، حتى إن إشاعة اكتسحت مواقع الانترنت، معلنة خبر زواجي بشاب خليجي ملياردير أعيش في كنفه حياة باذخة، وللمزيد من الإشهار والتشهير أضيف للخبر أن غسان هو زوجي الخامس!...كنت محتاجة منذ عصور إلى خبر مضحك...وأنتاسم مع زوجي (الأول

<sup>1</sup> - محمد الكاس، الذات والرواية، ص70

<sup>2</sup> - ينظر، جورج ماي، تع:محمد القاضي وعبد الله صولة، السيرة الذاتية، دار الرؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017، ص70.

والأوحد) الذي يملك روحا ساخرة...إذا كان البعض قد صدّق بسبب صورة ذلك الغريب.<sup>1</sup> ومن خلال هذا المقطع خرجت أحلام إلى الجمهور القرائي لتفقد الخبر وتوضح حقيقة مرتبطة بحياتها الشخصية.

• الشهادة: وتظهر عندما تتخذ السيرة الذاتية صيغة النفعية لجعلها صاحبها شهادة وعملا توثيقيا بأسلوب علمي أو شبه علمي.

أما الدوافع العاطفية فيرى أنها ترتبط بـ:

• التباري مع الزمن: وتكون عند استحضار الذكريات البعيدة المصاحبة لمشاعر الفرح حين يعيش المرء من جديد سنوات شبابه من خلال الكتابة، أما الدافع الثاني فيأتي من رغبة المرء في العثور على معنى وجوده.<sup>2</sup> كما أنه أضاف دافع الغرور الذي قد يتورط فيه بعض الكتاب حيال كتابتهم لسيرهم الذاتية.

والآن سنوجه الحديث عن مفهوم السيرة الذاتية وكيف نشأت وتطورت مع تحديد ميثاقها وعرض الأنواع الأدبية التي تتقاطع معها.

## 1. مفهوم السيرة الذاتية:

أ- لغة

جاء في المعجم الوسيط لفظ سيرة تعني السنة أو الطريقة ويقال قرأت سيرة فلان أي تاريخ حياته والجمع سير.<sup>3</sup> وورد في المنجد لفظ سيرة: جمع سير؛ أي السلوك أو كيفية سلوك بين الناس، وتعني أيضا طريقة تصرف وحياة، وهي كذلك ترجمة حياة وتاريخ حياة

<sup>1</sup> - أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، دار نوفل، بيروت-لبنان، دط، 2019، ص111.

<sup>2</sup> - ينظر، جورج ماي، السيرة الذاتية، ص 73-90

<sup>3</sup> - ينظر، إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث مكتبة الشروق الدولية، القاهرة-مصر، ط4، 2008، ص467.

إذا كتب سيرة فلان والسيرة الذاتية ترجمة حياة إنسان بقلمه.<sup>1</sup> أما لفظة ذاتية فقد وردت في تعريفها اللغوي بأنها هوية، حقيقة: ذاتية الشخص، وما هو ذاتي أي ما هو صادر هو الذات<sup>2</sup>، وحين يجتمع المفهوم اللغوي لمصطلح "سيرة" و"ذاتية" يحيلنا على أن السيرة الذاتية هي ترجمة حياة صادرة عن صاحبها.

#### ب- اصطلاحا

يعرف عبد العزيز شرف مصطلح السيرة بقوله: "هي بحثٌ عن الحقيقة في حياة إنسان فذ وكشفٌ عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي عاشها والأحداث التي واجهها في محيطه والأثر الذي خلفه في جيله"<sup>3</sup> فهي تشمل كل القصص التي سردت لأشخاص كانوا مؤثرين في المجتمع والعالم، على ألسن آخرين غير أصحابها، وهذا النمط من السيرة يعتبر الأقدم ظهوراً، إذ أن "الترجمة للأشخاص قديمة قدم الإنسان نفسه، ولاشك أنها ظهرت مع الكتابة في الأمم التي عرفت الكتابة واستخدمتها في مسائل حياتها"<sup>4</sup>، فقد دونت حياة الملوك والسلاطين وهذا ما مكن من بقاء سجلاتهم، وهذا النوع من السيرة يعرف بالسيرة الغيرية وهي ترتبط بالمراقبة الخارجية لحياة الشخص، ورصد ظروفه وسلوكه منطلقاً من ذات الكاتب وصولاً لذات الشخص المعني، ويشترط أن "يكون كاتب السيرة الغيرية موضوعياً، يلمح بسرعة ويفهم بإحكام ويلمّ الحقائق، ويحكم عليها، ويمزجها مزجاً متعادلاً منسجماً، ويصبغها بأسلوبه"<sup>5</sup>، وقد كتبت الكثير من السير الغيرية

<sup>1</sup> -ينظر، مجموعة مؤلفين، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط3، 2008، ص732.

<sup>2</sup> - ينظر، المرجع نفسه، ص517

<sup>3</sup> - عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، دار نوبال للطباعة، الجيزة-مصر، دط، 1992، ص3-4.

<sup>4</sup> - محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة-مصر، دط، 1955، ص10.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، ص6.

في الأدب العربي نذكر منها: سيرة خليل مطران لعلّي أدهم، سيرة السلطان عبد الحميد الثاني آخر السلاطين لمحمد حرب، سيرة صلاح الدين الأيوبي لأبو المحاسن بهاء الدين بن شداد، سيرة الحسن البصري لإحسان عباس.

أما مصطلح «السيرة الذاتية» فلم يستقر على تعريف واحد، فقد قدّم كل ناقد المفهوم الذي رآه المناسب حسب دراساته، ويعود انشغال الدارسين بتعريف السيرة الذاتية أكثر من مصطلح السيرة في كون «السيرة الذاتية» مفهوم له من حداثة العهد حظ أوفر بكثير<sup>1</sup> وكل الدراسات السابقة المعنية بالكتابة الشخصية صبت في ميدان السيرة، ولقد ورد في المعجم العربي أن السيرة الذاتية هي "كتاب يروي حياة المؤلف بقلمه، وهو يختلف مادة ومنهجاً عن المذكرات أو اليوميات"<sup>2</sup>، ويعرفها محمد عبد الغني حسن بقوله هي: "أن يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه، فيسجل حوادثه وأخباره، ويسرد أعماله وآثاره، ويذكر أيام طفولته وشبابه وكهولته وما جرى له فيها من أحداث تعظم وتضؤل تبعاً لأهميته"<sup>3</sup>، ونلاحظ أن التعريف الذي اقترحه مفصّل إذ يذكر مراحل العمر ويعلي أيضاً من مكانة الذات ويعظم تاريخها، ويعتقد كذلك بأن السيرة الذاتية قد تكون مظنة الإغراق والمغالاة وشرك الحديث عن النفس والزهو بها إلا أن الاعتدال في تدوين الوقائع سيكون أصدق ما يكتبه المرء عن نفسه.

ويرى جورج ميش (Georg Mish) أن حدود مصطلح السيرة الذاتية هو أكثر مرونة وأقل وضوحاً مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى لذا اكتفى بتعريفها بواسطة ما

<sup>1</sup> - ينظر، جورج ماي، السيرة الذاتية، ص23.

<sup>2</sup> - جبور عبد النور، المعجم الأدبي دار العلم للملايين، بيروت\_لبنان، ط2، 1984، ص143.

<sup>3</sup> - محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة\_مصر، ط3، 1980، ص23.

يدل على مصطلح السيرة الذاتية (Autobiography): وصف (Graphia) لحياة شخص (Bios) بواسطة الشخص نفسه (Auto) <sup>1</sup>.

أما جورج ماي (George O. May) فقد تبني التعريف القائل بأن: "السيرة الذاتية هي سيرة كتبها من كان موضوعا لها"<sup>2</sup> أي أن الإنسان المعني بها هو المسؤول عن تسجيل الأحداث المتعلقة بحياته، وعليه أن يصوغها في صورة مترابطة، على أساس من الوحدة والاتساق في البناء والروح، وفي أسلوب قادر على أن ينقل إلينا محتوى تاريخه الشخصي وافيا وموجزا، حافل بالتجارب والخبرات المتنوعة بأسلوب يعتمد على جمال العرض وحسن التقسيم وبث الحياة والحركة في النص<sup>3</sup>.

طرح فيليب لوجون (Philippe Lejeune) إشكالية في بداية كتابه «السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي» بقوله: "هل يمكن تعريف السيرة الذاتية؟"<sup>4</sup>، فالمصطلح مرن ولم تجمع حدوده عند النقاد وقد عرّفها بقوله إنها: "قصة استعادية نثرية يقدمها شخص حقيقي عن وجوده، عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بشكل خاص"<sup>5</sup> لذلك نجد بأنه يغلب عليها ضمير المتكلم لاعتمادها على نمط الرؤية من داخل الذات الساردة.

حسب المفاهيم المذكورة آنفا نلاحظ أنها تجتمع في الصورة الكلية للسيرة الذاتية وتتفصل عند حدود المصطلح المائع والاختلاف نتج عن اختلاف نوع المقياس عند كل

<sup>1</sup> - ينظر، صالح معيض الغامدي، كتابة الذات: دراسات في السيرة الذاتية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2013، ص12.

<sup>2</sup> - جورج ماي، السيرة الذاتية، ص 24

<sup>3</sup> - ينظر، يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في العصر الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، دط، 1985، ص10

<sup>4</sup> - Philippe Lejeune, le pacte autobiographique, paris, Seuil, 1975, p13

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، ص14

ناقد، ويمكن القول أن السيرة الذاتية هي ترجمة حياة إنسان يقوم صاحبها بكتابتها في فن أدبي سردي.

## 2. السيرة الذاتية النشأة والتطور

تولد الأجناس الأدبية لحاجة المتلقي لها، فتظهر لتلبية رغبة ما، والسيرة كغيرها من الأجناس ظهرت تراكمية لحفظ حياة الناس والاستفادة من تجاربهم، وتعود أصول السيرة الذاتية إلى فن السيرة، الأكثر انتشاراً في الأدب والذي ظهر قبلها بعقود، فبعدما كانت التراجم تخصّ الأشخاص المهمين في المجتمع والعالم تغيّر التوجه نحو الكتابة عن الذات، ولو أن الكتابة عنها كانت موجودة قبلاً، غير أنها لم يصطلح عليها بالسيرة الذاتية ولم تصنف ضمن قوالب الكتابات الشخصية، فالرحالة كانوا يسجلون مغامرات رحلاتهم حين يعودون إلى الديار، والمسافر يبعث بالرسائل إلى أهله ويكتب لهم عن مقتطفات حياته وغيرها من الأشكال السيرية، أما بداياتها الفعلية فإنها ضبابية وغير محددة بانطلاقة واضحة عند العرب والغرب معاً، غير أن النقاد حاولوا تحديدها من خلال ما وصلتهم من ممارسات كتابية وثقتها بعض الشخصيات عن حياتها وسأذكرها كما يأتي:

أ- نشأتها عند العرب:

كانت السيرة الغيرية تمثل الأرضية الأولى والأساسية التي نمت عليها السيرة الذاتية فنجد أن الأدب العربي يزخر بكم هائل من فن السيرة والتراجم، منذ القدم، فالإنسان الجاهلي كان يذكر تاريخه على منوال شعري على سبيل الفخر، باعتبار أن الشعر هو الوسيلة الأكثر فاعلية في ذلك العصر، إذ يقول عنتر بن شداد :

أَنَا الْعَبْدُ الَّذِي بَدَارَ عَبْسٍ \*\*\* رُبِيتُ بِعِزَّةِ النَّفْسِ الْأَبِيَّةِ<sup>1</sup>

ويقول في معلقته :

<sup>1</sup> - خليل وأمين الخوري، ديوان عنتر، دار الآداب، بيروت\_لبنان، ط4، 1893، ص95.

يخبرك من شهد الواقعة أنني \*\*\* أغشى الوغى وأعف عند المغنم

ومدجج كره الكُماة نزاله \*\*\* لا يُمعن هرباً ولا مستسلم

جادت له كفي بعاجل طعنة \*\*\* بمثقف صدق الكُعب مقوم<sup>1</sup>

إذ يروي عنتر بن الشداد لمحبوبته عبلة أجواء المعركة حتى يشيد بشجاعته ويفتخر ببسالته، وقد وردت قطع من السيرة على هذا المنوال غير أنها لم تتواجد كثيراً في العصر الجاهلي، وقد كان القرآن الكريم الشاهد والمثال الثابت عن وجود فن السيرة في الأدب العربي القديم، إذ وردت فيه قصص الأولين، وأنباء ملوك سابقين وأناسا صالحين، فلم يكن غريباً عن العرب إنما مألوفاً، مما يحيل على أن السيرة فن غارق في التاريخ، ممتد في اتساعه.

ثم أحرزت السيرة تقدماً من خلال شروع سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم في الظهور منذ القرن الثاني هجري، ولعل أقدم استعمال لكلمة السيرة كان على يد محمد بن إسحاق في كتابه حول حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، لذلك تعد السيرة النبوية أكثر ما كتب في التراث العربي، ومع ظهور منهج الحديث الدقيق في "الجرح والتعديل" اكتسبت السيرة موضوعية في تناول والتحقيق، فبرزت تراجم أخرى.<sup>2</sup>

ويعود ظهور السيرة الذاتية في الأدب العربي إلى عدة عوامل ساهمت في انتشارها كانهيار دور الشعر العربي، اتصال العرب بالثقافات الأخرى وهذا أدى إلى التأثير بأدبهم وفنونه، انتشار التصوف الذي كان بوابة للبوح والكشف عن التجربة الروحية، تنافس العلماء، تعدد الفروق الدينية والدويلات الإسلامية، ظهور علم الرجال وهو لبنة أساسية

<sup>1</sup> - الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، دط، 1988، ص123-124.

<sup>2</sup> - ينظر، عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص48.

في تأسيس السيرة لذاتية<sup>1</sup>، وكل هذه العوامل مجتمعة كانت تضع اللبنة الأساسية لانبثاق السيرة الذاتية.

عندما بدأ فن التراجم يظهر في إنجلترا وفرنسا بصورة ساذجة كانت التراجم العربية الإسلامية قد بلغت حدا من الكثرة والتنوع... ففي القرن الثاني عشر ميلادي كان كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ يعد نموذجا عاليا للمذكرات والتراجم الذاتية قبل أن يكتب بيبس الانجليزي وريتز الفرنسي مذكراتهما بقرون<sup>2</sup>، وفي القرن السادس الهجري الموافق للثاني عشر ميلادي ترجم ابن الجوزي لنفسه، ولم يفرد ترجمته برسالة، وإنما أتى بها عرضا في رسالة سمّاها "لفتة الكبد إلى نصيحة الولد" وهي نصيحة موجهة إلى ابنه، ولكنه ضمّنها غير قليل من أخباره ومؤلفاته<sup>3</sup>، إذ جعل تجاربه الشخصية منفذا للنصح والإرشاد وفي القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، تكثرت تراجم الأدباء والعلماء، وتصبح السيرة الذاتية سنة متبعة بين الكثيرين منهم وخاصة من ألفوا في كتب التراجم العامة مثل ابن سعيد صاحب كتاب "المغرب في حلى المغرب" فقد ضمن هذا الكتاب ترجمته وترجمة أبيه وجده وطائفة من أسرته<sup>4</sup>، وهنا تداخلت السيرة الذاتية مع السيرة الغيرية وهذه المرحلة من التطور مهّدت لما بعدها فبعد القرن السابع الهجري كثرت التراجم الأدبية والعلمية، وخاصة عند العلماء الذين يؤلفون كتب الطبقات، فقد أصبح ستة فيما بينهم أن يترجموا لأنفسهم بجانب ترجماتهم لغيرهم، ومن أشهر من ترجموا لأنفسهم على هذا النحو محمد بن محمد الجزري المتوفى سنة 833هـ/1429م، محمد بن عبد الرحمان السخاوي المتوفى سنة 902هـ/1496م، والسيوطي المتوفى سنة

<sup>1</sup> - ينظر، صالح معيض الغامدي، كتابة الذات: دراسات في السيرة الذاتية، ص 49

<sup>2</sup> - ينظر، محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، ص 11

<sup>3</sup> - عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 54

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 55

911هـ/1505م، أما الجزري فترجم لنفسه في كتاب "غاية النهاية في طبقات القراء"<sup>1</sup> إلى جانب مترجمون كثر جمعوا بين السير الذاتي والغيري في هذه المرحلة.

وكان للسير الذاتية الصوفية نصيب من الكتابات الشخصية، فقد سجل المتصوفون سلوكهم وطريقة عيشهم واحتقوا بها، وكتبوا عن رحلاتهم الروحية المنطلقة من العشق الدنيوي الراغبة في الوصول إلى العشق الإلهي الذي يمثل الحقيقة المطلقة، ويعد الغزالي أكبر عقلية خدمت الشريعة والتصوف في وقت واحد حين يقص تجربته العقلية في كتبه "المنقذ من الظلال"، وكتب بعده، ابن الفارض، ابن العربي والشعراني، وقد كتب ابن الفارض تأثية وصف فيها رحلته الروحية وتحدياتها موسومة بـ: نظم السلوك<sup>2</sup>

يرى إحسان عباس بأنه يمكن تقسيم السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم إلى:

- صنف إخباري محض: ويضم الحكايات ذات العنصر الشخصي؛ تجربة، خبر أو مشاهدة: كحكايات الجاحظ وأبي حيان التوحيدي عن أنفسهم والأحوال التي صادفتهم.
- صنف يكتب للتفسير والتعليل والاعتذار والتبرير: كسيرة ابن خلدون التي كتبها ليصف نفسه وينقل الحقيقة التي يراها حتى يبطل تهمة مشاركته في الانقلابات، كما لا تخلوا سيرته من ذكر مقتطفات من حياته .
- صنف يصور الصراع الروحي: وتضم التجربة الروحية التي عاشها الكاتب، وفي هذا الصدد كتب الغزالي كتابه «المنقذ من الظلال» ليصور أزمة روحية تعرض لها في فترة من حياته.

<sup>1</sup> - ينظر، شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، دار المعارف، القاهرة، ط4، دت، ص 52.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص68.

- صنف يقص المغامرات في الحياة وما يلاقيه المرء من تجارب، مثلما كتب أسامة بن منقذ كتابه «الاعتبار» وهو أقرب إلى المذكرات إذ يقص فيه مجموعة من المشاهدات والتجارب بأسلوب بسيط.<sup>1</sup>

ثم تشكلت ملامح السيرة الذاتية وبوضوح خلال العصر الحديث، خاصة بعد تلاقي الآداب والأجناس الأدبية إثر الاتصال المباشر بالثقافات الأخرى، "ولعل أول سيرة ذاتية ظهرت في العصر الحديث هي «كتاب الساق على الساق فيما هو الفاريق» للشيخ أحمد فارس الشدياق وفيها حديث عن تنقلات الشدياق وبعض أحواله"<sup>2</sup>، غير أن هناك رأياً آخر يقول بأن أول ظهور حقيقي للسيرة كان مع كتاب «الأيام» لطفه حسين وهو النص التأسيسي الأول لجنس السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث<sup>3</sup> وذلك لما تتميز به من وضوح المعالم، يقول إحسان عباس: "أرى أن الأيام في السير الذاتية الحديثة مكانة لا تتناول إليها أي سيرة ذاتية أخرى، في أدبنا العربي، وخاصة في الجزء الأول منه، لمزايا كثيرة منها: تلك الطريقة البارعة في القص، والأسلوب الجميل،...وتلك اللمسات لفنية في رسم بعض الصور الكاملة للأشخاص..."<sup>4</sup>، وكانت هذه بدايات السيرة الذاتية، وقد توالى بعدها سير أخرى ك: «حياتي» لأحمد أمين، و«أنا» للعقاد و«سبعون» لميخائيل نعيمة وغيرها، وهي سير ذاتية تتمحور حول الذات وذاكراتها وعلاقاتها بالحياة ثم تبتعتها نماذج سير أخرى كثيرة خلال القرن العشرين هذه التراجم الذاتية "تعكس أزمة

<sup>1</sup> - ينظر، إحسان عباس، فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1996، ص114-128.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 130.

<sup>3</sup> - محمد الباردي، عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2005، ص 21.

<sup>4</sup> - إحسان عباس، فن السيرة، ص 131.

الإنسان العربي» في طرف منها، وفي الطرف الآخر «تعكس أزمة الفكر العربي المعاصر»<sup>1</sup> وعليه نجد تنوع في الطرح بين السيرة الذاتية والتأريخ للواقع.

ب- نشأتها عند الغرب

يمثل العصر الروماني الانطلاقة الحقيقية لفن السيرة الذاتية، فالمناخ السائد آنذاك هو مناخ الوعي بالذات، وقد "شهد القرن التاسع عشر ظهور نماذج لفن السيرة الذاتية في العديد من البليدان: غوته Goethe في ألمانيا، جان جاك روسو Rousseau في فرنسا ووردزورث في إنجلترا وثورو Thoreau في أمريكا غيرهم"<sup>2</sup> وقد كانت تكتب على شكل مذكرات ويوميات واعترافات إلى غاية حوالي (1800م) حين ظهر مصطلح السيرة الذاتية.

وقد ظهر فن السيرة في الأدب الانجليزي بداية من عام (1579م)، وكان أول هذه السير موقوفا على الحياة القديسين، وكانت هذه السير تكتب بغرض إظهار معجزات القديسين وأعمالهم الجميلة في صور من الوقار<sup>3</sup> أما أشهر وأقدم الكتابات الذاتية في العصور الوسطى «اعترافات» القديس أوغسطين Saint Augustine التي يذكر فيها ابتهاالاته لله واعترافاته بذنوبه، ويتحدث فيها عن حبه لوالدته وعن رحلته الروحية المتأرجحة بين الفضيلة والرذيلة، ومغامراته في البحث عن الحقيقة.

ما بعد القرن السادس عشر ظهرت مجموعة ما الأعمال التي تدخل في إطار الترجمة الذاتية ومن أهمها، المذكرات الحربية للسير «جيمس ميلفيل» James Melville (1617 م) ومذكرات السير «جيمس تارنر» James Turner (1670م)

<sup>1</sup> - يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص78.

<sup>2</sup> - عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص29.

<sup>3</sup> - ينظر، شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، الوارق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2015، ص35.

وهي تختلف عن الكتابات التاريخية الحربية للعصور الوسطى من حيث احتفاظها بوجهات النظر الشخصية على نحو أوضح... ثم كثرت الأعمال التي تدخل في نطاق الترجمة الذاتية، واتخذت أشكالاً مختلفة منها "اليوميات" وبدأ الاهتمام بكتابتها في أوائل القرن السابع عشر، وكان أصحابها يحرصون على عدم نشرها، كيوميات «بلستروود» Belstrode (1675/1605) ومفكرة جورج فوكس Gheorge Fox (1691/1624) والتي نشرت بعد وفاته بثلاثة أعوام<sup>1</sup>

أما القرن الثامن عشر فقد شهد "شهد سيرا ذاتية عديدة، أصبحت أعمالاً كلاسيكية من الأدب العالمي، ومن بين هذه السير «السيرة الذاتية» Autobiography (1766) لبنجامين فرانكلين Benjamin Franklin، وسلسلى المذكرات التي ألفها إدوارد جيبون Edward Gibbon (1796) عن نفسه بعنوان Autobiography<sup>2</sup> إلى جانب «اعترافات» جان جاك روسو التي نقلت الكتابات الذاتية لمستوى متقدم وقد كُتبت بين (1770/1765م) ثم نُشرت بين (1781/1788م)، فيرى جورج ماي بأن «اعترافات» روسو التي نشرت بعد وفاته كانت الباعث في قيام جنس السيرة الذاتية، فقد فمئل القدوة والنموذج الذي احتذي به، فكتبت مجموعة من الآثار السيرية على منواله.

أما القرن التاسع عشر، هو عصر الرومانسيون فقد ازداد فيه عدد السير الذاتية بشكل غير عادي، فنجد فيه ذكريات عن الطفولة في أعمال ألفونس دي لامارتين Alphonse de Lamartine، وماكسيم جوركي Maxim Gorki، ومجموعات عن معارك وانتصارات أدبية بقلم أنتوني ترولوب Anthony Trollope، ونورمان دوجلاس Norman Douglass، وقصصاً عن تجارب تعليمية بقلم هنري آدامز Henry Adams، وجون ستيوارت مل John Stuart Mill، وهيلين كيلر Helen Keller،

<sup>1</sup> -ينظر، يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص15.

<sup>2</sup> -عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص41.

وتسجيلات لمغامرات روحية بارزة بقلم الكاردينال نيومان Cardinal Newman، ومارك روزرفورد<sup>1</sup> Mark Rutherford

استمرت كتابة السيرة الذاتية إلى غاية القرن العشرين وحتى يومنا هذا، ومن أشهر الذين كتبوا في هذه الفترة، نذكر: جون بول سارتر Jean Paul Sarter الذي كتب سيرته الذاتية في كتابه «الكلمات» (1964)، ومذكرات سيمون دي بوفوار Simone De Beauvoir (1958) والموسومة بـ: «مذكرات فتاة رصينة» وهي رواية تستعرض فيها الكاتبة طفولتها والعلاقات المحيطة بها من العائلة والأصدقاء إلى غاية بلوغها فترة المراهقة كما تتحدث عن الصراعات التي واجهتها حتى تكوّنت عندها فلسفتها الخاصة .

### 3. ميثاق السيرة الذاتية

حين يقرر الكاتب أن يعلن عن عمله بأنه سيرة ذاتية فإنه يبرم ميثاقا قوامه الصدق والصراحة بينه وبين القارئ، ومنه تنترب عليه بعض الواجبات كتعرية الذات بذكرياتها وأخطائها ورغباتها ومراحل الحياة والتحديات والأفراح والانتصارات التي مرت بها، والتستر عن أحد العناصر السابقة يفقد هذا العقد صدقه وبالتالي يفسخ الميثاق بين الطرفين. لقد حدد فيليب لوجون من خلال تعريفه للسيرة الذاتية شروطا بتحققها يتشكل ميثاق السير ذاتي ويندرج العمل الأدبي ضمن السيرة الذاتية و"هذا التعريف يتضمن عناصر ذات صلة بأربعة أصناف مختلفة:

1- شكل اللغة

أ- قصة

ب- نثر

2- الموضوع المطروح : الحياة الفردية، تاريخ الشخصية.

<sup>1</sup> - ينظر، عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص43.

3- وضعية الكاتب: هوية الكاتب (الذي يشير اسمه إلى شخص حقيقي) والسارد.

4- وضعية السارد:

أ- تطابق هوية السارد والشخصية الرئيسية،

ب- منظور استرجاعي للقصة.<sup>1</sup>

عندما تتحقق هذه الشروط في النص الأدبي فإن القارئ يتوقع الصدق والحقيقة من الكاتب ولا شيء غيرهما، ولكي يُصنف العمل الأدبي ضمن السيرة الذاتية، يجب أن يكون قصة منثورة تتضمن حياة فرد أو شخصية ما، يتطابق فيها الكاتب الذي يحيل إلى شخص حقيقي مع الشخصية الرئيسية والسارد وتعتمد هذه القصة على الأسلوب الاستعادي للحكي، وأي غياب لعنصر من هذه العناصر يحدث خلا في الميثاق السيرذاتي ويدرج نوعا أدبيا ينتمي إلى الكتابات الشخصية يحدده نوع العنصر الغائب.

#### 4. ما بين السيرة الذاتية والأنواع الأدبية الأخرى

إن العدول عن ميثاق السيرة الذاتية الذي ذكره فيليب لوجون ينتج لنا أنواع أدبية أخرى تكتسي حلة السيرة الذاتية لكنها ليست منها لحدوث شرح في أحد الأصناف المذكورة أعلاه والمتمثلة في<sup>2</sup> :

— المذكرات (2)،

— السيرة: (2أ)،

— الرواية الشخصية: (3)،

— قصيدة السيرة الذاتية (1ب)،

— اليوميات الشخصية (4ب)،

<sup>1</sup>– Philippe Lejeune, le pacte autobiographique, p14

<sup>2</sup> – المرجع نفسه، الصفحة نفسها

— الصورة الذاتية أو المقالة (1 أو 4ب)"

إن هذه الأصناف لم تحقق الشروط المشار إليها والموضحة من خلال الرموز،  
وسنفصل فيما يأتي بعضاً منها:

#### 4.1. المذكرات

يرى فيليب لوجون أن المذكرات لم تجعل الذات الكاتبة أو شخصية معينة موضوعاً محورياً لها ؛ إنما وجهت منظورها إلى ما يحيطها، فهي تركز على الأحداث والمجتمع الذي تعاصره الواقعين عن مسافة منها، إنها "تركز أولاً بؤرة الاهتمام على الأحداث الخارجية، وعلى أشخاص آخرين، ومن ثم فإنها ليست بالمعنى الدقيق شكلاً من أشكال السيرة الذاتية"<sup>1</sup>، وهذا لا يعني الغياب التام للحياة الفردية للكاتب إنما تغيير في الموضوع الأساسي الذي تعتمد عليه السيرة الذاتية.

تعرف المذكرات على أنها: "سرد كتابي لأحداث جرت خلال حياة المؤلف، وكان له فيها دور، وتختلف عن السيرة الذاتية بأنها تخص العصر وشؤونه بعناية كبرى، فتشير إلى جميع الأحداث التاريخية التي اشترك فيها المؤلف، أو شهداها، أو سمع عنها من معاصريه، وأثرت في مجرى حياته"<sup>2</sup>، فتعنى بحياة الكاتب الشخصية وبجملة أحداث مجتمعه وعصره بينما تقتصر السيرة الذاتية على الحياة الفردية لصاحبها، كما يمكنها أن تشير إلى أحداث المجمع الذي ينتمي إليه الكاتب لكن بنسبة قليلة.

ومن الفروق بينهما نجد بأن المذكرات تركز على جزء من حياة الكاتب ويمكن أن تبدأ من أي جزء وأي مكان بينما تهتم السيرة الذاتية بكل حياته وهي في سردها تتبع نظاماً زمنياً تصاعداً وكمثال فقد جاء في تصدير "مذكرات شاهد القرن" لمالك بن نبي قول الناشر: "ومذكرات مالك بن نبي، مذكرات شاهد يتحدث إلينا خلف ستار، وهو يحاول

<sup>1</sup> - عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 38.

<sup>2</sup> - جبور عبد النور، المعجم العربي، ص 246 .

أن ينقل إلينا تبصره بالأحداث؛ وما هذه التفاصيل التي يقصها علينا إلا ليجسد رؤيته الفكرية عبرها<sup>1</sup>، وقد عمد مالك بن نبي من خلال مذكراته إلى التطرق للأحداث المهمة والمهيمنة على الجزائر بين فترة مالك الطفل والطالب يقول: "بدأ الحي اللاتيني في طرفه الجزائري، يتهيأ لهذا الحدث، كل على حسب ميوله ورغباته: هناك من كان يرى الفرصة لإبداء ولائه للحكومة من أجل تحقق أمله في الحصول على مركز في الإدارة، فيقف ضد الوفد على هذا الأساس، على مشرب (مصالي حاج)، الذي كان أيضا بطبيعة الحال ضد الوفد؛ أما أنا مع (حمودة بن الساعي) و(بن عبد الله) فكنا غير مكترئين بالموضوع، وكان (علي بن أحمد) ضد الوفد وضد من يناوئه كعادته"<sup>2</sup>، وبهذا تداخلت حياة مالك بن نبي مع التاريخ السياسي للجزائر وقد حضرت في سرده شخصيات مهمة من الواجهة السياسية، لذلك "كاتب المذكرات عادة هو شخص لعب دورا مميزا في التاريخ، أو أتاحت له الفرصة لكي يشاهد عن كثب التاريخ في صناعته"<sup>3</sup>، ليهتم بالمجتمع كشاهد عليه ويسجل الأحداث المتعلقة به حسب تسلسل وقوعها فتشكل الوقائع التاريخية الفلك الذي تدور حوله هذه الأحداث.

#### 4.2. السيرة:

تعرف السيرة على أنها "نوع من الأدب يجمع بين التحري التاريخي والإتباع القصصي، ويراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة لشخصيته"<sup>4</sup> أي أنها التقاء بين التاريخ والقصص، حينما يتعلقان بسرد تاريخ شخصية ما وذلك اللقاء يشكل سيرة، وقارئ السيرة سيلاحظ من الوهلة الأولى بأن صوت السارد لا يتطابق مع صوت

<sup>1</sup> - مالك بن نبي، مذكرات شاهد للقرن، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط2، 1984، ص 8.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 309.

<sup>3</sup> - عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 38.

<sup>4</sup> - جبور عبد النور، المعجم العربي، ص 143.

الشخصية الرئيسية فهو يعتمد على الضمير الغائب "هو" بينما السيرة الذاتية تعتمد على ضمير المتكلم "أنا" وهو الشرط الثاني الذي لا تحققه السيرة من الميثاق الذي حدده فيليب لوجون بأن يكون الموضوع الأساسي الحياة الفردية لا سيرة شخص آخر، ويقصد بالسيرة حسب استعمالها:

— "تاريخ إنسان مشهور عموماً مروي من طرف شخص آخر (وهو المعنى القديم والأكثر شيوعاً).

— تاريخ إنسان (غامض عموماً) مروية شفوية من طرفه لشخص آخر أثار هذا التاريخ من أجل دراسته (منهج السيرة في العلوم الاجتماعية)

— تاريخ إنسان مروي من طرفه لشخص أو أشخاص يساعده، عن طريق سماعهم، على التوجه في حياته (السيرة في تشكلها).<sup>1</sup>

وبناء على المفهوم العام للسيرة نجد بأن صوت السارد فيها ينبع من الطرف الآخر والذي يصطلح عليه جيرار جونيت Gérard Genette بالراوي الخارجي المشارك في الأحداث وهذا المفهوم يختلف مع مفهوم السيرة الذاتية التي تعنى بسرد حياة إنسان وتجاريه من خلاله ومن منظوره الخاص.

تتفق السيرة مع السيرة الذاتية في كونها قصة استعادية نثرية قوامها الموضوعية، مهمة بحياة شخص حقيقي، وتختلف عنها في أن الأولى يرويها مترجم فتسمى سيرة غريبة، أما الثانية فيرويها صاحبها فتكتسي طابع الذاتية والحميمية.

ويرى جورج ماي أن الاختلاف والتشابه بين السيرة والسيرة الذاتية قائم على ثلاثة أدوار:

<sup>1</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994، ص 10.

— دور الموت: فكاتب السيرة يقيم عمله على فكرة ذكرى تلك الحياة قد استمرت بعد فناء الجسد بينما كاتب السيرة الذاتية يغيب الحديث عن الموت إذ أنه كاتب حياته.

— دور الذاكرة: يعتمد كاتب السيرة على المواد التي يستخدمها المؤرخ كالشواهد والوثائق الخارجية وما قيل عنه، وهو منفصل عنها تماماً؛ بينما كاتب السيرة الذاتية يستخدم المواد اللصيقة بذاته والمتمثلة في ذكرياته الخاصة، وحتى حين يدفعه الحرص على الدقة إلى أن يعتمد في مؤلفه على وثائق خارجية عنه، من قبل رسائل الغير وأوصافهم وشهاداتهم، إذ أنه لا يستطيع أن يمنع نفسه من فهم تلك الوثائق وتأويلها قبل الاستشهاد بها.

— دور ترتيب الأحداث: كاتب السيرة والسيرة الذاتية يلتقيان في الانطلاقة التي تكون من الحاضر نحو الماضي وفي النظام المتبع في ترتيب الوقائع والفارق في النسق الذي ينظم تلك الوثائق في ذهن المؤلف.<sup>1</sup>

ومن أمثلة السيرة نذكر سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم التي تروي مراحل حياته من قبل الولادة إلى غاية الوفاة مروراً بالغزوات التي قام بها وكل انجازاته وسلوكياته يقول المترجم: "ولما بلغ رسول الله صلى الله عليه وسلم إثني عشرة سنة -قيل وشهرين وعشرة أيام- ارتحل به أبو طالب تاجراً إلى الشام، حتى وصل إلى بصرى... وكان في هذا البلد راهب عرف ببخيرا لا يخرج إليهم قبل ذلك وعرف رسل الله صلى الله عليه وسلم بصفته، فقال: وهو آخذ بيده، هذا سيد العالمين، هذا يبعثه الله رحمة للعالمين."<sup>2</sup> من خلال المقطع نلاحظ بأن هوية السارد غير متطابقة مع الشخصية الرئيسية المنتمية إلى واقع وعصر سبق حياة المترجم، وهنا كذلك تجسدت الأدوار الثلاثة التي ذكرها جورج ماي؛

<sup>1</sup> -جورج ماي، السيرة الذاتية، ص 246-251.

<sup>2</sup> - صفي الرحمان المبارك فوري، الرحيق المختوم، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة-القاهرة، 1987، دط، ص 68.

فالسيرة كتبت بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم والمترجم استعان بمواد المؤرخ والأحداث انطلقت من حاضر الكتابة نحو الماضي الوقائع.

### 4.3. الرواية الشخصية

نكون بصدد الرواية الشخصية حسب فيليب لوجون عندما لا يتطابق السارد مع المؤلف ويتطابق مع الشخصية الرئيسة فينتج سردا ذاتيا قوامه ضمير المتكلم "أنا" وهذا النوع من السرد يحدث التباسا لما يوحي بأنه سرد سيرذاتي، فالرواية والسيرة الذاتية يشتركان في وجود: الشخصيات، الزمكان، الأحداث، السارد، واستخدام التقنيات السردية، لذلك يقول جورج ماي بأن "القص السير ذاتي وريث القص الروائي"<sup>1</sup> ويختلفان في هوية السارد، ففي السيرة الذاتية ؛ يكون كائنا حقيقيا معروفا بين الناس، أما في الرواية فهو شخصية وهمية تنتمي لعالم تخيلي إضافة إلى أن الأحداث في السيرة الذاتية تقوم على الصدق والواقعية والرواية هي نسيج خيال صرف ولو أوهمتنا الأحداث بأنها حقيقة.

يرى جورج ماي بأن الروائي يستقى أدواته الفنية من تجربته الشخصية وبذل تكون السيرة الذاتية حاضرة دائما في الرواية ولا يتغير إلا مقدار النسبة السير ذاتية وحسب<sup>2</sup> وقد وضع سلما من ألوان الطيف يوضح العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية منطلقا من اللون البنفسجي إلى غاية اللون الأحمر وكل رقعة تحمل عناصر تعمل على تصنيف كل نوع ففي :

— اللون البنفسجي: ونجد الروايات: التاريخية، الشعرية، الأخلاقية، النفسية ويكون حضور الأديب ضعيفا مثل رواية الحرب والسلام.

<sup>1</sup> - جورج ماي، السيرة الذاتية، ص256

<sup>2</sup> -المرجع نفسه، ص282

— اللون النيلي: تدرج فيه الرواية الشخصية، أو السيرية التي مدارها على تطور شخصية رئيسة، وهي بعيدة عن شخصية المؤلف فلا نعتبرها صورة منه، وتكون بضمير المتكلم.

— اللون الأزرق: يشمل الروايات السير ذاتية المكتوبة بضمير الغائب، مدارها الشخصية الرئيسية وتختلف عن سابقتها في أنها صورة من المؤلف تكاد تكون مطابقة له.

— اللون الأخضر: وفيه الرواية السير ذاتية المكتوبة بضمير المتكلم وهذا الشكل الروائي يتلاءم مع القص الارتجاعي كما يتلاءم مع الرواية التي ترد في قالب اليوميات.

— اللون الأصفر: ترد فيه السيرة الذاتية الروائية، وهي خلافاً للرواية السير ذاتية لا تنتسب إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية وإن غمرها جزء من الخيال .

— اللون البرتقالي: يشمل السيرة الذاتية التي يستخدم مؤلفها اسماً مستعاراً، وتصريح المؤلف بأنها سيرة ذاتية يميزها عن الرواية سيرة ذاتية المعلن بأنها رواية.

— اللون الأحمر: ويضم السيرة الذاتية، التي يصرح فيها المؤلف باسمه الحقيقي، ويشترط أن يظهر جلياً للقارئ بأنها سيرة ذاتية مطابقة لذكريات صاحبها.<sup>1</sup>

انطلق جورج ماي في سلمه من غياب المؤلف الممثل باللون البنفسجي إلى حضوره الكلي الممثل باللون الأحمر، وتزيد درجة حضور المؤلف حسب تدرج ألوان الطيف فكلما زاد حضور المؤلف في السرد كنا بإزاء سرد ذاتي حميمي قوامه التجربة الشخصية.

عندما ينتج المؤلف رواية تعتمد على ضمير المفرد المتكلم فإن المسافة بين المتلقي والشخصية الساردة تتضاءل، فيتضاعف التفاعل بينهما، لأن كل متلقي يرى "أنه" منعكسة في مرآة "أنا" الشخصية الرئيسية وهذا النمط من السرد ينتشر في أواسط الروائيين، حتى تضاف بعض الانفعالات على الرواية، يقول الروائي سعود السنعوسي: "من الكويت، سافرنا إلى الفلبين، لنعيش في أرض جدّي ميندوزا الذي نسبت إليه اسمياً،

<sup>1</sup> -ينظر، جورج ماي، السيرة الذاتية، ص283-290.

لأصبح هوزيه ميندوزا...نشأت في أرض لا تتجاوز مساحتها ألفي متر في مدينة فالنسيولا، شمال مانيلا، يقوم عليها منزلان صغيران..كان سكنا لنا تكدسنا فيه..والدتي وأنا، خالتي آيدا وميرلا..<sup>1</sup>، من خلال هذا المقتطف نجد بأن هوية السارد والشخصية الرئيسية متطابقان تحت اسم هوزيه ميندوزا وهي مختلفة عن هوية المؤلف سعود السنعوسي كما أن عملية السرد قامت على ضمير المفرد المتكلم هكذا نكون بإزاء الرواية الشخصية.

#### 4.4. اليوميات

استخدمت اليوميات منذ القدم كوسيلة يعبر بها الإنسان عن حياته وطريقة عيشه وقد ساهمت في كشف تاريخ أمم ومجتمعات، إذ لم تكتب على الورق فحسب إنما نقشت على جدران الكهوف ودونت على صفائح حجرية وخشبية، لذلك توصف بأنها "سجل للتجربة اليومية، والحفاظ على عملية حياة المرء بالذات، دون نظر إلى التطور الذي يحاكي نمودجا معيناً، أو التواصل القصصي، أو الحركة الدرامية نحو ذروة ما"<sup>2</sup> وهي لا تسترجع ولا تسهب في ذكر الأحداث القديمة كما السيرة الذاتية، لذلك لا تحقق الشرط الثاني للشرط الرابع من ميثاق السير ذاتي الذي حدده فيليب لوجون، فالسيرة الذاتية "ترتبط أحيانا كثيرة بفترة محدودة من حياة الكاتب في حين تتصل اليوميات الخاصة بالماضي القريب، ولئن سلك الجنسان اتجاها زمنيا واحدا ينطلقان من الحاضر إلى الماضي ومن لحظة الكتابة إلى لحظة التجربة فإن المساحة الزمنية التي تفصل بين زمن الكتابة وزمن التجربة تكون في السيرة الذاتية أوسع منها في اليوميات"<sup>3</sup> ومنه تكون مرتبطة بالحدث

<sup>1</sup> - سعود السنعوسي، ساق البامبو، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2012، ص55.

<sup>2</sup> - عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 44.

<sup>3</sup> - محمد الباردي، عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص10.

الآنني واليومي، وقد اشتغل عليه الفنانون والأدباء والسياسيون واعتبرها المؤرخون مصدرا هاما للتوثيق والاستشهاد.

تضم اليوميات سجل حياة أشخاص عاشوا مع المؤلف كما تأتي مشبعة بأفكارهم وتجاربهم وثقافتهم ومن الأدباء الذين اهتموا باليوميات نجد أحمد المديني من خلال إصداره "قطن كاتب عربي في باريس"، وأمجد ناصر في "بيروت صغيرة بحجم راحة اليد: يوميات من حصار عام 1982"، ومولود فرعون في كتابه "اليوميات (1962-1966)" حيث كان مركزا على الثورة الجزائرية، "وقد تكون اليوميات توثيقا لما ألمّ بالذات من أحداث، وتوثيقا للوقائع الملمّة بالعصر أو بالمجتمع، حيث تحاول الذات الكاتبة تسجيلها، إما لكي لا تندثر، وإما لأهميتها وتميزها، أو حتى تكون عبرة للقارئ والأجيال القادمة"<sup>1</sup>، وبفضل الإضاءة التي تقدمها اليوميات يمكن للقارئ أن يطلع على حياة الكاتب حتى يستفيد من تجاربه، ولكي يفهم طريقة تفكيره التي بدورها توضح كتاباته.

إن جوهر اليوميات الصدق والحميمية والمباشرة والتركيز على الأحداث المهمة وهي فن يغرق في التفاصيل، يهتم بذكر المواقيت والتواريخ، مما يجعلها تتمتع بالدقة في تسجيل الأحداث وهي غير مقيدة بموضوع فيمكن لكاتبها الانتقال من حياته وذكر بعض أحداث مجتمعه مع إبقاء الذات هي المحور الأساسي في عملية التدوين .

<sup>1</sup> -منصور قسومة، الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، دط، 2012، ص133.

## II. تداخل الأجناس الأدبية

إن رصد تكوين التخيل الذاتي، يعني تداخل جنسين أدبيين: السيرة الذاتية والرواية، ولهذا لا يمكن الحديث عن تداخل جنسين أدبيين كبيرين دون التطرق إلى النظرية الكبرى التي تضمهما وهي مسألة الأجناس الأدبية والعودة إلى تاريخ نشأتها ومعرفة التغيرات الجوهرية التي طرأت عليها أثناء انتقالها من فترة إلى فترة مختلفة ومن بيئة إلى أخرى.

تعود إرهاصات الأجناس الأدبية إلى القرن الروماني، وهو العصر الذي حافظ على زخم آثاره الأدبية ومن أشهرها ملحمة هوميروس، وقد كتب في هذا الصدد أرسطو وأفلاطون، أشهر فلاسفة اليونان، ومنه انبثقت أشهر الأجناس الأدبية الثلاثة الملحة، التراجيديا والكوميديا، وقد احتفظ كل جنس بقواعده وحدوده دون حدوث أي تداخل يفسد نقاء نوعه، وبظهور الرومانسية هُدمت هذه القاعدة وحُلّت الحدود بين الأجناس الأدبية وصار تداخل جنسين أو أكثر في نص واحد يعد جمالية فنية.

إذا، مسألة تداخل الأجناس الأدبية ليست بالظاهرة الحديثة، خاصة بعدما استحدثت الأجناس القديمة وأصبحت مرنة الاستخدام، وهذه الليونة تسمح لها بالتداخل مع بعضها وأحيانا يكون الالتحام شديدا لدرجة صعوبة الفصل بينها وهو ما جعل التخيل الذاتي موضع التباس.

هذه التغيرات التي مرّ بها الجنس الأدبي تجعلنا نبحث في ماهية وكيف تطور واستمر في ظل التحولات الكبرى التي مرّ بها، كما تجعلنا نتساءل: هل هجرة الأجناس الأدبية وتداخلها يولد لنا أجناسا أخرى أم هي محض تهجين بسيط ترتبط درجة جماله ورونقه بمدى دقة استخدام الكاتب لها؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه في العناصر الموالية.

## 1. في مفهوم الجنس الأدبي

يعد الجنس الأدبي المعيار الذي تصنف بواسطته الأعمال الأدبية ويتم من خلاله رصد التطورات والتغيرات التي تطرأ عليها أثناء نموها حسب المعطيات الاجتماعية والثقافية، فهي غير مستقرة وغير قابلة للحسم لكثرة تحولاتها المتكررة. والبداية كانت مع اليونان ومع الثالث السقراطي الذي حافظه ولمدة طويلة من الزمن على نقاء كل جنس أدبي ثم جاءت الرومانسية لتهدم كل المعايير القديمة فإلغاء كل الحدود التي تفصل بين الأجناس ولقد استمر هذا التغيير إلى غاية يومنا الحالي، وفيما يلي التعريف اللغوي والاصطلاحي للجنس الأدبي.

### أ- التعريف اللغوي:

جاء في لسان العرب عن ابن منظور بأن "الجنس الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جمة....الجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانسه أي يشاكله"<sup>1</sup>، أما في معجم المقاييس رد بأن الجنس هو "الضرب من الشيء"<sup>2</sup> فيكون النوع الأدبي متضمناً ومتفرعاً عن الجنس كونه الأساس والأعم في الخصائص والتصنيف.

### ب- التعريف الاصطلاحي

إنها مجموع الأعمال الأدبية التي تصنف وفق خصائص وصفات مشتركة ومحددة ومتواترة، تختلف عن بعضها على المستوى البنية الخارجية التي يحددها الشكل والبنية الداخلية المتضمنة للأسلوب، ويعرفها محمد التونجي بقوله: "الجنس الأدبي أو النوع

<sup>1</sup> - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت\_لبنان، ج6، ط2، 2004، ص43

<sup>2</sup> - ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار

الجيل، بيروت\_لبنان، ج1، ط1، 1991، ص286

الأدبي: هو من القوالب الأدبية التي يستخدمها مبتدعها لصب إبداعه فيها، فالقصة جنس أدبي، والمسرحية جنس أدبي، ولكل جنس أدبي قواعد خاصة ومفاهيم معينة لا يجوز أن يخرج عنها"<sup>1</sup>، والجنس الأدبي والنوع متشابهان في المفهوم كون هذا الأخير "يوحي بضرب من الانحراف عن الجنس والاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي"<sup>2</sup>، ويجدر الذكر بأن الأجناس الأدبية غير مستقرة فهي تتحول وفق ما يتطلبه الإبداع الفني المرهون بالخروج عن المألوف ووفق ما تتطلبه البيئة المستقبلية كذلك التي تحدد بقاء أو انقراض الجنس/النوع الأدبي، ووفقهما \_المبدع والمتلقي\_ يحدث التغيير.

## 2. نشأة الأجناس الأدبية

مرت الأجناس الأدبية أثناء نشأتها بعدة مراحل، وقد تمخضت عبر عدة اتجاهات وكانت الفلسفة بأنواعها عاملاً أساسياً في تغيراتها مروراً بالفلسفة اليونانية والهيكلية والداروينية، وهذه التحولات الفكرية والثقافية أدت إلى تشظيها لعدة أجناس ثم تداخلت ليبدأ تلاشى فكرة النقاء النوع الأدبي الذي سعى إليه أرسطو وغيره من الفلاسفة اليونان.

طرح تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) سؤالاً مفاده: "من أين تأتي الأجناس الأدبية؟ بكل بساطة، تأتي من أجناس أدبية أخرى، والجنس الجديد هو دائماً تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة: عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف."<sup>3</sup>، وهذا يعني بأن الأجناس الحالية ما هي إلا امتداد لما جاءت به الكلاسيكية، وتحويل لها وتعديل في بعض خصائصها لتناسب الوضع المستقبل، فهذا الأخير إما يساهم في إحياء

<sup>1</sup> -محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج 12، ط1، 2002، 332

<sup>2</sup> -عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص144

<sup>3</sup> - تزفتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية: دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر:عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى، دمشق-سوريا، ط1، 2016، ص25

الجنس الأدبي واستمراره وإما أن يساهم في تقليص حيز استخدامه فيتوقف وقد ينقرض، ويقول محمد غنيمي هلال في هذا الصدد: "كل جنس أدبي له زمان خاص به يولد فيه وينمو ويموت فله حياة خاصة به في امتداد زمني معين مثل الأجناس الحيوانية تماماً"<sup>1</sup>، وفي طريق هذا النمو ظهرت اتجاهات كثيرة، وفلسفات عديدة رصدت التطور الأجناس، وسنكتفي بثلاثة مراحل نعتبرها أساسية في حياة الأجناس والنظرية الأدبية.

## 2.1. الاتجاه الكلاسيكي

و يضم هذا الاتجاه أوائل النماذج التصنيفية للأجناس الأدبية، وكان الفلاسفة اليونان السابقون للتصنيف ولو أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح «أجناس»، لكنها اعتبروها أساليب فنية وقوالب يأتي عليها الشعر، إذ ميز أفلاطون من خلال كتابة الجمهورية بين السرد والحوار ومنهما تتفرع أنماط :

- النمط الأول: الذي يخص الحكى القصصي وهو يشتمل على السرد والحوار وتمثله الملحمة.
- النمط الثاني: وهو يشمل الحكى المسرحي الذي يحتوى على الحوار فقط وهي ممثلة بالمسرحية المأساوية والهزلية.
- النمط الثالث: الذي يشمل السرد فقط وهو يختص بالمدائح<sup>2</sup> والتي تعنى بالآلهة.

<sup>1</sup> -محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة\_مصر، ط1، 2004، ص63.

<sup>2</sup> -ينظر، جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط3، 2020، ص09

في القرن الرابع ميلادي اقترح النحوي الروماني ديوميدي (Dioméd) ليعمم نظرية أفلاطون ثلاثة تصنيفات اختزلها جيرار جنيت (Gérard Genette) في كتابه جامع النص كالتالي:<sup>1</sup>

- التصنيف الغنائي: ويشمل الآثار الأدبية التي يتكلم فيها المؤلف بمفرده.
- التصنيف الدرامي: ويخص الآثار الأدبية التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها.
- التصنيف الملحمي: الذي يشمل الآثار الأدبية التي يحق الكلام فيها للمؤلف والشخصيات في آن واحد.

ومن خلال "فن الشعر" لأرسطو (322-384م) بدأت تظهر بوادر المعيارية في التصنيفات الأدبية إذ ميّز أرسطو بين ثلاثة أنواع من الشعر: المسرحي، الملحمي والغنائي، وقد ميّز كذلك بين السرد الذي اشتهر بالملحمة والمسرح الذي اشتغل بالكوميديا والتراجيديا التي يعتبرها أسلوباً سامياً<sup>2</sup>، كما بين دور ومواطن استعمال كل من التراجيديا والكوميديا والفرق بين هذه الأخيرة والملحمة، والراجح بأن هذه التصنيفات استوحاها أرسطو من الطبقات الاجتماعية التي ينتمي إليها إذ جعل لكل طبقة فناً ونوعاً أدبياً يقوم على لغتها الخاصة وينقل تصوراتها عن الحياة، فالملحمة تجسدها الطبقة النبيلة بينما تتجه التراجيديا إلى عامة الشعب.

وعموماً فقد "ميّز كل من أفلاطون وأرسطو بين الأجناس الأدبية الأساسية الثلاثة، وذلك حسب طريقتيها الخاصة القائمة على مبدأ "المحاكاة" أو ما يسمى "المماثلة" وهذه الأجناس هي:

<sup>1</sup> -ينظر، جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توباق للنشر، العراق، 1985، ص19

<sup>2</sup> -ينظر، جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، دط، 2015، ص19

1. الشعر الغنائي، وهو شخصية الشاعر نفسها
2. الشعر الملحمي أو الرواية، وفيه يتحدث الشاعر باسمه الخاص، بوصفه الراوي، ولكنه، في الوقت نفسه، يجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر (وهذا الأسلوب يؤدي إلى وجود الرواية المزدوجة)
3. المسرح حيث يختفي الشاعر وراء توزيع مسرحيته..<sup>1</sup>

لقد استمرت المرحلة الكلاسيكية معتمدة على تصورات كل منهما بخصوص فصل كل الأنواع عن الآخر للمحافظة على النقاء النوعي الخاص بكل صنف إلى غاية ظهور الرومانسية.

