الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

الميثاق السّيرذاتي في رواية سيرة المنتهى... عشتها كما اشتهتني لواسيني الأعرج

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث

تخصّص قضايا الأدب والدّراسات النّقديّة والمقارنة

إعداد الطالب:

*عبد الرزاق شيخ

السّنة الجامعيّة 2019/2018م- 1441/1440هـ

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

الميثاق السّيرذاتي في رواية سيرة المنتهى... عشتها كما اشتهتني لواسيني الأعرج

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث

تخصّص قضايا الأدب والدّراسات النّقديّة والمقارنة

إعداد الطالب:

* عبد الرزاق شيخ

إشراف الدّكتورة:

* انشراح سعدي

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
1	السعيد سلام	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر2	رئيسا
2	انشراح سعدي	أستاذ محاضر"أ"	جامعة الجزائر2	مشرفا ومقررا
3	حميد علاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر2	ممتحنا
4	مهدية ساهل	أستاذ محاضر"أ"	جامعة الجزائر2	ممتحنا
5	رجاء بن منصور	أستاذ محاضر"أ"	جامعة البليدة	ممتحنا
6	رجاء بن مستور	أستاذ محاضر"أ"	جامعة البليدة	ممتحنا

السّنة الجامعيّة 2019/2018م- 1441/1440هـ

الإهداء

إلى شموع أضاءت لي طريق الأمل

إلى من بدُعائهما فتحت الأبواب... وذُلِّلت الصّعاب... ومن تحمّلا العناء والمشقّة من أجل سعادتي.

أبي وأمي

إلى من أعطوني العزيمة والقوّة... وكانوا لي السّند والعضد، وغمروني بنظرات الأمل متطلّعين إلى نجاحي...

إلى كلّ من كان لي عونا قولا وعملا...

عائلتي

شكر وتقدير

أتقدّم بأسمى عبارات الشّكر والتّقدير إلى أستاذتي الدّكتورة انشراح سعدي الّتي أشرفت على هذا البحث، وكانت حريصة كلّ الحرص على إتمامه بما يليق بشروط البحث العلمي.

كما أتقدّم بالشّكر إلى أستاذي الأستاذ الدكتور رشيد كوراد على كل ما قدّمه لي من نصائح أثناء البحث.

والشّكر الجميل إلى أساتذتي بقسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة بلعكنون كلّ باسمه، اعترافا بفضلهم ووفاء لصنيعهم، وبما قدّموه لي من دعم وتشجيع، ونصائح وتوجيهات، وعلم ومعرفة طيلة مساري العلمي

والشّكر موصول إلى زملائي جزاهم الله عنّي خير جزاء

عبد الرزاق

مقدّمة

مقدّمة

منح الحضور الطاغي للسّيرة الذاتية في الساحة الأدبية والنقدية خطا جديدا لتتّبع ومعاينة الأجناس الأدبية، وهذا من باب تطوّر الأنواع السّيرذاتية وانفتاحها على الكثير من الأجناس المجاورة، ممّا وضعنا أمام كمّ هائل من المصطلحات الّتي دخلت حقل السّيرة الذّاتية منها: الرواية السّيرذاتية،والسّيرذاتية الروائية، ورواية التكوين الذّاتي، والقصيدة السّيرذاتية، والتخيّيل الذّاتي، وغيرها... وهذا الانفتاح في الرؤية النقدية الحديثة أدى إلى التركيز على تطوّرها ومعاينة مقوماتها داخل النّصوص، والبحث عن المزيد من الآليات الإجرائية الّتي تؤكّد سيرذاتية النّص، فالسّيرة الذّاتية نسيج سردي يبقى مؤهلا لاستيعاب التجارب الإنسانية حيث يصل الذّات الكاتبة بالذّوات المتلقية، ويختزل في الوقت ذاته سمات كثيرة وعوالم من تاريخ البشرية قديمه وحديثه؛ إنّه مرآة تعكس حياة الإنسان في بعديها الذّاتي والجماعي وذاكرة غنية بالعديد من التجلّيات والآفاق، إذ تجسّد بوضوح ما هو كامن في الذّات الإنسانية من قوة النزوع إلى الكشف عن مجاهل الحياة وأسرار النّفس.

يعد فعل الكتابة السّيرذاتية فعل استحضار للذّكريات واستعادة للماضي بما يبعثه من اللّذة الفنّية لا تتوفر في مجالات إبداعية أخرى، ففي هذا الجنس الأدبي يعيش المؤلّف لحظتين زمنيتين؛ لحظة الحاضر بكل تفاعلاته، ولحظة الماضي بكل ذكرياته، ولكن في كلا اللّحظتين انفعال نفسي يربط بين الكاتب والقارئ. وتنشأ من هذا التفاعل بين الذّات والزمن والقارئ سيرة ذاتية، الّتي لا يمكن أن تتوقّف عند مجرد سرد لأحداث الماضي أو استحضارا للذّكريات، بل هي بحث عن معنى جديد لوجود الكاتب من خلال التفاعل بين الذّات والكتابة مما يجعلها نصّا مفتوحا للقراءة والتأويل. لذلك كانت الرواية من أهمّ الأجناس القريبة من السّيرة الذّاتية، بل تعتبر الشّكل الأرقى لكتابة السّيرة الذّاتية، حيث تعتمد في بنيتها السّردية على البناء الفنّي الروائي ممّا جعل هذا التلاقح والتفاعل بينهما يفضي إلى نصوص إبداعية

متميّزة، وفي نفس الوقت يفرز إشكاليات على مستوى التجنيس، ذلك أنّ توسّل كتّاب السّيرة الذّاتية المتخيّل في الكتابة وتوظيفهم مميّزات الشّخصية القصصية، واستثمارهم المسافة السّردية الفاصلة بين السّارد والشّخصية، وبينه وبين المؤلِّف، مكّنهم من خلق عالم سيرذاتي روائي واسع الآفاق متعدّد الأبعاد، ينحو إلى الاستقلال عن الواقع التاريخي المرجعي ويسعى إلى خلق واقع آخر بديل أو مواز.

النّص السّيرذاتي هو خطاب مثله مثل أيّ نصّ حكائي آخر له قوانينه وحدوده ويتضمّن شعريته الخاصة به، وإنّ أيّ تحليل لهذا النّص لابد من البحث في كيفية اشتغال النّص وليس من الفروقات الشكلية والمضمونية له، وذلك لنزع اللّبس مع غيره من الأنواع الأدبية القريبة منه الّتي تدخل ضمن الأشكال ذات العائلة الواحدة.

تعدّ جهود الناقد الفرنسي (فليب لوجون) في التقعيد للسّيرة الذّاتية من خلال سنّ قوانين وحدود لها، من بينها التطابق التام بين المؤلِّف والسّارد والشّخصية، والميثاق السّيرذاتي الّذي يعد الشّرط الأساسي والحدّ الفاصل بين السّيرة الذّاتية والأجناس الأخرى باعتباره عقدا خارجيا وظيفته الأساسية هو تأسيس قراءة تميّز بين السيرة الذاتية والرواية تميّيزا خارجيا، القصد منه تحقيق القيمة الأخلاقية ومقدار الصدق بينهما، بالإضافة إلى الميثاق المرجعي الّذي يحيل إلى صدقية المحكي، نجد أنّ هناك نصوصا تجاوزت هذه الشّروط الصّارمة نظرا لما يوفّره فعل التخيّيل من حرية في سرد حياة مؤلِّفيهم.

تتأسّس استراتيجيتنا للخوض في النّص السّيري والتّداخل الأجناسي فيه من منطلق خضوعه لشروط فليب لوجون من جهة، ومساحة التخيّيل الّتي تتيحها الرواية كشكل فنّي من جهة أخرى. ومنه جاء بحثنا "**الميثاق السّيرذاتي في رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني للروائي (واسيني الأعرج)**، للكشف عن مدى استجابته لهذه الشّروط من خلال

تحديد العناصر السّيرذاتية داخل النّص، رغم أنّ كلّ المؤشّرات ما قبل النّص تدلّ على أنّ الأمر يتعلق بكتابة سيرة ذاتية للمؤلِّف (واسيني).

ويعود اختيارنا لهذا الموضوع لأهمية الكتابة السّيرذاتية والدور الّذي تلعبه في تحقيق التفاعل بين الأدب والحياة، خاصة وأنّ الأمر متعلّق بالرّوائي الجزائري (واسيني الأعرج) الّذي أثرى المكتبة العربية بعديد المؤلَّفات، ويعدّ المتن دعوة لمشاركته جوانب من حياته وتتقاسمها معه، هذه الحياة الّتي عاشها قدّمها للقارئ بكلّ جرأة وشجاعة، كما أنّ السعي للكشف عمّ يميّز هذه السّيرة في بنيتها عن باقي أنواع السيّر الذاتية، وعن مدى تحقّق نظرية (فليب لوجون) المتعلّقة بالميثاق السّيرذاتي داخل نّص(سيرة المنتهى).

صرّح المؤلّف أنّ نصّ (سيرة المنتهى) كُتب بطلب من الدّكتورة (سهام شراد) ليكون حكيا عن حياته، وكذلك الحوارات الّتي أجراها قبل أن تُنشر السّيرة، ثم يأتي المؤشّر الثّاني وهو التجنيس الّذي وضعه المؤلِّف على الغلاف (رواية سيرية). وأمام هذه المؤشّرات الّتي تعتبر كمفاتيح للبحث لكن في نفس الوقت تطرح مجموعة من الأسئلة هي:

- هل المتن محلّ الدّراسة سيرة ذاتية؟

- هل رواية سيرية كما أثبته المؤلِّف على غلاف عمله؟

- إلى أيّ مدى تحقّقت فكرة التّصريح في جعل (سيرة المنتهى)عملا سيرذاتيا بمواصفات (فليب لوجون)؟

- كيف عبّر (واسيني الأعرج) عن أناه؟

- هل حقّق على مستوى الكتابة السّردية تطابقا بين السّارد والمؤلِّف والشّخصية، والتزم بالتّعاقد المبرم بين المؤلِّف والقارئ كما يرى (فيليب لوجون)؟

هذه التساؤلات يمكن أن نُجملها في الإشكالية الآتية: **هل خرج واسيني الأعرج عن تقاليد كتابة السّيرة الذّاتية القائمة على الأنا النرجسية؟**

وفي سبيل الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها اعتمد البحث خطة تضمّنت مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، فخصص الفصل الأوّل الإطار المفاهيمي للسّيرة الذّاتية ومسار التطوّر الّذي تناولنا فيه التعريف اللّغوي والاصطلاحي عند النقاد العرب والغرب، ومن ثمّة تطرّقنا لعلاقتها بالأجناس الأخرى، ومن أهمّها الرواية، حيث قدّمنا الفروق الجوهرية بينها وبين السّيرة الذّاتية وكذلك الفروق بين السّيرة الذّاتية الروائية والرواية السّيرذاتية باعتبارهما نتاجا للتفاعل بين السّيرة الذّاتية والرواية، كما قدّمنا نظرة عن السّيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث بصفة عامة والأدب الجزائري خاصة.

وجاء الفصل الثاني تطبيقا اعتمدنا منهج (فليب لوجون) لنقارب به (سيرة المنتهى) ووقفنا على تجلّيات الميثاق السّيرذاتي على المستوى الدّاخلي للنّص (شكل الحكي وتطابق المؤلِّف والسّارد والشّخصية)، وعلى المستوى الخارجي للنّص (العنوان والغلاف والمقتبسات والحوارات...) هذه العناصر الّتي تدعّم الميثاق المنجز في النّص وتثبت مشروعيته.

ثمّ درسنا في الفصل الثالث الميثاق المرجعي وتداخله مع الميثاق السّيرذاتي، والإحالة على صدقية المحكي داخل النّص، كما تتبّعنا تحوّل المرجعي من الواقعي إلى التخيّيلي انطلاقا من وظيفتهما على الرّغم من التّعارض الظّاهر بينهما، ثمّ تطرقنا للفضاء السّيري (الشّخصيات والزمان والمكان) باعتبار أنّ النّص أدبي مثل بقية الأنواع، نوع لا يحكمه التعاقد بين المؤلِّف والسّارد والشّخصية فقط بل توجّهه الاختيارات الجمالية للمؤلِّف، والنّص الأدبي لا يكسب صفة الأدبية إلا بانتقاله من الواقعي إلى التخييلي،خاصة وأن المؤلف نحى منحى الرواية العجائبية في أسلوب الحكي حين استعمل طريقة المعراج فتداخل الصوفي مع الأسطوري والتاريخي والثقافي.

بعدها عملنا على تجنيس (سيرة المنتهى) حيث وجدنا أنفسنا أمام متاهة لا مخرج منها رغم العقد القرائي المثبّت على الغلاف (رواية سيرية) لكن طبيعة النّص لا تذلّل الصّعاب الّتي تعترض قراءة النّص. وجاءت الخاتمة تضمّ جملة من النتائج توصّلنا إليها.

اعتمد البحث على نظرية (فليب لوجون) كمنهج سار على خطواته في تحليل نص (سيرة المنتهى) نظرا لما تقدمه من أدوات إجرائية تُمكّن الباحث من مقاربة النّصوص السّيرذاتية لأنّه يعتبرها جنسا أدبيا قائما بذاته.

كما اعتمد البحث على مصادر ومراجع مهمّة في دراسة السّيرة الذّاتية –وإن لم يكن بالأمر السّهل جمعها– منها كتاب (السّيرذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي) لفليب لوجون ترجمة عمر حلي، و(السّيرة الذّاتية) لجورج ماي ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة و(بيداغوجيا تحليل الخطاب السيرة الذاتية المكونات والروافد) لمحمد أولحاج، و(التخيّيل في عالم واسيني الروائي) لرزان إبراهيم، و(الرواية السّيرذاتية في الأدب العربي المعاصر) لمحمد آيت ميهوب، و(خطاب الحكاية) لجيرار جينيت ترجمة محمد معتصم وآخرون. وغيرها من الدّراسات النقدية الّتي أدرجناها في قائمة المصادر والمراجع.

ومن الصّعوبات الّتي واجهتنا قلّة الدّراسات النقدية المتخصّصة في دراسة الميثاق السّيرذاتي في حدّ ذاته، إلاّ ما جاء عرضا داخل البحوث، وكذلك قلّة الدّراسات في مجال السّيرة الذاتية في الجزائر بشكل عام.

وفي الأخير نحمد الله سبحانه وتعالى على توفيقه في إكمال هذا البحث الّذي لا ندّعي فيه الكمال، كما أتقدّم بالشّكر الجزيل وأسمى عبارات الامتنان والتقدير والاحترام لأستاذتي الفاضلة الدكتورة انشراح سعدي على قبولها الإشراف على هذا البحث ومتابعته وتقديم التوجيهات القيّمة لنا وإلى لجنة القراءة الّتي تجشّمت عناء قراءة العمل.

الفصل الأوّل :

السّيرة الذّاتية الإطار المفاهيمي ومسار التطوّر

1 – التّحديد اللّغوي والاصطلاحي.

2 – الأجناس القريبة من السّيرة الذّاتية.

3 – فليب لوجون /الميثاق السّيرذاتي.

4 – السّيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث.

5 – السيّرة الذّاتية في الأدب الجزائري.

السّيرة الذّاتية الإطار المفاهيمي ومسار التطوّر:

تتميَّز السّيرة الذّاتية بمفهوم منفتح على الاحتمالات والتعدّدية في المعاني لهذا استعصى على كثير من الدّارسين في محاولتهم تبويبها وتصنيفها، بالنظر إلى ماتقدمه من زخم دلالي متنوّع تتداخله معانٍ كثيرة، بعضها اهتّم بالتّحديد المعجمي للسّيرة الذّاتية وتطورها التاريخي وبعضها الآخر زاوج بين الأمرين، وحاول تحديد بعض المكوّنات الفنّية للسّيرة الذّاتية.

لهذا سنتناول مفهوم السّيرة الذّاتية في الأدب العربي والأدب الغربي.

1 – المفهوم اللّغوي والاصطّلاحي :

1 – 1 – : عند العرب

أ – لغة :

اتّخذت كلمة "سيرة" في المعاجم اللّغوية دلالات متعدّدة ،ابتعد بعضها عن المعنى الدّلالي لمصطلح السّيرة،واقترب بعضها الآخر منه، لذا من الضروري في البداية البحث في الجذور اللغوية لهذه الكلمة فقد أورد ابن منظور في معجمه الكبير **(لسان العرب)** أن

كلمة سيرة هي السنة والهيئة والطريقة وأحاديث الأوائل، وسائر الكلام والمثل في الناس شاع، ويقال: هذا مثل سائر، وفي التنزيل العزيز :(سنعيدها سيرتها الأولى)؛أي هيئتها الأولى "[1] وفي **(الصحاح)** للجوهري السيرة: الطريقة يقال:سار بهم سيرة حسنة، والسيرة أيضا الميرة."[2]

[1] – جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منضور ،**لسان العرب**،تح:عامر أحمد حيدر،مج 4 ، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط 1، 1424 هـ / 2003 م،ص 450 – 451 .

[2] – أبو نصر إسماعيل حماد الجوهري:**الصحاح** – تاج اللغة وصحاح العربية،تح:إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي،ج 2 مادة (سير)،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط 1 ،1420 هـ /1999 م ،ص 371 .

نجد المعنى اللّغوي من خلال المعاجم العربية لكلمة سيرة هو :الطريقة والهيئة.

ب – اصطلاحا :

تعدّدت التعريفات وتباينت حول مصطلح السّيرة الذّاتية فعبد العزيز شرف يرى أنّ السيرة الذاتية " تعني حرفيا ترجمة حياة إنسان كما يراها هو"[1]

أمّا شوقي ضيف فقد تحدّث بصورة عامة عن الأمور الأساسية التي يجب أن تتوفر في السيرة لكنه لم يقدم تعريفا واضحا لها، ففي حديثه عن السيرة عند الغرب حدّد أربعة أمور يجب توافرها وهي:

– أن يكتب المؤلف عن نفسه.

– أن يكتب جزءا من حياته أو حياته كلها.

– التركيز على الحياة الشخصية وعدم التطرق للأحداث العامة.

– الصراحة والصدق.

واعتبر السّيرة فنا أدبيا يقوله "إنما حسبنا أن نعرف أن نشير إلى أنّ هذا الفن الأدبي له تراث كبير عن القوم"[2]. بينما يرى الكاتب المغربي عبد القادر الشاوي بأنّ السّيرة لها علامات ويحدّد تلك العلامات بقوله : وقد اختصرنا هذه العلامات في بحثنا ، بقسميه ، بالتّركيز على ثلاث منها تبدو جوهرية في كل كتابة سيرذاتية أعني : الحضور المتّصل بضمير الأنا كتعبيرعن امتلاك ناحية الكلام، والتذويت من خلال تحويل تلك الأنا إلى بؤرة، والميثاق التلفّظي الّذي يتجلى في أوضح صورة في إعلان الكاتب عن مقصديته من الكتابة".[3]

3– عبد العزيز شرف : **أدب السيرة** ، مكتبة لبنان ،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ، 1998 م ، ص 27.

[2] – شوقي ضيف : **الترجمة الشخصية** ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، 1956م ، ص 6– ص 11 .

[3] – عبد القادر الشاوي : **الكتابة والوجود**، السيرة الذاتية في المغرب، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000 م ، ص 7.

ومن خلال ما طرحه عبد القادر الشاوي تتّضح لنا ثلاثة أمور جوهرية هي :

- استخدام ضمير الأنا.

- (أنا) الكاتب هي بؤرة الأحداث في السّيرة.

- تحديد الغاية من الكتابة.

ويقترح محمد عبد الغني حسن تعريفا للتّرجمة الذّاتية قائلا : "هي أن يكتب المرء بنفسه تاريخ نفسه، فيسجل حوادثه وأخباره، ويسرد أعماله وآثاره ويذكر أيام طفولته وشبابه وكهولته وما جرى فيها من أحداث ... ويرى الباحث صالح مغيض العامري أنّ السيرة هي تسجيل استّعادي صادق لعمر أو على الأقل لعدد من سنيه ، من الخبرات والأفعال والتّفاعلات وتأثيراتها الفورية والبعيدة المدى على الشخص"[1]

والمتأمل في التّعريفين يجد أنّ محمدا عبد الغني حسن هو تعريف بسيط للسّيرة لم يحدّد فيه الكاتب شروطا إلا تسجيل الأحداث في جميع مراحل العمر، أمّا صالح مغيظ العامري فإنه يضع محدّدين للسّيرة :

- تسجيل لما سبق من العمر أو لجزء منه.

- تسجيل الأحداث المهمة فقط.

ووضع يحي إبراهيم عبد الدايم إطارا عاما للسّيرة أو التّرجمة الذّاتية كما يسميها ويرى أنّ هناك "نماذج عديدة من التّراجم الذّاتية التي كتبها أعلام هذا الفن، غير أنّ بينها من الاختلاف أكثر مما بينها من الاتفاق، وأخص ملامح التّرجمة الذّاتية التي تجعلها تنتهي إلى الفنون الأدبية أن يكون لها بناء مرسوم واضح، يستطيع كاتبها من خلاله أن يرتّب للأحداث

[1] – عبد القادر الشاوي : **الكتابة والوجود**، السيرة الذاتية في المغرب، ص 23.

والمواقف والشّخصيات التي مرت به ، ويصوغها صياغة أدبية محكمة، بعد أن ينحي جانبا كثيرا من التفصيلات والدّقائق التي استعادتها ذاكرته، وأفادها من رجوعه إلى ما قد يكون لديه من يوميات ووسائل مدونة معينة على تمثّل الحقيقة الماضية "[1]، ثم يحدّد تعريفا لها بقوله : "التّرجمة الذّاتية الفنّية هي التي يصوغها صاحبها في صورة مترابطة على أساس من الوحدة والاتّساق في البناء والروح ... في أسلوب أدبيّ قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافيا كاملا من تأريخه الشّخصي، على نحو موجز حافل بالتّجارب والخبرات المنوعة والخصبة"[2].

وعلى أساس هذا التّعريف نرى أنّ يحي إبراهيم عبد الدايم وضّح المحدّدات التالية للسّيرة الذّاتية :

- تعتبر فنا أدبيا.

- ذات بناء محدّد وواضح ، ومصاغٍ صياغة فنّية جيّدة.

- تسجيل الأحداث المهمة للكاتب والابتعاد عن التّفصيلات.

ويرى إحسان عباس أنّ السّيرة الذّاتية ليست حديثا للفخر بالمآثر أو الجهود فيقول:

"وليست التّرجمة الذّاتية حديثا عن النّفس ولا هي تدوين للمفاخر والمآثر،ومن ثم نستسيغها ونجد فيها متعة عميقة،بينما نهرب من الثّرثارين الذين يملأون المجالس بالحديث عن جهودهم ومفاخرهم، وننسبهم إلى الغرور ونتهكم منهم إذا استطعنا لأنّهم يصدمون فينا إحساسنا الذوقي بالصّدق في الخير"[3] .

---

[1] – يحي إبراهيم عبد الدايم : **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**،دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، 1974م، ص2.

[2]– المرجع نفسه ، ص 4 .

[3] – إحسان عباس:**فن السيرة**، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط 1 ،1996 م ،ص 91 – 92

فالسّيرة الذّاتية إذا كتبت بأسلوب الفخر وذكر المآثر تُسقط صاحبها في النّرجسية وحب ذاته وبالتالي تبتعد عن مقياس الصدق الذي هو من أهم شروط السّيرة الذّاتية.

وترى يمنى العيد أن السيرة الذاتية "عمل أدبي قد يكون رواية أو قصيدة،أو مقالة فلسفية،يعرض فيها المؤلف أفكاره، ويصور إحساساته بشكل ضمني أو صريح"[1]

وهنا نجد أنّ الكاتبة تنبّهت إلى توظيف الشعر في عرض السّيرة الذّاتية وهذا ما أغفله العديد من الكتّاب الّذين حدّدوا النّثر كوسيلة لكتابة السّيرة الذّاتية ومنهم فيليب لوجون كما سيأتي في تعريف السّيرة الذّاتية عند الغرب.

وتقترح الباحثة أمل التميمي تعريفا للسّيرة الذّاتية فتقول:"وتعريفنا المقترح للسّيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث هو أنّها: تسجيل كتابي أو شفهي بدون كتابة، ويقوم فيه شخص واقعي بشكل معلن في عمر ناضج نسبيا،باستعادة موقف أو مواقف من خبراته،وأفعاله وتفاعلاته أحاسيسه، مرتبطة بدور فاعل له في الزّمان والمكان اللّذين يعيش فيهما على أن تكون بواعث هذه الكتابة هي السبيل في تنظيم الذّكريات وتحديد نوعية الكتابة"[2].

فحسب أمل التميمي أنّ الباعث من الكتابة له دور " تنظيم الذكريات بأن تكون إمّا ذاكرة انتقائية متشظّية تخدم موضوعا واحدا، أو أن تكون تعاقبية ممتدّة بشكل طبيعي"[3]، وربما كان هذا الانتقاء عفويا يفرضه النّسيان وهو" نسيان طبيعي تفرضه علينا قوة الذّاكرة بحكم تعقيدها وأكثر ما ينساه الإنسان ما يقع له في مرحلة الطفولة"[4]، لكن هناك نسيان متعمد

---

[1] – يمنى العيد: **السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة دراسة في ثلاثية حنا مينا**،فصول مجلة النقد الأدبي،مج 15 ،عدد 4 (شتاء 1997)، ص 13 .

[2] – أمل التميمي: **السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر**،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط 1 ،2005 م ،ص 28

[3] – المرجع نفسه، ص 28

[4] – يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ،ص 04 .

ومقصود "حين يمنعنا الخجل والاستحياء من ذكر صغائر في حياتنا قد لا تشرف الصفحة التي نريدها ناصعة البياض"[1]

فكاتب السّيرة الذّاتية لا يسرد كل تفاصيل حياته حدثا حدثا، بل إنّ التعاقب بين الأحداث ينتقى بفعل النسيان تارة وبفعل طبيعة الحدث في حدّ ذاته تارة أخرى وهو ما يقوي فكرة الشك في مصداقية السّيرة الذّاتية .

يبدو أنّه يوجد اختلاف في تحديد مفهوم السّيرة من خلال ما عرضناه سابقا من تعريفات لذلك فإنّ دارس السّيرة لن يجد الطريق أمامه ممهّدا للوقوف على مفهوم المصطلح، وأنّ نماذج السّيرة الّتي كتبها أعلام هذا الفن فيها من الاختلاف أكثر ممّا فيها من الاتفاق.

1 – 2– عند الغرب :

أ – **لغة :** Biography وهو لفظ مشتق من كلمتين يونانيتين تعنيان: وصف حياة، فـ : Bios تعني حياة، و Graphein تعني (يصف) ، ولذا فإن (كارلايل) قد وضع أوجز تعريف للسّيرة إذ قال : "إن السيرة حياة إنسان". و Auto تعني : ذاتي.

وجاء في قاموس لا روس Larousse "اللّفظة لها جذور حديثة،ظهرت في ألمانيا وانجلترا سنة 1800 للميلاد، ترجم في فرنسا سنة 1830، ووضع في قائمة مصطلحات النقد الأدبي، كترجمة للفظة (السّيرة الذّاتية)، ويعود في أصله إلى يونانية، فهو يتركب من: الحياة (Bio) الذّات :(Auto)،الكتابة: (Graphie)[2].

كما أنّ: "النقد العربي الحديث وضع تفرقة بين المصطلحين الغربيّين المركّبين تركيبا مزجيا وقال : السّيرة الغيرية (**Biographie**) والسّيرة الذّاتية (**Autobiographie**)"[3].

---

[1] – محمد عبد الغني حسن:**التراجم والسير**،،دار المعارف،القاهرة ،مصر،ط 3 ،ص 23 .

[2] – ينظر في : Larousse:**Dictionnaire de Littèratures**:Dècembre;Ed;1989;p: 124

[3] – عبد العزيز شرف : **أدب السيرة الذاتية** ، ص13.

ب – اصطلاحا:

يقول عبد العزيز شرف أنّ : "عبارة (سيرة ذاتية) قد برزت إلى حيّز الوجود لأول مرة، في مطلع القرن التاسع عشر، في معجم (أوكسفورد) الإنجليزي الّذي يرجع تاريخه إلى عام 1809 وذلك في مقال لـ: (روبرت ساوثي) (Robert Southy)، عن حياة المصور البرتغالي (فرانسيسكو فييريرا) (Francisco Vierira)."[1]

أمّا باختين" يرجع أصول السّيرة الذّاتية إلى العصور الكلاسيكية (اليونان ثم العصر الهيليني الروماني)، في حين اكتفى جورج ماي نفسه بالبدايات المؤكدة لتدفق الكتابات الذّاتية في القرن الثامن عشر، اعتمادا على المؤشّر الظّاهر الّذي مثّلته (اعترافات) "جان جاك روسو"، الّذي كرّس السّيرة الذّاتية وأوجبها كتسمية نوعية مجموعة من السّرود المتعلّقة بالحيوات الإنسانية."[2]

ويرى (رنيه وليك) و (أوستن وارن) في كتابيهما (نظرية الأدب) " أنّ السّيرة نوع أدبي قديم ... فمن الناحية الزمنية والمنطقية إن السّيرة جزء من التاريخ إذ أنّها لا تفرق من حيث المنهج بين رجل السياسة، والقائد، والمهندس، والمحامي، أو الرجل المغمور..."[3]

أمّا "(ميشال فوكو) يرجع بالأوتوبيوغرافيا إلى العادة المسيحية الّتي تقتضي أن يعترف المرء بما ارتكب من ذنوب، ثم يكفّر عن ذنبه بناء على ما يقوله القس له، وبعد ذلك يمنحه

---

[1] – عبد العزيز شرف : **أدب السيرة الذاتية** ، ص 42 .