## 2.2. الاتجاه الرومانسي

ظهرت الرومانسية مع نهاية القرن الثامن عشر كرد فعل عن الكلاسيكية التي تراها صارمة في فصل كل نوع أدبي عن غيره، وتميّز هذا الاتجاه بالنزوح نحو الذات، فإذا اعتمدت الكلاسيكية في تصنيف الأجناس الأدبية على مبدأ الطبقات الاجتماعية ووضعت حدوداً بينها، فإن الرومانسية التفتت نحو الفرد والمشاعر الإنسانية واستعانت بها للتصنيف الجنسي إذ ترى بأن المشاعر تأتي كتلة واحدة فلا يتوقف شعور لبيد آخر، وقد "استندوا إلى شكسبير الذي لم يأخذ بمبادئ أرسطو، والذي أنتج مسرحياته الضخمة قبل الكلاسيكية وفي الفترة التي تلت النهضة الأوروبية.. ولاحظوا أن شكسبير لا يتورع عن أن يجمع في مسرحياته القوية بين المشاهد المحزنة المشاهد المضحكة"<sup>2</sup> ولاحظوا بأن في المزج نوع من الجمالية الفنية، ومنذ أن ثار الرومانسيون على القواعد الكلاسيكية، لم تعد الأجناس الأدبية منفصلة عن بعضها.

<sup>1</sup> -جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ص17

<sup>2</sup> - محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2006

وقد كان رائدها في فرنسا فيكتور هيجو (Victor Hugo) أما في ألمانيا فظهرت مع الأخوين فريديك وأوجوست شليغل (Friedric, August Schlegel) اللذان غيرا بعض القواعد والمفاهيم الكلاسيكية، إذ غير فريديك التصنيف الأرسطي واعتبر "أن الشكل الغنائي شكل ذاتي، والدرامي موضوعي، والملحمي ذاتي وموضوعي"<sup>1</sup>، فمزج بين الذاتي والموضوعي، أما فيكتور هيجو فيعتبر أكثر الرومانسيين تحمسا لجمالية فنية يتألف فيما بينها الشكل الروائي، والشكل الشعري، والشكل المسرحي، ويتوحد بما أسماه "جدعا الفن" وهما السخري والسامي، ولذلك نجده يمزج في نصوصه بين الحكمة الدرامية والحوارات المضحكة والغنائية والرومانسية<sup>2</sup>، وعليه فالمرحلتين كانتا بمثابة انتقال من المعيار إلى الجوهر ومن الكل إلى الفرد، لذلك "عندما انفصلت الأنا الفردية عن الكل الجوهري للأمة كان الشعر الغنائي؛ وأخيرا، الشعر الدرامي الذي يجمع الشعرين السابقين ليشكل كلاً جديداً؛ يتضمن عرضاً موضوعياً، ويجعلنا نعاين في الوقت تدفق الأحداث من الباطنية الفردية"<sup>3</sup>، وهذا ما يؤكد بأن البيئة الاجتماعية لها تأثير كبير في تحدد الاتجاه والجنس الأدبي الذي يسود.

يرى جوته بأن الثالث الموروث للأشكال الأدبية ما هو إلا تشكيل للحياة الإنسانية وقد نص إيف سالوني (Eves Stalloni) في كتابه الأجناس الأدبية رأيته إذ يقول غوته: "إن موجز الوقائع التي لاحظناها إلى الآن للشعر ثلاثة أعمار يوافق كل واحد منها عصراً في المجتمع: الأنشودة والملحمة والدراما. الأزمنة البدائية غنائية، الأزمنة القديمة ملحمة، والأزمنة الحديثة درامية. نعم، بدأ المجتمع فغنى ما يحلم به، ثم حكى ما

<sup>1</sup> - جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص 49

<sup>2</sup> - ينظر، رشيد وديجي، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية: ملاحظات أساسية، مجلة حوليات الآداب واللغات، مسيلة\_الجزائر، العدد 04، 2014، ص 278

<sup>3</sup> - جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ص 53

يفعله، وها هو يثور ما يراه"<sup>1</sup>، وهذا يحيل إلى نظرية داروين التطورية، فالأجناس الأدبية كما الحضارة البشري تكون بدائية وبسيطة ثم تتطور وفي كل مرحلة تعبر منطلقة من النضج الحضاري التي هي فيه.

وقد تأثر الأدباء العرب بهذا الاتجاه مثل عباس محمود العقاد الذي دعا إلى تحطيم الأصنام؛ أي المرحلة الكلاسيكية، كما حثّ على التوجه نحو مرحلة التغيير الرائجة فظهرت الشعر الحر على غرار شعر التقليدي الجامع بين النثر والشعر وهذا إثر بداية البعثات العلمية فاهتموا بالوجدان ومشاعر الإنسان ورفعوا شعار الاهتمام بالجواهر على حساب المعيار ورجاحة العاطفة على العقل والتحلي بالحس الإبداعي على القواعد الصارمة.

### 2.3. ما بعد الرومانسية

عرف النصوص الحديثة والمعاصرة تجاوزا لحدود الجنس الأدبي، فاجتمع أكثر من جنس في نص واحد ويعد هذا المزج بمثابة جمالية وإثراء للنص إذ "لم يعد الخلط بين الأنواع يحط من قيمة الكتابة الأدبية، لأن نظرية الأنواع تخلت منذ الرومانسية عن صرامة الفصل بين الأنواع الأدبية بل أصبحت ترى في المزج قانونا طبيعيا في أي تحول أدبي"<sup>2</sup>، وهنا ظهرت مجموعة من النقاد رفضوا فكرة التصنيف والأخرى حافظت على النقاء النوعي للأجناس، ونذكر منها :

— بنددتو كروتشي (1866-1952): Bendetto Croce الذي أقام ثورة على نظام المعيار لأرسطو ودعا لإلغاء الأجناس الأدبية إذ تعد عائقا في سبيل الإبداع

<sup>1</sup> -الأجناس الأدبية، إيف ستالوني، تر:محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت\_لبنان، ط1، 2014، ص36

<sup>2</sup> -رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، مصر، ط1، 1991، ص24

والجمالية ودعا إلى فلسفة الحدس الفني مبدأ "لا غائية الفن"، كما أنه "رفض فكرة استقلالية الجنس الأدبي، فقد أعلن موت الأجناس، وبشر بعصر جديد لأثر أبي متمرّد على كل الحدود متحرر من كل قيد أجناسي"<sup>1</sup>.

— رولان بارت (1915-1980) Roland Barthes: عارض فكرة الأجناس الأدبية ويقول: "إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم الأجناس. ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"<sup>2</sup>، كما أنه يدعو إلى تعويض الجنس الأدبي بالكتابة والنص، فيما أن النص يتحكم فيه مبدأ التناص، وإعادة الأفكار واستتساخ الأقوال فلا داعي للحديث عن الجنس الأدبي مادام النص مجموع نصوص متداخلة<sup>3</sup>.

— ميخائيل باختين: كان من المؤيدين لفكرة الأجناس الأدبية ولكن بطريقة مخالفة للكلاسيكية وهذا بتداخل وانفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، وقد قدّم مبدأ الحوارية كبديل لفكرة الجنس الأدبي والذي يقوم على تداخل النص مع نصوص أخرى أجنبية عنه، متخذاً الجنس الروائي نموذجاً في طرحه من خلال كتابه "الخطاب الروائي"، حيث قام بدراسة بعض النماذج الروائية لكل من دوستوفسكي وتوليستوي وغيرهما، وأشار بأن الحوارية تحدث عن طريق تداخل أصوات الشخصيات في الخطاب الروائي باعتبار أن الرواية "ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت"<sup>4</sup>، وهي كما يقدمها باختين "التنوع

<sup>1</sup> - رابح شريط، نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي، مجلة إحالات، مغنية\_الجزائر، العدد 01، جوان 2018، ص 96

<sup>2</sup> - رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء\_المغرب، ط 1، 1986، ص 61

<sup>3</sup> - جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص 13

<sup>4</sup> - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد بريدة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة -مصر، ط 1، 1987، ص 38

الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا<sup>1</sup>، ويشير بأن هذه الأصوات تصدر عبر مستوى إيديولوجي واجتماعي معين تنتمي إليه، وهو ما يسمح بالتعدد اللساني وبالتالي يتفاعل ويتداخل أكثر من صوت في وحدة نصية وهذا ما يذكرنا بالمبدأ التصنيف الأرسطي القائم على تقسيم الأجناس الأدبية حسب طبقات المجتمع.

— جيرار جنيت: قام من خلال كتابه «جامع النص» بطرح مسألة الأجناس الأدبية ورصد تطورها عبر مختلف النماذج التي تناولت هذه القضية بداية من العصر اليوناني إلى غاية الدراسات النقدية الحديثة، وقد شكك جيرار جنيت في فعالية النموذج الأرسطي وأطلق عليه مصطلح "الثلاثية المزعجة" وبالمقابل أعدّ أنماطا متعلقة بجامع النص وهي عبارة عن نظرية عامة ومحتملة للأشكال الأدبية التي تتعالى عن فكرة التصنيف الأجناسي لتجعل النص كلا منصهرا بطريقة جلية أو خفية مع النصوص الأخرى وهذه الفكرة تقارب نظرية التناص التي تُشكّل النص بطريقة فسيفسائية حسب تعبير جوليا كريستيفا.

وفي خضم هذا المزج ظهرت إشكالية تداخل الأجناس الأدبية وصعوبة تحديد الجنس الأدبي السائد في النص، فأحيانا يستخدم النص ويتوازن جنسين أدبيين، مما يستعصي تحديد جنسه، وهذا يدل بأن معايير التصنيفات القديمة لم تعد كافية في تحديد جنس النص في يومنا هذا، فالرواية مثلا صارت تستقطب أكثر من جنس أدبي كالسيرة وأدب الرسائل وغيرهما وهو ما ساهم في ظهور أنواع روائية أخرى وكذلك الأمر بالنسبة للشعر، ومع النصف الثاني من القرن العشرين ظهر إلى جانب تداخل الأجناس الأدبية، تهجين هذه الأخيرة بالفنون وبأجناس غير أدبية كالتاريخ والفلسفة وغيرها، "وقد أدى ذلك

<sup>1</sup> - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 39

إلى نشوء ما يدعى بـ"النص" و"النص المفتوح"<sup>1</sup>، وكان الجنس الروائي أكثر الأجناس أدبية انفتاحاً فهو يواكب العصر ويتعقب سيرورة المجتمع ويتشكل وفق متطلباته.

### 3. أهمية الجنس الأدبي

تعد الأجناس الأدبية "مؤسسة تنظيمية ثابتة، تسهر على ضبط النص والخطاب، وتحديد مقومات ومركزاته... كما تساعدنا معرفة قواعد الجنس على إدراك التطور الجمالي والفني والنصي، وتطور التاريخ الأدبي، باختلاف تطور الأذواق، وتنوع جماليات التقبل أو التلقي، فضلاً عن تطور العوامل الذاتية المرتبطة بشخصية المبدع المنتجة"<sup>2</sup> من خلال البحث في التوارث الأجناسي يمكن رصد التطورات والتغيرات التي ساهمت في انشطار الأجناس الكبرى إلى أنواع، وهذه الأخيرة قد تتحول بدورها إلى أجناس مستقلة.

إن الجنس الأدبي يحدد نمط الخطاب المستخدم وبذلك يتحكم في نوع التأثير الذي يخلقه في المتلقي، فقارئ الشعر لا يشبه قارئ الرواية، ومنه يمكن معرفة الجنس الأبوي الأكثر طلباً وقبولاً فالمتلقي يعتبر عنصراً فعالاً في استمرارية الجنس وصنع تاريخه، ومن خلال فعل القراءة يحدد القبول أو الرفض ومنه يوثق ويؤرخ للجنس.

وعلى صعيد آخر فإن رصد الأجناس الأدبية تساهم في فهم التحولات والتغيرات التي مرت على الإنسانية، فأرسطو قسم الأجناس الأدبية حسب طبقات المجتمع وخصص لكل منها لغة خاصة، والرواية ظهرت لحاجة الإنسان للتفريغ الطويل لما يعيشه ويشعر به حين لم يجد من يستمع إليه، وهذا يعني بأن الكتابة أصبحت اليوم حاجة أكثر منها هواية، وبعدها تبذرت الرواية لتصبح القصة القصيرة والومضة أكثر انتشاراً في

<sup>1</sup> -شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا،

ط1، 1999، ص45

<sup>2</sup> -جميل حمداوي، نظرية الأجناس، ص03.

الوسط الرقمي وخاصة وسائل التواصل الاجتماعي لتغيّر نمط وطبيعة البيئة التي تستقبل وتطلق في آن واحد الجنس الأدبي الذي تحتاجه ويخدم أغراضها التعبيرية.

#### 4. انفتاح الرواية على أنواع الخطاب

تعد الرواية الجنس النامي لأن الشعوب تحتاج إلى التعبير آثرت الرواية التي تتميز عن غيرها من الأجناس الأدبية بالطول والسردية وهي نس مائع لا يستقر على شكل معين ونمط محدد، فيطلق المؤلف العنان لإبداعه وخياله فيضيف ما يشاء على مستوى الشكل والمضمون، وتاريخ الفن الروائي شهد على ذلك حين بدأت الرواية أحادية البطل والصوت والرؤية، وخطية الزمن، ثم انتقلت نحو إدخال أصوات أخرى لتختفي سلطة الراوي الوحيد، ومن ثم طرأ التغيير على باقي التقنيات والمكونات، وهذا التحرر من قواعد الجنس والتطور المستمر وغيرهما من المميزات جعل الرواية مطلوبة ومواكبة للعصر.

شهدت الرواية الحديثة مرحلة مختلفة حيث تنوّب الأجناس الأدبية وغير الأدبية في خطابها، فصارت في صدارة الأجناس التي يقبل عليها المبدعون والدارسون فهي تستوعب المسرح، والشعر، والسيرة الذاتية والتاريخ والسياسية والفنون وحتى العلوم التجريبية وفي القرون الماضية كانت الرواية بمثابة الفرد الفقير في عائلة الأنواع، إلا أنها منذ نهاية القرن الثامن عشر أي في فترة معاصرة لميلاد مفهوم الأدب *Littérature* ولبزوغ الرومانسية، أخذت تشق طريقها شيئاً فشيئاً إلى حد أنها صارت مع مرور الزمن قمة الأنواع ذلك أنها تستوعب الرسالة والمذكرات والسيرة الذاتية والحوار المسرحي، بل يمكن أن تستوعب حتى الشعر<sup>1</sup>، ولهذا أطلق عليها هيجل "ملحمة العصر الحديث"، ومن النماذج الروائية التي عرفت هذا لتداخل نذكر بعضها من انفتاحها على خطابات أدبية

<sup>1</sup> - عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط3، 1997، ص 22.

وغير أدبية ومن هذه الأخيرة نذكر السينما والرسم التشكيلي والموسيقى والتاريخ ومختلف العلوم وسنكتفي بذكر ثلاثة أنواع:

#### 4.1. التاريخ:

ينتج عن تلاقح الرواية بالتاريخ "الرواية التاريخية"، حيث يتداخل خطابين كبيرين في الإطار الأدبي الوثائقي، يعرفها جورج لوكاتش (Georges Lukács) بقوله إنها: "رواية تقرب الماضي إلينا وتسمح لنا بأن نعيش وجوده الفعلي والحقيقي، وبدون علاقة بالحاضر محسوسة، فن تصوير التاريخ مستحيل"<sup>1</sup> أما في معجم المصطلحات الأدبية يعرفها سعيد علوش بأنها "سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية، تتسج حولها كتابات تحديثية ذات بعد إيهامي معرفي"<sup>2</sup>، لتكون الوقائع التاريخية المصدر الوثائقي والمرجعي والرواية عامل البناء في تشكيل الأحداث من جديد، ووفق المتخيل السردى المطلوب، لكن وبالرغم من وجود التاريخ في الرواية والوقائع الحقيقية إلا أنها لا تعتبر مصدرا للتأريخ والتوثيق .

يرى مجمع النقاد بأن الرواية التاريخية "بمعناها الاصطلاحي لم تظهر في الغرب إلا مع مطلع القرن التاسع عشر مع والتر سكوت (1771\_1832)، الذي وفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، وأحلّها في إطار واقعي"<sup>3</sup>، وهو تاريخ قريب من ظهور الرومانسية التي عرفت نقلة تاريخية حيث "احتفل أصحابها بالبطولات القومية وسعوا إلى إبرازها متوسلين بها إلى إحياء روح الشعب وإنعاشها ثم استقبلها

<sup>1</sup> - جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر:صالح جواد الكاظم، دار الطليعية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1978، ص230

<sup>2</sup> - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 103

<sup>3</sup> - محمد القاضي، الرواية والتاريخ: دراسات في تخيل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص24

الجمهور المتلقي لأنها تدون جزء من تاريخ الأمة، كما أنها تقدم الأحداث التاريخية بعيداً عن التقريرية الصارمة والقالب الفني مكنها من الاقتراب من الذوق العام.

يعد النص التاريخي من أهم مقومات النص الروائي أين "يكون قابلاً للتجدد والاستمرار والتواصل عبر القرون، ولا يتم هذا إلا إذا كان الماضي حاضراً فيها قوة، وهذا الماضي هو تاريخ الأمة وذاكرتها المتوارثة عبر الأجيال"<sup>1</sup> ومن الروايات العربية التي شكلت منطقة التقاء بين التاريخي والخيالي نذكر رواية «ثلاثية غرناطة» لرضوى عاشور التي تبدأ أحداثها عام 1419 حين سقطت غرناطة أين تنازل فيها آخر ملوكها عن ملكه وحكمه، ورواية «هاتف من الأندلس» لعلي الجازم يسترجع فيها الكاتب تاريخ الحضارة الأندلسية ممزوجة بسيرة الشاعر ابن زيدون، ورواية «عداء الطائفة الورقية» خالد الحسيني تاريخ أفغانستان السياسي وضع العائلات «شجرة بلال» أحمد خيرى العمري وتحكي سيرة بلال بن رباح، ومن الروايات التاريخية الجزائرية نذكر، «اللاز» الطاهر وطار وتحكي عن أوضاع المجتمع الجزائري في فترة الاستعمار، ورواية «الديوان الاسبرطي» لعبد الوهاب عيساوي وتحكي عن الفترة التي سبقت الاستعمار الفرنسي أثناء الحكم العثماني في الفترة زمنية الممتدة ما بين 1815-1833، وهذا الزخم في الكتابات الروائية التاريخية يدل على حرص كلا من الكاتب والمتلقي على تاريخ الأمة، فالأول يوثق هذا التاريخ ليحمله تحفة روائية تطيب للقارئ، والثاني متعطش لمعرفة التاريخ فيلقي على الرواية التاريخية إقبالا وحفاوة.

#### 4.2. السينما

تتشترك الرواية والسينما في كونهما معا يشغلان حول قصة معينة وبذلك يشتركان في عناصر كثيرة، كالشخصيات والراوي، والزمان والمكان لكن مجال اشتغال الأولى

<sup>1</sup> -محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، عالم الكتب

الحديث، إريد\_الأردن، ط1، 2015، ص178

(الرواية) لغوي أما الثانية فمجالها سمعي بصري، ولعل آلية المونتاج هي واحدة من الانجازات التقنية البالغة الأهمية في فن السينما<sup>1</sup> وقد استعارتها الرواية لتقديم مشاهداتها كنوع من التجريب وهذا إلى جانب تقنيات أخرى كالعرض البطيء، زاوية النظر الكولاج والسيناريو وغيرهم .

إن الكولاج (collage) فن يعتمد على لصق العديد من الصور لتشكيل لوحة واحدة أو جمع القطع مختلفة في على صفحة واحدة، ومن الروائيين الذين استخدموا التقنيات الروائية في السرد نذكر واسيني الأعرج في روايته حارسه الظلال الذي استخدم هذه التقنية "من خلال لصق العديد من الأنواع الصحفية المتمثلة في الخبر، المقال والخطاب السياسي المنشور" وانتشرت عبر الرواية "وهذه الظاهرة تجعل القارئ لا يميز النص الصحفي من الأدبي انطلاقاً من توزيعه البصري"<sup>2</sup>، كما نذكر روايات إبراهيم نصر الله وأهمهم شرفة الهذيان وقنادل ملك الجليل.

#### 4.3. الأغنية

يقول ميخائيل باختين إن الرواية هي "جزء من ثقافة المجتمع، والثقافة، مثل الرواية، مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات"<sup>3</sup>، والأغنية فن ينتمي لخطاب المجتمع وبفعل وسائل التواصل الرقمية، صارت خطاباً عالمياً يتلاقح بين الثقافات، وبين الأجناس الأدبية السردية وخاصة الرواية لما لها قابلية لامتناس قوالب تعبيرية مختلفة، "فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من اللغات"<sup>4</sup>، والأغنية أسرع من الرواية انتشاراً

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ص 238

<sup>2</sup> - عائشة العشمي، توظيف تقنيات السينما في كتابات واسيني الأعرج، رواية حارسه الظلال أنموذجاً، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 02، ع 4، 2014،

<sup>3</sup> - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 22

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 39

وقد استعارها الروائيون كجزء من توثيق التراث وحمايته ونوع من التبادل الثقافي، وقد كان لأعرق الطبوع الغنائية والأشهر النصيب الأكبر من هذا التعالق، ونذكر في هذا الصدد رواية «البيت الأندلسي» لـ: واسيني الأعرج الذي استدعى التراث الشعبي في المتن الروائي وأيضاً نجد الرواية الليبية خبز على طاولة الخال ميلاد لمحمد لنعاس بإدخال أغاني الليبي أحمد فكرون والأغنية الجزائرية لنصه.

ومن الأجناس الأدبية نذكر أكثر الأجناس استخداماً في التعالق الروائي وهم الشعر والمسرح والقصة إلى جانب الكتابات الذاتية لما لها صلة بالموضوع ولأن الذائقة الكتابية التفتت إليها.

#### 4.4. الشعر

يبدأ التداخل بين الجنسين عندما يقتبس الروائي أو يؤلف أبياتاً شعرية ثم يستخدمها في المتن السردية، فإذا كتب هذه الأبيات أثناء ممارسته الكتابة الروائية فإنها "تدرس ضمن تداخل الأجناس الأدبية (L'interférence des genres littéraires) لأنها من صلب العملية السردية، أما إن كانت هذه الأبيات من نص سابق للرواية فهي تتناص (Intertextualité)<sup>1</sup>، وكلا الأسلوبين يساهمان في تعالق الشعر والرواية، وهو ما يساعد في استمرارية الشعر والتحفيز نحو الاطلاع عليه والتعزيز من مقرئته خصوصاً بعدما تراجعت شعبيته، ونذكر من النماذج الروائية التي اشتغلت على هذا النوع من التداخل الأجناسي رواية يا صاحبي السجن حين كتب فيها أيمن العتوم شعراً من تأليفه أثناء العملية السردية.

<sup>1</sup> - عمر عاشور، الرواية الجزائرية الشعر تداخل الأجناس وحدود التناص، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 08، عدد 04، 2019، تمناست\_الجزائر، ص 288

#### 4.5. المسرح

للجنسين قواسم مشتركة مثل الرواي والمتلقي/الجمهور وتقنية المشهد والأداء الدرامي للشخصية وغيرها، والأرجح أن الرواية استمدت من فن المسرح هذه الخصائص كونه الأقدم ظهوراً، ويتجلى التعالق الروائي المسرحي من خلال اللغة المسرحية في وصف المشاهد، وتبادل الأصوات في الحوار، ومن هذا نذكر رواية "العشق المقدس" لعز الدين جلاوي و"رجال في الشمس" لغسان كنفاني، حين استخدم الروائيان أساليب المسرح في تقريب المشهد للمتلقي، وقد يحدث التداخل العكسي أين يستلهم المسرحي الأحداث من روايات ضاع صيتها في الجمهور فيتم مسرحة الرواية.

#### 4.6. القصة

بالرغم من اشتراكهما في التقنيات السردية إلا أنهما جنسان مختلفان، فالرواية متعددة الحبكة ولها حدث أساسي يتفرع عنه عدة أحداث، كما أنها مسهبة الطول وهو ما مكّنها من الانفتاح على فن القصة، وقد نجد في الرواية الواحدة متتالية قصصية، ويمكن أن تتكون من حكايات الشعبية، قصص العربية أو عالمية، أو حتى قصة ألفها المؤلف لما يقتضيه المتن السردية والأمثلة كثيرة في هذا الباب ونجده عند السرد من الدرجة الثانية.

#### 4.7. الكتابات الذاتية

وتشمل كل ما يكتب عن الذات كالمذكرات واليوميات والسيرة الذاتية والاعترافات، وهذا النوع من التعالق أثار جدلاً واسعاً في المشهد النقدي الغربي والعربي، فالجنسان يشتركان في خصائص السرد غير أن الانطباع أثناء قراءة كل منهما مختلف فالرواية قائمة على الخيال والسيرة الذاتية على الحقيقة ومتلقيها يصدق المؤلف مهما قال بناء على الميثاق المبرم بينهما وقد ونتج عن هذا التداخل:

#### 4.7.1. رواية السيرة الذاتية

إنها عمل سردي ينتمي لجنس الرواية، وقد كانت بداياتها غريبة فقد صارت "في القرن الثامن عشر ظاهرة أوربية بارزة الحضور ولها وجودها المائل الذي لا يمكن إنكاره على خريطة الأجناس الأدبية، وإن كان يعزى الفضل في هذا إلى قصص الألمانى "فيلهم ميستر"<sup>1</sup>، الذي ساهم في ظهورها وقد أطلق فيليب لوجون هذا المصطلح "على كل النصوص التخيلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقاً من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق"<sup>2</sup>، بمقابل ممارسة التماهي السردى ومخاتلة الحقائق.

يصوغ كاتب السيرة الذاتية "سيرته الشخصية مفصلاً فيها عن هدفه في تصوير حياته في شكل روائى دون ألغاز، أو محاولة للتخفى خلف شخصية روائته الرئيسة، أو انسياق وراء عناصر الفن الروائى وما يستتبعه هذا الفن من أعمال الخيال"<sup>3</sup>، وهو مباح في رواية السيرة الذاتية التي "يرتكز محوراً الرئيسى على تجربة سببت المعاناة للمؤلف، حيث كان بطلها، ومدار أهم أحداثها، وحيث كانت تلك الأحداث تمثل جزءاً من حياة البطل، أو صفحة من حياته، كل ذلك بشرط أن يعبر المؤلف عن تلك التجربة الشخصية في قالب روائى تتوفر فيه أهم عناصر الرواية"<sup>4</sup>. فلا يشترط فيها أن تحقق شروط الميثاق سيرداتى وبناء عليه تتم إعادة تدوير الأحداث بما يوافق الدراما والتشويق وبالتالي لا تكون الحقيقة دقيقة ومضبوطة.

<sup>1</sup> - ممدوح فراج النّابى، رواية السيرة الذاتية في مصر: دراسة في التأصيل والتشكيل، الهيئة العامة

لقصور الثقافة، القاهرة\_مصر، ط1، 2011، ص48

<sup>2</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص37

<sup>3</sup> - يحيى عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربى الحديث، ص82

<sup>4</sup> - هيكل أحمد: الأدب القصصى والمسرحى في مصر أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب

الكبرى، دار المعارف، مصر، دط، 1968، ص143

إن رواية السيرة الذاتية تخفف على المؤلف الاتهامات والانتقادات لغلبة البعد التخيلي على البعد المرجعي. كما إنها تحرره من بعض الرقابات ذلك أن المؤلف يمكنه التخفي وراء شخصية من شخصياتها أو من خلف أسماء مستعارة ويجعل منظوره يمر من خلالها والكاتب مهما ابتعد على ذاته وحاول الخروج عنها إلا أنه سيكتب في ظلها وفي دائرتها فحين نكتب ننطلق من أنفسنا وذواتنا، كما أن جزء من الذات يتجلى مع الكتابات الأولى، لكن هل فعلا سيكون متحررا كليا من الرقابة باستخدامه خاصية التخفي؟ فبالرغم من أن رواية السيرة الذاتية يكون الميثاق السيرذاتي ضمنا إلا أن كل كلمة تأتي في الرواية تنتسب للمؤلف ولو أنه صرح بالتخيل.

يلجأ الكاتب إلى هذا النوع من الكتابات الذاتية حين لا يستطيع تعرية ذاته بشكل كامل كما لسيرة الذاتية ولا البوح بها أمام الضوابط المجتمعية أو السياسية أو الثقافية أو حتى العرقية. وعليه يكتب رواية سيرة ذاتية التي يمكنها أن تستوعب تجاربه وآراءه ورؤيته على العالم، وأشهر مقولة في هذا الصدد قول فولبير عن إيما بطة رواية مدام بوفاري «مدام بوفاري هي أنا»، ومن النماذج التي اشتهرت في الآونة الأخيرة نذكر الرواية البرازيلية شجرتي شجرة البرتقال الرائعة لجوزيه ماورو، ومن النماذج العربية المشهورة رواية زينب لطف حسين (مصر)، مثل صيف لن يتكرر لمحمد برادة (المغرب) وليمة أعشاب البحر حيدر حيدر (سوريا) البئر الأولى لجبرا إبراهيم جبرا (فلسطين) ذاكرة الماء واسيني الأعرج وابن الفقير لمولود فرعون (الجزائر).

#### 4.7.2. السيرة الذاتية الروائية

تتتمي السيرة الذاتية الروائية لجنس السيرة الذاتية فهي غير أنها لا تطبق عليها كل قواعد هذا الجنس فهي "تعتمد السرد بضمير المتكلم ونلاحظ نوعا من التقارب بين المؤلف والشخصية، وهذا التقارب لا يصل إلى اعتبار الشخصية الفاعلية هي المؤلف مادام يوجد اختلاف بينهما، ولم يؤشر الكاتب في بداية الرواية على هذا التطابق من

خلال الإعلان عن سيرية النص<sup>1</sup> لتكون قريبة جدا من التوثيق أكثر من التخيل لاعتماد السيرة الذاتية مادة أساسية في السرد، كما تختلف عن السيرة الذاتية في كون هذه الأخيرة تقتضي التسلسل الزمني بذكر مراحل الحياة كالطفولة والشباب والوقوف على أهم الأحداث والتفصيل فيها مع تحليلها إن أمكن، أما السيرة الذاتية الروائية، وبعامل الرواية، تسمح للكاتب أن يبدأ من أي مرحلة فيسردها في قالب روائي، أو يذكر مرحلة واحدة فقط كما قام به محمد شكري في الخبز الحافي بأن اكتفى بمرحلة الطفولة وما مرّ به فيها من تجارب مؤلمة شكّلت جزءا من شخصيته.

يعرّف عبد الله إبراهيم السيرة الروائية بأنها "نوع من السرد الكثيف الذي يتقابل فيه الراوي والروائي ويندمجان معا في تداخل مستمر ونهائي، يكون الراوي مصدرا لتخيلات الراوي، الكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يشرح ويعاد تركيب، لتجربة الذاتية شحن بالتخيل"<sup>2</sup> مما يعني أن المؤلف يعيد صوغ حياته وتجاريه في أسلوب تخيلي مما "يمكن إعادة إنتاج الهوية السردية للأفراد بمزيج من خلط الوقائع بالتخيلات، فلا تتقيد الشخصية بشروط السيرة الذاتية التي تقتضي مطابقة مع أحداث التاريخ"<sup>3</sup> وهو ما يساهم في تقديم الأحداث في صيغة فنية جمالية.

عندما تصاغ مادة السيرة الذاتية في قالب الروائي فإنها ستخضع لشروط هذا الجنس مما يحدث بعض التغيير في النص، "وعليه لا يمكن الحديث عن مطابقة حرفية بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المثل بسيرة الشخصية

<sup>1</sup> - سعيد جبار، السيري والتخييلي في الرواية المغربية، جذور للنشر، الرباط\_المغرب، ط1، 2004، ص21

<sup>2</sup> - عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردية، مجلة نزوى، عمان، ع14، أبريل 1998، ص17

<sup>3</sup> - عبد الله إبراهيم، السرد الهوية والاعتراف، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص174.

الرئيسية في النص، هنالك تداخلات كثيرة، فالوسيط السرد يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم المتخيل، وهو يخلف عن العالم الواقعي<sup>1</sup> والتغيير يمس التلقي كذلك إذ أن انطباع قارئ السيرة الذاتية يختلف عن قارئ سيرة ذاتية روائية، ففاعلية التخيل تترك مساحة للتفسير ونوع من التسامح في النقد، فالميثاق لم يعد للسيرة ذاتية فقط إنما يحتل الميثاق الروائي ليصبح التلقي مبنياً على ميثاقين متداخلين، ومن النماذج العربية التي كتبت في هذا النوع نذكر ثلاثية حنا مينا: «بقايا صور\_المستقع\_القطاف» وثلاثية محمد شكري «الخبز الحافي\_الشاطر\_وجوه» وكل جزء جاء مجنس بسيرة ذاتية روائية وهي ثلاثة أجزاء مذكورة بالترتيب.

الجدول التالي يلخص أهم الفروق بين الجنسين: السيرة الذاتية والرواية ونتيجة التهجين بينهما من خلال رصد التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية ونوعية الأحداث لتحديد نوع الميثاق

| عناصر<br>السرد        | الشخصية                  | الراوي                  | الأحداث | الميثاق     |
|-----------------------|--------------------------|-------------------------|---------|-------------|
| الجنس/النوع<br>الأدبي |                          |                         |         |             |
| الرواية               | غير متطابقة<br>مع المؤلف | غير متطابق مع<br>المؤلف | خيالية  | ميثاق روائي |

<sup>1</sup> - عبد الله إبراهيم، السرد الهوية والاعتراف، ص174.

| السيرة الذاتية          | متطابق      | متطابق     | حقيقة                                 | ميثاق سيرذاتي                                    |
|-------------------------|-------------|------------|---------------------------------------|--------------------------------------------------|
| رواية السيرة الذاتية    | غير متطابقة | غير متطابق | خيالية تتخلها أجزاء من السيرة الذاتية | ميثاق روائي<br>مصرح<br>ميثاق سيرذاتي<br>ضمني     |
| السيرة الذاتية الروائية | تطابق       | تطابق      | سيرة ذاتية يتخلها جزء من الخيال       | ميثاق روائي<br>ضمني. ميثاق<br>سيرة ذاتية<br>مصرح |

عندما نكون بصدد الجنس الروائي، فإن هوية الشخصية الرئيسية/البطلة تكون غير متطابقة مع هوية الراوي كما أن الأحداث تكون متخيلة مما يحيل إلى الميثاق الروائي، أما عندما نكون ضمن جنس السيرة الذاتية، فإنها وبموجب ميثاقها السيرذاتي تكون الشخصية هي الراوي، الذي يسرد أحداثاً حقيقية، أما في حالة رواية السيرة الذاتية تكون الشخصية غير متطابقة مع هوية الراوي وتكون لأحداث خيالية تتخلها أجزاء من السيرة الذاتية، وبالتالي نكون إزاء ميثاق روائي مصرح وميثاق سير ذاتي ضمنّي، في حين أنه في السيرة الذاتية الروائية، يتطابق الراوي مع الشخصية، فتكون سيرة ذاتية يتخلها جزء من التخيل، وعليه يكون لدينا ميثاق روائي ضمنّي وميثاق سيرذاتي مصرح به.

# الفصل الأول

## التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات

### المبحث الأول: التخييل الذاتي المفهوم والظهور والخصائص

1. التخييل في المعاجم (العربية\_الغربية\_النقدية)
2. العلاقة التفاعلية بين الذات والتخييل
3. ما التخييل الذاتي؟
4. خصائص التخييل الذاتي
5. التخييل الذاتي في المشهد الأدبي والنقدي العربي

### المبحث الثاني: مظاهر التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات

1. الهوية الإعلامية: ثلاثية المؤلف-السارد-الشخصية
2. التخييل الذاتي على مستوى الشخصيات:
3. التخييل الذاتي على مستوى الفضاء الزمكاني
4. التخييل الذاتي بين الحقيقة والتزييف
5. جماليات التخييل الذاتي

### توطئة:

عرف التخييل الذاتي اهتماما واسعا على المستوى الأدبي والنقدي، يلتمسه الروائي كأسلوب سردي، جديد ومختلف، لوصف الرواية التي تجمع بين حياته، كشخصية تسرد الأحداث بنفسها، مع شخصيات وأحداث خيالية، جاعلا الخيط الفاصل بين الحقيقة والتخييل غير واضح، والمصطلح يجمع بين لفظتين "التخييل" و"الذات"، وهو يحيل على أسلوبين تعبيريين متمايزين الأول قوامه الخيال والثاني يعتمد على الواقع والتداخل بينهما يثير العديد من التساؤلات لدى المتلقي، ومن خلال العناصر التالية سنتطرق لمعرفة حدود هذا المصطلح وكشف ماهيته وتتبع نشأته وظهوره.

### 1. التخييل la fiction

إن العملية الإبداعية تعتمد على خاصية التخييل الذي بدوره يرصف عالما ممكنا مرجعه الواقع وتكون غايته إعادة إنتاجه، إنه يمثل البوابة الواسعة للخلق والابتكار، يعمل على توجيه المتلقي، بحسب الآليات التي تشكل الصورة في مخيلته والتي من شأنها أن تخلق الدهشة والإعجاب في نفسه، فهدفها الأول التأثير وتحريك الشعور حتى تجلي الأحاسيس التي مزجها المرسل عند التعبير، وعبر اللغة يُمرّر التخييل في الأدب على شكله الشعر والنثر.

والتخييل هو التفعيل لمملكة الخيال والولوج لعالم وفيرو غير محدود، وهو ينافي الصدق والحقيقة، غير أنه يستند على دعامة الواقع الذي يمنحه مرجعا واستقرارا وقوة حضورية لصورة الأشياء في مخيلة القارئ، فيصعب أحيانا التمييز بين المتخيّل والواقعي لاقترب درجة المحاكاة بالحياة الحقيقة.

يستدعي الولوج في أي بحث الوقوف على تحديد المصطلح حتى يتسنى لنا معرفة الفلك المفهومي الذي نتحدث عنه لنكون وكثر دقة وعلى صفحة واحدة، فالمصطلحات يتغير مفهومها ضمن سياقاتها، لذلك سنمر على أهم الوجهات التي اهتمت بالتخييل.

### 1.1. مصطلح التخييل في المعاجم العربية :

ورد في لسان العرب مادة خيل خال الشيء يخال خَيْلاً وَخَيْلَةً وَخَيْلَةً وَخَيْلاً وَخَيْلاً وَخَيْلاً وَمَخَالَةً وَمَخِيلَةً وَخَيْلُولَةً: ظَنَّهُ.

وتخيّل الشيء له: تشبّه، وتخيّل له أنه كذا أي تشبّه وتخايل، يقال تخيّلته، فتخيّل لي، كما نقول تصوريته فتصوّر، وتبيّنْته فتبيّن، وتحقّقته فتحقّق والخيال والخيالة: هي ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة.<sup>1</sup>

ورد في المنجد، خيال: ج أخيلة وخیالات ما تشبه للمرء في اليقظة أو المنام من الصورة أو هو ما تخيل في الذهن من أشياء لا وجود لها في الخارج ميز بين الواقع والخيال.

خيالي ليس له وجود حقيقي من نسج الخيال كائن خيالي عالم خيالي

تخييل : فن إظهار الخيالات في قاعة مظلمة بمساعدة خدعة بصرية. فن التخييل الفن المسرحي. تخيل توهم وتصور تخيل الأشياء على غير ما هي عليه.<sup>2</sup>

التعاريف السابقة تجمع تحت جذر واحد (خ.ي.ل) وقد اشتقت منها عدة مصطلحات تدور في أفق الوهم والتصور وما وقع بين اليقظة والحلم، وبالنظر إلى التعريف الاصطلاحي فهو متشعب حسب الميدان المدروس وسنتطرق له فيما يأتي.

### 1.2. مصطلح التخييل من المنظور الفلسفي

حين نتحدث عن التخييل من المنظور الفلسفي فإننا نتوجه إلى الفكر اليوناني كأول عتبة للفلاسفة الذين قدموا وجهات نظرهم حول التخييل، إذ يرى أرسطو بأن التخييل يتجسد عبر نظرية المحاكاة التي تعيد تشكيل الواقع، فالشاعر حسب رأيه " يجب أن يكون صانع حكايات

<sup>1</sup> - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ج6، دط، 1999، ص 1305، 1306.

<sup>2</sup> - المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مجموعة ناشرين، ص 438-439.

وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالا<sup>1</sup> وهو يعتمد على الشعر في هذا التوصيف كفن أوسع من الفلسفة والتاريخ "ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"<sup>2</sup> ويشير كذلك بأن "مهمة الشاعر ليس رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع"<sup>3</sup> ليفصل أرسطو بين مهمة الشاعر والمؤرخ أي بين ما يمكن أن يحدث في عالم تخييلي وما حدث فعلا في عالم حقيقي، والخيال هو نتيجة حركة يصدرها الذهن عبر مؤثر خارجي كحدث أو صورة أو صوت أو حتى شعور الذي يمكن للمحاكاة أن تتجلى عبره.

ومن جهة أخرى فإن الشاعر يمكن أن يحاكي أحداثا حقيقية ثم يغمسها في عالم التخييل" ولو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا، لظل مع ذلك شاعرا، إذ لا مانع يمنع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعرا"<sup>4</sup> فتاريخية الأحداث لا تجعل منه مؤرخا وهذا ما يميزه عن المؤرخ حين يروي أحداثا محتملة وممكنة ولو بدت مستحيلة.

و بالتوجه نحو الفلسفة العربية نجد الكندي الذي يرى بأن التخييل هو مرادف لمصطلح التوهم أو الفاتاسيا فيقول: "التوهم هو الفاتاسيا قوة نفسية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال: الفاتاسيا، هو التخيّل، وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة في غيبة طينتها"<sup>5</sup> أي أن العملية التخيلية تتم في الذهن عبر استحضار الأشياء والصور الحسية ذات

<sup>1</sup> - أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية للشر التوزيع، القاهرة-مصر، دط، 1953 ص28.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص26.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص28.

<sup>5</sup> - أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبي ريدة، مطبعة الاعتماد، مصر، ج1، 1950، ص167.

المرجعية الواقعية في غيابها، والخيال عنده ينشأ في التجويف الأوسط من الدماغ<sup>1</sup> الذي يحمل لكل صورة حسية مدلولها المرجعي، لهذا فإنه الكندي يستبعد في التخييل إنتاج وتصور أشياء غير المنتمية إلى واقع .

في حين يرى الفارابي بأن التخييل هو نظير للمحاكاة الأرسطية، وقد أشار إلى هذا المصطلح في قوله: "يُعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عند التخيّل الذي يقع عنها في أنفسنا، شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يعاف، فإننا من ساعتنا يُخيّل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف، فنقوم أنفسنا منه فنتجنبه، وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا، فنفعله فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية... وإنما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما"<sup>2</sup>، فحين يتصور المتلقي في ذهنه أمرا يعافه، فإن التخييل يعمل على تحويل منظوره، فتتغير ردة فعله إلى التحبيب والرغبة في القيام بالأشياء، وقد يحدث العكس أيضا، فالتخييل بمثابة محفز ومنفر له لذلك "فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه؛ فإن كثيرا ما يكون ظنه أو علمه مضادا لتخيله"<sup>3</sup>، ليكون وقع التخييل غير هيّن على النفس الإنسانية في استجابتها للأقاويل الشعرية .

أما ابن سينا الذي تأثر أيضا بنظرية المحاكاة في طرحه لمفهوم التخييل إنه يعتبر "الشعر يفيد التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود"<sup>4</sup>، فالتخييل إذن يعيد إنتاج الصور الذهنية الممكنة والأمور ذات الصلة بالمرجع الواقعي، و"المخيّل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتتقبض عن أمور من غير روية

<sup>1</sup> - ينظر، ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، مصر، دط، ص 29.

<sup>2</sup> - إحصاء العلوم، أبي نصر الفارابي، مطبعة السعادة، مصر، دط، 1931، ص 26-27.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 27.

<sup>4</sup> - ابن سينا، الشفاء، تح: الأب قنواتي ومحمود الخصري وفؤاد الإهواني، المطبعة الاكبرية، القاهرة\_مصر، دط، 1952، ص 183.

وفكر واختيار، وبالجملّة تتفعل له انفعالا نفسيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا أو غير مصدق<sup>1</sup>، فوقع التخييل على النفس يكون عفويا تلقائيا بدون إشراك الفكر الذي يحكم الأقاويل الشعرية ثم يصنفها بين كاذب وصادق، ففي التخييل عند ابن سينا لا يهم الصدق/الكذب بقدر ما يهم التأثير النفسي الذي يتركه على المتلقي.

### 1.3.1. مصطلح التخييل من المنظور البلاغي

انطلق مفهوم التخييل من نظرية المحاكاة من ثنائية الصدق /الكذب في البلاغة العربية المنطوية تحت العبارتين: "أعذب الشعر أكذبه" و"أعذب الشعر أصدقه" وقد رجح الشعراء بين هاتين الثنائيتين حول ما الأجود بينهما، والمقصود بالكذب هنا، هو الكلام النابع من المجازات والتشبيهات وغيرها من الصور البيانية، لذا يرى بعض النقاد كابن طباطبا وابن رشيق القيرواني أن الشعر الصادق الذي يجعل الموصوف يتطابق مع الوصف، وهو شعر ينبع من الواقع ويكون أجود من الشعر الغارق في المبالغة والتصنع، ويرى قدامة ابن جعفر أن أكذب الشعر أعذبه للسمع وأطيبه للنفس، أما نظرية المحاكاة فهي تعنى بمماثلة الأمور المحسوسة وغير المحسوسة واقترانها مجموعة صفات مشتركة بينها وقد ربطها حازم القرطاجني بالتخييل كونها الوسيلة التي تحقّقه في ذهن المتلقي .

#### 1.3.1.1. التخييل عند عبد القاهر الجرجاني:

يشير الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة إلى قسمين من المعاني العقلية والمعاني التخيلية، "أما القسم التخيلي، فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا"<sup>2</sup> وعليه يجعل الجرجاني التخييل مقابلا للصدق والحقيقة وهو يعرف التخييل بقوله: "ما

<sup>1</sup> - أرسطو، فن الشعر، ص161.

<sup>2</sup> - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المدني، جدة\_السعودية، ط1، 1991، ص267.

يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، يدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى<sup>1</sup>؛ كأن يحاول الشاعر تقديم وصف في موصوفه وهو غير موجود ولا ثابت فيه ويجعل ذاته تؤمن بوجوده، وقد قسم التخييل إلى أنواع حيث يقول في أسرار البلاغة: "وستمر بك ضروب من التخييل هي أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة، وأكشف وجها في أنه خداع للعقل، وضرب من التزييق"<sup>2</sup> ومنها ما يكون تخييل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره فيكون في الوصف ما يعود على طبيعة الشيء وخلقة فيه، ومنه التخييل الاحتجاجي "وهو أن يدعى في الصفة الثابتة للشيء أنه إما كان لعله يضعها الشاعر ويختلقها أو تعظيم أمر من الأمور"<sup>3</sup> ومنه أيضا التخييل بغير تعليل "وهو يرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه وصرف النفس عن/توهمه" والفارق بينه وبين سابقه من التخييل هو أن يتجاوز الشاعر التشبيه والاستعارة ويبتعد عن التعليل بأن يستعير الصفة المحسوسة للأوصاف المعقولة.

يربط الجرجاني التخييل بالوهم والزيغ لأنه منافي للصدق والحقيقة عن طريق إيهام العقل، على عكس الاستعارة والتشبيهات التي تتطوي على أشياء صحيحة عقليا، أما من ناحية القوة والدلالة البلاغية فإن التخييل أقوى من التشبيه والاستعارة .

### 1.3.2. التخييل عند حازم القرطاجني :

يعرّف القرطاجني التخييل بقوله "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخل أو معانيه وأسلوبه ونظامه، ونقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"<sup>4</sup>، فالشاعر يستهدف

<sup>1</sup> - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 275.

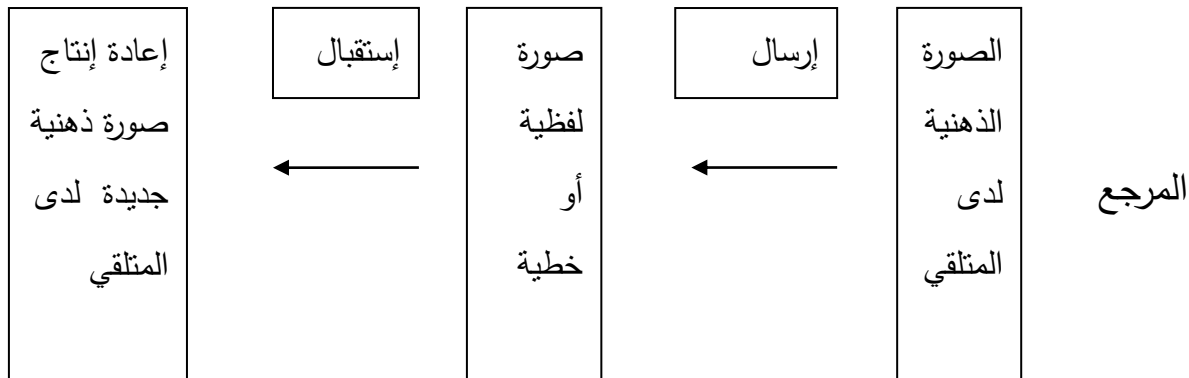
<sup>2</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 277.

<sup>4</sup> - أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1989، ص89.

المدرجات الحسية والصور الذهنية المخزنة في ذاكرة المتلقي عن الأشياء، حتى يحدث انفعالا يدل على تحقيق العملية التواصلية ووقع التخييل في نفسه، وعليه يكون "التخييل الشعري من هذه الزاوية\_ عملية إيهام موجهة، تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا، والعملية تبدأ بالصور المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة"<sup>1</sup>، فاللغة التصويرية تكون هي المحفز الذي يحرك خيال وفكر المتلقي الذي بدوره يترجمها إلى صور ذهنية لها ردة فعل مشاعرية، وطرق وقوع التخييل في النفس إما بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بمشاهدة شيء يذكره بشيء آخر، أو أن يحاكي له الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو صوت أو هيئة<sup>2</sup>.

ما قام به حازم القرطاجني هو تقديم "خطاوة تواصلية تضبط ميكانيزمات التواصل بين المرسل والمتلقي، ويمكن اختزال هذه الخطاوة في الشكل التالي: <sup>3</sup>



يعالج حازم القرطاجني قضية الصدق والكذب في الشعر وعلاقتها بماهيته فيقول: "يكون شعرا باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه من التخييل...فالتخييل هو المعتبر في صناعة الشعر لا

<sup>1</sup> - جابر عصفور، مفهوم الشعر، مطابع الهيئة المصرية، مصر، ط3، 1995، ص196.

<sup>2</sup> - ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

<sup>3</sup> - سعيد جبار، التخييل وبناء الأنساق الدلالية نحو مقاربة تداولية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2013، ص68-69.

كون الأقاويل صادقة أو كاذبة<sup>1</sup>، فهو يدعو المتلقي إلى عدم التحري والانشغال في كون الأقاويل الشعرية صادقة أو كاذبة فهذا ليس دوره، مادام التخييل هو الجوهر الذي يغنيه عن هذا، وبالمقابل يجب التركيز على ما هو أهم؛ الجانب التخيلي "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتأمله إلى مقدمات مخيل، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها \_بما هي شعر\_ غير التخييل"<sup>2</sup>، وقد أسهب في التركيز على ضرورة اعتماد التخييل بديلاً عن ثنائية الصدق/الكذب فيقول: "ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة، كان الكلام قولاً شعرياً لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما وقع في المادة من التخييل"<sup>3</sup>، التي من شأنها أن تحرك وتفعّل مخيل المتلقي، وكلما \_حسب رأي القرطاجني\_ كان التخييل والمحاكاة موجودان في الشعر دلّ على حسن حبكتيه، ومتانة نسجه، "لأن الاعتبار في الشعر إنّما هو التخييل في الأقاويل المخيلة منه.. لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه"<sup>4</sup>، وردة فعل المتلقي من انفعالات وإيماءات وما يخلّج من مشاعر هي المقياس الذي يدل على نجاح العملية الشعرية التخيلية بملازمة المحاكاة لها، لذا يعتبر التخييل السبيل الذي تتحقق به المحاكاة، فلا تصبح المحاكاة الشعرية مجرد نقل متميز للعالم فحسب، بل تصبح تشكيلاً لمعطياته في المخيلة<sup>5</sup> وهذه الأخير تمتلك نفس القدر من القوة المولدة عند المتلقي وذات القوة الصادرة من الشاعر.

إن حازم القرطاجني يرى بأن الشعر الخالد هو شعر التخييل الذي يستهدف الجانب الوجداني من المتلقي، المنتج للصور الذهنية والتخيلات الشعرية، كما يركز على استبعاد ماهية الشعر بالصدق أو الكذب منه، إذ "ليس يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب

<sup>1</sup> ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 89.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 83.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 81.

<sup>5</sup> - ينظر، جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 248.

بل من حيث هو كلام مخيل<sup>1</sup>، ليعتبر التخييل البديل الحقيقي والمصطلح الدقيق الذي يناسب الأقاويل الشعرية.

## 2. العلاقة التفاعلية بين الذات والتخييل

يعد الواقع المنصة المرجعية التي ينطلق منها الخيال ليعيد إنتاجه ويحوّله إلى شيء مختلف قد يكون رواية أو لوحة فنية أو فيلم أو أي شكل من أشكال الفنون الإبداعية المغمورة بالخيال، وفي تجربتنا العادية يتجلى الخيالي بشكل مشتمت نوعاً ما ومن خلال انطباعات تزول بسرعة... وقد يظهر الخيالي فجأة في ذهننا مثل شبح اعتباطي ليختفي من جديد أو ليتلاشى في شكل آخر<sup>2</sup> فالخيال مسكون بالفكر وينتقل إليه الإنسان كل يوم بوعي أو بدون وعي، ويشكل التخييل عملية تفعيل الخيال في ذهن المتلقي إذ يتحرك ضمن عالم افتراضي، منقطع عن ما هو حقيقي، له مرجع خارجي يحاكيه أو يحوله لعالم أفضل أو فانتازي، فيتقاطع ويتداخل مع الواقع باستخدام تقنيات توهم بالواقعية كالزمان والمكان، لذا "يستعين الكتاب بالتخييل الذي يعتمد إلى التحريف المرجعي، وتغليفه بالعديد من الصور والأوهام والأحلام التي ترفع عنه تلك التقريرية البسيطة، والتطابق الساذج"<sup>3</sup> وتتم العملية التخيلية في فضاء «المتخيل» وفيه تتشكل الصور الذهنية التي يخلقها التخييل.

عندما تتفاعل الذات مع الخيال ينتج لنا «تخييل ذات» (La focalisation du soi) و«تخييل ذاتي» (Autofiction)، أما الأول فيتشكل حين تخيل الذات نسخة أخرى مطابقة وممتدة عن نفسها، إما تحلم بها أو تطمح إليها أو تملأ فراغات ذاكرتها، ونجد تخييل الذات في

<sup>1</sup> - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 63.

<sup>2</sup> - فولغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية، تر: حميد لحميداني الجلاي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء\_المغرب، ط 1، 1998، ص 09.

<sup>3</sup> - عبد المالك أشهبون، من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة، مطبعة آنفو، فاس-المغرب، دط، 2007، ص 16.

الشعر والرواية، وقد أشارت سيلين ماجليكا (Céline Magilca) في مقالها عن التخييل الذاتي لهذا الفرق بقولها: "التخييل الذاتي لا يعني تخييل ذات، فهذا الأخير يقوم على الانطلاق من الذات لإنشاء وخلق وجود آخر، أي نقل الكينونة في حقل الاحتمالات الممكنة التي يمكن أن تكون في الواقع، أما التخييل الذاتي فهو نقل حياة المرء إلى حقل المستحيل، عبر مجال الكتابة، فهي المكان الذي لن يوجد أبداً على الواقع"<sup>1</sup>، لعدم وجود تطابق بين ما هو ملفوظ في النص وبين ما هو كائن في الحقيقة.

يظهر التخييل الذاتي لماّ تصبح الذات \_بوعي\_ نواة الكتابة وتقنية سردية شأنها شأن باقي التقنيات الموظفة في الرواية، ويتم تفعيل الذات فيه عبر اللغة بواسطة استخدام مرجعياتها الواقعية، كالهوية، الأحداث، بعض الأماكن التي تواجد فيها والعصر الذي عاشت فيه ضمن مجموعة أفراد، وتختلف عن السيرة الذاتية في كون ذات هذه الأخير هي من تقوم بالفعل وتنقله أيضاً عبر نشاط الذاكرة لتكون معظم الأحداث حقيقية يتخللها بعض التخييل ليملاً فراغات الذاكرة "والذي يكون غالباً لاواعياً أو مستتراً، وهذا ما يؤكد عليه جيرار جنيت بقوله: لا أرى جيداً كيف يمكن تذوق السيرة دون تذوق التخييل الذاتي"<sup>2</sup>، أما الذات في هذا الأخير فإنها تتخيل أحداثاً وتوهم القارئ بواقعها وحقيقتها عبر مرجعياتها الخاصة.

### 3. ما التخييل الذاتي؟

ورد التخييل الذاتي في السردية العربية كظاهرة جديدة لا تزال موضع جدل ودراسة بين الباحثين، كونه يقع بين جنسين أدبيين: السيرة الذاتية المعتمدة على بوح الذات وعلى الرواية

<sup>1</sup> – CÉLINE Maglica, « Essai sur l'autofiction », Article en ligne:

<http://www.uhb.fr/alc/cellam/soidisant/01/Question/analyse2/MAGLICA.html>.

<sup>2</sup> – عبد المالك أشهبون، من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة، مطبعة أنفة، فاس، دط، 2007، ص17.

القائمة على التخييل، فلا يمكننا أن نتحدث عن التخييل الذاتي دون التطرق إلى السيرة الذاتية، كونه يستمد من هذه الأخيرة المراجع الأساسية وبيوغرافية الذات، كي يوهم القارئ بواقعية الأحداث والشخصيات، ولا يمكن أيضا أن نتجاوز الرواية فهو يكتسي حلتها ويستغرق خصائصها وتقنياتها الفنية، وهو يشكلهما ويربطهما كعقدة واحدة تحدث لبسا وقلقا يدفع للتفتيش عن وجه الحقيقة .

ظهر التخييل الذاتي مع الروائي والناقد الفرنسي سارج دبروفيسكي ( Serge Doubrovsky) عام 1977، من خلال كتابه الموسوم بـ: "الأبناء/خيوط" (fils)، الذي أدرجه على الصفحة الرابعة كتجنيس فرعي ضمن "التخييل ذاتي"، وهناك من أرجع ابتداء المصطلح ومنهم فيليب غاسبيريني philippe gaspirine في محاولة منه إلى رصد بذور نشأة المصطلح، للكاتب البولوني جرزي كوزنسكي jerzy kosinski في كتابة العصفور المبرقش l'oiseau Bariolé وترجمت كذلك بـ: الطائر الملون، وصدرت سنة حيث تخيل المؤلف ذاته طفلا يهوديا تائها في أوروبا أثناء الحرب العالمية 1965 غير أن دبروفيسكي لم ينف استعمال كوزنسكي للمصطلح إلا أنه يرى بأن نصه لا تتوفر فيه لشروط التخييل الذاتي وهو قريب من الرواية السيرية<sup>1</sup> وهذا وفق الشروط التي وضعها لتصنيف التخييل الذاتي.

جعل دبروفيسكي عنوان أثره الأدبي يحتمل معنيين ليخلق مساحة التباس لدى القارئ فهو "يسرد خيوط حياة منسوجة لغويا أو مراحل قصة طفل"<sup>2</sup>، وقد صادف نصه فراغات تركها فيليب لوجون في جدولته وهو يحدد الموانيق السيرية والروائية في علاقتها بـ: المؤلف\_الروائي \_إسم الشخصية كما يأتي:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا؟ (في إشكالية التخييل الذاتي)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة\_مصر، ط1، 2019، ص75

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

<sup>3</sup> - Philippe Lejeune, Le pact autobiographie, p28

| إسم الشخصية<br>الميثاق | # إسم المؤلف         | 0 =                       | = إسم المؤلف              |
|------------------------|----------------------|---------------------------|---------------------------|
| روائي                  | أ <sup>1</sup> رواية | أ <sup>2</sup> رواية      |                           |
| 0 =                    | ب <sup>1</sup> رواية | ب <sup>2</sup> غير محدد   | أ <sup>3</sup> سيرة ذاتية |
| سيرة ذاتية             |                      | ج <sup>2</sup> سيرة ذاتية | ب <sup>3</sup> سيرة ذاتية |

نلاحظ من خلال الجدول بأن هناك ثلاث حالات يتحقق فيه الميثاق الروائي، وثلاث حالات يتحقق فيها الميثاق السيرذاتي، وحالة غير محددة الميثاق، وخانتين فارغتين كما يلي:

— حالة الميثاق الروائي: وفيه تكون الشخصية البطلة إما لا تطابق إسم المؤلف، أو إسم الشخصية غير مذكورة فلا يمكننا الجزم بأنها المؤلف، أو حالة عدم ذكر الميثاق ولا يحصل تطابق بين إسم الشخصية البطلة واسم المؤلف.

— حالة ميثاق السيرة الذاتي: تتحقق السيرة الذاتية إذا تطابق إسم الشخصية مع اسم المؤلف دون ذكر الميثاق أو حالة وجود الميثاق السيرذاتي وغياب إسم الشخصية، أو وجود الميثاق مع تطابق إسم المؤلف مع الشخصية.

— حالة غير محددة: وفيها لم يتم ذكر الميثاق ولم يتم ذكر إسم الشخصية لعودتها لشخص مجهول.

أما الخانتان الفارغتان فكانتا القضية التي شغلت فيليب لوجون:

- الخانة الأولى: لم يحدد نوع الميثاق الذي يتطابق فيه اسم الشخصية مع اسم المؤلف، وقد طرح في هذا الصدد تساؤل: "هل يمكن لبطل الرواية أن يحمل نفس اسم المؤلف؟.. ربما كان هذا تناقضا داخليا يمكن أن نستخلص منه نتائج مفيدة. ولكن، في الواقع،

لا يخطر بالبال أي مثال على بحث من هذا النوع، وحتى لو تحققت الحالة، فإن القارئ سيظن أن خطأ ما وقع<sup>1</sup>، وعليه وجّه فيها دبروفيسكي رسالة إلى لوجون بقوله: "لقد أردت، برغبة عميقة، أن أملأ الفراغ الذي خلفه تحليلكم، وهي رغبة زامنت فجأة نصكم النقدي مع ما أنا بصدد كتابته"<sup>2</sup>، أي رواية "الأبناء" التي ملأت الفراغ الموجود في الخانة .

• الخانة الثانية: يظهر فيها المؤلف مجهول وهي ظاهرة عرضية كمخطوطة عثر عليها في مخزن غير منشورة وغير موقعة وتتولد عنها احتمالين: إما أن يعلن السارد اسمه في موضع من النص فتتشكل معرفة ما إذا تعلق الأمر بشخصية واقعية مادامت السيرة الذاتية تروي حكاية مؤرخة ومحددة وإما أن السارد الشخصية لا يعلن اسمه فنكون بصدد ميثاق غير محدد.<sup>3</sup> إذن فالتخييل الذاتي يشغل الخانة الفارغة الأولى حين يكون المؤلف هو نفسه السارد والشخصية الرئيسية.

عام 1989 كتب فنسنت كولونا ( Vincent Colonna ) أطروحة دكتوراه<sup>4</sup> تحت إشراف جيرار جنيت (Gérard Genette) يعرف فيها التخييل الذاتي، باعتباره ظاهرة أدبية، بقوله: "التخييل الذاتي هو عمل أدبي ينشئ بواسطته المؤلف شخصية ووجودا مع حفاظه على هويته الحقيقية (اسمه الحقيقي)"<sup>5</sup>، وهذا التعريف يصب في مجرى مفهوم تخييل الذات، وليس التخييل الذاتي، فحين يختلق المؤلف شخصية ما فهو يحيلها إلى عالم الخيال، والتخييل الذاتي يستحضر حياة المؤلف المتجذرة في أعماق الواقع بطابع تخيلي، وفي خضم المأزق المفهومي

<sup>1</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص46.

<sup>2</sup> - عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف: التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، دار كنوز الحكمة، الأبيار\_الجزائر، ط1، 2012، ص08.

<sup>3</sup> - ينظر، فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص48.

<sup>4</sup> - Vincent Colonna, L'autofiction. Essai sur La fonctionnalisation de soi en littérature, thèse inédite dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، ص30.

راح جيرار جنيت و جاك لوكارم (Jacques Lecarme) يميزان بين أصناف التخييل الذاتي، إذ يقول جيرار جنيت "أحدث هنا عن التخييلات الذاتية الحقيقية \_ في المحتوى السردى، إذا صح القول، الأصالة التخيلية مثل (كما أفترض) الكوميديا الإلهية \_ والتخييلات الذاتية الكاذبة المخيلة لأجل الجمركة: بعبارة أخرى، السير الذاتية المخزية"<sup>1</sup>، وهنا يفصل بين أنواع التخييل الذاتي حسب معيار الصدق/الكذب وهو يتفق مع كولونا في المفهوم \_إضفاء التخييل على الذات \_ ويمثل بالكوميديا الإلهية لدانتي بأنها تخيلات حقيقة في حين أن التخييلات الذاتية المزيفة هي التي تستغل التخييل لعبور الجمارك فقط، أما جاك لوكارم فيميز بين نوعين من التخييل الذاتي :

- التخييل الذاتي الحقيقي: حيث تكون الأحداث والوقائع قد حدثت فعلا، وهنا لا ينصرف التخييل إلى محتوى الذكريات المسرودة، وإنما إلى طرائق السرد، وأساليب التلفظ .
- التخييل الذاتي العام: حيث سيتم مزج الحياة الحقيقية بالتخييل، فلا المسرود حقيقي كما ينبغي أن تكون الحقيقة في السيرة الذاتية ولا هو خيالي صرف كما ينبغي أن تكون الوقائع في الرواية<sup>2</sup>

مثلا اختلف النقاد حول مفهومه التخييل الذاتي فقد اختلفوا أيضا في تصنيفه، هل هو جنس أدبي أم ظاهرة أدبية ؟ فمن جهة لم توضع الأسس التي توجد في كل جنس حتى يميز عن غيره عدا المعايير التي حددها دوبروفيسكي، ومن جهة أخرى لم تكن هناك أعمال أدبية تعزز انتشاره حتى يعترف به، فيعتبره جاك لوكارم جنسا رديئا، وماري داريوسيك - Marie Darrieussecq تصف التخييل الذاتي بالجنس الأدبي غير الجاد 1996، وميشيل كونتات

<sup>1</sup> - Gérard Genette, fiction et diction, paris, seuil, coll."poétique" 1991, p87.

<sup>2</sup> - ينظر، عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف: التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ص13.

Michel Contat كتب في مقال "العالم" بأنه جنس غير مؤهل<sup>1</sup> وفنست كولونا يؤكد بأن لا يمكن تصنيفه ضمن الأجناس الأدبية فقد "ظل لمدة طويلة مجردا من التلقي، ومن الخطاب، ومن الذاكرة، ومن التاريخ، ومن المنزل، ومن الاسم، ومع ذلك فهو يتجلى من خلال طبقة من النصوص لا يمكن إنكار وجدها، ويتسم ببعض شروط الجنس، ويقدم اطرادات لممارسات خطابية"<sup>2</sup> فقد كان مستعصيا على إنتاج الذي يمنحه منزلة وحضورا وعلى التلقي الذي يصنع له تاريخا ويجعله جنسا أدبيا معترفا به .

#### 4. خصائص التخييل الذاتي

يرى دبروفيسكي بأن إدراج النصوص ضمن التخييل الذاتي يتحقق عبر ثلاثة معايير ومن خلالها يتسنى للقارئ معرفة نوع النص الذي يتعامل معه:

- اسم الإشارات المرجعية: وتضم الهوية الإعلامية، اسم المؤلف الحقيقي، أسماء الفاعلين النصيين الحقيقة، بسرد الحقيقي والواقعي من حياة المؤلف مع تقبل ما يترتب عنه من مخاطر.
- إثبات السمات الروائية: وتكون في الصفحة الأولى من الرواية مع تحديد التجنيسي رواية، كما يجب تبني إستراتيجية الرواية في النص وفي بلورة إجراءات التلقي.
- الاشتغال على النص: ويتم بالبحث في الأساليب السردية المبتكرة، وتجنب التكوين الخطي للزمن، عن طريق التكتيف والتداخل وغيرهما<sup>3</sup> وهي شروط قد لا تستوعب كل الأعمال الأدبية المرنة ولأن فنية الأدب تكمن في الإبداع الذي لا يتقيد ولا يقن.

<sup>1</sup> – ROMERAL, Francisca, les années 80 et l'épanouissement de l'autofiction: Annie Ernaus et Alii. Intercâmbio, 2<sup>a</sup> série, vol. 6, 2013, p146

<sup>2</sup> – محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة: قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ص 160.

<sup>3</sup> – ينظر، عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف: التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ص 19.

تذكر سلوى السعداوي في كتابها " الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا؟" أن فيليب جاسبرني philipe Gasparini وضع عشرة شروط لجنس التخييل الذاتي :<sup>1</sup>

- التطابق الاسمي بين المؤلف والبطل\_الراوي
- العنوان الفرعي: رواية
- أولية القصة
- البحث عن شكل أصلي
- كتابة تهدف إلى التلفظية الفورية
- إعادة تركيب الزمن الخطي (انتقائيا، تكتيفا، تفريغا، تشظيا، تشويشا...)
- توظيف مكثف لحاضر الحكي
- التزام سرد الأعمال والأحداث الواقعية
- الاندفاع لكشف الحقيقة
- إستراتيجية سلطة القارئ

يتضح لنا من شروط جاسبرني بأن الشرط الثاني والثامن يجمع بين التخييل والواقع، فبالنسبة إليه يجب أن تكون الأحداث قد وقعت فعلا للمؤلف وهذا يعني سرد جزء من سيرته في قالب روائي محض وهذا ما يجعل التخييل الذاتي كتابة ملتبسة وصعبة المراس وتحتاج دقة كبيرة في عرض الأحداث.

##### 5. التخييل الذاتي في المشهد الأدبي والنقدي العربي.

واكب السرد العربي المعاصر مغامرة الكتابة الإبداعية الجديدة القائمة على كتابة الذات بطريقة تخيلية شعرية، بعدما كانت تقتصر على الكتابة عنها وعن أصدائها السيرية، ويعد عامل المثاقفة بين الآداب العربية والغربية أهم عامل سمح بولوج "التخييل الذاتي" إلى الساحة

<sup>1</sup> -سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا؟ (في إشكالية التخييل الذاتي)، ص 91-92

العربية الأدبية والنقدية، وقد ظهرت نصوص عربية لا تنتمي للسيرة الذاتية التي يعترف فيها المؤلف بحضوره ولا للرواية الصريحة بكل أجزائها التخيلية، ولم تأتي النصوص مجنسة بالتخييل الذاتي لأنه لم يجمع النقاد بأنه جنس أدبي غير أن «عبد القادر الشاوي» خاض الغمار وجنس روايتي: "المدى" و"من قال أنا؟" بتوصيف: التخييل الذاتي، في حين اختار بعض الروائيين تجنيس نصوصهم بـ: رواية مثل "ياصاحبي السجن" «لأيمن العتوم» أو محكيات كما قام بها «محمد برادة» في "مثل صيف لن يتكرر" أو حتى بلا تجنيس كما فعلت «أحلام مستغانمي» في عملها "شها كفراق"، والمؤلف العربي يختار هذه التصنيفات المقولبة ضمن التخييل الذاتي إما بحكم مجتمعه، إذ لا يملك الجرأة على الاعتراف الكامل بذاته وغير مستعد بعد لتحمل مسؤولية البوح ومواجهة مجتمعه الضيق والواسع ولهذا يختار هذا اللون من الكتابة بدل السيرة الذاتية حتى يتحرر ولا يلتزم بالميثاق السير ذاتي القائم على الصدق والحقيقة، وإما هو لا يدرك بأنه يكتب ضمن هذا النوع الجديد من الكتابة.

يعود تغييب تجنيس التخييل الذاتي في النصوص العربية إلى أنه مازال يشكل لبسا لعدم وجود معايير تضبطه، كما هو الحال في باقي الأجناس، فعندما يظهر ظل ذات المؤلف في نصه كاشفا عن ذاته ومصرحا بالتخييل في آن واحد، تتجلى لدى القارئ إشكالية معرفته الإطار السردى الذي يقرأه، إذن فالتخييل الذاتي "ممارسة سردية مازالت تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة"<sup>1</sup> وعلى الصعيد النقدي فإن هذا الموضع حاز أهمية كبيرة، ولربما تفوق دراسات التخييل الذاتي نصوصه الإبداعية، ونذكر منهم:

- سلوى السعداوي في كتابها الكذب الحقيقي: من قال أنني أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، إذ طرحت فيه منظورها عن السيرة الذاتية وتحولاتها وعن التخييل الذاتي من خلال دراسة نماذج روائية مسرودة بضمير المفرد المتكلم محصورة بين التخييل والواقع.

<sup>1</sup> - عبد الله شطاح، نرجسية بلاضاف: التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ص 07.

- نرجسية بلا ضفاف: التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، الذي يحتوي على مجموعة مقالات تدرس ثلاثة أعمال لواسيني الأعرج (أنثى السراب، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال) في ظل لعبة تحكم قواعدها الذات ومغامراتها اللغوية .
  - ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي لزهور كرام، تدرس فيه مجموعة من النصوص، تحضر فيها ذات المؤلف وعلى رأسهم "من قال أنا؟" لـ: « عبد القادر الشاوي » "امرأة من ماء" لـ: «عز الدين التازي» .
- وحتى نتمكن من معرفة كيفية اشتغال التخييل الذاتي في النصوص نلجأ إلى الدراسة التطبيقية التي تسعى لمكاشفة الذات ضمن فاعليتها التخيلية في رواية " سمر كلمات"، وهو ما سنتناوله في المبحث الموالي.

## ١١. مظاهر التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات

سمر كلمات أو رواية العشرين دقيقة، سرد بحضور المؤلف، تتدافع شخصياتها وتسرد أحداثها على شوارع الكويت ومعالما الكبرى إثر استتطاق ذاكرة كل شخصية، ثم تتناوب الإشارات الضوئية بألوانها الثلاثة (الأحمر، الأصفر، الأخضر) التي تشير إلى المحذور والممكن والمباح، من الدروب التي تسلكها كل شخصية، تأتي الرواية في أحد عشر فصلا، اختار لها طالب الرفاعي شخصية "سمر" بطلته قصته وخصص لها ثلاثة فصول، إنها رواية بوليفونية، يتقاسم مؤلفها السرد إلى جانب شخصيات تقوم بإدراجه في الأحداث ومن ثم تشير إلى نوع العلاقة التي تجمعها، وهي مقسمة إلى حقيقية لها صلة قرابة به وأخرى متخيلة، هذا الحضور الصريح للمؤلف يجعلنا نختار في نوع العقد المبرم الذي يفترض وجود قواعد صريحة، ثابتة ومعترف بها لاتفاق مشترك بين المؤلفين والقراء، بحضور الكاتب الشرعي الذي يتم التوقيع عنده على العقد نفسه وفي الوقت نفسه<sup>1</sup> والنص جاء متأرجحا بين ميثاقين :

الأول : الميثاق الروائي المتجلي من خلال :

- أ- التجنيس الذي اختاره الكاتب على الغلاف "رواية"، أي الإقرار بالطابع التخيلي وهو في المقابل ينافي الميثاق السيرداتي المنبثق من صميم الواقع.
- ب- العنوان: الموسوم بـ: "سمر كلمات"، و"سمر" تحيل على الشخصية البطلة المتخيلة وقد جاء في الرواية: "...أنا رسمت مخططا لأحداث الرواية الرئيسية، وسمر تسير وفق ما أريد لها، سواء بعلاقتها مع جاسم زوج أختها أو سليمان صديقها"<sup>2</sup> في تأكيد على الميثاق الروائي.

<sup>1</sup> - ينظر، فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص13

<sup>2</sup> - طالب الرفاعي، سمر كلمات، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت\_لبنان، 2006، ط1،

ج- مكونات النص الروائي: يحتمل الميثاق الروائي أحداثاً غير حقيقة وأكثر تعقيداً من الحياة العادية، كما يتضمن زمناً متشظياً يمكن المؤلف من توجيه سرده حيثما شاء، إضافة لوجود شخصيات متخيلة، يقول طالب الرفاعي في هذا الصدد: "في مرحلة التخطيط والإعداد للرواية، حددت الحكاية الرئيسية، ورسمت الشخصيات الأساسية: سمر وسليمان وجاسم ودلال.

أعددت ورقة بملاح ودور كل شخصية،"<sup>1</sup>

الثاني: الميثاق السيرذاتي: حين يعلن الكاتب عن حياته كأن يقول: "أقسم بأن أقول الحقيقة، كل الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة"<sup>2</sup>، قوامه الصدق والدقة، تتطابق فيه هوية المؤلف مع الشخصية والسارد، فيكون السرد بضمير المتكلم، وفي "سمر كلمات" تطابقت الهويات الثلاثة في شخص واحد يمثل طالب الرفاعي، وعبارة "أنا طالب الرفاعي" التي وردت في النص أكثر من مرة إثبات على وجود العنصر السيرذاتي، إلى جانب تسريب جزء من معلوماته الشخصية، وهذا ما سنفصله في العناصر الموالية.

يرى فيليب لوجون: "أن أهمية العقد تكمن في كونه يحدد من الواقع موقف القارئ: إذا لم يكن التطابق مؤكداً (وهي حالة التخييل)، فإن القارئ سيحاول عقد مشابهات، ولو لم يرغب المؤلف في ذلك، أما إذا تأكد التطابق (وهي حالة السيرة الذاتية)، فسيميل إلى محاولة البحث عن الاختلافات"<sup>3</sup>، وفي التخييل الذاتي يمر القارئ بمرحلتين رصد المشابهات واكتشاف الاختلافات في نص واحد في سبيل معرفة ما إذا كانت هذه الشخصيات والوقائع في "سمر كلمات" حقيقة، أم هي محض نسج خيال يصوره لنا طالب الرفاعي، وهو ما سنحاول البحث فيه من خلال الآتي.

<sup>1</sup> - الرواية، ص 40

<sup>2</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 53

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 39

## 1. الهوية الإعلامية: ثلاثية المؤلف-السارد-الشخصية

يشكل تطابق المؤلف مع السارد والشخصية عنصرا رئيسيا يحيل على: السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية والتخييل الذاتي، ويختصر جيران جنيت هذا التطابق في المعادلة: المؤلف=السارد=الشخصية<sup>1</sup>، ويكمن الفصل بينهما في أن السيرة الذاتية تفصح عن نفسها منذ بداية النص حين يقدم المؤلف نفسه بنفسه، ويكون المحور الأساسي في سرد يقنع القارئ بقول الحقيقية، ولا مجال للتخيال أو التزوير، وكما يقول فيليب لوجون: "أما السيرة الذاتية فلا تحتوي درجات : إنها كل شيء أو لا شيء"<sup>2</sup>، وبالنسبة لرواية السيرة الذاتية فإنها مصطلح قريب جدا من السيرة باعتبارهما نصين مرجعيين هدفهما التشابه مع الحقيقي<sup>3</sup> أما التخييل الذاتي فإنه يجنس غالبا ب:رواية ويظهر المؤلف شخصية إلى جانب شخصيات أخرى تقاسمه البطولة، وتسرد بضمير المتكلم قصة مركزها حدث أساسي شديد الواقعية أو جزء صغير من حياة المؤلف، تدور حوله أحداث تستدعيها الذاكرة، تذكر بالاستمرار بأن الحياة هنا حقيقية والواقع محركها.

ظهر في فصلين من الرواية المؤلف طالب الرفاعي كشخصية تسرد أحداثها بنفسها، غير أنه ورد كذلك على لسان شخصياته التي تجمعها به علاقات وهمية: كسمر، ريم وسليمان وفي الصفحة الثانية عشر تستحضره "سمر" فتقول:

"في أكثر من نقاش عارض طالب آراء سليمان:

المرأة ليست كالرجل، المرأة مستباحة ومضطهدة في مجتمعنا لمجرد كونها امرأة.. مستباحة في كل مراحل عمرها، ونحتاج وقتا طويلا لتغيير هذا الوضع"<sup>4</sup>، ثم تكمل:

<sup>1</sup> – Gérard Genette, fiction et direction, p83.

<sup>2</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 37

<sup>3</sup> - ينظر، المرجع نفسه، ص 52

<sup>4</sup> - الرواية، ص 12.

"أخبرت طالب، أفهمته أن إحدى صديقتي تريد الزواج من طليق أختها، تناقشت معه أكثر من مرة...في آخر حديث بيننا قال لي:

"العلاقات الإنسانية معقدة، ولكل علاقة ظرفها الخاص، لكنني لست مع هذه العلاقة".

كنت أزوره في مكتبه الصغير في "جريدة فنون" في المدرسة القبلية، وكعادته يراجع بعض بروفات " الجريدة" نظر إليّ، وعلى طريقته في تأكيد كلماته خاطبني:

"قولي لصديقتك إن علاقة مثل هذه تحمل بذور فشلها تحت سطحها"<sup>1</sup>

عند ظهور المؤلف باسمه الحقيقي كشخصية تسرد أحداثها بنفسها، تحدث عند القارئ دهشة من شأنها أن تشده للنص أكثر، وهو ما يجعله يضع نصب عينيه بأنه أمام حياة حقيقية لشخص ذي كيان حي يعيش بين الناس، فلا يمكنه أن يضع ملامح شخص آخر مكانه، كما الحال في الرواية، ويظهر في مقطع آخر:

"أهلاً أستاذ طالب"

قالت سمر بلهجة رسمية ترحب بي، نهضت من خلف مكتبها مدّت ذراعاً ناعمة لتصافحني، والتفتت تخاطب امرأة جالسة أمامها:

"الكاتب طالب الرفاعي"<sup>2</sup>، وهذا الظهور الثاني للمؤلف، يحمل فيه وظيفته واسمه حتى يؤكد على وجوده الفعلي في الواقع مما يوهم بأن الأحداث حوله تنطق بالحقيقة، فالمؤلف الرفاعي شخص يكتب وينشر، ولأنه متواجد خارج النص وفي النص، فإنه يعتبر صلة بين الاثنين، ويتحدد باعتباره شخصاً واقعياً مسؤولاً اجتماعياً، ومنتجاً لخطاب في آن

<sup>1</sup> - الرواية، ص 15.

<sup>2</sup> - الرواية، ص 56.

واحد<sup>1</sup>، كما يستدعي في مقطع من الرواية جزءا من ذكريات طفولته فيقول: "عشت أجمل سنوات طفولتي، بيتنا الأول كان في "فريج القضيبى"، قبل أن ننقل إلى "فريج بورسلي". كنت وأطفال الفريج، لا نمل الذهاب وقضاء معظم أوقاتنا على شاطئ البحر، وحده متعتنا الأجل، اللعب والسياسة وصيد السمك<sup>2</sup>، ويقول: "...هنا كان يصلي أبي، وهنا، في بيتنا القديم، تفتحت قصص المراهقة في قلبي"<sup>3</sup>، ويكمل: "مسجد بورسلي "يجاور مبنى" المرسوم الحر" على الجهة اليمنى من الطريق، أبي كان يصطحبنا أنا وأخي عيسى، وأخي هشام إلى هنا لتأدية صلاة العيد<sup>4</sup>، من خلال هذه المقبوسات المستثارة من قبل "فريج القضيبى" والبيت القديم يخيل لنا السارد/الرفاعي بأنه حظي بطفولة جيدة وسليمة، في عائلة محافظة وهي ضمنا تمثل باقي أسر الكويت، وتقنية استدعاء الذاكرة تحيل إلى فن السيرة الذاتية، فالحكي هنا استعادي تم بضمير المفرد المتكلم وقد تطابقت هوية الكاتب مع السارد والشخصية، وهذا العنصر يحدد جنس السيرة الذاتية، "فالتطابق إما أن يكون أو لا يكون، لا وجود لدرجة ممكنة، وكل شيء يقود إلى نتيجة سلبية"<sup>5</sup>، وفي الاقتباس نوع من الإيهام بالواقعية، يعتمد الروائي لتفعيل عامل المشابهة بين الأحداث التخيلية والأحداث الحقيقة، محاولا بذلك عقد ميثاق سيرذاتي مع القارئ.

يقول طالب الرفاعي الشخصية/السارد كاشفا عن حالته الاجتماعية: "أنا متزوج ولي بنتان...أكبرهما فرح تخرجت من الجامعة، وستكمل دراساتها العليا"<sup>6</sup>، ويقول: " كنت

<sup>1</sup> -فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص35

<sup>2</sup> - الرواية، ص52

<sup>3</sup> - الرواية، ص54

<sup>4</sup> - الرواية، ص 55

<sup>5</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص24

<sup>6</sup> - الرواية، ص58.

محاطا بشروق وفرح وفادية<sup>1</sup> وهذا تمويه آخر بقوله الحقيقة، حيث يعقد القارئ مجموعة من المشابهات بين النص والواقع، وعليه يحدد طبيعة الأحداث إن كانت تخيلية أم حقيقية، وهنا يستحضر الرفاعي شخصيات من واقعه المعيش كابنتيه فرح وفادية وزوجته شروق، فيخلط بين الأسماء الحقيقة والأحداث التخيلية ويمزجها في قطعة سردية واحدة، وهو حال التخييل الذاتي الذي يوهم بالحقيقة حين يستخدم المؤلف جزءا من معلوماته الشخصية المتداولة بين الناس، وفي الواقع الفعلي لطالب الرفاعي الحقيق بنتا كبرى اسمها فرح<sup>2</sup> وتكرار اسمها في الرواية يشير إلى ذلك، ويقول أيضا:

"ماذا حصل؟

قالت متسائلة، فبادرتها وشيء من فرح:

"أخيرا عثرت على فكرة كتابة شخصية ريم".

"أنا بانتظارك"<sup>3</sup>، قال لها شيء من فرح وليس شيء من الفرح، في إشارة لابنته.

إن المحاكاة السارية هنا تعزز من واقعية الأحداث، غير أن الكاتب من جهة أخرى يشير بأننا على عتبة الخيال، من خلال الإشارات التي ساقها في الرواية فيقول في حوار يجمع طالب بريم: سمر بطلة الرواية وصديقها اسمه سليمان"

ابتسمت له قائلة:

"لماذا سليمان"

"ابنتي فرح اقترحت الاسم"

<sup>1</sup> - الرواية، ص157.

<sup>2</sup> - يذكرها في إهداء عمله: ظل الشمس، أما ابنته فادية فهي مذكورة في إهداء رواية سمر كلمات.

<sup>3</sup> - الرواية، ص156.

كانت المرة الأولى في حياتي التي أشارك فيها كاتباً التخطيط لكتابه روايته.راح يكلمني عن مشروع روايته: القصة والأبطال والأمكنة، والحوادث المتخيلة...<sup>1</sup> وعليه يعيد القارئ إلى مسار التخييل السردي.

إن سرد جزء من حياة المؤلف بنفسه وسيلة فعالة لربط المؤلف طوال فترة الرواية بمخيلة القارئ، وحين يصبح الواقع مادة يتم تحويلها إلى نص تخيلي يجعلنا نتساءل: إلى من تعود الذات الحقيقية الموجودة في النص إلى طالب الرفاعي الكاتب الفعلي، أم الشخصية/السارد؟، وهذا يعني أن العناصر الأوتوبوغرافية وحدها لا تكفي للفصل في هذه العلاقة، ففي الرواية تم "تحويل ذات المؤلف إلى مادة متخيلة، تحمل معها تاريخها الواقعي\_بشكل ضمني\_ غير أن وضعيتها في النص تجعل منها ذاتاً أخرى بعيدة بعض الشيء عن المؤلف، إنها صوت المواجهة المحتمل لصوت المؤلف الواقعي"<sup>2</sup> فالغرض ليس التوثيق إنما جعل المقومات السيرية تقنية سردية تغري القارئ بتصديق ما يحكيه.

## 2. التخييل الذاتي على مستوى الشخصيات:

يستخدم المؤلف/طالب الرفاعي التخييل الذاتي عن طريق الآخر حين يدع الشخصية تروي قصتها الخاصة انطلاقاً من وعيها، وعبر ضمير المتكلم، ثم تقدمه في إطار العلاقة التي تجمعها، وهذه الميزة لا تحققها السيرة الذاتية إذ يرويها السارد العليم فيكون سرداً بضمير الغائب، يقول محمد الباردي في هذا الصدد: "إن مسألة توظيف الضمير لا قيمة لها إذا لم تفدنا في تحديد وضعية السارد من سرده. في النصوص التي توظف ضمير المتكلم المفرد ندرك بسهولة أن الذي يروي التجربة هو الشخصية المركزية صاحب التجربة وهذا يعني أن السارد مشارك أساسي في التجربة باعتباره صاحبها وهو

<sup>1</sup> - الرواية، ص225.

<sup>2</sup> - زهور كرام، ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي، مطبعة الأمنية، الرباط\_المغرب، 2013، ص81.

يروى من داخل التجربة ذاتها ولا يمكن أن تكون البتة خارجاً<sup>1</sup>، لذا فقضية الضمير مهمة في تحديد نوع النص وفي هذا المستوى "ترد المادة من خلال رؤية شخصية معينة ووفق وجهة نظرها، وهذا يعني تعديلاً لدرجة الإدراك وحقله بما يوافق تلك الشخصية المتحركة في المادة"<sup>2</sup>، ومن خلال سرد كل شخصية قصتها ورد ذكر طالب الرفاعي عبر: سمر، جاسم، ريم، وعبير، فيصفه جاسم بقوله: "أبصرت رجلاً طويلاً القامة بملابس رياضية"<sup>3</sup> ويكمل "كان يقف أمامي بنظرته الثابتة وطوله وضعفه وشعره القصير.

مدّ يده لي قائلاً:

"أنا طالب الرفاعي"<sup>4</sup>.

نجد أن الكاتب كرر ذكر اسمه في الرواية ليشير إلى أن تطابق هويته مع الشخصية الساردة محقق، معلنا بهذا بأن يسرد سيرته الذاتية، فما "يوضح السيرة الذاتية بالنسبة لمن يقرأها هو، قبل كل شيء عقد تطابق مختوم باسم العلم"<sup>5</sup>، وهذا تصريح من طرف الرفاعي بأن الرواية تحكي قصته الحقيقية.

كما يضيف معلومات أخرى عنه ليستمر في الإيهام بحقيقة الأحداث، وليؤكد حضور سيرته الذاتية حين يقول: "دخلت المطعم فأبصرت طالباً جالساً مع امرأة وطفلة صغيرة... راحت الطفلة الصغيرة تنتظر إليه فقال لي:

"هذه ابنتي الصغيرة فادية"<sup>6</sup>

<sup>1</sup> - محمد الباردي، عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 105.

<sup>2</sup> - الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط 1، 2000، ص 158.

<sup>3</sup> - الرواية، ص 70.

<sup>4</sup> - الرواية، ص 71.

<sup>5</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 48-49.

<sup>6</sup> - الرواية، ص 78.

يذكر جاسم بعض الصفات الجسدية الخارجية التي تتطابق فيها صفات طالب الرفاعي المتخيل والحقيقي، والتي يمكن لأي شخص من عامة الناس أن يلاحظها عند أول مشاهدة، ويمكن أن نتأكد منها عبر الصور المنشورة في الانترنت.

تقول عبير الصديقة التخيلية لزوجة طالب الرفاعي: "أذكر أن الدكتورة شروق كانت في مكتبي، وكنت أبكي بحرقة شاكية لها خلفي مع جاسم..وانعطف صوتها تشكو ضيقها:

"حين يبدأ طالب بكتابة رواية جديدة، يصبح عصبي المزاج، لا يحتمل أي كلمة أو نقاش".

...راحت تنظر إلي، قبل أن تقول:

"هو معجب بإحدى شخصيات روايته الجديدة، ولقد دخل بعلاقة روائية معها"<sup>1</sup>

وهنا يقحم الرفاعي/المؤلف شخصيات متصلة به في واقعه الفعلي كزوجته شروق لتخوض غمار اللغة في مشهد يحمل كتلة مشاعرية تصف عسر البدايات الكتابية التي يمر بها أي كاتب، وبظهور شخصيات تنتمي لعالمه الحقيقي يبرز الفرق بين الرواية السيرية والتخييل الذاتي، فالأولى تعنى بسرد أحداث شخصية تحت غطاء شخوص تخيلية، بينما الثاني يسبغ الحياة على أحداث وهمية تعيشها شخصيات حقيقية لها الاسم نفسه<sup>2</sup>، وقد استمر باستحضار الأشخاص القريبين منه على المستوى الاجتماعي، فيشير إلى حياته الزوجية بصفته روائي فيقول: "حين أعود إلى البيت أحاول جاهدا أن أبدو هادئا. تظل زوجتي شروق كعادتها تحوم حولي، تلاحقني بقلقها ونظراتها الناطقة

<sup>1</sup> - الرواية، ص116-117.

<sup>2</sup> - ينظر، عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف: التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ص99

وبأسئلتها، وسرعان ما أضيق بحصارها، ينفجر غضبي، أهب مشتعلا في وجهها. نتصارخ، ولحظة يهدأ ما بيننا .. وأقول لها:

"أفكر في مشاهد وفصول الرواية الجديدة، البداية صعبة دائم"<sup>1</sup>، ثم تتحجج زوجته/التخيلية شروق: "أنت لا تعيش على جزيرة منعزلة لوحذك، لك أسرة وبيت وأهل وأصدقاء"<sup>2</sup>، وهي دلالة على مكانته الاجتماعية، وعلى طبعه أيضا، قبل وبعد دخوله لعالم "سمر كلمات"، ثم تكمل عبير "ما قرأت شيئا لطالب الرفاعي زوج شروق من قبل، لكنني سأقرأ روايته التي يكتبها"<sup>3</sup>، في إشارة لروايتها، وتأكيد على وظيفته ككاتب وكزوج لشروق، وكأنه يلح بأن يجعل القارئ يصدق بأنه قول الحقيقة، بأن يستحضر جزءا من سيرته وموقفا حرجا يمكن لأي كاتب أن يمر به عند شروعه في الكتابة .

تقول سمر: طالب صديق سليمان منذ أن كانا في المدرسة الثانوية:

"درسنا في ثانوية "يوسف بن عيسى القناعي"، في منطقة الضاحية".

حدثني طالب في إحدى المرات قائلا:

"سليمان كان في صفي. تعرّفت عليه في الصف الثانوي، ومن وقتها صرنا أصدقاء، بعد تخرجنا من المدرسة، دخلنا جامعة الكويت، هو اختار كلية التجارة، وأنا قصدت الهندسة، لكننا لم ننقطع يوما عن بعضنا..ذكريات كثيرة تجمعنا: سفراتنا وأسرارنا وقصص حبا"<sup>4</sup>، يسرد طالب الرفاعي/ المؤلف على لسان سمر، معلومة عنه بأنه خريج كلية الهندسة وهو يوظف الجزء الحقيقي في التخييل، حيث يقول \_كما سبق\_ بأن سليمان هو شخصية متخيلة اختارته ابنته فرح، وهنا تتحقق خاصية من خواص التخييل

<sup>1</sup> - الرواية، ص 40\_41

<sup>2</sup> - الرواية، ص 41.

<sup>3</sup> - الرواية، 130.

<sup>4</sup> - الرواية، ص 27

الذاتي التي حددها دوبرفيسكي في إلزامية إطلاق على "التخييل الذاتي اسم الرواية، وهذا ما يبعده عن السيرة الذاتية وفي الآن ذاته تكون السيرة الذاتية مادة أساسية للتخييل الذاتي"<sup>1</sup>، وبالتالي نكون بصدد ميثاق روائي تخيلي مضاف على المادة السيرية، وهو ما سعى إليه الروائي أثناء عملياته التحريرية، والجدير بالذكر بأن شخصية سليمان تشبه إلى حد ما شخصية طالب الحقيقي فكلاهما يحب الفن وخاصة اللوحات التشكيلية، فكأنه ضِعْفُه أو ظَلَمُه، درسا معا وتخرجا معا، وعلى هذا يقول سليمان في أحد المشاهد: "مبنى جمعية الخريجين وجمعية المهندسين على الجهة اليمنى، والأبراج الثلاثة على البعد."<sup>2</sup>، فاختيار المكان لم يكن اعتباطيا إنما صدر عن وعي المؤلف/ المهندس، ويعترف طالب الرفاعي بقوله: شخصية سليمان مستوحاة من الفنان حسن سليمان: "أعمال الفنان حسن سليمان ترشح بمصريتها لأصلية"<sup>3</sup>، فيظهر التشابه بينهما المنطلق من فكر ووعي شخصية واحدة.

تقول ريم : "مع طالب أعيش مغامرة لم أعرفها، أرى صورة في الجرائد، أتابع نشاطه في المجلس الوطني، وأقرأ ما يكتبه في "جريدة الفنون"...تابعت في إحدى المرات لقاء له في تلفزيون الكويت، في برنامج "مساء الخير يا كويت". كان منطلقا يتكلم بثقته، ونظراته التي أحب وحركة حاجبيه التي لا تهدأ."<sup>4</sup>، عبر المقبوسات السابقة يظهر التوجه السيري من خلال ظهور الخاصية العلمية/نسبة إلى اسم العلم والتي تلزم الراوي أن يحمل اسم المؤلف نفسه<sup>5</sup>، وقد وصفت كل شخصية من شخصيات الرواية لجزء من شخصية

<sup>1</sup> -سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي من قال أنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، ص 89

<sup>2</sup> -الرواية، ص 216

<sup>3</sup> - الرواية، 254

<sup>4</sup> - الرواية، ص 240

<sup>5</sup> - سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي: من قال أنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، ص 90

طالب الرفاعي/الكاتب، فهي إما تضيف معلومة عامة عنه، أو تشير إلى أسرته، أو تذكر مكان عيشه، في محاولة للإيهام بالواقعية.

إن الرصد السيرذاتي في رواية سمر كلمات جاء منتشرًا بشكل متناثر وغير عشوائي من خلال صوت طالب الرفاعي الفاعل الذاتي، وقد أسمته سلوى السعداوي عن فانسون كولونا باسم «التخييل الذاتي المرآوي» وهو يعني "انعكاس صورة المؤلف داخل نصه، وهي عملية شبيهة بعمل الرسام الذي تتعكس صورته في مرآة اللوحة لحظة رسمه لذاته، وكل ما هو مرآوي ممتد وفسيح لأن أثر المرآة سينشر بريقه على كامل الكتاب"<sup>1</sup> وقد ساهمت أصوات الشخصيات الساردة في نشر هذا البريق حين كانت كل واحدة منها تسرد علاقتها بطالب الرفاعي ومن ثم تضيف معلومة عنه لتمتد صورته على كامل الرواية.

### 3. التخييل الذاتي على مستوى الفضاء الزمكاني

إن عنصر المكان في الرواية الجديدة<sup>2</sup> لم يعد مجرد فضاء تجري الشخصيات عليه أدوارها، وبعدا عموديا يشد الأحداث إلى ثبات تخيلي، إنما أضافت له قيمة جعلته معادلا لمكانة الشخصيات ومنحته وظيفة محمّلة بالكثير من الخلفيات منها التاريخية والدينية والثقافية تثري بناء الشخصيات، لأن طبيعة المكان تحدد نوع الشخوص وأعراقها وتفاصيل حياتها وفكرها وخلفياتها، وهذا العنصر لم يتغير من حيث تشكيله وطرق بناءه إنما تغيرت النظرة إليه وأصبح يرى من منظور مختلف ذا أهمية كبيرة أثناء عملية حبكة ضمن النسيج الروائي.

<sup>1</sup> - سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي، من قال أنني لست أنا؟ في إشكالية التخييل الذاتي، ص94

<sup>2</sup> - إنها الرواية العصرية التي عصفت بقواعد الرواية الكلاسيكية قبل الحداثة، وهدمت نظامها الذي امتد لعقود من الزمن، وهذا التغيير جاء على عدة مستويات تقنية وتيمية.

يعتمد طالب الرفاعي في بناء روايته على دعامتين: الزمان والمكان، ويتجلى هذا على طول النص، فهو يحصر الأحداث في مدة عشرين دقيقة يرصفها على شوارع وأبنية ومحلات الكويت، مما أكسب عامل المكان قوة حضورية، ويبين كل مشهد ومشهد يذكر بك أنك تسير على شارع من شوارع الكويت،

ولهذا استخدم طالب الرفاعي عنصر المكان بكثافة في نسيجه الروائي

يقول: "للتو تحركت بسيارتي من أمام "قصر السلام" في منطقة "الشويخ". خرجت من ظلمة البحر استدرت عند الإشارة الضوئية، سلكت شارع الخليج العربي متجها صوب منطقة "السالمية".<sup>1</sup> ثم يكمل "الإشارة الضوئية تتحول إلى اللون الأخضر، منطقة "القبلة"، ومبنى الكنيسة على الجهة اليمنى من الطريق، وظلمة البحر على اليسرى"<sup>2</sup>، ثم يقول مستكملا الطريق: "المستشفى "الأمريكاني" على الجهة اليمنى. المجلس الوطني يعمل على ترميمه ليكون متحفا. الإشارة

الضوئية حمراء.. الحادية عشر وست دقائق.

اتصلت بسليمان صباح الأربعاء واتفقنا على الموعد المسائي، قال لي:

"أحضر لي معك أي شيء جديد"<sup>3</sup>، بين كل وصف مكاني يذكر حدثا ثم يحدد بالتفصيل الاتجاه الذي يسير فيه وهو ما سيرتسم في مخيلة القارئ بأنه جالس على مقعد السيارة يراقب والمؤلف الكويت، لذكره الأماكن بأسمائها الحقيقية وهذا الأسلوب استمر على امتداد الرواية.

<sup>1</sup> - الرواية، ص 39.

<sup>2</sup> - الرواية، ص 43.

<sup>3</sup> - الرواية، ص 43.

يقول في مقطع آخر: "في أحد الصباحات، وبعد أن أنهيت مراجعة "بروفة" جريدة الفنون، خرجت من مكتبي في مبنى "المدرسة القبلية"، في منطقة "المباركية"، قاصدا مكتبي في إدارة الثقافة والفنون، في مبنى المجلس الوطني، في شارع الخليج، أثارني منظر البحر"<sup>1</sup>، ويقول: "أوقفت سيارتي في المواقف الجديد، قبالة قصر السلام في منطقة "الشويخ"، وترجلت أعب نسима منعشا، أمشي إلى البحر.

مباني "مستشفى السلام" تختبئ خلف الضفة اليمنى لشارع الخليج. الإشارات الضوئية لتقاطع طريق الدائري الثاني مع شارع الخليج خضراء على البعد"<sup>2</sup>، يشير المقبوسين إلى انتماء المؤلف/الشخصية لهذه الأرض، إذ يملك مكانه الخاص فيها \_مكتبي\_ الذي يحفظ وجوده ويعزز أهميته بالنسبة لبلده، ثم يقول: "سوق شرق" يحتل شاطئ البحر على الجهة اليسرى... في السبعينات لم يكن من مبان على شاطئ البحر سوى ملاعب كرة القدم وحدها: ملعب الشمال، وملعب فريق الصباح، وملعب المهاري"<sup>3</sup>، ويقول أيضا: " وخلف هذا المبنى تقع مدرسة "المتنبي المتوسطة" التي أمضيت فيها أربع سنوات دراسية من عمري."<sup>4</sup> وهنا يشير إلى تواجده القديم في الكويت حين قضى سنوات الطفولة فيها، وبمعرفته الجيدة للمكان التي استغرقت ثلاثة عقود من الزمن، لتسكنه الكويت في قلبه ويسكنها في رقعة منها تحتويه ويحتويها.

أما العامل الثاني فهو عامل الزمن، المستغرق حوالي عشرين دقيقة والممثل في التوقيت الآني للأحداث، المشكلة بتلاحم زمن الاسترجاع وزمن لحظة الحدث، تبدأ

<sup>1</sup> - الرواية، ص 149.

<sup>2</sup> - الرواية، ص 152.

<sup>3</sup> - الرواية، ص 55.

<sup>4</sup> - الرواية، ص 59.

الرواية باستهلال سمر: "الحادية عشر وخمس دقائق" <sup>1</sup> وتختتم الأحداث بقولها: "الحادية عشر وسبع وعشرون دقيقة. سأغلق هاتفك النقال ولن أرد على أي أحد." <sup>2</sup>، ومن خلال هذا الحصر الزمني تتم أحداث الرواية معتمدة على الذاكرة الشخص.

حين يسترجع السارد الأحداث، يتوقف فجأة عند الحدث الراهن فينصهر فعل التذكر بفعل الحدوث حتى يصعب الفصل بينهما. وهذا الأسلوب من التلاعب الزمني يجعل القارئ مركزاً ومستغرقاً في القراءة وهي إستراتيجية يقوم بها طالب الرفاعي حتى لا تكون المتعة اللحظية هي القيمة الوحيدة في الرواية، إنما التركيز والحضور التام للمتلقى على امتداد النص. كقول سليمان: "ربما كنت سبياً في موت دانة. ماتت فاعتزلت العالم بعدها. انكفأت على عالمي ووحدتي. هربت من كل العلاقات وأغلقت باب شقتي علي حين جاءت سمر... أين هي الآن؟ أريد أن أراها وأخبرها أنني أحبها، وأني لا أستطيع العيش دونها.

سأنعطف يمينا لأدخل شارع الخليج العربي". <sup>3</sup> وفي مشهد آخر تقول سمر:

"الحادية عشر وثلاث عشرة دقيقة.

الإشارات الضوئية تتحول إلى اللون الأخضر..سيارتي تحفظ الطريق إلى الشقة.

وصف لي سليمان العنوان أول مرة زرته فيها:

"منطقة بنيد القار، خلف فندق انترناشيونال. مجمع الأبيض يطل على البحر"

اعتاد سليمان أن يكون وحده

"وحدك ستجلبين العار لنا"

<sup>1</sup> - الرواية، ص9.

<sup>2</sup> - الرواية، ص270.

<sup>3</sup> - الرواية، ص216.

قالت أمي بحنقها، وكانت تنظر صوب عبير بين ثانية وأخرى تراقب انفعالها..<sup>1</sup>

كأن الشخصية/السارد تدخل في تحد مع الزمن بعد تشابك الأحداث الماضية والحاضرة، وهي إشارة إلى أن الزمن الماضي أو القادم ما هو إلا وهم وأن الحياة الحقيقة هي هنا والآن، في اللحظة التي تعبر الطريق وتنتظر تعاقب الإشارات الضوئية، وهذا الإيقاع الزمني يتردد كلازمة حتى نهاية الرواية.

يمنح الفضاء الزمكاني الرواية استقرارا وبعدا حقيقيا لصلته المباشرة بالواقع، ولو كانت الأحداث متخيلة تبقى الأماكن المذكورة تمثل الجزء الحقيقي، ويتجلى أيضا هاجس طالب الرفاعي ببلده من خلال الحضور الطاعي لعنصر المكان الذي منحه قيمة لا تقل عن أهمية الحدث الساري، كجزء لا يهمل ولا يستبعد في بناء رواية "سمر كلمات".

#### 4. التخييل الذاتي بين الحقيقة والتزييف

قام الروائي طالب الرفاعي ببناء عالم سمر كلمات عبر طريقتين متناقضتين، وهو ما تطرقنا إليه من خلال العناصر السابقة، ففي الأولى يعلن بأن الأحداث حقيقية وفي الثانية يؤكد على إضفاء التخييل على تلك الأحداث وبأن النص برمته عبارة عن تخييل ليس له أساس من الصحة، فتقع الرواية بين مقامين تعبيريين يحاول كل واحد منهما إثبات صحته في النسيج السردى، وهما \_حسب ما ذكرناه سابقا عن جاك لوكارم\_ ممثلان في:

##### 4.1. التخييل الذاتي المزيف:

وهو أن يوظف الروائي جزءا من سيرته الذاتية، ويذكر أحداثا حقيقة ولكنه يحاول إيهام القارئ بأنها عبارة عن تخييل محض، وقد تجلّى هذا النوع عبر طرائق السرد وتقنيات الكتابة الروائية، فيحرص الروائي على استخدام معلوماته الشخصية ومن ثم

<sup>1</sup> - الرواية، ص 93.

يصرح بأنه يكتب رواية وبالتالي تكون الأحداث والشخصيات من صنع خياله، أما الأماكن فما هي إلا فضاءات وهمية اختارها من المنطقة التي يعيش فيها، وفي هذا الصدد يقول طالب الرفاعي:

" حين أخبرت شروق بفكرة الكتابة عن علاقة لي بإحدى بطلات روايتي الجديدة، قالت:

"فكرة فنتازية، اكتب، وبعد القراءة سأخبرك برأيي.

لا أدري كيف سيكون لقائنا الليلة أنا وريم؟ لا أتصور روعي ترتوي بليلة واحدة.

مبنى مجلس الوزارة الجديد يجاور شاطئ البحر، على الجهة اليسرى لشارع الخليج.<sup>1</sup>

يُظهر الروائي بأن هذه الأحداث حقيقية، مستعينا في إثبات أن هذه سيرته الذاتية بشهود من الواقع مثل زوجته شروق والشوارع الكويتية التي مرّ عليها، فهو بذلك يقدم اعترافاً مزيفاً يشوش ذهن القارئ في الوصول لمعرفة الحقيقة، وهو ما سنفصل فيه أكثر في الفصل الثاني من المذكرة.

#### 4.2. التخييل الذاتي الحقيقي:

ويسمى أيضاً بالتخييل الذاتي العام وقد أطلق عليه جبرار جنيب بالأصالة التخيلية<sup>2</sup>، وفيه تكون الأحداث متخيلة، ولكن الروائي يوهننا بأنها حقيقة، وقد ظهر هذا النوع من خلال بناء علاقات وهمية مع شخصيات روايته، وتواجهه في حياتها، وصنع أحداث تجمعها به، فطالب الرفاعي هو الكاتب الملموس وبالتالي تصبح أي علاقة ينشئها

<sup>1</sup> - الرواية، ص47

<sup>2</sup> - Gérard Genette, fiction et direction, p87.

تبدو للقارئ أنها حقيقة، وانطلاقاً من هذا العنصر يشكل الروائي لعبته السردية، فهو يقول:

"وأُسْرَعْتُ تسألني وقد تسرّب انفعال لصوتها:

عفوا طالب، ألسنت سعيدا في حياتك الزوجية؟

ودون أن تترك لي مجالا للإجابة، أكملت هي بانفعالها:

عرفتك لسنوات إنسانا وكاتبا، أنت أكبر من أن تخرب حياة امرأة وحياتك"<sup>1</sup>

ومن ثم يقول: "لحظة أنهيت مكالمتي مع سمر، انصب عليّ ضيق مفاجئ..كنت خائفا: كيف سأكمل الرواية؟ هل سعيي المحموم وراء ريم سيفسد علاقتي ببطلنة روايتي، وهل سينعكس ذلك على سير الرواية؟ وهل ستنمرد سمر عليّ فيصعب قيادها..أنا رسمت مخططا لأحداث الرواية الرئيسية وسمر تسيّر وفق ما أريد لها"<sup>2</sup>

نجد في المقبوس الأول بأن الروائي يحاول إيهام القارئ بأن هذه الأحداث حقيقية، وأنه يروي جزءا من سيرته الذاتية لذلك ذكر عن طريق سمر عبارة "عرفتك إنسانا" في إشارة لحقيقته أنه كائن ينتمي لعالم الناس وليس لعالم الرواية، ثم يعترف بالتخييل حين يصرح بأن "سمر" هي شخصية تخيلية، يحركها كما يرغب، ومن خلالها يبني عالمي السردى الإيهامي، وبالتالي ينقل حياته لعالم الاحتمالات المستحيلة عبر فعل الكتابة.