[2] – عبد القادر الشاوي : **الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب** ،ص15 .

[3] – رنيه وليك وأوستن وارن : **نظرية الأدب** ، تر: د عادل سلامة ، دار المريخ للنشر، الرياض ، (د ط) 1992 ،ص 103 .

المغفرة، وقد جاء هذا عن القدّيس أوغسطينوس."[1] نجد أنّ معظم دارسي السّيرة الذّاتية لم يتّفقوا حول ظهور هذا المصطلح أو إعطاء تاريخ لذلك.

واهتم (فليب لوجون) في كتابه (Le pacte Autobiographique)، بتعريف السّيرة الذّاتية حيث يرى بأنها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته"[2]، ويقدم (فليب لوجون) أربعة شروط أساسية للسّيرة الذّاتية:"

1 – شكل اللّغة :

أ–حكي

ب – نثري

2 – الموضوع:

حياة فردية وتاريخ شخصية معينة.

3 – وضعيةالمؤلف:

تطابق المؤلف مع شخصية واقعية يحيل عليها اسمه.

4 – وضعية السارد:

أ– تطابق السارد والشخصية الرئيسية

[1] – عبد الفتاح كيليطو : **الحكاية التأويل دراسة في السرد العربي**، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 م، ص 74 75.

[2] – فيليب لوجون : **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي** ،تر عمر حلي ، المركز الثقافي الغربي ، بيروت، ط1 ، 1994 م ، ص 08 .

ب- منظور استيعادي للحكي "[1]

هذه الشروط تقدم الإطار العام الذي تتحرك فيه السّيرة الذّاتية، والّتي لا يمكن أن تتحقّق إلاّ بوجودها جميعا. وعند غياب شرط من هذه الشروط نتحول بالضّرورة من السّيرة الذّاتية الخالصة إلى نوع سردي آخر قد يكون قريبا منها إن قليلا أو كثيرا.

ثم يضيف (لوجون) في موضع آخر "أنّ لفظة (سيرة) تعني حسب الاستعمال مايلي :

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

ب – تاريخ إنسان "غامض عموما" مروي شفويا من طرف شخص آخر وهذا التاريخ من أجل دراسته (منهج السّيرة في العلوم الاجتماعية).

ج – تاريخ إنسان مروي من طرفه لشخص أو أشخاص يساعدونه، عن طريق سماعهم على التوجه في حياته (السّيرة في تشكّلها)."[2]

والّذي يبدو من خلاله إقراره لاحقا أنّه لم يأخذ بعين الاعتبار مثل هذه التعدّدية في المعنى أثناء استخدامه للفظة (السّيرة الذّاتية) ، الّتي أُخذت من إنجلترا في بداية القرن التاسع عشر لتدل على معنيّين متجاورين لكنّهما مختلفان مع ذلك:

أ – **المعنى الأول** : (وهو الّذي اختاره) حيث يرى أنّها حياة فرد ما مكتوبة من طرفه معارضا السّيرة الذّاتية الّتي هي نوع من الاعتراف مع المذكرات التي تروي أحداثا يمكن أن تكون غريبة عن السّارد . وهو نفس المعنى الّذي يقترحه (لاروس سنة 1866) وهذا إنّما يدل على الأثر الكبير (للوجون) من خلال تعريفه الشهير للسّيرة الذّاتية.

[1] – فيليب لوجون : **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي** ،ص 22 – ص 23

[2] – المرجع نفسه ، ص 10.

ب – المعنى الثّاني : (وهو أكثر عمومية من الأوّل)، وهو الّذي يحدّد السّيرة الذّاتية باعتبارها كلّ نصّ يبدو أنّ مؤلّفه يعبّر فيه عن حياته وإحساساته مهما كانت طبيعة العقد المقترح من طرف المؤلف.

أمّا هذا المعنى فقد قصده (فابيرو) في (المعجم الكوني للأدب) سنة 1876 م، حيث يقول فيه : "بأنّ السّيرة الذّاتية عمل أدبي، رواية سواء كان أم قصيدة أم مقالة فلسفية ... الخ قصد فيها المؤلِّف بشكل ضمنيّ أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره، أو رسم إحساسه وسيقرّر القارئ بالطّبع ما إذا كانت مقصدية المؤلِّف ضمنية أم لا."[1]

ويصرح عبد القادر الشاوي بتلاقي أعمال (لوجون) مع (إيليزابيث بروس) في تعريفهما للسّيرة الذاتية فيقول:" ترى (بروس) أنّ جوهر السّيرة الذّاتية كامن في المؤلف والقارئ فمعتقدات القارئ هي الّتي تمكّن من التّعرف على السّيرة الذّاتية في نصوص قد يراها قارئ غيره تنتمي إلى المرافعات أو الاعترافات وفي نفس الصّدد تحدّث (فليب لوجون) حيث قدّم ميثاق القراءة، معتمدا تطابق المؤلِّف والسّارد والشّخصية الّتي أصبحت مشهورة في دراسة النّصوص السير الذاتية."[2]

أي أنّ وجهة النّظر الّتي يختارها القارئ باعتبارها كتابة عن الذّات هي الّتي تحدّد الجنس الّذي ينتمي إليه النّص من خلال السّمات الّتي يقدّمها المؤلِّف والّتي تعتبر ميثاقا للقراءة.

ويقول الناقد الإنجليزي الدّكتور (جونسون) "أنّ الّذي يكتب عن حياته عنده أوّل مؤهل من مؤهلات المؤرخ، وهذا المؤهل هو معرفة الحق."[3]

وبالتّالي هو يقارب بين كاتب السّيرة والمؤرخ ويجعل الحقيقة مقياسا لكتابة السّيرة.

---

[1] – فيليب لوجون : **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي** ،ص10 .

[2] – عبد القادر الشاوي : **الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب** ، ص 16– ص 17 .

[3] – عبد العزيز شرف : **أدب السيرة الذاتية**، ص 23.

ويقول (رنيه وليك) و(أوستن وارن): "أنّ مشاكل كاتب السّيرة الذّاتية هي ببساطة تلك الّتي تواجه المؤرخ...[1] ، ثم إنّ المترجم لذاته يعاني لأنه يحاول قدر استطاعته التزام الحقيقة فيما ينقله من ماضي حياته معتمدا على التذّكر، والتذّكر ليس أمرا سهلا ذلولا، بل هو

عملية شديدة التركيب والتعقيد لأنّ عملية التذّكر تعني تحويلا إلى الداخل، وتكثيفا، تعني تغلغلا متواصلا لكلّ العناصر من حياتنا الماضية."[2] وهناك من الكتاب من يرغب في إخفاء ذاته أو إظهارها، هذا ما يدفعه إلى تزيّيف بعض الحقائق أو تمويهها.

والمتصفّح لكتاب العقاد (أنا) يجد هناك صعوبة أخرى استهل بها وهي قول الأمريكي (وندل هولمز): "إنّ الإنسان – كل إنسان بلا استثناء – إنّما هو ثلاثة أشخاص في صورة واحدة. الإنسان كما خلقه الله ... الإنسان كما يراه الناس .. والإنسان كما يرى نفسه. فمن من هؤلاء الأشخاص الثّلاثة هو المقصود بعباس العقاد ؟

ومن قال إنّني لا أعرف هؤلاء الأشخاص الثّلاثة معرفة تحقيق أو معرفة تطبيق ؟

فالله وحده أدرى بشخصية الإنسان ... وهذا لا يختلف فيه اثنان، ثم إنّ الغير قد يرى فينا ما لا نراه في أنفسنا ... فهل يمكن لكاتب السّيرة الذّاتية تجاوز هذه العقبات ؟."[3]

فالعقاد أراد إظهار مدى غموض وتعقيد الذّات وعلى كاتب السّيرة الذّاتية أن يتجاوز العقبات الثّلاثة ويقارب بينهما لإعطاء الحقيقة والابتعاد عن التزيّيف.

---

[1]– رنيه وليك وأوستن وارن: **نظرية الأدب** ، تر:د.عادل سلامة، ص 104.

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

[3] – عباس محمود العقاد : (**أنا**) ، مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، دط ،1996 ، ص 15.

2 – الأجناس المجاورة للسّيرة الذّاتية :

إنّ السّيرة الذّاتية فن أدبي له نقاط تقاطع ونقاط اختلاف مع الأجناس المجاورة له انطلاقا من التصوّر الّذي طرحه (جورج ماي) والّذي حدّد فيه نوعين من السّيرة الذّاتية : "السّيرة الذّاتية الّتي تعتمد في بنائها على وثائق : رسائل قديمة – مقتطفات من المذكرات وبالخصوص اليوميات الخاصة، والسّير الذاتية الّتي تعتمد على الذّاكرة فقط."[1]

والباحث يجد أنّ السّيرة الذّاتية فن زئبقيّ، يصعب ضبطه، أو تصنيفه، وهذا ناجم عن تعدّد أشكاله، وتنوع أساليبه فهو فن "يرفض التجنيس ويستفيد من الأجناس الأدبية الأخرى."[2] ليصبح التّداخل أمرا بديهيا.

وتعدّ قضية الحدود الفاصلة بين السّيرة الذّاتية، وتلك الأجناس الّتي تتداخل معها أمرا تختلف رؤية النقاد حوله، فمنهم من ذهب إلى ضرورة حضور تلك الفواصل، وعدُّوها إفرازا طبيعيا لطبيعة العصر الّذي أنشأ الجنس الأدبي، ومنهم من قال بضرورة القفز على تلك الفواصل معتمدين في ذلك على مقولة النّص المفتوح.

ويمكن القول أنّ: "تلك الحدود الّتي تفصل الأجناس الأدبية المتداخلة مع جنس السّيرة الذّاتية مازالت تمتاز بالخفوت، وهذا من شأنه أن يجعل بعض الدّارسين يخلط بين جنس وآخر لعدم وضوح الرؤية واختفاء تلك الفواصل في فضاء النّص، أو بين سطوره، فكل جنس أدبي يمكن أن يحتوي على عدّة أجناس أخرى، والّذي يجمع بين الأجناس الأدبية هو النّص وهذا ما يفسّر صعوبة التفريق الأجناسي إذا ما بقينا عند التحليل الدّاخلي للنّص."[3]

---

[1] – محمد أولحاج: **بيداغوجيا تحليل الخطاب (السيرة الذاتية المكونات والروافد)**، الدار العالمية للكتابة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ص 33.

[2] – شعبان عبد الحكيم محمد : **السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، رؤية نقدية ،(د.ط) ، (د.ت) ، ص 225.

[3] – محمود محمد أملودة: **الزمن المستعاد ، ظلال السيرة الذاتية في الرواية الليبية**، ، مجلة الساتل،جامعة السابع من أكتوبر ،مصراتة،ليبيا،ع6،2009، ص 159.

لذلك ففن السّيرة الذّاتية مثل الأجناس السّردية الأخرى، تسمح بإدراج أجناس كتابية مختلفة داخلها حيث تجلب إلى فضائها بعض الأجناس المجاورة لها نذكر منها:

2 – 1 – السّيرة الذّاتيـة والتاريـخ:

إنّ الصّلة بين السّيرة الذّاتية والتاريخ صلة قوية، ذلك لأنّ السّيرة نشأت وترعرعت في أحضان التاريخ، ولأنّهما يشتركان في تسجيل الوقائع والأحداث والمواقف في تصوير مختلف البيئات والمآثر، والكشف عن الصور المادية النّفسية. ذلك أنّ "التاريخ سيرة عامة للإنسانية في جميع مظاهرها الاجتماعية منذ قديم العصور إلى الوقت الحاضر" [1].

وتتحدّد علاقة السّيرة الذّاتية بالتّاريخ من وجهة نظر بعض الدّارسين بكون السّيرة الذّاتية " نوعا قديما، وهو أولا جزء من علم تدوين التواريخ من الناحية المنطقية، ومن ناحية التسلسل الزمني".[2]

فالسّيرة الذّاتية إذا هي فرع من فروع الكتابة التاريخية فهي تعتمد على عملية التدوين والتوثيق لبعض الأحداث التاريخية الّتي عاشها الكاتب وارتبط بها مصيره.

ويؤكد إحسان عباس هذه الصّلة إذ يقول :" كلّما كانت السّيرة تعرض للفرد في نطاق المجتمع، وأعماله متصلة بالأحداث العامة، أو منعكسة منها أو متأثرة بها، فإنّ السّيرة في هذا الوضع تحقّق غاية تاريخية".[3] إلاّ أنّ إحسان عباس ينبّه من جهة أخرى على أنّ هذه العلاقة يمكن أن تنتفي وتضعف، فيضيف :"كلّما كانت السّيرة تجتزئ بالفرد وتفصله عن مجتمعه وتجعله الحقيقة الوحيدة الكبرى، وتنظر إلى كل ما يصدر عنه نظرة مستقلة فإنّ صلتها بالتاريخ تكون واهية وضعيفة."[4]

---

[1] – جبور عبد النور :**المعجم الأدبي**،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ط 1 ،1979 م ،ص 55

[2] – رنيه وليك وأوستن وارن: **نظرية الأدب** ،ص 93 – ص 94

[3] – إحسان عباس : **فن السيرة**، ص 11.

[4] – المرجع نفسه ، ص11.

وبما أنّ السيرة تؤرخ لحياة الفرد كذلك يمكن أن تكون تاريخا لحياة شعب ما ومن خلال تتبع التاريخ في تلك السّير يمكن رسم صورة واضحة المعالم عن تاريخ الأمة في تلك الحقبة الزمنية. وهذا ما أكّده (أحمد أمين) في كتابه (حياتي) حيث يقول في مقدمة الطبعة الأولى:" فلماذا لا أؤرخ حياتي لعلّها تصور جانبا من جوانب جيلنا، وتصف نمطا من أنماط حياتنا، ولعلّها تفيد اليوم قارءنا، وتعين غدا مؤرخا، فقد عنيت أن أصف ما حولي مؤثرا في نفسي، ونفسي متأثرة بما حولي".[1]

وإذا كانت السّيرة الذّاتية تشبه التاريخ من حيث وجوب تحرّي الصّدق والتزامه، إلاّ أنّ هناك فرقا جوهريا بين كتابة التّاريخ وكتابة السّيرة فهذه الأخيرة " لا تهتم بالدّقة الوثائقية إلاّ عرضا، كما لا تهتم بالمقارنات العلمية، والاستقصاءات الدّقيقة للأحداث وإنّما تعتمد على المشاهدة والملاحظة ورصد التجربة الذّاتية وما يشوبها من شعور وعاطفة فتطغى النظرة الذّاتية على المقاربة الموضوعية"[2]

وبالرّغم من أنّ السّيرة الذّاتية في طريقة صياغتها تأخذ من التّاريخ أحداثا تاريخية لكنّها ليست بالمفهوم الدقيق للتّاريخ " لأنّ كتابة التّاريخ لا يمكن أن تتمّ على هذا النّحو، أي على شكل حكايات، كل حكاية مقفلة على نفسها وتقف في بؤرتها شخصية أو أكثر، لتحكي موقفا، أو تمثّل فكرة "[3]

إذا يمكن القول أنّ السّيرة الذّاتية جزء من التاريخ أو لها وظيفة تاريخية تعمل على تقديم حياة الكاتب وكذلك عمّا يحيط به؛ لأنّه لا يمكن فصل الكاتب عن محيطه والظروف الّتي عاش فيها، فهو أثناء الكتابة مجبر على استحضار الخلفية التّاريخية والثقافية والسياسية لحياة عصره .

[1] – أحمد أمين: **حياتي**،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ،القاهرة،مصر،(د ط)،د ت) ،ص 9

[2] – محمد أولحاج : **بيداغوجيا تحليل الخطاب السيرة الذاتية المكونات والروافد**، ص 50

[3] – المرجع نفسه ، ص 50

2 – 2– السّيرة الذّاتيـة والمذكرات :

تعتبر المذكرات أحد الأشكال الأدبية الّتي يصعب فصلها منطقيا عن السّيرة الذّاتية فكاتبها " يلعب دورا واضحا في مجرى الأحداث، ومراقبتها، وملاحظتها عن قرب كذلك معايشتها عن كثب. وذلك يوفّر لكاتبها متابعة التّأريخ والموضوعات والقضايا "[1] وفي القرن التّاسع عشر استعملت المذكرات بمعنى السّيرة الذّاتية وفي أوربا ظهرت سيَر ذاتية بعنوان مذكرات، ذلك " أنّ الحدود الفاصلة بين المذكرات والسّير الذّاتية تظل إلى الآن زئبقية، إذ لا يكفي تخصص المذكرة في تدوين الأحداث العامة واقتصار السّيرة الذّاتية على التّأريخ للحياة الخاصة ليكون هناك حد فاصل بين جنسين مختلفين"[2]

وعُرّفت على أنّها " حكي سردي استرجاعي يقوم به الكاتب بوصف مشاهد سبق وأن سطّرها في ظروف معينة"[3]

إنّ المذكرات " تولي اهتماما للأحداث والتغيّرات حول الكاتب وخارجه أكثر ممّا تعطي اهتماما للكاتب نفسه" [4]. أي أنّ كاتب المذكرات لا يتحدث عن نفسه بالضرورة ولكنه يتحدّث عمّا يدور حوله من أحداث، يدونها ويؤرخ لها، وهو لا ينقل عن نفسه إلاّ الشّيء القليل.

يمكن أن نقول أنّ هناك تداخلا بين السّيرة الذّاتية والمذكرات ونستطيع التميّيز بينهما على أن المذكرات تركّز على الحياة العامة أكثر من اهتمامها بشخصية الكاتب وفي السّيرة الذّاتية يحدث العكس، وكذلك نجد أنّ السّيرة الذّاتية تعتمد في تسجيل الأحداث على الذّاكرة طويلة

---

[1] – علي عبده بركات : **اعترافات أدباءنا في سيرهم الذاتية** ، الدار المصرية اللبنانية ن القاهرة ن ط1 ، 1999م ،ص 19

[2] – محمد الباردي: **السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ،حدود الجنس واشكالاته** ، مجلة فصول ، خصوصية الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج6،ع3،مصر،1987 ، ص 73.

[3] – عماد علي سليم الخطيب : **في الأدب الحديث ونقده**، دار السيرة للنشر والتوزيع،عمان ، الأردن ، ط 4 ، 2009 ، ص 147.

[4] – عبد العزيز شرف: **أدب السيرة الذاتية**، ص 44

المدى بمعنى أنّها تستغرق في الزمن أمّا المذكرات فتعتمد على ذاكرة قصيرة المدى وتسجل أحداثها في بداياتها وصورتها الأولى.

2 – 3 – السّيرة الذّاتيـة واليوميات :

يميل في بعض الأحيان الكاتب إلى كتابة يومياته، فهي تكتب عادة في نهاية كل يوم تكون ساردة للأحداث، دون أن يتيح لها قصر اليوم ولا سرعة التدوين المسافة الكافية لتأمل

ما تمّ تدوينه، فهي بمثابة "سجل للتجربة اليومية، والحفاظ على عملية حياة المرء بالذّات دون النظر إلى التطوّر الّذي يحاكي نموذجا معينا، أو التواصل القصصي أو الحركة الدرامية نحو ذروة ما".[1] فلا توجد حبكة درامية أو صراع بين الشّخصيات يتطوّر هذا الصراع حتى يصل إلى البؤرة كي يظهر الحل بعد ذلك.

وهي تختلف عن السّيرة بأنّها " لا تتبع نمطا فنيا ولا تلتزم بالشّروط الفنيّة للسّيرة، إذ لا يشترط فيها أن تتمتّع بأسلوب أدبي مشوق. وبدأ الاهتمام بكتابة اليوميات في أوائل القرن السّابع عشر، وكان أصحابها يحرصون على عدم نشرها، وربما كان أوّل ظهور لها في الأدب الإنجليزي على يد السيّد (وليم دوجديل) الّذي سجّل في يومياته خمسا وأربعين سنة من حياته، ولكنّها لم تنشر إلاّ بعد وفاته، ويرى بعض الباحثين من أمثال (استاوفر) و (مسزبور) أنّ اليوميات ليست تراجما ذاتية، رغم مالها من قيمة، ورغم أنّها كانت من البدايات الأولى للتّرجمة الذّاتية الأدبية كما يظهر من يوميات (دوجديل) وما تبعه من كتّابها."[2]

لذا فاليوميات رغم أنّها أعمال جامدة تفتقر إلى التّقنيات الفنيّة الّتي تصنّفها في خانة الإبداع إلاّ أنّها ذات قيمة وأهمية في الكشف عن شخصية صاحبها ومليئة بالتّفاصيل والهدف منها

[1] – عبد العزيز شرف : **أدب السيرة الذاتية** ، مرجع سابق ،ص 38.

[2] – يحيى إبراهيم عبد الدايم : **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث** ،ص 15.

هو رغبة الإنسان في تسجيل اتّجاهاته الّتي هي متغيرة على الدوام ليكسبها الصدق والصراحة.

2 – 4 – السّيرة الذّاتيـة والاعترافات :

تعتبر الاعترافات ذات صلة وثيقة بالسّيرة الذّاتية، لدرجة أنّ بعض الاعترافات عدّت سيرا ذاتية، حيث يقول يحي إبراهيم عبد الدايم :"ولكن أشهر التّراجم في العصور الوسطى اعترافات القدّيس أوغسطين، الّتي تعتبر قمة الاعترافات الدينية وقد حذا حذوه من كتب بعده وهي تذكّر بما احتوته من صراحة وصدق وقدرة على الاستبطان."[1]

بمعنى أنّ البدايات الأولى لهذا الجنس ارتبط بالدّين وبقضية تطهير النّفس من الذنوب والإقرار بها للوصول إلى حالة الصفاء الروحي .

والاعترافات يندفع فيها صاحبها بطريقة سردية استّعادية " إلى منطقة مثيرة وحساسة وخطيرة في سيرته الذّاتية، يروي فيها مثال شخصيته وأخطاءها وخطاياها وسلبياتها بأسلوب اعترافي صريح (...) وبهذا يمكن القول إنّ السّرد الاعترافي هو سرد سيرذاتي يتقصّد الإثارة والنقد اللّاذع وتعرية الذّات، ممّا يجعله يدور على المستوى النوعي في فلك السّيرة الذّاتية إلاّ أنّ الاحتكام إلى الميثاق الّذي يحدّده الكاتب في وصف مرويه الذّاتي هو الّذي يحدّد النوع السّيرذاتي بين الاعترافات والسّيرة الذاتية."[2] ،إذا فالاعتراف يقوم على تعرية الذّات والتصريح بكل شيء ارتكبه الكاتب دون أن يراعي ما يقال عنه وعلى المتلقي أن يحتكم للميثاق القرائي للفصل ما إذا كان ما كتب هو اعتراف أم سيرة ذاتية.

[1] – يحيى إبراهيم عبد الدايم : **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث** ، ص 13.

[2] – محمد صابر عبيد : **السيرة الذاتية الشعرية** ، عالم الكتب الحديث للنشر ، إربد الأردن ، ط1 ، 2007 ، ص 130.

ومن أهم الكتب الّتي اشتّملت على الاعترافات واعتبرت سّيرا ذاتية اعترافات (تولستوي) حيث يقول عنها إحسان عباس :" فإن كان يعجبه أن يتعرّف إلى النّفوس الكبيرة والعبقريات الفذّة في صراعها وتقلباتها وأخطائها، فهو واجد في اعترافات "تولستوي" وأشباهها ما يرضيه."[1]

كما يذكر يحي إبراهيم عبد الدايم صورا في الأدب العربي تظهر في كتب المتصوّفة منها كتاب (النصائح الدينية للمحاسبي، والمنقذ من الضلال لأسامة بن منقذ، والطواسين للحلاج)[2]، وهذا ما يؤكد أنّ هذا الجنس عرف طريقه إلى أدبنا العربي وجاء مرتبطا بالدّين كذلك. ونجد أنّ "الصوفي ينقل لنا تجربة ذاتية تتّصل بعالم غير مألوف لنا في لحظات فورية فجائية، يخرج فيها عن شعوره الواعي، محلقا بعيدا عن عالمنا الأرضي إلى عالم سماوي، ثم لا يلبث وعيه أن يرتد إليه، فيصور مواجيده وما شاهد في تجربته الكشفيّة تصويرا صادقا."[3]

نستطيع القول بأنّ الاعترافات تعمل على فضح الذّات ومحاسبتها بشدّة على المستوى الأخلاقي أو الاجتماعي أمّا السّيرة الذّاتية فكثيرا ما يلجأ صاحبها إلى التستّر على بعض المواقف تحفظا أو حياء.

2 – 5 – السّيرة الذّاتيـة والرسائـل:

تعدّ الرسالة من الأجناس التعبيرية المطواعة، فإنّها تستطيع التسلل إلى باقي الأجناس التعبيرية الأخرى، فنجدها تحضر بكثافة في السّيرة الذّاتية، والمذكرات، والذّكريات، واليوميات إلى جانب التّاريخ وغيره من الأشكال التعبيريّة الأخرى ذات الطابع التخيّيلي مثل القصّة والرواية.

---

[1] – إحسان عباس : **فن السيرة** ،ص 116.

[2] – يحي إبراهيم عبد الدايم : **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، ص 18 .

[3] – محمد صابر عبيد : **السيرة الذاتية الشعرية** ، ص 130 .

فالرسائل" نص وليد الواقع يرتبط ارتباطا عضويا : المرسل والمرسل إليه ومكونات النّص وشخصياته الرئيسية."[1]، وتعتبر" لونا من ألوان التكنيك في الرواية الحديثة، تحتاج إلى موهبة كبيرة حتى لا تقع في رتابة السّرد التّاريخي، وإذا ما وقعت بين يدي كاتب محدود الموهبة انقلبت إلى صورة مضطربة ... تتضح بالتّكلف والافتعال، ولكن إذا دخلت الرسائل قصة تعتمد على السّرد المباشر أو التّرجمة الذّاتية فإنّها تكسبها قوة وألفة"[2].

ويبقى معيار التميّيز بين السّيرة الذّاتية وباقي أنماط الكتابة الأخرى يستمد قيمته بالاحتكام إلى عنصر التقنيّة باعتباره استراتيجية تنتهج في صياغة النّصوص على اختلافها فنيّا.كما تعتبر هذه الأجناس المجاورة وثائق تعتمد عليها السّيرة الذّاتية في بناء خطابها .

2 – 6– السّيرة الذّاتية و الرواية :

بين السّيرة الذّاتية والرواية تمتدّ مجموعة من الكتابات السّردية الروائية الّتي تقترب من هذا النوع أو ذاك، فيحدث تداخل عميق بين هذه الأنواع، ويصبح التميّيز بينها صعبا ومعقدا. فلم نجد السّيرة الذّاتية في يوم بعيدة الصّلة عن الرواية، بل إنّ تعريف (فليب لوجون) للسّيرة الذّاتية إقرار واضح بانتمائها إلى الجنس القصصي يقول:"هي كلّ قصّة ارتجاعية..."[3] ونتيجة لهذا التّداخل جاءت مجموعة من التصوّرات النقدية التّنظيرية تهدف إلى وضع حدود مضبوطة للسّيرة الذّاتية وتميّيزها عن كلّ كتابة روائية أو سردية أخرى تكون أكثر أو أقل قربا منها. ويمثل التعريف الّذي قدّمه (فيليب لوجون) أحد التصوّرات الأساسية الّتي حاولت رسم حدود السّيرة الذّاتية. وقد جاء التعريف كما قلنا سابقا على الشّكل الآتي :

"حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركّز على

---

[1] – إحسان عباس : **فن السيرة**، ص 116 .

[2] – غسان كنفاني : **جماليت السرد في الخطاب الروائي** ، صحبة عود زغرب ، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط1 ،2006 ، ص 163 .

[3] – ينظر في : Philip Lejeune: **L'autobiogrphie en France**,Ed,Armand Colin,Paris,1971,p 14

حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته"[1]

فالشّروط الّتي وضعها لوجون في هذا التعريف تقدّم لنا الإطار العام الّذي تتحرك فيه السّيرة الذّاتية، والّتي لا يمكن أن تتحقّق إلاّ بوجودها جميعا. وعند غياب شرط من هذه الشروط نتحول بالضّرورة من السّيرة الذّاتية الخالصة إلى نوع سردي آخر قد يكون قريبا منها إن قليلا أو كثيرا.

يلاحظ من خلال التعريف السّابق أنّ السّيرة الذّاتية تشكّل نوعا ضمن جنس عام هو "السّرد"؛ فتوضع إلى جانب الرواية وما شابهها من الأنواع السّردية الأخرى. وإذا كان المكوّن السّردي يتمظهر في الكتابات الأدبية المتعدّدة ويمتد بين الشّعر والنّثر، فإنّ (لوجون) يقصي من هذا التعريف الجانب الشعري، ليجعل النّثر من شروط السّيرة الذّاتية (لكن قام بتعديل هذا التصور في كتابه (Moi aussi سنة 1986)، فقدّم تصوّرا موسّعا للسّيرة الذّاتية وتنويعها (شعرا ونثرا.)

أمّا على مستوى الموضوع، فنلاحظ أنّ ميثاق السّيرة الذّاتية يرتبط بتتبّع الحياة الفردية لشخصية معينة، وبالتّالي فهي تقتضي التسلسل التاريخي والتّتابع الزّمني للأحداث الّتي عاشتها هذه الشخصية في فترة زمنية معينة. فتاريخ الشّخصية إذا يبقى من المقوّمات الأساسية لتأسيس السّيرة الذّاتية.