إن العنصرين السابقين يؤكدان على أن سمر كلمات هي تخييل ذاتي فالكاتب لم يصرح قطعا بأن الأحداث هي سيرة ذاتية ولا هي رواية متخيلة، بل ظل يتأرجح على طول النص بين فعل التطابق وعلاقة التشابه، فالأول يتحدد عبر معادلة "الكاتب=الراوي=الشخصية"، فالسارد والشخصية هما صورتان اللتان تحيل إليهما داخل

<sup>1</sup> -الرواية، ص145-146

<sup>2</sup> - الرواية، ص146

النص، ذات التلفظ وذات الملفوظ، أما المؤلف فهو الممثل في حاشية النص عن طريق اسمه، إنه إذن المرجع الذي تحيل إليه ذات التلفظ انطلاقاً من ميثاق السيرة الذاتية، والثانية \_علاقة التشابه\_ فإنها تشكل موضوعاً للنقاشات والفروقات غير المحدودة المقامة<sup>1</sup> فانطلاقاً من نسبة تطابق التلفظ مع الملفوظ، يُحدد جنس النص إذا كان سيرة ذاتية أو غير ذلك .

إن استخدام الروائي طالب الرفاعي لمسلكين متميزين في السرد يخلق عند القارئ حالة التباس في إدراكه لحقيقة الأحداث، فيتساءل في كل مشهد، هل الكاتب يسرد سيرته الذاتية، أم هو تخيل أحداثاً ليست حقيقية؟، وبالتالي يتولد لديه فضول للفصل في هذا اللبس بالبحث في حياة الكاتب، وتعد هذه الحالة من الغموض إحدى جماليات التخييل الذاتي.

## 5. جماليات التخييل الذاتي

يؤكد التخييل الذاتي على أن الرواية جنس أدبي غير محدود، إذ يمكنها احتواء جميع أنواع الخطابات الأخرى الأدبية وغير الأدبية، فتدمج مع مكوناتها السردية، والمزج بين خطابين متميزين ينتج نوعاً ثالثاً من الخطاب، فما أنتج التخييل الذاتي هو دمج جنس السيرة الذاتية مع جنس الرواية واستخدامها بالتساوي، ولذلك فإن إيجاد الحدود الفاصلة بين التخييل الذاتي والرواية أمر غير هين لتجانس الخطابين تجانساً يصعب الفصل فيه، وقد أحرز هذا النوع من الكتابة تطوراً في الكتابات الذاتية وفي الأجناس الأدبية، بالرغم من أنه لم يصنف جنساً أدبياً بعد، إلا أنه احتل موقعا ضمنها خاصة في السنوات الأخيرة، وبالمقابل تراجعت كتابات السيرة الذاتية، وتحولت نحو التخييل الذاتي، لأن هذا الأخير منح الكاتب حرية لا تتوفر في فن السيرة الذاتية، وهذا ما يسعى إليه المؤلف الذي اختار استخدامه، أن يتحرر ذاتياً من تقييم الناس وانتقاداتهم لحياته ويتجنب

<sup>1</sup> - ينظر، فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 51-52

اللاتهامات المباشرة له، وهذا التحرر لا يمس الجانب النفسي فقط، ولكن يشمل طريقة استخدام سيرته الذاتية، ففي هذه الأخيرة تكون الأحداث مرتبة منذ الصغر إلى غاية الكبر، وتميل أكثر إلى تأريخ حياة إنسان، أما التخييل الذاتي فيجعل من هذه السيرة الذاتية أسلوباً جمالياً ومادة سردية ينطلق بها في عالمه الحكائي، وعليه يمكن للكاتب أن يغير الأحداث وتفاصيل سيرته الذاتية، بما يثري تجربته مما يجعل من سيرورة الأحداث ممتعة ومشوقة، وقد عد التخييل الذاتي بذلك سيرة ذاتية مبتغاة.

يسمح التخييل الذاتي للكاتب أن يتطرق إلى جوانب مختلفة لا يمكنه أن يتناولها عن طريق السيرة الذاتية، وخاصة فيما يتعلق بتعرية الذات والإقرار برغباتها ومشاعرها، ليعترف من خلال خاصية التخييل بما يتطلبه الموقف، فحين يربط اعترافاته الذاتية بعالم الخيال الروائي يصبح الأمر أهون من أن تتصل به مباشرة عبر السيرة الذاتية.

كما أن التخييل الذاتي يجعل القارئ، غير مستمتع فقط بالنص الذي يتناوله، بل باحث أيضاً في حياة الكاتب، ويعلق فيليب لوجون عن هذه الخاصية بقوله "في الغالب ما يكون للقارئ، أمام حكي ذي طبيعة سير ذاتية، ميل لأن يعتبر نفسه جاسوساً، أي لأن يبحث عن إبطالات للعقد"<sup>1</sup>، فالقارئ يتأرجح على طول النص بين اليقين/اللايقين والتردد في معرفة هوية الكاتب ومعرفة الأحداث إن كانت حقيقية أم متخيلة، فأحياناً يتأكد من صحتها ومن ثم يفند يقينه ليشك من جديد، وهكذا تستمر هذه الوتيرة على طول النص.

إن اختلاف اللغة في التخييل الذاتي وأساليب التقديم، والتقنيات السردية التي لا توجد في السيرة الذاتية، ترفع من قيمته الجمالية، فقصص التخييل الذاتي تبدو عادية ولكن طريقة حبكها غير عادية، وخاصة حين يتم مزج السيرة لذاتية بالأحداث المتخيلة

<sup>1</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية والميثاق والتاريخ الأدبي، ص 39

فنتقارب تفاصيل الحياة، فيغدو كل شيء غير واضح وغير مؤكد وصادق، وهذه من أبرز السمات الجمالية للتخييل الذاتي، المحاطة بالغموض والالتباس.

يمكن القول على سبيل الختم، إن القارئ حين يكون أمام نص التخييل الذاتي، فإنه يواجه ارتباك الحقيقة في ظل غياب الحدود بين المتخييل والواقع، وهذا يولد عنده الفضول كلما تعمق في النص، فيتحرى عن الشخصيات الأكثر حقيقة ويتساءل منذ السطور الأولى وحتى الأخيرة، هل هذه الأحداث حدثت فعلاً؟ وهذا الاستفهام هو ما يسعى إليه المؤلف، حتى يخرج القارئ خالي الوفاض، فينتهي النص ولا يجد جواباً شافياً لقلقه وتوجساته، وربما يعيد قراءة جزء من النص حتى يستوعبه مجدداً.. غير أن المؤلف كان هدفه منذ البداية إدخال القارئ في غمار لعبته السردية المليئة بالقلق والتشويق والتحري.

قد يسرّب المؤلف جزءاً من حياته ويضيف المكونات السيرية على الرواية، فيستخدم اسمه واسم بعض الشخصيات المتصلة به على الواقع، ويذكر بعضاً من معلومات الشخصية، والبلد الذي يعيش فيه وقد يشير أحياناً إلى بعض كتبه ويروي حدثاً وقع فعلاً وأحداثاً متخيلة تنتمي لأماكن حقيقة على لسانه، وكل هذا لا يجعل من النص سيرة ذاتية فهو يضيفي التخييل على ذاته، وبذلك يختفي عنصر الصدق إذ "لا يطمح التخييل إلى قول الحقيقة، ولا يمكنه أن يدعي ذلك"<sup>1</sup>، إنما يقيم المؤلف مغامرة مع اللغة فينتج ذاتاً تخيلية يعتبرها هوية جديدة. وهو سبب للجوءه إلى التخييل الذاتي في ظل وجود السيرة الذاتية والرواية، فالمؤلف لم يعد يكتب ليثبت وجوده كما سبق إنما يكتب عن ذاته ليبحث فيها ويكتشفها عن طريق السرد وفعل الكتابة. والتخييل الذاتي يمنح كاتبه سيرة ذاتية ممكنة لذا مهما بدا النص حقيقياً هناك دائماً فجوة بين الواقع وذات المؤلف الحقيقة، لوجود فاصل لا يمكن تجاوزه من البوح وهذه الفجوة يملأها التخييل ليقدّم الوجه المحتمل من الحقيقة.

<sup>1</sup> - عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف: التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ص 15.

# الفصل الثاني

الاعتراف الأدبي وتجلياته في رواية سمر كلمات

المبحث الأول: مفهوم الاعتراف في المعاجم (العربية، الغربية، النقدية)

المبحث الثاني: الاعتراف في الخطاب الأدبي

المبحث الثالث : نشأة أدب الاعتراف

المبحث الرابع: أدب الاعتراف في السرد العربي

المبحث الخامس: لماذا لا نعترف؟

المبحث السادس: الاعتراف من جهة من يعترف؟

المبحث السابع: الاعتراف من جهة لمن نعترف؟

المبحث الثامن: الاعترافات والصدق

المبحث التاسع: جدلية البوح والاعتراف في رواية سمر كلمات.

1. الاعتراف بالسيرة المجتمعية
2. الاعتراف الذاتي لطالب الرفاعي
3. الاعتراف بين الحقيقة والتزييف
4. المونولوج الوجه الخفي للاعتراف.

## توطئة

يرتبط مصطلح الاعتراف للوهلة الأولى بالاعتراف الديني، حين يتقدم المسيحي نحو القسيس ليعترف بما اقترفه من أخطاء ومن ثم يتطهر منها، ثم ظهرت كتابات لقسيسين قاموا بفعل الاعتراف، وقد تم نشر تلك الاعترافات، فانقل الاعتراف الذي يعتبر منطقة الأسرار وموطن الغموض من حقل المسكوت والمخفي إلى ساحة التصريح والإعلان، وهو ما ولّد الفضول لدى القارئ في خوض مغامرة قراءة تلك الاعترافات لمعرفة إلى أي مدى يمكن للقسيس أن يعترف والأهم من هذا، بماذا سيعترف؟

لقد تطور مفهوم الاعتراف وتغير حسب المجال التداولي المستخدم فيه وتشعب بين الديني والأدبي والسوسيوثقافي، والذي يهمننا في دراستنا هو ذلك المنغرس في الكتابات الذاتية وهذا يعني التوجه نحو السيرة الذاتية والمذكرات واليوميات وأدب الرسائل وغيرها، مما نتكلم به الذات عن نفسها وعن تجاربها، والمعروف بأن فن السيرة الذاتية \_الكلاسيكية خاصة\_ دائما ما تبرز جمالية الذات وكمالياتها، ولكن ماذا عن العيوب، فهل لدى المؤلف الجرأة للاعتراف بها؟ وإن زعم أنه كذلك، فهل هي اعترافات حقيقة؟

إن أدب الاعتراف يندرج تحت ثنائية ذات/مجتمع المرتبطة بمسألة الحرية، فمن جهة نجد الذات المتشظية تريد أن تبوح وتحرر من أقوالها نحو الفضاء النصي، لكنها تتوقف عند مبادئ المجتمع حين تتصادف مع معايير الحرية فلا تستطيع الاعتراف في كنف هذه القيود، وعليه نجد بعض المؤلفين يتوجهون نحو مجتمعات أكثر تفتحا وتحررا بغية التأليف والنشر، ولكن هل ينجوا من الاتهامات والانتقادات؟

وعليه ستكون الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها عبر العناصر التالية، حيث سنفصل أكثر في أدب الاعتراف، وسنتوجه بداية إلى توضيح المفاهيم الأساسية لهذا المصطلح في المعاجم اللغوية والنقدية، وسنعرف كيف نشأ وتطور حتى استخدم في الخطابات الأدبية.

## 1. مفهوم الاعتراف في المعاجم:

إن المفهوم المعجمي لأي مصطلح يحدد له أوجه الاستعمال ويظهر المعاني المختلفة التي يحتملها، وعند دخوله حيز التداول يتغير ويتخذ مسارا آخر قد يختلف عن تصويره الأولي ويمثل **التعريف اللغوي** البوابة الأساسية التي يتفرع منها كل مصطلح، وبه فإن "الاعتراف" له شأن باقي المصطلحات، لذا نقدم له مجموعة مفاهيم من معاجم عربية متباينة، حيث يرى الخليل الفراهيدي: "الاعتراف الإقرار بالذنب والذل والمهانة والرضى به"<sup>1</sup> وجاء في لسان العرب "عرف بذنبه عرفا واعترف: أقر...وفي حديث عمر: أطردنا المعترفين؛ هم الذين يقرون على أنفسهم بما يجب عليهم فيه الحد والتعزير"<sup>2</sup>، أما معجم الوسيط الاعتراف جمع اعترافات أي إقرار المدعي عليه أو المتهم صراحة أو ضمنا بصحة الوقائع المنسوبة إليه أو المطلوبة منه<sup>3</sup>. هناك اتفاق في المفهوم العام للمصطلح حيث تلتف التعاريف في المعاجم الثلاثة حول المفهوم التطهيري والإقرار بالعمل السيئ الذي لا يرغب الفرد بكشفه للعلن لانعكاس شعوره بالعار اتجاه ما اقترفه.

أما في **المعجم الغربي** فإن الاعتراف يرتبط " بثلاثة ألفاظ فرنسية، وهي: أقر وأعلن وصرح avouer، وأقر بذنبه confesser، والتوكيد والإقرار approuver، ولكن من الممكن ترجمة هذه الكلمات بكلمة الاعتراف<sup>4</sup> وهو ما يجعل المصطلح لا يستقر على مفهوم واحد،

<sup>1</sup> -ال خليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تد: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج3، ط1، 2003، ص136.

<sup>2</sup> - ابن منظور، لسان العرب، ص2899.

<sup>3</sup> - أحمد مختار عمر، اللغة العربية المعاصر، علم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة-مصر، ج1، ط1، 2008، ص1485.

<sup>4</sup> - الزواوي بغورة، الاعتراف من أجل مفهوم جديد للعدل: دراسة في الفلسفة الاجتماعية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2012، ص23.

ومن هذه المفاهيم الثلاثة وغيرها انحدرت مجموعة معاني، يجمعها بول ريكور Paul Ricœur في عدة احتمالات وهي متمثلة في:

- المعنى المرتبط بالمعرفة، ويشير إلى التعرف على الشيء في الذهن.
- المعنى الذي يفيد قبول الشيء بوصفه حقيقياً.
- المعنى الذي يتصل بالتصريح والإعلان والإقرار.
- الاعتراف المتعلق بالامتتان والمكافأة.<sup>1</sup>

أما أندريه لالاند André Laland فيرى بأن الاعتراف مشتق من الفعل عَرَفَ connaître، والمصطلح يقابله اللفظ الفرنسي reconnaissance، أي عرف مجدداً، ويعني أيضاً: فعل الاعتراف بالمعنى، بوجه خاص يجري في الذاكرة بين معاودة إنتاج الذاكرة والاعتراف بها وتحديد موضعهما كما يدلّ على الاعتراف بحقيقة، بحق، بواجب<sup>2</sup>، وعليه نجد بأن لالاند يتفق مع سابقه في تصوّره عن الاعتراف المبني على معنى الإقرار والتصريح بالحقيقة ويضيف فعل الذاكرة في إعادة تعرفها على الأشياء والمواقف.

وبالتوجه نحو المفهوم النقدي نجد سعيد علوش يرى بأن الاعتراف يعني: ترجمة ذاتية، تعتمد عرض مواقف نفسية وعاطفية خاصة، كما أن الاعترافات تمتلك جرأة خاصة في على الوصف والإدلاء بالأحداث الأكثر شخصية، والأكثر المخلة بالأعراف والأخلاق العامة<sup>3</sup>، فالاعتراف حسب رأيه يتم عن وعي وقصد وهو يتطلب شجاعة لاتصاله بالأمور الحميمة التي تتم في السر، أو لتضمنها على ممنوعات أو لخروجها عن نطاق الأخلاق السائدة في المجتمع.

<sup>1</sup> - الزواوي بغورة، الاعتراف من أجل مفهوم جديد للعدل: دراسة في الفلسفة الاجتماعية، ص23.

<sup>2</sup> - ينظر، أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط2، 2001، 1180.

<sup>3</sup> - ينظر، سعيد علوش، معجم المصطلحات الأبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان،

/سوشبرس الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص149

يقول فتحي إبراهيم: "الاعتراف: confession وتعني الكلمة إقرارا وبوحا وإفصاحا وإفضاءً ولا تعني في الأدب اعترافا بإثم أو جريمة، وأمثلة الاعترافات القديس أوجستين... وأدب الاعتراف يعبر في المحل الأول عن أعرق أفكار ومعتقدات المؤلف"<sup>1</sup>، حيث يبقى على معنى التصريح والإقرار ويرفع التهم عن المعتزف، بأن اعترافاته تتم عن اكتشاف ذاته والوصول إلى أعماقها وليس عن شعور بالذنب لإثم اقترفه.

كذلك يسهب لطيف زيتون في تعريفه للمصطلح فيذهب في معجم مصطلحات نقد الرواية إلى أن الاعترافات ما هي إلا كتاب يروي فيه صاحبه حياته الحميمة، وكانت في بداياتها تُكتب لبيان عظمة الخالق كما حدث عند القديس أوغسطينوس St. Augustin وغيره من القديسين في سبيل خدمة الإيمان وتمجيد الخالق، ثم صارت الاعترافات الحديثة والتي بدأت مع جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau تهتم بالوعي الذاتي في مواجهته للمؤسسات الاجتماعية، وقد جاءت بفكرتين جديدتين على غرار الاعتراف التقليدية، بأن الفرد يفسره تاريخه، وخصوصا طفولته أما الثانية فهي تنص بأن الفرد هو الوحيد الأقدر على معرفة نفسه وعبر ما اكتشفه فيها يصل إلى الناس<sup>2</sup>

بعد المرور بالمعاجم اللغوية والفلسفية والنقدية نجد بأن معاني الاعتراف جاءت تراكمية وهي تتدفق من عدة مجالات ويمكن أن نجعلها في النقاط التالية:

- الاعتراف يعني الإقرار والتصريح وتحمل المسؤولية
- الاعتراف ويعني الإفصاح عن الذنب
- الامتتان والعرفان بالجميل

<sup>1</sup> -إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس- تونس، ط1، 1986، ص33

<sup>2</sup> - لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2002، ص23

- المعنى المرتبط بالذاكرة وإعادة التعرّف.

انتقل مفهوم الاعتراف من الفعل الإقرار والإفصاح عما بدر من النفس في محاولة التطهير وتخليص النفس من الشعور إلى الاعتراف المتصل بالذات فصار الاعتراف من أجل الذات لمعرفتها واستكناه أعماقها والكشف عن خباياها.

## 2. الاعتراف في الخطاب الأدبي

بالعودة إلى الكتابات المكبرة للاعتراف نجده يبدأ مع الوعي بالذات وما يبدر منها، ثم شهد هذا مصطلح عدة تحولات وانعطافات، اتخذ اتجاهين الأول له منحى سوسيوثقافي كالاعتراف بالأقليات، أما الثاني هو الاعتراف النابع من الذات التي تستعرض حياتها وتفصح عن أخطائها وأسرارها، وحتى نفصل أكثر فيما يأتي من عناصر، وجب التفريق بين النوعين المذكورين اللذان نصادقهما في النصوص الأدبية :

### 2.1. الاعتراف بالآخر:

إنه الذي يحدده التوجه الفلسفي والسياسي والسوسيوثقافي، وهو يشهد صراعات على المستوى الطبقي الاجتماعي منبثقة من تحقيق الذات لوجودها والاعتراف بها عن طريق الآخر، وهو ما ذهب إليه عدة فلاسفة كهيجل وبول ريكور وغيرهما، في الاعتراف بالمهمشين والأقليات وكل ما هو تابع.

تقوم فلسفة هيجل الاعترافية على فكرة الاعتراف المتبادل للذات في علاقاتها الاجتماعية فهو يرى بأن "الذات لا تتعرف على حقيقة نفسها إلا من خلال التفاعلات التي تقيمها مع ذوات أخرى"<sup>1</sup> وهو يركز من خلال تجربته على ثنائية السيد/العبد، وعلى علاقة السلطة/التابع المرهونة على التفاوت القيمي المجتمعي، وتتحقق عندما "يعترف العبد للسيد

<sup>1</sup> -محمد جليد، خطاب الاعتراف: نحو بديل تركيبي في تحليل الرواية، رؤية للنشر والتوزيع، مصر،

بسيادته ولنفسه بالعبودية لهذا السيد"<sup>1</sup>، فكلا الطرفين السيد/العبد يمثل وعيا خاصا يعبر عن الفئة التي ينتمي إليها، وغياب طرف يعني إلغاء الاعتراف ولا يتم هذا الغياب إلا بفعل الموت الذي يقصي أحدهما، لذا فالاعتراف مرهون بحضور المعترف والمعترف به/ الآخر دائما.

عندما نتوجه نحو الفلسفة المعاصر، نجد أكسيل هونيث Axel Honneth الذي يستند على الفلسفة الهيجيلية في تشكيل رؤيته عن الاعتراف، ومن خلال كتابه "الصراع من أجل الاعتراف" ربط تجربته بالمجتمع في علاقة الذات مع نفسها أولا ثم انعكاسها على الآخر، ويؤسس هونيث مفهوم الاعتراف على ثلاثة أعمدة :

- الحب: وهو يمثل أولى علاقات الاعتراف المتبادل، الذي يمنح الذات شعور الرغبة والقبول والاعتراف بالوجود.
- الحق: الذي يفرض مسؤولية أخلاقية على كل أعضاء المجتمع مما يسمح لكل فرد ممارسة حياة مضمونة الحقوق فلا يضطر للدخول في صراعات من أجلها.
- التضامن: وهو الأساس الثالث الذي يضمن إقامة علاقة دائمة ومتينة بين أفراد المجتمع<sup>2</sup>

حسب هذه الأسس الثلاثة تتم العلاقة التفاعلية بين الذات، وحتى تتحقق الإيجابية حسب هونيث فإنه يستوجب على الذات أن تحقق ثلاثة شروط:

- الثقة بالنفس La confiance en soi
- احترام الذات والأخلاقية Le respect de soi
- تقدير الذات Estime de soi.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> - محمد جليد، خطاب الاعتراف: نحو بديل تركيب في تحليل الرواية، ص 47

<sup>2</sup> - ينظر، المصدر السابق ص 56-57

## 2.2. الاعتراف الذاتي :

وهو ما تروم إليه الكتابات الحميمية التي تتدرج ضمن أدب الاعتراف، حين تقر الذات بأفعالها وتعترف بما يختلجها من مشاعر وأفكار، وقد تفرعت عدة أنواع أدبية من هذا الصنف وعلى رأسهم السيرة الذاتية التي تعد رائدة هذا المجال، إلى جانب المذكرات، أدب الرسائل، اليوميات، وقد تتجلى نسبة الاعتراف بدرجات متفاوتة عند كل نوع.

## 3. نشأة أدب الاعتراف

إن أصول الاعترافات دينية مسيحية، التي تعنى بمحاسبة النفس، حين يعترف المسيحي بخطاياهم أمام القس بغية التطهير من الخطايا والذنوب، فيعتبر الراهب شاهداً على الاعترافات ومرشداً نحو الأعمال الصالحة. وقد اختلفت آراء النقاد حول أول من كتب في الاعتراف، فالإتجاه الأول يرى بأن أقدم ممارسة تعود إلى الفيلسوف الروماني "ماركوس أوريليوس" (121-180م) من خلال كتابة التأملات «Méditations» إذ يسجل فيها أفكاره وأحاسيسه عن المسائل الأخلاقية والدينية بعد حياة طويلة<sup>2</sup> كأثر يحمل خلاصة سنوات تجاربه إذ يتركه للذين يأتون من بعده، والرأي الثاني الأكثر تأييداً يرجح بأن البداية الحقيقية كانت مع القديس أوغسطين (354-430م) في كتابه "الاعترافات" التي تمثل نموذجاً أولياً وفريداً في هذا الصنف الأدبي.

جاءت اعترافات القديس أوغسطين بطابعها الديني تخاطب الإله، إذ يعترف فيها القديس بنزواته الإنسانية وذنوبه في شكل ابتهاج مستمر على طول الاعترافات فيقول: "إلا أنني آثم، يا مولاي وإلهي، يا منظم كل الأشياء الطبيعية وخالقها، أما الآثام فأنت منظمها فقط، مولاي

<sup>1</sup> - ينظر، كمال بومنيّر، النظرية النقدية لمدرسة فراكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، منشورات الاختلاف، الجزائر-الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2010، ص126-127

<sup>2</sup> - ينظر، محمد جليد، خطاب الاعتراف نحو بديل تركيب في تحليل الرواية، ص68.

والهي، كنت آثما عندما كنت أعصي توصيات أبوي ومعلمي...انظر، يا مولاي، برأفة إلى هذه النقائص وحررنا منها، نحن المبتهلين إليك، وحرر أيضا أولئك الذين لم يبتهلوا بعد إليك، حتى يبتهلوا إليك وتحررهم.<sup>1</sup>، وكذلك صارت النزعة الروحانية الممزوجة بالسيرة الذاتية ميزة في اعترافات أوغسطين، كما أن هذه الأخيرة "فتحت أمام الكتاب مجالا جديدا من الصراحة الاعترافية، وشجعت الميل إلى تعرية النفس، في حالات كثيرة تلتبس بالآثام، أو يتقل فيها عناء الضمير"<sup>2</sup>، إلى أن جاء جان جاك روسو الذي كتب اعترافاته مغيرا من نمط كتابة أوغسطين وقد نُشرت بعد وفاته بين عامين (1782-1789)، إذ يستفتح بعبارته: "إنني مقدم على مشروع لم يسبقه مثيل، ولن يكون له نظير؛ إذ إنني أبغي أن أعرض على أقراني إنسانا في أصدق صور طبيعته..وهذا الانسان هو :أنا!!..أنا وحدي...! فإنني أعرف مشاعر قلبي...لقد صوّرت نفسي على حقيقتها: في ضعفتها وزرايتها...وفي صلاحها وحصافة عقلها، وسموها...تبعا للحال التي كنت فيها..لقد كشفت عن أعماق أغوار نفسي"<sup>3</sup>، فلم تكن اعترافاته دينية بقدر ما كانت تدور حول الاعتراف بمشاعره والتأريخ لذاته. وهي تحتوي على اثني عشر كراسة مؤرخة بفترات زمنية بدأت من ميلاده: "ولدت في جنيف في عام 1712"<sup>4</sup> إلى غاية رحلة من باريس إلى جزيرة سان بيير Saint-pierre (1741-1765). ولم تتوقف الاعتراف عند روسو إنما كتب ليف تولستوي Lev Tolstoy اعترافاته موسومة بـ:"اعتراف" ومن الكتابات المعاصرة نجد باولو كويلو Paulo Coelho في: "اعترافات مسافر حاج".

<sup>1</sup> -اعترافات القديس أغسطين، تر: إبراهيم الغربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت

الحكمة، تونس، ط1، 2012، ص.36

<sup>2</sup> -إحسان عباس، فن السيرة، ص106

<sup>3</sup> - جان جاك روسو، الاعترافات، تر: حلمي مراد، دار اليسير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-بيروت، دط، دت، ص09.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص09.

تعدُّ اعترافات جان جاك روسو الانطلاقة الفعلية لجنس السيرة الذاتية، لاحتوائها على تقنياتها السردية: الضمير المتكلم، التأريخ الذاتي، التسلسل في الأحداث وتطابق هوية الكاتب بالسارد/الشخصية، يقول عبد العزيز شرف: "كانت اعترافات روسو باعثاً قويا لنهضة أدب السيرة الذاتية"<sup>1</sup> ويرى جورج ماي أيضاً بأن "زواج الاعترافات هو الذي كرّس السيرة الذاتية وجعلها جديرة بالدخول في حرم الأجناس الأدبية"<sup>2</sup>، فصار هناك علاقة طردية بينهما فكلما كثرت الاعترافات في السيرة الذاتية ازداد تصديق القارئ بحقيقة الأحداث، وهذا يستدعي شجاعة في البوح والمواجهة، وعليه فقد تحولت الاعترافات، إلى أدب يشمل كل الكتابات الشخصية التي تعنى بحرية الذات في مشاعرها وأفكارها وحياتها وهي تتطلب كشرط أساسي وضروري عامل الصدق في المصارحة والمكاشفة.

#### 4. أدب الاعتراف في السرد العربي:

عندما نرصد أدب الاعتراف في السرد العربي فإننا سنتوجه إلى الكتابات الذاتية الحميمية، وعلى رأسها السيرة الذاتية، ومن ثم المذكرات واليوميات والتخييل الذاتي وغيرهم، ومن الذين كتبوا سيرهم الذاتية نجد «حياتي» لأحمد أمين و«قصة حياة» لإبراهيم عبد القادر المازني وغيرها من السير الذاتية التي تشير في طياتها لطابع مصداقية البوح، غير أنها لم ترو سوى الأشياء التي يسهل قولها والتي من شأنها أن تحفظ ماء وجه مؤلفها مما يعني أنها تنتمي للسيرة الذاتية فقط، فأدب الاعتراف مرهون بكشف الأسرار واقتحام المحظورات وسنذكر فيما يلي بعض النماذج العربية التي كتبت اعترافاتها ومن ثم نرصد ما لم يعترف به كل كاتب من خلال قراءة تحليلية لكتاباتهم.

<sup>1</sup> - عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص33

<sup>2</sup> - جورج ماي، السيرة الذاتية، ص40

#### 4.1. الخبز الحافي لمحمد شكري 1982

يرجح النقاد بأن السيرة الذاتية الروائية لمحمد شكري الموسومة بـ: الخبز الحافي "أكثر ممارسة كتابية اعترافاً، بكل ما فيها من إقرار بالوضع الأسري الذي يعيشه رفقة أب عنيف ومن تعرية للذات وإمالة لثام هفواتها ورغباتها الجامحة، ومن مشاعر متأججة تشمل الحب والكراهية والغضب التي أسرها في نفسه ولم يبدها لأحد.

يبدأ روايته السيرية بوصف حالة الجوع التي كان يعيشها في الريف المغربي وعلى إثر تلك الأزمة هاجروا إلى طنجة: "في طنجة لم أر الخبز الكثير الذي وعدتني به أمي. الجوع أيضاً في هذه الجبّة، لكن لم يكن جوعاً قاتلاً"<sup>1</sup>، ثم تتصاعد الأحداث فجأة بقتل أبيه لأخيه الأصغر: "أخي يبكي، يتلوى ألماً، يبكي الخبز. يصغرنى. أبكي معه. أراه يمشي إليه. الوحش يمشي إليه. الجنون في عينيه. يده أخطبوط. لا أحد يقدر أن يمنعه. أستغيث في خيالي. وحش! مجنون! امنعوه! يلوي اللعين عنقه بعنف. أخي يتلوى. الدم يتدفق من فمه. أهرب خارج بيتنا تاركاً إياه يسكت أمي باللحم والرفس"<sup>2</sup>، إن هذه الحادثة قلبت حياة شكري رأساً على عقب لذلك جعلها بداية الرواية وخاتمتها أيضاً، ثم يحكي عن حياة التشرد التي بدأت بعدها حين طرده أبوه من المنزل جراء عدم تقديمه المال الخاص بأكله ونومه في بيت والده، وفي تلك الفترة اعترف بما عاشه من ميولات جنسية وسلوكيات مشردة فصار يشرب الخمر ويتعاطى المخدرات ويسرق ويزني ويشغل في التهريب، وفي آخر الرواية السيرية يقف عند قبر أخيه وكأنه التقط لحظة استتارة انكشفت فيها كل آثامه حين قال: "أخي صار ملاكاً وأنا؟ سأكون شيطانا، هذا لا ريب الصغار إذا ماتوا يصيرون ملائكة والكبار شياطين.

<sup>1</sup> - محمد شكري، الخبز الحافي: سيرة ذاتية روائية (1935\_1956)، دار الساقى للطباعة والنشر، بيروت\_لبنان 1982، ط1، ص 10.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص12

لقد فاتتني أن أكون ملاكا<sup>1</sup>.

وعلى الضفة المقابلة فبالرغم من أن شكري أشاد بالاعتراف حين قال: "قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتما، طريقها"<sup>2</sup>، إلا أن هناك إحالة ضمنية في مشهد حوارى يشير فيها أن الذي أكتبه يخصني وحدي:

"قال له أحد الشابين:

— لماذا رميت الخبز في المرحاض؟

أجاب بحدة:

— أنا حر في أن أفعل بخبزي ما أشاء.

— لكنك رميت نعمة الله.

— أنا حر. بيني وبين الله"<sup>3</sup>

في هذا المشهد الحوارى هناك وجه مشابهة بينه وبين اعترافات شكري، فالموقف استفزازي بالدرجة الأولى وخاصة في أن الخبز له قدسية وقيمة خاصة فهو السبب الذي يكبح عليه كل إنسان والنص الروائي يؤكد هذا، في حين أن محمد شكري يشير، وبعد كل اعترافاته التي تستفز بدورها القارئ، إلى أن حياته \_الخبز في الحوار\_ تخصه وحده وما اقتطفه بها يبقى بينه وبين الله . وهو هنا يردع القارئ عن إطلاق أي حكم في حقه.

إن لمحمد شكري جرأة اعترافية اخترق من خلالها التابوهات، ولذلك لم يتلقى الخبز الحافي ترحيبا وإقبالا في تلك الفترة، فقد حوصر ومُنع النص من النشر في الوطن العربي رغم أنه كان منشورا باللغتين الفرنسية والانجليزية، ولم يُصدر في اللغة العربية إلا بعد عشر سنوات.

<sup>1</sup> - محمد شكري، الخبز الحافي: سيرة ذاتية روائية (1935\_1956)، ص 227

<sup>2</sup> -مقدمة رواية الخبز الحافي، ص8

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص193

#### 4.1.1. ما لم يعترف به محمد شكري

بعد قراءة فاحصة لنص محمد شكري، لاحظنا بأنه لم يعترف بما انتابه من ضعف مشاعري الممثل في الحزن والانكسار، في حين ظهر بمظهر غير المبالي طيلة الرواية، كقناع يظهر قوته ويخفي الإهمال وعدم الاكتراث والانهازامية وقلة طاقة الحياة والانسحاب منها وكل ذلك نتيجة شعوره بأنه منبوذ وبلا عائلة ولا مأوى، لذا نجده يفكر في الموت ويرى في المقبرة المكان الآمن الذي لا تُطردك منه ولن يراقبك فيه أحد، كما أنه لم يعترف بالأمراض التي عانى منها جراء كل ما اقترفه في حق جسده، فلا بد لشخص مارس الجنس الفوضوي، وخضوعه للخوف من الضرب والتعرض له في سنواته المبكرة، ورؤيته ما لا يجب أن يراه طفل في ذلك العمر البكر كمقتل أخيه ورؤيته لوالده الذي كرهه\_ يمارس الجنس مع أمه، أن يمرض. ولعل هذه الأشياء تسببت له بالقلق النفسي والاستقرار، ويتجلى هذا الاضطراب في الرواية من خلال كثرة انتقاله للعيش في أماكن مختلفة والتعرف على أشخاص جدد في كل فترة، وبالمقابل هو لا يملك منزلاً يرجع له ولا شخصاً يثق فيه ويسكن إليه، فحتى والدته التي يحبها لم تمنحه حاجته من الحب والسكينة والطمأنينة.

#### 4.2. لويس عوض: أوراق العمر، سنوات التكوين 1989

هي من السير الذاتية التي جعلها النقاد في صدارة أكثر السير الذاتية اعترافاً لما أظهر فيها لويس عوض الجانب الخفي من أسرته فجاءت ممزوجة بين المذكرات وفن السيرة، حيث يقدم بداية نبذة عن حياة عائلته انطلاقاً من والديه وأجداده، وصولاً إلى إخوته فيذكر سيرتهم جنباً إلى سيرته، ثم يسرد أهم الأحداث التي شهدتها في مصر والسودان.

يعترف لويس بأن ينتمي لعائلة مسيحية لم تكن متماسكة ومتقاربة إنما مفككة، وكان التواصل بينهم شبه منعدم ويشغل عند الضرورة فقط، وقد اعترف بأن أباه كان مدمن خمر فقال: "كان يخرج في الليل كثيراً إلى النادي المصري أو ربما بيت من بيوت أصدقائه ويقضي

السهرة مع إخوانه بين كؤوس الويسكي. ويلعبون البوكر حتى الثانية صباحا، وكان أبي في العادة يخسر في القمار..<sup>1</sup> ثم يسرد حادثة أثرت في نفسه كثيرا، حاول فيها أبوه قتل أمه، فيرويه: "ذات ليلة نحو التاسعة سمعت صياحا عاليا وجلبة شديدة وكراسي تتحرك في الصالة فخرجت لأستطلع فرأيت أبي واقفا في حالة هياج شديد والشتائم المقذعة بالأب والأم وكلمات العيب تتدفق من فمه موجهة إلى أمي، وأمي تحاول تهدئته...وبدل أن يهدأ ازداد هياجه، وإذا به يندفع إلى المطبخ ويعود بساطور شهره في وجه أمي مهددا بقتلها وتطور الموقف بسرعة...حاولت إبعاده عنها بيدي ولكنه دفعني بعيدا وعاد يواجه أمي وقد رفع الساطور وكأنه وحش كاسر يريد أن ينقض عليها"<sup>2</sup>، وقد كانت حادثة واحدة ولم يذكر بأنها تكررت، ثم توجه نحو أخته مادلين التي تطلقت واعتنقت الإسلام وتزوجت بمسلم، ولكنها اشتاقت لدينها الأول وحاولت العودة إليه فمنع لويس من ذلك ودار هذا الحديث بينهما فقط، لكنه أشهره في سيرته الذاتية. ويقر كذلك بأنه أودع أخته مرغريت التي كان يكفلها بعد وفاة والده، في ملجأ تديره الراهبات في مصر بعد عجزه عن تحمّله وزوجته مزاجها إذ كانت وتعاني من اضطرابات عقلية ولذلك أطلق عليها لقب «العبيطة».

يبوح لويس عوض أيضا بشكوكه حول مشاعر الغيرة التي تغشى قلب أخيه الأصغر فيقول: "بعد أن خرج رمسيس عوض من قوقعته الجامعات الأكاديمية وبدأ يخاطب القراء أي منذ الستينات، أحس بأنه يغار مني في سريره ويحسن إخفاء هذه الغيرة تحت قناع هدوئه. كان يغار مني لشعوره بأنه مهما حاول فلن يصيب ربع ما أصيبه من تأثير في المثقفين وفي الرأي العام سواء بالقبول أو بالرفض، ليس في مصر وحدها ولكن على مستوى العالم العربي، بل وبين مثقفي أوروبا وأمريكا المهتمين بالعالم العربي."<sup>3</sup> ثم يصرح بأن أخوه تضاعفت غيخته نحوه وهو في المقابل لم يرث عداوته فقط بل وصادقته أيضا، وهذا الأخير صار الجزء الأخير من

<sup>1</sup> - لويس عوض، أوراق العمر سنوات التكوين، مكتبة مدلوب، مصر، ط1، 1989، ص17

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 71

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص111

مذكراته بعد وفاة لويس عوض لما جاء فيها من بوح، وقال رمسيس بأن لويس شهّر بعائلته مما جعله يتأذى على النطاق الاجتماعي.

#### 4.2.1. ما لم يعترف به لويس عوض

تختلف اعترافات لويس عوض عن بقية الاعترافات التي ذكرناها، فقد ورد النص عكس ما هو مألوف، بضمير الغائب، وهو ما جعلنا نطرح سؤال: هل الاعتراف الذي لا يتحدث فيه المؤلف عن نفسه ويعترف على لسان الطرف الآخر يعتبر اعترافاً؟. حين نتحدث عن الاعتراف فإننا نتوجّه نحو تعرية الذات وليس كشف ذوات الآخرين، فلم يبح لويس عوض سوى بأنه أدمن الكحوليات، وفي هذه الحالة فإن احتمالية قول الحقيقة ضئيلة جداً، فما أوهمنا بأنه اعتراف، لم يمثل سوى الطرف المشاهد فيه، مما يمكنه القيام بعملية مونتاج فيشكل من خلاله الواقع وحياته وفق ما يريده وليس كما عاشها، شأنه في ذلك شأن السيرة الذاتية، والملاحظ بأن أخوه رمسيس عوض لم يرق له هذا الاعتراف مما يدل على أنه شهّر لعائلته بدون موافقتها إضافة إلى أن تاريخ النشر كان بعد وفاة والديه اللذين يمثلان نوعاً من الرقابة ولأنه يحترمهما خاصة والدته التي أحبها كثيراً فقال حين تحدث عنها: "امرأة جاءت إلى الحياة وخرجت منها، أعطت كل ما تملك ولم تأخذ من الحياة شيئاً"<sup>1</sup>، وعليه فإن اعترافات لويس عوض جاءت أقرب للسيرة الغيرية أكثر منها للسيرة الذاتية لغلبة الضمير الغائب، وهو شرط يخل من فن الاعتراف الذي يحمل الكاتب المسؤولية أمام المتلقي بشأن حياته وليس حياة غيره.

#### 4.3. نوال السعداوي: "أوراق حياتي"

كتبت سيرتها الذاتية في الستينيات من عمرها، بدأت السيرة بمولدها، وبكونها أنثى وقالت: "أحاول أن أتذكر يوم مولدي، لا أتذكر شيئاً سوى أنني ولدت أنثى"<sup>2</sup> في مجتمع لا يريد إلا الذكور، وتعلق على هذا بقولها: "كلمة أنثى في حد ذاتها فضيحة، إن قال لي أحد أنت "أنثى"

<sup>1</sup> - لويس عوض، أوراق العمر سنوات التكوين، ص 74

<sup>2</sup> - نوال السعداوي، أوراق حياتي، دار الآداب، بيروت - لبنان، ج1، ط1، 2000، ص15

أصفه على وجهه، كلمة جنس ترن في أذني نابية"<sup>1</sup>، لذلك كانت المرأة قضيتها الأولى على امتداد سيرتها.

تشرع نوال السعداوي الحديث عن طفولتها وعن أمها وأبيها وعن علاقتها الطيبة معهما، أما أبوها فكان الأقرب لها، لما أمدها من قوة وشجاعة حتى تتعلم وتخرج من ظلمات الجهل والامية التي كانت تفرض على النساء، ولذلك قالت عن والدها بأن له هيبة الأنبياء.

تتحدث من أسرة ملتزمة، من أب مسلم علمها الإسلام وقصص الأنبياء، وكانت أمها وجدتتها حريصتين على أخلاقها وآدابها وعبادتها، وقد جاءت السيرة في ثلاثة أجزاء، وكل جزء يتناول فترة من حياتها، وكانت بأوراقها تشرح المجتمع المصري والعربي وتسخر من تقاليده التي تبخس المرأة حقها، وقد تطرقت من خلال ذلك إلى الكثير من الاعترافات، منها ظاهرة ختان الإناث" التي كان لها نصيب منها وهي في السادسة من عمرها، واعترافها بأول حب لها، بعدما كان سرا تخشى أن يعلمه أحد: "الحب الأول هو أول الأسرار في حياتي..<sup>2</sup>، في حين كانت متزوجة من رجل غير الذي، أحبته. وهي تبوح بوجع نيابة عن كل امرأة، بداية من طفولتها، التي تحرم فيها من اللعب في سن صغيرة لأنها أنثى لا يجوز لها الركض والقفز، والضحك يصوت عال، ثم تصبح زوجة وهي غير مستعدة بعد لهذه المسؤولية، وبعدها تصبح أم غير مكتملة النضج ولم تتشبع ما يكفيها من الحب والرعاية حتى تعيد تقديمه من جديد، ثم وبدورها تفعل ببناتها ما عاشته، لتصبح حلقة مغلقة، تتوارثها نساء عن نساء، ولذا صرّحت: "منذ ولدت في الثلاثينات وأنا غاضبة ثائرة ضد هذا الظلم، منذ الطفولة أحلم بعالم آخر، أبحث عن شيء لا أعرف ماذا أسميه. تعجز اللغة الطباقية الأبوية عن التعبير عنه..<sup>3</sup> فرفضت أن

<sup>1</sup> - أوراقى حياتى، ج3، ص 21

<sup>2</sup> - نوال السعداوى، أوراقى..حياتى، ج1، ص136.

<sup>3</sup> - نوال السعداوى، أوراقى حياتى، دار الآداب، بيروت \_لبنان، ج3، ط1، 2001، ص 210.

تكون مثل أمها، أو عمتها أو جدتها، وتطلعت لأن تكون مختلفة عنهنّ وتتقدّ نفسها مما جرى لهن.

تحتج نوال السعداوي طوال سيرتها على المجتمع الذكوري الذي يرى بأن المرأة عار وفضيحة منذ أن ولدت، ففي زمن الجاهلية كانت تؤاد وتخبأ تحت التراب، أما في هذا العصر فهي لا تزال موعودة بطرق مختلفة، وفي أحد المشاهد تسخر من إحدى العادات التي تنص بأن المرأة عندما تلد ذكرا تطهر في ثلاثا وثلاثين يوما، وحين تلد بنتا تتضاعف المدة إلى ست وستين يوما وتقول: "...ومتى كانت أيام تطهيرها تأتي بخروف وفرخ حمامة أو يمامة ذبيحة تقدمها لربها فيكفر عن ذنوبها وتطهر من دمها .. لم يطلب الله من النساء في القرآن أي فرخة أو خروف مقابل الطهارة"<sup>1</sup>، وتتهكم أيضا بأن ليست المرأة وحدها من يتبعها العار، فحتى المؤنث من الأشياء كما حصل مع كوكب الزهرة وتروي ذلك: "كان أبي يشير إليها ويقول (كوكب الزهرة). كانت عند العرب قبل الإسلام واحدة من الآلهات اسمها العزى وتحولت إلى امرأة عاهرة منكوشة الشعر شبيهة بالوحش. قادرة على إغواء الرجال على إخراج الله من قلوبهم، أغوت رجلين هما هاروت وماروت وبعد أن أغوتهما، أرادت الصعود إلى السماء، الله منعها من الصعود، أوقفها في منتصف الطريق بين الأرض والسماء، أصبحت هذه النجمة الوحيدة بلا حول ولا قوة تحمل اسما آخر غير اسمها الأول"<sup>2</sup>، فتظهر كيف تُحرّف العقائد بربطها بالدين وبالله، بدون سبب مقنع حتى تؤخذ كمسلة لا نقاش فيها، وهناك مقاطع سردية كثيرة جاءت على هذا النحو.

إلى جانب المرأة فقد اهتمت نوال السعداوي بأمر السياسة والوطن، لذا تصرّح بأن الحكومة المصرية فاسدة وغير صالحة للحكم نتيجة ممارستها للظلم والجور في حق شعبها الذي يعيش تحت ثالوث: المرض، الجهل والفقر، وهذه التصريحات وغيرها أدخلتها السجن،

<sup>1</sup> - نوال السعداوي، أوراق حياتي، ج 1، ص 65.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 160

إلا أنها لم تكف عن قول رأيها فيما تعيشه هي كفرد في المجتمع أولاً وكامرأة ثانياً، لذلك تقول: "قلبي ينوء بالحزن على هذا الوطن. ستون مليوناً من البشر يعيش تحت خط الفقر أغلبهم نساء معذبات داخل البيوت، يعانون إلى جانب الفقر الاغتصاب الجنسي داخل الزواج أو خارجه، يقهرهن رجال العائلة بمثل ما يقهرهن رجال الدولة."<sup>1</sup> وهي تدرك بأن لاعتراقاتها ثمن حين ورد حوار لها مع صديق لها :

— "إيه الفرق بين الفنان والشخص العادي يا رجاء.

— الفنان يتجاوز حدود المناطق المحرمة ولا تهمة النتائج.

— إيه هي المناطق المحرمة.

— الثالث إياه الدين والجنس والصراع الطبقي"<sup>2</sup>

بالرغم من أنها تلقت الكثير من التهديدات إثر ما كانت تكتبه إلا أنها لم تستسلم وقالت بأن أوراقها هي حياتي التي يجب أن أستمّر عليها .

#### 4.3.1. ما لم تعترف به نوال السعداوي:

كانت نوال السعداوي على وفاق جيد مع والدها، فكان يمثل لها صوت الحق العادل والضمير الصادق، وتأثرها به جعله المثل الأعلى في حياتها، لذا أكملت حياتها مع رجل يشبهه، شريف حتاتة الذي دعمها وشاركها كتاباتها وأكمل حياته معها، بالرغم من طلاقها ودخولها السجن.

و الملاحظ في "أوراقها..حياتي" هو الغضب من المعتقدات المجتمعية التي تمس المرأة، وكل تطرف في أمر ما يحمل في جوهره تطرف معاكس له تماماً، فكما تطرفت في حبها لوالدها، وتطرفت في رفضها لكل أشكال الذكورة، وهي تشير لذلك بقولها : "أكره منظر الشوارب في وجوه الرجال لأبي شارب ليس مثل شوارب الذكور، أبي ليس ذكراً، الأبوة والذكورة لا

<sup>1</sup> - نوال السعداوي، أوراقها حياتي، ج3، ص209-210

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص218.

يجتمعان في خيالي"<sup>1</sup>. فرفضت نتيجة لذلك النساء حولها كأماً وعمتها وأختها وكرهت نتيجة لذلك أنوثتها وجسدها، وبهذا رأته كما رآه المجتمع، ولم تتصالح مع المرأة التي فيها إلا عبر الدفاع عن أنوثتها بطريقة ذكورية .

و على صعيد آخر فإن والدها كان يدعم الحركة النسوية لذلك سعى لصنع بنتا قوية تستطيع أن تواجه المجتمع، فعلمها، وأحضرها معه في دروسه التي يقدمها للذكور، وهذا خدم ذكورتها لا أنوثتها، فهذه الأخير تعزز بالاحتواء ومشاعر الحب والاهتمام في حين أنه قيمها بانجازاتها وحتى تواصل البحث عن الحب أكملت المسير في ظل أبيها وهذا ما يبرر اختيارها للطب الذي ظلت تكرهه، ولم تختار الفن الذي أحبته.

ومنذ أن وعت نوال السعداوي وصارت قادرة على إبداء آرائها بدون خوف، بدأت تطلق الصوت الذي رغبت أن تبوح به أثناء عملية ختانها، وليلة زفاف أختها، وما واجهته من معاملة بأنها أقل من الرجل \_كما كانت تفعل أمها بتفضيل أخيها عليها\_، فأصبحت شرسة في الدفاع عن المرأة وحماية نفسها، وقد ورد نفس الصوت في مشهد من مذكرات كطبيبة: "لا بد لي أن أنقذ الطفلة المسكينة! أنقذها من براثن التقاليد والقوانين.. سأنقذها وليصلبوني.. وليرجموني بالحجارة إذا شاء لهم أن يرجموا.. وليسوقوني إلى المشنقة إذا لاح لم أن يسوقوا.. ولكني سأقبل مصيري وأتلقى حتفي وأنا راضية النفس مستريحة الضمير"<sup>2</sup>. وعليه فهذا التطرف لم يمس سيرتها إنما طال كتاباتها الباقية، وهذا الذي لم تعترف به في سيرتها، بأنها في الطريق نحو الدفاع عن المرأة نسيبت أنوثتها.

إن هذه القراءة للنصوص المذكورة آنفاً، تصدر من رأينا الشخصي، وتطرقنا لعدم اعترافهم كان هدفه الأساس، إثبات أن الكتابات التي صنف تحت أدب الاعتراف، دائماً

<sup>1</sup> - نوال السعداوي، أوراق حياتي، ج1، ص143

<sup>2</sup> - نوال السعداوي، مذكرات طبيبة، دار الآداب، بيروت\_لبنان، ط5، 1999، ص86

قاصرة واعترافاتها غير كاملة، ويجدر الذكر بأن قصورها لا ينفي كونها كتابات اعترافية، ولأنها كانت أكثر جرأة من غيرها صنفت ضمن هذا الأدب .

بالرغم وجود نماذج اعترافات في السرد العربي إلا أن نصوصا كثيرة مازالت مخبأة ولم تنشر بعد، كما أن بعضها الآخر استخدم طريقة محاكاة الشخصيات فباح من خلالها بما يريد أن يعترف به، كون أن التخيل يعتبر بوابة تحقيق الرغبات والتجرد من الذات ومثله مقولة فلوبيير الشهير: "مدام بوفاري هي أنا"، لكن هذه المحاكاة تدل على تخوف الكاتب من التصريح والإقرار، وهو ما يجعلنا نتساءل عن أسباب التقنع والتستر خلف شخصيات تخيلية، وذلك في العنصر الموالي.

## 5. لماذا لا نعترف؟

إن الاعتراف موضوع شائك، تحفه الأسئلة والالتهامات من كل صوب لدرجة أن أطلق عليه أدب الفضائح والذي جعلنا نطرح إشكالية "لماذا لا نعترف؟" هو تساؤلين: هل يوجد اعتراف في الأدب العربي؟ وإذا وجد حقا، هل هو اعترف كامل؟

إن الإجابة دائما ما تكون نسبية فيما يخص الحقيقة، فلا يوجد حقيقة مطلقة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى سؤال: "هل الاعتراف المذكور في الكتابات الذاتية اعتراف كامل الأركان؟"، فحين نجيب بنعم، فهذا يعني أن الاعتراف قد تم وبدون انتقاء فلا حاجة للبحث في الشطر الأول من السؤال. غير أن فجوة في الجواب تبقى موجودة، فالكتابات الذاتية دائما بها شرح ممثل في النسيان أو ضبابية الذكريات فلا يمكن للكاتب الاعتراف بما لا يتذكره، ومن جهة أخرى لا يملك القارئ دليل يثبت صحة الاعترافات، وهنا يبقى الاعتراف مرجحا بين الصدق والتخيل وهذه الجزئية تتنافى مع مبدأ البوح بالحقيقة.

يقر الكثير من المبدعين بأن الفن العربي عموما له حدود يتوقف عندها، فالثقافة العربية لم تتفتح أمام الحرية المطلقة التي تجعل من التحدث في الدين أو الجنس أو السياسية أمرا متداولاً. فلطالما كان الوازع الديني مرجعا، وقوانين المجتمع وعاداته مردعا، فحتى حين يعترف

المؤلف بخطاياہ كإنسان يحتمل الخطأ والصواب، فإن المتلقي العربي يرفض ذلك. لأنه وبحكم التربية الواحد والوعي الواحد فإن الخطأ مرفوض منذ السنوات الأولى من العمر، وإذا كان الخطأ متعلقا بالآداب العامة فإن العقوبة لا بد منها، واستمرت هذه الدائرة وتراكت على مر أجيال وسنين وعليه صار المجتمع يرفض كل الأخطاء وكل ما هو متعلق بالطبوهات. وبدون المقارنة بين الثقافتين العربية والغربية، فإن معيار الحرية الذي تمنحه القوانين يؤثر على العقول ومنه على الفن والأدب، لذلك كان الحديث في الممنوعات أمرا مبتذلا في الثقافة الغربية ولهذا نلاحظ بأن بعض الأدباء العرب حين ينتقلون لبلد متحرر فإنهم يكتبون انطلاقا من المكان المتواجدين فيه، والذي يبرر حريتهم.

إلى جانب الرقابة المجتمعية نجد الرقابة الذاتية الممثلة في صوت الضمير والرقابة العائلية التي لا تقل أهمية عن سابقتها، وهما عاملان يمارسان التحفظ على الاعتراف، فيبيان هذا الأخير محدودا، فالكاتب لا يتجاوز انتماءه حتى لا يخسر روابطه وعلاقاته باعتراف صادق على ورق، وعليه نجد بعض الاعترافات ومنها النماذج التي اخترناها كُتبت بعد وفاة أحد الوالدين \_ المؤثر فيهما بالنسبة للكاتب \_ أو كلاهما.

وحتى يتفادى الكاتب مثل هذه الاتهامات فإنه يجعل شخصيات تخيلية تتكلم بالنيابة عنه، وعند هذه النقطة سنفصل بين مصطلحين: "البوح والاعتراف"، فالأول يعني بأن يقول الكاتب ما يرغب به ويجسده في عالم الرواية كشخصية عاشت تجربتها أو كفكرة يمررها أو كشعور يغمره أثناء الكتابة. وهنا لا يستعمل اسمه بل يحيل ذاته لذات أخرى غير محكوم عليها في الواقع تتكلم بالنيابة عنه، وهذا لا يعني بأنه لا يواجه انتقادات لأنه وبشكل ما مسؤول أمام القارئ عن كل الشخصيات التي أنشأها وكل الأفكار والمشاهد. إلا أنه لا يوجد إقرار بأنه يعترف خوفا من التهم الأخلاقية، كما يتجلى البوح أيضا في الكتابات الذاتية حين يعترف المؤلف عن حياة شخص قريب منه أو تربطه به علاقة دم \_ يعلمه وإذنه أو دونهما - فيكون

الضمير هنا غائباً، مثلما وجدناه عند لويس عوض في "أوراق العمر..سنوات التكوين" أو عند محمد شكري في "الخبز الحافي" حين باح بأن والده قتل أخاه.

أما الاعترافات فهي ملاصق بذات الكاتب وتمسه مباشرة فلا يسمى اعترافاً إلا إذا كان ذاتياً صرفاً ويكون هناك إقرار بالاعتراف ولو ضمناً، فتطابق الهوية بين المؤلف/السارد/الشخصية وحدها تفتح باباً واسعاً للرقابة والمسؤولية والالتهام، وعلى الطرف الآخر نجد القارئ دائم التربص بالكاتب، خاصة إن تعلق الأمر بحياته فيجد دائماً تهمة مجانية تنتظره، وهو في النهاية إنسان يؤثر فيه النقد والالتهام والرفض خاصة حين ينتقل هذا الأخير إلى أسرته، وعليه فالاعتراف يعدّ شكل من أشكال "موت المؤلف" فهو إما اختراق لطريقة كتابة مختلفة وكسر لنظام متكرر، وإما احتراق لسمعه وكلاهما يعنيان موت نسخته التي ألفها القارئ لذلك فمساحة التخيل تشكل منطقة أمان للكاتب تسمح له بتمرير جزء من اعترافاته بلا ضرر كقناع يحميه ويمنحه عدم الانتساب.

## 6. أدب الاعتراف من جهة "من يعترف؟"

على الرغم من أن مساحة الاعتراف في الأدب العربي ضيقة، فهو أيضاً يعتمد على من يكتب، فالكتابة من ناحية الرجل تختلف عن كتابة المرأة باعتبار أن كتاباتها دائماً تحت المجهر، وباعتبار أن الكتابات الذاتية ظلت لفترة طويلة يكتبها رجل، ولكنها تجيء الآن لتخطف القلم من بين يديه وتدخل إلى اللغة بوصفها كاتبة ومؤلفة، وبوصفها صوتاً مستقلاً وذاتاً تتشئ وتبدع ولم تعد مجرد موضوع لغوي أو رمز شعري أو أداة سردية<sup>1</sup>، وفي عشرين سنة الأخيرة ظهرت أصوات نسائية كانت لها القدرة والجرأة على التعرية والبوح، وبدأت تتجاوز هذه العتبة، بالتححر والتجرد من كل الانتقادات، لكن لم "يسلم الرجل بالأمر فقد جابه المرأة مجابهة شرسية كما أن الثقافة ذاتها لم تسلم قيادتها للأنثى، وهي ثقافة تمكنت الذكورة منها حتى

<sup>1</sup> - ينظر، عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء\_المغرب،

بيروت\_لبنان، ط3، 1996، ص129

جعلتها مركبا صعبا وشعابا وعرة<sup>1</sup> وبالرغم من أن الاعتراف يبقى اعترافا سواء كتبه رجل أو امرأة إلا أن اعترافات المرأة تغدو فضيحة وعارا وغير مقبولة على الإطلاق ويجدر الذكر بأن النقد لا يصدر من المؤسسة الاجتماعية فقط، وحتى القارئ المثقف نفسه، يلقي بالتهم عبر عدة وسائل إلكترونية وورقية، وفي ظل هذا الخوف والتردد ظلت المرأة تقمع تجربتها خشية من الرقابة العائلية والمجتمعية.

نجد في السرد العربي نماذج كثيرة لنساء كتبن في السيرة الذاتية والمذكرات والشهادات وغيرها، وحاولن التحرر من كل تلك القيود مثل: فدوى طوقان في "رحلة الجبلية.. رحلة صعبة"، و"على الجسر" لعائشة عبد الرحمان ( بنت الشاطئ) وغيرهما، إلا أنها كانت سيرا يملؤها البوح لا الاعتراف، فلو نتخذ مذكرات "الفتاة الأخيرة" لنادية مراد مثلا نجدها تتكلم عما حدث لها خلال الحرب الأهلية العراقية واستعبادها من قبل تنظيم داعش وما عانت أثناء الأسر وكيف هربت ونجت من تلك المعاناة، ومنها تقول: " قبل أن يغادر استدار إلينا قائلا: «لا أعلم ماذا تعتقدن أننا فاعلون بكن. لكن لا خيار أمامكن، أنتن هنا سبايا، وستفعلن ما نطلب منكن تماما...» ثم غادر نفّاع الباص، وأبو بطاطا لا يزال يصوّب مسدسه نحوي. كانت تلك المرة الأولى التي أسمع بها الكلمة العربية تطبق عليّ، فعندما سيطرت داعش على سنجار وبدأوا باختطاف الأيزيديات، أطلقوا على غنائمهم البشرية من النساء لفظة سبايا.. فالفتيات الأيزيديات يعتبرن كافرات<sup>2</sup>، والملاحظ من خلال هذا المقبوس بأن نادية مراد تبوح بحياتها كونها مفعولا به والاعتراف مرهون بالإقرار والإفصاح بما تفعله الذات لا بما يفعل بها.

إن المرأة حين تكتب فهي تنشط المناطق المهجورة في التمثيل الثقافي، فضلا عن التركيز على الخبرات الخاصة بها تجاه جسدها وعالمها، وهو ما فشلت الثقافة الأبوية في تمثيله على

<sup>1</sup> - عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 142

<sup>2</sup> - نادية مراد، الفتاة الأخيرة، تر: نادين نصر الله، تق: أمل كلوني، دار التنوير للطباعة والنشر،

لبنان، ط1، 2019، ص 122

نحو صحيح<sup>1</sup> فلن يفهم تجارب المرأة سوى نفسها أو امرأة مثلهما، فمهما حاول الرجل أن يكتب إلا أنه سيصف عالمها كما يراه من الخارج، فالأمومة والحمل وعلاقتها مع نفسها ومع محيطها لن يدركه سواها، وهي تكتب أيضا حين تصبح الكتابة حاجة نفسية تخرج بها صوت العار الذي ظل ملازما لها على شكل ألم ومعاناة وغضب من المنظومة الذكورية التي منعتها التعليم وأسكتت صوتها وهمشت دورها في المجتمع، فصارت تتكلم بلغة مدافعة ومتحدية ومتمردة بهدف تحقيق الذات ووضعها في مكانة تناسبها حيث يمكنها الانطلاق نحو الحرية التعبيرية، فلم "تعد اللغة هنا نظاما علامائيا محايدا". لقد تحولت إلى أنثى مغرية قاتلة مع سمات أنثوية قوامها الشعرية والسردية وجرعات زادة من الذاتية والانفعالية والوجدانية<sup>2</sup> كما أنه برفضها للوضع أخرجت الرجل من مملكتها فكانت بذلك مجرد ردة فعل لما قامت به الذكورة و"بما أن فكرة الأضداد مأخوذة بمجملها من الثقافة الأبوية، فينبغي تجنب السقوط في شرك الأضداد، فالمرأة لم تكن نقيضا للرجل في يوم ما، إنما كانت شريكة، لكن الثقافة المهيمنة حولتها إلى تابع، فوظيفة الكتابة الأنثوية هي تعديل العلاقة لبين الطرفين، ومحو التناقضات، وإبراز الخصوصيات، وملء الفراغات التي أهملتها الثقافة الأبوية"<sup>3</sup> فالأدب لم يكن جنسا بعينه، إنما الأدب هو الانسان.

وبالرغم من أن المرأة مثل الرجل لديها ما تعترف به إلا أن اعترافاتها قليلة ولذلك تلجئ إلى الأساليب التخيلية كالرواية والقصة حتى تمرر سيرتها بسلام وتتجنب حملة النقد التي ستلاحقها، ومنهنّ بعض النساء كتبن سيرتهن لكن لم يصرحن بأسمائهن فيها ومنهنّ "زهرة ونيسي" من "يوميات مدرسة حرة"، ورواية "بوابة الذكريات" لآسيا جبار، وهذا يدل على الرقابة

<sup>1</sup> - ينظر، عبد الله إبراهيم، السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت\_لبنان، ط1، 2011، ص104

<sup>2</sup> - عبد الله الغدامي، اللغة والمرأة، ص202

<sup>3</sup> - عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، ص 102

الشديدة التي تمس المرأة، وهذه القضية ليست في أدب الاعترافات فقط وإنما في كل المجالات وليست المرأة العربية وحدها إنما المرأة في كل بقاع الأرض.

## 7. أدب الاعتراف من جهة "لمن نعترف"

حين يشرع الكاتب في تدوين اعترافاته، يكون في مرحلة يبلغ فيها قدرا من التصالح مع الذات لدرجة الجرأة في الطرح، والتجرد من الذات، وتطهيرها لأبعد مستوى، يكتب ثم يقف موقف المحايد من نصه، إذ يدرك في قرارات نفسه عندما اختار نشر اعترافاته بأنه سيتلقى انتقادات جارحة قد تمس حتى بعائلته.

ومن جهة أخرى فإن الانتقادات يحكمها المتلقي باعتباره الراصد والمنتج الثاني للنص، وهذا الأخير يعيش في مجتمع مبني على عادات وتقاليد وآداب عامة لا تسمح بأي نص وافد وخارج عن سلطتها لذلك رُفضت الكثير من النصوص في بعض الدول، ومثل هذا نذكر الروائي سمير قاسيمي الذي رفضت رواياته في المشرق العربي لمساسها بالقيم المجتمعية وقد صرح في أحد لقاءاته بأنه منع من دخول بعض دول الخليج العربي، وعلى الطرف النقيض ترجمت رواياته إلى لغات أخرى مثل رواية "حب في خريف مائل" التي ترجمت إلى اللغة الفرنسية، وكذلك رواية «الكاسكيطا والسيجار» لمهدي غاني التي منعت من النشر في الجزائر حتى السنوات الأخيرة وفيها تكلم عن السياسة الجزائرية بعد للاستعمار وأثناء العشرية السوداء، والأمر لا يختلف على الكتابات الذاتية الاعترافية، فحكمها حكم كل ما هو خارج عن نظام المجتمع، المنع والرفض وهذا يعني بأن الخطأ والممنوع هما وجهة نظر تختلف من مجتمع لآخر ومن دين لآخر ومن مذهب لآخر... إلخ

إذن فعملية تلقي وقبول الاعترافات مرتبط أيضا بنوعية المتلقي وقيمه\_ بما أن النص الواحد يحتمل الاحتفاء ويحتمل الرفض كذلك\_ وهو ما يفسر تأخر نص "الخبز الحافي" لمحمد شكري من الصدور في حين ترجم للغة الفرنسية والانجليزية، ثم وبعد قرابة العشر سنوات صدر باللغة العربية، فليست كل المجتمعات جاهزة لمثل هذه الاعترافات التي ترى فيها من العار

والخجل ما يفسد سمعتها وكيانها ويقتحم قيمها، رغم يقينها بأن هذه التجاوزات تحدث كمارسات يومية إلا أن الاعتراف بها يسمح لها بالانتشار أكثر وتصبح رويدا رويدا أمرا مقبولا ومتداولاً، والملاحظ كذلك بأن زمن الاعتراف له علاقة بالرفض القبول ففي زمن غير بعيد كانت السيرة الذاتية تنتقد بشدة رغم شبه خلوها من الاعتراف، فتحول المؤلفون إلى الروايات والتخييل الذاتي أما حالياً صار الاعتراف مقبولا ومنه بعض الاعتراف في السير والروايات السيرية مثلاً شنت عليها حملة ومُنعت في الأدب العربي أما الآن فدخلت لرغوف المكتبات.

إن الإشكال المطروح أمامنا هو لماذا كل هذا الرفض والملاحقات والانتهاكات لكاتب أدب الاعتراف، فما دام يكتب عن نفسه، ما الضرر؟ وبما أنه لا يوجه بهذه الاعترافات اتهامات لأحد، فهو حين يكتب يقول: "أنا أكتب عن نفسي كإنسان، بنوره وظلامه"، إنه يحاول من اعترافاته الظهور بالوجه الذي أخفاه في السيرة الذاتية من قبل، وفي ظل هذا الظرف فإن أدب الاعتراف يحجم ولا يتحرى الصدق، ولربما يعود سبب هذا في أن القارئ يخيفه اعتراف كاتبه فيبدو بأنه سيخسره بطريقة ما حين تنتشوه الصورة التي ألفها عنهن فالعقل البشري مجبول على الاعتياد والتمسك بالأنماط المعتاد عليها ويصعب عليه كسرهما، كما أن في اعتراف الكاتب عن نفسه اتهام ضمنى للقارئ يشير عبر ذاته إليه حول الأحاسيس التي يتشارك فيهما كموئيهما معا: إنسان.

## 8. الاعتراف والصدق

إن الكاتب أثناء ممارسته الاعترافية يمر بعدة صعوبات تبدأ أولاً في مواجهته لذاته، لنسخة منه لا يرغب بها، وبفعل الإقرار فإنه يتخلص من عبء لازمه لزمن طويل، وفي مواجهته لمحيطه الممثل في عائلته ومجتمعه اللذان يمنحانه السمعة الطيبة والتقدير والاحترام المتبادل، وباعترافاته يغامر بكل ما سبق، مما يكتب حذراً ومتوجساً وقد يغدوا انتقائياً في كتاباته، وأدب الاعتراف لا يقبل الانتقاء أبداً، فإما أن تعترف أو لا، لا يوجد منطقة وسطى

بينهما، لذلك تبادر إلى ذهننا تساؤل حول مصداقية الاعتراف المذكور في كل الآثار الأدبية :  
فهل يوجد صدق في الاعتراف؟ وهل كل اعتراف حقيقة؟

إن مسألة الصدق كما الحقيقة دائما نسبية، فالمعترف يذهب أولا إلى أعمق نقطة في نفسه والتي لا يعرفها غيره ثم يكتب عن رغباته ومشاعره وقد يعترف بأمور قام بها خفية دون حضور المراقب، لذا لا يمكن لسواه أن يعرف إن كانت اعترافات صادقة أم هي محض تخيل، وبناء عليه فالقارئ يبقى متوجسا وغير حاسما لأمر مصداقيتها، وقد يذكر المؤلف أمورا لم يعيشها أبدا حتى يشبع رغبة، أو يكمل نقصا يشعر به، أو يكتسب شهرة بلفت الانتباه حين يحدث صدمة لدى المتلقي، وهذه أسباب تعود للجوع العاطفي الذي يعتريه إثر الحرمان الذي عانى منه بأن يغطي الكبت بالاعتراف الكاذب فتغدوا الكتابة وسيلة تعويضية وهي تخلق مساحة بين المتخيل والحقيقي ولو بدت أن المسافة بينهما صفر، وعلى غرار هذا يمكن لبعض المؤشرات أن نتخذها سبيلا لمعرفة الصدق من التخيل كالشواهد البشرية بأن يذكر المؤلف شخصا شاركه التجربة، أو حادثة يعرفها أكثر من شخص ومع هذا فإن المصداقية تبقى ضبابية.

## II. جدلية البوح والاعتراف في رواية سمر كلمات

سمر كلمات رواية تتأرجح بين الاعتراف والتخيل، بين الصدق والتزييف، فتارة يغرقنا الكاتب في حياته ثم يحذف كل ما تصوره القارئ بأنه حقيقي، فيطمئن هذا الأخير للأحداث المتخيلة لكنه يتصادف باعتراف مسرب بين طيات النص، فيحتار ما بين الاعتراف الحقيقي والاعتراف المزيف.

يحاول طالب الرفاعي خلق حياة جديدة على صفحات روايته، فيبدأ بالتحكم في عناصرها السردية المتشكلة على ذوقه ورغبته حين يختار الزمان والمكان والشخص الذي يرغب به بالكيفية التي يريدها، كما يلامس فيها أهم الأسئلة التي تطل المجتمع، وقد بدا الأمر في بدايته مجرد رغبة في كتابة رواية عن حياة سليمان وسمر، ثم يتعرف على ريم ويرغب في أن تكون شخصية إلى جوارهما، لكن فجأة تشرع الأمور في الانحراف عنه، وتخرج عن مسارها المخطط له، فيوهم القارئ بأن ريم هي شخصية ابتكرها وليست حقيقية وأنه وقع في حبها ومع نمو الرواية ينمو حبه لها ويزداد هوسه بها إلى أن يجعلها حقيقة وكل ما عداها من شخصيات مجرد وهم وخيال. كما أنه يصف كيف للحظة واحدة يمكن أن تكون هي اللحظة الفاصلة في حياة أي شخص، بلحظة يتغير القدر، بقرار تتغير الحياة، تسرع الشخصيات، تسابق الزمن الذي بات يتسرب من بين يديها، حتى تغير مسار حياتها وتنتقل لحياة جديدة.

تتشابك أحداث سمر كلمات ما بين التخيل المزيف والاعتراف المزيف، متأرجحة بين السيرة الذاتية والحياة التخيلية، ولذا يتبادر إلينا تساؤل حول ما هي الحدود التي ستوقف عندها طالب الرفاعي في اعترافه بحياته في هذا الأثر الأدبي؟ وهل ما اعترف به يدخل ضمن الحقيقي أم المزيف؟ ومن خلال هذا الجزء التطبيقي سنحاول البحث في هذه الأسئلة وسنصادف الكثير من الاقتباسات التي توضح لنا أكثر سيرورة الاعترافات في الرواية .

## 1. الاعتراف بالسيرة المجتمعية

يسلط طالب الرفاعي الضوء على أهم القضايا التي تمس المجتمع الكويتي، وقد حظيت المرأة بالنصيب الأكبر من هذا، إذ كانت معظم شخصيات الرواية من النساء، منها المطلقة والمزوجة والطفلة والأم وغيرها، وكل منها تبوح بما تعيشه انطلاقاً من منظورها وعالمها، كما أنه يعترف بالطبقة التي يعيشها المجتمع بين الأصيل والبيسري، وما يترتب من نتائج إزاء هذه الطبقة، كما أنه أثار قضية النظام الذكوري وطبيعة الرجل الشرقي فجعل يعترف بما يمكن لأي رجل أن يشعر ويفكر به وما قد يمر به من نزوات بغض النظر عن مكانه في العالم. إنه عبر «سمر كلمات» يعترف بما يشعر به الرجل وبما تشعر به المرأة كونهما جنسان مختلفان.

### 1.1. الطبقة المجتمعية الكويتية

تكشف الرواية بأن المجتمع الكويتي رغم أنه بلد متحضر إلا أن العقلية العنصرية تغزوه، تتخره، وتتوارث عبر أجيال، وتتنازع شخوص الرواية حول الطبقة بين الكويتي الأصيل والبيسري/الآخر، وتصف جدة سمر هذا الأخير بقولها: "يا ابنتي الأصيل أصيل، الحسب والنسب والعمل...الأصيل لا يعمل أجيراً حتى عند أهله، الأصيل صاحب مال وحلال وكرامة، والبيسري ذليل يعمل بأي حرفة"<sup>1</sup>، يشهد المقبوس لحظة توريث العرف من جيل سابق (الجدة) إلى الجيل اللاحق (سمر)، ولكن هل سيستقبل هذا الأخير العرف بصدر رحب؟. يصوّر طالب الرفاعي فئتين متناقضتين الأولى التي ترفضه بل وتكسره، تقول سمر: "زواجي من وليد شكّل أساس خلافي معهم، أما من أسرة "أصيلة" النسب، ووليد "بيسري" من عامة الناس، كانت كبيرة من الكبائر أن أتجرأ وأفعل ما فعلت..كأنه الأمس حين أسررت لأمي برغبتي في الزواج من وليد، ونقلت هي ذلك لجديتي، فجئ جنونها، قالت:

<sup>1</sup> -الرواية، ص34

"الفتاة الأصلية لا يصح أن تتزوج بيسريا، ستجلبين العار لنا"<sup>1</sup>، وتقول واصفة ردة فعل والدها من موقفها :

"وارتفع صوته مهددا:

"أفضل قتلك على أن أزوجك لبيسري"<sup>2</sup>.

خوفا من الفضيحة وغضبا من تمرداها على قواعد مجتمعها أما الفئة الثانية فهي التي تتماشى مع العرف خوفا من العار وهنا يحدث صدام بين جيلين، تقول سمر: "أنت الدكتورة مربي الأجيال، عليك أن تدركي أن خرافة الأصيل والبيسري صارت من مخلفات الماضي"<sup>3</sup> هي دعوة للجيل القادم بأن العنصرية والطبقية ما عادت تصلح لهذا الزمن. لكن ورغم أن طالب الرفاعي كشف ما يخفيه مجتمعه من عنصرية إلا أنه في نهاية الرواية هذا حذو العرف الكويتي، حين صدقت أقوال الجدة /العرف، بأن طلق وليد سمر وكان سبب طلاقهما في كون وليد يعمل عند والده ولم يكن يتمتع بالاستقلالية المالية، بالرغم من أنه كان ثريا إلا أنه والده صاحب المال وكذلك هو حال البيسري.

## 1.2. قضية المرأة

يعدّ عالم المرأة مجموعة عوالم مختلفة ومتداخلة، تتشكل من الأدوار التي تقوم بها فهي: أم وزوجة وابنة في آن واحد وكل دور ينفصل عن الآخر ليشكل عالما منفردا، ومن الأمور التي أثارها الكاتب، قضية الطلاق، علاقتها بالحب العاطفي والأسري، وقضية النظام الأبوي.

<sup>1</sup> -الرواية، ص31

<sup>2</sup> - الرواية، ص32

<sup>3</sup> -الرواية، ص260

### 1.2.1. الطلاق

تمس قضية الطلاق الكثير من نساء العالم لكنها تختلف بين المجتمعين الشرقي والغربي، ففي المجتمع الشرقي بمجرد أن تتطلق المرأة تدخل قائمة المنبوذين من المجتمع، ويبقى الطلاق وصمة عار عليها طيلة حياتها ولو تزوجت مرة ثانية، وقد اختار الكاتب "سمر" بطلة الرواية حتى تنقل إلينا المشهد من خلال تجربتها فتقول: "رجعت إلى بيت أبي، فقرأت الضيق وعدم الترحيب والشماتة في العيون، شعرت أنني منبوذة، وأن الجميع يعاقبني، أهملني أبي تماما، أسقطني من حساباته، فرّ بعينه عن لقاء عيني.. وشيئا فشيئا ابتعد كل منا عن الآخر"<sup>1</sup> وتقول: " في الثانية والعشرين من عمري دخلت جحيم المطلقات"<sup>2</sup>، ولفظة «جحيم» هي فعلا الشعور والمصطلح الدقيق الذي يختصر قصة الطلاق، ويشير الكاتب أيضا إلى ما يراه بعض الأشخاص، فها هو زوج صديقة سمر، يبعد صديقته عنها "وهو يقول: المرأة المطلقة تجلب الشبهة"<sup>3</sup>.

إن رفض الطلاق في النظام الذكوري، لا يصدر من الرجل فقط، بل من المرأة نفسها أيضا، فالبرمجة انتقلت إليها بعدما تحول لموروث ثقافي اجتماعي، قالت عبير لأختها سمر "المطلقة الشابة ما عادت تعرف الأدب.. تتسكع حتى منتصف الليل في الشوارع"<sup>4</sup>، فهي تمارس عليها ضغطا كونها مطلقة لذا تستغل وضعها الاجتماعي حتى تغيظها أكثر والمشهد يحتمل موقفين متناقضين: الموقف الأول بأن المرأة الكويتية ممنوع عليها التجوال وحدها لساعات متأخرة في الليل خصوصا إذا كانت مطلقة وشابة، والثاني هو قيام سمر به لكن والديها لم يسألها "أين كانت؟"، مما يوحي بوجود الرقابة المجتمعية لكن لا وجود للحماية والرقابة الأسرية، وهذا يفسر بأن العرف والعادات هي التي تحكم، فأصل الأمر والسؤال لم يكن الحماية

<sup>1</sup> -الرواية، ص 259

<sup>2</sup> - الرواية، ص 14

<sup>3</sup> - الرواية، ص 103

<sup>4</sup> - الرواية، ص 16

إنما حديث الناس. وهناك أكثر من مشهد يشير إلى هذا، فحين أعلنت سمر قرار زواجها من زوج أختها ضربها أبوها وطردها ليلاً، تقول: "الليلة انتهى الأمر، طردني أبي، تبرا مني، أغلق باب بيته في وجهي، أين سأذهب لو تزوجت جاسم وطلقني كما فعل قبلة وليد؟"<sup>1</sup>، وكانت ردة فعله نتيجة قرارها الخارج عن العرف وخوفاً على سمعته من حديث الناس خاصة وأنه يمتلك مكانة اجتماعية مرموقة، ولقد تنبأت سمر بهذا الأمر قبل حدوثه، فهي تعلم بأن والدها لن يغفر لها مثل هذا الاعتراف، فتقول: "مسرعة قصدت غرفتي، أغلقت الباب، ورحت أجهز حقيبتني. كنت متأكدة من أن أبي سيطردني من البيت. أخذت أوراق المهمة: شهادة جنسيتي وجواز سفري، ومجوهراتي، وصورا قليلة، وبعض ملابس وأحذيتي"<sup>2</sup>، وبعد الضغط الاجتماعي السبب الرئيسي لدفع سمر بقبول الزواج من جاسم (زوج أختها)، حتى تكسر الصورة التي ظلت ملازمة لها كونها مطلقة فتقول: "الليلة هي الليلة الأخيرة وأنا مطلقة. زواجي وطلاقي من وليد دمرا حياتي"<sup>3</sup>.

وعلى صعيد آخر فالطلاق الذي دمر حياتها، حرّرها أيضاً من العلاقة السامة التي تربطها مع جاسم تقول: "ذهبت مع وليد إلى قصر العدل. يومها لبست أزهى ثيابي، وأمعنت في تجميل وجهي.. أنا اخترت وليد، وأنا طردته كحشرة خارج حياتي غير آسفة.."<sup>4</sup>، وهنا أسقطت دور الضحية الذي ظل مصاحباً للمرأة لعهود طويلة، وصار بإمكانها أن تختار الحياة التي تريدها مع الشخص الذي تريد، وتحمل نتيجة اختياراتها، فصوت سمر هو صوت المرأة في كل الوطن العربي وطالب الرفاعي نقل لنا المشهد كاملاً عن طريقها واعترف بعطب يمس صلب المجتمع الكويتي، وهو دعوة كذلك للرفق بجراح المرأة والتعامل معها دون النظر لحالتها أو مكانتها الاجتماعية.

<sup>1</sup> - الرواية، ص18

<sup>2</sup> - الرواية، ص20

<sup>3</sup> - الرواية، ص103

<sup>4</sup> - الرواية، ص270

### 1.2.2. علاقة المرأة بالرجل

سمر كلمات، رواية مبنية على العلاقات الإنسانية الممكنة والمحتملة، الحقيقة والواقعية، إذ يرسم الرفاعي عالماً ممكناً بين المرأة والرجل حيث لا يحكمه إطار أو مسمى، يخلط أوراق الشخصيات فتختلط العلاقات بينها ويفتح للاحتتمالات ألف باب، ليجعل من المرأة متزوجة ترغب في رجل آخر، ومطلقة تعيش مع رجل أرمل وتجمعهما علاقة بلا عنوان تصنف تحته، مجرد صداقة، وزوج يريد الزواج من أخت زوجته، وفي ظل هذه الاحتمالات يفتح نافذة على المجتمع والكويت والعائلة والدين والعرف التي لا يمكن أن تخترق وتتجاوز، ويتطرق إلى قضية الحب والاهتمام المتعلقة بالمرأة، حين لا تجد الاكتفاء العاطفي من الوالدين، ومن الوالد خصوصاً، الذي يعدّ الجنس المعاكس لها وأول حب ونموذجاً للرجل المثالي بالنسبة إليها، ستبحث عنّ يملأ ذلك الفراغ، فتتمسك بأي رجل يلعب ذلك الدور، لكنها ستتفاجئ بالخدعة التي وقعت فيها وكما قالت سمر الحب أنزلني من سماء الأحلام إلى الأرض ووصفت حالتها بأنها في ورطة، وتقول أيضاً: "في مرحلة الدراسة الجامعية توطدت علاقتي بسليمان، عوضني عن انقطاع علاقتي بأهلي، وخيبتني وانكساري بفشل زواجي الأول، وشيئاً فشيئاً وجدتني أتعلق به"<sup>1</sup> وهو ما يحدث عند البحث عن الإشباع العاطفي الخارجي. مصدر الحب ليس الذات.

"وبعد دقائق قال هو:

"حسناً، لنتنقل بقية أغراضك وتعيشي هنا بشكل نهائي"

كان يعني شقته، وكان يعني أن نغلق الموضوع، رحت أنظر إليه ولسان حالي يسأل: على أي أساس؟<sup>2</sup>، يصرح الرفاعي بما يخفيه المجتمع، يعترف بما تخفيه المنازل الكويت، كل شقة لها أسرارها، فبالرغم من أنه محافظ إلا أن هناك جانب خفي لا تتركه الأبصار، ومن ثم

<sup>1</sup> -الرواية، ص262

<sup>2</sup> - الرواية، ص10

تصير المعاشرة بينهما أمرا عاديا: "أتأمل جلستنا المعتادة: رجل وامرأة يعيشان معا منذ ما يزيد على العشر سنوات، ما عدت أخرج منه"<sup>1</sup>، الاعتياد والألفة تجعله من المباح.

وعلى لسان شخصية أخرى، يرسم حدود العلاقات الكويتية التي يمكن أن تجمع بين المرأة والرجل، تقول ريم لما كانت جالسة مع طالب: "نسيت أننا نجلس في مكان عام، ونسيت أننا في الكويت"<sup>2</sup> تشير إلى أنها صغير لذا تتناقل الأخبار بسرعة، كما أنها بلد محافظ والأهل يعرف بعضهم بعضا والعشق الذي يعرض على الشوارع مرفوض ولكنه منتشر أيضا.

تخفي السيرة المجتمعية الكثير من العلاقات الزوجية التي تكافح حتى تحافظ على نظامها، وقد شخصها الرفاعي في "عبير/جاسم" و"سمر/وليد"، وهي علاقات مسّها العطب بعدما كانت تغمرها السكينة والطمأنينة، لكن التراكمات أفست الحب وكنزت في داخلها المزيد من البرود والبعد ثم اللامبالاة وأحيانا الكره، تقول دلال ابنة عبير: "لا أذكر متى دبّ الخلاف بين أمي وأبي. كما لو كنت ساهية عنه. شيء ما دار أمامي فجأة، فبدأت أحسّ ببرود ومن ثم توترت علاقتهما، وتقل كلمة أبي على أمي، وعصبية أمي وقسوتها بالرد عليه. لحظتها بدأت أدرك أن هناك خلافا وقطيعة بينهما...مع مرور الوقت تخطى أبي عن حضوره وواجباته تجاهنا، وتولت أمي مسؤوليتنا إضافة إلى جميع مسؤوليات البيت وعملها الجامعي..<sup>3</sup>، والنماذج كثيرة وتفاصيلها تطول فيعدد أسباب الخلافات الزوجية المتولدة عن عدة تراكمات وتجاوزات، دون الوقوف عند كل نقطة والتحدث بشأنها، ويشير كذلك إلى أنه حين تتأذى الأسر فإن ضررها ينتشر كعدوى تكتسح كل المجتمع باعتبارها النواة الأولى والخلية الأساسية لبنائه وصلاحها أو فسادها يعودان مباشر عليه.

<sup>1</sup> - الرواية، ص 11

<sup>2</sup> - الرواية، ص 225

<sup>3</sup> - الرواية، ص 172

### 1.2.3. تقويض المركزية الذكورية

ينتقد طالب الرفاعي النظام الذكوري عبر المشاهد المتعلق بسمر وشخصيات أخرى، هذا النظام الذي يختصر الأنثى في جسد ومتعة وهو بهذا يعد المرأة موضوعاً لغوياً وليس ذاتاً لغوية وهذا يعود على نتاج ثقافي تاريخي عالمي عن المرأة<sup>1</sup>، وعبر جاسم يقول: "بينما جلست أنا على الكرسي الخشبي العتيق، أشيعها بمشيتها وجسدها الشهوي"<sup>2</sup>، ويقول: "صور سمر تتقافز في رأسي. أكاد أجن لاحتضانها وملامسة جسدها"<sup>3</sup> فيكشف كيف يتحول الجسد ليكون زينة المكان وليس سيده<sup>4</sup>، وهذا تصريح من الكاتب حول طبيعة التفكير الذكوري المتوارث، الذي دخلت في قواعده المرأة أيضاً، وصارت ترى نفسها كما يراها الرجل، قالت: "الرجل لا يهتم شيء، ثم إنه لا يفكر إلا في نفسه ومتعته"<sup>5</sup>، وبقدر ما في تصريحها من حقيقة وواقع إلا أن ثم اختراق نظامها فأصبحت المرأة صدى مرددا لصوت الثقافة الذكورية، ومنه مشهد لشروق تتصح عبير بقولها: "دعك من المكابرة والعناد، في مجتمعنا المرأة لا تستطيع أن تقف في وجه الرجل، عليها دائماً أن ترضى بالتضحية"<sup>6</sup>، مما يشير إلى "البنية الأبوية للمجتمع الذي يقوم على التراتب والتفاضل والسيطرة، والتميط الجنسي الذي يتخطى الحقيقة البيولوجية للإنسان إلى التتميط النوعي الثقافي له، فيصبح الجنس محدداً أساسياً لقيمة النوع"<sup>7</sup>، ويكشف أيضاً بأن حماية الجاهلية ما تزال موجودة، التي ترغب بأن يولد للرجل ولدا ذكراً، ووالد سمر

<sup>1</sup> -ينظر، عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص108

<sup>2</sup> -الرواية، ص70

<sup>3</sup> -الرواية، ص89

<sup>4</sup> -ينظر، عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص151

<sup>5</sup> - الرواية، ص120

<sup>6</sup> - الرواية، ص119

<sup>7</sup> - عبد الله إبراهيم، السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2011، ص216

نموذج على ذلك: "مدرستان للأولاد أمام باب بيتي، ولم يعطني الله إلا البنات"<sup>1</sup>، إن طالب الرفاعي يعري المجتمع ومعتقداته، ومخزونه الثقافي التي يفضل الذكر بحجة الحفاظ على النسل والاسم وتوريث الجينات عبر أجيال متتالية، وفي عمق هذا التفضيل يقبع خوف من تلاشي الذكورة.

إن المركزية الذكورية تدعو إلى التمييز الجنسي ووضع المرأة في خانة المهمش وغير المرغوب فيه ويؤكد الرفاعي على أن "تفضيل الذكورة على الأنوثة لا يعود إلى الطبيعة، وإنما إلى الثقافة والقيم الاجتماعية"<sup>2</sup> التي تظل العدو المباشر للمرأة، ففي ظل التقدم الحضاري الذي بلغته الكويت إلا أن الأفكار المنغرس حول المرأة لم تتغير ولو بدا ظاهرياً بأنها صارت أكثر تحراً، وحتى تستقيم المعادلة عليها أن تغير من نفسها أولاً حتى يتغير ما حولها ولذلك كانت سمر تغير واقعها بقرارات ناتجة عنها مما أدى إلى تغيير من طبيعة الذكورة/الرجال حولها، وهذا لا يعني تفضيل الأنثى على الذكر لأنه سيولد حلقة مفرغة ومتناظرة عما قبلها، فالمجتمع الذي يكونه الرجل والمرأة لا يحتاج إلى تمايز فلكل دور مختلف عن الآخر.

### 1.3. أزمة الرجل

يتحدث طالب الرفاعي عن العديد من القضايا التي تمس المرأة والمجتمع، وتحدث عن أزمة منتصف العمر التي تمس الرجل، الأزمة التي تعود به إلى مراهقة وطيش الشباب، المليئة بالرغبات الممنوعة والظفر بالعلاقات الصعبة والمستحيلة، ويتساءل: "ماذا أريد من امرأة متزوجة، تحيا عالمها مع زوجها وأطفالها؟ جمالها اللافت يبرز سعيي المجنون خلفها؟ أم هو تعطش قلبي لقصة حب جديدة بعد أن تعدى عمري الخامسة والأربعون؟ أم أنها مغامرة كاتب وإحدى شخصياته؟"<sup>3</sup>. ويؤكد عليها في موضع آخر: "هل أعود مراهقاً طائشاً، وأنا الذي بقيت

<sup>1</sup> - الرواية، ص 11

<sup>2</sup> - عبد الله إبراهيم، السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص 216

<sup>3</sup> - الرواية، ص 141

متزنا في أيام مراهقتي؟<sup>1</sup>، وهذه الأسئلة هي صوت كل رجل يمر بتلك المرحلة، ويبرر تفكيره ورغبته بقوله: "ما الذي يجعل رجل يكره زوجته ويفكر في غيرها؟ ما الذي يدفع الرجل ليخون زوجته؟ وما الذي يجده عند المرأة الأخرى؟ لماذا تنفر المرأة من زوجها؟ لماذا تخرب السنون بيت الزوجية؟<sup>2</sup>، يتساءل حول الأسباب التي تدفع بالزوجين الدخول في الرتابة الحياتية والملل وانطفاء الشغف ويفكر كأني رجل يمر بهذه الأزمة بأن الشغف في مكان آخر، مرتبط بشخص ومكان ووضع، ولكن هل هذا هو الحل؟ أم الشغف يقبع في داخل كل شخص، والبحث عنه يستوجب البحث عن معنى الحياة الشخصية نفسها.

## 2. الاعتراف الذاتي لطالب الرفاعي

يتبع طالب الرفاعي إستراتيجية التمويه السردية، إذ يجعل الواقع متخيلا والخيال واقعا، فيمزج بينهما حتى يقنع القارئ بأن أمامه نصا اعترافيا بامتياز ثم يجره نحو الخيال ليكشف له عالما خياليا صرفا، ومابين العالمين، يقف القارئ، موقف الحائر الذي يترصد بظهور المؤلف من اختفائه خلف شخصياته، ليتحول لجاسوس يتبع حياته، وهنا تبرز ضرورة تحديد العقد المبرم بين الكاتب والمؤلف، فحين يتشوه هذا الأخير لا يحدد القارئ نوع النص الذي يقرأه وبالتالي لا يملك توقعات عنه، لذا فإن "أهمية العقد تكمن في كونه يحدد في الواقع موقف القارئ: إذا لم يكن التطابق مؤكدا ( وهي حالة التخيل)، فإن القارئ سيحاول عقد مشابهات، ولو لم يرغب المؤلف في ذلك، أما إذا تأكد التطابق (وهي حالة السيرة الذاتية)، فسيميل إلى محاولة البحث عن الاختلافات (الأخطاء، التشويهاات، الخ)، وفي الغالب ما يكون للقارئ، أمام حكي ذي طبيعة سيرة ذاتية، ميل لأن يعتبر نفسه جاسوسا، أي لأن يبحث عن ابطالات العقد"<sup>3</sup>، وقارئ "سمر كلمات" يعقد عدة مشابهات حين يصادف اسم المؤلف معلنا وحين

<sup>1</sup> -الرواية، ص150

<sup>2</sup> -الرواية، ص136

<sup>3</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص39

يستدعي هذا الأخير جزءا من سيرته الذاتية وبعضا من الأشخاص القريبين منه، ويتساءل: هل يعترف طالب الرفاعي حقا بحياته في سمر كلمات؟

إن الاعتراف في السيرة الذاتية مبني على حسن السيرة والسلوك، ونادرا ما يشير المؤلف نحو نفسه باعترافات تمس سمعته أو يصرح بما كان يسره في نفسه، فيصور ذاته وكأنها تنتمي لمدينة أفلاطون الفاضلة، وفي بداية «سمر كلمات» يظهر جزء من تفكير طالب الرفاعي الذي يقول:

تقول سمر: "أخبرت طالب، أفهمته أن إحدى صديقاتي تريد الزواج من طليق أختها، تناقشت معه أكثر من مرة.. في آخر حديث بيننا قال لي:

"العلاقات الإنسانية معقدة، ولكل علاقة ظرفها الخاص، لكنني لست مع هذه العلاقة"<sup>1</sup>، فيجلي للقارئ الشخص النبيل منه، وهو برأيه يتبرأ من أخطاء شخصياته ليتخذ موقفا مضادا نحو ما هو غير مناسب. وظهر في قول سمر: "في أكثر من نقاش عارض طالب آراء سليمان: "المرأة ليست كالرجل. المرأة مستباحة ومضطهدة في مجتمعنا لمجرد كونها امرأة... مستباحة في كل مراحل عمرها، ونحتاج وقتا طويلا لتغيير هذا الوضع"<sup>2</sup>، وكما قال فإن الرواية تهدف إلى النهوض بقضايا المرأة لذلك كانت معظم شخصياته من النساء، وعبر المقبوسان تظهر شخصية طالب الرفاعي الرجل الرزين الذي يهتم بقضايا مجتمعه، غير أنه أثناء سيرورة الرواية تتغير شخصيته بمجرد دخول ريم، يقول طالب الرفاعي: "ملاح شخصية ريم، وظرفها الأسري شيء يغري بالتقرب منها.. ماذا لو تعرفت عليها، كويتية لأم انجليزية؟... وحينها شوشني السؤال:

"هل أنا بحاجة لعلاقة نسائية جديدة تدخل حياتي؟"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - الرواية، ص14

<sup>2</sup> - الرواية، ص12

<sup>3</sup> - الرواية، ص42

العبارة تلفت الانتباه، كونها سؤال استفهامي تشويقي للقارئ واستتكري للكاتب ثانياً، وكون أن طالب الرفاعي شخصية مرموقة يتمتع بوقار على مستوى الاجتماعي كونه محاضراً ذا استقطاب جماهيري لا بأس به، فإصدار عبارة مثل هذه تلفت باب التأويل والأسئلة كونه غير راض بحياته الأسرية أو كونه رجلاً يأكله الفراغ، أو أنه بدأ يفقد الشغف والحماس اتجاه الحياة وصار يبحث عما يعوض ذلك. كطوق نجاة، كتجربة جديدة، تغيير روتين، وكلها تصب في تغيير الحالة من السكون إلى الحركة ولقول عبد الله إبراهيم: "البحث عن المعنى لحياة انقضت موضوع ملازم لأدب الاعتراف"<sup>1</sup>، لقد أغرته فكرة أنها كويتية لام انجليزية. أخذت من أمها ملامحها وسلوكها كما قال هو.. ذات طبيعة متحررة. أراد أن يصادقها بالرغم من أنها متزوجة وهو متزوج أيضاً، فبحكم المجتمع الكويتي فهذا أمر ممنوع، كما أن المرأة الكويتية المتزوجة لا تصادق رجلاً، وهو ما أغراه بالعلاقة كونها ذات طينة مختلفة. ولكن هل نعدّ هذا اعتراف صريح من طالب الرفاعي؟

يقول جاك لوكارم بأن التخيل الذاتي العام يمزج الحياة الحقيقية بالتخيل، ليشكل لنا نصاً هجيناً كما هو الحال مع سمر كلمات التي تندرج ضمن هذا الصنف فقد ورد على الغلاف تجنيس «رواية» وبين سطورها نصادف المرجعيات السيرية وهو ما جعلها تتأرجح بين كفتي غامضتين متشابهتين في التقنيات والأسلوب لذلك فإن الأسلوب ليس هو الحكم إذ إن كل الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بواقعية محاكيها، يمكن أن تقلدها الرواية، بل وقد قلدها في كثير من الأحيان"<sup>2</sup>، وكما يسرد الرفاعي/الشخصية:

"المسجد الكبير على الجهة اليمنى... في بداية حياتي العملية، عملت مهندس موقع لمدة سنة هنا.

بعد ثلاثة أيام اتصلت بي سمر، أخبرتني

<sup>1</sup> - عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، ص 79

<sup>2</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 38

"الكتاب مع ريم الآن"

قالت إن ريم زارتها اليوم في ابنك وأعطتها الكتاب مع تركية قراءة..بعد يومين أخبرتني:

"لقد كسبت معجبة جديدة"<sup>1</sup>

يشير طالب هنا إلى كتاباته فالمؤلف كما قال فيليب لوجون يمكن أن نجري له عملية مشابهة لتأكيد التطابق بين المؤلف/السارد لنتعرف عليه أكثر من خلال كتاباته، ولفظ "معجبة" هنا لها منحنى أدبي والآخر شخصي، فهي إما معجبة بكتاباته أو معجبة به شخصياً أو هما معاً، وكل من الاحتمالات تصب في ما يريده طالب الرفاعي بأن يثبت ذاته، ويشير إلى مكانه ووجوده في عالم الأدباء.

في الرواية العديد من المشاهد تحيل إلى تجسيد ريم على الواقع، ولها اتصالات مع العالم الواقعي، فبالرغم من أن الشخصيات تحوم بين الحقيقي والتخييلي إلا أن الأكثر صحة بين أيدينا هو أن طالب الرفاعي شخص حقيقي كونه المؤلف، وهو يقول:

"بقيت ثلاثة أيام أنتظر اتصال ريم دون فائدة...قلت : أرسل لها رسالة تليفونية، وأنتظر

ردها"<sup>2</sup>

سألت سمر طالب الرفاعي عن علاقته بريم، قالت:

"وهل تعلم ريم بأنك صادقته كي تكتب عنها؟"

"أنا أصادقها لأنتي معجب بها، بعد أن تعرفت عليها، ولأنها إنسانة لطيفة."

"وماذا عن إخلاصك لزوجتك؟"

"هي تعرف أن ريم شخصية روائية، وتقرأ مسودات ما أكتبه عنها"

"وماذا ستسميها في الرواية؟"

<sup>1</sup> -الرواية، ص49

<sup>2</sup> - الرواية، ص50

"ريم"

كان يجيب وكأنه يحفظ ردوده، قلت له:

"الكويت صغيرة، ربما اعتبرت هذه الرواية سيرة ذاتية لك، وبالتالي ستكون فضيحة"<sup>1</sup>

يشير الرفاعي بأن ريم هي إنسانة تنتمي لعالمه الحقيقي، التقى بها وأعجب بها كذلك إلا أنه لم يخبر زوجته الحقيقة وهنا يطلق شرارة التخيل لكنه لم يجزم بها، أي أنه اختار شخصا واقعيًا وحوّله لقطعة خيال، وهو ما صرّح به لسمر وسليمان:

"يوما ما سأكتب قصتكما"

"أنا وافق"

علّق سليمان دون تفكير، وأضاف:

"بشرط أن تقول الحقيقة الكاملة"

"الفن حقيقته الخاصة"<sup>2</sup>.

في هذا المشهد الحوارى، يؤكد الكاتب/الرفاعي إلى أن معنى الحقيقة متغير بين العالم الخيالي والعالم الواقعي وقولها في الفن \_وهو يقصد الأدب والرواية\_ ضرب من الخزعبلات، فأمرها غير محسوم وغير مستقر مهما بدت صادقة ومنطقية، فما على التخيل من حرج إذا ما غيّرنا بناء على سياقه ووظيفها وفق متطلباته، فالتخيل مباح له أن يحول الوقائع والأحداث والحقائق أيضا وأن يجعل ما هو غير منطقي، منطقيا في تصوره وهذا يشكل حقيقته الخاصة.

إذا، لماذا لم يعترف طالب الرفاعي بالحقيقة؟ لماذا لم يرض أن تكون "سمر كلمات" سيرته الذاتية؟ هل هي صعوبة التصريح بالمشاعر، أم صعوبة الاعتراف والتصريح بخفايا القلب ونزوات العقل؟ يتساءل لو علمت زوجته وابنتاه علاقته بريم، أو مجرد كشفهما أنه يحب

<sup>1</sup> - الرواية ص104

<sup>2</sup> - الرواية، ص29

امرأة أخرى، يقول: "ماذا ستقول زوجتي؟ وماذا ستقول ابنتي فرح التي تعتبرني قدوتها الكبيرة؟ هل أهدم بيتا، أفسد على حياة امرأة مستقرة في سبيل نزوة عابرة؟".

أية كتابة هي هذه التي تجر صاحبها لهلاكه؟

حدثت نفسي: أنا رجل متزوج، أحب زوجتي وابنتي، ويهمني جدا أن لا أسوء لسمعتي وعلاقتي بأسرتي وبيتي. وأن لا أتسبب في إيذاء كائن من كان، وعليّ أن أكف حالا عن هذه المغامرة الطائشة<sup>1</sup>. ذلك لأن الكتابة دائما تعود إلى صاحبها، والكاتب مسؤول بشكل مباشر عن كتاباته التخيلية التي لا تصل الحقيقة بشيء، فما بالك لو كانت الكتابة الاعترافية، لهذا تسميها سمر فضيحة، ويدعوها طالب بالهلاك، وهنا يتجرد من كون "سمر كلمات" سيرة ذاتية، ويذكر سبب ذلك حين يقول: "عليّ أن أحاذر فضيحة تؤثر في سمعتي"<sup>2</sup>، ولهذا يلجأ لتغيير شهاداته حين تسأله ريم طالب:

"هل لك صداقات نسائية؟"

"كلا"<sup>3</sup>.

مما يجعله من جديد رجلا نبيلًا يخلص لزوجته ويعود سيرته الأولى فيهتم لسمعته ومكانته، ويبرئ نفسه من صداقات نسائية -سمر خصوصا- التي قد تجلب له الشبهة وتسبب له بمشاكل مما يؤكد على أن للفن حقيقته الخاصة .

<sup>1</sup> - الرواية، ص 143

<sup>2</sup> - الرواية، ص 150

<sup>3</sup> - الرواية، ص 230

### 3. الاعتراف بين الحقيقة والتزييف

يستخدم طالب الرفاعي إستراتيجية التظليل والغموض في مغامرته السردية فيجمع ما بين الاعتراف بالتخييل والاعتراف المزيف ومن خلال هذا الأخير ينسب أحداثاً غير حقيقية إليه، مما يوقع القارئ في شباك الحيرة والارتباك، ويتجلى النوعان في الرواية عبر ما يلي:

#### 3.1. الاعتراف بالتخييل

وهو أسلوب سردي يستخدمه المؤلف حين يعترف بأن النص الذي يتناوله القارئ هو نسج من خيال روائي محض وذلك إما عبر التصريح المباشر حين يستخدم عبارات لغوية أو تقنيات سردية التي تعلن عن الرواية، أو عبر التصريح الضمني غير المعلن الذي يستعين بإشارات تعبيرية توحى للقارئ بالتخييل كأن يقوم بوظيفة السارد العليم الذي يمنحه سلطة إدراك أحداث أو معرفة أمور لا يمكنه كشخصية أن يعرفها، وقد تجلى الاعتراف بالتخييل في "سمر كلمات" عبر الآتي:

##### 3.1.1. المخطط العام

يمثل المخطط العام تصوراً أولياً عن الرواية، المتضمن بناء الحبكة، اختيار الشخصيات وزمن ومكان وقوع الأحداث، ثم تأتي مرحلة الشروع في العملية الكتابية وفيها قد ينحرف الكاتب عن مساره الأول، وينتهي إلى نص لا يشبه الذي خطط له ورسمه في البداية، وكذلك حدث في "سمر كلمات"، حين بدأت بفكرة مسلية عن كتابة، فكرة لم تكن مستقرة، اقترح ألقى وسط الحديث وانتهت بتعلق الكاتب بإحدى شخصياته، وقد أعلن المؤلف/الرفاعي عن المخطط بقوله: "في مرحلة التخطيط والإعداد للرواية، حددت الحكاية الرئيسية، ورسمت الشخصيات الأساسية: سمر وسليمان وجاسم وعبير ودلال. أعددت ورقة بلامح ودور كل شخصية، لكن شيئاً ما ظل يشوش عليّ كلما جلست للكتابة...أجلس في مكتبي، معكر المزاج دون سبب، متمللاً ومتأففاً من كل ما حولي، متثاقلاً وغير راغب بعمل أي شيء، كأنني أنتظر لقاء مؤجلاً، أو أستعجل وصول هاتف أو رسالة لا أعرف مصدرها..وقتها تصورت أن مرجع ذلك

هو دخولي لعمل روائي جديد"<sup>1</sup>. يصف المقتطف ما يشعر به الكاتب فعليا عند بداية أي نص، فكأن الكتابة أرض جديدة يبحث فيها عن معنى لحياته، والتصريح بالتخطيط يساعد القارئ ليعرف طبيعة النص، فيحسم توقعاته حين يعقد والمؤلف ميثاقا روائيا متينا، ويؤكد طالب الرفاعي كذلك على صعوبة البداية حين تكون الأحداث ضبابية في مخيلته وغير مستقرة على كيان، حين يقول: "أفكر في مشاهد وفصول الرواية الجديدة، البداية صعبة دائما، علي أن أتخيل واستحضر الأبطال بصورهم وأصواتهم ونظراتهم حتى روائهم، ومن ثم علي أن أصادقهم، أعيش معهم في الأمكنة التي تجري فيها أحداث الرواية، أحيأ لحظاتهم بكل أوجاعها"<sup>2</sup> ثم يعترف بأن ريم ما هي إلا شخصية تخيلية: "دار ببالي: كيف لكاتب أن يغرم بإحدى شخصيات روايته لهذا الحد المضني"<sup>3</sup>، ويستأنف فكرته: "أنا من اخترع ريم على لسان سمر، وأنا من سيمحوها.. لن يكون لسمر صديقة اسمها ريم، ولن تكون ريم، اخترع شخصية أخرى، وأنهى الأمر."<sup>4</sup>، وهذا تصريح بالتخييل، وإقرار بأنه الكاتب الفعلي للرواية، الذي يمتلك سلطة تغيير الشخصيات والأحداث وفق هواك، ويقول مؤكدا: "أنا رسمت مخططا لأحداث الرواية الرئيسة، وسمر تسير وفق ما أريد لها، سواء بعلاقتها مع جاسم زوج أختها، أو سليمان صديقها"<sup>5</sup>، ويقول صديقها وليس صديقي، نفي لوجود أي رابط أو علاقة حقيقية تجمع بينها، مما يؤدي إلى إلغاء حقيقة سمر كذلك.

### 3.1.2. السارد العليم

هو السارد الذي يعلم كل شيء عن الشخصية؛ ما يجول في خاطرها وما تفكر وتشعر به، ويعلم كيفية سيرورة الأحداث وما ستؤول إليه، إنه صاحب الرؤية الصفر أو الرؤية من

<sup>1</sup> - الرواية، ص40

<sup>2</sup> - الرواية، ص41

<sup>3</sup> - الرواية، ص145

<sup>4</sup> - الرواية، ص147

<sup>5</sup> - الرواية، ص146

خلف حسب تعبير «تيزفتان تدوروف» ( Tzvetanv Todorov ) ويشير إليها بالعلامة الرياضية: السارد < الشخصية الروائية، وهذه الصيغة تستعمل غالبا في السرد الكلاسيكي حين يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية.<sup>1</sup>، فيقوم بدور المراقب والراصد والمحول والناقل للأحداث وأحيانا يعلن عن وجوده، ويجدر الذكر بأن "هذا الراوي ليس هو المؤلف، أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النص، قد يتفق مع المؤلف نفسه وقد يختلف، وهو أكثر مرونة وأوسع مجالا من المؤلف لأنه قد يتعدد في النص الواحد، وقد يتنوع، وقد يتطور، حسب الصورة التي يقتضيها العمل القصصي ذاته"<sup>2</sup>، والسارد/الرفاعي، يشير بوجوده، ويعلن في أكثر من موقع بأنه يعلم أكثر مما تعلمه شخصيات، ويظهر هذا بقوله: "حين شرعت بكتابة الفصل الأول، ومن خلال وجودي في المشاهد التي تجمع بين سمر وصديقها سليمان، سمعت سمر تأتي على ذكر صديقة لها اسمها ريم. شخصية لم أكن قد خططت لها، شخصية جديدة راحت تتخلق أمامي. كنت أبقى ممسكا بأنفاسي، أتابع سمر تخبر سليمان عنها:

ريم وقفت معي بعد طلاقي من وليد"<sup>3</sup>

من خلال الحركة السينمائية التي شكّلها، فإنه يصوّر نفسه في مخيلة القارئ طيفا لا يرى، يعبر المشاهد، ويسمع لما تقوله الشخصيات، ليؤكد بأنه السارد العليم. وهو بهذا يوهم القارئ بأن الأحداث حقيقية حين يدخل أفعال الشهادة والحضور ك: "سمعت، أكتب ما تقول"، وكأنه جزء من الحدث، ومثله قوله: "في غمرة سروري، أسرعت أكتب مشاهد جديدة من الرواية، كي أستنطق سمر مزيدا من المعلومات عن ريم، كنت أبقى أسجل ملاحظاتي حول ما تقول :

<sup>1</sup> - ينظر، تيزفتان تدوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسن سحبان، فؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي \_دراسات\_، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992، ص 58.