ولمّا كان المكوّن الموضوعي إلى جانب المكوّن اللّغوي غير كافيين، أضاف إليه (لوجون) مكوّنا ثالثا يتعلق بالتّطابق بين شخصية المؤلّف والشّخصية الرئيسية الفاعلة؛ وقد يكون ذلك بواسطة اسم العلم، فيكون التطابق تاما بين المؤلّف والشّخصية الّتي تقوم بسرد حياتها الخاصة عن طريق ضمير المتكلم[2]، ويكون السّارد من قبيل "الفاعل الذّاتي" الّذي يقدّم سيرته الخاصة الواقعية في مراحلها المختلفة.

---

[1] – فيليب لوجون : **السّيرة الذّاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 08 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 38

تقدّم هذه الصورة إذا،الشروط الموضوعية لميثاق السّيرة الذّاتية كما يراها لوجون وتستدعي التطابق التام بين ثلاث شخصيات:المؤلّف والسّارد والشّخصية. وهي الصورة الّتي قدّمها (جيرار جينيت) على الشّكل التّالي:

A

= =

N = P

ويرى (لوجون) في الأخير أنّ الحكي السّيرذاتي هو حكي استرجاعي؛ أي أنّ السّارد يقدّم أحداثا منتهية في الزمن، فيعيد إنتاجها عن طريق الذاكرة، فتكون بينه وبين ما يحكيه مسافة تفصل بين "أنا الفاعل" (الشخصية) وهي تقوم بالفعل في فترات زمنية متلاحقة وبوعي متحوّل ومتطوّر عبر هذه المراحل، و"أنا السّارد" الّذي يقدّم هذه الأحداث في سياق موضوعي معين هو غير سياق فعلها. ولمّا كان السّارد في السّيرة الذّاتية يحيل على المؤلِّف مباشرة فإنّ وعي المؤلِّف يتجسّد مباشرة عبر هذا الصوت السّردي ويدخل في انسجام تام مع الشّخصية داخل الحكي.[1]

لقد وضع (لوجون) حدودا دقيقة للسّيرة الذّاتية، فكلما غاب مكوّن من هذه المكوّنات اختل ميثاقها، وكان التحوّل عنها ضروريا، لنصبح أمام نوع سلبي آخر يكسّر السّيرة الذّاتية لكنّه لا يبتعد عنها كثيرا. فقد يبقى وفيا لواقعية السّيرة الذّاتية، وقد يتجاوز هذه الواقعية ليجعل من التخيّيل مجالا لإنتاج وقائعه السّردية وشخصياته. وكلما أغرق في التخيّيل ابتعد تدريجيا عن السّيرذاتي إلى ما هو روائي خالص.

وقد كانت هذه التحوّلات من السّيرة الذّاتية نحو الرواية التخيّيلية داعية إلى تأمّلات جديدة تضبط خصوصيتها وتحدّد درجاتها وهي تنتقل من الواقعي الخالص إلى التخيّيلي الصرف. وأثارت هذه التحوّلات اختلافا كبيرا بين الدّارسين والمنظّرين وهم يصفون مستويات التحوّل

[1] – ينظر في: سعيد جبار **السيري والتخييلي في الرواية المغربية**، جذور للنشر،الرباط ،المغرب، ط 1 ،2004 م،ص17

من نمط إلى آخر .[1] وتعتبر محاولة جورج ماي من المحاولات الرائدة في هذا المجال، وإن كانت مغرقة في التفصيل حتى ليصعب التميّيز أحيانا بين النمطين. وقد ركّز ماي على التّنويعات البسيطة والمركّبة التي تنقلنا من وضع سردي إلى آخر.وصنّف هذه التّنويعات على الشّكل التالي:

اللون	البنفسجي	النيلي	الأزرق	الأخضر	الأصفر	البرتقالي	الأحمر
نوع الكتابة	الروايات التاريخية والأخلاقية والنفسية	روايات الشخصية المركزية	روايات السيرة يضمير الغائب	روايات السيرة بضمير المتكلم	السيرة الذاتية الروائية	السيرة الذاتية باسم مستعار	السيرة الذاتية المصرحة باسم صاحبها

– جدول التّنويعات السّردية لجورج ماي – (ج 1)

يتّسم تقسيم جورج ماي بالصّرامة العلمية، لأنّه يرى أنّ الأشكال السّردية الّتي تتعامل مع سيرة شخص متمايزة أسلوبا، لكنّه لا يقرّ بنقاء تلك الأجناس فالعلاقة بين الجنسين تبقى قائمة من المنطقة الأولى حتّى السّابعة لأنّ "الكاتب في كلتا الحالتين يعمل مستعينا بذاكرته وبخياله، ولا يتغير من هذا السّلم من بدايته إلى نهايته إلاّ الدور النّسبي الموكول إلى هاتين الملكتين"[2]، فمن خلال الجدول نجد أنّ:

– الرواية التاريخية والأخلاقية والنّفسية: وهي روايات تغيب فيها ذات الأديب، أو يكون حضوره فيها ضعيفا جدا.

[1] – ينظر في: سعيد جبار **السيري والتخييلي في الرواية المغربية** ، ص 18

[2] – جولان حسن جودي،عدنان حسين العوادي:**التنافذ الأجناسي وإشكالية التنصنيف**،مجلة القادسية للعلوم الإنسانية،ج 13،ع1، 2010 م،ص 81

– الروايات الشخصية والسّيرية: هي الّتي تهتم بتطوّر شخصية رئيسية بعيدة عن شخصية الكاتب بصورة لا يقع فيها التباس بين المؤلِّف والشّخصية. وقد تأتي على ضمير المتكلّم أو الغائب.

– روايات السّيرة الذّاتية المكتوبة بضمير الغائب: تدور كمثل النوع السابق، حول شخصية رئيسية، وتكون الشّخصية قريبة من شخصية الكاتب.

– الرواية السّيرذاتية المكتوبة بضمير المتكلم: تقترب من سابقتها وتختلف عنها في توظيف الضمير؛ الّذي يتحوّل فيها من الغائب إلى المتكلّم. وقد أعتبر هذا النوع مرتبطا بالمرحلة الرومانسية وما بعدها.

– السّيرة الذّاتية الروائية : تختلف عن رواية السّيرة الذّاتية بعدم انتسابها إلى الرواية، وإنّما تنتسب إلى السّيرة الذّاتية، وإن شابها لا محالة قسط وفير من الخيال(المذكرات الّتي تجمع بين الواقع والتخيّيل).

– السّيرة الذّاتية الّتي يستعمل فيها صاحبها اسما مستعارا وتتميّز بالتّصريح المباشر للكاتب بأنّها سيرة ذاتية على خلاف الروايات السّيرذاتية الّتي يصرّح فيها بأنّها روايات.

– السّيرة الذّاتية: تتميّز عن السابقة باشتمالها على أسماء حقيقية، وتأتي في صورة مباشرة من خلال مطابقة الشّخصية للكاتب اسما وسلوكا وحياة . [1]

هذا التفصيل الواسع الّذي يقدّمه (ماي) يستند فيه إلى معايّير مختلفة في الانتقال من نوع إلى آخر من الكتابات السردية " وهو في ذلك يخلق تشويشا في ذهن القارئ إذ يحاول ضبط الانتقال عبر هذه التنويعات المتداخلة بعضها في بعض، بصورة كبيرة جدا.فهو ينتقل من معيار النّمطية (الواقعي/اللّاواقعي)، إلى معيار الضمير(المتكلّم/الغائب)، إلى معيار

[1] – ينظر في :جورج ماي،**السيرة الذاتية** (تر) محمد القاضي وعبد الله صولة ، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة ،قرطاج، تونس،1992م ،ص 200 – ص 201

الذّات(الموضوعي/الذّاتي)، ومن خلالها جميعا شكّل سبعة أنواع صغرى تبتدئ بالأكثر موضوعية؛ وهو الّذي يغيب فيه ضمير المتكلّم، وذات السّارد وحياة المؤلّف(الرواية التاريخية والأخلاقية)،وتنتهي بالأكثر ذاتية بحضور التّاريخ الشّخصي، وضمير المتكلّم، وحضور المؤلّف حضورا مباشرا (السّيرة الذّاتية). [1]

تتمثّل فائدة هذه القراءة الّتي قدّمها (ماي) في كونها تقدّم للقارئ، وإن بطريقة غير مباشرة، بعض المعايّير الّتي تساعده على التميّيز بين حقول سردية مختلفة. ويبدو من خلال ما تقدّم أنّ الكتابة السّردية تتوزّع في الغالب بين الذّاتي الخالص (السّيرة الذّاتية) والموضوعي الخالص(الرواية التاريخية والوصفية)، وتمتد بين هذا الذّاتي والموضوعي إمكانيات مختلفة تجعل العمل السّردي أقرب إلى هذا أو ذاك.

يقوم تصنيف (ماي) على المبادئ نفسها الّتي اعتمدها (لوجون) تقريبا، إلاّ أنّه اعتمد على تفصيل موسع في تحديد التّعالقات بين الشّخصية الفاعلة والسّارد والمؤلّف، هذا التفصيل جعل من الصّعب ضبط هذه الحدود الفاصلة بين هذه الأنواع أو الأشكال السّردية خصوصا عندما يصبح المبدأ المعتمد للانتقال هو التحوّل في السّرد من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب أو العكس. وعندما نتأمل هذا التصنيف جيدا يبدو لنا أنّه قابل للاختزال لجعله أبسط وأقرب إلى الإدراك والفهم. ويمكن أن نضع هذا الاختزال اعتمادا على العناصر نفسها الّتي قدّمها (ماي)، وهي :[2]

- قرب الشّخصية من المؤلّف وبعدها عنه.

- غياب المؤلّف وحضوره.

- غياب اسم العلم وحضوره.

---

[1] – ينظر في: سعيد جبار**السّيري والتخيّيلي في الرواية المغربية**، ص 20

[2] – المرجع نفسه، ص 21

وأمّا عن الضمير،فيمكن افتراض حضور ضمير المتكلّم في هذه المستويات كلها باعتبار ضمير الغائب لا يحضر إلاّ لماما فيما يمكن أن نسميه سيرة ذاتية.

انطلاقا من هذه المقايّيس نحصل على أربعة مستويات أساسية تمتد بين هذه الرواية الخالصة والسّيرة الذّاتية الخالصة، وهي كالآتي:

– الرواية:حيث يكون الاختلاف واضحا والبون شاسعا بين الشّخصية الفاعلة والمؤلِّف وغالبا ما تعتمد ضمير الغائب في السّرد لخلق هذه المسافة بينهما.

– السّيرة الذّاتية:وهي الّتي يؤشّر عليها، حسب الميثاق، في الموازي النّصي (العنوان،العنوان الفرعي)،وتوظّف في الغالب ضمير المتكلّم، ويكون التطابق فيها تاما بين الشّخصية والمؤلِّف، ويظهر ذلك من خلال اسم العلم (اسم الكاتب= اسم الشّخصية الفاعلة).

ويمكن أن نميّز بين هذين النّوعين كالآتي :

السّيرة الذّاتية	الرواية
*بنيتها مغلقة ومنتهية *لا تعتمد على التخيّيل *لا تمتد في المستقبل فهي حكي استرجاعي تتمحور أحداثها حول الشخصية الرئيسية. *المرجعية الواقعية للأحداث والشخوص. *تعتمد على ضمير المتكلم(أنا)	*ذات بنية منفتحة على كل الأزمنة *التخيّيل عنصر أساسي *حياة الشخصية تتطور أمام القارئ على صفحات الكتاب *تنوع ضمائر السرد(أنا،هو،هي)

– جدول يوضح الفرق بين السّيرة الذّاتية والرواية – (ج 2)

– رواية السّيرة الذّاتية:تعتمد ضمير المتكلّم لكنّنا نلاحظ الاختلاف الكبير بين الشّخصية والمؤلِّف، وبالتّالي تكون سيرة ذاتية تخيّيلية، تتابع حياة شخصية من نسج الخيال فقط.

– السّيرة الذّاتية الروائية:تعتمد السّرد بضمير المتكلّم ونلاحظ نوعا من التقارب بين المؤلِّف والشّخصية، وهذا التقارب لا يصل إلى درجة اعتبار الشّخصية الفاعلة هي المؤلِّف مادام يوجد اختلاف بينهما، ولم يؤشّر الكاتب في بداية الرواية على هذا التطابق من خلال الإعلان عن سيرِيَة النّص.

انطلاقا من هذا التقسيم يمكن أن نُقصي النّوع الأوّل الّذي يضمّ الرواية التخيّيلية الخالصة، لنقتصر على تقسيم ثلاثي تكون نواته الأساسية السّيرة الذاتية الخالصة، ويتفرع عنها نوعان روائيان يشتركان معها في ضمير المتكلّم، ويختلفان عنها في عناصر أخرى وهما : رواية السّيرة الذّاتية والسّيرة الذّاتية الروائية.

2 – 6 – 1– الرواية السّيرذاتيـة

لا تعتبر الرواية السّيرذاتية ظاهرة جديدة في الأدب العربي الحديث، بل كانت على العكس واحدة من أكثر الظواهر شيوعا، فقد استقدم رواد الرواية العربية مادة حياتهم الشّخصية ليصنعوا منها رواياتهم الأولى في صيغة سيرذاتية واضحة، خلوا فيها إلى أنفسهم وكشفوا عن مكنوناتهم ودواخلها، ودلّوا القراء على الكثير من يومياتهم وانفعالاتهم وانكّساراتهم لهذا من البديهي أن نقول بأنّ الأعمال الأدبية مرتبطة بأصحابها ولا يمكن أن نفصل الكاتب عن ذاته، لأنّه يقدّم لنا خلاصة تجاربه وآرائه الفكرية والسياسية والاجتماعية وغيرها حيث أنّ "العمل الأدبي من خلال شخصية الكاتب وحياته من أقدم مناهج الدراسة الأدبية وأقواها"[1] فكان عطاؤهم الفكري والأدبي بلا حدّ. وسواء نجحوا أو فشلوا نسبيا في مسعاهم فيكفيهم أنّهم كانوا منارات أضاءت بأنوارها عصرهم في زمن عصيب اختلطت فيه الطرق .

[1] – يحي إبراهيم عبد الدايم : **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، ص82 .

إنّ أدب السّيرة الذّاتية فضاء تنشط فيه الذاكرة الفردية وفيه يمارس الأديب الكاتب عملية استرجاع تفاصيل حياته بشكل مكثف، لذلك فإنّه غالبا ما يلجأ إلى عملية الرّبط بين ذكرياته الواقعة في محاولة منه لسدّ ما يصادفه من فراغات في سرد حياته المسترجعة ومن ثمّ فإنّ الإبداع في الرواية السّيرذاتية يقوم على مزج بين حمولة الذّاكرة الفردية من الواقع وبين عنصر الخيال حيث" تشحن التجربة الذاتية بالتخيّيل وتوفّر هذه الممارسة الإبداعية حرية غير محدودة في تقليب التّجربة الشّخصية للرّوائي"[1]، وهذا الإبداع يعكس واقعا ذاتيا غير مطلق وذلك لكون هذا الواقع يجمع بين الحقيقة والتخيّل في حدود معينة وهي ازدواجية تقيم صلب الحياة الواقعية للذّات الفردية، ولهذا السبب نرى كاتب السّيرة الذّاتية يجد نفسه مضطرا إلى ترميم ماضيه الواقعي المسترجع بنسج تخيُّلي؛ لأنّ " خيال الإنسان يبقى مرتبطا بشكل أو بآخر بحياته الّتي عاشها، ومشاكله الّتي واجهها."[2]، لكن إذا كان الخيال مرتبطا بالذّات الإنسانية ويمنح مساحة كبيرة للبوح هل يملك الكاتب جرأة وقدرة على التعرّي وكشف الذّات ؟

إذا هنا لابد لنا أن نفرق بين السّيرة الذّاتية الغربية التي يتحرّر صاحبها من كلّ الضوابط الّتي تحول دون تحقيق ذلك . فيخرج لنا سيرة ذاتية هي أقرب إلى الصدق وألصق بالواقع . وبين السّيرة الذّاتية العربية المقيّدة بقواعد دينية، وضوابط اجتماعية وأسباب تتعلق (بالأنا) الكاتب، ففضاء التعبير عن الذّات في صدقها وعريِّها أضيق في البلاد العربية من أن يسمح بكتابة السّيرة الذّاتية كما تعرف في الغرب يوما بكل ما في الذّات من عيوب ومساوئ وتناقضات ومروق عمّ تواضع عليه المجتمع . لذلك يعزف الكاتب العربي عن السّيرة الذّاتية مدفوعا من رقيبه الذّاتي ويحتمي بمظلة الرواية "وذلك وضعٌ يدفع الكاتب إلى استغلال مراوغات القص التخيّيلية في رواية السّيرة الذّاتية للتغطية على العلاقة المباشرة بين أحداث

[1] – عبد الله إبراهيم: **السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردي(الجزء الأول)**،مجلة علامات ،المغرب، العدد 19 2004 م ، ص 3

[2] – سامر صدقي محمد موسى: **رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم دراسة نقدية تحليلية**، رسالة ماجستير،جامعة النجاح الوطنية،2010 م، ص 17 .

الرواية وأحداث حياتهم "[1]. فالتخييل يوفر مساحة واسعة للكتاب لممارسة لعبة المواراة والتخفي.

يضاف إلى هذا المعطى عامل سياسي حضاري يتجسّد في تعدّد الهزائم العربية منذ أواخر الأربعينيات وتبخر الأحلام القومية والاشتراكية، زد على ذلك " ضغط الحياة المعاصرة بتعقيدها البالغ الذي يدفع الذّات إلى مراجعة علاقتها بالعالم وعلاقتها بنفسها "[2].

لذلك يتجنب الكاتب تعرية النّفس وكشفها ويجد في الرواية السّيرذاتية متنفسا له ليختفي وراء شخصيات مختلفة وأسماء مستعارة رغم عرضه لبعض صفحات حياته، معتمدا على المراوغة؛ لأنّ أهم ما يحقق رواية السّيرة الذّاتية "عملية الإضافة والخلق الّتي تفرض مزج الواقع بشيء من الخيال، وربط الأحداث الرئيسية الواقعية، بأحداث جانبية مخترعة وتجلّية الشّخصيات المحورية الكائنة بشخصيات ثانوية مولّدة، كل هذا بالإضافة إلى ما قد يكون من اختراع أسماء جديدة لبعض الشخصيات، أو ذكر صفات توهم بالمغايرة بينهم من جانب آخر وبين المؤلّف ومن شاركوه في أحداث تجربته من جانب آخر"[3]. وهذه أمور محظورة وغير مقبول توظيفها في السّيرة الذّاتية.

يعني هذا أنّ رواية السّيرة الذّاتية لا تنسلخ عن حياة صاحبها، وإن احتل الخيال مساحة من الأحداث، وفيها يستعير الكاتب عناصر الفن الروائي لنكون أمام رواية " يرتكز مصورها الرئيسي على تجربة سبّبت المعاناة للمؤلّف، حيث كان بطلها، ومدار أهمّ أحداثها، وحيث كانت تلك الأحداث تمثل جزءا من حياة البطل أو صفحة من حياته كل ذلك بشرط أن يعبّر المؤلّف عن تلك التّجربة الشّخصية في قالب روائي تتوفّر فيه أهمّ عناصر الرواية"[4].

---

[1] – جابر عصفور : **زمن الرواية**،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة ،(دط)،1999 م، ص 209

[2] – المرجع نفسه ، ص 210 .

[3] – أحمد هيكل : **الأدب القصصي والمسرحي في مصر في أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى**، دار المعارف،مصر ،1968، ص 144

[4] – المرجع نفسه ، ص 143 .

تحدّث (فيليب لوجون) أثناء تعريفه السّيرة الذّاتية عن الرواية السّيرذاتية بتميّزها من الرواية، وقدّم تعريفا للرواية السيرذاتية لعلّه الأهم إلى حد الآن، لم يجد من داع مع ذلك إلى دراسة هذا النوع الروائي باعتباره جنسا قائم الذّات داخل الأدب الروائي، بل لم يجد أيّ فرق شكلي بين الرواية السّيرذاتية والسّيرة الذاتية يقول:" كيف نفرق بين السّيرة الذّاتية والرواية السيرذاتية ؟ لابد من الاعتراف أنّه على مستوى التحليل الداخلي، فلا فرق هناك، فما تستعمله السّيرة الذّاتية من أدوات يمكن للرّواية أن تستعمله."[1]

كما أشار إلى تلك النّصوص الّتي تحمل اسما مستعارا، ورأى فيه اسم علم ثانيا يمكن للقارئ أن يستشعر من خلال النّصوص تطابقا، أو تشابها بين اسم المؤلِّف والاسم المستعار، وهذا ما جعل (لوجون) يُدخل في جنس رواية السّيرة الذّاتية " كلّ النّصوص التخيّيلية الّتي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقا من التشابهات الّتي يعتقد أنّه اكتشفها أنّ هناك تطابقا بين المؤلِّف والشّخصية في حين أنّ المؤلِّف اختار أن لا يؤكّده وحسب هذا التّحديد تشمل رواية السّيرة الذّاتية روايات شخصية (تطابق السّارد والشّخصية) مثلما تشمل روايات لا شخصية (شخصيات مشار إليها بضمير الغائب).[2]

يقدّم (جابر عصفور) تعريفه الواضح للرّواية السّيرذاتية فيقول أنّ "رواية السّيرة الذاتية (Autobiographical Novel) هي الرواية الّتي تنطوي على حياة كاتبها، بعضها أو كلّها كاشفة عن دلالة إنسانية عامة بواسطة التّجسيد العيني لأحوال هذه الحياة في تفرّدها الشّخصي"[3] أي أنّه يشترط عرض تجربته الحياتية بكل صدق وإنسانية وعليه

يقوم هذا التعريف على ثلاث نقط رئيسية :

[1] – فيليب لوجون: **السّيرة الذّاتية الميثاق والتاريخ الأدبي** ، ص 24 .

[2] – المرجع نفسه، ص 37 .

[3] – جابر عصفور: **زمن الرواية**، ص 231 .

– **الجنس الأدبي** : إذ يقرّ جابر عصفور بانتماء هذا النوع من الكتابات إلى جنس الرواية فهي إذا نوع فرعي في الجنس العام، الرواية.

– **ثنائية القناع والتجلّي** : فالرّواية السّيرذاتية ذات مستويّين : مستوى باطني تخفيه وتتستّر عليه هو عناصر حياة المؤلِّف الّتي قد تحضر في الرواية جزءا أو كلاّ، ومستوى ظاهريّ يتجاوز الفرد إلى الإنسانية عامة فتوظّف الأحوال الفردية للإشارة إلى الأحوال الجماعية

– **الأداة** : وهي وسيلة الارتقاء من الباطن إلى الظاهر ومن التستّر إلى التّجلّي وقد عبّر عنها الناقد بـ(باء الوسيلة) (بواسطة). وهذه الأداة تمثيليّة تجسيدية لاشك أنّه عنى بها ما يجعل من الرواية رواية أي الأحداث والشّخصيات.[1]

فالفرق إذا ليس فرقا كميا وإنّما هو كيفي، فكل الروايات قد يستقي مؤلِّفها بعض عناصرها من حيواتهم الشّخصية مادامت حياة المؤلِّف جزء من مراجعه، ولكن ذلك لا يجعلها رواية سير ذاتية، إذا لم تستطع أن تسمو بهذه العناصر المرجعية إلى مستوى التأمل العام والبحث في الذّات وإعادة الكاتب نسج هوية شخصيته فيعيش تجربة انعكاسية حين يغدو في وقت واحد المتأمِّل والمُتأَمَّل."فالمحك الحاسم لرواية السّيرة الذّاتية ليس هو مدلول هذا الدال الجزئي أو ذاك في الواقع الفعلي لحياة الكاتب وإنّما إثارة شبكة العلاقات الكليّة للدّلالة المركبة إلى ذات الكاتب الّتي تنقسم على نفسها كي تصبح موضوع إبداعها"[2].

ومن الفوارق بين السّيرة الذاتية ورواية السّيرة الذاتية أنّ الأولى قص لحياة صاحبها يتذكرها ويكتبها، أمّا الثانية " فهي عمل فنّي متخيّل ينهض على أحداث ووقائع من حياة صاحبه"[3]. ويميّز كذلك (لوجون) بينهما من خلال التطابق والتشابه فالتّطابق مدرك بشكل مباشر يتحقق

---

[1] – ينظر في : محمد آيت ميهوب: **الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر** ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع،عمان،ط 1 ، 2016 م، ،ص 72 .

[2] – جابر عصفور : **زمن الرواية**،ص 72 .

[3] – منى الشيمي: **السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل** ، موقع الورشة الثقافي ، https://Alwarsha.com 13 مارس،21 سا و20 د، ص 3 .

من خلال المؤلِّف والسّارد والشّخصية وهو ليس أثر الواقع بل صورته، أمّا التشابه فعلاقة تخضع للنّقاش، ويبتعد عن التّطابق بمحدّداته الثّلاث"[1].

2 – 6 – 2– السّيرذاتيـة الروائية :

إنّ أوّل من أطلق مصطلح (سيرة ذاتية روائية)هو النّاقد والكاتب الفرنسي (جورج ماي) عام 1979، عندما حاول تقديم مقاربة نظرية لجنس السّيرة الذّاتية تعتمد الوصف في استخلاص واستجلاء الخصائص العامة والنسبية من خلال المقارنة بينها وبين الأجناس

السّردية الّتي تنتسب إلى الخانة ذاتها، من دون أن يلزم نفسه أو قراءه بوضع تعريف محدّد إدراكا منه لمرونة هذا الجنس، الّذي يجعله يرمي بفروعه إلى الأجناس الأخرى، ممّا يجعله مصطلحا غائبا لا يحسم أمر كل النّصوص الّتي تُكتب بآليات الكتابة السّيرذاتية، وهو ما جعله يفصل في سلم ألوان الطّيف الضّوئي الواصلة بين الرواية والسّيرة الذّاتية بوصفهما "قطبين لجنس أدبي مترامي الأطراف، يجمع بين الآثار المنضوية فيه أنّها تتّخذ من حياة الإنسان موضوعا لها"[2] ، وهما رافدان أساسيان لأدب الإنسان الّذي يتناغم مع ظهور فلسفة (الأنا) في الحضارة الغربية "متدرجا بحسب استثمار الجانب الشّخصي الّذي يطغى عند جنس السّيرة الذّاتية أسفل السّلم استدعى هيمنة الأسلوب الذّاتي والسّرد المباشر، ثم يبدأ بالتّرهل حتى يختفي في أعلى السّلم لنكون بحضرة الرواية في أسلوبها الموضوعي وسردها غير المباشر"[3] .

وعلى الرغم من أنّ موقف "جورج ماي" قد اتّسم بالصّرامة العلمية لأنّه يرى أنّ الأشكال السّردية الّتي تتعامل مع سيرة شخص متمايزة أسلوبا، ومن ثمّ فهي أجناس أدبية قد تشكّلت وعلى هذا الأساس اقترح ذلك السّلم، إلاّ أنّه لا يقرّ بنقاء تلك الأجناس، فالعلاقة بين الجنسين تبقى قائمة من المنطقة الأولى حتّى السّابعة لأنّ "الكاتب في كلتا الحالتين يعمل

[1] – فليب لوجون : **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 51– ص 52.

[2] – جورج ماي: **السيرة الذاتية**، ص 206 .

[3] – المرجع نفسه،ص 207 .

مستعينا بذاكرته وبخياله، ولا يتغيّر من هذا السّلم من بدايته إلى نهايته إلاّ الدور النسبي الموكّول إلى هاتين الملكتين"[1]

وعليه فإنّ السّيرة الذّاتية الروائية وإن كانت شكلا ذاتيا في عرق (جورج ماي) لهيمنة نصيّة السّيرة الذّاتية عليها تختلف عن رواية السّيرة الذّاتية ذات المرجعية الروائية الّتي تشكّل التخيّيل عمودها الفقري"[2]. وبهذا يبين (ماي) الفرق بين السّيرة الذّاتية الروائية والرواية السّير ذاتية والّذي يرجعه إلى هيمنة العناصر السّيرذاتية داخل النّص فإن قلّت فهي رواية سيرذاتية وإن كثرت فهي سيرة ذاتية روائية، ويضيف أنّه " كلما أوغلنا في البحث عن الحدود الفاصلة بينهما ازددنا يقينا بأنّها غائمة زئبقية ووهمية؛ لأنّ مفهوم كلمة (روائية) مفهوم ذاتي غائم سيجعل القارئ ينفرد بإدراج بعض النّصوص في هذه المنطقة، وربما دخلت بعض النّصوص في منزلة وسطى بين هذه المنطقة والسّابقة لها أو اللّاحقة لها"[3].

يمنح (جورج ماي) الرواية السّيرذاتية في سلّمه التّصنيفي موقعا مستقلا له حضوره المهم داخل أدب الذّات الممتد بين الرواية والسّيرة الذّاتية فقد فتح المجال أمام الباحثين للخروج من بوتقة (الكل أو لاشيء) على حد تعبير فيليب لوجون، ونبههُم إلى أهمية الفُوَيرقات في الأدب.على أنّ (جورج ماي) في تصنيفه الرواية السّير ذاتية، لم يخرج تمام الخروج عن نظرية (فيليب لوجون)، فقد تبنى مفهوم (الميثاق السّير ذاتي) الّذي اعتبره (لوجون) أهمّ مميّز بين السّيرة الذّاتية ذات الاسم المستعار أو السّيرة الذّاتية الرّوائية، وكان ذلك عند تميّيز (جورج ماي) الرواية السّير ذاتية من السّير ذاتية الرّوائية، وهو الصّنف الّذي استبعده (لوجون) استبعادا ولم يقرّ بوجوده، يقول ماي "إنّ مايميّز السّيرة الذاتية ذات الاسم المستعار عن الرواية السّيرذاتية، إنّما هو أساسا تصريح الكاتب في الأوّل بأنّها سيرة ذاتية وفي الثّانية بأنّها رواية، أي أنّ الفيصل بينهما هو إيراد الكاتب أو عدم إيراده لما يسميه (فيليب لوجون)

---

[1] – جورج ماي: **السيرة الذاتية**، ص 199 .

[2] – نبيل راغب : **دليل الناقد الأدبي** ، مكتبة غريب ، القاهرة ، 1981 ، ص 82 .

[3] – جورج ماي : **السيرة الذاتية**، ص 202 .

بـ (الميثاق السير ذاتي). غير أنّ ما يجعل مفهوم (الميثاق السير ذاتي) هذا أقلّ صرامة في استعمالنا منه في استعمال (فيليب لوجون)، أنّ (فيليب لوجون)، لا يقرّ إلاّ بوجود صنفين هما الرّواية السّير ذاتية و السّيرة الذّاتية، في حين نعتبر نحن أنّه يوجد في منزلة وسطى بينهما صنفان آخران وسمّيناهما بالسّيرة الذاتية الرّوائية والسّيرة الذاتية ذات الاسم المستعار. وبدون هذين الصّنفين لا يمكننا أن نصل بين سُلَّم الرواية وسُلَّم السّيرة الذّاتية"[1].

فجنس السّيرة الذّاتية الرّوائية يقترب من السّيرة الذاتية من حيث المضمون فكلاهما يعرض حياة صاحبه، وفكره، وآراءه، فتأتي الأحداث متتابعة من بداية حياة صاحبها إلى لحظة كتابة السّيرة، الّتي يوظّف فيها الكاتب العناصر الرّوائية، الّتي تمتاز بقدرة أكبر على ترجمة الأحداث وصياغتها فنيّا .

يستخدم المؤلِّف في سرد تلك الأحداث تقنية الرواية، وهذا يعني أنّها تُوائم بين عرض صاحبها، واستخدام التّقنيات الرّوائية فطغيان التّقنيات الرّوائية يحوّل السّيرة إلى رواية ولعلّ ثلاثية حنا مينا (بقايا صور والمستنقع والقطّاف) خير مثال على ذلك ففُقدها لعنصر المواءمة حوّلها من سيرة إلى رواية .

صنفت (يمنى العيد) ثلاثية حنا مينا في خانة السّيرة الذاتية الرّوائية حيث قالت:" تبدو لي مقاربة السّيرة الذاتية في عمل روائي هو سيرة ذاتية روائية، مقاربة لا يقلّل من شأنها ما سمّاه لوجون بالميثاق،أو هذا الالتزام الّذي يُظهره المؤلِّف ويأخذ قيمة ميثاق كما لا يعوزها مايعلّل معرفة الذّات في روايتها عن سيرتها"[2].وتقدّم مبرّرا لهذا التصنيف"أمّا لماذا ثلاثية حنا مينا؟

1 – لأنّ قناع الرواية لا يمارس في الثّلاثية، وكما سأبين وظيفة إخفاء المكبوت، وستر المقموع، بل هو مسعى لإعادة الاعتبار إلى العامل الذّاتي في الأدب العربي الحديث.

[1] – جورج ماي : **السيرة الذاتية**، ص 203 .

[2] – يمنى العيد :**السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة دراسة في ثلاثية حنامينة**، ص 13 .

2 – لأنّ حكاية السّيرة الذّاتية في عمل روائي له، في ممارسة حنا مينا كما سنرى وظيفة مزدوجة : وظيفة تجذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية، ووظيفة فتح السّيرة الذّاتية على ما هو أبعد منها بحيث يرفع الذّاتي الفردي إلى الإنساني الجمعي"[1].

وعلى الرّغم من كلّ تحديدات النقاد ومقارباتهم للرّواية السّيرذاتية وأصنافها الّتي تخرجها إلى ميدان الرواية " لمزجها بين الحوادث الحقيقية من حياة الكاتب عن عمر، وبين وقائع متخيّلة وبين أشخاص حقيقيّين من خيال الكاتب"[2]، فإنّ الشّكلين (السّيرة الذّاتية الروائية – ورواية السّيرة الذاتية) يتداخلان في بعض النّصوص حتى يصعب الفصل بينهما لأنّهما يجمعان بين جنس السّيرة الذّاتية في بعدها الواقعي وجنس الرواية في بعدها التخيّيلي عبر شخصية كاتبها فـ" كلاهما يستندان إلى تذكّر خاص لوقائع وشخوص من حياة الكاتب، وتلك هي المشكلة أنّهما يقعان في المنطقة الّتي تفصل بين الخيال والحقيقة"[3].

وهي مشكلة ما انفكّت قائمة في الأدب السّردي الرّوائي العربي الّذي يتماهى فيه السّرد السّيري بالسّرد الروائي بحيث يصعب على القارئ التميّيز بينهما، ومن هنا كان نص(الأيام) لطه حسين وقد رُوي بضمير الغائب، على درجة عالية من الالتباس إذ صنّفه (عبد المحسن طه بدر) على أنّه رواية سيرة ذاتية في حين عدّه (يحيى ابراهيم عبد الدايم) في منطقة وسط بين السّيرة الذّاتية الرّوائية والرواية الفنيّة .صدام القراء هذا نفسه حدث في المغرب بعد نشر نص (في الطفولة) لعبد المجيد بنجلون وقد رُوي بضمير المتكلّم فهناك من عدّه رواية ومن اعتبره سيرة ذاتية.

ويقول (إبراهيم عبد الدايم) "ويلجأ الكاتب في السّيرة الذّاتية الروائية إلى استعارة القالب

---

[1] – يمنى العيد :**السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة دراسة في ثلاثية حنامينة** ، ص 13 .

[2] – شوقي ضيف: **الترجمة الشخصية**، ص 10– ص 11 .

[3] – خيري دومة : **رواية السيرة الذاتية الجديدة** ، قراءة في بعض روايات البنات في مصر التسعينات مجلة نزوى،ع 36 www.nizwa.com.

الروائي، فيصوغ سيرته الشّخصية في ثناياه مفصحا في تصويره، لقصّته عن هدفه الّذي ينصرف إلى تصوير حياته في شكل روائي، دون لغز أو محاولة للتّخفي خلف شخصية روايته الرئيسية، أو انسياق وراء عناصر الفن الروائي، وما يستوجبه هذا الفن من إهمال الخيال والتحوير لبعض الحقائق تحويرا يخلّ بالحقيقة التاريخية وحقيقة حياته الخاصة "[1].

وخلاصة القول أنّه مايميّز انتماء هذه النّصوص المتأرجحة بين حريات الإبداع الروائي/التخيّيلي، وقيود الواقع السّيرذاتي إلى جنسها الأصلي فهو أمران : الأوّل يتعلق بالشّكل أو الإطار الّذي يكون أكثر تحديدا وانضباطا وخضوعا لعناصر العزل والاختيار في ميدان الرواية، ممّا يجعل هذه النّصوص تستحوذ على خصائص فنيّة تبتعد بها – نوعا ما– عن مجال التوثيق والشّفافية المرجعية والثّاني خاص بقصدية المؤلِّف في إدراج نصّه المهجّن ضمن هذا الجنس أو ذاك، وعلى وفق ترشيح المتلقي لجنس معين من خلال قرائن خاصة بكلا الجنسين فيما بعد؛ فمهما كانت هذه القرائن الدّالة على الجنس الأصلي غامضة أو متناقصة، إلاّ أنّها هي الّتي تكيّف عقد القراءة، فالأنواع الأدبية ليست شيئا بذاتها.هي بالأحرى أشبه بمؤسسة اجتماعية تضمّ كيانا كليّا يجمع بين النتاج الأدبي وتلقيه، فهو يتضمن شكلا من الشّفرة المضمرة يتمّ بواسطتها تلقي الأعمال الأدبية وتصنيفها بواسطة القراء وبمساعدة مفهوم (أفق التوقع) الّذي كشف عنه (ياوس) أو كما قال (لوجون) :"إلى أن وضْعُ النّص كنوع أدبي إنّما يعتمد على حُكم القارئ الشّخصي وعلى استعداده للدّخول في اللّعبة."[2]

إذا كانت السّيرة الذّاتية المصاغة في شكل روائي(السّيرة الذّاتية الروائية) والرواية الفنيّة المعتمدة على أجزاء من الحياة الشخصية لكاتبها(الرواية السّيرذاتية) تعدّان تنفيسا للعديد من الأدباء، فإنّ الحدّ الفاصل بين هذين الجنسين هو التزام الحقيقة، إلى جانب الكشف عن

[1] – يحيى ابراهيم عبد الدايم: **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، ص 82 .

[2] – تيتزروكي: **في طفولتي دراسة في السيرة الذاتية** ،(تر) طلعت الشايب، المشروع القومي للترجمة، ط1 2002 ، القاهرة ، ص 71–72 .

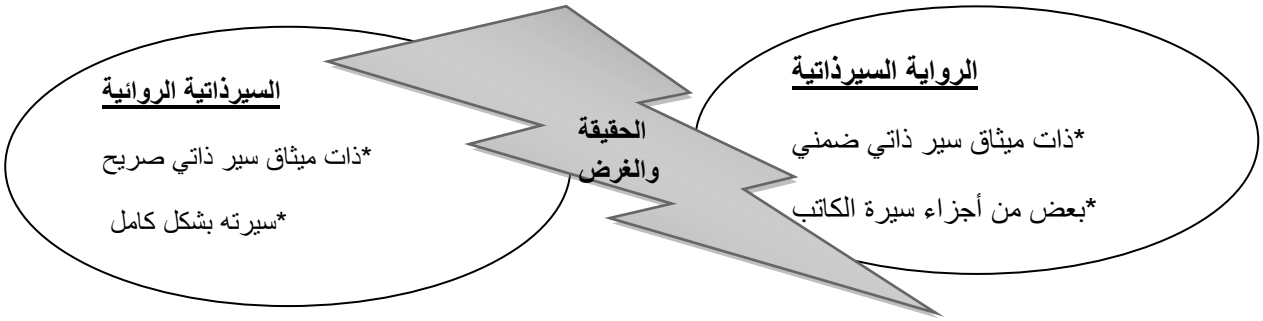
غرض كاتبها، فيعلن أنّه يكتب سيرته في هذا البناء الروائي، كما يعلن عن اسمه الحقيقي وعن أسماء الشّخصيات والأماكن وعن التواريخ، فالكاتب حينما يعلن بأنّه يكتب سيرته الذّاتية في قالب روائي، فإنّ ذلك يزيل اللّبس عند القارئ، ويتلقاها على أنّها التّاريخ الحقيقي لكاتبها، وعندما يكشف عن غايته على هذا النّحو، فإنّ ذلك يعدّ الحدّ الفاصل المميّز بين الرواية الفنيّة الخالصة وبين السّيرة الذّاتية المصوغة في قالب روائي، حيث استعار كاتبها تكتيك الرواية دون أن يجمح به الخيال بمعزل عن نقل الحقيقة المصوّرة لواقع تاريخه الشّخصي، ومن الباحثين من يعتمد على الميثاق في التفريق بين هذين الجنسين، ومنهم حسين المناصرة الّذي يقول:"ستبقى رواية السّيرة الذاتية رواية حتّى مع كونها قد استدعت ميثاق السّيرة الذّاتية،من خلال المطابقة بين حياتي السّارد والشّخصية الرئيسيّة في السّرد فهي بما أنّها رواية (أي تنشر وعليها كلمة رواية وربما استخدم فيها السّارد ضمير المتكلّم) ستبقى من منظور المتلقي ذات ميثاق روائي حميمي هو التخيّيل، ولابد من أن نتسلح بفرضية عدم وجود مماهاة أو مطابقة بين شخصياتها الرئيسيّة وساردها، ما لم تكن هناك مواثيق صريحة صادرة عن السّارد داخل الرواية أو خارجها (من خلال الحوارات والتعليقات والشّهادات) تؤكّد أنّها سيرة ذاتية، أو على الأقل ذات بعد سيرذاتي"[1]

أمّا مصطلح السّيرة الذاتية الروائية فهو يعني أنّنا أمام "سيرة ذاتية ذات ميثاق سيري واضح أو مستنتج بوضوح من خلال وثائقية سيرية وقصدية إبداعية من السّارد الّذي يحكي عن نفسه، وفي الوقت نفسه يعيد إنتاج سيرته روائيا؛ لأنّنا لم نخرج عن دائرة السّيرة الذّاتية، إلاّ على المستوى الجمالي بكل تداعياته، ومن ضمن هذه الجماليات أن يكون الخيال عاملا حاسما في بناء السّيرة الذّاتية روائيا، بما لا يتعارض مع ميثاقها السّيري الذّاتي المرن مادامت نظرتنا إلى السّيرة الذّاتية منفتحة ومتساهلة وذات صبغة روائية عموما ". [2]

[1] – حسين مناصرة: **روائية السيرة الذاتية،قراءة في نماذج سيرية سعودية** ،مجلة علامات،ج 66 ،مج 17 ،شعبان 1429 هـ/أغسطس 2008 م،ص 369

[2] – المرجع نفسه،ص 369 .

يمكن أن نوضّح الفرق بين الرواية السّيرذاتية والسّيرذاتية الروائية من خلال هذا المخطّط:



_ مخطط يوضح الفرق بين الرواية السّيرذاتية والسّيرذاتية الروائية – (م 1)

إنّهما نوعان يلتقيان في توظيف ضمير المتكلّم في غالب الأحيان، والإيهام بنوع من التّداخل والتّعالق بين المؤلِّف والشّخصية، إلاّ أنّ هذا الإيهام يكون في الثانية (السّيرة الذّاتية الروائية) أكثر من الأولى. وحسب (ماي) تتمثّل رواية السّيرة الذّاتية في كلّ عمل روائي يعتمد ضمير المتكلّم وتكون شخصيته الأساسية (الفاعل الذّاتي) شخصية تخيّلية خالصة. أمّا السّيرة الذّاتية الروائية فتكون أقرب إلى الجمع بين الواقعي التوثيقي والتخيّلي من خلال اتخاذ الوقائع السّيرية مادة أساسية للحكي ومزجها بأحداث تخيّلية من أجل إضفاء بعض الحيوية والتّشويق عليها. وقد تمثّل ذلك خاصة في الرواية التّراسليّة، والمذكّرات الّتي تعتمد إعادة إنتاج أحداث من خلال الذاكرة.

كما يشترك النوعان معا في تداخل الواقع والتخييلي بدرجة متفاوتة مع طغيان هذا أو ذاك، في الأوّل أو الثّاني، باعتبار الرواية السّيرذاتية تقترب من التخيّلية الخالصة، بينما تقترب السّيرة الذاتية الروائية من الخبر الواقعي للشّخصية (المؤلف).وهذا التّداخل هو ما جعل بعض الدّارسين يجعلون منهما معا نوعا واحدا يسمونه (المحكي بضمير المتكلّم)،أو المحكي السّيرذاتي؛ كما تذهب إلى ذلك (كايت هومبوركر)، الّتي جعلت المحكي السّيرذاتي يقابل السّيرة الذّاتية الخالصة، مؤكّدة على ضرورة "الأخذ بعين الاعتبار الخصائص المتعلقة بالأوتوبيوغرافيا في المحكي بضمير المتكلّم، وإبراز الطريقة الّتي تتميّز بها من خلال طابعها الأدبي عن الأوتوبيوغرافيا الخالصة"[1]، فالمحكي بضمير المتكلّم هو إذا محكي تخيّلي، لكنه

[1] – سعيد جبار :**السيري والتخييلي في الرواية المغربية**، ص 22

لا يخلو من خصائص سيرذاتية يوظّفها(أنا السّارد)، وهو يعيد تأسيس هذه العوالم التخيّيلية بأحداثها وشخصياتها.إنّ الواقع في المحكي السّيرذاتي يمرّ عبر ذات ساردة مكتملة الوعي (أنا تلفظيّة) ليتّخذ طابعا خاصا ينسجم مع العوالم التخيّيلية الّتي تخلقها الذّات لشخصياتها.

3 – فليب لوجون /الميثاق السّيرذاتي :

3 – 1 – في المصطلح :

يقول عمر حلّي : هكذا استهلّ لوجون حديثه عن العقد " لقد استهواني مصطلح ميثاق السّيرة الذّاتية الّتي نغمس فيها ريشتنا في دمنا من أجل بيع الروح، في حين يحيل العقد على دلالة أكثر نثرية وغننا عند كاتب شرعي. إنّ مصطلح عقد يستتبع ويفترض وجود قواعد صريحة، ثابتة ومعترف بها لاتفاق مشترك بين المؤلّفين والقرّاء، بحضور الكاتب الشّرعي الّذي يتم التوقيع عنده على نفس العقد وفي نفس الوقت".[1] فالميثاق السّيرذاتي يستلزم من القارئ الخروج عن دائرة النّص السّيرذاتي، ودائرة الأدب. فحسب (لوجون) " في نصوص السّيرة الذّاتية قوة لا تستمدّ من الأدب لوحده، إنّ لها موارد أخرى وهي تحديدا : كلام الشّهادة وقوة التزام الشّخص المتحدّث. أودّ إضافة توضيح ربما لم أؤكّد عليه سنة 1975 م بخصوص الميثاق السّيرذاتي (Le pacte autobiographique) فهذا الميثاق ليس مرجعيا (Référentiel) اليوم على كتّاب كبار، بل قادني ذلك إلى الجمع بين دراسة الأدب، و دراسة كِتابات الأشخاص العادّيين"[2]، وهذا ما جعل الكاتب يتساءل في كتاب (Signes de vie le pacte autobiographique) (علامات الحياة الميثاق السّيرذاتي 2) عن ماهية الميثاق السّيرذاتي بعد مرور خمسة وعشرين عاما؟ ويؤكد أنّ الميثاق السّيرذاتي هو انطلاقة يتّخذها المؤلّف بسرد مباشر لحياته

---

[1] – فيليب لوجون:**السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 13

[2] – ميشيل دولون: **من أجل السيرة الذاتية** ، (تر) مبارك العروسي، عن مجلة الآداب الفرنسية ع 409 ، ماي 2002 الموقع الالكتروني www.aladabia.com. يوم 2016،20:30/06/15 سا

(أو جانب خاص من حياته) في جو من المصداقية"[1]، مضيفا أنّه يخالف الميثاق التخيّيلي قائلا :" يخالف ميثاق التخييل عندما يقترح عليك شخص ما رواية (حتى وإن كانت مستوحاة من حياته) فهو لا يطلب منك أن تصدق ما يحكيه بل ببساطة أن تتظاهر بتصديقه."[2]

فالميثاق السّيرذاتي يخالف الميثاق التخيّيلي، كما أوضح (لوجون) على إقرار صريح من الكاتب موجه مباشرة إلى القارئ، مفاده أنّ ما يرويه من وقائع وأحداث تتّصل اتصالا متينا بقصة حياته كما عاشها.

فمن خلال ما تقدّم ما هو مفهوم الميثاق السّيرذاتي ؟

3 – 2 : مفـهوم الميثـاق السّير ذاتي : (L' act autobiographique)

يعني مصطلح (الميثاقL' act): "العقد الّذي يبرمه المترجم لذاته لينصّ من خلاله على أنّ وقائع القص وقائع حقيقية لا تحمل محملا تخيّيليا؛ لأنّها متصلة بشخصيته كأشد ما يكون الاتصال "[3]، وأوّل ما يتبادر إلى ذهن القارئ عند تناول أيّة سيرة ذاتية هو أن يكشف عن الميثاق السّيري الّذي يعني " تحقّق الوحدة أو التّطابق بين المؤلف والراوي والشخصية الرئيسية أي معالجة الإشارات الصريحة أو الضّمنية الّتي تجعل من الخطابات سيرًا ذاتيةً خصوصا وأنّ بعضها يهرب عن قصديّة واضحة من هذا الجانب التوصيفي المباشر المسمى سيرة ذاتية وهذا؛ لما فيه من تضيّيق مع النّسق الإبداعي أو إعادة صياغة الحياة لذلك يكتب المبدع سيرته أوما يشبهها دون أن ينصّ على أنّها سيرة ذاتية وفي الوقت نفسه تغدو التسمية بحدّ ذاتها إشارة تواطئية بين الكاتب أو المبدع والمتلقي، أو الناقد بمعنى أنّ كتابة كلمة سيرة ذاتية أوما شابه تعني تسجيل ميثاقية السّيرة على وجه التحديد من الناحية

---

[1] – سامية بابا : **مكون السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط 1 ،2011 م ،ص 72

[2] – المرجع نفسه، ص 72

[3] – جليلة الطريطر: **مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، بحث في المرجعيات،مركز النشر الجامعي، ومؤسسة سعيدان للنشر،تونس، 2004، ص 14

الشّكلية، وإن لم تكن سيرة أو ذات مصداقية واقعية؛ على الأقل انطلاقا من أنّ فكرة التعرّي الخالص بعيدة بعد (عالم المثل) على حدّ تعبير أحد النقاد."[1]

يؤدي الميثاق السّيرذاتي دورا مهما في تحديد النّمط البنائي للنّص السّيرذاتي فهو من المقوّمات الأساسية له ويزيل الإبهام الّذي يقع فيه القارئ بل وحتي يهيئ أفق توقعه منذ البداية، كما أنّ بعض الكتّاب قد يكون معنيا بفعل الانتقائية خلال كتابة سيرته أو أنّه يسعى عن قصدية واضحة إلى لعبة الإيحاء بأنّ هناك إمكانية لتحويل السّيرة على مستوى التلقّي إلى رواية مسكونة بالخيال؛ وبخاصة وأنّ " التمويه في كتابة السّيرة الذّاتية غدا نهجا لعيبيّا مهما وحميما في الكتابة السّردية الجديدة، بل يتعمّده الكاتب ليبعد سيرته – حتى وإن كان يكتبها بمسمى سيرة – عن نهج الترصّد السّيري والإدانة المحتملة ممّن حولَه، في حال أن يكسّر الطابوهات."[2]؛ لأنّ السّيرة الذّاتية تُفضي إلى تجربة حياة في وسط اجتماعي يحتفي كثيرا بالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية الصّارمة اتجاه المجاهرة بالفضائح أو التعرية المخجلة أو ما إلى ذلك، والكاتب يعمل على انتقاء ما يبعده عن كل ذلك.

من هنا ليس بإمكان السّيرة الذاتية أن تكون أصدق من الرواية السّيرية فالرّاوي مثلا يمكنه أن يكتب سيرته في الرواية أصدق ممّا لو كتبها في سيرة ذاتية بميثاق الصّدق والصراحة فيما التعبير عن الذّات بعيدا عن الخيال، وهذا التصوّر هو الّذي يؤكد أنّ السّيرة الذاتية لم توجد، ولن توجد، في الأدب العربي كما هي موجودة في الغرب.

وعلى أيّة حال فإنّ " كاتب السّيرة الذّاتية يدرك جيدا مدى الخلط والمأزق الّذي قد يسقط فيه المتلقّي، حينما يتعذّر عليه ضبط هوية الخطاب الأدبي ضمن منظومة الأجناس الأدبية وتفاديا لحدوث هذه المسألة، يعمد صاحب السّيرة الذّاتية إلى إبرام ميثاق أو عقد خاص يهدف أن يُثبِت للخطاب هويته، ويوفّر على القارئ جهد البحث عن جنس الإنتاج الأدبي

[1] – ينظر في : ماهر حسن فهمي:**السّيرة تاريخ وفن**، دار القلم ،الكويت،ط 2 ، 1983 م ، ص 246

[2] – المرجع نفسه ، ص 247

الّذي يتلقاه. ومن ثمّ فإنّ شرط الإفصاح عن ميثاق تلقي السّيرة الذّاتية هو الفاصل بين جنس السّيرة الذاتية وباقي الأجناس الأدبية، ويعتمد الكاتب لهذه الغاية أشكالا من المواثيق والعقود الّتي يبرمها مع المتلقي، أبرزها العنوان، والتقديم، والإهداء وضمير الخطاب، وغيرها من الأفعال الخطابية، أو المكونات النّصية الّتي تؤدي وظيفة التواصل المباشر مع القارئ "[1]؛أي أنّ النّصوص الموازية تعتبر كمواثيق خارج نصية تعمل على توجيه القارئ بالإضافة إلى الميثاق الموجود داخل النّص المتمثّل في ضمير الخطاب والتطابق.

فالميثاق السّيري يؤكد واقعية الحدث أو الخبر أو المعلومة، وفيما عدا ذلك في مجال الصياغة والجماليات فالأمر متروك لخيال المبدع وقدراته الفنية.

عمد (لوجون) في كتابيه الأساسيّين : (السّيرة الذّاتية في فرنسا) و (الميثاق السّيرذاتي) على تعريف الميثاق السّيرذاتي متّبعا منهجية واحدة تقريبا وإن أدخل عليها في الكتاب الثّاني بعض التحوير ليزيد تعريفه تدقيقا. فقد أعاد في كتابه (الميثاق السّيرذاتي) تعريف السّيرة الذّاتية مُدخِلا عليه تحويرا طفيفا فقال :" حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته"[2]؛ أي أنّ هذا التعريف يقوم على ركائز أربعة كما مرّ بنا سابقا هي (شكل الخطاب والموضوع وموقع الكاتب وموقع الراوي).

على أنّ هذه العناصر ليست خاصة بالسّيرة الذاتية، لذلك عمد(لوجون) إلى مقارنة السّيرة الذّاتية بأجناس أدبية قريبة منها كالمذكّرات والسّيرة والرواية الشّخصية والقصيدة السّيرذاتية واليوميات والرّسم الذّاتي فانتهى إلى أنّ هذه العناصر الأربعة يغيب بعضها في الأجناس الأدبية المحيطة بالسّيرة الذاتية ويحضر بعضها الآخر، وهي لا توجد مجتمعة إلاّ في السّيرة الذّاتية.

---

[1] –ينظر في : أبو شامة المغربي: **ميثاق قراءة أدب السيرة الذاتية الاسلامية الحديثة:** http/ www.shrooq 3.com ،يوم 2017/03/21 ،17ساو 20 د

[2] – فيليب لوجون :**السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 08

وبعد ملاحظة التفاوت في حضور هذه العناصر في بقية الأجناس، اكتشف (لوجون) "أنّ عنصرين فقط هما العنصر الثّالث والرابع (أ)، لا تفاوت في حضورهما في السّيرة الذّاتية. فإمّا أن يتوفَّرا فيكون النّص سيرة ذاتية أو أن يغيبا فيمتنع تصنيف النّص سيرة ذاتية.والعنصران هما مكوّنا الميثاق السّيرذاتي."[1]

فمن جهة شكل الخطاب تشترك السّيرة الذّاتية مع الرواية الشّخصية في القص الارتجاعي وتشترك مع السّيرة في جعل حياة فرد ما محور الكتابة، ولكن الرواية الشّخصية لا تقوم على تطابق بين الكاتب الحقيقي والراوي، وتفتقر السّيرة إلى التطابق بين الراوي والشّخصية الرئيسية، فالجنسان يفتقران إذن إلى الميثاق السّيرذاتي الّذي لابد أن يتوفر بوضوح وصراحة حتى يكون النّص سيرة ذاتية. وما من سبيل إلى ذلك إلاّ إقرار الكاتب إقرارا لا لبس فيه بأنّه هو راوي النّص وهو الشّخصية الرئيسية في القصة.

يقول (لوجون) :" لكي تكون السّيرة الذّاتية (وبصفة عامة كل أدب ذاتي) لا بدّ من توفّر تطابق بين الكاتب والراوي والشّخصية الرئيسية".[2]

واعتمادا على أبحاث (بنفيست) اللّسانية أقرّ (لوجون) أنّ هذا التطابق لا يمكن تحديده اعتمادا على ضمير (الأنا) الموجود في النّص. فهذا الضمير إنّما هو إحالة على (أنا) داخل الخطاب لا في المرجع الواقعي، وما من سبيل إلى ربط علاقة تطابق بين الراوي والشّخصية الرئيسية والكاتب إلاّ استنادا إلى اسم العلم الّذي يحيل على شخصية الكاتب في غلاف الكتاب، شرط أن يكون اسم العلم أيضا إحالة على شخص حقيقي له وجود تاريخي في الواقع يقول: " بالنسبة إلى اسم العلم إذن ينبغي أن نُموضِع إشكالات السّيرة الذّاتية ففي النّصوص المطبوعة يؤخذ الخطاب كلّه على عاتق شخص من عادته أن يضع اسمه على غلاف الكتاب أو في الصفحة الأولى (Page de garde) فوق العنوان أو تحته، ففي هذا الاسم

[1] – محمد آيت ميهوب: **الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 55– ص 56

[2] – فيليب لوجون :**السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي** ،ص 24

يتلخّص كلّ وجود ما نسميه المؤلِّف، فهو القرينة الوحيدة في النّص على ما لا ريب في وجوده خارج النّص، إذ هو يحيل على شخص حقيقي يطلب منا أن نسند إليه في المقام الأخير مسؤولية الخطاب في النّص المكتوب كله".[1]

وعندما لا يتوفر هذا التطابق بين الراوي والشّخصية الرئيسية في النّص وبين الكاتب الّذي لا يمكن تحديده إلاّ استنادا إلى اسم العلم المحيل على المؤلِّف وعندما لا يتوفّر تصريح واضح عن عزم المؤلِّف على أن يجعل كتابه سيرة ذاتية فلا مجال لتسمية النّص سيرة ذاتية ومن هنا تأتي الرواية السّيرذاتية.