<sup>2</sup> - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة\_مصر، ط 1، 2006، ص 17

<sup>3</sup> - الرواية، ص 42

"ريم متزوجة ولها ثلاثة أطفال"..<sup>1</sup> فكأنه يعيش فعلا مع الشخصيات ويتداخل مع حياتها كما وضّح في الرواية. وكذلك في مشهد آخر يسأل طالب الرفاعي سمر:

"ما أخبار صديقتك ريم؟"

فاجأها سؤالي، رفعت وجهها تلونه ابتسامة سائلة:

"هل تعرفها؟"<sup>2</sup>

وهي إشارة على أنه السارد الذي ينظر للأحداث من فوق، وتعجب سمر من معرفة صديقتها التي لم تذكرها له يوما يثبت مراده.

يتجلى السارد العليم أيضا مع الإيهام بالتخييل عبر أسلوب التصريح الضمني الذي يجعل القارئ يستخلص بأنه النص عمل روائي وهذا في مشاهد تجمع بين طالب وجاسم، إذ يقول طالب لجاسم:

"توقعت أنك شاهدتني حين اقتربت منك، لقد مررت من أمامكما أنت والمرأة كانت بصحبتك أكثر من مرة"

"أنت مررت أمامنا أكثر من مرة، أنا لم أشاهد أي بني آدم منذ دخولي"<sup>3</sup>

وفي المشهد اعتراف للسارد/الرفاعي على لسان شخصيته بأنه يخترق الأماكن، ويقوم بوظيفة السارد العليم، فهو من جهة يحذر القارئ من الوقوع في شركه، ومن جهة أخرى يدفعه لهاوية التخيل ولهذا وجب عليه أن يلتقط إشارات من كاتبه حتى يفصل بين الأحداث الحقيقية وغير الحقيقية، وكذلك يقول لجاسم في حيرة:

"وكما في اللقاء الأول، ما إن انصرفت عبير حتى رأيته مقبلا نحوي، حياني قائلا:

"مساء الخير أستاذ جاسم"

استغربت كيف عرف اسمي، أكمل هو:

<sup>1</sup> - الرواية، ص43

<sup>2</sup> - الرواية، ص44

<sup>3</sup> - الرواية، ص71

"تكون منصرفاً عن كل ما حولك حين تتأقش صديقتك، يبدو أن موضوعاً مهماً بينكما".

ما دخلك أنت؟"

صرخت به، لكنه ظل بهدوئه المقيت، أكمل"

"عفوا، رفعت لك يدي بالسلام، ولكنك لم ترد عليّ"

"متى؟"

"قبل قليل"

"لا يمكن، فأنا لم أشاهد أي شخص"

.... كنت أنظر غير مصدق، فكيف يمر رجل بقربنا ولا نشعر به؟ وكيف يتكرر الأمر

ولا يلتفت انتباهنا؟ ثم لنفترض جدلاً أنني سهوت عنه، فهل يعقل أن تغفل سمر عن رجل يمر

بقربنا؟<sup>1</sup>، وبهذه الأسلوب يجعل الشخصية تعترف بطريقة غير مباشرة بأنه يعلم الكثير عنها؛

اسمها، أماكن تواجدها، وما يدور بينها من أحداث.

### 3.1.3. الشخصيات

يلجأ طالب الرفاعي إلى إرغام شخصياته على الاعتراف بكتابته للرواية تأكيداً على

التخييل من جهة، ولمحاكاة الواقع من جهة أخرى، حين يجعل سليمان صديقاً له وبطل روايته

كذلك:

"تدخل سليمان، وأضاف يخاطبني:

لا تنسي أنه يكتب رواية جديدة، ومن المؤكد أن صديقتك ستكون إحدى بطلاتها"

عاد طالب لابتسامته، ورد بقوله:

"أكيد"<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - الرواية، ص 73-74

<sup>2</sup> - الرواية، ص 26

كما يجعل زوجته شروق تعترف بما صرّح به، بأن ريم ما هي إلا شخصية روائية،  
فقالت:

" فكرة فنتازية، اكتب، وبعد القراءة سأخبرك برأيي"<sup>1</sup>

ثم يشير بتصديقها إياه في حوار لها مع عبير:

"هو معجب بإحدى شخصيات روايته الجديدة، ولقد دخل بعلاقة روائية معها"

"ماذا؟ دخل بعلاقة مع بطة روايته؟"

"ليست بطة الرواية، بطة أخرى اسمها سمر تقتن بزوجة أختها السابق"<sup>2</sup>

فيعود للعبته السردية التظليلية ويرمي القارئ في تساؤلات حول حقيقة الأبطال، هل هم  
أشخاص حقيقية؟ أم جميعهم ينتمون لعالم الرواية وليس لهم صلة بالواقع، والمقاطع الحوارية  
التي تجمع طالب بريم تؤكد على ذلك، إذ تقول ريم:

"ليس لي صداقات مع نساء كويتيات، ولم أكن في يوم من الأيام أعرف فتاة اسمها سمر"  
قال لي:

"أنت تتكلمين عن واقعك الحياتي، وأنا أتكلم عن واقع الرواية"

بقيت أنظر فأوضح:

"لا علاقة لي بحياتك الواقعية، سأرسمك على الورقة شخصية أخرى ستكونين ريم صديقة  
سمر. سأتعرف عليك عن طريقها، وسأجعلها تساعدني على الوصول إليك"<sup>3</sup>، ويقول أيضا:  
"سيكون اسمك ريم في الرواية، وستكونين صديقة سمر"<sup>4</sup> وفي المقتطفين تأكيد على التخيل  
لأنه يزور الحقائق ويغير مجراها، فكأنه يتسلى بالأحداث ويعبث بها، كون أن "الشخصيات

<sup>1</sup> - الرواية، ص 47

<sup>2</sup> - الرواية، ص 117

<sup>3</sup> - الرواية، ص 229

<sup>4</sup> - الرواية، ص 229

التخيلية لا تتمتع بـ((سجلات مدنية)) مضبوطة، لأنها موجودة في وجدان الناس، لا في أرشيف البلديات.<sup>1</sup>، إنه الأمر الذي سمح له بتبديل مواقع الشخصيات فبداية الرواية تنص على أن سمر هي صديقه التي سيسقط شخصيتها على الورق، ولكن المقتطف يعكس الأمر ليجعلها غير موجودة إلا في عالم الخيال ويستمر الوضع بتحاور ريم مع طالب:

"ماذا ستسمي البطلة"

"سمر"

لا أدري لماذا صدمني الاسم لحظة نطق به، فسألته:

"لماذا سمر وليس أي اسم آخر؟"

نظر إليّ قبل أن يسألني بدوره:

"لا تعرفين أحداً بهذا الاسم؟"

"أبداً، لكنني لم أستسغه"

"سمر بطلة الرواية وصديقتها سليمان"<sup>2</sup>

وهنا غدت ريم هي الحقيقية، أما سمر وسليمان شخوص ينتمون لعالم الرواية، لكنّها تعترف بالتخييل حين تقول في آخر اعترافاتها: "طالب هو الذي بعث الحياة في وجودي، مثلما وهب الحياة لسمر وسليمان وعبير، شخصيات روايته الجديدة. كتب حكايتهم وعاش بينهم."<sup>3</sup>، ثم تقول عبير، مشيرة بأن طالب الرفاعي سيكتب رواية عن أختها، وأختها ستغدو إنسانة تدخل لعالم الخيال، قالت:

"كيف سيكتب طالب الرواية، أتمنى أن أخبره بفضائح سمر."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> -أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014، ص13.

<sup>2</sup> -الرواية، ص22

<sup>3</sup> -الرواية، ص244

<sup>4</sup> - الرواية، ص120

ينسج طالب الرفاعي أحداث الرواية من خلال الاعتراف بالتخييل تارة وبانتسابها إليه تارة أخرى، فيجعل الشخصيات في عالمين مختلفين، وكل منها يرى الآخر \_ من موقعه \_ غير حقيقي، مثلما صُممت شخصية ريم كجزء معاكس للنص إذ تروي القصص من وجهة مخالفة لسمر وسليمان، غير أن الكل حقيقي في عالمه الخاص كما قال المؤلف. وهذه التقنية السردية، هي التي تؤكد بأن هذه النص لا يربط السيرة الذاتية بصلة، فلو أقسم المؤلف بأنه يقول الحقيقة فإن التخييل يبطل قسمه، فلا حقيقة مع التخييل، وهذه اللعبة السردية الممتعة تشوق القارئ وتجعله مركزاً، منفتحاً عما يتلقاه، غارقاً في عالم اللامتوقع، المليء بالاحتمالات الكثيرة.

### 3.2. الاعتراف المزيف

وهو عكس التخييل المزيف ويظهر حين ينسب المؤلف أحداثاً غير حقيقية إلى نفسه وهو يندرج ضمن التخييل الذاتي، ويتشكل التزييف عند عدم التطابق بين التلفظ والملفوظ ولكن يحاول إيهامنا بالصدق عبر تطابق الهوية بين السارد/الشخصية/المؤلف كمؤشر أولي وواضح للإيهام بحقيقة الأحداث. وبناء عليه نكون بصدد وجود كاتبين: الأول الموجود على الغلاف والثاني الذي يحمل اسم المؤلف ويكون شخصية تتأرجح بين المرجعية والتخييلة؛ فمن المرجح يستمد معلومات عن حياته وتكون في الأغلب معلومات عامة، أما من التخييل \_ وهو مرتبط الفرس \_ فيوهم من خلاله بحقيقة وقوع الأحداث، وهنا نجد التقارب بين التخييل الذاتي والاعتراف المزيف. فيغدو الاعتراف المزيف وسيلة وتقنية لغوية يحقق الكاتب بها مراده، ومن الوسائل التي التمسها طالب الرفاعي في «سمر كلمات» حتى يزيف اعترافاته نجد:

#### 3.2.1. الكاتب الملموس

وهو البواب الوهمية التي توقع المتلقي في شرك التزييف، كون أن الكاتب الملموس هو الكاتب الحقيقي للنص الذي ينتمي لعالم الناس، وهو شخص ذو هوية ثابتة منتسبة إلى الواقع أي أنه كائن إنساني من لحم ودم، يمكن أن يكون منشئ أعمال كثيرة مختلفة قد تبلغ درجة

التضاد، لكن هذا لا ينفي ثبات هوية الكاتب الملموس شخصياً<sup>1</sup>، وقد حاول الكاتب إظهار هويته عبر عدة اعترافات، كقوله: "حدثت نفسي أنا رجل متزوج، أحب زوجتي وابنتي"<sup>2</sup>، وقوله أنا طالب الرفاعي، زوج الدكتورة شروق<sup>3</sup> وهي اعترافات تؤكد على انتمائه لعالم الناس، وهذه المعلومات يعرفها القاصي والداني، وقد استطرنا ذكر هذا العنصر في الفصل السابق.

### 3.2.2. العلاقات الوهمية

وعلى نطاق أوسع نجده يفتح أفق الاعتراف المتبادل بينه وبين الشخصيات، فيعترف بوجودها وتعترف هي الأخرى به، فيحذف المسافة بين المتخيل والواقع، عبر بناء علاقات معها، وفي حوار يجمع بين سليمان وطالب، قال طالب لسليمان:

أتكلم عنك لأنك سليمان صديقي الذي أحبه وأحترمه، ولأنك بطل روايتي

"دعك من الرواية الآن"

طالب صديقي منذ أيام الدراسة الثانوية، لا أخفي عنه شيئاً. أردت أن أعرفه على دانه قبل زواجي منها، لكنها رفضت<sup>4</sup>، ويقول أيضاً: "قبل فترة، كنا في إحدى جلساتنا أنا وطالب، وكان يكلمني عن علاقته ببطلته روايته ريم، وفجأة انعطف صوته سألني:

"ماذا تعني سمر بالنسبة لك؟"<sup>5</sup>

يظهر المقبوسان ما قاله طالب الرفاعي في بداية الرواية ؛ أن يعيش بين شخوص روايته حتى يستطيع الكتابة عنهم ولذا يبني علاقات وهمية معهم، فقد اعترف في أكثر من موضع بأن سليمان ينتمي لعالم الرواية، ولا يخرج عن إطارها، وكذلك تقول ريم:

<sup>1</sup> - ينظر الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000، ص132

<sup>2</sup> - الرواية، ص143

<sup>3</sup> - الرواية، ص131

<sup>4</sup> - الرواية، ص203

<sup>5</sup> - الرواية، ص202

"مضى قرابة السنة وأنا مع الطالب..بالصدفة وقع في يدي أحد كتبه، فأعجبني أسلوبه، بحثت عن عنوانه الإلكتروني وبدأت بمراسلته، وسرعان ما نشأت بيننا صداقة"<sup>1</sup>، وهذه الجزئية السردية، لم تروها سوى ريم، وهنا أخرجت سمر من اللعبة، حين ألغت كل علاقتها بها كما أشارت إلى أن طالب الرفاعي له أكثر من كتاب، وقد بنت علاقة منطقية معه ككاتب وقارئ، حتى توهم بحقيقة وواقعية العلاقة التي بينهما، وقد ورد في اعتراف أخير لطالب الرفاعي قوله: "عرضت عليّ فكرة الكتابة عن ريم فقضت أمسك بها، فكرة مدوّخة جرتني وراءها، كاتب تعلق بإحدى نساء روايته، وشخصية دغدغتها علاقتها بالمؤلف.

هي خططت للقاءنا الليلة. لكن، ماذا لو وصلت المكان ولم أجد أحدا؟ بين الكلمات والسطور تعرفت على ريم وعرفتني. هل كان جميع ما دار بيننا تخطيطا ورسمًا وحلما في رأسي؟ أم كان فصلا من الرواية؟"<sup>2</sup>، وهذا تصريح بأن الأحداث التي نسبها لنفسه ما هي إلا تخيل ذاتي محض، اشتعل كفكرة جامحة في رأسه، بدأ يحدث في مخيلته ثم نقله على الورق.

### 3.2.3. الأحداث الوهمية

وهي أكثر العناصر استخداما في الرواية فمعظم الأحداث كانت تخيلية، لكنها توهم بالواقعية، فبعدما عمد إلى بناء علاقاته بشخص روايته، راح يصنع الأحداث كأن يقول: "سأفتح سمر برغبتي التعرف على صديقتها في زيارتي القادمة لسليمان"<sup>3</sup>، وهنا يراوغ طالب الرفاعي، ليجعل من الأحداث حقيقية، فالزيارات لا تتم إلا عبر أشخاص حقيقيين، وهو في مشهد واحد يصرح بخيل الأحداث والشخصيات ثم يفند كل ذلك ويذهب بأن له صديق حقيقي سليمان ويقول أيضا:

"وقف سليمان ناظرا إليّ وتساؤل على وجهه، فقلت:

<sup>1</sup> -الرواية، ص226

<sup>2</sup> -الرواية، ص162

<sup>3</sup> -الرواية، ص43

"صحيح أود لتعرف على ريم صديقتها"

فتحول إلى سمر:

"طالب صديقي الأقرب، تفاهمي معها"

تركنا عائداً إلى مكتبة أفلام:

"لماذا تريد التعرف على ريم؟"

سألتي سمر، ودون تفكير أجبتها:

"أكتب رواية جديدة وأعتقد أنها ستساعني"<sup>1</sup>

والى جانب هذا المقبوس تنضم العديد من الأحداث التي تدعم الاعتراف المزيف، فتمتزج حياة المؤلف بحياة الشخصيات، حتى توهم بأنها سيرة ذاتية ولكن "النص المنتج بهذه الطريقة لا يشكل سيرة ذاتية: فهذه الأخيرة تفترض أولاً تطابقاً محققاً على مستوى التلفظ، وبشكل ثانوي جداً، مشابهة مبرزة على مستوى الملفوظ"<sup>2</sup>، وبهذا تبرز قيمة الاعتراف المزيف في لفت الانتباه والتشويق المصاحب للمتعة إضافة إلى إضفاء دهشة على مستوى توقعات القارئ، والدهشة تشكل قيمة أساسية فمن غيرها تغدو الأعمال الأدبية والإبداعية عادية لا تحدث تأثيراً الذي يعتبر الهدف الأساسي للعملية التواصلية.

#### 4. المونولوج الوجه الخفي للاعتراف

يعد المونولوج شكل آخر من أشكال الاعتراف؛ اعتراف بمكونات النفس البشرية، وما تصدره من أفكار ومشاعر وأحكام وما لا يمكن أن تبوح به أيضاً، وكانت سمر كلمات، مليئة بهذا النموذج؛ المونولوج المسرد ذاتياً وهو إحدى تقنيات القص بضمير المتكلم وهو مونولوج تتوافق فيه العلاقة الموجودة بين أنا الراوي وأنا الفعل حيث يكون التبئير داخلياً وبذلك يخفت

<sup>1</sup> -الرواية، ص44

<sup>2</sup> - فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ص37

صوت الراوي خفوتا يُتَوَهَّم معه غيابه<sup>1</sup>، إذ أن كل الأحداث كانت عبارة عن استذكار ذاتي لأحداث وقعت للشخصيات في الحياة الماضية، وأحيانا تنتقل إلى التفكير بالمستقبل، وكانت وقفات الحاضر والآن تفصل بينهما كمحطات تتوقف عندها الأحداث حتى يتسنى للقارئ ترتيبها في ذهنه، وقد تعددت لأصوات التي اعترفت عبر صوتها الداخلي وكل منها له مشاعره الخاصة:

#### 4.1. الصوت الذكوري

وفيه تتجلى الأصوات والأفكار الصادرة عن أي رجل، وقد مثله صوت طالب الرفاعي وجاسم وسليمان، يقول طالب: "كيف الوصول والاستحواذ على امرأة يملكها رجل آخر؟...دار ببالي: من أين وكيف يقبل رجل امرأة ساحرة مثل ريم؟ ودار ببالي: أي رجل محظوظ يحظى بهذا الجمال؟ وقلت: هذه الباقية ورود على هيئة امرأة"<sup>2</sup>،

وهذا الاقتباس يصدر لا يمثل صوت طالب الرفاعي فحسب بل هو صوت الذكورة عامة التي ترغب بتملك الجمال الأنثوي أينما حل، ولذلك استعمل مصطلحات امرأة/رجل، ومثل هذا ما عبر عنه حين سألته سمر:

ماذا تريد من ريم؟

"أريدها..."

ما عرفتُ كيف أكمل جملتي... شعرت أن كلمة أريدها تقول كل شيء، وأنها وافية بما فيه الكفاية لتفصح كل خططي، فهل أكثر من أن يريد رجل امرأة؟ أريدها تفسر كل شيء.<sup>3</sup>، ثم يتساءل على لسان المجتمع يقول: "أية علاقة مسروقة تلك التي تربط رجلا متزوجا، يعيش مع زوجته وعياله، بامرأة متزوجة، ماذا تقدم علاقة ثانية لرجل متزوج؟...أم أنها طبيعة الرجل

<sup>1</sup> -ينظر، محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط10، 2010، ص440

<sup>2</sup> -الرواية، ص57

<sup>3</sup> - الرواية، ص58

الذكر الذي لا يرتوي نهمه لأنثى أخرى أبدا؟<sup>1</sup>، وفي هذا المونولوج اعتراف بالوعي الجمعي الذكوري الذي ما عادت تكفيه علاقة تربطه بأنثى واحدة، كظاهرة متفشية في المجتمعات الحديثة .

كما ورد الاعتراف الذكوري عبر صوت سليمان: "دار السؤال ببالي:

"أين عثر وليد على هذه الوردية؟"

لسبب ما شعرت أن زواجهما لن يستمر، ومسنى رذاذ رضا يوم سمعت خبر طلاقهما. لا أدري ما الذي جذبني لها"<sup>2</sup>، فسليمان لم يطلع هذا الاعتراف لأحد حتى صديقه المقرب طالب، فالنفس الإنسانية كتلة مشاعر ورغبات تتأرجح بين الصحيح والخطأ، وليس لها حدود في الشعور والتفكير، ووجود الدين والقوانين الاجتماعية يكبح ويقوم سلوكها وأفعالها.

#### 4.2. الصوت الأنثوي

وفيه ظهرت المشاعر الجياشة التي تعيشها المرأة والتي لا تبوح بها في كثير من الأحيان، وقد مثله المؤلف بصوت: سمر، عبير، دلال وريم، وفيه تتساءل عبير: "لماذا أشعر أنني أحتاج جاسم وأشتاق إليه الليلة أكثر من أي لحظة سابقة، أنا الآن على استعداد لعمل كل ما يأمرني به. ليعيدني إليه. هو زوجي الذي أحببت"<sup>3</sup>، بدت عبير شخصية قوية طيلة الرواية، المرأة التي لا تدمع لها عين، لكنها كانت تكابر عن مشاعرها كإنسان أولاً وكالمرأة خصوصا لذا استصعبت الاعتراف بها لشخص آخر تثق به، فعبير ظلت غاضبة من جاسم ولم تعترف بأن الغضب كان يخفي في ثناياه اشتياق له، إلى أن استسلمت بعدما عجزت عن إيجاد أي حل لمشكلتها، فأرخت العنان لنفسها واعترف بينها وبين نفسها بأنها مازالت ترغب بالعودة إليه، لكنها بالمقابل تقول لشروق صديقتها وزوجة طالب الرفاعي:

"خجلت أن أصرح أمامها بشوقي الجارف لجاسم، قلت:

<sup>1</sup> - الرواية، ص142

<sup>2</sup> - الرواية، ص209

<sup>3</sup> - الرواية، ص118

"ماعدت أطيق الوضع"

وشكوت لها:

"البنات يردن العيش في بيت أبيهن، يضايقهن العيش في غرفة واحدة"<sup>1</sup>.

كما أنها كانت تعاني مشاعر الغيرة من أختها سمر، فقد اعترفت بأنها ما عادت تطيق وجودها: "أشعر أنني أكره سمر منذ لحظة ولدتها أمي، ولا أذكر أنني أحببتها في أي يوم، هي قتلت جدتي المسكينة"<sup>2</sup>. وتقول: "منذ كنا صغارا وأنا أعير سمر بقصرها، اخترت لها اسم قصر، أناديها به بدلا من سمر، كان أشد ما يضايقها ذلك، وكنت أستمع بمضايقتها"<sup>3</sup>، توصف هذه المشاعر الصادرة عن عبير مشاعر العديد من الأخوة، وما عبير وسمر إلا نموذج لنمو الغيرة التي تتطور لا شعوريا وشيئا فشيئا إلى كره قد يتطور إلى ما لا يحمد عقباه.

كما أننا نجد في الرواية صوت ريم، التي استخدمها المؤلف كمرآة تعكس صوت المتلقي حين تقول:

"أحيانا أشعر أن طالب الذي أعرفه وأكلمه، ليس هو الذي أقرأ له، وأنساءل:

"أيهما طالب الرفاعي الحقيقي؟ ومن منهما صديقي؟"

في أحيان كثيرة تشملني حيرتي:

"هل هناك في عالمي شخص حقيقي اسمه طالب؟ أم أنني نسجت كل ما أعيش به على

هامش قراءتي لكتاب أعجبت بعوالم كتاباته"<sup>4</sup>

وعبر هذه التساؤلات التي تطلقها ريم، يحاول طالب التجرد من مسؤولية نصه، ويعلن على لسانها بأن كتاباته لا تمثله بشكل مباشر، فهو شخص منفصل عنها، ثم يجعل من نفسه شخصية تخيلية (أيهما طالب الرفاعي الحقيقي) وهو سؤال طرحه القارئ أثناء تجاوز عتبات

<sup>1</sup> - الرواية، ص 119

<sup>2</sup> - الرواية، ص 135

<sup>3</sup> - الرواية، ص 122

<sup>4</sup> - الرواية، ص 221

الرواية، وكأن الكاتب يستشرف تفكير قارئه، لتكون الشخصيات والأحداث والقارئ معهما لعبته، وهو مؤسس قواعدها.

تقول ريم أيضا: أحيانا يعني طالب ما يقول؟ أو أنه لاعب لغة، تأتي إليه الكلمات فيتسلى بي إليّ فأصدقها، وأحيانا أتساءل: هل هناك فعلا رجل آخر في حياتي غير زوجي مراد؟ وهل هذا الرجل هو طالب الرفاعي؟ وهل أنا فعلا أعشت وأيها معه أي لحظة؟ أو أنني أعجبت بكاتب، وشيدت من خيالاتي حكاية وواقعا أحلم به؟<sup>1</sup>، إن هذا المقبوس المونولوجي، مليء بالأسئلة التي يمررها الكاتب على لسان ريم وفيه من العمق ما يصل إلى المتلقي، إذ أن ريم هي القارئ الذي يشك بأن طالب الرفاعي حقيقي وبأنه لاعب لغة تصلها وعليه تكون ريم مرآة المتلقي التي تعكس رؤيته للرواية.

يمكن أن نقول في الأخير أن ليس كل اعتراف حقيقة فمهما بدا الكاتب جريئا ومتحررا إلا أن هناك حاجز ورقابة ووازع يحكمه، وبمجرد استخدام ضمير المتكلم ودخول اسم الكاتب للنص تبدأ الانتقادات \_ التي لا بد منها في العملية التواصلية \_ ومن خلالها يدرك الكاتب بأن نصه قد بلغ متلقيه، لذلك فعليه حين يكتب اعترافاته أن يطلق نصه ثم يبتعد فهو غير ملزما بتبرير ما يكتب وبالرد على التهم وتوضيح أفكاره.

يقترن الاعتراف بالقيام بالفعل ثم الإقرار به في الكتابات الذاتية، وتتغير درجته بتغير المكان وجنس الشخص المعترف والمتلقي كذلك ولهذا يتجه المؤلفون غير المستعدين لإعلان أسمائهم في اعترافاتهم للتوجه نحو الميثاق الروائي الذي يعتبر الوجهة الخفية للذات المعترفة، وبالرغم من نزوح المؤلفين نحو الصدق والتحرر في الكتابات إلا أن إشكالية تظل قائمة: هل يوجد في الأدب العربي أدب اعتراف حقيقي وصريح؟ والأمر الذي يجعلها قائمة وجود عامل الرقابة الذي يحذر من مثل هذا النوع من الكتابات.

<sup>1</sup> -الرواية، ص 242-243

# الفصل الثالث

## تجليات الميتاسرد في رواية سمر كلمات

### المبحث الأول :الميتاسرد والمنجز الأدبي والنقدي

1. الميتاسرد (المفهوم والنشأة)

2. تلقي الميتاسرد في الأدب والنقد العربي

### المبحث الثاني : تجليات الميتاسرد في رواية سمر كلمات

1. ميتاسرد ما قبل النص

2. ميتاسرد مستوى النص

### توطئة:

انبثقت تقنية الميتاسرد مع مرحلة ما بعد الحداثة، وقد ارتبطت بالرواية الجديدة ضمن عامل التجريب الذي اكتسح ساحتها، حين بدأت تخرج عن قالبها التقليدي محدثة عدّة تغييرات على عدة مستويات كاللغة والأساليب والشخصيات والتقنيات السردية. ويعرّف الميتاسرد بأنه حكاية تعي ذاتها؛ أي أن القصة تتشغل بسرد قصتها، ووصف عالمها وفصح آلياتها الكتابية وكشف تصوراتها النقدية، واضعة الخيال والواقع في مسائلة دائمة، وقد تجلت في نصوص قديمة مثل "ألف ليلة وليلة" ورواية "دون كيشوت"، ولكن الاصطلاح والاستخدام الواعي للتقنية لم يظهر إلا مع أواخر القرن العشرين أين توجه الروائيون أمثال صاموئيل بكيث ولوي بورخيس ونجيب محفوظ وجبر خليل جبرا وغيرهم، للكتابة في نطاقا التجريب الروائي واستهدفوا التجديد في الأساليب واتخاذ من السرد لعبة ووسيلة تدهش القارئ وتستقطبه للنصوص الأدبية.

ولكي نفهم هذه التقنية ونذكر تبلورها علينا أن نتطرق للحديث عن مرحلة الحداثة ومرحلة مابعد الحداثة، كون هذه الأخيرة أحدثت تغييرا جذريا في الخطاب الأدبي بحثا عن التميز والتفرد، فكيف أثرت مرحلة مابعد الحداثة على الأدب؟ وما هو الميتاسرد؟ وكيف تلقاه الأدب والنقد العربي؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات سنتطرق أولا لمرحلة الحداثة باعتبارها المرحلة الحاضنة للرواية الكلاسيكية.

### 1. الميتاسرد Meta\_narrative

بعدما هشمت الرواية الجديدة كل آليات الكتاب الروائية الكلاسيكية ونقدت رؤيتها المرتكزة على محاكاة الواقع والتشبيث ببني سردية ثابتة، وكسرت نظامها المستقر واستبدلته برؤية مختلفة، أحدثت تغييرا عميقا على مستوى الشكل والمضمون وأضافت لمسة مميزة على كل عناصرها ومكوناتها، فأصبحت الرواية فضاء مفتوحا على التجريب بأشكاله وهو الأمر الذي أدى لاستبدال الأساليب القديمة بأخرى مهيمنة كالمحاكاة الساخرة والتهجين والميتاسرد، وهذا الأخير ما هو إلا ركن جديد يتم من خلاله تسريد ونقد آليات الكتابة الرواية في الرواية نفسها،

وتقديم إجراءات كتابية يجب على الكاتب أن يعبرها حتى يكتب نصه وهكذا تجلت تقنية الميتاسرد التي لا تخرج من عالم التجريب الذي ينقل الرواية من مرحل الحادثة إلى مابعد الحادثة.

يعد الميتاسرد ظاهرة تجلت في ستينيات القرن العشرين، كتقنية جديدة ومنتوج رفد مع رواية مابعد الحادثة، وقد اشتغلت على وصف وشرح آليات الكتابة القصصية أو الروائية حول القصة التي تكتبها، فيكون قصة عن قصة ورواية عن رواية وسردا عن سرد، يعرفه فاضل ثامر بقوله: "هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الانشغال على انجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوط أو مذكرا مفقودة وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة"<sup>1</sup>، فينشأ الكاتب نصا جديدا داخل النص الأصلي و"هذا اللون الجديد من التجريب الروائي يعتمد بشكل أساسي على انشغال ذاتي من قبل المؤلف بهموم وآليات الكتابة السردية. إذ نجد الروائي أو القاص منهما بشكل واع وقصدي بكتابة مخطوطة أو سيرة أو نص سردي آخر داخل نصه الروائي أو القصصي"<sup>2</sup>، والمصطلح منحوت من لفظتين: ميتا (Meta) والسرد (narrative)، والمصطلح ماوراء/ ميتا "عبارة عن بادئة prefix تلحق قبل بعض الكلمات لتخرج بها عن مدلولها المعجمي إلى دلالات اصطلاحية جديدة"<sup>3</sup>، هذه النزعة تولدت عن انفجار «الميتا» الذي شمل جميع العلوم والمعارف الاجتماعية والفكرية، وإن كانت اللسانيات السباقة في اجترار هذه البادئة فإن هذا التنازل سرعان ما انتشر وهو تعبير عن الوعي المقصود باستكناه الجوهر الداخلي للمفاهيم والقيم والخطابات"<sup>4</sup>، فظهرت الميتامسرح (meta-theatre) ميتا رسم (meta-drawing)، وميتا

<sup>1</sup> -فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت\_لبنان، ط1، 2013، ص8

<sup>2</sup> -المرجع نفسه، ص 14

<sup>3</sup> -المرجع نفسه، ص 16

<sup>4</sup> - ينظر، فاضل ثامر، ميتاسرد مابعد الحادثة، مجلة الكوفة، العراق، مج1، ع 02، 2013، ص63

لغة (meta\_laungage) والميتا شعر (meta\_poetry) ميتا نقد (meta\_criticism)، أما مفهوم مصطلح السرد فهو العملية التي يتبناها الكاتب في نسج نصه وهو النشاط "الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها"<sup>1</sup> عبر اختيار الشخصيات وعلاقتها مع بعضها، وبناء الأحداث وتشكيل البنية الزمنية والمكانية، ومن المفهومين يمكن أن نحدد بأن الميتاسرد هو عبارة عن وعي تام بالكتابة السردية وصفها والإشارة إليها.

ظهرت إلى جانب مصطلح «الميتاسرد» مصطلحات أخرى مختلفة عنه لكنها تتقاطع معه في القاعدة المفهومة ونختار منها :

- الميتا روائي أو ماوراء القص meta-fiction، وهو أن تكون الرواية أو القصة تحكي عن نفسها وتقنياتها ومراحل تجليها لنص متكامل.
- الرواية النرجسية Narcissitic novel، نسبة إلى أسطورة نرسيس<sup>2</sup>، وهي تتدرج "في إطار ما تسميه «السرد النارسي» وهو سرد يحيل على ذاته self\_referring، أو أنه ذاتي التمثيل Autorepresentational، فهو يزودنا بتعليقه الذاتي على وضعيته القصية واللغوية"<sup>3</sup>، وقد كتبت في هذا المصطلح ليندا هاتشيون Linda Hutcheon عام 1980 دراسة موسومة بـ: "السرد النرجسي: المفارقة الماوراء روائية" وقد عرّفت هذه التقنية بقولها: "هو رواية عن الرواية ذاتها، الرواية المتضمنة في داخلها تعليقا على سردها أو على هويتها

<sup>1</sup> -محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص243

<sup>2</sup> - تقول الأسطورة أن فتى كان شديد الإعجاب بنفسه، وكان يذهب إلى البحيرة كل يوم ليرى انعكاس صورته على سطح مياهها ويتمتع بجمال مظهره، وذات يوم سقط في البحيرة ومات غرقا، وبعد مدة من الزمن نبتت وبطريقة غريبة زهرة اسمها نرسيس أو نرجس مكان موته، وبفراقه حزنت البحيرة كثيرا وحين سئلت عن سبب بكائها قالت: أنا لا أبكي موت نرسيس إنما أبكي لأنني لم أعد أرى سحر جمالي من انعكاس صورتي داخل عينيه.

<sup>3</sup> -أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، دار الفرابي، بيروت\_لبنان، ط1، 2001، ص44

اللغوية"<sup>1</sup>، وقد ربطت صورة إعجاب الرومانسيين بعمليتهم الإبداعية بانبهار نرسييس بصورته المنعكسة على الماء، ومنه أصبح موت الرواية التقليدية مقترنا بطريقة موت نرسييس<sup>2</sup>، فالرواية قتلت نفسها بإعجابها بتقنياتها الكلاسيكية والرضا بها وبالتالي عدم إحداث أي تغيير فيها والشاهد أن هذا التطابق الصوري بين نرسييس والرواية يحيل كذلك على الوعي الذاتي في تقنية الميتاسرد عندما يتطابق انعكاس صورة القصة على نفسها.

• الرواية الانعكاسية Reflexive novel : تشبيها لانعكاسها كالمرآيا، حيث "يستعري فيها المؤلف الانتباه إلى حقيقة أنه يكتب رواية"<sup>3</sup>، فهي القصة التي تنتظر لانعكاسها ومن ثم تصف هويتها السردية.

يجدر الذكر بأن ما وراء القص يركز على ما يكمن خلف بنية القصة أو الرواية فقط ويظهر حين تعلق الرواية على حبكتها ولغته، بينما مصطلح ميتاسرد أو ما وراء السرد يسلط الضوء على كل ما يضمه الخطاب السردى والذي قد يتضمن أجناسا أدبية أخرى كالمسرحية أو أنواعا كتابية أخرى ككتابة التاريخ<sup>4</sup> وهو يعتبر أعمل وأشمل من الميتاقص إذ يشمل كل الخطابات التي يمكن أن تحتويها الرواية .

ترجح الدراسات بأن أسلوب الميتاسرد كانت موجودة في أعمال أدبية قديمة و"أشهرها "دون كيشوت لسرفانتس (Cervantes) وتريسترام شانتي لستر (Strene)، وهما روايتان تمت

<sup>1</sup>– Linda Hutcheon, Narcissistic Narrativthe Metafictional, Paradox, Routledge ,London, 1991 , p1

<sup>2</sup> –ينظر، أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص43

<sup>3</sup> –فاضل ثامر، المبنى الميتاسردى، ص22

<sup>4</sup> –ينظر، محمد لافي اللويش الشمري، ما وراء القص التاريخي في رواية مابعد الحداثة العربية واللاتينية روايتي موت صغير وساعي بريد نيرودا أنموذجا، مجلة علوم اللغات وآدابها، جامعة الجوف، ع 68، أغسطس 2021، ص524

كتابتها في القرنين السابع عشر والثامن عشر<sup>1</sup>، أما من الناحية الاصطلاحية فإن فضل ابتكار هذا المصطلح يعود للناقد الأمريكي ويليام غاس William H. Gass حين كتب مقالا بعنوان "الفلسفة وشكل القص" عام 1970 ومن خلاله عرّف الميتاقص بأنه القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه<sup>2</sup>، ثم استمرت البحوث حول الموضوع حول الأعمال الأدبية التي استخدمت هذه التقنية، ومن أهم هذه الدراسات نذكر :

- ما فوق الرواية : راموند فيدرمان (R.Ferderman) 1975
- التخريف وما وراء الرواية : روبرت شولز : (R.scholes) 1979
- معنى ما راء الرواية: أنغر كرستensen: (Inger Christensen) 1981<sup>3</sup>.

إلى جانب هذه البحوث، وردت بعض الدراسات التي تصف الميتاسرد بمصطلحات تعادلها، ومن أهمها كتابة الخرافة (Fabulation) حسب تعبير Robert Scholes وهو يشير إلى ذلك النوع من الكتابة الثائر على الرواية التقليدية الواقعية<sup>4</sup>، كما اندرج مفهوم الميتاسرد تحت مصطلحين "الرواية ذات التوالد الذاتي (self\_begetting novel) والقص الإضافي (surfiction)"<sup>5</sup>، حيث تنتج وتولد القصة الأصلية قصة أخرى بداخلها تصف سيرورة تكوينها، وهذا التعدد الاصطلاحي نتج من تنوع الرؤى حول سبب تشكيل وتبلور المصطلح وفق منظور كل ناقد وغالبا ما تتكون الرؤية من وعيهم المتشكل حول الرواية الجديدة إلا أن المفهوم العام للميتاقص يبقى متقارب ومترابط.

<sup>1</sup> - محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، ص 09

<sup>2</sup> - أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 35

<sup>3</sup> - فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي، ص 21-22

<sup>4</sup> - ينظر، محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، ص 13

<sup>5</sup> أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 46

## 2. تلقي الميتاسرد في الأدب والنقد العربي

لم يكن الأدب العربي معزولاً عن التحولات الاجتماعية والفنية والثقافية الطارئة على العالم، ولم تقف الرواية بمنأى عن هذه التغييرات، إنما خاضت غمارها، فشرع بعض الروائيين بالكتابة في التجريب ومنه انتقلت تقنية الميتاسرد إلى الرواية العربية كشكل من أشكاله، وقد لقي في بدايته إقبالا محتشما على المستويين الأدبي والنقدي ثم توالى الروايات والدراسات النقدية وستذكر جزءا منها في العنصرين التاليين.

### 2.1. ميتاسرد الرواية العربية

لقد مارس الروائيون في أواخر القرن العشرين التجريب الروائي فظهرت مجموعة كبيرة من الروايات التي تتدفق في هذا المصب، وصار هذا اللون أكثر استقطابا للقارئ، وحازت على استقبال كبير وانتشرت في نطاق واسع بل وترجمة للغات أخرى كثنائية غرناطة لرضوى عاشور، ورواية ساق البامبو لسعود السنعوسي وذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي وغيرها من الروايات التي بلغت العالمية.

إن وعي الرواية العربية بذاتها ساهم في بروز مجموعة من الروائيين الذين غيروا من أساليبهم وتوجهوا نحو الميتاسرد، كأسلوب كتابي لا يُلتفت إليه كثيرا في أشكال التجريب، وتعد رواية "القصر المسحور" (1936) لطفة حسين وتوفيق الحكيم "كأقدم نموذج روائي ميثاقصي عربي، ثم ظهرت ملامح مشابهة في صراخ الليل (1946) لجبرا إبراهيم جبرا، والشحاذ (1966) لنجيب محفوظ<sup>1</sup> إلى جانب روايات خاضت غمار تجريب التقنية نذكر منها:

• شهيا كفراق لأحلام مستغانمي

تستعرض فيه الكاتبة سيرتها الروائية من خلال مجموعة من رواياتها، كما توضح أسباب كتاباتها ولماذا اختارت شخصية خالد بن طوبال بطلا لثلاثة روايات فتقول مبررة موقفها: "يدين

<sup>1</sup> - محمد حمد، الميثاقص في الرواية العربية، ص52

خالد بن طوبال بطل «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» بحياة امتدت لرواية ثالثة هي «عابر سرير»، لسيده من عائلة البابا، حضرت محاضرة ألقيتها في مدينة صيدا بعد صدور فوضى الحواس، أثناء نقاشي مع القراء احتجت السيدة على قول حياة وهي تتحدث مع المصور الذي كانت تحبه إن خالد بن طوبال لم يوجد يوما وإنه محض خيال روائي.

قالت لي: «ليس من حقك أن تقولي هذا، خالد بن طوبال ملك لنا نحن القراء ولا يمكن أن تلغيه بجملة بطلا تعلقنا به ويعني لنا الكثير»<sup>1</sup>، فهي تستحضر وعي القارئ، وتشركه في بناء روايتها، وعملا بقول القارئة عاشت شخصية بن طوبال حياة جديدة في رواية أخرى، كما تظهر أحلام مستغانمي تعلق الكاتب بعالمه التخيلي بقولها: «كيف للروائي أن يفارق أبطالا عاش معهم على مدى سنوات قضاها في كتابة تلك الرواية؟»<sup>2</sup>، وهذا التلاقي الثلاثي للكاتبة والقارئ والشخصيات التخيلية وجعل الكتابة الروائية موضوعا أساسيا يحيل مباشرة على تقنية الميتاسرد.

#### • أنثى السراب وذاكرة الماء لواسيني الأعرج

أصدر واسيني الأعرج مجموعة من الروايات منها سيدة المقام، شرفات بحر الشمال، حارسة الظلال، إلى جانب أنثى السراب وذاكرة الماء التي يتماهى فيهما الراوي والروائي، وقد اشتغلت رواية «أنثى السراب» على تقنية التخيل الذاتي حين جعل من ذاته شخصية بطلة لها بعدها المرجعي الذاتي وقد تخللتها جزئية الميتاسرد التي اهتم فيها باستحضار رواياته السابقة والحديث عن حيثيات الرواية وقد قدّم من خلالها نقدا يمس آليات الكاتبة، مرتكزا على شخصية مريم بطلة رواياته التي خلدها رواياته، وتجلي الميتاسرد حين ذكر «مي» إحدى شخصيات روايته قائلا: «اشتغلت قليلا على رواية سوناتا لأشباح القدس التي عذبتني كثيرا في علاقة مي مع الموت، مشكلتي أنني عندما أتحدث عن شخوص أعشهم بامتلاء وكان ما يحدث على

<sup>1</sup> أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، ص 22

<sup>2</sup> -المرجع نفسه ص 23

الورق حدث فعلاً<sup>1</sup>، ويقول في موضع آخر أيضاً "وجدت عنواناً لسيرتي وأنا أعرف دلالتة: عشتها كما اشتهتني ما رأيك؟ أتحدث عن الحياة طبعاً وليس المرأة. كما يمكن أن يكون: عاشتني كما اشتهيتها ولكني في هذه الحالة سأكون رومانسياً كاذباً، فالحياة لم تمنح لي في طبق، فقد وصلت عداوتي تجاهها أحياناً ضد التفكير في الانتحار. ولا حتى عشتها ما اشتهيتها، فهذه نرجسية تتجاوز قدراتي على التفكير. لا نعيش الحياة كما نريدها لها نضالها الذي يقهرنا أحياناً"<sup>2</sup>، حيث قام باستقطاب القارئ عن قصد عن طريق محاورته بطريقة مباشرة وطرح سؤال "ما رأيك؟"، وبالتالي جعله واعياً بالعملية السردية.

اشتغلت ذاكرة الماء كذلك على آليات الكتابة ودوافعها "هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيالاته بدون أن تخسر الكتابة شرطها، كُتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيرة بدءاً من شتاء 1993(..) وأنا أكتب هذا النص فوجئت بميراث الكتابة التراجمي: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة..<sup>3</sup>، محيطاً القارئ بالأوضاع التي عاشها الكاتب وهو يخرج نصه إلى بر الأمان من أرض غزا الرعب أرجاءها ومخاطبة القارئ ومحاورته تعد إحدى أشكال الميتاسرد.

#### ● ساق البامبو لسعود السنعوسي

ساق البامبو رواية كويتية، مرر مؤلفها الأحداث عبر آلية تنويع السرد من خلال بطلها عيسى/هوزيه الذي يشكل بؤرة الأحداث ومركز الرواية، وهي تقدم صورة عن أطفال البدون، اللذين لا نسب لهم في العرف الكويتي، وتصور ما يلاقونه من صراعات نفسية ومجتمعية ورفض من طرف العائلة، مستعينة بنموذج مشخص في البطل عيسى، الذات القلقة والرافضة

<sup>1</sup> -واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب، بيروت\_لبنان، ط1، 2010، ص28

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص471

<sup>3</sup> -واسيني الأعرج، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط4، 2008،

للأعراف والتمردة على الأوضاع المجتمعية المتسلطة والتي تشعر بالاغتراب في كل مكان تذهب إليه، فعيسى لا ينتمي للفلبين حيث تعيش الأم ولا إلى الكويت وطن الأب وهو ما دفعه للبحث عن أي جذر يشعره بالقبول والانتماء .

يستخدم المؤلف تقنية الميتاسرد قبل النص، حين يفاجئ القارئ في بداية الرواية بوجود غلاف آخر يحمل نفس العنوان لكاتب مختلف هو هوزيه مندوزا والمترجم إبراهيم سلام والمحقة هي خولة راشد (أخت هوزيه)، وهي شخصيات تخيلية، جعلها سعود السنعوسي ضمن خطته التمويهية ليخلق من خلالها التباسا وتشوشا لدى القارئ .

تتجلى تقنية الميتاسرد كذلك عندما يقول المترجم "ترجمتي لهذه الأوراق لا تعني بالضرورة على موافقتي على كل ما جاء فيها"<sup>1</sup>، ثم يقول "تنويه: كل ما سيأتي في حواشي هذا النص من دون الإشارة إلى المترجم أو المؤلف هو من شرح الأخت خولة راشد التي تفضلت مشكورة بتدقيق ومراجعة هذا العمل"<sup>2</sup>، وعبر التوضيح والتنويه يتمكن المؤلف من مخاطبة القارئ مباشرة، ويقول في آخر الرواية: "فرغت من كتابة الفصل الأول من هذه الرواية في آخر يوم لي في الكويت سلمته إلى إبراهيم، ورقيا... واتفقنا على أن أرسل له كل فصل ما إن أفرغ من كتابته، عبر البريد الإلكتروني، من فلبين"<sup>3</sup>، وهنا أدرج الكاتب آليات الكتابة والمراحل التي تمر بها الرواية وبعد هذا شكلا أساسيا من أشكال الميتاسرد، إلى جانب أنه استعمل آليات أخرى كتقديم الرواية من طرف كاتب تخيلي، ووضع العتبات النصية بأن جعل كل فصل يحمل عنوانا خاصا وغيرها.

<sup>1</sup> -سعود السنعوسي، ساق البامبو، ص11

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص12

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص396

## 2.2. الميتاسرد والمنجز النقدي العربي

تعرض مصطلح الميتاسرد لأكثر من ترجمة في البحوث النقدية العربية، غير أن معالمه الدلالية بقيت واضحة في الكتب والمقالات التي حاولت تنظيره وتتبع مساره التاريخي الغربي والعربي، من خلال النصوص الروائية والقصصية التي صدرت في هذا الباب، كما سعت هذه البحوث إلى دراسة الإجراءات التأملية في آليات الكتابة وكيفية تسريدها في العمل الروائي، ومن الدراسات والمصطلحات التي تقصت هذه التقنية نذكر:

### • المبنى الميتا-سرد في الرواية لفاضل ثامر

استخدم فاضل ثامر مصطلح الميتا-سرد معادلاً لمصطلحات: "ما وراء السرد، ما وراء الرواية، الميتاسرد والميتا-روائي" ورأى بأن هذه التقنية تعمل على خرق عمود الكتابة الروائية وهي مظهر لنزعة الانفلات من القيود والقوانين الأصولية والعرفية في الكتابة الحديثة، وقد تتبع سيرورة المصطلح وتنوعه من خلال المنجز النقدي والأدبي على المستوى الغربي والعربي، مثل أنغر كريستفن Inger Christensen في كتابه «معنى ما وراء الرواية». و لاري ماك كافيري Mc Caffery Larry من خلال كتاب «الإلهام ما وراء الروائي: بين أعمال روبرت كوفر ودونالد بارثيلمي ووليم غاس»<sup>1</sup>، إلى جانب دراسة أعمال روائية عربية أمثال «أحياء في البحر الميت» لمؤنس الرزاز، «أوتار القصب» لمحسن الموسوي، «الحلم العظيم» لأحمد خلف و«أنثى السراب» لواسيني الأعرج.

### • الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد سعيد يقطين

نشر الناقد سعيد يقطين مقالا في مجلة مواقف 1993، تحت عنوان «الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب» وأعاد نشره في كتابه «قضايا الرواية العربية الجديدة»

<sup>1</sup> – Mc Caffery, Larry. The metafictional Muse: the works of Robert Coover, Donald Pathleme, and William G. Gass, University of Pittsburgh press: London, 1982

عن دار العلوم للناشرين عام 2012، ويرى بأن الميتاروائي هو واحد من الأبعاد التي صدرت مع الرواية العربية الجديدة غير أن النقد لم يعرّها اهتماما كبيرا مقارنة بغيرها من تقنيات الرواية ما بعد الحداثة، ويصرّح بأنه له دراسات وقفت عند هذه الظاهرة موسومة بـ: "تداخل الخطابات" أو حضور بنية الخطاب النقدي في الرواية. وقد قام بترهين هذه الدراسات إلى مصطلح الميتاروائي ليتواءم مع النظام الاصطلاحي له.

يؤكد الناقد بأن تقنية الميتا رواية "تتم من خلال الوعي الذاتي الذي ينطلق منه الكاتب في إنتاجه الروائي. وعبر هذا الوعي يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه: أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج "قصة محكمة البناء" ولكنه أيضا، من خلاله إنتاجه إياها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة"<sup>1</sup> وقد قدّم في هذا البحث دراسة تنظيرية للتقنية إلى جانب دراسة تطبيقية لستة روايات مغربية في الثمانينات، المرحلة التي شهدت تحولا ثقافيا واجتماعيا، كما تتبع من خلالها التحولات التي طرأت على الأدب المغربي المتجه نحو الوعي الذاتي بالحكي.

#### • العوالم الميتاقصية في الرواية العربية أحمد خريس

يقدم أحمد خريس مفهوما موسعا لمصطلح الميتاقص وتطرق لإشكالية ترجمته إلى اللغة العربية، كما اهتم بالحديث على رواية ما بعد الحداثة باعتبار أن هذا الأسلوب الحكائي هو أحد إفرازاتها المهمة، وقد تتبع سيرورة انتقال التقنية إلى الرواية العربية حيث قام بدراسة تطبيقية على رواية الديناصور الأخير، مملكة الغرباء، قميص وردي فارغ.

يرى الناقد بأن الميتاقص ينطلق من كونه قصا واعيا ذاته، مهتما بالجانب الأنطولوجي لتشكله، كي يطلع القارئ على عنايته الخاصة بتاريخ النوع الأدبي محيلا بلغة العمل على

<sup>1</sup> - سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1،

العمل ذاته<sup>1</sup> ويؤكد أنه نوع من الحكى لا ينكر القص التراثي بل هو امتداد له ومناطق اشتغاله كما ويرجح بأن رواية "القصر المسحور" والمجموعة القصصية العشاق الخمسة ليوسف الشاروني 1954، أولى إرهاصات تشكل الميتاقص في الرواية العربية، كما تطرق لروايات أخرى مثل أطيف لرؤى عاشور كنوع من الميتاقص المشكّل في قالب السيرة الذاتية.

يمكن أن نلخص مفهوم الميتاسرد في عبارة أدبية وصّف من خلالها الأديب الإسباني كارلوس رويث زافون (Carlos Ruiz Zafon) آثار هذه التقنية على النصوص الروائية قائلاً: "أما بنية الرواية فقد ذكرتني بالدمية الروسية التي تحتوي على عدد لا يحصى من الدمى المتشابهة. والسرد منشط إلى ألف حكاية، وكأن القصة تدخل في معرض للمرايا فتتقسم إلى عشرات الانعكاسات، ولكنها تظل محافظة رغم ذلك على وحدة بنيتها"<sup>2</sup>، وفي المبحث التالي سنقدم دراسة تطبيقية نتقصى من خلالها أشكال الميتاسرد، المتمثلة في نقد الكتابة الروائية وشرح آلياتها والتداخل السردى وتفسير الإيهام الواقعي وغيرها في رواية «سمر كلمات».

<sup>1</sup> - ينظر، أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص38

<sup>2</sup> - كارلوس زفون، ظل الريح، تر: معاوية عبد المجيد، منشورات الجمل، بيروت\_لبنان، ط1، 2016،

## II. تجليات الميتاسرد في رواية سمر كلمات

تتحدث رواية «سمر كلمات» من مرحلة ما بعد الحداثة، وهي من الروايات التي خاضت التجريب الروائي، على عدة مستويات الشكلية والموضوعية، وهي ليست الرواية الوحيدة للكاتب التي وردت في هذا اللون، فقد كتب أيضاً، روايات مثل الثوب 2009، في الهُنا 2014، وخطف الحبيب 2021، أما سمر كلمات 2006 فهي أول رواية كويتية تترجم باللغة الإسبانية من طرف ناعومي فيرو (Naem Fierro)، هذه الغزارة الإنتاجية والتنوع في الكتابة ساهم في إثراء لغته ودفعته للبحث الدائم عن أساليب جديدة يقدمها في العمل المطروق حتى يكون مميزاً ومختلفاً عن سابقه لهذا نوع في إنتاجاته الأدبية وأساليب كتابته واستخدم الميتاسرد في «سمر كلمات».

### 1. أنماط تجلي الميتاسرد

تسعى تقنية الميتاسرد إلى هدم المبنى السردى والتأمل في الآليات الكتابية وتشثيت القارئ عبر الإيهام بالواقعية كي يشد انتباهه لكيفية بناء الرواية ومجريات الأحداث، وهذه التقنية تتجسد في أكثر من نمط وقد اختلفت الآراء في عدد التصنيفات.

لقد حددت باتريشيا واو ((patricia waug)) ثلاثة أصناف يمكن لتقنية الميتاسرد أن تتخذها في النص الروائي وهي :

- النمط الأول: يتجلى عن طريق تدمير دور السارد المحيط؛ كضرب من التجديد أي يتم إلغاء دور السارد العليم الذي هيمن على السرد في الرواية الكلاسيكية واستبداله بالرواية البوليفونية أين تتنوع وتتأوب الأصوات.
- النمط الثاني: القائم على السخرية والتهكّم: ويتم باستخدام المحاكاة الساخرة .Parody

• النمط الثالث: الميتاقص غير الظاهر أو الخفي<sup>1</sup>

أما أحمد خريس فقد اختصر أنماط "باتريشيا واو" في كتابه العوالم الميتاقصية إلى :

• الميتاقص الظاهر (Overt Metafiction): الذي يهتم بجلب الانتباه نحو طبيعة الخلقية للعمل المقروء.