قد يستشعر القارئ ضروبا من التّشابه بين الراوي والشّخصية وبين الكاتب دون أن يكون في النّص إقرار بالتطابق، ومع ذلك فليس من حق القارئ أن يرغم النّص على أن يكون سيرة ذاتية، وعليه أن يدرجه ضمن الرواية السّيرذاتية، يقول (لوجون) : "في حالة الاسم التخيّيلي (أي المختلف عن اسم المؤلِّف) المسند إلى شخصيّة تروي قصة حياتها، قد يجد القارئ بعض الأسباب للاعتقاد بأنّ الحياة الّتي عاشتها الشّخصيّة هي نفسها حياة المؤلِّف: سواء لتقاطع يجده بين النّص ونصوص أخرى، أو استنادا إلى معلومات خارجية أو حتى لمجرد الإحساس بأنّ التخيّيل في القصة ليس إلاّ مخاتلة (كما هو الحال عندما يقول لك شخص ما (لدي صديق عزيز عليّ حدث له ... ويشرع في رواية قصة هذا الصديق ولكن بتيقّن يشعرك أنّه يتحدث عن شخص حقيقي) ولنفترض أنّ لدينا كلّ الأسباب الّتي تبرّر الاعتقاد بأنّ القصّة هي نفسها قصّة المؤلّف فإنّ النّص على الحالة الّتي قُدّم بها ليس سيرة ذاتية لأنّ هذا الجنس الأدبي يشترط أولا تطابقا يتعهّد به المؤلِّف على مستوى التلفّظ ويشترط بعد ذلك تشابها ينتج على مستوى الملفوظ" [2]

فالميثاق السّيرذاتي إذن هو أهم محدّد للسّيرة الذّاتية وهو الفيصل بينها وبين الرواية

[1] – فيليب لوجون :**السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 34

[2] – ينظر في: Philippe lejeune **le pact autobiographique**,Ed.seuil,cooll,poètique,paris,1975, p. 24 – 25

السّيرذاتية والتشابه بين المؤلِّف والشّخصية – افتراضا كان أو يقينا– لا يكفي لإدراج النّص ضمن السّيرة الذّاتية لأنّ هذا التشابه يبقى أسير تأويل القارئ ولا يربط المؤلِّف بالتزام ما، وقد يختلف من قارئ إلى آخر ومن نص إلى آخر :" يمكن أن يتنوّع التشابه الّذي يفترضه القارئ بين الشخصيّة والمؤلِّف من (الشّبه) الغامض إلى حدّ الشفافية التّامة الّتي تدفع إلى القول بأنّه هو المؤلِّف بأُمّ عينه"[1] أمّا السّيرة الذّاتية " فإنّها لا تتضمّن درجات فإمّا الكل أو لاشيء ".[2]؛ يعني أنّه ليس من الضروري أن تأخذ النتيجة طابع التشابه المحض، لذلك عمد (لوجون) توضيحا لمسألة الفصل بين أنواع المرجعيات التخيّيلية واللّاتخيّيلية، إلى التمثيل بالرواية الّتي عدّها مرادفة للتخيّيل في مقابل اللّاتخيّيل والمرجعية الواقعية.

إنّ ما يحدّد هوية النّص وجنسه الأدبي، ليس شكل الخطاب ولا مضمون الخطاب ولا موقع القارئ في التأويل و إنّما هو نوع التعاقد المتفق عليه بين القارئ والمؤلِّف. وهذا التعاقد يتحدّد أساسا بالتزام المؤلِّف إن كان يريد أن يقرأ نصّه باعتباره سيرة ذاتية أو رواية.ولذلك أضاف(لوجون) إلى مفهوم الميثاق السّيرذاتي، مفهوم الميثاق الروائي فقال: "في مقابل ميثاق السّيرذاتي، يمكن أن نطرح الميثاق الروائي"[3]

ويميّزه بخاصيتين :" شهادة إجرائية على عدم التطابق (لا يحمل المؤلِّف والشّخصية الاسم نفسه) وتصريح بالتخيّيل (وبصفة عامة فإنّ العنوان الفرعي (رواية) هو الّذي يضطلع اليوم بأداء هذه الوظيفة على الغلاف. ومن الضروري أن نشير إلى أنّ (رواية) في الاصطلاح المعاصر تعني ميثاقا روائيّا بينما تبدو (القصة) غير محدّدة وملائمة للميثاق السّيرذاتي"[4] وانطلاقا من التفريق بين الميثاق السّيرذاتي والميثاق الروائي صنّف (لوجون) النّصوص الأدبية حسب نوع التعاقد وصاغها في هذا الجدول:

---

[1] – Philippe lejeune **le pact autobiographique**: p25

[2] – المرجع نفسه، ص 25

[3] – المرجع نفسه، ص 23

[4] – المرجع نفسه ، ص27

اسم الشخصية ← العقد ↓	≠ اسم المؤلف	= 0	= اسم المؤلف
روائـي	1 أ رواية	2 أ رواية	
= 0	1 ب رواية	2 ب غير محدد	3 أ سيرة ذاتية
سير ذاتـي		2 ج سيرة ذاتية	3 ب سيرة ذاتية

– جدول تصنيف النّصوص الروائية حسب نوع التعاقد – (ج3)

من خلال الجدول نستنتج الآتي :

– إذا كان اسم الشّخصية لا يطابق اسم المؤلِّف وهذا وحده ينفي إمكانية حدوث السّيرة الذّاتية.

– إذا كان اسم الشّخصية غير محدّد:فإنّ الأمر يزداد تعقيدا ومن ثمّ يرتبط التحديد بالميثاق المنجز الّذي طرفه المؤلِّف.

وفي حالة الميثاق الروائي يشير إلى الطبيعة التخيّيلية على صفحة الغلاف مثل رواية (تجاعيد على الذاكرة) لعبد الملك مرتاض أو(أنثى السراب) لواسيني الأعرج أو (الخبز الحافي) لمحمد شكري، فالميثاق الخارجي على الغلاف مكتوب(رواية) ومن ثمّ فسوف يتدخل القارئ من خلال الاجتهادات لفض الاشتباكات.

الحالة الثّانية: حالة الميثاق (الصفر)، حيث العنوان لا يشير إلى جنس محدّد سواء (رواية أو سيرة) كما أنّ الشّخصية لا اسم لها، ومن ثم فالأمر يزداد غموضا وبالتّالي متروك للقارئ حريته في أن يضع عقد القراءة الّذي يرتئيه متوافقا مع أيديولوجيته مثل نص "الأم والطفل" لشارل لويس فيليب.

الحالة الثّالثة: حالة ميثاق السّيرة الذّاتية، ويكون ليس للشخصيّة اسم في المحكي، لكن المؤلِّف يعلن ضمنيا نفسه مطابقا للسّارد مثل (حضن العمر) "لفتيحة العسال"، فحتى لو لم يعلن المؤلِّف عن اسمه داخل النّص فإنّ الضمير(الأنا) يحيل إلى الاسم الّذي على الغلاف أو داخل المقدمة.

أمّا الحالة الأخيرة فهي حالة الخانة الفارغة، وقد اعتبر هذه الخانة (لوجون) سواء في ميثاق السّيرة أو ميثاق الرواية فارغتين، حيث يرى استحالة تطابق بطل الرواية مع المؤلِّف وإن كان هذا قد تحقّق في النموذج العربي كما هو واضح في رواية (أطياف) لرضوى عاشور فبطلة الرواية هي رضوى نفسها وإلى جانب أخذها نفس الاسم، تأخذ الكثير من صفاتها.

فالميثاق يأخذ ثلاث وضعيات عند لوجون كالآتي:

- **الميثاق الروائي** : حالة رواية (1 أ، 2 أ ، 3 ب)
- **الميثاق الغائب** : حالة (غير محدّدة 2 ب)
- **ميثاق السيرة الذاتية** : حالة السّيرة الذّاتية (3 أ ، 2 ج ، 3 ب) [1]

بناء على هذا " وجهت إلى (فليب لوجون) انتقادات كثيرة تخص صرامة منهجه في تأسيس مفهوم الميثاق السّيرذاتي وقِصَره هذا المفهوم على تصريح الكاتب. كما عاب عليه بعض الدّارسين محدوديّة المدوّنة الّتي استند إليها. فقد نفى أن تكون ثمة رواية اسم مؤلِّفها

[1] – فيليب لوجون:**السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 42 – ص 43

يطابق اسم بطلها دون أن يكون الميثاق سيرذاتيًّا فجعل المربع الموافق لهذه الحالة في الجدول فارغا، والحال أنّ في واقع الرواية الغربية بعض الأمثلة على ذلك."[1]

رغم ذلك، يبقى لمفهوم الميثاق السّيرذاتي أهميّة كبيرة للتفريق بين الرواية السّيرذاتية والسّيرة الذّاتية، وحتى نقاد (فيليب لوجون) أنفسهم لم يقدروا على التخلّي عن هذا المفهوم ووجدوا أنفسهم يعتمدونه كما اعتمده (لوجون) فيصلا بين السّيرة الذاتية وبقية الأجناس ولكن هذا المفهوم وإن كان أساسيّا لتحديد الرواية السّيرذاتية فإنّه ليس كافيا إذ توجد محدّدات فنيّة شكلية لابد من اعتمادها.

إذا علمنا أنّ تطابق المؤلِّف والسّارد والشّخصيّة هو من المكوّنات الأساسية للميثاق السّيرذاتي فكيف يمكن حدوث هذا التطابق في النّص إذا ما علمنا أنّ السّارد قد يستعمل ضمير الحكي بأشكاله المتعدّدة (أنا ، أنت و هو) ؟

3 – 2 – 1 – ضمير الحكي : أنا ، أنت ، هو .

– **أنا :** غالبا ما يتحدّد تطابق السّارد والشّخصيّة الرئيسيّة الّذي تفترضه السّيرة الذّاتية من خلال استعمال (ضمير المتكلم)، وهو ما يطلق عليه (جيرار جينيت) (السّرد القصصي الذّاتي) أثناء تصنيفه أصوات الحكي وهو تصنيف أقامه انطلاقا من أعمال تخيّيلية"[2]

فالسّيرة الذّاتية في كتابتها تبدو فيها سلطة (الأنا) مطلقة حيث يقع التركيز " على الدّاخلي متمثلا في صاحب السّيرة الذّاتية وكاتبها أكثر ممّا يقع على غيره"[3]، ويطلق جنيت السّرد القصصي الذّاتي على "الحكي الّذي يكون فيه السّارد هو البطل في حكيه"[4]

---

[1] – محمد آيت ميهوب: **الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 58

[2] – فيليب لوجون:**السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي** ،ص 24 – ص 25

[3] – صدوق نور الدين:**سيرة المفكرين الذاتية دراسة وتحليل**،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 2000، ص 17

[4]– جيرار جينيت: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**،(تر) محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،ط 2 ،1997 م ، ص 256

غير أنه يبيّن بوضوح كيف يمكن أن يوجد حكي بـ(ضمير المتكلم)، دون أن يكون السّارد نفسه هو الشخصية الرئيسية " وهو ما يطلق عليه بشكل موسع أكثر (السّرد مُمَاثل القصة) أي الّذي يكون فيه السّارد حاضرا باعتباره شخصية في القصة الّتي يحكيها"[1] ويرى جنيت "أنّ استعمال ضمير المتكلّم أو بتعبير آخر، إنّ تطابق الضمير العائد على السّارد والبطل معا، لا يعني بتاتا تبئيرا للمحكي البطل، على العكس من ذلك فإنّ السّارد من النوع السّيرذاتي، سواء تعلق الأمر بسيرة ذاتية واقعية أومتخيّلة، مسموح له بشكل طبيعي أن يتحدث باسمه الخاص أكثر ممّا يسمح لسارد محكي(بضمير الغائب) وذلك بسبب تطابقه بالذّات مع البطل"[2]

لكن (جينيت) يثير المشكلة من زاوية (وجهة النّظر) حيث إنّ التبئير الوحيد من وجهة نظر السّارد البطل، يتحدّد بالعلاقة مع معلوماته الحالية كسارد، وليس بالعلاقة مع معلوماته

الماضية بوصفه بطلا، أي أنّ اتجاه السّرد لا يبدأ بشكل خطي، كما هو في الحياة الّتي عاشها في الماضي، بل الحياة الّتي يرويها (الآن) بوصفها جزءا من ماضيه[3]

وإذا ما دقّقنا النظر في موضع المتلفّظ المحدّد بضمير المتكلّم فسيكون لدينا ثلاثة أنواع من(الأنا) تندرج داخل النّص السّيرذاتي، هي :

* **أنا المؤلِّف الحقيقي** : أو الكاتب المعلن صراحة وفق الميثاق أو التعاقد السّيرذاتي بأنّه صاحب التلفّظ المندرج في النّص .

[1] – فليب لوجون: **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 25

[2] – جيرار جينيت وآخرون: **وجهة النظر من السرد إلى التبئير**، (تر) ناجي مصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، الدار البيضاء،المغرب، 1989 ص 67

[3] – ينظر في :حاتم الصكر: **السيرة الذاتية النسوية البوح والترميز القهري** ،مجلة فصول المصرية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،العدد 15 ،2003 م ،ص 209

* **أنا السّارد** : المتموضع في النّص السّيرذاتي بكونها سردا ذاتيا واحتكاما إلى التبئير الّذي سينفرد به.

* **أنا الكائن السّيري** : الّذي سوف يتعين بأبعاد محدّدة نسبة إلى الأفعال والوصف والمحدّدات السّردية داخل العمل نفسه.[1]

– هو :

يمكن أن يحدث التطابق بين السّارد والشّخصية الرئيسية دون أن يستعمل ضمير المتكلّم أي يمكن أن تعبّر السّيرة الذّاتية من خلال شخصية ضمنية أي باستعمال ضمير الغائب " وأنّ هذا التطابق يقام بطريقة غير مباشرة لكن دون أيِّ غموض، عن طريق المعادلة المزدوجة: المؤلف= السارد، المؤلِّف= الشخصية، الشّيء الّذي نستنتج منه أنّ السّارد=الشخصية، وإن كان السّارد يبقى ضمنيا ...وهناك سير ذاتية يعيَّن جزء من النّص فيها الشّخصيّة الرئيسيّة بضمير الغائب بينما يجد السّارد وهذه الشّخصية نفسيهما متّحدين في ضمير المتكلم في بقية النّص ...وقد استخدم هذه الطريقة (كلود روي) في كتابه (نحن) ليتّخذ مسافة حشمة من بعض مراحل حياته الغرامية"[2]

كما أنّه هناك " مبررات كثيرة تتعلق بالغيرة أو التواضع أو أسباب أخرى يختار الكاتب وهو يدوّن سيرته الذّاتية، ونجد هذا في الكتابات الدينية مثلا عندما يعرِّف الكاتب نفسه بكلمة: العبد الضعيف، ولكنّنا نعرف من خلال العملية السّردية أنّ الأمر يتعلق به وليس بغيره، إذ ينتهي بذكر اسمه على الرُّغم من محاولة الانفصال عنه كما حدث في اعترافات (جون جاك روسو)"[3]

---

[1] – حاتم الصكر: **السيرة الذاتية النسوية البوح والترميز القهري** ، ص 210

[2] – المرجع نفسه ، ص 210

[3] – نادية دواودي:**الميثاق السير ذاتي في رواية يوميات مدرسة حرة لزهور ونيسي**،رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر ،2009–2010 ، ص 43

- أنت :

يمكن أن يكون الانفصال في العملية السّردية باستخدام ضمير المخاطب (أنت) وهي "طريقة يستخدمها البطل (الشّخصية) ليخاطب نفسه، كما يفعل على سبيل المثال (أوغست) في الفصل الرابع من (سينا) عد إلى ذاتك يا أوكتاف، وكف عن الشّكوى ...) أو بغموض منحرف عند (بول فاليري): (أيّتها الأنا الغامضة، ومع ذلك فمازالت على قيد الحياة!) وكما يحصل لكلٍّ واحد منَّا في مناسبات عدَّة أن يخاطب نفسه على نحو عادي ممَّا يجعل من ضمير المخاطب (أنت)، ضمير المتكلّم (أنا) مجازيا ما تدعوه البلاغة بـ:استبدال الضمائر (énallage de personne)."[1]

لهذا فإنّ الانفصال في العملية السّردية يتمُّ عندما يكون السّارد في وضعية صعبة ويوجُّه لنفسه مجموعة من الانتقادات، طبعا مثل هذه الاستعمالات نادرة في السّيرة الذّاتية ولا نعرف سيرة ذاتية كتِبَت برمَّتها على هذا الشّكل، غير أنَّ هذا النهج يظهر بطريقة عابرة في خطابات يوجِّهها السّارد إلى الشّخصيّة الّتي تخيل عليه، إمّا من أجل مواساته إذا كان في موقف سيئ أو من أجل وعظه أو التخلِّي عنه. وقدّم (فيليب لوجون) تصوّره الخاص بقضية الضمائر النحوية وإشكالاتها من خلال جدول كالآتي :

[1] – جيرار جينيت :**الانتقال المجازي من الصورة إلى التخيّيل**،(تر) زبيدة بشار القاضي،الهيئة العامة السورية للكتابة ،وزارة الثقافة، (دط) ،2010 ،ص 49

الضمير النحوي ← / التطابق ↓	ضمير المتكلم	ضمير المخاطب	ضمير الغائب
السارد = الشخصية الرئيسية	السيرة الذاتية الكلاسيكية (القصصية الذاتية)	السيرة الذاتية بضمير المخاطب	السيرة الذاتية بضمير الغائب
السارد = الشخصية الرئيسية	السيرة بضمير المتكلم (محكي الشهادة) (مماثل القصة)	السيرة الموجهة إلى نموذج	السيرة الكلاسيكية (متباينة القصة)

- جدول الضمائر النحوية المستعملة داخل السّيرة الذّاتية (ج4) -

حيث قال أنّ الاستعمالات لهذه الضمائر تمنع من الوقوع في الخلط بين الضمائر النحوية ومشاكل التطابق النحوية ومشاكل التطابق وقدّم مجموعة من الملاحظات حول هذا الجدول:

أ- يجب أن نفهم من (الضمير النحوي) هنا، ذلك الضمير المستخدم بطريقة متميّزة على امتداد المحكي. فمن البديهي أنّ (ضمير المتكلّم) لا يدرك دون (ضمير مخاطب) (القارئ) غير أنّ هذا الأخير يبقى ضمنيا هو الآخر، كما يمكن للسّرد بضمير الغائب أن يتضمن تدخلات للسّارد بضمير المتكلّم.

ب- إنّ الأمثلة المقدمة هنا، مأخوذة كلّها من أنواع الحكي المرجعية، السّيرة والسّيرة الذّاتية ويمكن أيضا أن نملأ الجدول بأمثلة تخيّيلية، وسأشير إلى أصناف جيرار جنيت في الخانات الثّلاث الملائمة لها، ونلاحظ كيف أنّها لا تغطي الحالات الممكنة.

ج- إن حالة السّيرة الموجّهة للنموذج هي حالات الخطابات الأكاديمية حيث يتم التوجه من الشّخص الّذي يقوم برواية حياته أمام حضور هو المتلقي الحقيقي، وهو نفس ما نعثر عليه في سيرة ذاتية بضمير المخاطب، إن وجدت، إذ سيحضر المتلقي (الّذي كان يمثل نفسه سابقا) ليتلقى خطابا ستمنح فرجته للقارئ. لقد كان من الضروري، انطلاقا من هذه الحالات الاستثنائية، فصل مشكل الضمير عن مشكل التطابق لأنّ هذا الفصل يسمح بالأخذ بعين الاعتبار تعقيد نماذج السّيرة الذّاتية الموجودة أو الممكنة، كما أنّ من شأنه أن يزحزح اليقينيات حول إمكانية إعطاء قاعدة (نصّية) للسّيرة الذّاتية [1]

3- 2 – 2 - المؤلِّف / الاسم المستعار :

لاشك في أنّ الإشارات إلى هوية المؤلِّف سواء على غلاف الكتاب أو داخل النّص السّيري هي أوّل ما يلفت نظر القارئ وينبِّهه إلى البعد السّيرذاتي في النّص، فهذه الإشارات تمثِّل قرائن أساسية تدفع القارئ إلى الشعور بالتطابق بين السّارد والبطل أو هوية المؤلِّف، ولعلَّ من أهمِّ هذه القرائن اسم المؤلِّف

المؤلِّف :

التطابق بين اسم السّارد والبطل واسم المؤلِّف هو أقوى القرائن على حضور هوية المؤلِّف في النّص السّيرذاتي وأشدّها تأثيرا في القارئ، " وللاسم على غلاف كتاب ما، أيّا كان نوعه وماهيته أهميته المعروفة على نحو لا يختلف عليه اثنان من حيث الملكية أو النوعية وحتى التجارية. ولكنّه في النّص السّيري أكثر أهميّة، فهو يمثِّل عتبة مهمة تمهِّد للقارئ تعامله مع النّص إن لم يكن يوجد هذا التعامل ... وإنَّ لظهور الاسم في هذا النوع الأدبي دلالته الخاصة فهو يعكس من جهة حرص المؤلِّف على إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة

[1] – ينظر في :فليب لوجون: **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 28 – ص 29

بسيرته، وفي الآن نفسه إثباته على غلاف أيّ نصّ سيريّ يصبح فعلا دالا أكثر لأنّه يكون حينئذ جزءا من العقد المبرم بين المؤلِّف والقارئ" [1]

يرى (لوجون) أنّ " المؤلِّف هو العلامة الوحيدة في النّص –خارج النّص– لا ريب فيه الّتي تحيل إلى شخص واقعي يطلب بهذه الطريقة أن ننسب إليه في آخر المطاف مسؤولية تلفظ النّص المكتوب برمته ... وليس المؤلِّف مجرد شخص، إنَّه شخص يكتب وينشر، ولأنَّه متواجد خارج النّص وفي النّص فإنّه يعتبر صلة بين اثنين ويتحدّد باعتباره شخصا واقعيا مسؤولا اجتماعيا ومنتجا للخطاب في نفس الوقت. وفي السّيرة الذّاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف (كما يدرج عن طريق اسمه في الغلاف) وسارد الحكي والشّخصيّة الّتي يتمّ الحديث عنها" [2]،وحضور اسم المؤلِّف في رأيّ (لوجون) يذهب أيّ لبس أو غموض واعتبره الحلقة الّتي تربط بين الأنا في علاقاتها الجمعية والأنا المنتجة للخطاب.

ثم إنّ وجود التطابق يخلق نوعا من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة النّص الأدبي بنوع من الفضول في معرفة الآخر والوقوف على مكنوناته الدّاخلية بعيدا عن التمويه أو القناع الّذي يلبسه عادة في كتاباته الأخرى.[3] وهذا لطبيعة القارئ الفضولية وشغفه بالتعرُّف على حياة المؤلِّف عن قرب ومعرفة آماله وأحلامه وكوامنه النفسية.

ويقول (فيليب لوجون) في هذا الصّدد " الاسم المستعار اسم يختلف عن اسم الحالة المدنية يستعمله شخص واقعي من أجل نشر كل كتاباته أو بعضها. فالاسم المستعار :اسم المؤلِّف فهو ليس اسما زائفا بكل تأكيد، بل اسم علم، تماما كالاسم الّذي تأخذه راهبة عندما تدخل الرهبانية ولا ينبغي أن نخلط الاسم المستعار المحدّد بهذه الطريقة كاسم مؤلِّف(موضوع على

---

[1] – ينظر في: محمد صابر عبيد: **أسرار الكتابة الإبداعية**، عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدّد،عالم الكتابة الحديث، إربد،الأردن،ط 1 ،2008 ،ص 87

[2] – فليب لوجون: **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 34– ص 35

[3] – محمد صابر عبيد: **أسرار الكتابة الإبداعية**، ص 87

غلاف الكتاب) مع الاسم الممنوح لشخصية تخيّيلية داخل الكتاب ...إذ لا يمكن أن تكون الشّخصية التخيّيلية هي مؤلِّف الكتاب."[1]

يمكن أن نوضّح للقول من خلال المثالين الآتيّين:

مثال1 :

(كوليت):هو الاسم المستعار لشخص واقعي (غابرييل- سيدوني كوليت) مؤلِّف لسلسلة من الروايات، وكلودين: اسم البطلة الخيالية، راوية لأعمال روائية تتّخذ اسمها عنوانا.

مثال 2 :

محمد حسين هيكل : مؤلِّف رواية زينب . حسن:اسم البطل التخيّيلي.

فلاح مصري:اسم مستعار.

فمن خلال ما ذكرناه عن الميثاق السّيرذاتي وأهميته يمكن القول أنّ الميثاق السّيرذاتي باعتباره عقد قراءة فإنّه يرتبط بمجموعة من القرائن الّتي من شأنها أن تقوم بفض تشابكات النّص الّتي تتداخل في ذهن القارئ، ومن ثم تبرز أهمية هذه القرائن في تحديد مسار القراءة لدى القارئ، وقد عوَّل الدّرس النقدي على هذه القرائن الكثير من المهام. ووجه إليها الاعتناء مثل (العنوان والعناوين الفرعية والاهداءات،وكلمة النشر....وغيرها).وصارت بمثابة نصوص موازية للمتن، ولا يمكن فصلها على المتن على الرّغم من دعاوي النقاد الّتي تنادي بفصل كل ما هو محيط بالنّص وإعلائها من أدبية النّص كبديل أو من قبيل الدعوى بـ(موت المؤلِّف) مثلما نادت به البنيوية والاعتداد بالنّص ذاته. وعلى كلّ فإنّ ما دعا إليه (جيرار جينيت) يستند إليه البحث من حيث اعتبار هذه القرائن دلالات تشير إلى مدلول هو النّص ذاته أو باعتبارها مواثيق لقراءة النّص السّيرذاتي.

[1] – فليب لوجون: **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 39

ومن هذه المواثيق ما هو داخل النّص كالميثاق السّيرذاتي وتطابق المؤلِّف والسارد والشخصيّة، ومنها ما هو خارج نصّي كالعنوان والعناوين الفرعيّة والمقتبسات والغلاف والإهداءات والشهادات والحوارات مع أنّ هذه الأخيرة لا تلتصق بالنّص التصاقا مباشرا، ولكن لأهمّيتها في الكشف عن الدوافع والتفسيرات يأخذ بها الباحث ويعدّها ضمن القرائن. وهذا ما تطرق إليه البحث في رواية سيرة المنتهى (لواسيني الأعرج) من أجل إبراز أهميّة هذه القرائن أو المواثيق في توجيه القارئ.

3 – 3: فضاء السّيرة الذّاتية :

يعتبر فضاء السّيرة من الأمور المعقّدة والغامضة في بعض الأحيان، وهذا راجع للتّعالق والتّداخل بين الرواية والسّيرة الذّاتية، لذلك يقول (فيليب لوجون) أنّ نظرية الفضاء هي من بين الاحتمالات الّتي ترسم الحدود الفاصلة بين السّيرة الذّاتية والرواية ويمثّل لذلك بالروائي (أندريه جيد) يقول: "لا يمكن أن تكون المذكّرات إلاّ نصف صادقة، ولو كان همُّ الحقيقة كبيرا جدا: فكلّ شيء معقد دائما أكثر ممّا نقوله، بل ربما تقترب الحقيقة أكثر في الرواية" [1]

أمّا الروائي (فرنسوا مورياك) فيقول:"... هذا يغني البحث عن أعذار، من أجل أن أتعلَّق بفصل واحد من مذكّراتي.أليس السبب الحقيقي لكسلي هو أنّ روايتنا تعبر عن الجوهري فينا أنفسنا؟ إنّ التخيّيل هو وحده الّذي لا يكذب، إنّه يشق بابا سريا في حياة إنسان ما، تلج منه روحه المجهولة خارج كل مراقبة ." [2]

ويوضح (لوجون) فيقول:" في الوقت الّذي يحط فيه (جيد ومورياك) ظاهريا من قيمة السّيرة الذّاتية ويمجّدان الرواية، فإنّهما يقومان في الحقيقة بشيء آخر غير التوازي المدرسي المتنازع فيه تقريبا. إنّهما يحدّدان فضاء السّيرة الذّاتية، الّتي يودّان أن نَقرأ مجموع مؤلَّفاتهما وبعيدا عن كونها ذمّا للسّيرة الذّاتية، فإنّ هذه الجمل المستشهد بها غالبا، هي في الواقع

[1] – فليب لوجون: **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 58

[2] – المرجع نفسه، ص 58 – ص 59

شكل غير مباشر لميثاق السّيرة الذّاتية.إنّها تثبِت في الواقع طابع الحقيقة النّهائية الّتي تقصِد إليها نصوصهما وينسى القارئ في أغلب الأحيان أنّ السّيرة الذّاتية تتجلى في هذه الأحكام على مستويين: فبالإضافة إلى كونها أحد حدّي المشابهة، فإنّها هي المعيار الّذي يُستخدم في هذه المشابهة. فماهي هذه الحقيقة الّتي تسمح الرواية بمقاربتها أفضل من السّيرة الذّاتية سوى الحقيقة الشخصيّة الفردية الخاصة للمؤلِّف، أي نفس ما يقصد إليه كل مشروع سيرة ذاتية؟ فإذا صح التعبير، تُعلَن الرواية أكثر صحة، باعتبارها سيرة ذاتية بالضّبط."[1] فالمساحة الواسعة الّتي يمنحها التخيّيل في الرواية لقول الحقيقة عن حياة المؤلِّف هي ما تنشُده السّيرة الذّاتية وبالتّالي تصبح الرواية سيرة ذاتية باعتبار مقياس الحقيقة.

يضيف (لوجون) "هكذا فإنّ القارئ، مدعو إلى قراءة الروايات ليس باعتبارها تخيّيلات فقط، تحيل إلى إحدى حقائق الطبيعة الإنسانية، بل أيضا باعتبارها استيهامات موحية لفرد ما وقد سمى (لوجون) هذا الشّكل غير المباشر من ميثاق السّيرة الذّاتية :(الميثاق الاستيهامي) ."[2] وأخذ هذا الشّكل من الميثاق غير المباشر ينتشر أكثر فأكثر، وقد كان القارئ هو الّذي يأخذ مبادرة ومسؤولية هذا النّمط من القراءة سابقا، أمّا اليوم فعلى العكس ينطلق المؤلِّفون والقراء منذ البداية في هذا الاتجاه.

إنّ كل العبارات المستعملة "العقد الاجتماعي، ميثاق السّيرة الذّاتية، الميثاق الروائي الميثاق المرجعي والميثاق الاستيهامي، تميل إلى فكرة أنّ نوع السّيرة الذّاتية نوع تعاقديّ. وإنّه لأمر موح أنّ (سارتر) نفسه الّذي نوى في لحظة أن يكمل مؤلَّفه(الكلمات) على شكل تخيّيلي ردّد صيغة (جيد): لقد حان الوقت أخيرا لكي أقول الحقيقة، لكن لا يمكن أن أقولها إلاّ في عمل تخيّيلي. "[3]

---

[1] – فليب لوجون: **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 59

[2] – المرجع نفسه، ص 60

[3] – المرجع نفسه، ص 60

وممّا سبق نستطيع القول أنّ فضاء السّيرة يتشكّل من تمازج الحقيقي بالخيالي فيتّسع ويجد الكاتب نفسه قريبا جدا من ذاته، وبما أنّ جنس السّيرة الذّاتية نوع من الإبداع الأدبي فلا بد لها أن تستعين بمكوّنات إبداعية من الأجناس الأدبية الأخرى.

4 – السّيرة الذّاتية وتطوّرها في الأدب العربي الحديث:

إنّ المتتبّع لجنس السّيرة الذاتية وتطوره في الأدب العربي الحديث يجد أنّ" العناية بها بدأت تتجدّد، وبُعثت من جديد في كتابات الأدباء منذ بداية النهضة في الأدب العربي، وهذه البداية تؤرّخ بدخول مصر والدول العربية في دورة حضارية جديدة، إذ بدأ اتصالها بالغرب منذ أن أفاقت من سباتها حين احتكّت بالفرنسيّين وقت دخولهم مصر، وحين بدأ محمد علي يرسل البعثات العلمية إلى فرنسا"[1]، ومن المعروف أنّ الفكر العربي عاش حالة جمود طويلة ظلّ خلالها فنّ السّيرة الذّاتية معطلا إلى جانب العديد من الفنون "ولم يظهر كتاب بعد كتاب التعريف لابن خلدون الّذي ذاعت شهرته منذ القرن التاسع ميلادي حتى أوائل القرن الخامس عشر ميلادي، وبقي هذا الجمود على حاله في القرنين السّابع عشر والثّامن عشر الميلاديّين إذ لا نكاد نعثر خلالهما على ترجمة ذاتيّة ذات بال...وكل ما تقع عليه أعيننا خلال تلك الحقبة الطويلة، لا يعدو أن يكون إشارة إلى الحياة العلمية يجعلها بعض المؤلّفين في مقدّمات كتبهم...ومن أمثلة هذه التراجم الموجزة نجد كتاب (الكواكب السّائرة بأعين المائة عشر) للمؤرّخ نجم الدين الغزي، و(خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر) للمحبي..."[2]، أمّا القرن التّاسع عشر فيعدّ بداية تاريخ الفكر العربي الحديث، حيث بدأت حركات التحرّر تظهر على الساحة العربية، وقد ظهرت أوّل ما ظهرت في مصر"وكان على رأس الحركات التحرّرية الحركة الفكرية الّتي دعا إليها رفاعة الطهطاوي الّذي كان أوّل

[1] – يحيى ابراهيم عبد الدايم : **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، ص 43.

[2] – المرجع نفسه، ص 44– ص45. (بتصرف)

مصريّ لفت الأنظار إلى ضرورة الخروج ممّا نحن عليه من جمود فكري وحضاري، وتخلف سياسيّ واجتماعيّ، وبدأ دعوته الجديدة حين كتب (تخليص الإبريز)."[1]

وبالتّالي يمكن عدّ هذا الكتاب نقطة بداية وعودة للخوض في كتابة السّيرة الذّاتية في الأدب العربي. وكان" أحمد فارس الشدياق بكتابه(الساق على الساق فيما هو الفارياق) يسجّل تطورا كبيرا في الحركة الأدبية ومنها فنّ السّيرة، فقد دعا الشدياق إلى بعث مجد الأمّة العربيّة والإسلامية"[2]، لكن بالرّغم من أنّ كتاب الشدياق عدّ أوّل سيرة ذاتية ظهرت في العصر الحديث، إلاّ أنّه لا يرقى إلى مستوى السّيرة الذّاتية المكتملة "حقا إنّ الشدياق كان سابقا لأوانه في نفاذ نظرته، مشرفا كالعملاق الساخر على عيوب عصره، متحدّيا بالقدرة اللّغوية اليازجي ومن نسج على منوالهم ....ولكن حين نضع كتابه إلى جانب الأيام واعترافات روسو فإنّنا نفترض أنّه سيرة ذاتية مكتملة وفي هذا إسراف في التقدير؛ لأنّ الجوانب الخياليّة والمشاهد المصنوعة فيه تربو بكثير على الأمور الواقعية، كما أنّ الاستطراد في اللّغة والنقد والسخرية والحوار المصنوع كل هذه تخرجه من أن يكون سيرة ذاتية بالمعنى الفني."[3]

ومن أهمّ الّذين ترجموا لأنفسهم في هذا القرن أيضا " علي مبارك الّذي كتب مؤلَّفه(الخطط التوفيقية) سيرة حياته."[4]

لكن السّيرة الذّاتية الحقّة الّتي تحتلّ مكانها في الفنون الأدبية في العصر الحديث تبدأ مع كتاب الأيام لطه حسين،"ومهما كان الأمر فإنّنا نعتقد أنّ السّيرة الذّاتية باعتبارها جنسا حديثا مفهوما ومصطلحا لم يتعاطاها العرب إلاّ في عشرينيات القرن العشرين، ويعدّ كتاب (الأيام)

---

[1] – يحيى ابراهيم عبد الدايم : **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، ص 46 .

[2] – لويس عوض:**المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث**،معهدالدراسات العربية،القاهرة،مصر،ج1 ،1992 م، ص32

[3] – إحسان عباس :**فن السّيرة**، ص 131 .

[4] – محمد الباردي: **عندما تتكلم الذات ،السيرة في الأدب العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط) 2005م ، ص 58 .

لطه حسين النّص الأدبي الأول المتمثّل لمفهوم السّيرة الذّاتية وقضاياها"[1]، وهذا ما يؤكّده إحسان عباس في قوله:" أرى أنّ للأيام في السّيرذاتية الحديثة مكانة لا تتطاول إليها أيّ سيرة ذاتية أخرى في أدبنا العربي، وخاصة في الجزء الأوّل منه، لمزايا كثيرة منها: تلك الطريقة البارعة في القصّ، والأسلوب الجميل والعاطفة الكامنة في ثناياه المستعلنة أحيانا حتى تطغى على السّطح، وتلك اللّمسات الفنيّة في رسم بعض الصور الكاملة للأشخاص والقدرة على السّخرية اللّاذعة في ثوب جاد حتى تظهر وكأنّها غير مقصودة."[2] وما ساعد طه حسين في تأليف أيّامه والوصول بها إلى الكمال الفنيّ للسّيرة الذّاتية، وإلى هذه المرتبة من هذا الفنّ في الأدب العربي هو" إلمامه بالثّقافة الغربيّة ولا سيما الفرنسيّة، فلا شك أنّ طه حسين كان قد اطلع على اعترافات جان جاك روسو وعلى يوميات أندري جيد وذكرياته وغيرها من مؤلفات السّيرة الذّاتية الشّهيرة في الثّقافة الفرنسيّة "[3]،

ومنه يتبيّن لنا أنّ المحدثين قد " نهجوا نهج قدمائنا في التّرجمة لأنفسهم، إذا اطّلع من أتقن منهم اللّغات الأجنبية على ما لدى الغرب من ترجمات شخصيّة؛ فكان باعثا لهم على الترجمة لأنفسهم"[4]، وفي القرن العشرين تكثر السّيرة الذّاتية لا في مصر وحدها، بل في بلدان العالم العربي المختلفة ومن أشهر من كتبوا حياتهم "محمد كرد علي أديب سوريا وعالِمها، فقد ترجم لنفسه في نهاية الجزء السّادس من كتابه (خطط الشام)"[5]، وإلى جانب (الأيام) كذلك ظهر العديد من السّير الذّاتية نذكر منها:"حياتي لأحمد أمين (1950م)،وقصة حياة لإبراهيم عبد القادر المازني (1934 م)،وسبعون في أجزائه الثّلاثة الضّخام لميخائيل نعيمة (1959 م/1960 م)، وأنا لعباس محمود العقاد(1964 م)، وقال الراوي للشّاعر المهجري

---

[1] – محمد الباردي: **عندما تتكلم الذات ،السيرة في الأدب العربي الحديث**، ص 15 .

[2] – إحسان عباس :**فن السّيرة**، ص 131 .

[3] – محمد الباردي: **عندما تتكلم الذات ،السيرة في الأدب العربي الحديث**، ص 15 .

[4] – عبد العزيز شرف : **أدب السيرة**، ص 58.

[5] – المرجع نفسه، ص 58 .

إلياس فرحات، وحياة طبيب لنجيب محفوظ،وقصة حياتي لمصطفى الديواني ومذكّرات طالب بعثة الّتي كتبها لويس عوض في محاولة للكتابة باللّغة العامية."[1]

أمّا في السنوات الأخيرة فقد حظيت السّيرة بأهمية كبيرة، إذ" انتبه الكثير من الأدباء إلى أهمّيتها وضرورتها النّوعية وشرعوا في وضع سيرهم الذّاتية، لاسيّما الّذين يمتلكون ثراء نوعيا في ميدان خصب يمكن أن ينير الطريق أمام الأجيال الأدبية السّاعية إلى تقديم مشاريعها عبر الإفادة من تجارب من سبقهم."[2] ونذكر من بين هذه السّير " ثلاثية حنا مينا (بقايا صور،المستنقع،القطاف)، والخبز الحافي وزمن من الأخطاء لمحمد شكري، والسّجن لعبد الله الطوخي، ورجع الصدى لعروسي المطوي، وذكريات الأدب والحب لسهيل إدريس ومجرد ذكريات لرفعت سعيد، وسيرة حياتي لعبد الرحمن بدوي، وخارج المكان لإدوارد سعيد."[3]

فالمؤلَّفات السّابقة الذّكر هي سّير ذاتية كاملة لأصحابها وهي مؤلَّفات تمثِّل أجيالا مختلفة من الكتَّاب الّذين يمثِّلون وبمؤلَّفاتهم هذه تاريخ سَير جنس السّيرة الذّاتية وتطوره في الأدب العربي الحديث، وهو فنّ كما يقول محمد الباردي:"سيظل في حالة التكوُّن باحثا عن مقوّماته الفنّية الّتي يمكن أن تضع الحدود بينه وبين الأجناس السّردية الأخرى."[4]

والجدير بالذّكر أنّ السّيرة الذّاتية من جانب آخر تعدّ أكثر الأعمال الأدبية تعرضا للإهمال النقدي، وذلك راجع إلى"ضيق مساحة الفعل الإبداعي في هذا المجال"[5]، باستثناء ما ظهر مؤخّرا من سير ذاتية في الأدب العربي، وهذا التراجع في مجال كتابة السّيرة الذّاتية مرتبط "بطريقة التفكير ومستوى التحضّر وشكل الذائقة التي تفرض أسلوبا معينا في التذّوق

---

[1] – عبد العزيز شرف : **أدب السيرة** ، ص 26 – ص 27 .

[2] – محمد صابر عبيد : **السيرة الذاتية الشعرية**،مقدمة، ص (و) .

[3] – محمد الباردي: **عندما تتكلم الذات السيرة في الأدب العربي الحديث**، ص 15 .

[4] – المرجع نفسه، ص 04 .

[5] – محمد صابر عبيد : **السيرة الذاتية الشعرية**، ص 03 .

والاستقبال يتناسب مع نظرية الأدب العربية، إذ أنّنا كقراء عرب نميل غالبا إلى أنواع أدبية معيّنة نحسّ إزاءها بالتوافق والانسجام التامين"[1]، كما أنّنا في كثير من الأحيان "نستمتع بقراءة ما نثق بأنّه حقيقي أكثر من استمتاعنا بقراءة ما هو محض، وفيما يتعلق بالسّيرة، هل نجد في حياة لم نعشها تعويضا عن حياة مَحلُوم بها؟ "[2]،

من هذا المنطلق "عني الدّارسون برصد الفنون الأدبية، وانصرفت جهودهم إلى الفنون الأصلية في آدابنا أو المستحدثة فيها"[3] ويتعجّب يحي إبراهيم عبد الدّايم من هذا الإهمال:"ولقد يبدو أمرا مثيرا للعجب، أنّ التّرجمة الذّاتية مازالت اليوم تفتقر افتقارا شديدا إلى مثل هذه العناية رغم أنّها موجودة في أدبنا منذ أزمان بعيدة"[4]، وإضافة إلى ذلك يرى عبد القادر الشاوي أنّه وبالرّغم من تقدّم مناهج البحث، إلاّ أنّه لا تزال هناك صعوبة في السّيطرة على موضوع السّيرة الذّاتية ويرجع ذلك إلى " صعوبة الاتفاق على المقوّمات العامة الّتي قد تصوغ للسّيرة الذّاية وضعا اعتباريا بين الأجناس الأدبية الأخرى"[5]، يمكن القول أنّ مصدر الصعوبة في السّيطرة على موضوع السّيرة الذّاتية هو مرونة هذا الجنس، فقد أصبح مصدرا قلقا وحذرا عند بعض الدّارسين خشية الخلط بينه وبين الأجناس الأخرى وكذلك أنّ الكثير من الكُتَّاب يبحثون دائما عن التجديد والحداثة والتحرُّر من الشروط الصارمة الّتي تفرضها طبيعة كتابة هذا الجنس، فليس كل نصّ له مرجعية تاريخية أو واقعية يصوغه كاتبه بأسلوب منمق وجميل عن نفسه ومجتمعه يعد سيرة ذاتية.

---

[1] – محمد صابر عبيد : **السيرة الذاتية الشعرية**، ص 03.

[2] – خيري منصور :**تجارب في القراءة**، سلسلة الموسوعة الصغيرة(272)،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1966 م، ص 63

[3] – يحي إبراهيم عبد الدايم:**الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، مقدمة، ص(أ).

[4] – المرجع نفسه، ص (أ).

[5] – عبد القادر الشاوي، **الكتابة والوجود (السيرة الذاتية المغربية)**، ص 15

5 – السّيرة الذّاتيـة في الأدب الجزائري:

إنّ الحديث عن الأدب الجزائري هو الحديث عن جزء من كل هو الأدب العربي، وهذا للجذور المشتركة الضّاربة في العمق، رغم الفروق الشّكلية بين أقطار الوطن العربي، وهي فروق لا تلغي طبيعة التلاقح والتكامل، فكرا وفنا، في كل الأنواع الأدبية، ومن هذه الأنواع فن (السّيرة الذّاتية)، لاعتبار المنبع الحضاري، ومساره الإنساني العام.

عاشت الجزائر فترة زمنيّة عصيبة ليست بالقليلة، فترة استعمارية استدمارية مدّتها قرن ونصف، استهدفت تاريخه وكيانه من أجل طمس هويته ومحو معالمه، هذا ما أثّر كثيرا على نهضة الوطن في جميع الأصعدة السياسة والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والثقافية فكان حتميا أن تعرف الحركة الأدبية في الجزائر جمودا كبيرا بسبب حياة اللّااستقرار واللّاأمن . وهذا الأمر ينطبق على معظم الفنون والأشكال الأدبية الّتي كانت سائدة، بما في ذلك فن السّيرة الذّاتية الّذي لا نجد له أثرا في تلك الحقبة الزّمنية الصّعبة، عدا ما كتبه الأمير (عبد القادر) من مذكّرات أثناء تواجده بالسّجن، كما نجد أيضا (مذكرات شاهد للقرن) للمفكّر مالك بن نبي لكنّها تبقى شكلا من أشكال الكتابة بعيدة عن الشّكل الّذي نعنيه، وفي المقابل نجد بعض الفنون كالخطابة وفن المقالة والشعر السياسي الوطني الّذي يمجّد الثورة ويتغنى بالشّهداء.

لذلك لم يكن من السّهل العثور على سيرة ذاتية معلنة، وقد كتب مولود فرعون رواية (نجل الفقير) وتعدّ سيرة ذاتية روائية تصف طفولة الكاتب ومراهقته، كما تغطّي الرواية السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الأولى لتصل لنهاية العشرينات.

صور مولود فرعون تضحيات والده من أجل تعليمه وكفاح الكاتب في سبيل تحقيق طموحه وأخذ محمد ديب أحداث ثلاثيّته (الدّار الكبيرة والحريق والنول) من حياته الخاصة.

والأمر ذاته بعد الاستقلال، حيث لا نعثر على كتّاب جزائريين يتوجهون لكتابة قصص حياتهم وكان الاتجاه نفسه لكن بصورة أكثر إخفاء لفضاء السّيرة الذّاتية . ومنهم رشيد

بوجدرة في معظم رواياته حيث استقى مادتها من طفولته بشكل جليّ، أو بصورة خفية ويظهر ذلك أكثر ما يظهر في التّطليق والإنكار ومعركة الزقاق، حيث نجد فيها الارتداد إلى ذكريات الطفولة بصورة دائمة وما يلاحظ هنا هو التشابه القائم بين مختلف هذه الذكريات حيث تصل أحيانا حدَّ التطابق حتى أنّنا لنحسّ أنّ رشيد بوجدرة هو بطل رواياته إلاّ أنّه غيَّر ملابسه في كل رواية ، وفي أغلب الأحيان يكتفي بتغيِّير لون هذه الملابس فقط حتى وإن تغيَّر الراوي في كل رواية ، كما نحسّ أنّنا أمام أمٍّ واحدة كذلك بحضورها الأثيري الدائم في حين تغيب ملامح الأب باستمرار، ويعدُّ الغياب المعنوي للأب الأكثر حضورا في الرواية قياسا إلى غيابه المادي.[1] فهو غائب " لأنّه متسلط ، وهو غائب لأنّه خائن وحتى : مراهق الروايات الجزائرية (...) لم يعثر على أبيه ، إنّه غائب"[2].

يضيف أحمد حميدوش عن الصورة الأسطورية الّتي رسمها كتاب الرواية الجزائرية للأب في تلك الفترة يقول : إنّ الانفتاح على الفضاء الأبوي في الرواية الجزائرية بصورة عامة يكشف عن أسطورة الأب الشّخصية عند الروائيّين الجزائريّين، وهي أسطورة تكشف عن الوهم الّذي تصوّره الرواية عن الأب، وقد فعل ذلك (جيلالي خلاص) في معظم رواياته لاسيما في روايتيه (بحر بلا نوارس ورائحة الكلب) الّتي يمكن اتخاذهما مفتاحا لولوج عالم السّيرة الذّاتية في رواياته والملاحظ أنّ كثيرا من الأمكنة في الرواية الجزائرية، إن لم تكن في معظمها أمكنة حقيقية مرتبطة بذكريات الكاتب في مرحلة من مراحل حياته لاسيما مرحلة الطفولة، وقد يلجأ الكاتب إلى ذكريات الطفولة وهو يتحدث عن موضوع قد يبدو وكأنّه لا علاقة له بطفولة الكاتب مثل ما فعل (محمد ساري) في روايته (على جبال الظهرة) حيث تحضر صورة الجد وذكريات الطفولة الّتي ارتبطت بالمكان الّذي تدور فيه الأحداث مهد طفولة الكاتب حيث تشبَّع فيه وهو صغير، بحكايات المجاهدين كما يقول في إحدى

[1] – ينظر في :أحمد حميدوش:**السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية**،مجلة الكتاب الجزائري،إتحاد الكتاب الجزائريين،عدد خاص،2005، ص 218– ص 219

[2] – بوعلي كحال : **الطفولة في روايات رشيد بوجدرة** ، رسالة ماجستير ، جامعة تيزي وزو ، 1992 ، ص76 .

حواراته.[1] والملاحظ أنّ جلّ الروائيّين وظّفوا مراحل من حياتهم الشّخصية في أعمالهم الروائية، حيث أصبحت الرواية الجزائرية مادتها الأساسية سيرة الكاتب الذّاتية وهذا لِمَا يوفِّره فعل الخيال من مساحة واسعة للتعبير عن مكنونات الذّات.

وإذا عدنا إلى روايتي الطاهر وطار (الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكيّ و الولي الطاهر يرفع يديه بالدّعاء) نجد أنّ هناك علامتين متماهيتين علامة الاسم الشّخصي الطاهر وطار وعلامة العنوان على الغلاف، بالإضافة إلى أنّ متن الرواية الأولى نجد مراسلات شخصية تتمثّل في رسالتين بعث بهما الشاعر (عيسى لحيلح) إلى الكاتب وهو في الجبل وتحضر كذلك الزيتونة الرّمز الأكثر تكرارا في الرواية، والقصر الّذي يحيلنا على (الحوّات والقصر)، ومذكّرات الشباح مكي في (العشق والموت في الزمن الحراشي)، وتحضر شخصية يوسف سبتي المثقّف المغتال في سنوات الجنون في (الشمعة والدهاليز) . وهكذا يمكن أن ندخل إلى نصوص الطاهر وطار الروائية عبر بوابة السّيرة الذّاتية، ومفتاحها يمكن أن نجده داخل أيّ نصّ من نصوصه الّتي نكتشف فيها مفاتيح أخرى عندما نقوم بتنضيدها مع نصوص أخرى.[2] فذكريات الكاتب عن المكان والاسم الشّخصي له أحد المفاتيح السّحرية الّتي يمكن أن تفتح لنا باب السّيرة الذّاتية في الرواية.

يمكن القول بأنّ كتابة السّيرة الذّاتية في الجزائر مازالت راكدة و إشكالية تطرح في كل مناسبة، وتظلّ شمعة من دون فتيل، وربما يرجع ذلك إلى اعتبار هذا النوع من الكتابات يتطلّب من صاحبه أن يكون مستقرا نفسيا واجتماعيا بل وعلى جميع الأصعدة

حتى يتهيأ للتذّكر والتأمّل، وهو أمر لم توفره الظروف الّتي أحاطت بالكاتب الجزائري.

[1] – ينظر في :أحمد حميدوش:**السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية**، ص 220.

[2] – المرجع نفسه، ص 221.

كما أنّ كتابة السّيرة الذّاتية يرتبط بالتّفكير ومستوى التحضّر وشكل الذائقة الّتي تفرض أسلوبا معينا من التذوّق والاستقبال المناسب، وأدباؤنا وقراؤنا الجزائريون لا يملكون تقاليد كتابة هذا الفن وتلقيه.

يقول الدّكتور عبد الملك مرتاض في مقابلة بجامعة وهران مع الطالبة فاطمة عكاشة " كتب كثير من الناس في الجزائر، هذه الأيام مذكّراتهم ولكن الّذين كتبوا سيرتهم الذّاتية منهم قليل فالسّاسة يقدّمون مجموعة من الأفكار المتعلقة بحياتهم إلى كاتب صحفي يأجرونه فيكتب لهم وقد فعلت ذلك من الممثلات (بريجيد باردو) حين استأجرت صحفيا فكتب لها سيرتها الذّاتية ... ومثل تلك الكتابة مزيّفة وسخيفة وغير صادقة ولا جميلة . ولذلك لا ترقى إلى المستوى الأدبي لسير كبار الأدباء مثل جان بول سارتر طه حسين، فالسّيرة الذاتية إذا لم تكن مكتوبة من صاحبها نفسه و إذا لم يكن أديبا فعلا، فإنّها حينئذ تسف ولا ينبغي أن تصنّف في جميلات الأدب."[1] وهو بهذا يشير إلى جمالية الأسلوب الأدبي الّذي تُكتب به السّيرة الذّاتية من طرف صاحبها ومدى صدقيتها.

لم تقتصر السّيرة الذّاتية على سير الرجال فقط، فكانت للمرأة الجزائرية إسهاماتها ويتزامن ظهورها مع التحوّلات الثقافية الكبرى الّتي عرفتها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، حيث أخذ هذا الجنس الأدبي أهمية خاصة، وهذا نتيجة لما عرفته البلاد من سيطرة استعمارية استدمارية أدت إلى قطع جذور الانتماءات الثقافية الأصلية، وهذا ما كانت عليه البدايات الأولى للسّيرة الذّاتية كتجسيد لمأساة الإنسان الجزائري بسبب الاستعمار.

ولعّل من أهمها السّيرة الذّاتية للأديبة (فاطمة آيت منصور) أم جان عمروش الموسومة بـ: (قصة حياتي 1946 histoire de ma vie)، بما يحمله ذلك العنوان من وعي من قبل (فاطمة) بأنّها تحاول التأريخ لحياتها بقلمها وكأنّها تريد إعادة الاعتبار لنفسها ولا تترك

[1] – عكاشة فاطمة : **البنية السردية في "الحفر في تجاعيد الذاكرة" لعبد الملك مرتاض**، رسالة ماجستير، جامعة وهران السانيا 2011، مقابلة مع الدكتور عبد الملك مرتاض ب 13 – 02 – جامعة وهران – 2012، ص 15 .

إصدار الأحكام المسبقة لأحد، بسبب العار الّذي لحقها منذ ولادتها إذ هي ثمرة لعلاقة غير شرعية ولم يرد الوالد الاعتراف بها، اضطرت لمجابهة المجتمع القبائلي بعاداته وتقاليده القاسية وحدها، فقرّرت أن تترك لابنها المفضّل (جون) تركة معنوية يعرف لماذا هو (جون عمروش)، كما طلب منها هو نفسه أن لا تحذف أيّ ذكرى أو حادثة، كي يعلم باقي الناس حياة الفقر والحرمان وما ينتج عنها، فرغم المعاناة والانتهاكات الّتي مارسها الاحتلال الفرنسي بحقها، لايزال للمرأة الجزائرية شيء خاص بها تمتلكه رغما عنه هو قلمها وحروفها لتحكي بهما حياتها وحياة ذويها .[1] وهذا رغبة من الكاتبة في التحرّر وإثبات ذاتها وتقديم الحقيقة لابنها من خلال الثورة على الكبت والاستغلال اللّذين يَسِمان وضع المرأة القبائلية .

نشرت كذلك (الطاوس عمروش) عدة روايات ذات طابع أوتوبيوغرافي مثل(ياقوت سوداء 1947 م، نهج البطال 1960 م، العشيق 1975 م).[2]

كما تتجلى لنا السّيرة الذّاتية في روايات (آسيا جبار) (الحب والفانتازيا L'amour, la fantasia) سنة 1985م، الّتي تستهلُّها بالبنت العربية الذاهبة لأوّل مرة للمدرسة في صباح الخريف ويدها بيد أبيها ...تخرج لتعلُّم الحروف الأبجدية متحدِّية المجتمع كون والدها مدرسا بالمدرسة الفرنسية غير مبالٍ بعادات المجتمع، وعليه تكون الكتابة معبَرُها الوحيد لتقول وبجرأة أنا تلك الفتاة العربية. وكذلك رواية (ليلى صبار) (لا أتكلم لغة أبي Je ne parle pas la langue de mon pére)، سرد سيرذاتي اعتبارا من أنّ الكاتبة التزمت بالخاصية الأساسية للسّيرة الذّاتية وهي كتابة الواقع، إنّها تسرد قصتها بحسب ما يضبطه العقد السّيرذاتي الّذي حدَّده(فيليب لوجون) ويتّضح ذلك بصورة أساسية عبر تماثل هوية كل

[1] – ينظر في : سمراء جبايلي : **الصوت النسوي في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفلرنسية**،رواية السيرة الذاتية مليكة مقدم أنموذجا،رسالة ماجستير في الأدب الجزائري العالمي المكتوب باللسان الفرنسي،كلية الآداب واللغات،جامعة الحاج لخضر باتنة،2015، ص 83

[2] – بودربالة الطيب: **من السيرة الذاتية إلى السيرة الروائية**، كتاب الملتقى الدولي الرابع عبد الحميد بن هدوقة ، مديرية الثقافة برج بوعريريج،ط1 ،2001 م ،ص 209

من المؤلِّف والراوي والشّخصية الروائية كذلك استعمال ضمير المتكلّم. ومن روايات السّيرة الشّخصية رواية (مليكة مقدّم)(رجالي Mes lommes) 2005 م، وهي تاريخ لمراحل وفصول من حياة الكاتبة في الجزائر وفرنسا، وإن كانت تركِّز كما في العنوان (رجالي) على علاقتها (الكاتبة) بعالم الرجال.[1]

تميزت رواية السّيرة الذّاتية النسوية في الجزائر في هذه الفترة بأن جعلن من سيرهن نقطة تقاطع في(إثبات الذّات والبوح والحرية) ومحاولة الكشف عن جرح عميق في الذّاكرة وترجع به إلى الذّكريات المأساوية المؤسسة للاغتراب والقطيعة والذوبان في هوية الآخر.

من خلال ما سبق نجد أنّ " الرواية الجزائرية في معظمها إن لم تكن كلها روايات مادتها الأساسية سيرة الكاتب الذّاتية في صورة واقع يتم الانفصال عنه تدريجيا والتحليق في عالم الخيال الأرحب، ثم العودة إلى هذا الواقع ثانيا للانفصال عنه مرة أخرى".[2]

وما قلناه ينسحب كذلك على باقي الروائيين أمثال مزراق بعطاش وعبد الله الركيبي و عمار بلحسن و أحلام مستغانمي و زهور ونيسي و إنعام بيوض وفضيلة الفاروق ومصطفى فاسي ....إلخ .