• الميتاقص الخفي (Covert Metafiction): وفيه يكون تواطؤ ضمنى بينه والقارئ، حيث يوجهه نحو مهمته المفروضة دون إشهار<sup>2</sup>  
أما سعيد يقطين فيرى بأن التقنية تتجسد عبر شكلين أساسيين وهما :

• الميتاروائي الخاص: يأتي على شكل بنيات نصية صغرى ترتبط بإحدى البنيات النصية الأساسية وتقيم معها علاقة خاصة أينما وجدت تلك البنية الأساسية في النص المتعلق بالحكي التقليدي أو الواقع أو الواقعية، وهي ترتبط عبر الأقوال/أفعال الشخصيات ويتجلى في النص عبر الصوت السردى حيث يكون الراوي غير مشارك في القصة وعبر المحتوى السردى، عندما لا يساهم في تطوير عالم القصة وإغناء محتواها ولذلك فهو يأتي كبنية دخيلة وبرانية تشوش على الحكي وبالتالي على مثليته.

• الميتاروائي العام: يأخذ هذا النوع شكل بنية نصية كبرى لها شبه استقلال عن بنية نصية أصلية، وإن كان تعلقها بها خاصا ومتميزا عن الشكل الأول حيث يتم فيه تصحيح ما قدم في الروائي وتقويمه وملء ثغرات تركها الراوي عنوة لأسباب خاصة، وتقد من خلاله المادة الحكائية من خلال أحد الرواة المشاركين في القصة<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> -ينظر، ماوراء القص: فكتوريا أورلوفسكي، ضمن كتاب جماليات ماوراء القص دراسة في رواية ما بعد الحداثة تر: لأمانى أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق\_سوريا، ط1، 2010، ص51-52

<sup>2</sup> - أحمد خريس، العوالم الميتاقصية، ص123

<sup>3</sup> - ينظر، سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، 126-127

وعليه يتضح أن الآراء تتفق على وجود نوعين من الميتاسرد أحدهما يعرب عن ذاته كأن يستدعي المتلقي ويخاطبه مباشرة أو أن يقدم نقدا لآليات الكتابة أو يتأمل في الأعمال الروائية السابقة، الثاني يكون عقدا ضمنا يدركه القارئ عن طريق عدة إشارات ترشده نحو تقنية الميتاسرد وهي غالبا ما تكون متعلقة بأصوات الرواة والشخصيات.

كما يتجلى الميتاسرد في النصوص الأدبية بعدة أشكال، لخصّها جميل حمداوي في كتابه أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب كما يلي<sup>1</sup>:

- التداخل السردي: وهو أن تتداخل القصة الأصلية التي تلعب أحداثها لشخصيات مع قصة ميتاسردية موازية متعلقة بوصف عوالم الكتابة التخيلية وكشف آلياتها التعبيرية.
- التظير الميتاسري: حين يدرج السارد الخصائص التقنية لبناء النص الروائي وتشكله متناولا عدة قضايا كتعدد الرواة وتشظي الرؤى وغياب سلطة المؤلف والتكسير الزمني وخريب المعماري السردي وتبني فكرة اللابل .
- النقد الميتاسردي: وهو أن يوظف السارد الخطاب النقدي حيث يقدم تصورات نقدية تتعلق بعالم الكتابة عموما، وينصه الذي يكتب خصوصا.
- ميتاسرد الشخصيات: ويتجلى مع صراع الشخصية القصصية مع الشخصية الميتاسردية، فتفرض وجودها على مخيال ذلك الكاتب الضمني، بل قد تتمرد تلك الشخصية على خطة السارد، فتعلن انشقاقها ورفضها لرؤية السارد وهيمنته.
- ميتاسرد القراءة والتلقي: ويتشكل عندما يصبح المتلقي طرفا في عملية التصوير والكتابة والتخييل وعندما تتم مخاطبته بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.
- البناء الميتاسردي: وهو ما يتعلق ببناء القصة على مستوى التحريك والتخيط، ويظهر عندا يدرج الكاتب مجمل الطرائق والكيفيات التي يبني بها عالمه القصصي، وذلك

<sup>1</sup>- ينظر، جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، موقع أنطولوجيا، <https://www.google.com/amp/s/alantologia.com/blogs/6624/%3famp=1K2018>.

بتوضيح كيف تفكر القصة في نفسها أو ذاتها، عبر فضح مكوناتها الفنية والجمالية، ومناقشة تفاصيلها البنائية وجزئياتها التكوينية بالمساءلة والوصف والنقد والتقويم.

• العتبات الميتاسردية: تتحول عتبات النص الموازي (العناوين، والاهداءات، والهوامش، وكلمات الغلاف، والمقتبسات...) إلى خطابات ميتاسردية في الرواية، يكتبها المبدع ليوجهها إلى المسرود له، فيشرح فيها تصورات النظرية والنقدية، ويسرد مختلف الحثثيات التي دفعته إلى نشر مجموعته القصصية.

• التناص الميتاسردي: عندما يستدعي السارد/المؤلف قصة أخرى ويسقطها على النص أو أن يدرج كتابات وقصص لمؤلفين آخرين أو عندما يستخدم شخصيات لروايات أخرى، ويحدث إثر هذا التناص نوع من التفاعل النصي ويعني هذا أن التناص قد يتحول من إشارة إحالية صرفة إلى خطاب ميتاسردي دال، يحمل في طياته معلومات ومؤشرات ومقتضيات التأليف والكتابة، كما يحيل على عوالم الكتابة الإبداعية امتصاصا وتفاعلا وحوارا.

• التضمين الميتاسردي: نعي بالتضمين أو التناسل أو التوليد تلك العملية الميتاسردية التي تتولد عن قصتها الرئيسية قصة فرعية أو قصص صغرى متضمنة داخليا وذلك بغرض تحقيق البوليفونية الأسلوبية تهجينا وتنزيها وأسلوبية.

• تكسير الإيهام بالواقعية: ويتم عندما يستمر السارد في محاولة إيهام القارئ بالواقعية وإقناعه بأن هذه القصة حقيقة إلى أن يدرج معلومات ويستخدم آليات الميتاسرد كأن يشير بأن السرد ما هو إلا قصة من صنع خياله فيكسر فيها الحقيقة الواقعية بمعول التخيل والميتاسرد.

• الاستطراد الميتاسردي: عندما يفرع الكاتب قصته المؤطرة/الأصلية إلى مجموعة من القصص والمواضيع المأطرة/الفرعية تفصيلا واستطرادا وتشعبيا وهو يعتمد على تنويع الحكايات السردية، وتنويع الفضاءات والقصص والشخصيات والرؤى السردية، مع رصد مجموعة من المواضيع المشهدة المستقلة التي لا يربطها سوى رابط بنيوي عميق ومضمّر.

• المتناص الميتاسردي: ويتجلى من خلال حوارية نصين يكون أحدها لاحق والآخر سابق ويمكن أن يتجسد هذا الأخير في مسرحية، شعر أو قصة كتبت قبل نص الرواية، أي أن

تتبنى بعض النصوص على استحضار المتناص الميتاسردي فتجمعهما علاقة اشتقاق وتفاعل وحوار.

- ميتاسرد الكتابة: وهو أن يستعرض السارد بعضاً من تجارب الكتاب القصاصين، وصراهم مع الذات والموضوع والكتابة، أو يستعرض تجربته أو سيرته الكتابية، كما يحاول استحضار طقوس الكتابة، وتعداد فضائاتها وكيفياتها وتقنياتها الفنية والجمالية، واستدعاء عوالم الكتابة الممكنة والافتراضية والاحتمالية والتخييلية.

- ميتاسرد الرواة والسارد: وهي أن تتناول القصة موضوع السارد وتخطبه بشكل مباشر (أيها السارد، قال لي السارد/الراوي) بهدف مد جسر التواصل بين عالم الميتاسرد وعالم القصة.

يمكن لأي شكل من الأشكال المذكورة آنفاً أن يحتويها الأثر الأدبي ليكون نصاً ميتاسردياً، وعند التأمل في الرواية المدروسة نجد بأن فيها الكثير من الخصائص وأشكال الميتاسرد، إذ أعرب الكاتب منذ البدء عن نيته في خلق لعبة سردية مع القارئ، ومحاولة لفت انتباهه إلى العملية السردية نفسها في تمظهراتها التجريبية في خلطة النسق السردي الكلاسيكي وابتكار أساليب جديدة تمرر عبها الأحداث، ومن خلال العناصر المولوية سنرصد كيفية تشكل تقنية الميتاسرد في رواية «سمر كلمات» على مستوى النص وما قبله.

### 1.1. ميتاسرد ما قبل النص

تعتبر البنيات ما قبل النصية دعامة أساسية في العمل الأدبي وجزء لا يتجزأ عنه، إذ يحيل على معالمه الكبرى وأركانه الأساسية، ويوضح محمد حمد أن البنيات ما قبل النصية أنها "مجموعة من العتبات التي تسبق بداية النص الروائي، والتي تشكل مجموعها أو بعضها، إحالات ميتاقصية على وضعية العمل وإجراءاته التعبيرية، وعلى النظرية النقدية التي تحاور

الكتابة الروائية، وغيرها من ملامح الميتاقص وأشكاله<sup>1</sup>، ويصطلح عليها كذلك بمناص والنص الموازي، وقد قسّمها جيرار جنيت إلى صنفين في كتابة "العتبات" وهي:

- النص الموازي الداخلي (Péritexte): وتتضمن ما يحيط بالنص أو ما يوجد داخله مثل العنوان والمقدمة والعناوين الفرعية للفصول والهوامش.

- النص الموازي الخارجي (épitexte): ويشمل كل ما هو خارج عن النص من وسائل إعلامية (اللقاءات والمقابلات الصحفية) أو وسائل اتصال (المراسلات والمذكرات)<sup>2</sup>، وقد اختلفت الترجمات منها النص المحيط النشر أو التأليفي والنص الفوقي النشر أو التأليفي وكذلك المصاحب النصي وهو مرتبط بكل النصوص والعتبات التي يمكن أن تأتي بين دفتي العمل الأدبي والمحيط النصي أي ما يتعلق بخارج الكتاب من قراءات نقدية وندوات وغيرها، وسنركز في هذه الدراسة على النوع الأول (Péritexte) وكل ما يحيط برواية «سمر كلمات» وهي متشكلة من الغلاف والعنوان والإهداء:

#### 1.1.1. ميتاسرد الغلاف

يمثل الغلاف لوحة مسومة تعود للفنان السوداني راشد دياب، وهي متكون من صورة ليلية قمر وظل امرأة، يعلوها اسم الكاتب ويتوسطها عنوان الرواية، ومذيلة بالمؤشر الجنسي الأدبي واللوحة تزامنت مع معرض أقيم في نيويورك سنة 2006 للفنان البلجيكي تيري دي كوردييه (Thierry De Cordier) الموسوم بـ "رسومات الإناث" (The Female Drawings) وكان من ضمنها صورة رسمت عام 2005 اسمها بالايطالية (Lascia la spina) "أترك القابس" وأخرى (maman)<sup>3</sup>، نلاحظ أن اللوحات الثلاثة تشترك في هيكلية شكل المرأة، كما أن غلاف

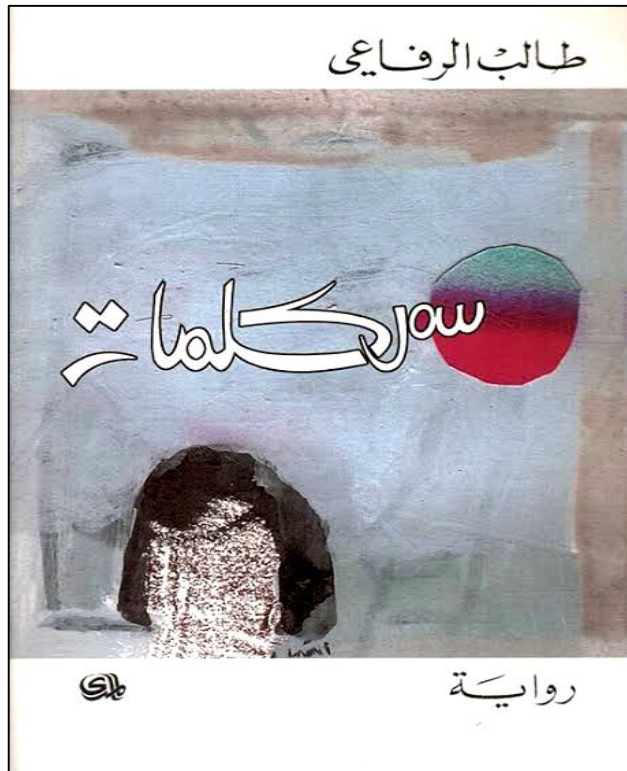
<sup>1</sup> - محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، ص75

<sup>2</sup> - Gérard Genette, Seuils, ed:seuil ,paris France, vol 01, 1987,p11.

<sup>3</sup> - معرض ماريان جودمان، Marian Goodman Gallery

<https://www.mariangoodman.com/exhibitions/313-thierry-de-cordier-the-female-drawings-part-i>

«سمر كلمات» يعلوه قمر به ثلاثة ألون، وهي تذكرنا بالأضواء الثلاثة لإشارات المرور التي تفصل الأحداث في الرواية، وانعكاس ضوء القمر خلف وجهها غير واضح الملامح يحجبه الظلام، وهي إشارة كذلك لزمن الحكيم الذي كان في الليل، والليل يخفي أسراراً ويحجب عن كثير من الأمور وهو رمز للغموض وعدم الوضوح.



### 1.1.2. ميتاسرد العنوان

يعدّ العنوان أول وأهم العتبات النصية التي يطلّع عليها القارئ ويمثّل عاملاً أساسياً في نجاح الكتاب وانتشاره نسبة لوظيفته الإغرائية، كما يشكّل وحدة اختزالية لمحتوى النص، ومؤشراً عاماً لأهم محاوره التي يشغل عليها وهو يترك للقارئ مساحة للتأويل والتفسير إذ سيبحث في النص عن معنى النص وأسباب اختاره، وهو الأمر الذي دفعنا للبحث في عنوان الرواية .

إن العنوان جاء جملة اسمية متكون من مفردتين سمر وكلمات أما :

• **سمر:** فهي اسم عربي، وقد ورد في لسان العرب لابن منظور أن لفظة السَّمَرُ تعني ضوء القمر، ومنه سَمَرَ يَسْمُرُ سُمُوراً أي لم ينم والمُسَامَرَةُ هي الحديث في الليل<sup>1</sup>، أي أن السمر يعني السهر وتبادل أطراف الحدث في الليلة المقمرة غالباً، والغلاف والأحداث يشتركان في هذه الصفة، فالأول مرسوم به قمر بدر متزامن مع حاضر الحكي وكأنه سمر تجمع فيه الشخصيات وتبوح ما بداخلها في بوتقة ليلة واحد.

• **كلمات:** جمع تأنيث نكرة، مفردة كلمة، وهي أصغر وحدة كلامية تحيل على ما تدل عليه، ولكل دال منها مدلول خاص أو أكثر، والكلمة لفظة تحيل "على تقطيعات مفهومية عديدة، والمعنى الذي يسند إلى هذا اللفظ مشبع الإشباع بالسنة الطباعية التي تستعمل للإشارة إلى قطعة خطية (يمكن أن تكون متكونة من حرف أو حروف متعددة) معزولة ببياضين. وهذا الاعتبار المادي القائم على مفهوم وحدة خطية يقتزن، في لاوعي المتكلمين، اقترانا مبهما بشعور بوحدة دلالية يساعد على ربط علاقة مفترضة بين كلمة وشيء"<sup>2</sup> وهذه العلاقة مربطة بما تواضع عليه جماعة المتكلمين بربط الدوال بمدلولاتها الخاصة.

نلاحظ أن العنوان لا يحتوي على علامات التشكيل، فيمكن أن ننطقه: سَمَرُ كَلِمَات، أو سَمَرُ كَلِمَات، فالعنوان الأول يحيل على السهر الذي يكون فيه الحديث نوع من التبوح. أما الثاني فيعود على شخصية سمر وكلمات تحيل على ما يمكن أن تبوح به المرأة، أيضاً على ما لا تبوح به وتحيل على مجموعة القضايا التي تشغل المرأة، فاللفظة متشعبة بعدة معاني مربوطة بما يأتي قبلها.

<sup>1</sup> ينظر، ابن منظور، لسان العرب، ج4، نشر أدب الحوزة، إيران، دط، 1984، ص437، 436

<sup>2</sup> -معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودومينيك، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008، ص380

إن مناط اشتغال الميتاسرد في العنوان ورد في كون الشخصية ظهرت على الواجهة الأمامية في العنوان وهنا يحدث تماهي لدى القارئ في اعتقاده بأنها الشخصية الرئيسة أو البطلة لكن يتفاجئ فيما بعد بأن البطولة تتقاسمها عدة شخصيات وأن سمر ما هي إلا راو مع مجموعة من رواة آخرين، وتتجلى التقنية أيضا من خلال لفظة "كلمات"، الوحدة الكلامية الأساسية التي مجموعها يساوي نصا متكاملا، والكلمات من صنع الكاتب، المسؤول الوحيد عنها أمام المتلقي وهي تمثل اختياراته التي تشكّل أسلوبه ولمسته المنبثقة من طريقة تركيبه الخاصة، وقوة الكلمة مرهونة بمدى عمقها وكيفية تأثيرها وبالتالي نسبة عمرها.

### 1.1.3. ميتاسرد الإهداء

يأتي الإهداء في مطلع الكتاب، وهو يهدي لشخص عزيز لدى المؤلف كأن يهديه إلى الوالدين، الإخوة، الأبناء، الزوجة أو الزوج وغيرهم من العلاقات الخاصة لديه، وقد يهدي إلى شخصية مرموقة تأثر بها الكاتب في إحدى مراحل حياته كإهداء أحلام مستغانمي ( إلى مالك حداد ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست بلغة..)<sup>1</sup> أو أن يهدي عمله لشخص خيَّب ظنه أو صار لهما تحول جذري في العلاقة، من الصداقة إلى العداوة، أو إلى أي شخص لم يؤمن بقدراته الإبداعية والإنتاجية كأن ("إلى مدرس اللغة العربية الذي قذف دفتر التعبير في وجهي وقال: ستموت قبل أن تكتب جمة مفيدة!")<sup>2</sup> أو إلى القارئ نفسه (إلى الذين قرأوا أسماء الآخرين في اهداءات الكتب فتمنوا أن يهديهم أحد كتابا، أهدى الكتاب لكم!)<sup>3</sup>، وعادة ما يرتبط الإهداء بموضوع العمل الأدبي نفسه، أما إهداء رواية «سمر كلمات» فجاء كما يلي:

<sup>1</sup> - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 05

<sup>2</sup> - أدهم الشرقاوي، كش ملك، دار الكلمات للنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2012، ص04

<sup>3</sup> - أدهم الشرقاوي، نحن نقص عليك، دار الكلمات للنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2023، ص05

"حببتي فادية ..

طفولتك النزقة تلعب بي

لك قلبي ولهفتي"

نجد بأن الإهداء كان لابنة طالب الرفاعي الصغرى، وقد أشار إليهما في متن الرواية بقوله: "أنا متزوج ولي بنتان...أكبرهما فرح تخرجت من الجامعة، وستكمل دراساتها العليا"<sup>1</sup>، وهنا إشارة إلى أن ابنته الصغرى اسمها "فادية"، وقد ذكر اسمها في موقع آخر بقوله: "كنت محاطا بشروق وفرح وفادية"<sup>2</sup>، وهنا يوهم القارئ بواقعية الأحداث إذ جعل من شخصيات قريبة منه مشاركة في المتن الروائي، ويتجلى الميتاسرد في كون الإهداء شكّل عاملاً مساعداً في جعل القارئ متوهماً بأن الأحداث حقيقية وأنها وقعت فعلاً للكاتب وهي تمثل جزءاً من سيرته الذاتية وهذا الإيهام له تأثير على القارئ في دفعه لتناول النص بطريقة واعية وجدية.

يمثل الإهداء في الرواية خلفية شفافة يمرر من خلالها الكاتب بعضاً من المعرفة الشخصية الإضافية التي تثري القارئ بالمزيد من المعلومات عن حياة كاتبه، وبشكل أيضاً نقطة عبور نحو المتن الروائي، وحلقة وصل بين الحياة الحقيقية للكاتب وما استطاع تخيله في النص، إذ يمكن القول بأن الكاتب قرّر بدأ لعبته السردية في الإيهام بالواقعية انطلاقاً من الإهداء واستخدامه كآلية فعالة في تكوين البناء السردى ومحاولة تحقيق الإقناع بحقيقة ما يرويّه.

#### 1.1.4. التظهير

وهو كلمة التي تأتي في خلفية الغلاف، وهي تأتي في عدة أشكال، كأن تلخص مضمون النص، أو تكتب إصدارات دار النشر أو إصدارات الكاتب، أو تتضمن كلمة لناقد ما أو للناشر

<sup>1</sup> - الرواية، ص 58.

<sup>2</sup> - الرواية، ص 157.

أو للكاتب نفسه أو تتضمن اقتباسا من الإبداع الأدبي نفسه، وورد في غلاف «سمر كلمات» العبارات التالية:

**«سمر كلمات. مغامرة روائية، من التداعيات والاعترافات الحية الحرة معا،**

**تقتحم الحياة الخاصة المعلننة والسرية لنساء ورجال يتحركون في نسيج الحياة اليومية**

**للكويت، في عشرون دقيقة، مغامرة، في الشكل والمضمون،**

**أغرت الكاتب أن يكون شريكا بالاسم الصريح، لا شاهدا في الحكاية،**

**بما فيها من غوايات وأحلام ورغبات ووقائع مرة،**

**واستبطن للنزاعات الفردية المتغيرة كألوان إشارات المرور»<sup>1</sup>**

إن القارئ لا يثيره انتباهه العنوان فقط، ولكن التظهير كذلك، إذ سيقدم هذا الأخير تشويقاً سريعة عن الكتاب، وموجزا مكثفا عما يمكن أن يحتويه النص وأحيانا نظرة نقدية على العمل، وهي عوامل تساهم في تحفيز القارئ على الاطلاع على النص ورسم أفق توقع ينتظر وقوعه حال ممارسته عملية القراءة.

نلاحظ بأن صاحب التعليق غير مشار إليه في خلفية الغلاف مما يعني وجود احتمالين، فإما أن تعود الكلمة للناشر أو للمؤلف كونهما الطرفان المسؤولان على إخراج العمل الأدبي لبوتقة التلقي، وتظهر كلمة الغلاف مجموعة من النقاط المهمة التي شكّلت خطوطا رئيسة قامت عليها الرواية والمتمثلة في:

- أولا: أنها تنتمي لأدب ما بعد الحداثة وقد مارست التجريب الروائي (مغامرة في الشكل والمضمون).
- ثانيا: أن زمن الحكي استغرق عشرون دقيقة مما يعني تكثيفا سريعا للأحداث.
- ثالثا: أنها تنتمي لتيار الوعي (التداعيات الحرة).

<sup>1</sup> - الرواية، خلفية الغلاف

- رابعا: أن الكاتب مشارك في الأحداث. (ظهر بالاسم الصريح).
- خامسا: أنها تحتوي على جانبين جلي وخفي وهي تفصح الحياة السرية للرجل والمرأة وتصف حياتهما اليومية في إطار العلاقة التي تجمعها.
- سادسا: أنها مكان وقوع الأحداث كان في شوارع الكويت (إشارات المرور).

تشكل كلمة الغلاف خطابا ميتاسرديا، فهو حوار غير مباشر مع القارئ وتوجيه له على طبيعة العمل الذي سيتناوله، كما أن التعليق أحال على الأدوات والتقنيات التي استخدمتها الرواية بانتسابها للمشروع التجريب، وهذا يعد شكلا من أشكال الميتاسرد.

لقد تقاطع خطاب ميتاسرد الغلاف مع المتن الميتاسردي للرواية، وهذا من خلال قول طالب الرفاعي: "أخبرتها أن الزمن الآن لأحداث الرواية مدته عشرون دقيقة تقريبا"<sup>1</sup>، وهذا الاقتباس موجّه للشخصية بطريقة مباشرة وللقارئ بطريقة غير مباشرة وبالمقارنة بين التظهير والاقتباس نجد بأن كلمة الغلاف عملت على تكسير الإيهام بالواقعية، وتذكير القارئ بأن النص هو عملية تخيلية مستمرة ولو كان المؤلف أحد أبطالها.

## 1.2. ميتاسرد مستوى النص

يتعلق الميتاسرد النصي بكل ما هو موجود في المتن الروائي أي أنه يشمل ما يحتويه "الحيز الكتابي الذي يتجاوز كل أشكال الخطاب المقدماتي...متضمنا العناوين المتخللة للفصول، وكل أشكال الملاحظات الهامشية داخل المتن أو في حواشيه..غير مشتمل على كل أشكال التعليق والملاحق والتذييلات التي تتبع بعض أعمال الرواية"<sup>2</sup>، وحتى نوضح سير العملية الميتاسردية فإنه يجدر بنا إدراك أن المؤلف طالب الرفاعي عمد إلى تقسيم شخصياته إلى مجموعتين، كل مجموعة ترى بأن الأخرى تنتمي لعالم الميتاسرد، فسمرا مثلا هي امرأة

<sup>1</sup> -الرواية، ص160

<sup>2</sup> -محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية، ص96

التخييل الأول أي الرواية التي بين يدينا، وهي امرأة التخييل الثاني في الرواية التي داخل هذه الأخيرة لذلك سنجد بأن الرواية تحمل علامات تناقضها في داخلها.

### 1.2.1. التداخل السردى:

بدأت اللعبة السردية عندما قرر الكاتب أن يكون مشاركاً في الأحداث باسمه الصريح، مع إدراج بعضاً من الأسماء المعروفة في محيطه وجزءاً من معلوماته الشخصية المتعلقة بمكان عمله وبلده وغيرها، ولكن أن يعلن أنه سيكتب رواية داخل نفس الرواية فهو يصرح مباشرة عن مغامرة لغوية أحد أطرافها المتلقي.

إن صراع الشخصيات التخيلية مع الشخصيات الميتاسردية هو ناتج عن التداخل السردى بين القصة الأصلية والقصة الميتاسردية، وتبدأ القصة الأصلية في «سمر كلمات» مع شخصية سمر التي يطردها والدها من المنزل إثر قرار زواجها من طليق أختها جاسم، وقد جعل المؤلف شخصيات أخرى إلى جانبها مثل سليمان، عبير ودلال، ثم رغب بأن يكتب قصة عن سمر وسليمان مضيفاً شخصية ريم التي جعلها شخصية ميتاسردية وقد تجلت هذه الرغبة بقوله:

"السبب خفي وجدتي أنتعش بفرحي..وأتصل بزوجتي، سألتها:

أين أنت؟

أنا جالسة في مكتب الدكتور عبير.

حسناً، أنا قادم لاصطحابك إلى غداء خاص

ماذا حصل؟

قالت متسائلة، فبادرتها وشيء من فرح:

أخيراً عثرت على فكرة كتابة شخصية ريم"<sup>1</sup>

<sup>1</sup> -الرواية، ص156

ثم يجعل شخصياته تعترف بالتداخل الميتاسردي وتصرح عبر حواراتها بأن الكاتب طالب الرفاعي متعلق بإحدى شخصياته الروائية، ومنه حوار تقول فيه زوجته شروق لعبير:

"هو معجب بإحدى شخصيات روايته الجديدة، ولقد دخل بعلاقة روائية معها

ماذا؟ دخل بعلاقة مع بطله روايته؟

ليست البطله، بطله الرواية امرأة أخرى اسمها سمر تقتن بزواج أختها السابق.

مغفلة أنا، تجاهلت علاقتهما المفضوحة، كل شيء كان يدور أمامي ولم أنتبه..<sup>1</sup>

ويستمر التصريح على لسان شخصية عبير أيضا بقولها: "وددت لو أسألها:

إلى أين وصل طالب في علاقته مع بطله روايته؟

(...) كيف سيكتب طالب الرواية؟ أتمنى لو أخبره فضائح سمر"<sup>2</sup>

ويقول سليمان: "قبل فترة، كنا في إحدى جلسائنا أنا وطالب، وكان يكلمني عن علاقته ببطله روايته ريم، فجأة انعطف صوته سألني: ماذا تعني سمر لك؟"<sup>3</sup>، فمع كل صوت سردي يعود المؤلف إلى ذكر اسم الشخصية الميتاسردية على لسان أبطال روايته، ولكنه يقرر بعد نمو أحداث الرواية إلى أن يجعل من ريم شخصية حقيقة، تنتمي لعالمه فينقلها إلى شخصية القص الأصلي ويجعل باقي الشخصيات تنتمي للقص الميتاسردي، يقول السارد طالب الرفاعي: "لأول مرة سأقضي ليلة كاملة بصحبة إحدى شخصياتي النسائية"<sup>4</sup>، وقال لريم:

"هل تمانعين بأن تكوني إحدى شخصيات الرواية؟

استغربت سؤاله، فعلق هو:

<sup>1</sup> -الرواية، ص117

<sup>2</sup> -الرواية، ص120

<sup>3</sup> -الرواية، ص202

<sup>4</sup> -الرواية، ص48

سيكون اسمك ريم في الرواية، وستكونين صديقة سمر.

انفلتت مني ضحكة صغيرة، قلت له:

ليس لي صداقات مع نساء كويتات، ولم أكن في يوم من الأيام أعرف فتاة اسمها سمر"

قال لي:

أنت تتكلمين عن واقعك الحياتي، وأنا أتكلم عن واقع الرواية"<sup>1</sup>

كأن كل مجموعة ترى انعكاس ظل التخيل على الأخرى، وكل شخصية تعي بالبناء القصصي للرواية الأصلية، وهذا ولّد تشظي الذوات وصعوبة معرفة البطل في النص السردى.

#### 1.2.2. البناء الميتاسردى:

حاول الكاتب أن يلفت الانتباه للبناء السردى وتشكيل معالم رواية «سمر كلمات» في أكثر من مقطع وأكثر من مشهد اهتم فيه بتسريد عالم الرواية، تقول سمر عن طالب الرفاعي:

"فالتفت عليّ سألني:

وماذا عن بطلة الرواية؟

أنا بطلة الرواية؟

سألته ضاحكة، فأجاب بصوت واثق: نعم، وسيكون لك وحدك ثلاثة فصول، وسيكون اسمك سمر"<sup>2</sup>، عند هذا المشهد سيتفاجئ القارئ بأن الرواية تحكي عن بطلتها وعن نفسها، وأن المؤلف قد خصص فعلاً لشخصية سمر ثلاثة فصول من أصل عشرة تروي فيها قصتها على لسانها.

<sup>1</sup> -الرواية، ص229

<sup>2</sup> -الرواية، ص30

اختار السارد أن يناقش التفاصيل البنائية للرواية عن طريق التحوار مع شخصية ريم، فيطلعها على الشخصيات بقوله:

"أخبرتها بالمخطط الخاص بكل شخصية: سمر، وسليمان، وجاسم وعبير، ودلال، قالت: من اختار الأسماء؟

أنا اخترت الأسماء، ماعدا إسم سليمان اختارته ابنتي فرح.

وأين تدور الحكاية؟"<sup>1</sup>

وأكد في موضع آخر بأن سمر وسلمان سيكونان أبطال روايته بإعلانه: "يوما ما سأكتب قصتكما"<sup>2</sup>، وكرر بحوار له مع سليمان: "أتكلم عنك لأنك سليمان صديقي الذي أحبه وأحترمه، ولأنك بطل روايتي"<sup>3</sup>، وعبر الاقتباسات السابقة نجد بأن المؤلف اختار الكشف عن شخصيات رواية «سمر كلمات»، كما أطلعها عن مكان وزمان الأحداث: "أخبرتها أن الزمن الآن لأحداث الرواية مدته عشرون دقيقة تقريبا، وأن فصول الرواية تدور أغلبها متزامنة في طرقات الكويت، وقلت لها:

أفكر في أن يكون لقاء سمر وصديقها سليمان في شقته الخاصة.

كانت تصغي بلهفة تداخلها السعادة. سألتني:

هل انتهيت من تحديد أماكن الرواية ؟

ليس بعد، تخيلت مكانا افتراضيا مناسباً لشقة سليمان في منطقة بنيد القار.<sup>4</sup>

فهو هنا يحدد الفضاء المكاني والزمني الذي ستشغله مجريات الأحداث وأفصح عن أن المكان افتراضي ملمحاً بهذا لعنصر التخيل الروائي، ولقد ناقش كذلك موضوع الرواية، حين

<sup>1</sup> -الرواية، ص160

<sup>2</sup> -الرواية، ص29

<sup>3</sup> -الرواية، ص203

<sup>4</sup> -الرواية، ص160

أخبر ريم بأنها رواية تكون المرأة عنصراً رئيساً فيها وذلك عندما سردت ريم حوارها مع طالب الرفاعي:

"ما هو موضوع الرواية؟"

العلاقة بين الرجل والمرأة. رواية أصوات.. مجرد أفكار وشخصيات تدور في رأسي.

حين يتحدث هو يستخدم ويحرك حاجبيه. قال:

"تعودت أن أرسم هيكلًا لأحداث رواياتي قبل بدء بكتابتها"<sup>1</sup>

كما أشار في موقع آخر بأنه سيتخذ من تقنية الميتاسرد أسلوباً يكسر النسق السردى النمطي والمكرر الذي سيساعده في تحقيق التلاعب اللغوي، فيقول:

"عرضت علي فكرة الكتابة عن ريم فقفزت أمسك بها، فكرة مدوخة جرتني وراءها. كاتب تعلق بإحدى نساء روايته، وشخصية دغدغتها علاقتها بالمؤلف."<sup>2</sup> ويؤكد من خلال حوار جمعه مع سمر عبر فيه عن زوجته :

"هي تعرف أن ريم شخصية روائية، وتقرأ مسودات ما أكتبه عنها.

وماذا ستسميها في الرواية؟

ريم.<sup>3</sup>

ويستطرد: "حين أخبرت شروق بفكرة الكتابة عن علاقة لي بإحدى بطلات روايتي الجديدة، قالت:

فكرة فنتازية، اكتب، وبعد القراءة سأخبرك برأيي"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> -الرواية، ص224

<sup>2</sup> -الرواية، ص162

<sup>3</sup> -الرواية، ص104

<sup>4</sup> -الرواية، ص47

فالقارئ سينتبه للبناء السردى المتطابق مع نفس الرواية التي يقرأها، ويجد بأن الرواية تشرح مراحلها السردية، وتصف أساسياتها وتقنياتها وتكشف عن المخطوط الأول وعن مكوناتها فهي تحيل إلى ذاتها، فكأن رواية «سمر كلمات» ترى انعكاس صورتها على المرأة وتصف جمالياتها.

### 1.2.3. الاستطراد الميتاسردى:

رواية «سمر كلمات» هي رواية بوليفونية، جعل المؤلف شخصياتها الأساسية تتكلم عن نفسها بنفسها، فظهرت مجموعة من الأصوات متمثلة في: سمر، طالب، عبير، دلال، جاسم، سليمان، وريم، ولكل شخصية قصتها الخاصة ترويها متزامنة مع سرود الشخصيات الأخرى، مما ساهم في تفرع القصة الكبرى لقصص أخرى صغرى فتنوعت الحكبات والأزمنة والأماكن كما تمكنت شخصيات أخرى من اختراق المتن السردى.

اتبعت الشخصيات أثناء سرد قصتها طريقة الاستطراد السردى، حين تبدأ الحكى بالقصة الأصلية ثم تعرج إلى أخرى فرعية ثم تعود إلى القصة الأولى، وهذا يعني أن الزمن أيضا كان مختلف ولقد استخدم السارد بين كل حدث مسترجع وآخر آتى فاصل ممثل في التوقيت الآنى، أين كانت الشخصيات تسير متزامنة في شوارع الكويت، ومثل ذلك ما ترويهِ سمر :

"قدماي ترتجفان...ألبس فردة حذاء واحدة. الدم جفّ على كاحلي. البكاء يحاصرني؟ وحدي أقود سيارتي...سأنعطف لأدخل طريق الدائري الثانى، أذهب إلى شقة سليمان.

ماذا سيقول عني حين يعلم غدا بخبر زواجي من جاسم؟ (... ) تغيرت نفسيته منذ سقوط والدته المفاجئ بالجلطة قبل خمسة أشهر (... ) قال لي بعد مدة:

وفاة أمي ستقطع علاقتي بالمرأة

لحظتها بلعت خيبتى، لم أتفوه بكلمة واحدة

منذ بدء مشاكلي مع وليد، شعرت أنني وحيدة، حطمني طلاقى...<sup>1</sup>

نجد بأن المشهد قد تضمن الكثير من الأحداث، تبدأ مع قصتها مع سليمان، ثم تعرج لطلاقها من وليد وتبوح بوضعها الحالي، مما ولد ثلاثة أزمنة متداخلة في ذهنها، فهي تعيش اللحظة الراهنة بكل ألمها (قدماي ترتجفان، البكاء يحاصرني)، تذكر وتتوقع ما سيحدث (أذهب لشقة سليمان، ماذا سيقول غدا؟)، وتسترجع الأحداث المتراكمة في ذاكرتها (سقوط والدته بجلطة، مشاكلي مع وليد) في مدة زمنية مقدرة بلحظات قليلة، وهذا التداعي للذاكرة يحيل على قلق من المصير وتشوش واضطراب يحيط بالشخصية.

وعلى صوت آخر نسمع صوت سليمان الذي يبدأ سرد قصته بموت والدته، فيقول:

"ماتت أمي دون أن أشعر بانتقالها إلى العالم الآخر!

(...) اتصل زوج أختي أسومة، فجاء ضابط من المباحث، أثبت حالة الوفاة. سلم علي معزيا: عظم الله أجركم.

حين توفي أبي كنت في أمريكا (...) ما حضرت موت والدي ولا دفنه.

حضرت موت أمي ولم أحضره!

وحدها أسومة ظلت تروح وتجيء بقربي، انحنيت علي قائلة:

"لا تتم وحدك، تعال نم عندنا، لا تذهب إلى شقتك."

أسومة ذكرتني بالخارج، أحضرت لذهني أن عالما آخر غير زحمة غرفة أمي ينتظرني. ولحضرتها جاءت سمر على بالي (...) قبل ما يزيد على ثلاث عشرة سنة، تعرفت على سمر بعد موت دانة. (...) خلت حياتي من أي شيء بعد أن انتحرت دانة.. أحيانا ينتابني إحساس

<sup>1</sup> -الرواية، ص 17-18

أنني ربما أكون مسؤولاً عن انتحارها... قابلت دانة لأول مرة في بيت أختي أسومة...<sup>1</sup> ثم يستمر سليمان في سرد قصته مع دانة إلى أن يقول لها :

"الحياة حلوة، فقط نقبل عليها بتقاؤل"

غابت خلف صمتها، وحين نبهتها، قالت:

لا أعرف معنى لجملتك "

لا أعرف إلى أين أذهب. أشعر أنني أحتاج سمر.. لا أريد منها شيئاً فقط تكون جانبي، لا أستطيع أن أبقى وحيداً في شقتي ورائحة أمي تلاحقني<sup>2</sup>، ومن خلال المقبوسين نجد بأن سليمان سرد حالته عند موت ولدته ثم انتقل إلى موت دانه، ومنها عاد إلى القصة الأولى عن وفاة والدته، وهذا الانتقال السريع في الأحداث يدفع القارئ للتركيز متوقعاً في أية لحظة انحراف الوقائع عن مسارها، ومستعد أن تتداخل القصة والقصة دون أي مقدمات أو إشارات وهذا الأسلوب يتبناه الكاتب حتى ينغمس القارئ في الأحداث ولا يحيد أبداً عن النص، بل وأن يقبل عليه كامل التركيز وتام الحضور الذهني ليمنح عملية القراءة كامل حقها.

#### 1.2.4. تكسير الإيهام بالواقعية:

ويتم عندما يستمر السارد في محاولة إيهام القارئ بالواقعية وإقناعه بأن هذه القصة حقيقة ووقعت فعلاً إلى أن يدرج معلومات أو يستخدم آليات الميتاسرد التي تكسر هذا الإيهام، ولقد استمرت محاولات السارد في خداع القارئ ومن ثم العدول عن الوهم، على طول الرواية وبشكل متناوب، إذ عمد المؤلف أن يؤسس نصه على فكرة إغواء شخصياته باتخاذها أبطالاً لروايته التي سيكتبها، ولكنه على صعيد آخر يقر بأنها محض مكون سردي يتلاعب به كيف يشاء، ولذا جعل سمر تصف علاقة طالب الرفاعي وسليمان: "طالب صديق سليمان منذ أن كانا في

<sup>1</sup> -الرواية، ص 194، 196، 198

<sup>2</sup> -الرواية، ص 201

الثانوية"<sup>1</sup>، وتقول كذلك: "عادة يأتي طالب ليسهر معنا مساء الأربعاء"<sup>2</sup>، وورد على لسان ريم: "مضى عليّ قرابة السنة وأنا مع طالب..بالصدفة وقع في يدي أحد كتبه، فأعجبني أسلوبه. بحثت عن عنوانه الالكتروني وبدأت بمراسلته، وسرعان ما نشأت بيننا صداقة."<sup>3</sup> هذه اللقاءات كانت بين أفراد ينتمون للواقع الفعلي، إلا أن لطالب الرفاعي رأي آخر عندما قال: "حين شرعت بكتابة الفصل الأول، ومن خلال وجودي في المشاهد التي تجمع بين سمر وصديقها سليمان، سمعت سمر تأتي على ذكر صديقة لها اسمها ريم. شخصية لم أكن قد خططت لها، شخصية جديدة راحت تتخلق أمامي... وقتها كنت في بداية كتابة الرواية وكنت أسجل لقاءات سمر مع سليمان في شقته، وأرصد خطواتها على طريق علاقتها مع جاسم زوج أختها."<sup>4</sup>، ويقر: "في غمرة سروري، أسرعت أكتب مشاهد جديدة من الرواية، كي أستنطق سمرا مزيدا من المعلومات عن ريم، كنت أبقى منتبها أسجل ملاحظاتي حول ما تقوله:

ريم متزوجة ولها ثلاثة أطفال؟

كنت كلما كشفت سمر المزيد من أخبار ريم، أزداد لهفة إليها وتعلقا بها.. راقى لي الفكرة: كاتب روائي يعجب بإحدى شخصيات روايته، ويسعى للارتباط بها، وأحدث نفسي، قلت:

أتبع نداء قلبي.

احترت كيف أصل إلى ريم..هي شخصية جديدة، ما كنت أعلم شيئا عنها، عاودني دوار البحر..عبرت أمامي جلسات سمر ومعيشتها مع سليمان، واتخذت قراري: سأفتح سمر برغبتي التعرف على صديقتها في زيارتي القادمة لسليمان"<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> -الرواية، ص26

<sup>2</sup> -الرواية، ص29

<sup>3</sup> -الرواية، ص226

<sup>4</sup> -الرواية، ص42

<sup>5</sup> -الرواية، ص43

ويقول على لسان ريم بعد أن جعلها شخصية حقيقية:

"ماذا ستسمي البطلة؟

سمر.

لا أدري لماذا صدمني الاسم لحظة نطق به، فسألته:

لماذا سمر وليس اسم آخر؟

نظر إليّ قبل أن يسألني بدوره:

هل تعرفين أحدا بهذا الاسم؟

أبدا، لكنني لم أستسغه.

سمر بطلة الرواية وصديقها اسمه سليمان.

ابتسمت له قائلة:

لماذا سليمان؟

ابنتي فرح اقترحت الاسم"<sup>1</sup>

إن المفارقة في الحكي والتضارب في الأحداث والتلاعب بالحقيقة هي أول ما يلفت الانتباه، فحين اعترفت الشخصيات بأن لها علاقة اجتماعية تجمعها مع طالب الرفاعي، لم يكن بوسع المؤلف/السارد إلا أن يفند هذا الرأي ويطلع المتلقي بأنه السارد الذي يدخل ضمن مخيال الشخصية وهو نفسه صاحب العمل الأدبي مستشهدا بعبارة: "من خلال وجودي بين مشاهد سمر وسليمان".

يستمر الكاتب في الإيهام بواقعية الأحداث إذ يقول:

"بعد العشاء قلت لها:

<sup>1</sup> - الرواية، ص 225

ما أخبار صديقتك ريم؟

فاجأها سؤالي، رفعت وجهها تلونه ابتسام سائلة:

هل تعرفها؟

أريد التعرف عليها<sup>1</sup>

كما يخاطب ريم مغيرا مجرى الأحداث بقوله: "لا علاقة لي بحياتك الواقعية، سأرسمك على الورقة شخصية أخرى، ستكونين ريم صديقة سمر. سأتعرف عليك عن طريقها، وسأجعلها تساعدني على الوصول إليك"<sup>2</sup>، من خلال المقبوسين نلاحظ بأن الكاتب يستمر في إغواء القارئ بلعبته السردية في الإيهام بالواقع، فيضع القارئ في مرتبة مابين أن الشخصيات والوقائع حقيقية وبين أنها قصة تريد أن تكتب نفسها حيث يأتي فيها السرد توليديا، ويضع له احتمالية أن بعض الشخصيات قد تنبثق من بعضها، مستخدما حيلة السارد العليم الذي لمّح له عبر دهشة سمر وإجابتها مستغربة الموقف (هل تعرفها)، عندما سأل طالب عن صديقتها ريم معبرة بأنها لم تأت على ذكرها من قبل وهذا ما يؤكد تصريحه في المقبوس السابق بأنه يتجسس على حوار شخصياته.

يعترف طالب في أحد المشاهد بالتخييل الروائي حتى يبعد الوهم والاستلاب عن المتلقي بقوله: "أنا رسمت مخططا لأحداث الرواية الرئيسية، وسمر تسير وفق ما أريد لها، سواء بعلاقتها مع جاسم زوج أختها، أو سليمان صديقها"<sup>3</sup>، ويقول: "أنا من اخترع ريم على لسان سمر، وأنا من سيمحوها"<sup>4</sup>، ويؤكد " بين الكلمات والسطور تعرفت على ريم وعرفني. هل كان جميع ما دار تخطيطا ورسمًا وحلما في رأسي؟ أم كان فصلا ن الرواية؟"<sup>5</sup>، ومنه تتضح رؤية

<sup>1</sup> -الرواية، ص44

<sup>2</sup> -الرواية، ص229

<sup>3</sup> -الرواية، ص146

<sup>4</sup> -الرواية، ص147

<sup>5</sup> -الرواية، ص162

الكاتب عن الشخصيات بأنها عبارة فقط عن ناقل تمرر من خلاله الأحداث ويؤكد من الاقتباسات بأنه المقرر والمسؤول الوحيد الذي يختار نيابة عنها مصيرها وسيرورة حياتها بناء على رغباته.

يختم الكاتب التفسير الإيهامي لحقيقة الأحداث من خلال قول ريم:

"في إحدى المرات سألته :

هل سمر وسليمان شخصيتان حقيقتان؟

هما حقيقيان في عالم الرواية.

وأضاف بعدها وكأنه يكمل جملته

مثلما هو الحال معك أنتِ

مرارا تساءلت:

كيف ينعقد لقاء بين المؤلف والشخصية".<sup>1</sup>

وهذا المقبوس يمثل اعترافا أخيرا بأن الأحداث هي مجرد تخيل عن تخيل، وقصة عن قصة، فبالرغم أنه استخدم معلوماته الشخصية وذكر أسماء كويتية (حصة، ناهدة، أبو عبد الوهاب) وأشار إلى أماكن معروفة في الكويت وحاول ربط نفسه بعلاقات حقيقية مع أبطاله إلا أن هذا الإيهام بالواقعية يظل سمة من سمات رواية ما بعد الحداثة وشكلا من أشكال الميتاسرد.

#### 1.2.5. ميتاسرد الشخصيات

عندما تتنرد الشخصيات على مؤلفها، وتختار التحول إلى كائنات بشرية ذات لحم ودم، وتخترق العالم الحقيقي وتعيش والكاتب مجموعة من الأحداث، هذا يعني أننا بصدد

<sup>1</sup> -الرواية، ص244

أسلوب «ميتاسرد الشخصيات» الذي يفكك سلطة السارد الواحد فتتشظى بذلك الذات وتتعدد الرؤى، ولقد تأرجحت شخصيات «سمر كلمات» بين التخيل والحقيقة، وشاركت الكاتب بناءه السردى.

بدأ ميتاسرد الشخصيات في «سمر كلمات» عندما قرر الكاتب أن يلتقي أحد شخصيات روايته "ريم" ؛ أي أن يحولها من شخصية ورقية إلى شخصية إنسانية يقابلها على مرأى الناس فيقول بعدما راودته هذه الفكرة: "ملاح شخصية ريم، وظرفها الأسري شيء يغري بالتقرب منها..ماذا لو تعرفت عليها؟ كويتية لأم انجليزية، ستكون تجربة جديدة بالنسبة لي، ماذا لو صادقتها؟"<sup>1</sup>، إلى أن يلتقي بها: "سمر رتبت أول لقاء لي مع ريم في مكتبها..قبل الثانية عشر بعشر دقائق كنت أقف بسيارتي أمام مدخل البنك، محاولا التعرف على ريم"<sup>2</sup>. وعلى صوت سليمان جمع بين الواقعية والتخيل: "لا تنسى أنه يكتب رواية جديدة، ومن المؤكد أن صديقك ستكون إحدى بطلاتها"<sup>3</sup>، وهو يقصد ريم، وعندما تحولت ريم لشخصية حقيقية والتقت طالب الرفاعي قالت: "كانت المرة الأولى في حياتي التي أشارك فيها كاتباً التخطيط لكتابة روايته. راح يكلمني عن مشروع روايته: القصة والأبطال والأمكنة، والحوادث المتخيلة...نسيت أنني جئت لرده..ونسيت أننا نجلس في مكان عام"<sup>4</sup>، ويعلق عنها: "كتبت عن نساء كثيرات، لكن هذه هي المرة الأولى التي أعلق إحدى شخصياتي، وأقيم علاقة معها"<sup>5</sup>.

كما ظهر ميتاسرد الشخصيات عندما جعل من شخصيات القصة الأصلية، أبطالاً للرواية التي تتضمنها، عندما قال طالب: "أتكلم عنك لأنك سليمان صديقي الذي أحبه وأحترمه، ولأنك

<sup>1</sup> -الرواية، ص42

<sup>2</sup> -الرواية، ص55

<sup>3</sup> -الرواية، ص26

<sup>4</sup> -الرواية، ص225

<sup>5</sup> -الرواية، ص144

بطل روايتي"<sup>1</sup>. إلى جانب شخصية سمر التي أخبرها بأنها ستكون ضمن الرواية التي سيكتبها.

يتخذ هذا الشكل الميتاسردي أسوبا آخر ويظهر عندما يقرر الكاتب بنفسه أن يتحول لشخصية تخيلية حتى يوهم بالتطابق بينه وبين السارد، وينقل لنا جاسم هذا الأسلوب بقوله: "قفزت من مكاني كالمجنون، زلزلتني الجملة المفاجئة، أربني انبثاقه الشيطاني... توقف هو على البعد، وحذرا مشيت إليه:

"من أين خرجت؟"

"نعم؟"

"لقد أفرعتني"

...كل شيء كان غريبا: انبعائه، وزعمه بأنه مرّ من أماننا، وسماعه لحديثنا.. كان يقف أمامي بنظرته الثابتة وضعفه وشعره القصير"<sup>2</sup>، يصف المشهد لحظة دخول طالب الرفاعي إلى القصة، فهو السارد الذي يعرف كل شيء، وقد تدخل في القص ليكون مشاركا لا شاهدا فقط. ويستطرد جاسم السرد بقوله: "وكما في اللقاء الأول ما إن انصرف سمر حتى رأيته مقبلا نحوي، حياني قائلا:

مساء الخير أستاذ جاسم

استغربت كيف عرف اسمي. أكمل هو:

تكون منصرفا عن كل ما حولك حين تناقش صديقتك، يبدو أن موضوعا مهما بينكما.

<sup>1</sup> -الرواية، ص203

<sup>2</sup> -الرواية، 70-71

(...) كنت أنظر إليه غير مصدق، فكيف يمر رجل بقربنا ولا نشعر به؟ وكيف يتكرر الأمر ولا يلفت انتباهنا؟

تصورت أنه يعمل في المباحث، فسألته:

أستاذ طالب أين تعمل؟

أعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

تمنيت لو أعرف حقيقته، قال لي:

يمكنك زيارتي إن شئت، فمبنى المجلس الوطني يقابل مبنى الوزارة لداخلية.

لحظتها دار ببالي: ربما هو يعرف أنني أعمل موظفا في وزارة الداخلية؟<sup>1</sup>

تظهر هنا نرجسية السارد العليم الذي يدرك الشخصيات أينما كانت، ويستعرض إمكانية اختياراته الحرة كالدخول ضمن الحكي في أية لحظة يشاء، والمشاركة في الأحداث أو الإخلال بها، وهو يستعرض كذلك ذاته الساردة العليمة على شخصية جاسم حين يلّمح له بأنه على دراية تامة بمقر عمله أو وما الذي يجري بينه وبين شخصية سمر.

أما شخصية ريم فهي الأخرى راودها الشك في حقيقة طالب الرفاعي بقولها:

"في أحيان كثيرة تشملني حيرتي:

هل هناك في عالمي شخص حقيقي اسمه طالب؟ أم أنني نسجت كل ما أعيش به على هامش قراءتي لكاتب أعجبت بعوالم كتاباته"<sup>2</sup>، وأعادت ريم طرح نفس السؤال الذي طرحه طالب على نفسه "هل كان جميع ما دار تخطيطا ورسمًا وحلما في رأسي؟"<sup>3</sup> بقولها " أحيانا أتساءل: هل هناك فعلا رجلا آخر في حياتي غير زوجي مراد؟ وهل هذا الرجل هو طالب

<sup>1</sup> -الرواية، ص73-74

<sup>2</sup> -الرواية، ص 221

<sup>3</sup> -الرواية، ص162

الرفاعي؟ وهل أنا فعلا عشت وأعيش معه أي لحظة؟ وأنني أعجبت بكاتب، وشيت من خيالاتي حكاية ووقعا أحلم به؟<sup>1</sup>، حيث تكون لكل شخصية مسارها الخاص ومساحتها من السرد والصوت والرؤية، وهي حرة في اعتقاداتها حول الكاتب أو أحد الشخصيات، وهذا التلاعب بالشخصيات وبالحقيقة هدفه الأساس تشويش ذهن القارئ ليعيد ترتيب الأحداث من زاوية كل شخصية .

#### 1.2.6. ميتاسرد الكتابة:

تجلى هذا الأسلوب حين استعرض طالب الرفاعي/السارد ما مرّ به أثناء كتابة «سمر كلمات» حيث قال: "في مرحلة التخطيط والإعداد للرواية، حددت الحكاية الرئيسية، ورسمت الشخصيات الأساسية: سمر وسليمان وعبير ودلال. أعددت ورقة بلامح ودور كل شخصية، لكن شيئاً ما ظل يشوش علي كلما جلست للكتابة، أشعر وكأن قلبي منقبض، استشعر دوار بحر ثقيل ينشب في رأسي، ويطن في أذني، يصاحبني إلى مقر عملي في المجلس الوطني. أجلس في مكتبي معكر المزاج دون سبب، متمللاً ومتأففاً من كل ما حولي، متثاقلاً وغير راغب بعمل أي شيء. كآني أنتظر لقاء مؤجلاً، أو استعجل وصول هاتف أو رسالة لا أعرف مصدرها. وقتها تصورت أن مرجع ذلك هو دخولي في عمل روائي جديد، وخوفي وقلقي اللذان يلازمانني في بداية كل كتابة جديدة."<sup>2</sup>، ويستطرد "لا يمكن الجمع بين الوظيفة الحكومية والكتابة.. الرواية تحتاج لتفرغ"<sup>3</sup>، فهو يصور صراعه أثناء عملية التحرير والتخطيط للرواية، وما يلاقيه من ضغوط نفسية متعلقة بالعمل الأدبي نفسه وما يترتب عليها من تأثير في عالمه الخارجي كمكان عمله وأسرته، ويقول في هذا الصدد أيضاً: "حين أعود إلى البيت، أحاول جاهداً أن أبدو هادئاً. تظل زوجتي شروق كعادتها تحوم حولي، تلاحقني بقلقها ونظراتها

<sup>1</sup> -الرواية، ص243

<sup>2</sup> -الرواية، ص40

<sup>3</sup> -الرواية، الصفحة نفسها

الناطقة وبأسئلتها وسرعان ما أضق بحصارها، يفجر غضبي، أهب مشتعلا في وجهها.<sup>1</sup>، فيصف هنا قلقه المصاحب للمرحلة ما قبل الكتابة التي تعنى بالتخطيط ووضع الخطوط الكبرى للعمل الأدبي وطرح كيفية صياغة محتواه، وهو ينقل كذلك صورة الكاتب الإنسان الذي يملك عائلة وعمل خاص وحياة اجتماعية ويصف تأثير فعل الكتابة على كل ذلك.