خاض الروائي الكبير(واسيني الأعرج) في هذا القرن الحادي والعشرين غمار الكتابة السيرية وأراد الخروج عن المألوف فكتب (سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني) سنة 2014 والّتي تعدّ حقا ثورة على التقليد السّائد في الكتابة السّيرذاتية وأعتبرها هي ملتقى جميع أعماله الروائية والّتي كان العنصر السّيرذاتي حاضرا فيها بداية من رواية طوق الياسمين، وقع الأحذية الخشنة، ونوار اللّوز، وفاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، والمخطوطة الشرقية وشرفات بحر الشمال، وسيّدة المقام، وحارسة الظلال، وذاكرة الماء، ومملكة الفراشة...، بل

[1] – ينظر في : سمراء جبايلي : **الصوت النسوي في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية**، رواية السيرة الذاتية مليكة مقدم أنموذجا،ص 83

[2] – أحمد حميدوش:**السّيرة الذّاتية في الرواية الجزائرية**، ص 220

تعتبر نموذجا أدبيا أصيلا من النماذج السّردية الجديدة التي تدخل ضمن ما يسمى الكتابة عن الذات، فهي رواية طويلة النّفس تستجيب لشروط الإبداع الروائي الّذي يستند على الذّات في العملية السّردية ويتمرد على التحدّيات النوعية، ليشكّل طرازا سرديا مستحدثا يصعب تجنيسه أو تصنيفه.

إنّ القارئ لأعمال (واسيني الأعرج) يدرك أنّه ليس مجرد روائي عادي، إنّه كاتب يحترف الكتابة الروائية حتى النخاع وإنّه من الأقلام القليلة الّتي حجزت مكانا لها في ذاكرة المتلقين قبل أن يكون لها مكانا في الساحة الأدبية المعاصرة. وسيرة المنتهى يُبرز الكاتب فيها جرأة عالية على التعرّي والكشف أمام القارئ وبصورة جديدة مبتكرة.

يمكن القول أنّ في الجزائر كثيرين من رموز هذا الوطن لا يملكون سيرة ذاتية كاملة ويستحقون التمجيد والوقوف عندهم طويلا، ليس من أجلهم ولكن من أجل الذّاكرة الوطنية الّتي من شأنها أن تثبت الهوية والوجود، لأنّنا اليوم نضيّع الذّاكرة أو ما يشكّلها عبر الأزمنة المتعاقبة.

الفصل الثّاني :

تجلّيات الميثاق السّيرذاتي في"سيرة المنتهى"

1 – ثنائية القناع والتّجلي في روايات واسيني الأعرج.

2 – المكوّن الشّكلي في سيرة المنتهى/عجائبية التّشكيل.

3– الميثاق السّيرذاتي الدّاخل نصّي.

4 – الميثاق السّيرذاتي الخارج نصّي.

الفصل الثّاني : تجلّيات الميثاق السّيرذاتي في"سيرة المنتهى"

2 – 1 ثنائية القناع والتجلي في روايات واسيني الأعرج:

ما من شكّ في أنّ كلّ ما طُرحت قضية صلة الرواية بذات صاحبها نصطدم بسؤالين أساسيّين هما لماذا يذهب كاتب قصة حياته أو جزء منها إلى الرواية و يترك السّيرة الذّاتية؟ ماذا يمكن أن تقدِّم الرواية للكاتب ممّا لا تستطيع تقديمه السّيرة الذّاتية ؟ ومن خلال طرحنا للسؤالين السّابقين تتجلى لنا قضية مهمة من قضايا تقنيات الكتابة الروائية و هي (القناع) الّذي يعني التلاعب المستمر بين البوح والتستّر والكشف والتخفّي وعبث الرواية بالقارئ إذ تقدّم له حقيقة الوقائع مدة من الزمن ثم لا تلبث تتركه وحيدا يواجه رياح المتخيّل لا يدري أين الحق من الكذب ولا الوجه من القفا.

2 – 1– 1 : القناع / التماهي السّيري :

إنّ إستراتيجية النّص تقوم عادة على جملة من التقنيات الإجرائية، يمارس الخطاب من خلالها آليات في الحَجب، والتبديل أو النّسخ، وهنا مَكمَن السِّر في النّص، أي أنّه يُخفي إستراتيجيته ولا يفضي بكل مدلولاته، ولهذا فقوة النّص هي في حَجبِه ومخاتلته لا في إفصاحه وبيانه، في اشتباهه والتباسه لا في أحكامه وإحكامه، في تَبايُنه واختلافه لا في وحدته و تجانسه[1]؛ أي أنّ النّص يتعامل معه القارئ بكشف المحجوب، غير الظّاهر و المندسّ في ثنايا النّص كالأوراق المستورة والمستندات السّرية والرسائل فكلّما زادت مساحة النص تنوّعت احتمالات القراءة.

تكلمنا سابقا عن هوية السّارد واستعمال ضمير الحكي (أنا ، هو ، أنت) أو على طرائق متنوعة يتوسّلها مؤلِّفو الروايات للتخفِّي ووضع الأقنعة، طاردين كل ارتياب في صلتهم المرجعية بأبطالهم مؤكِّدين انتماء نصوصهم إلى المتخيّل الروائي و من أهمّ هذه

[1]– ينظر في :علي حرب : **نقد المركز الثقافي الغربي** ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 2005م، ص 18

الأقنعة مباعدة الكاتب المؤلِّف بينه و بين بطله من حيث الاسم، أو سيرة البطل نشأة وثقافة وتكوينا أدبيا وعلميا ومهنة، و ربما يكون القناع أصدقاء المؤلِّف ومعارفه من نساء ورجال فيعمد السّارد إلى تحويلهم إلى شخصيات قصصية وفنيّة بأسماء مستعارة غير أسمائهم الحقيقية محتفظا بأدوارهم في حياة المؤلِّف الواقعية .

لعّل حاجة المؤلِّف إلى القناع هو أنّه يوفّر له الحماية عند كتابة حياته أو جزء منها ويبعده عن فضاء المراقبة ويعطي له مساحة واسعة من الحرية و يبعده عن دائرة سوء الفهم والاتهام فمن شأن " القناع أن يُقيم حاجزا بين الأحداث المروية وحياة المؤلِّف الحقيقية فيضمن له ولمن يحيطون به قدرا من الصيانة والسّتر يقيه ويقيهم من الافتضاح والهتك، وقد أشار (فيليب لوجون) في سياق حديثه عن صعوبات السّيرة الذّاتية إلى صعوبة نزع القناع و حديث المرء بصراحة ودون لبس عن حياته الشّخصية فأن يحكي الإنسان عن حياته الخاصّة أو العائلية أو الغراميّة باسمه الشّخصيّ، معناه أن ينال حتما من الحياة الخاصّة للأقارب،إنّه نوع من استعمال العنف ومن الشّطط في السّلطة الّتي يخوّلها النشر والكتابة "[1] لذا فإنّ المتخيّل الروائي هو القادر على أن يضمن مسافة بين النّص والواقع التاريخي و بين الشّخصية الروائية و خالقها الكاتب .

وهذا ما نجده في كتابات الروائي (واسيني الأعرج) من خلال تجربته الروائية الّتي دامت حوالي 40 سنة من الكتابة فهو يزاوج بين السّيرة والرواية في العديد من رواياته ممّا يربك العلاقة بين الرواية والسّيرة، فواسيني يكتب ما يشبهه حتى في الرواية التاريخية فهو يغوص بعيدا في التفاصيل، يكتبها بإنسانيته يسعى إلى إثارة الحساسيات المشتركة بين الكاتب والقارئ، حتى ليخيّل إلى قارئه أنّه يكتب عنه قصته لكنّه في الحقيقة يُؤنسِنُ شخصياته و يطلق الخيال ليجد صداه بعيدا في أعماق قارئه.

[1]– ينظر: محمد آيت ميهوب: **الرواية السّير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 501

لعّل حياة المنفى الّتي قضاها واسيني في فرنسا (20سنة) وحياة التّرحال الّتي طُبعَت بشخصه فصار المكان عنده يحيل إلى اللّا مكان أو إلى مكان زئبقي و أصبح مكانه الثابت هو اللّغة ولكن لديه أمكنة محمّلة بذاكرة نابضة جعلته يوزّع سيرته على معظم رواياته فالقارئ المتمعّن في كتابات واسيني يلمح العنصر السّيري في الكثير من نصوصه ربما لخوف من فاجعة أو للإجابة عن تساؤلات كانت تؤرّقه أو لقلق نفسي نظرا لطبيعة الحياة الّتي عاشها، فمثلا تكشف رواية (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر) عن مظاهر عديدة ومؤشّرات دالة على انخراطها في مسالك التّماهي السّيري من خلال استعادة الكاتب لجوانب طفولته البائسة فاشتغاله على الذّاكرة والتّداعي، والحلم السبيل إلى اختراق الأنساق التقليدية للسّرد، واستبدالها بأخرى تقوم على تداخل الأزمنة لا على تعاقبها . كما يوحي التقسيم الخارجي للرواية باستحياء الكاتب لبنية نص (ألف ليلة و ليلة) من خلال تسمية القسم الأول باللّيلة الأولى والقسم الثّاني باللّيلة الثّانية.

وفي رواية (طوق الياسمين) تنطلق تجربة (واسيني الأعرج) فيها على التّماهي البيوغرافي السّيري بين شخصية الراوي وواسيني الأعرج، حيث نجد الرواية تُترجم عوالم وأحداث و تفاصيل دقيقة من حياة الأعرج، عاشها في مدينة دمشق أثناء دراسته فيها، كما تصوّر علاقاته مع أصدقائه و طلبة الجامعة و ذكرياته الّتي جمعته (بمريم) و (عيد عشاب) الجزائريين و(سلفيا) ابنة دمشق وتتحدّث عن العلاقة العاطفية الحميمية والمأزومة الّتي جمعته(بمريم)، و الّتي آلت إلى مصير بائس وبالتّالي فالرّواية تنقل التّجربة الذّاتية وتكشف النّقاب عن محطة هامة من حياة الأعرج نفسها، واستطاع في (طوق الياسمين) أن يُترجم معاناة الذّات ويكشف خباياها ببراعة وفنيّة عالية خاصة رسائل مريم إليه الّتي كشفت درجة كبيرة من البوح الذّاتي.

وفي رواية (ضمير الغائب) نجد واسيني يتكلّم عن مسألة الشهيد الّذي لا قبر له و إسقاطا على والده الشهيد الّذي استشهد تحت التعذيب ولا يعرف له قبرا إلى اليوم مثّلها بشخصية(الحسين) أثناء رحلة بحثه عن موت والده الشهيد (المهدي) تكشف عن عمق

المعاناة الاجتماعية والهمّ الإنساني الّذي يعانيه النّاس في واقعهم وواقع أُسر الشّهداء البائس يقول: "... **استوقفني من جديد صوت بائع البيض والخبز و الحشائش الّتي تُؤكل يقال إنّها امرأة شهيد زوجها سقط في مكان ما أو في ظروف غامضة وليس لديها ما يثبت استشهاده مع أنّها تُقسم برأسه أنّ هذه الأرض شربت من دمه »**[1]

تقدّم لنا رواية (فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف) قصّة الأصول الأندلسية لواسيني الأعرج الّذي ذكرها في العديد من رواياته وانتسابه إلى جدّه الروخو الّذي رحل من غرناطة إلى ميناء(يوشع) بتلمسان حيث يقول : **" كانت دنيا زاد تعرف الكثير ممّا خبأته شهرزاد عن الملك شهريار و تعرف أنّ البشير آخر السّلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة "**[2]، فقد قدّمها من خلال التّعالق النّصي التراثي مع نص ألف ليلة و ليلة فاستلهم حكايات شهرزاد للملك شهريار لإعادة تفعيله واستمراريته للتّعبير عن الحاضر عبر شخصيتي (قطر النّدى و ابن المقتدر).

ونجد قصة الفردوس المفقود (الأندلس) في روايات (حارسة الظلال والبيت الأندلسي و ذاكرة الماء) وجسّد شخصية (حنّا) صورة الذّاكرة المورسكية، وأنموذجا مثاليا في خيالها للجنّة الأندلسية، الّتي ظلّت مسكونة بها وعالقة داخلها يقول: " **حبها الأكبر هو استرجاع قصّة أجدادها الأندلسيّين الّتي سحقهم صمت هذه المدينة الباردة، جدّتي مورسكية من الرعيل الأول، لا تتوقف أبدا عن الحديث عن أجدادها الأوائل ... »** [3]

و يقول في رواية البيت الأندلسي: **" يسكا ...أريد أن أدفن هنا بمقبرة ميرا مار، الّتي دشّنتها حنّة سلطانة ثم جدّي الأوّل غليليو الروخو قبل أن يملأها الّذين جاؤوا من بعده"** [4] وفي موضع آخر من الرواية **" إلى اليوم لا أعرف إذا كان جدّي مسيحيّا أو**

---

[1] – واسيني الاعرج : **ضمير الغائب** ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،دمشق،1990، ص 26

[2]– واسيني الأعرج : **فاجعة اللّيلة السابقة بعد الألف** ، دار كنعان ، دمشق ، ط1 ، 1993

[3] – واسيني الأعرج : **حارسة الظلال** ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ط1 ، دار الفضاء الحر،الجزائر،1999 ص 7

[4] – واسيني الأعرج : **البيت الأندلسي** ، منشورات الجمل، بيروت ، ط1 ، 2010 ، ص9

مسلما لم أسأل أحدا لأتأكّد من ذلك ؟ "[1]، ثم يتكلّم عن سفره إلى إسبانيا للبحث عن الوثائق الدّالة عن أصوله **"عندما ذهبت إلى إسبانيا بحثت في وثائق الإسكوريال ومكتبة طوليدو القديمة عمّا ذكره غليليو عن حياته وعن تهجير المورسكيين والمارانيّين ..."**[2]

وفي رواية ذاكرة الماء يحاول العودة إلى الماضي، وترسيخ هذه الجذور التاريخية والحنين إلى الأندلس **" بي شوق كبير لفعل ما كان يفعله أجدادي الأوائل، جدّي القديم عندما غادر أندلسه الّتي نبت فيها، يقول الرواة إنّه لم يحمل في جيبه إلاّ حفنة تراب..."**[3]، إنّ استلهام واسيني الأعرج للنسّق التاريخي الأندلسي لهذه الروايات لم يكن فقط من قبيل محاكاة للفردوس المفقود، وإنّما جاء ليكون قراءة نسقية واعية لقيمة هذا الإرث الثقافي الّذي خلّده العرب في الأندلس، و محاولة إنقاذه من المسح والاندثار.

ونتصفّح رواية (ذاكرة الماء) نجد قائمة طويلة من القرائن الدّالة على موافاة السّرد لسيرة الروائي في تركيب الأسرة وانحدارها الريفي والطبقيّ، وسمات تكوينه، وتربيته الثقافية وتعليمه، وإقامته أو انتقاله إلى الأماكن الّتي تعلَّم أو عاش أو علم فيها فهي رواية مموهة لسيرة ذاتية وتعدّدية حقيقية هي سيرة تصدر عن ذاكرة متروكة لمخزونها " شأن السّير الّتي تتحكّم في سردها الذّاكرة الّتي تحبكها "[4]

وثمة تصريحات وآراء كثيرة للكاتب توافي تفكير بطل الرواية المثقف والروائي والأستاذ الجامعي يقول في حواره مع كمال الريحاني : أنا أكتب حياتي قطرة قطرة ولكن حياتي الّتي عشتها، وحياتي الّتي يمكن أن أعيشها أو الحياة الّتي خسرتها. عندما أكتب شخصية قريبة منّي أو تشبهني كأن تكون أستاذ جامعيا أو فنانا، هذه الشّخصية فيها مني لكنّها ليست أنا في تفاصيلها قد تكون أنا في روحها ففي مريم هناك بعضي. فلوبير قال : مدام بوفاري هي

[1]– واسيني الأعرج : **البيت الأندلسي** ، ص 10

[2] – المصدر نفسه ، ص 17

[3] – واسيني الأعرج : **ذاكرة الماء** ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ط1 ، دار الفضاء الحر،الجزائر، 1997 ، ص 104

[4] – يمنى العيد : **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**،دار الفكر،بيروت،لبنان،ط 2 ،1999 م ،ص 128

أنا ؟ Madam bovary c'est moi بالضبط، فلوبير كان ساعتها يقفي على كلام لويس الرابع عشر الّذي قال : فرنسا هي أنا La France C'est moi، هو ليس فرنسا لكن في داخله كان يشعر أنّه فرنسا و كذلك الأمر مع فلوبير .

يضيف واسيني: ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السّيرة الذّاتية فيها الكثير ممّا حصل لي ولابنتي، ولما حدث لزوجتي الّتي رحلت مع ابني، و لكن ليس ذلك ما حصل بالفعل وبكل دقة .الرسائل الموجودة صحيحة وبعضها غير صحيح، إنّها ألعاب فنية، فواحدة من الرسائل هي رسالة أحلام مستغانمي و ليست رسالة زينب، أحلام هي الوحيدة الّتي خاطرت و زارتني في بيتي سنة 1993 م، وهذا لا أنساه رغم اختلافي معها حول الكتابة ووظيفة الأدب... وفي تلك الظروف أعلنوني وزيرا للثقافة .[1]

أمّا عن الأحداث الّتي ألمّت بالجزائر في العشرية السوداء فقد قال : آه بالضّبط ما حدث في ذاكرة الماء تلك الرحلة حدثت حرفيا، وكما تعرف النّص مثل الإنسان يسافر وينتقل، ومرة في حوار مع مجلة ألمانية شهيرة سألوني سؤالا عن هذا الموضوع فتحدّثت عن صعوبات نشر الكتاب، وصادف أن قرأ هذا الحوار خالد المعالي صاحب دار الجمل بألمانيا فبعث لي رسالة لكنّني كنت بالجزائر، وأتنقّل بسريّة تحت وقع التهديدات، فقد هجرت البيت وتفرّقت العائلة، كنت في مكان وزوجتي في مكان آخر، ولما وصلت رسالة خالد معالي إلى الجزائر ثم إلى اتحاد الكتّاب الّذي بعثها إلى أماكن مختلفة، ثم وصلت إلى أحد طالباتي الّتي أتت بها إليَّ بعد قرابة سنة .[2] يقول في حواره مع ابنته (ريما) أثناء سفره إلى باريس بسبب استهدافه من طرف الإرهاب:

[1] – ينظر في : كمال الريحاني :**هكذا تحدث واسيني الأعرج**،الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس،2009 ص 61

[2]– المرجع نفسه، ص 39

وبعد أن تحدّثت مع ريما، صمتنا طويلا، كنّا نتقاطع داخل نجمة هاربة، وننكسر كحرفين مثقلين بالمعاني والشّعر والخوف، في انتظار سحر قادم اسمه السفر(...)

- هل يعرف أحد بسفرنا؟

- لا أحد. طبعا ما عدا طَاطَا فاطمة

- وعمال الخطوط الجوية؟

سؤال كان يعني الكثير، خصوصا بعد حادثة تفجير المطار الدولي والتواطؤات التي حصلت داخله...[1]

ويتكلم عن أمه أميزار وأخواته البنات ومولده وتسميته وقريته الحدودية يقول: **...لم أعد أتذكر شيئا مهما سوى ما قالته العرافة لأمي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي. كانت أمي حاملا بي، كانت تخط لها الأوشام على زندها(...) اسمعي يا لالة مولاتي بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى.قبل أن يكون رابعك صبيا.خامسك، أبشرك، سيكون صبيا جميلا، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين. سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا.تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد.**[2]

يؤكد هذا الكلام ما قلناه سابقا بأنّ واسيني يكتب ما يشبهه وهذا من أجل إشراك القارئ وإثارته حتى يندمج، ومعه يخيّل له أنّه يكتب عنه " فالتّداخل بين ما هو واقعي ولعبة التخيّيل أعطت للروائي مساحة كبيرة من الحرية "[3]، فبفضل الراوي التخيّيلي يستطيع الروائي أن يخلق عالما روائيا مشكلا للواقع، دون أن يضطرّ إلى أن يبرِّر للقارئ خياراته و يدافع عن مواقف شخصيّاته، فقد حمل الراوي عبء ذلك كلّه .

---

[1] – واسيني الأعرج : **ذاكرة الماء**، ص 83

[2] – المصدر نفسه، ص 15

[3]– محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 501.

نظرا لما توفره رواية السيرة من امكانيات إبداعية غير محدودة تفتح للأديب آفاقا لا نهائية على خلاف كتابة اليوميّات والمذكّرات الّتي تقتضي الوفاء والإخلاص لحياة المؤلِّف.

اختار الروائي واسيني الأعرج إستراتيجية التوفيق بين وصف ملحمة شبابه من جهة ورصد معالم حياته الاجتماعية و الثقافية و خاصة السياسية من جهة أخرى .

فالنّظرة الأنثوغرافية الّتي تسمح بالتّعبير عن بعض ملامح الهُوية الثقافية للمجتمع الجزائري إبّان العشريّة السوداء، تفاعلت مع النّظرة الأتوبيوغرافية داخل النّص الروائي وكأنّه يريد إقناع القارئ بأنّ ما ورد في هذه الرواية هو الواقع الجزائري بعينه يقول: " **كُتِب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى، على مدار سنتين من الخوف والفجيعة، بدءا من شتاء 1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا العالق في الحلق كغصّة الموت والّذي لم تستطع الذّاكرة لا هضمه، ولا محوه بين دهاليزها ورمادها وأُنهي بالجزائر في سنة 1995، ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلاّ أنا وامرأة من رخام ونور، ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية."**[1]

كتب واسيني هذه الرواية وهو محيط على معرفة للأحداث المذكورة في المتن الروائي لأنّها تتّصل بتجاربه الشّخصية ومحيطه الاجتماعي المباشر وغير المباشر، إنّه جرح الشّاب الّذي لا يلتئم والّذي تغذّيه جراحات التاريخ وتأوُّهات الذّاكرة الفردية والجماعية بالإضافة إلى ذلك نجدها اعتمدت على ضمير(الأنا) (الأستاذ الجامعي و الروائي) في سرد أحداثها.

و في رواية(شرفات بحر الشمال)، القصّة الّتي تتحدّث بضمير السّرد (الأنا المباشر) و يسردها(ياسين) بطل الرواية، الفنان النّحات الّذي يعيش واقع الجزائر بعد أكذوبة التحرّر منذ سنين طفولته الأولى إذ يفقد والده، وتربيه أمه وأخته العظيمتان، وبطل الرواية (ياسين) يتقاطع مع المؤلِّف الحقيقي (واسيني) في مواطن متعدّدة لا تقف عند الشبه الجسدي، بل تتعدّاه إلى الفضاء المعنوي والموروث الثقافي وحتى في الجذر الّذي يشتمل تمويهه أو تعديله

[1] – واسيني الأعرج : **ذاكرة الماء**، ص 7

أو إلغاءه بالمرة (الجدّ الأندلسي المستقّر على الدوام في الخلفية الأدبية والثقافية والملحمية للكاتب)، بالإضافة إلى الأخت (زوليخة) صانعة الفخار والأم (أميزار) والأخ (عزيز)، يقول: "...**شعرت بانكسار عميق هذا اليوم وأنا ألملم شؤوني الصغيرة، وأنزع للمرة الأخيرة، من على الحائط المتآكل، صور الوالد وزوليخة وأمّي وإطار عزيز المذهّب الّذي كدت أنساه في الزاوية لولا تلك الالتفاتة غير المحسوبة..**"[1]، وحياة المنفى فـ(ياسين) لم يعد قادرا على العيش وسط عواصف ونسف للحياة والحريّة والسعادة والأمان، فهو يفكر في رحلة إلى لوس أنجلس ليرسي قواعد جديدة لحياته مرورا (بأمستردام) وفي هذه الأثناء تنقطع صلته بواقعه في الجزائر ليتوقع ما يمكن أن يكون مصدر سعادته، تجذبه شرفات المدينة الجميلة وتشدّه المآسي الّتي تركها وراءه تتداعى لديه صور الأهل والأحبة والأصدقاء، والموت يخطفهم من كل جهة، بأساليب وحشية مختلفة بين اغتيال و صدمة و فاجعة.

يقول : " **كل الّذين ملؤوا قلبي، سقطوا في أيام الموت الأولى و ما تبقى أكلتهم المعابر و الحواجز المزيّفة منذ أن عاد القتلة إلى شوارعهم التي احتلوها عندما كانت المدينة لهم و لا تشهد إلاّ بهم** "[2]، ويأسف لحال المدينة الّتي اكتنفها الغموض والالتباس بسبب ما آلت إليه بسبب الإرهاب وكان الاستقلال في نظره لا معنى له يقول:**" كأن تاريخ الاستقلال منذ أربعين سنة لا معنى له سوى العودة الدائمة إلى جرح الذاكرة "**[3].

أمّا رواية (أنثى السراب) والّتي تتكون من ثلاثة فصول فنستطيع أن نقول أنّها تخيّيل على تخيّيل أو ميتا تخّيّيل لأنّها تنفتح على نصوص روائية متعدّدة لواسيني الأعرج (طوق الياسمين وذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال)، لقد اشتغل هذا النّص على إعادة إنتاج التيمات السّيرية الموجودة في الروايات المذكورة مع بعض التعديل الطفيف(ذكر اسمه حرفيا

[1] – واسيني الأعرج : **شرفات بحر الشمال**، دار الأدب، بيروت، ط1 ،2002، ص 8

[2]– المصدر نفسه، ص 183

[3] – المصدر نفسه ، ص 78

(واسيني) " **واسيني لم يقم من غيبوبته**"[1]، واسم ابنه (باسم) وبعض مؤلّفاته "**وأنا لا علاقة لي بذلك مطلقا، في فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف..لم أعرف هل هي مدينة شرقية أم غربية في مصرع أحلام مريم الوديعة..مع ابنته صافو في ذاكرة الماء..كان ذلك في وقع الأحذية الخشنة..**[2] والأشخاص الّذين التقى بهم (محمود درويش) " **ليست المرة الأولى الّتي يرشح فيها درويش. في مرة من المرات كنا في رحلة مع بعض بين عمّان وباريس..**[3]

نستطيع القول أنّ روايات (طوق الياسمين ، ذاكرة الماء و شرفات بحر الشمال) هي روايات سيرذاتية بُنيت على تفاصيل حياتية للكاتب لكن بدرجات متفاوتة من الإفصاح والترميز وقد ذكرها بعناوينها الحقيقية في رواية (أنثى السراب) بالإضافة إلى رواية (سوناتا لأشباح القدس) وهي عناصر تتضافر مع اسم الكاتب لتؤكّد المنحى السّيري شبه الصريح الّذي اختاره الكاتب بوعي كامل.فهو يصرح بقوله :" **زالت بعض الموانع من ذاكرتي وانتابتني رغبة محمومة لكتابة نفسي قبل فوات الأوان.**" وهذا يعتبر اعترافا من الكاتب طالما تجنَّبه كثيرا في رواياته السابقة. وفي موضع آخر من الرواية يقول :" **لم أفعل الشيء الكثير سوى أنّي استعملت حيلة الكتابة لأجعل من المستحيل ممكنا (...) ولهذا ما أنشره في الروايات هو حقيقة محاطة بأجمل كذبة هي الأدب.**" [4]، فهذه الاعترافات لا تقل فيما أعتقد جرأة عن اعترافات (جان جاك روسو).

انطلاقا ممّا سبق فالقارئ لنصوص (واسيني الأعرج) خاصة الأخيرة منها، يجد نفسه مضطرا إلى الانتباه إلى بعض المكوّنات الفنيّة والموضوعيّة المتكرّرة من نص إلى آخر ،ومن عنوان إلى عنوان آخر بعده، مصنَّفة جميعا تصنيفا واحدا، ومنتسبة انتسابا واحدا إلى جنس الرواية، بينما تكاد تجمع معظم كتاباته على سطوة الذّات، فواسيني الأعرج ينوّع في أساليبه

[1]– واسيني الأعرج :**أنثى السراب**، موفم للنشر،الجزائر، 2015 م ،ص 13

[2]– المصدر نفسه، ص 527 – ص 528

[3] – المصدر نفسه، ص 560

[4] – المصدر نفسه، ص 32

السّردية تجده يمزج بين الرسائل والمذكّرات وذلك من أجل الغوص في أعماق الذّات البشرية تاركا فسحة من المتعة والتأمل والتفكير، أو نقول أنّ أعماله تقع بين حقيقيّ ومتخيّل لغرض إقناع القارئ بصدقيّة ما يقرأ وتقوية واقعية النّص.وهذا يدل على خبرة كبيرة وعميقة وبراعة أدبيّة يمتلكها واسيني من خلال سيطرته على وسائط وتقنيّات فنيّة متعدّدة، وسنجد كل العناصر السّيرية السّابقة الذّكر تتلاحم مع بعض الزيادة لتشكّل وتتجلى لنا روايته السّيرية (سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني) موضوع الدراسة.

2 – 2: المكوّن الشّكلي في سيرة المنتهى/ التجلّي وعجائبيّة التّشكيل

إنّ الذّات قد مرّت عبر مسيرتها بتطورات أسهمت في الاعتماد على تقنيات جديدة،حتى الأشكال القديمة، وظفت فيها تقنيات جديدة، فجيل طه حسين هو الّذي خطا الخطوات الأولى في طريق القص السّيري، وهذا الجيل ينتمي طبقيا إلى(الطبقة المتوسطة) المحافظة اجتماعيا.