وفي مقطع سردي آخر يصف نشوة وفرحة الكاتب حين يصادف فكرة تساهم في نمو الأحداث وتطورها إذ يقول:

"السبب خفي وجددتي أنتعش بفرحي..وأتصل بزوجتي(...).فبادرتها وشيء من فرح:

أخيرا عثرت على فكرة كتابة شخصية ريم".<sup>2</sup>

عندما يتعامل المتلقي مع الشخصيات الروائية فإنه سيتأثر بتركيباتهم النفسية والمشاعرية وسيتخيل أيضا بنيتهم الجسدية، وهذه الصورة هي من صنع خيال الكاتب، وكلما أجاد المؤلف تصويرهم بدقة كلما اقترب التخيل وتشكل بطريقة واضحة عند القارئ، لذلك يقول طالب الرفاعي واصفا الكيفية التي يتعامل بها مع الشخصيات: "أفكر في مشاهد وفصول الرواية الجديدة، البداية صعبة دائما. عليّ أن أتخيل واستحضر الأبطال بصورهم وأصواتهم ونظراتهم وحتى روائحهم، ومن ثم عليّ أن أصادقهم، أعيش معهم في الأمكنة التي تجري فيها الأحداث، وأحي لحظاتهم بكل أوجاعها"<sup>3</sup> ويقول أيضا: "مع بدء الكتابة أبحر معهم على سفينة الرواية، أصبح واحدا منهم، نلتقي ونتحدث ونصغي لبعضنا البعض ونختلف وقد يموت أحدا فنحزن عليه ونبكيه، وقد نحمل بعيد ميلاد آخر ونرقص"<sup>4</sup>. فالشخصيات حسب تعبيره عبارة عن إنسان ورقي، يبكي دون دموع، ويضحك بلا قهقهة ويفكر بأعلى صوت، وحتى يصور بدقة الدور

<sup>1</sup> -الرواية، الصفحة نفسها

<sup>2</sup> -الرواية، ص156

<sup>3</sup> -الرواية، 41

<sup>4</sup> -الرواية، الصفحة نفسها

الذي تتبناه الشخصية في الرواية عليه أن يتجسد فيها ليدرك أفكارها ومشاعرها فعبّر هذا التجسد سيتمكن من ملامسة المتلقي، ويتقاطع معه عند نقطة معينة قد تكون فكرية أو مشاعرية وهذا هو مجد الكتابة.

يتجلى ميتاسرد الكتابة كذلك حين يصف الكاتب إستراتيجيته التي سيتبعها في الرواية، بأنه يكتب قصة عن نفس القصة، وأنه يكتب حكيا عن نفس هذا الحكى المقروء، عندما يقول:

"يوما ما سأكتب قصتكما

أنا موافق

علّق سليمان دون تفكير، وأضاف:

بشرط أن تقول الحقيقة الكاملة

للفن حقيقته الخاصة"<sup>1</sup>

ويعلم بأن سيخوض مغامرة من نوع مختلف بأن يتعلق بإحدى شخصياته الروائية، ويكون مشاركا في الأحداث إلى جانبها: "دار ببالي: كيف لكاتب أن يغرم بإحدى شخصيات روايته لهذا الحد المضني؟"<sup>2</sup>.

عبر الاقتباسات آنفة الذكر، نجد بأن طالب الرفاعي يقدم نفسه كنموذج "لشخص الكاتب" وما يمكن أن يعيش عندما يشرع في ممارسة الكتابة، ويصور عبر المشاهد صعوبة توليد الأفكار وصعوبة العملية الإبداعية نفسها، وكيف تراكم هذه الأخيرة ضغوطات قد تنتقل إلى عالمه الخارجي، ويشرح ما يمكن للكاتب أن يضحى من أجله، والوقت الذي يستثمره في سبيل إنجاح العمل الأدبي، هذا الوقت الذي قد يكون أولوية لأبنائه وعائلته أو لعمله.

<sup>1</sup> -الرواية، ص 29

<sup>2</sup> -الرواية، ص 145

### 1.2.7. ميتاسرد القراءة والتلقي:

إن قارئ النص الميتاسردي سيشهد أثناء ممارسته القرائية تداعيا للهيكل الداخلي للنص، واختراقا لمبناه السردي، حين يجد أن هذه الرواية تكتب نفسها، والحكي لا يتم إلا عن ذاته، وهنا يدخل في دوامة شكوك وحالة من الجدل تورطه في الاحتمالات والافتراضات اللامتناهية كون أن الحكي يكون بضمير المتكلم والكاتب روايا مشاركا في الأحداث وموزعا مكونات سيرته الذاتية في الرواية وهذا ما يدفع القارئ إلى معرفة وإدراك طبيعة النص الذي يتناوله.

يقول فاضل ثامر في هذا الصدد: "من المهم أن ندرك أن هذا اللون من الميتا يفترض القبول بالعقد الافتراضي بين المؤلف والقارئ على عدّ هذا النص لعبة كتابية صرف. إذ يفترض بقارئ النص الميتاسردي أن يمتلك كفاية سردية *narrative competence* لإدراك الطبيعة البنيوية الافتراضية لهذا النص السردي أو ذاك، وتجنب اللبس أو الإبهام"<sup>1</sup>، والكاتب يخبر متلقيه لنصه بعدة أشكال منها تجنيس النص تحت عنوان رواية، أو أن يضع مقدمة ما قبل نصية تخبره بأن هذا العمل تخيلي. ويجدر الذكر بأن دخول أي شكل من أشكال تقنية الميتاسرد سواء بمخاطبة القارئ أو بارتداد السرد على ذاته ونقد آليات الكتابة يعد إشارة واضحة تفضح التماهي السردي.

يعلق الناقد ليث سعيد هاشم الرواجفة عن الميثاق السردي المبرم بين الكاتب والمتلقي حال تواجد التقنية ضمن الرواية أنه واضح منذ البدء، إذ يعد "تقنية الميتاسرد أكثر مصداقية؛ فمن خلالها يبرم عقد الثقة بين المؤلف والقارئ علما أن كلاهما على يقين بأن هذا النص ما

<sup>1</sup> -فاضل ثامر، المبنى الميتا-سردي في الرواية، ص8-9

هو إلا مجرد لعبة يبتكرها المؤلف في حيز لاوعي القارئ؛ لتمرير رؤيته الخاصة لنفسه والعالم أيضاً<sup>1</sup>، ومنه يقع عائق تدوينه على الكاتب، وفهم هيكله على القارئ.

وعلى صعيد آخر ومن خلال هيكله المبنى الميتاسردي سيتم استهداف القارئ بشكل مباشر ومقصود من طرف المؤلف حتى يساهم في تأويل الأحداث أو ملئ بعض الفراغات التي يتركها عمدا بجعله يتساءل عن أمور لم يفصح عنها الكاتب أو تركها غامضة وغير مفهومة وكل هذا يجعله مساهما فعالا في النسيج الروائي، وهو يدل على وعي الكاتب بدور القارئ في المساهمة على تأويل النص وإعادة ترتيبه، وقد يكون هذا القارئ شخصية وهمية فاعلة في الرواية، حيث تقدم تعليقا نقديا أو تشارك في عملية القراءة، ومنه قول طالب عن ريم:

"قالت تخاطبني:

لقد استمتعت بقراءة روايتك

فاجأتني جملها، رحت أنظر إليها فأكملت:

هذه المرة الأولى التي أقرأ فيها رواية كويتية"<sup>2</sup>.

هذا المقتطف يوحي على نرجسية الكاتب في كونه استطاع أن تكون قراءة نصه هي التجربة الأولى لقارئه، وعلى صعيد آخر فهو يلقي الضوء على فعل القراءة لكونها الوجه الثاني لفعل الكتابة وهي عملية ذهنية تخيلية يتمكن من خلالها القارئ صنع معناه الخاص للنص.

تمكّن طالب الرفاعي من جعل شخصياته متلقي داخلي ووهمي، حيث قال سليمان: "دعيه وأسراره وتكتمه، سنقرأ ونعرف كل شيء لاحقا"<sup>3</sup> وتقول ريم حالما قرأت لطالب الرفاعي:

<sup>1</sup> - ليث سعيد هاشم الرواجفة، مدارات سردية قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جدا، دار الدراويش، الأردن، ط1، 2018، ص56-57

<sup>2</sup> - الرواية، ص57

<sup>3</sup> - الرواية، ص26

"أحيانا أشعر أن طالب الذي أعرفه وأكلمه، ليس هو طالب الذي أقرأ له وأتساءل:

أيهما طالب الرفاعي الحقيقي؟ ومن منهما صديقي؟"<sup>1</sup>

لقد تم هذا التعليق النقدي من خلال شخصية ريم الذي قدم لها الكاتب حق الحكي وحق النقد، وهذا النقد هو في حقيقته موجه للقارئ الفعلي، إذ أن طالب الرفاعي يوجه رسالة مفادها أنه لا يمثل وجهة نظر السارد، والأحداث هي مجرد تخيل لا يمت شخصه بصله.

إن هدف الرواية الأساسي هو التريص بالقارئ، لهذا تواجد التلاعب اللغوي، والإيهام بالواقعية والتنويع في الأصوات، والتكثيف في الأماكن، وجعل السرد مرتداً على ذاته حتى يتم إدهاش القارئ وتكسير أفق انتظاره، وبهذا يكون الكاتب قد أحاطه بقيمته الخاصة وجعله واعياً بدوره الفعال في البناء السردى، ويجدر الذكر بأن المتلقي من خلال ظاهرة الميتاسرد يشكل عنصراً جمالياً يساهم في تركيبة النص وعملية التأويل وترتيب الأحداث ذهنياً.

## 2. الوظيفة الجمالية للميتاسرد

تكمّن شعريّة الميتاسرد في كونه عملية نقدية تهتم بتسريد العالم الحكائي وفق إجراءات متنوعة بإدراج العملية الكتابية لتكون كتابة عن كتابة وحكاية عن حكاية، وهو ما يجعلنا نطرح تساؤلاً: لماذا ظهرت حاجة المؤلفين للكتابة عن الكتابة ذاتها؟

يفسر جميل حمداوي هذه الحاجة، في القيمة الجمالية التي يضيفها الميتاسرد في النصوص الأدبية، من خلال ذكر ثمانية عشر وظيفة له، نختار منها:

- إغناء السرد وإثرائه نقداً وتخبيلاً وتوجيهاً.
- تصوير الكتابة الإبداعية، وصد عوالمها التخيلية.
- تكسير الإيهام بالواقعية لإبعاد الوهم والاستلاب عن المتلقي.
- فضح اللعبة السردية، وكشف آلياتها والجمالية أمام المتلقي.

<sup>1</sup> -الرواية، ص 221

- شرح الإبداع السردى وتفسيره وتنظيمه والتعليق عليه.
- ربط النص السردى بملحقاته الخارجية أو الداخلية.
- تجديد السرد القصصى بنية ودلالة ورؤية، وتطويره تجربيا وانزياحا وتحديثا.
- تجاوز الرواية الواقعية نحو التجريب والحادثة وما بعد الحادثة.
- ممارسة النقد داخل النص السردى تنظيرا ونقدا
- تقويض المواضعات والأشكال القصصية المهيمنة باسم الاختلاف والتفكيك والتثوير والتجريب والتحديث.

- معرفة تشكل النص السردى أو القصصى، وإبراز مراحله التكوينية.<sup>1</sup>

وقد تحرى الكاتب طالب الرفاعي هذه الجمالية، حين كشف عن البناء السردى لرواية سمر كلمات بإعلانه عن شخصياتها وزمان ومكان وقوع الأحداث، وممارسة النقد داخلها، والخروج بها من القالب الكلاسيكى إلى طابع التجريب.

كما تتجلى وظيفة الميتاسرد في الإدراج الواعى للقارئ وإشراكه في بناء النسيج اللغوى عن طريق محاورته بتوجيه الخطاب المباشر إليه كإثارة الأسئلة أو استشارته أو استنتاج ذاكته بجعله يسترجع أحداثا سابق ذكرها، حتى يجعله الكاتب واعيا بطبيعة العملية السردية وحاضر الذهن طوال الرواية كقوله: "أم أنا نسير وراء أقدارنا كالعريان؟ متصورين أننا نسلك طرق سعادتنا الموعودة، دون النظر إلى عثرات الدرب وحفره"<sup>2</sup> مستخدما ضمير الجمع المتكلم، ليجعله يشارك في الإجابة داخل ذهنه، وبالتالي إقحامه في البناء الروائى.

يلتفت أحمت خريس إلى نقطة مهمة مفادها أن الميثاقص كونه تقنية تسرد آليات الكتابة لا تقدم سردا أو حكيا فقط "إنما يتجاوز هذا إلى تقديم رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميثاقص بالمسائل النظرية التي ينبني وفقها القصص، ولا تنحصر تلك الرؤية الناقدة في حير ضيق يعبر

<sup>1</sup> -ينظر، جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردى في القصة القصيرة بالمغرب، موقع أنطولوجيا.

<sup>2</sup> -الرواية، ص142

عن الثروة على موضوعات الكتابة السائدة، إنما تصور، كذلك، استيعاباً للخبرة المعاصرة في فهم العالم<sup>1</sup>، وعن طريق الميتاسرد يمكن للكاتب أن يبني علاقة تقربه مع القارئ، أكثر من التي جمعه في أعماله السابقة، حين يخلق سيرة ذاتية روائية تجمع العمل النقدي والإبداع الأدبي في إطار سردي ويضع القارئ موضع الصديق ويوضح له الإجراءات التي يتخذها حتى يتمكن من كتابة الرواية، فيتكون لدى القارئ شعور بأنه غير مقصي من الممارسة الكتابية وطرف مهم في عملية الإنتاج الأدبي.

استطاع طالب الرفاعي البرهنة على أن الكاتب يمكن أن يخرق المتن السردي، وأن يخلق أساليب مختلفة لتشكيل بنية النص، ومن خلال «سمر كلمات» نلاحظ بأن الكاتب ارتكز في محاولة مستمرة على إقناع القارئ بحقيقة ما يرويها عبر إيهامه بخاصية التطابق بين الكاتب والشخصية الساردة، وعبر تقنية الميتاسرد التي تخلق مفارقة الحكي وتجعل الشخصيات تتأرجح بين الحقيقية والخيال.

تعتبر رواية «سمر كلمات» بوابة للانفتاح على واقع جديد وهي عبارة عن قصة كبرى تشظت لقصص صغرى وهذه القصص بدورها انقسمت لقصص أخرى خرجت من جعبة الحكاية الأولى، فسلیمان، له قصة في رواية «سمر كلمات»، وهو يحكي قصته عن وفاة والده، ثم يحكي عن وفاة زوجته دانة، فهي قصة عن قصة عن قصة أي تخيل عن تخيل، ينتقل من الأكبر إلى الأصغر مثل الدمية الروسية.

إن الرواية وبالرغم من كل الاستثمارات المرجعية التي استخدمها الكاتب تظل سرداً مرتداً على ذاته، يسعى إلى الولوج لذهن القارئ ولفت انتباهه لكيفية تشكيل المبنى السردي، وهي تخلق من خلال الأحداث عالماً ممكناً وواقعاً بديلاً، وتجعل من الأبطال شخوصاً لهم نصيب من الحياة الواقعية إثر ملامستهم العمق الشعوري للتجربة الإنسانية.

<sup>1</sup> - أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 39

# خاتمة

## خاتمة

إن هذه الدراسة مكنتنا من إدراك أن العمل الأدبي يمكن أن يتناول من عدة جوانب، وكذلك هي رواية « رسم كلمات » حين استطاعت أن تقدم لثلاثة طرق للدراسة وهذا يدل على أن كيفية التنقيب داخل العمل الأدبي وتغيير زاوية النظر إليه وتنوع الهدف من دراسته، يساهم في كشف النص عن نفسه وتقديم إضافات وفتح أفق جديد للبحث والمساءلة.

وبعد العبور على عدة محطات بحثية وبعد التشعب إلى عدة دراسات متفرعة عن الموضوع الأصلي يمكننا أن نخلص لمجموعة من النتائج منحها لنا بحثنا «التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات» مقتفيين من خلاله أثر الذات وكاشفين اعترافاتها وراصدين تقنية الميتاسرد، وهي متمثلة في مايلي:

- إن السيرة الذاتية هي جنس أدبي قديم ظهر من رغبة الانسان في نقل تجاربه وتخليدها، وهي تعني ترجمة حياة الفرد على لسانه ومن منظوره الخاص.
- تتدرج السيرة الذاتية ضمن الأدب الشخصي أو ما يعرف أيضا بكتابات الأنا، حيث تكون الذات محور العملية السردية وفي هذا الصنف من الأدب توجد كذلك اليوميات والمذكرات والاعترافات وأدب الرسائل أي كل ما يشمل تطابق المؤلف مع الشخصية والسارد.
- يمثل التخييل دعامة أساسية في البناء السردى وإعادة إنتاج واقع ممكن وحياة جديدة تقفز بالمؤلف لعالم مختلف عن الذي يعيشه.
- التخييل الذاتي فرع من كتابات الأنا، يجتمع فيه جنسيان كبيران: السيرة الذاتية التي يستمد منها معالمه المرجعية والرواية التي تمنحه خاصية السرد وحق التخييل.
- لا يزال التخييل الذاتي ظاهرة أدبية في طور التأسيس يمنح صاحبة حياة ممكنة وسيرة ذاتية محتملة.

- يجمع القارئ والكاتب دائما عقد ضمني يلتزم فيه الكاتب بشروطه حسب نوع الأثر الأدبي، ففي الميثاق السير ذاتي يلتزم الكاتب بالصدق والأمانة وقول الحقيقة وفي الميثاق الروائي يلتزم بالخيال، أما عند الجمع بين الميثاقين في مدرسة التخييل الذاتي فإن الكاتب

سيتمتع بحرية أكبر في كيفية توظيف سيرته، مشيراً للقارئ ضمناً بأن هذه الأحداث ولو بدت حقيقية إنما تعود لعالم الخيال.

- إن تطابق الهوية الإعلامية مع الشخصية الساردة، وتحديد التجنيس الروائي على غلاف الكتاب، يعدّ أول سمة من سمات التخييل الذاتي.

- إن التفاعل بين الذات والتخييل ينتج لنا "تخييل ذات" الذي يعنى بالذات التي تتخيل ذاتاً أخرى تشبهها أو تطمح إليها وينتج أيضاً "التخييل الذاتي" الذي يجمع بين مرجعيات الذات الحقيقة والأحداث التخيلية.

- لا يكمن دور قارئ التخييل الذاتي في السعي نحو التأكد بأن الأحداث حقيقية، إنما الإقرار بتخييلها وخوض غمار اللعبة السردية والاستمتاع بها.

- استطاع طالب الرفاعي القفز من الحياة الواقعية إلى الحياة المتخيلة وإقحام نفسه في غوايات التخييل.

- إن مصطلح الاعتراف في الخطاب الأدبي يتخذ منحنيين: الأول مرتبط بالجانب السوسيولثقافي كالاعتراف بالأقليات والمهمشين، أما الثاني فهو مرتبط بالاعتراف الذاتي.

- يسمى أدب الاعتراف كذلك بأدب الفضائح، الذي يستقصي كل ما هو مسكوت عنه من الذات والمجتمع وكاتبه دائم الاتهام والنقد فعندما يكون النص عند كاتبه فهو ملك له، وعندما ينشره يصبح ملكاً للقارئ.

- يقتزن الاعتراف بالفاعل ويقتزن البوح بالمفعول به والمصطلحان مرتبطان بأقوال الذات.

- البحث في أدب الاعتراف لا يقتصر على صدقه من عدمه، إنما السعي لإبراز جمالياته الأدبية، فالأدب لا يعول على قول الحقيقة ولو أقسم على صدقه.

- تختلف درجة الاعتراف باعتبار الوسط المتلقي أي من يعترف ولمن نعترف.

- إن الاعتراف مرهون بالذات المتحدثة وبحياتها، أي أنه يتصف بالذاتية وأي اعتراف عن طريق الآخر يخرج عن هذا الباب.

- يشمل الاعتراف كل ما هو صادر عن ضمير المتكلم حيث يتطابق المؤلف مع الشخصية الساردة وهذا يعني أنه يشمل أدب الرسائل واليوميات والسيرة الذاتية والشواهد وغيرها.
- سمر كلمات رواية تمتع قارئها ببنائها أكثر من مضمونها فقد استطاعت الرواية أن تكشف لنا مستويات لغوية جديدة وتقنيات تنتمي لمدرسة التجريب الروائي.
- فتح التجريب الروائي أفقا واسعا للإلهام والتشويق واستقطاب القارئ، استطاع من خلاله طالب الرفاعي أن يتلاعب في السرد من خلال تعدد الحكات السردية في سمر كلمات وتجاوز بذلك نطاق السرد المألوف .
- تعد تقنية الميتاسرد أحد إفرازات مرحلة ما بعد الحداثة، وشكلا من أشكال التجريب الروائي وتتجلى عند ارتداد السرد على ذاته وعند وعي الرواية ببنائها السردية.
- استطاع طالب الرفاعي أن يجعل من رواية سمر كلمات لعبة سردية في غاية التشويق، متكونة من سلسلة من القصص المتداخلة والمتزامنة في آن واحد من خلال تلاعب بذهن القارئ وتشويش أفكاره ودفعه للتنقيب والبحث عن حياة طالب الحقيقة.
- يعد الحكي عن الحكي ذاته ومشاركة الكاتب في الأحداث باسمه الصريح ومخاطبة القارئ في العمل الأدبي أو الإشارة إليه وتكسير الإيهام بالواقعية والتداخل السردية والتضمين السردية، أشكالا تتجلى تقنية الميتاسرد من خلالها .
- برهن طالب الرفاعي من خلال الرواية على قدرته في اختلاق أساليب جديدة تواكب متطلبات العصر والنص، كما استطاع أن يؤسس من خلال سمر كلمات علاقات إنسانية ممكنة وواقعا يحتمل الوجود.

ملحق

## السيرة الحياتية للمؤلف



طالب الرفاعي روائي وقاص كويتي من مواليد عام 1958 حصل على بكالوريوس الهندسة المدنية من جامعة الكويت عام 1982 وشهادة الماجستير (MFA) في الكتابة الإبداعية من جامعة كنغستون لندن، بدأ الكتابة الأدبية مع دخوله إلى الجامعية 1976، واستمر في الكتابة طيلة دراسته الهندسة في جامعة الكويت، ثم بدأ العمل في مجال

تخصصه أين احتك بعدد كبير من الناس من مختلف الأجناس، ومنه كان التجديد في العلاقات عاملا دائما حضور في عالمه وهو الذي سمح له بالاقتراب من جوهر الإنسان ومعرفة قصص الأشخاص وأوجاعهم مدة ساعات عمله الطويلة، وهذا التشرب المتنوع منحه توسعا أكبر في معرفة أصناف الناس، وبعد 15 سنة من العطاء في هذا المجال ترك الهندسة والمشاريع الإنشائية عام 1996، ليكتب بعدها رواية ظل الشمس التي تمحورت حول العمال معتمدا فيها على مدرسة التخيل الذاتي.

ترجمت بعض أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية، ترأس لجنة التحكيم لجائزة البوكر العربية في دورتها الثالثة 2010، وهو مؤسس ومدير الملتقى الثقافي في الكويت، وكذلك مؤسس ومدير جائزة الملتقى للقصة القصيرة العربية، يعمل أستاذا زائرا لمادة الكتابة الإبداعية في الجامعة الأمريكية في الكويت، كما شارك في العديد من المقابلات التلفزيونية منها برنامج فكرة وقلم على تلفزيون الشارقة، وبرنامج الروائي والقاص على قناة الغد وعرضت أيضا على قناة "بيت ياسين" في اليوتيوب. وعلى هذا الأخير سجلت له محاضرة "الكتابة الإبداعية بين الموهبة والواقع والخيال" على قناة اللجنة الثقافية وله بث مسجل موسوم بـ: "كاتب وكتاب" على قناة مؤسسة عبد الحميد شومان.

### نتاجه الروائي:

- ظل الشمس. 1998.
- رائحة البحر. 2002.
- سمر كلمات. 2006.
- الثوب. 2009.
- في الهُنا. صدرت 2014.
- النجدي. صدرت 2017.
- حابي. صدرت 2019.
- خطف الحبيب. صدرت 2021.

### نتاجه القصصي

- إن شاء الله سليمة 1978
- أبو عجاج طال عمرك 1992.
- أغمض روعي عليك 1995.
- مرآة الغبش قصص 1997.
- حكايا رملية قصص 1999.
- شمس 2002.
- سرقات صغيرة 2011.
- الكرسي 2014.
- رمادي داكن 2018.
- الدكتور نازل (متتاليات قصصية) 2023.

## نتاجه المسرحي

- عرس النار 2001.

## دراساته النقدية

- البصير والتتوير.. رجل وقضية 2000.
- المسرح في الكويت.. رؤية تاريخية 2002
- إسماعيل فهد إسماعيل – كتابة الحياة وحياة الكتابة 2009.
- مبادئ الكتابة الإبداعية للقصة القصيرة والرواية 2018.

## الجوائز

- جائزة الدولة التشجيعية في الرواية 2002 عن رواية (رائحة البحر)
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة في معرض القاهرة الدولي للكتاب عن مجمل الأعمال الروائية والقصصية 2013 جائزة شخصية العام الثقافية ضمن جوائز معرض الشارقة الدولي للكتاب 2021.

## ملخص الرواية

تدور أحداث رواية "سمر كلمات" في شوارع الكويت، حيث يتشارك أبطالها سرد الأحداث بطريقة متزامنة، إذ تبدأ بطرد سمر من منزلها إثر إصرارها على الزواج من جاسم طليق أختها عبير، وقد خصص لها المؤلف ثلاثة فصول لتحكي قصتها حين كانت متزوجة من وليد، متناولة قضية الطبقة بين الأصيل والبيسري، وتروي أيضا قصتها مع سليمان الرجل الذي فتح لها باب منزله بعد طلاقها وعاشت معه أكثر من عشر سنوات في علاقة صداقة وشراكة منزلية بدون عقد مدني.

يظهر المؤلف طالب الرفاعي كشخصية تصادق سمر وسليمان، هذا الأخير كان متزوجا من دانة المرأة التي أحبها والتي انتحرت جراء عطب في نفسياتها ومن مخاوف لا أساس لا، فيسرد لنا قصته معها ثم يقرر أن لا يدخل في أي علاقة مع امرأة أخرى، لكنه يصادف سمر التي تطورت علاقته معها إلى علاقة حب لم يرد أن يصرح بها، أما طالب الرفاعي فظهر في دور الكاتب الذي سيكتب رواية عن صديقيه إلى جانب ريم صديقة سمر، المرأة الانجليزية المتزوجة بكويتي ولها ثلاثة أطفال، فيقرر أن تشاركه الكتابة ثم يتطور الأمر ليدخل علاقة غرامية معها، إلا أنه يرسم منعظا في السرد فيتلاعب بالأحداث لجعل من ريم شخصية ورقية حيناً، وشخصية حقيقية أحيانا أخرى.

يترك المؤلف مساحة سردية لشخصيات أخرى تروي من وجهة نظرها ما حدث، لتروي لنا عبير ما تفعله أختها سمر وتصف جراتها في الرغبة بالزواج من طليقها جاسم، وهذا الأخير يسرد المشاكل التي نخرت علاقته بعبير ومن ثم جعله يبحث عن علاقة نسائية أخرى لينتهي به المطاف ليقارن سمر بأختها، ومن ثم يعجب بها سرا قبل طلاقه، ويبرر أفعاله بأن غرور عبير وإهمالها لنفسها دفعه للبحث عن امرأة غيرها، ثم تتدخل ابنتهما دلال في تصوير حجم الألم والنشئت الذي يتلقاه الأطفال من جراء طلاق الوالدين وكيف يتحول البيت من سكن إلى منطقة تهجرها الطمأنينة والسكينة.

تنتهي الرواية بتوجه طالب للقاء ريم متسائلا إن كانت ريم شخص حقيقي، وتوجه سمر في الآن ذاته للقاء سليمان الذي يقرر أن يكمل حياته معها في نطاق علاقة يعترف بها القانون والمجتمع، تاركا القارئ يتوقع ما ستؤول إليه الأحداث.

# قائمة

## المصادر والمراجع

قائمة المصادر

- طالب الرفاعي، سمر كلمات، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت\_لبنان، 2006.

قائمة المراجع

أولاً: العربية

- ابن سينا، الشفاء، تح: الأب قنوتاي ومحمود الخصري وفؤاد الإهواني، المطبعة الاكبرية، القاهرة\_مصر، دطن
- أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبي ريدة، مطبعة الاعتماد، مصر، ج1، 1950، ص167.
- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1989.
- أبي نصر الفارابي، إحصاء العلوم، مطبعة السعادة، مصر، دط، 1931.
- إحسان عباس، فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1996.
- أحمد خريس، العوالم الميثاقية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، دار الفرابي، بيروت\_لبنان، ط1، 2001.
- أحمد مختار عمر، اللغة العربية المعاصر، علم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة\_مصر، ج1، ط1، 2008.
- أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة\_مصر، دط، 1953 ص28.

- إعتراقات القديس أغسطين، تر: إبراهيم الغربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط1، 2012.
- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 مصر، دط، ص 29.
- جابر عصفور، مفهوم الشعر، مطابع الهيئة المصرية، مصر، ط3، 1995.
- جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المغرب، ط3، 2020.
- خليل وأمين الخوري، ديوان عنتر، دار الآداب، بيروت، ط4، 1893.
- رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، مصر، ط1، 1991.
- زهور كرام، ذات المؤلف من السيرة الذاتية إلى التخيل الذاتي، مطبعة الأمانة، الرباط\_المغرب، 2013.
- الزواوي بغورة، الاعتراف من أجل مفهوم جديد للعدل: دراسة في الفلسفة الاجتماعية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2012.
- الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، دط، 1988، ص123-124.
- سعيد جبار، التخيل وبناء الأنساق الدلالية نحو مقاربة تداولية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2013.
- سعيد جبار، السيري والتخييلي في الرواية المغربية، جذور للنشر، الرباط\_المغرب، ط1، 2004.

- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2012.
- سلوى السعداوي، الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا؟ (في إشكالية التخيل الذاتي)، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة\_مصر، ط1، 2019.
- شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق\_سوريا، ط1، 1999.
- شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، الوارق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2015.
- شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، دار المعارف، القاهرة\_مصر، ط4، دت.
- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000.
- صالح معيض الغامدي، كتابة الذات: دراسات في السيرة الذاتية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2013.
- صفي الرحمان المبارك فوري، الرحيق المختوم، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة-القاهرة، 1987، دط.
- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001.
- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، دار نوبال للطباعة، الجيزة-مصر، دط، 1992.

- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المدني، جدة\_السعودية، ط1، 1991
- عبد الله إبراهيم، السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2011.
- عبد الله إبراهيم، السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2011.
- عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.
- عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى، عمان، ع14، أبريل 1998
- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء\_المغرب، بيروت-لبنان، ط3، 1996.
- عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف: التخيل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، دار كنوز الحكمة، الابيار\_الجزائر، ط2012، 1
- عبد المالك أشهبون، من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخيل الذاتي الرحبة، مطبعة أنفو، فاس-المغرب، دط، 2007.
- عبد المالك أشهبون، من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخيل الذاتي الرحبة، مطبعة أنفة، فاس، دط، 2007.
- عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، الحادثة وما بعد الحادثة، دار الفكر، دمشق\_سوريا، ط3، 2010.

- فاضل ثامر، المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت\_لبنان، ط1، 2013.
- الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تح:محمد عبد الهادي أبي ريدة، مطبعة الاعتماد، مصر، ج1، 1950.
- لويس عوض، أوراق العمر سنوات التكوين، مكتبة مدلوب، مصر، ط1، 1989.
- ليث سعيد هاشم الرواجفة، مدارات سردية قراءات تطبيقية على الرواية والقصة القصيرة جدا، دار الدراويش، الأردن، ط1، 2018.
- محمد الباردي، عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2005.
- محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة: قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2007.
- محمد القاضي، الرواية والتاريخ: دراسات في تخيل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.
- محمد الكاس، الذات والرواية، دار البوكيلي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 2013.
- محمد برادة، الرواية العربية رهانات التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، مجلة دبي الثقافية، الإمارات، ط1، 2011.
- محمد جليد، خطاب الاعتراف: نحو بديل تركيب في تحليل الرواية، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2019.

- محمد شكري، الخبز الحافي: سيرة ذاتية روائية (1935\_1956)، دار الساقى للطباعة والنشر، بيروت\_لبنان ط1، 1982.
- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، عالم الكتب الحديث، إريد\_الأردن، ط1، 2015.
- محمد عبد الغني حسن، التراجم والسير، دار المعارف، القاهرة-مصر، دط، 1955.
- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة\_مصر، ط1، 2004.
- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط5، 2006.
- ممدوح فراج النّابي، رواية السيرة الذاتية في مصر: دراسة في التأصيل والتشكيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة\_مصر، ط1، 2011.
- منصور قسومة، الأدب الحميم في النثر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، دط، 2012.
- نوال السعداوي، أوراقى حياتى، دار الآداب، بيروت \_لبنان، ج3، ط1، 2001.
- نوال السعداوي، أوراقى..حياتى، دار الآداب، بيروت \_لبنان، ج1، ط1، 2000.
- نوال السعداوي، مذكرات طيبة، دار الآداب، بيروت\_لبنان، ط5، 1999.

- هيكّل أحمد: الأدب القصصي والمسرحي في مصر أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى، دار المعارف، مصر، ط1، 1968.
- يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في العصر الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1985.

### ثانياً: المترجمة

- أكسيل هونيث، التشيؤ، دراسة في نظرية الاعتراف، ترجمة: كمال منير، ط1، دار كنوز الحكمة، الجزائر، 2012.
- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى ولويس عوض، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط1، 1998.
- أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014.
- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط2، 2001.
- إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2014.
- إيمانويل كانط، نقد العقل المحض، تر: موسى وهبة، مركز الانتماء القومي، بيروت-لبنان، ط1، 1990.
- باتريك شارودو ودومينيك، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، دار سيناترا، تونس، 2008.

- تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسن سحبان، فؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي \_دراسات\_، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992.
- تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية: دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى، دمشق\_سوريا، ط1، 2016.
- جان جاك روسو، الاعترافات، تر:حلمي مراد، دار اليسير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-بيروت، دط، دت.
- جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع، القاهرة\_مصر، دط، 2015.
- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر:صالح جواد الكاظم، دار الطليعية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1978.
- جورج ماي، تع:محمد القاضي وعبد الله صولة، السيرة الذاتية، دار الرؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017.
- جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، تر:عبد الرحمان أيوب، دار توباق للنشر، العراق، 1985.
- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة\_مصر، ط1، 2015.
- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء\_المغرب، ط1، 1986.
- فولغانغ إيزر، التخيلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية، تر:حميد لحميداني الجلاي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء\_المغرب، ط1، 1998.

- فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
- مجموعة مؤلفين، مابعد الحداثة دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب، تر: حارث محمد حسن وباسم علي خريسان، تح: علي عبود المحمداوي، ابن نديم للنشر والتوزيع، بيروت\_لبنان، ط1، 2018.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1987.

### ثالثا الأجنبية

- Gérard Genette, fiction et direction, paris, seuil, coll."poétique" 1991.
- Gérard Genette, Seuils, ed:seuil ,paris France, vol 01, 1987.
- Linda Hutcheon, Narcissistic Narrativthe Metafictional, Paradox, Routledge ,London, 1991.
- Mc Caffery,Larry. The metafictional Muse: the works of Robert Coover, Donald Pathleme, and William G.Gass, University of Pittsburgh press:Londondon,1982
- Philipe Lejeune, le pacte autobiographique, paris, Seuil,1975.

- ROMERAL, Francisca, les années 80 et l'épanouissement de l'autofiction: Annie Ernaus et Alii. Intercâmbio, 2<sup>a</sup> série, vol. 6, 2013.

#### رابعاً القواميس والمعاجم

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس-تونس، ط1، 1986.
- إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2008.
- ابن منظور، لسان العرب، نشر أدب الحوزة، ج4، دط، إيران، 1984.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، ج6، ط2، 2004.
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج3، تد: عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2003.
- سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، /سوشبرس الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
- ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت-لبنان، ج1، ط1، 1991.

- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت\_لبنان، ط1، 2002.
- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان-بيروت، ط2، 1984.
- مجموعة مؤلفين، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط3، 2008.
- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت\_لبنان، ج 12، ط1، 2002.
- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط10، 2010.

#### خامسا المجلات

- رشيد وديجي، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية: ملاحظات أساسية، مجلة حوليات الآداب واللغات، مسيلة\_الجزائر، العدد 04، 2014.
- رفيق عبد السلام بوشلاكة، مأزق الحداثة: لخطاب الفلسفي لما بعد الحداثة، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، بيروت\_لبنان، ع6، 1996.
- شريط، نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي، مجلة إحالات، مغنية\_الجزائر، العدد 01، جوان 2018.
- عائشة العشمي، توظيف تقنيات السينما في كتابات واسيني الأعرج، رواية حارسة الظلال أنموذجا، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 02، ع 4، 2014.

- عمر عاشور، الرواية الجزائرية الشعر تداخل الأجناس وحدود التناص، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 08، عدد 04، تمنراست\_الجزائر، 2019.
- فاضل ثامر، ميتاسرد مابعد الحداثة، مجلة الكوفة، العراق، مج 1، ع 02، 2013.
- فكتوريا أورلوفسكي، ماوراء القص: ضمن كتاب جماليات ماوراء القص دراسة في رواية ما بعد الحداثة تر: لأمني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق\_سوريا، ط 1، 2010.
- كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فراكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، منشورات الاختلاف، الجزائر-الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت\_لبنان، ط 1، 2010.
- محمد لافي اللويش الشمري، ماوراء القص التاريخي في رواية مابعد الحداثة العربية واللاتينية روايتي موت صغير وساعي بريد نيرودا أنموذجا، مجلة علوم اللغات وآدابها، جامعة الجوف، ع 68، أغسطس 2021.

#### سادسا المواقع الالكترونية

- <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/313-thierry-de-cordier-the-female-drawings-part-i/>
- 2018 أنطولوجيا، موقع <https://www.google.com/amp/s/alantologia.com/blogs/6624/%3famp=1K> .
- CÉLINE Maglica, « Essai sur l'autofiction »,

<http://www.uhb.fr/alc/cellam/soidisant/0/Question/analyse2/MAGLICA.html>

# المُلخَص

## الملخص باللغة العربية

نسعى من خلال هذه المذكرة الموسومة بـ: **التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات (التذويت\_الاعتراف\_الميتاسرد)** لمعرفة الأشكال السردية التي يمكن أن تتخذها الذات في نقل تجاربها وحياتها الخاصة ومحاولة رصد الأساليب التي تسلكها في بناء عالمها السردى بين ما هو تخييلي وما هو حقيقي مع إبراز جمالية الكتابات الذاتية، وهذا في سبيل الإجابة على إشكالية مفادها: "كيف تجلّى التخييل الذاتي والاعتراف والميتاسرد في رواية سمر كلمات؟" والإجابة عليها ستكون ضمن خطة مؤسسة على أربعة فصول، تبدأ بفصل تمهيدى للفصول الثلاثة اللاحقة، وفيه نقدم اللبّات الأساسية للبحث، وقد خصصناه للسيرة الذاتية من حيث المفهوم، النشأة، الميثاق، ومن ثمّ تعالّقها مع الأنواع الأدبية الأخرى كالمذكرات واليوميات، ثمّ جعلنا مبحثاً آخر لهذا الفصل، تطرقنا فيه لقضية الأجناس الأدبية راصدين تطورها وتداخلها.

جاء الفصل الأول موسوماً بـ: **"التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات، حيث قدمنا مجموعة من المفاهيم حول هذه الظاهرة الأدبية التي لا تزال تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية، كما تطرقنا لنشأة التخييل الذاتي وحضوره في المشهد الأدبي والنقدي العربي، ثمّ رصدنا تجلياته في رواية سمر كلمات، من خلال تطابق هوية المؤلف مع السارد والشخصية، وكذلك على مستوى الشخصيات والفضاء الزمكاني كما تحدثنا عن التخييل الذاتي الحقيقي والتخييل الذاتي المزيف، وختمنا الفصل بإبراز جمالياته في الأعمال الروائية.**

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه أدب الاعتراف، من ناحية المفهوم والنشأة والتجليات، كما تطرقنا للأسباب التي تحجب عن الكاتب فعل الاعتراف وتطرقنا كذلك لموضوع الاعتراف من ناحية جنس المعترف والبيئة المتلقية للاعترافات ومن ثمّ درجة الصدق في هذا

النوع من الأدب، كما رصدنا تجليات أدب الاعتراف في الرواية المدروسة، وذلك عبر عدة عناصر أهمها: الاعتراف بالسيرة المجتمعية متطرقين فيه لقضية الطبقة المجتمعية في الكويت \_لأن الرواية كويتية\_ وقضية المرأة وأزمة الرجل، ثم انتقلنا للاعتراف الذاتي لطالب الرفاعي من خلال ظهوره في الرواية، وكذلك المونولوج كونه الوجه الخفي للاعتراف.

جاء الفصل الثالث موعنونا ب: تجليات الميتاسرد في رواية سمر كلمات، وقد تناولنا في مقدمته مجموعة من المفاهيم حول هذه التقنية ورصدنا تجلياتها في النصوص العربية الأدبية والنقدية، ومن ثم درسنا تجلياتها في سمر كلمات مقتفين أنماط تجليها على مستويين ، أما المستوى الأول فيشمل البنيات ما قبل النصية كالغلاف،العنوان ،الإهداء وغيرها والمستوى الثاني فيعنى بالمستوى النصي وهو متعلق بكل ما يوجد في المتن الروائي ويشمل: البناء الميتاسردي، الاستطراد الميتاسردي، تكسير الإيهام بالواقعية، ميتاسرد الشخصيات، ميتاسرد الكتابة، ميتاسرد القراءة والتلقي، وختمنا الفصل بالتطرق للوظيفة الجمالية لتقنية الميتاسرد، ثم أتمنا البحث بخاتمة تضمنت أهم ما استخلصناه من خلال فصول المذكرة من نتائج ومنها:

● إن الكاتب والقارئ يجمعهما دائما عقد ضمني يلتزم الكاتب بشروطه وفق نوع النص الذي يكتبه فإن كان سيرة ذاتية فبموجب الميثاق عليه أن يتحرى الصدق والأمانة، وإن كان النص رواية فإن الميثاق الروائي يلزمه بالخيال، أما عند الجمع بين الميثاقين في مدرسة التخيل الذاتي فإن الكاتب سيتمتع بحرية أكبر في توظيف الميثاقين الروائي والسيرداتي.

● يعد تطابق الهوية الإعلامية مع الشخصية الساردة، مع تجنيس النص ضمن الجنس الروائي، أول سمة من سمات التخيل الذاتي.

● يشمل أدب الاعتراف كل الكتابات الذاتية حيث يتطابق المؤلف مع الشخصية الساردة وهذا يعني أنه يشمل المذكرات واليوميات والسيرة الذاتية وغيرها.

● البحث في أدب الاعتراف لا يقتصر على صدقه من عدمه، إنما السعي لإبراز جمالياته الأبية.

● تعد تقنية الميتاسرد أحد أساليب التجريب الروائي وتتجلى عند ارتداد السرد على ذاته وعند وعي الرواية ببنائها السردية.

● يعد الحكي عن الحكي ذاته ومشاركة الكاتب في الأحداث باسمه الصريح ومخاطبة القارئ في العمل الأدبي أو الإشارة إليه وتكسير الإيهام بالواقعية، أشكالاً تتجلى تقنية الميتاسرد من خلالها .

## **Abstract**

Through this memorandum titled: Autofiction in Samar's novel, Words (Subjectification\_confession \_Metanarrative), we seek to know the narrative forms that the self can take in conveying its experiences and private life, and try to monitor the methods it takes in building its narrative world between what is imaginary and what is real, while highlighting the aesthetics of the writings. Subjectivity, and this is in order to answer the problem: "How did Autofiction, confession, and metanarratives appear in Samar Kalimat's novel?" The answer to it will be within a plan based on four chapters, beginning with an introductory chapter for the subsequent three chapters, in which we present the basic building blocks of the research. We have devoted it to the autobiography in terms of the concept, origins, and charter, and then its relationship with other literary genres such as memoirs and diaries. Then we made another topic for this. In this chapter, we touched on the issue of literary genres, monitoring their development and overlap.

The first chapter was titled: "Autofiction in the novel Samar Kalimat", where we presented a set of concepts about this literary phenomenon that is still establishing itself within the map of literary genres. We also touched on the emergence of self-fiction and its presence in the Arab literary and critical scene, then we monitored

its manifestations in the novel Samar's words, through the identity of the author with the narrator and the character, as well as at the level of the characters and the space–time. We also talked about true Autofiction and false Autofiction, and we concluded the chapter by highlighting his aesthetics in fictional works.

As for the second chapter, we discussed the literature of confession, in terms of its concept, origin, and manifestations. We also addressed the reasons that obscure the act of confession from the writer. We also addressed the subject of confession in terms of the gender of the confessor and the environment receiving the confessions, and then the degree of honesty in this type of literature. We also monitored the manifestations of the literature of confession. In the novel studied, this is done through several elements, the most important of which is: recognition of societal biography, touching on the issue of societal class in Kuwait – because the novel is Kuwaiti – and the issue of women and the crisis of men. Then we moved to the self–confession of Talib Al–Rifai through his appearance in the novel, as well as the monologue as it is the hidden face of the confession. The third chapter was entitled: Metanarrative Manifestations in the Novel Samar Kalimat. In its introduction, we discussed a set of concepts about this technique and monitored its manifestations in Arabic literary and critical texts. Then we studied its manifestations

in Samar Kalimat, tracing the patterns of its manifestation on two levels. The first level includes the structures. Before the text, such as the cover, title, dedication, etc., the second level is concerned with the textual level, which is related to everything that is present in the narrative text and includes: metanarrative construction, metanarrative digression, breaking the illusion of realism, metanarrative of characters, metanarrative of writing, metanarrative of reading and receiving. We concluded the chapter by addressing the aesthetic function of the metanarrative technique. Then we completed the research with a conclusion that included the most important results that we concluded through the chapters of the memorandum, including:

The meta-narrative, then we completed the research with a conclusion that included the most important results we extracted through the chapters of the memorandum, including:

- The writer and the reader are always united by an implicit contract, the terms of which the writer is bound by according to the type of text he writes. If it is an autobiography, then according to the charter he must strive for truth and honesty. If the text is a novel, then the novelist charter obliges him to imagination. However, when the two charters are combined in the school of Autofiction , the writer will enjoy more freely in employing the narrative and autobiographical conventions.

- The identity of the media identity with the narrating character, along with the naturalization of the text within the narrative genre, is the first feature of autofiction.
- Confessional literature includes all autobiographical writings where the author identifies with the narrating character. This means that it includes memoirs, diaries, autobiographies, and others.
- Research into confessional literature is not limited to examining its truthfulness or not, but rather seeks to highlight its proud aesthetics.
- The metanarrative technique is one of the methods of novelistic experimentation and is evident when the narrative turns back on itself and when the novel becomes aware of its narrative structure.
- Telling about the story itself, the writer's participation in events with his explicit name, addressing the reader in the literary work or referring to it, and breaking the illusion with realism are forms through which the metanarrative technique is manifested.

# فهرس المحتويات

| الصفحة | العنوان                                                   |
|--------|-----------------------------------------------------------|
| 04     | شكر وعرفان                                                |
| 05     | الإهداء                                                   |
| 07     | مقدمة                                                     |
| 14     | الفصل التمهيدي : السيرة الذاتية المفهوم، النشأة، الميثاق. |
| 15     | I. السيرة الذاتية                                         |
| 17     | 1. مفهوم السيرة الذاتية                                   |
| 21     | 2. السيرة الذاتية النشأة والتطور                          |
| 21     | 2.1. نشأتها عند العرب                                     |
| 26     | 2.2. نشأتها عند الغرب                                     |
| 28     | 3. ميثاق السيرة الذاتية                                   |
| 29     | 4. ما بين السيرة الذاتية والأنواع الأدبية الأخرى          |
| 30     | 4.1. المذكرات                                             |
| 31     | 4.2. السيرة                                               |
| 34     | 4.3. الرواية الشخصية                                      |
| 36     | 4.4. اليوميات                                             |
| 38     | II. تداخل الأجناس الأدبية                                 |

|    |                                                      |
|----|------------------------------------------------------|
| 39 | 1. في مفهوم الجنس الأدبي                             |
| 40 | 2. نشأة الأجناس الأدبية                              |
| 41 | 2.1. الاتجاه الكلاسيكي                               |
| 43 | 2.2. الاتجاه الرومانسي                               |
| 45 | 2.3. ما بعد الرومانسية                               |
|    | 3. أهمية الجنس الأدبي                                |
| 49 | 4. انفتاح الرواية على أنواع الخطاب                   |
| 50 | 4.1. التاريخ                                         |
| 51 | 4.2. السينما                                         |
| 52 | 4.3. الأغنية                                         |
| 53 | 4.4. الشعر                                           |
| 54 | 4.5. المسرح                                          |
| 54 | 4.6. القصة                                           |
| 54 | 4.7. الكتابات الذاتية                                |
| 55 | 4.7.1. رواية السيرة الذاتية                          |
| 56 | 4.7.2. السيرة الذاتية الروائية                       |
| 60 | <b>الفصل الأول التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات</b> |
| 61 | 1. التخييل                                           |

|     |                                                          |
|-----|----------------------------------------------------------|
| 62  | 1.1. التخييل في المعاجم العربية                          |
| 62  | 1.2. التخييل من المنظور الفلسفي                          |
| 65  | 1.3. التخييل من المنظور البلاغي                          |
| 65  | 1.3.1. التخييل عند عبد القاهر الجرجاني                   |
| 66  | 1.3.2. التخييل عند حازم القرطاجني                        |
| 69  | 2. العلاقة التفاعلية بين الذات والتخييل                  |
| 70  | 3. ما التخييل الذاتي؟                                    |
| 75  | 4. خصائص التخييل الذاتي                                  |
| 76  | 5. التخييل الذاتي في المشهد الأدبي والنقدي العربي        |
| 79  | II. مظاهر التخييل الذاتي في رواية سمر كلمات              |
| 81  | 1. الهوية الإعلامية: ثلاثية المؤلف-السارد-الشخصية        |
| 85  | 2. التخييل الذاتي على مستوى الشخصيات                     |
| 90  | 3. التخييل الذاتي على مستوى الفضاء الزمكاني              |
| 94  | 4. التخييل الذاتي بين الحقيقة والتزييف                   |
| 94  | 4.1. التخييل الذاتي المزيف                               |
| 95  | 4.2. التخييل الذاتي الحقيقي                              |
| 97  | 5. جماليات التخييل الذاتي                                |
| 100 | الفصل الثاني الاعتراف الأدبي وتجلياته في رواية سمر كلمات |

|     |                                                       |
|-----|-------------------------------------------------------|
| 102 | 1. مفهوم الاعتراف في المعاجم العربية الغربية والنقدية |
| 105 | 2. الاعتراف في الخطاب الأدبي                          |
| 105 | 2.1. الاعتراف بالآخر                                  |
| 107 | 2.2. الاعتراف الذاتي                                  |
| 107 | 3. نشأة أدب الاعتراف                                  |
| 109 | 4. أدب الاعتراف في السرد العربي                       |
| 110 | 4.1. الخبز الحافي لمحمد شكري 1982                     |
| 112 | 4.2. لويس عوض: أوراق العمر، سنوات التكوين 1989        |
| 114 | 4.3. نوال السعداوي: "أوراق حياتي"                     |
| 119 | 5. لماذا لا نعترف؟                                    |
| 121 | 6. أدب الاعتراف من جهة "من يعترف؟"                    |
| 124 | 7. أدب الاعتراف من جهة "لمن نعترف"                    |
| 125 | 8. الاعتراف والصدق                                    |
| 127 | II. جدلية البوح والاعتراف في رواية سمر كلمات          |
| 128 | 1. الاعتراف بالسيرة المجتمعية                         |
| 128 | 1.1. الطبقة المجتمعية الكويتية                        |
| 129 | 1.2. قضية المرأة                                      |

|     |                                                         |
|-----|---------------------------------------------------------|
| 135 | 1.3. أزمة الرجل                                         |
| 136 | 2. الاعتراف الذاتي لطالب الرفاعي                        |
| 142 | 3. الاعتراف بين الحقيقة والتزييف                        |
| 142 | 3.1. الاعتراف بالتخييل                                  |
| 149 | 3.2. الاعتراف المزيف                                    |
| 152 | 4. المونولوج الوجه الخفي للاعتراف                       |
| 153 | 4.1. الصوت الذكوري                                      |
| 154 | 4.2. الصوت الأنثوي                                      |
| 157 | <b>الفصل الثالث تجليات الميتاسرد في رواية سمر كلمات</b> |
| 158 | 1. الميتاسرد المفهوم والنشأة                            |
| 163 | 2. تلقي الميتاسرد في الأدب والنقد العربي                |
| 163 | 2.1. ميتاسرد الرواية العربية                            |
| 167 | 2.2. الميتاسرد والمنجز النقدي العربي                    |
| 170 | <b>II. تجليات الميتاسرد في رواية سمر كلمات</b>          |
| 170 | 1. أنماط تجلي الميتاسرد                                 |
| 174 | 1.1. ميتاسرد ما قبل النص                                |
| 175 | 1.1.1. ميتاسرد الغلاف                                   |

|     |                                |
|-----|--------------------------------|
| 176 | 1.1.2. ممتاسرد العنوان         |
| 178 | 1.1.3. ممتاسرد الإهداء         |
| 179 | 1.1.4. التظهبر                 |
| 181 | 2.1. ممتاسرد مستوى النص        |
| 182 | 2.1.1. التداخل السردى          |
| 184 | 2.1.2. البناء الممتاسردى       |
| 187 | 2.1.3. الاستطراد الممتاسردى    |
| 189 | 2.1.4. تكسبر الإيهام بالواقعة  |
| 193 | 2.1.5. ممتاسرد الشخصيات        |
| 197 | 2.1.6. ممتاسرد الكتابة         |
| 200 | 2.1.7. ممتاسرد القراءة والتلقى |
| 202 | 2. الوظيفة الجمالية للممتاسرد  |
| 206 | خاتمة                          |
| 210 | ملحق                           |
| 214 | ملخص الرواية                   |
| 216 | قائمة المصادر والمراجع         |
| 230 | الملخص باللغة العربية          |

|     |                          |
|-----|--------------------------|
| 233 | الملخص باللغة الانجليزية |
| 236 | فهرس المحتويات           |

عَمَّا جَاءَ بِمَجْدٍ  
وَاللَّهُ يَدْرِي