ومن حيث انتمائهم الفكري فقد عرفوا "صراعا حادا بين الرؤى التقليديّة الموروثة والرؤى الحديثة المستفادة من الغرب عن طريق الترجمة في مجال الفكر والسياسة والمجتمع "[1] إضافة إلى ثقافتهم الغربية الّتي أسهمت في زيادة الحيرة والتذبذب في محاولة تقليد الغرب حيث كان في تصوّرهم أنّه هو الأفضل والأقوى، ثم "استشرى بينهم الاقتباس، وبين الصراع بين الهوية والتراث والموروث فأصبح الصراع حادا بين الاقتباس وما تصور أنّه الأفضل،أو الاعتماد على بنى سردية (سائدة) فكان التمرد طبيعيا على هذه التقاليد من خلال إعلاء الذّات، وفي ذات الوقت عاودوا الرجوع إلى الآخر بالاقتباس.فأخذوا الشّكل الروائي للتعبير عن ذواتهم، ومن ثم جاء هذا الشّكل الغربي ليعبر عن حاجات فنيّة وفكريّة. "[2]

---

[1] – شكري البخوت: **سيرة الغائب سيرة الأتي السّيرة الذّاتية في كتاب الأيام لطه حسين**، دار الجنوب، تونس 1992،ص 28

[2]– ممدوح فراج النابي : **رواية السّيرة الذّاتية في مصر، دراسة في التأصيل والتشكيل**، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط1، 2011م، ص 162

لكن الجيل الجديد جاء اتّكاؤه على الشّكل الروائي وفقا لإمكانات الإخفاء والتمويه الّتي يوفّرها هذا الشّكل لما هو شخصي وخاص، حيث تذوب معالم التجربة المعاشة ذوبانا فنيا داخل المتخيّل السّردي، عبر تحصينات من الصيغ والأساليب والتقنيات بغية تشظّي السّرد وخلخلة حركة السّرد عبر التّتابع الزمني.

ولم يكن القالب الروائي هو الشّكل الوحيد الّذي سعى الكتّاب من خلاله إلى تمرير ما هو شخصي أو معيش، بل أنّ هناك من أخذ بأشكال أخرى مثل السّيرة والمذّكرات واليوميات والرحلة ...وغيرها من أنماط القصّ.

وهذا التنوّع في الأخذ بهذه الأشكال المختلفة للتّعبير عن الذّات، إنّما يشير إلى أنّ الذّات تسعى إلى " التّمرد على كل الأعراف التي كانت سببا في معاناتها، سعت في الجانب الآخر إلى التمرّد على الشّكل السائد الّذي انتهجه معظم الكتّاب، فجاءت استعاراتهم لهذه الأنماط كنوع من تأكيد سلطة الذّات وتمرّدها على نمط (سائد)، المهم أن يلائم التجربة ولا يكون عائقا في انطلاقها إلى التحرّر."[1] لهذا نقول بأنّ قلة من الكتّاب هم الّذين يعتمدون عند صياغة مواقفهم على أنماط تختلف أو تكاد عن الأنماط الّتي تصاغ بها المتون في الأعمال الروائية، ومرجع هذا ناتج عن عدم شيوع هذا الشّكل السّيري في الحقل التّداولي العربي، مقارنة بشيوع نمط الرواية الّتي تمتد إلى أوائل القرن التّاسع عشر، والسبب الثّاني راجع إلى مدى تقبّل العقلية العربية لهذا النوع (رواية السّيرة الذّاتية أو السّيرة الذّاتية الروائية) خاصة في ظلّ وجود أنواع أخرى بديلة يستطيع من خلالها التعبير عن ذاته مثل (السّيرة الذّاتية والمذكرات واليوميات والاعترافات وغيرها...)

ومن خلال الرواية السّيرية –حسب المؤشر الإجناسي الموجود على صفحة غلاف الرواية–(سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني) للكاتب لواسيني الأعرج والّتي هي موضوع الدّراسة، نجد أنّ الكاتب زاوج بين الشّكل الروائي والشّكل السّيري بطريقة جديدة مستعينا بفكرة

[1] – ممدوح فراج النابي : **رواية السّيرة الذّاتية في مصر، دراسة في التأصيل والتشكيل** ، ص 163

المعراج كوسيلة مقبولة كبنية أدبية، ولها ما يبرّرها في تراثنا العربي وهذا يدل على أنّ شكل الكتابة مسألة اختيار من طرف الكاتب.

ولكن هذا الاختيار ليس بالأمر السّهل يقول واسيني : " كان لابد من اختيار الأدوات الأكثر استجابة لكتابة تخرج من دائرة المعتاد والمكرّر،لأنّي أومن أنّ الكتابة هي في النهاية نسف للمعتاد مع تحمل مسؤولية الكتابة طبعا وتبعات الخيارات.هذا النّص تحديدا الّذي يراهن على أن يكون سيرة عليه أن يتحوّل إلى نص يقول الحياتي والسّيري واليومي ولكن أيضا يبرّر خيارات كتابة تقع خارج جاذبية الأرض ويقينها، وجدتّني وأنا أكتب هذا النّص بين سيرة في مسلكها التقليدي أو اختيار مسلك آخر أكثر صعوبة واستجابة للثيمة المختارة فاخترت الطريق الثاني "[1]

إنّ رواية سيرة المنتهى لواسيني الأعرج تدخل في الفضاء السّيري المشتبك والمتداخل والمتنوّع الّذي انفرد به محقّقا إنجازا سيريا لافتا تمثّل في استيفاء أكثر المناطق السّيرية حرارة، عابرا إلى مناطق سيرية بكر وفرت له فرصة استكمال تجربة سيريّة كثيفة تمظهر فيها الضمير السّيرذاتي تمظهرا شعريا وحيويا وثقافيا وسرديا.

فالمنحى الصوفي الّذي اختارته هذه الرواية السّيرية هو جوهر السّيرة فـ " الصوفية تراتبية وليست معطى كليا جاهزا، ليس من السهل الوصول إلى قممها بل مستحيل، المراتب الّتي يقطعها الصوفي للوصول إلى التجلّي أو النّور المبهر تظلّ في أفق الحلم ورّغبة التخطّي "[2] نجد هذا النوع من الكتابات الّتي اختارها واسيني الأعرج في سرد سيرته الذّاتية قليلة في الوطن العربي إن لم نقل في العالم فهي نوع من الكرامات " الّتي تتضمن بعض المقامات

[1]– رزان إبراهيم :**التخييل في عالم واسيني الروائي ، أسئلة المنجز الجمالي والموضوعاتي**، موزاييك للترجمات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2015 م ، ص 246

[2] – المرجع نفسه، ص 267

الروحية والأحوال وتجارب الكشف والتنوير(المكاشفات)"[1]، فهي سيرذاتية روحية بالدّرجة الأولى مثل سيرة الترميذي وسيرة الغزالي وسيرة الشعراوي على وجه الخصوص وربما الكتابة القليلة بهذا الشّكل نُرجعها إلى الاختلاف والشك من جانب المسلمين في قضية هاته الكرامات ومدى مصداقيتها.

اختار واسيني الأعرج هذا النوع من الكتابة لتأثّره الكبير بشيخه الأكبر ابن عربي تأثرا بالغا فهو من الّذين يؤمنون بمصداقية هذه الكرامات ويرى أنّ وظيفة السّرد في السّيرة بهذه الطريقة هي " تخليص أصحابها من أشدّ المواقف والظروف صعوبة ومن أقسى الأزمات حدة "[2] وربما من أجل " تهويل الحادثة ومسرحتها"[3]

تتألف سيرة المنتهى من ستة فصول يتخلّلها ملحق(ماخفي من سيرة المنتهى) فجاء الفصل الأوّل بعنوان (جدي الروخو)، والفصل الثّاني (ميما أميزار) والفصل الثّالث (جدّتي حنّا فاطنة)، والفصل الرّابع (القديسة مينا)، والفصل الخامس(حبيبي سرفانتس) والسّادس (مسلك التماهي)، وقد ارتكزت هذه الفصول داخليا على أربعة مصادر لعبت دورا أساسيا في تحديد سمات الكتابة وليس فقط التيمة؛ أوّلها عربي إسلامي من خلال معراج الرسول محمد _ صلى الله عليه وسلم _ مع سيدنا جبريل (حادثة الإسراء والمعراج) وغاية استعمال هذه الوسيلة هنا هي غاية أدبيّة فنيّة ليست كغاية المعراج النّبوي الّتي هي غاية تشريعية محضة فقد " فرضت عليه وعلى أمته خمسون صلاة فهو معراج تشريع وليس للولي ذلك "[4]

---

[3]– صالح معيض الغامدي:**كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية**،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط 1 2013، ص 100

[2] – صالح معيض الغامدي:**كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية**،ص 101

[3] – المرجع نفسه، ص 101

[4] – عبد الرحمن الثعالبي : **الجواهر الحسان في تفسير القران**، ج3 ، تح (محمد الفاضلي) المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ، ط1 1997، ص 55

المصدر الثّاني أبو العلاء المعري (رسالة الغفران) وهي تدخل في نفس السياق أي طريقة في الانتقال إلى العالم الآخر.

والمصدر الثّالث هو الكوميديا الإلهية (لدانتي ألغيري) في رحلته مع جدّه الشّاعر (فرجيل)، والمصدر الرابع نيكوس كزانتزاكي في تقريره إلى ابن كريت مثله الأعلى (غريكو)، وهو من أهمّ الكتّاب الغربيّين الّذين تأثر بكتاباتهم واسيني الأعرج بل يعتبره من أهمّ المراجع حيث يقول " يوم بدأت الكتابة في السّيرة الذّاتية وضعته أمامي كنموذج تجب ملامسة جهوده التي تتدخل فيها الكتابة والأحلام والتاريخ "[1]

يقول علي جعفر السعدي:" وما يمكن أن تقوله على نصوص المعراج الصوفي، أنّها تختلف عن المعراج النبوي في جوانب عدّة حيث يؤكد ابن عربي أنّ الأولياء يَسرُون بخيالهم ويرون المعاني مصورة في صورة محسوسة، وأنّه لا سبيل للمقارنة بين إسرائهم وبين إسراء الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فإنّه أُسري بجسده وروحه في حين لا يَسري الأولياء إلاّ بخيالهم "[2] ؛ وهذا يبيّن أنّ الأولياء الصالحين لا علم لهم بالغيبيات كما يدّعي البعض.

إنّ سيرة المنتهى حلقات متداخلة من سيرة الماضي والحاضر والمستقبل، سيرة المتأمِّل والمشتهى، سيرة الإنسان والمكان، والفكرة، فصول تربطها الفانتازيا كحلقة لا يحكم إغلاقها إلاّ حرفة واسيني الأعرج، سيرة يغلب عليها الألم ويزينها الأمل ويغلفها الحب، ملامح الإنسان وكل ما يحمله من حب، واضحة جلية، سيرة مدادها مضيء بشعاع الحريّة، الّتي قال عنها واسيني بأنّي لن أتنازل عن حريتي مهما كان الثمن لقد جمعت سيرة المنتهى بين عالمين : عالم الواقع باشتراطاته الواقعية والتاريخية(العالم الأرضي) وعالم التخيُّل بمنطقه الخاص الّذي يتمرد على منطق الواقعي التاريخي (العالم السماوي) أو المعراجي، وقدّمت لنا

[1] – رزان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص 276.

[2] – علي جعفر السعدي: **كتاب الأفعال**، ج2، عالم الكتب ، (د ط) 1983 ، ص 369.

أحداثا عاشتها الشّخصية الرئيسية في أماكن محدّدة ما يؤكّدها الميثاق المرجعي؛ وإن كان هذا المرجعي ممزوجا بعوالم المتخيّل.

قدّم الكاتب تفاصيل دقيقة عن مدينة تلمسان و أسماء أماكنها ومساجدها ...وقدم مشاهد من الحرب الأهلية في الجزائر بالإضافة إلى أسماء الأشخاص والأماكن الّتي جاءت في سياق الخطاب الروائي لتمثّل شاهدا على حقيقة المعرفة التي يقدمها هذا الخطاب الروائي السّيري، والملاحظة الشّكلية الأخرى الّتي نراها مهمة جدا هي ظهور العلامة الإجناسية (رواية سيرية) والّتي تصاحب العنوان موجهة للقارئ منذ البداية على تلقيها باعتبارها رواية سيرذاتية، فالعلامة تعقّد الموضوع و تسهله في آن واحد أو بعبارة أخرى السهل الممتنع فرغم أنّ معطيات الميثاق السّيرذاتي الّتي تقتضي وجود تطابق بين المؤلّف(السّارد) والشّخصية الموجودة من خلال هذه العلامة الإجناسية، بالإضافة إلى أنّها كُتبت بضمير المتكلّم المفرد (أنا) الّذي يصهر الثّلاثية السابقة في بوتقة واحدة إلاّ أنّ هناك إحراجا في النّص من الناحية التجنيسية تجعله في حالة ارتياب والّتى ترجع إلى مصداقية الميثاق المرجعي وهذا ما سنعود إليه بالتّفصيل عند دراستنا لتجليات الميثاق السّيرذاتي .

جاءت(سيرة المنتهى) معلنة تمرُّدها على الأنماط والقوالب التقليدية، راسمة لنفسها إستراتيجية جديدة في نظام الفصول قاومت بها توقعات القرّاء، بداية من العنوان حتى آخر فصل، لنجد أنفسنا أمام سيرة عجائبيّة لأنّها بدأت بالحلم وجمعت بين متقابلين عالم أرضي وآخر علوي، خرق بها القوانين الطبيعية، ونستعرض الفصول السّتة كما قسّمها الكاتب كالآتي :

<u>الفصل الأول :</u> عنوانه الرئيسي(جدّي الروخو) وتحته عنوان فرعي رئيسي (خطوات الدّهشة على الجبل الأعظم) متبوع بسبعة عناوين فرعية (رؤية التماهي الأخير وغفوة الذئب رماد وعرفتني إذ رأيته ولا شيء ينطفئ ورجل الحروف والبارود وكيف يهجر الرّب بيته و حرّرني يا إلهي) تبدأ الأنا السّاردة (واسيني) بسرد سيرتها بالجدّ الروخو الّذي لم يره

ولكنه كان بذرة وجوده قطعا، سمع عنه الكثير من الجدّة حنا فاطنة، الجدّة الّتي كان يقول عنها هي معلمي الأوّل، إذ يستحضر واسيني هذا الجدّ من أركان الغيب مختلطا بحكايات الجدّة وبمخزونه المعرفي عن الأندلس وبنهاياتها المؤلمة الّتي رافقتها، فتظهر سيرة الأصول و الجذور، وجانبا من مأساة غرناطة وسقوط الأندلس .

في هذا الفصل الأنا السّاردة تحكي رحلة التيه في السماء إلى سدرة المنتهي ولحظة انفصال الروح عن الجسد "باتجاه سفر روحيّ بمجاهدات ورياضات قلبية ينتقل فيها السّارد على نحو متدرج من عالم الحس والظاهر المادي المقترن بالدنيا بما فيها من أهل وأصدقاء إلى عالم التجريد النوراني والوصال الأخروي، ليكون القلب وخبايا الروح دليل المرتاد كي يشق أرض المستحيل . "[1]

هذه الرحلة كانت في صحبة شيخه الأكبر ابن عربي وبعدها السّالك ذو اللّحية البيضاء الّذي كان يفتح له المسالك المظلمة والموحشة نحو جبل النّار(تيغروا) ولم يكن معه إلاّ صوت جدّته (حنا) الّتي كانت توجهه إلى أن وجد نفسه أمام جبل النّار الّذي نزل فيه جدّه الروخو منفيا في حرب(لآس بوخاراس) أو(جبال البشرات) في آخر مقاومه أندلسية مع محمد ابن أمية الملقب بـ (فرناندو دي كوردبا) ثم يتجلى لواسيني وجه جدّه على شكل ذئب كاسر بعينين صفراوين اعتاد على رؤيته في ظل جبل النّار البركاني كما" تجلى لرشيد بطل " نجمة " لكاتب ياسين كبلوت الشيخ الأسطوري بوجه وحش ضار بعينين صفراوين مشبوتين بالسّواد يقص الحكايا " [2] ، حيث يتبعه وفي طريقه كان يسمع التراتيل الإيريغورية والصوت الكنسي والتراتيل القرآنية، والملاحظ هنا أنّ السّارد أمسك بأطراف النّص وتكلّم عن حرية الأديان والعقائد حيث " تحقّقت فيه فاعلية جمالية تحركت في إطارها فاعلية وجودية

[1] – رزان إبراهيم :**التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص 236

[2] – المرجع نفسه، ص 20

واجتماعية تعترف بخيارات البشر العقديّة وحقهم في التعبير عن حزنهم من خلال الأنشودة أو الإيقاع الّذي يختارون"[1]

ثم يجد نفسه أمام تابوت قال عنه(عرفته إذ رأيته) حيث "نكشف لعبة نص شاء أن يدخل في العمق من تفاصيل مدهشة اختار لحظات تتعرف فيها الروح على الجسد الّذي انتزعت منه في غفلة منها وهو ما يتم باقتدار عبر مشاهدات واقعية تختلط بأبعاد غيبية فانتازية تدخل فيها عناصر بشرية قادمة من العالم الآخر"[2]، ويواصل السّير مع جده إلى أن يجلسه على صخرة بركانية ليرى من خلالها مدينة غرناطة وهي تحترق أيام سقوطها.

بعدها تتحوّل الأنا السّاردة إلى الجد الّذي يحكي لحفيده أندلسه الضائعة بحرقة، من خلال لحظات حوارية فيها خصوصية عاطفية تربطه بالمكان، كما الحفيد الّذي قلبه متعلق بهذا المكان الّذي احتضن أجدادا له (المورسيكين) الّذين طُردوا بقسوة ووحشية، وعُذبوا على يد محاكم التفتيش، هذا الحوار الّذي يجيب فيه الجد عن بعض التساؤلات الّتي طرحها الحفيد بعمق و" كأنّها حوارية اثنين في واحد، الحفيد المتلبس بحياة جده "[3] وبعد صرخة الجد (حرّرني يا إلاهي) ندخل في تفاصيل الفصل الثّاني .

<u>الفصل الثّاني</u>: عنوانه الرئيسي (ميما أميزار) وتحته عنوان فرعي رئيسي (مكاشفات العشاء الأخير) متبوع بأربعة عناوين فرعية (حمام الملائكة وشيء يعصف بيقيني و زوليخا تعرّي نفسها ونغيب نحن ويكبر هو)

في هذا الفصل تسرد الرواية تفاصيل دخول الأنا السّاردة إلى شلالات النّور والضوء، بعد أن اختفى جدّه واستلمته يد ناعمة، كانت دليله وسط هذا النّور حيث استحمّ تحت هذه الشّلالات، وغيّر ثيابه ليجد نفسه أمام بيت زجاجي جميل الأنوار، واسع ومتناسق، تنتفي

---

[1] – رزان إبراهيم :**التخييل في عالم واسيني الروائي** ، ص263

[2]– المرجع نفسه ، ص269.

[3] – المرجع نفسه، ص20.

معه المسافات، حينها أصابته رعشة بعد أن رأى طاولة عليها عشاء، وفوقها وردة حمراء يجلس حولها كل أفراد عائلته، حيث عرفهم بلا جهد(ميما أميزار وفي حضنها طفل وزوليخا و بابا أحمد على صدره بقع دم و أخي عزيز)، ليكتشف وهو يتأمل هذه الطاولة بكل من حولها، أنّ الشّخص الأهم من العائلة ترك الأرض، (ميما أميزار) لذلك كانت ميما أميزار هي سيّدة البدايات والنهايات، حضرت بكل ألقها، وبروحها المسكونة بالحكايات لتمثُّل أمامنا قوية مكافحة قادرة على تحمل أصعب المسؤوليات، في غياب مستمر للأب بات مثار تساؤلات، لم يجد الابن لها جوابا حتى اللّحظة، في وقت أبدت هي فيه تسامحا شديدا.

والأنا السّاردة هنا تحكي قصة عزيز وصراعه مع المرض، والكيفية الّتي مات بها في المستشفى والألم والحزن الّذي اعتراه عندما لم يكن موجودا معه لحظة موته، ليفصح عن تمنياته، والّتي لم يقلها لأحد من قبل؛ تقبيل قدم أمّه الّتي سُلخت جلدة قدمها من أجل دراسته ورأس جدته الّتي أغضبها، واحتضان زوليخا، وسؤال والده الصعب(لماذا تركت أمي لوحدها)، يحكي السّارد في سماء التيه قصّة وفاة أمّه وغيابِه عَنها، من خلال مساءلتها لينتقل فعل السّرد إلى أمّه لتروي بدورها قصتها كاملة معه، ومع إخوته، ووالده، لنقل أنّ هذا النّص " هو نص أمومي بامتياز، وجهت بوصلته اتجاه امرأة اضطرتها الحياة أن تكون ندًا للرّجل بكفاحها وإصرارها على إعاشة أسرة بكاملها ...لنفهم بعد هذه الإطلالة عبارة لواسيني يقول: عيشي وأعط للحياة معنى وأنوثة، هشاشة العالم واستمرار العالم في أنوثته وليس في ذكورته الطاغية "[1] .ثم يحكي لنا السّارد قصة أخته زوليخا مع الجندي السنيغالي إبراهيما وحبّها له، وعن أخيه محمد الصبي الصغير الّذي توفي بعد ولادته مباشرة، وكذا قصة تسميته بواسيني وما حدث له أثناء امتحان السيزيام .

يمنح بعدها واسيني صوته إلى والده (بابا أحمد) بطريقة إبداعية، ليُخرج والده من صمته ويتحوّل هو إلى ذات صامته رغم تخفيه وراء صوت الوالد مرات، إذ لا صوت يعلو على

[1] – رزان إبراهيم :**التخييل في عالم واسيني الروائي** ، ص 22.

صوت الشهيد، هذا الأب الغائب الّذي ترك غيابه لوعة نقصان، يعمل واسيني جهده كي يتداركها، عبر بحث مُضن عن كل ما يشير إلى أنّه امتداد لهذا الأب، فيحكي عن زواجه بأمّه، ثم سفره إلى فرنسا وتعرُّفه على (ميا) وعلاقته بها، وعن كيفية انضمامه إلى فدرالية الجزائريين بفرنسا، وانضمامه إلى المقاومة في الجزائر، وطريقة استشهاده ودفنه، دون أن يعلموا مكان قبره فكان الفصل " أشبه بفسحة يُجاب فيها عن بعض الأسئلة، ويترك بعضها الآخر لتصرّ النهايات أنّ رجلا اختار أن يأتي وطنه مدافعا عن حقه في الوجود، تتضاءل قبالته كل الأسئلة والأجوبة ويستحق أن يكون في مقامه كالنّخلة كما أرادت له ميما أميزار... "[1]

<u>الفصل الثالث</u> : عنوانه الرئيسي (جدّتي حنا فاطنة) وتحته عنوان فرعي رئيسي (معلمي الأوّل ينبئني بما لا أعلم) ثم تتبعه خمسة عناوين فرعية (خلف ستائر الحكاية وفي مقام الشّيخ الأكبر ويوم عقد قراني على النّجوم والحروف ودهشة قرآن اللّيالي وكائن كما شاء له أن يكون) .

يحكي السّارد (واسيني) في هذا الفصل عن قصّته مع أفراد أسرته وكيف تحوّلوا إلى خلية نحل الكلّ يعمل حسب استطاعته فأمّه أصبحت تعمل في تنظيف المراحيض و بعدها في حقول القايد، وأخته زوليخا في صناعة الفخار، وزهور في رعي الغنم، وهو وحسان في جمع الحلزون وبيعه، ليطلعنا على أنّ غياب الأب واستشهاده ترك فراغا، وأحدث تغيّرا في نظام البيت؛ حيث أصبحت الأم مكان الأب، والجدّة مكان الأم، هذه الجدّة الّتي كانت لها مكانة خاصة في حياة واسيني، فهو يذكرها في أكثر من محطة في حياته، ليس لأنّها من كان خلف الحكاية وحسب، وإنّما لكثير من صفاتها الّتي حملها معه، وأجملها حكمة عالية قالت فيها **"كل ما يؤذيني أرميه ورائي ولا ألتفت له أبدا لأنّه لا وقت لديّ لكي أقتله في الفراغ وكل ما يفرحني أبحث له عن مكان صغير في القلب "[2]**، نراه هنا " وقد اندفع إليها منصتا

[1] – رزان إبراهيم :**التخييل في عالم واسيني الروائي** ، ص23.

[2] – المرجع نفسه، ص24.

بكل حواسه، جاعلا إياها بنعومتها وطيبتها الملاذ النّفسي، والعاطفي والروحي الأكبر له رغم أنّ الزمن الأرضي لم يفسح له فسحة الاعتراف به، وهي مَن أصبحت بعد حين رغم بساطتها محرضا إبداعيا، تكشف الأيام قيمته، حين يُصبح واسيني الطفل الروائي الكبير الّذي نعرفه جميعا، ولتكون هذه المرأة في صورتها الّتي يضعها فيها مطابقة لقوله(جدّتي خلف سحر الحكاية) "[1]

يمكن أن نقول أن هذا الفصل كان صوفيا بامتياز، نظرا لما تضمنه من حكايات عن ابن عربي ومقامه، وقصة حبه (لنظام الفارسية)، الّتي تعرف عليها في مكة المكرمة أثنا أدائه لمناسك الحج، و كذلك قصة أداء واسيني لمناسك العمرة، وكذا طريقة الحضرة النسوية عند لالّا الحضرية، وفي خضمّ ذلك يتذكّر قصته مع الهولندية (كليمونس) الّتي تعرف عليها في أمستردام، ويتخلّل هذا المشهد حوار دار بينه وبين ابن عربي عن كتاب ألف ليلة وليلة الّذي سرقه (واسيني) من المسجد عندما كان يحفظ القرآن، حيث كان يظن بأنّه قرآن وأوهم جدّته بذلك، بعدما اطّلع عليه وعرف محتواه، فلم يكن سوى كتاب ألف ليلة وليلة، ووصف الدّهشة الّتي أصابته عند قراءته، والتغيّير الّذي طرأ عليه بفعل هذا الكتاب.

<u>الفصل الرابع</u> : عنوانه الرئيسي (القدّيسة مينا) وتحته عنوان رئيسي(الشّياطين تغيّر جلدها أيضا) متبوع بسبعة عناوين فرعية (السّير نحو شجرة الخلد وغفوة حمّام الورد و شُدَّني كما يشدُّ الله قوسه ومن منكم بلا خطيئة وشجر اللّوز يذبل أيضا ولماذا تركتني وحيدا وما قتلوك وما صلبوك).

يسرد الكاتب في هذا الفصل قصّته كاملة مع (مينا) المرأة الّتي أحب، بكل تفاصيلها الحب الّذي نقش الكثير في روحه، فكانت لها من هذه السّيرة وقفة، وأيّ وقفة (مينا) المومس الّتي أحب، سيّدة القلب والروح وخيبات الدنيا، (مينا) الّتي في سرده لإحدى حالاتها الشّعورية تتجلي بهيمية البشر وقسوة نفوسهم وانغلاق عقولهم، من البيت الزجاجي إلى شجرة الغواية

[1] – رزان إبراهيم :**التخييل في عالم واسيني الروائي** ، ص24.

يواصل واسيني سيره نحو شجرة الخلد وحيدا معتمدا على حواسه وقلبه، متخطيا كلّ الصعاب الّتي واجهته في طريقه، والأحداث الّتي كانت مجرد سراب أومتخيلة، كالتّفاحة الّتي أصبحت ثعبانا، والبرتقالة الّتي أكلتها الصّخرة، محاكيا بها قصة سيدنا آدم وحواء والشّيطان.

ثم يُدخلنا مع ذات الشعر الأحمر تحت شلالات النّور، ناقلا لنا حواره العاطفي معها الّذي قرّبه منها لدرجة جعلته يطابق بينها وبين (مينا) الحب الّذي سُرق منه، ليحكي لنا بعد ذلك أوّل لقاء له مع محبوبته في قصر عيشة الطويلة (الماخور)، بكثير من التفاصيل ومدى سعادته برغم خجله " ولعلي هنا لا أستبعد موقفا إنسانيا، جمع (مينا) بفتى قريب عمره من عمرها رأت فيه جانبا يعوّضها عن قسوة المكان الّذي أقامت فيه سلعة تباع وتشترى "[1].

عبّر واسيني عن عواطفه ومشاعره وميولاته وانفعالاته بإبداع مدهش، فرغم حب واسيني للمرأة وتعلقه بها وهذا لطبيعة نشأته في أحضان أمه، وجدّته وأخته؛ أي في محيط أنثوي إلاّ أنّ حكايته مع (مينا) جاءت لتقوي هذه العلاقة الأنثوية، بل وتضع الوشم الأنثوي في حياة واسيني، فقد قال بأنّها معلمُه في الحياة، وصنعت كل وشائجة العاطفية الّتي يتحرك بها اتجاه المرأة، الّتي يعتبرها هي الحياة نفسها.

إنّ هذا الفصل كان " فسحة القارئ الحقيقة لتأمّلات متعدّدة تدور حول الطّهارة والنّجاسة والمدنّس والمقدّس، يأتي هذا منسجما مع عبارة (من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر) بما ينبئ عن أنّ تماثلا (لمينا) مع مريم المجدلية هو أمر في الصميم من منهج محاكاة المسيح الّذي أطلق هذه العبارة "[2]، كما أنّه نقل إلينا حكاية بكل آلامها وحزنها، لفتاة سقطت بين أنياب ذئب لا يرحم (زينو)، متملصا من كل مسؤولية، وأجبرها على الانخراط في أسوء مهنة عرفها التاريخ، أدّت بها في نهاية المطاف إلى الموت المحتّم على يد أهلها الّذين ذبحوها بلا رحمة تحت وطأة مجتمع ذكوري قاس يحتكم إلى عادات وتقاليد قديمة .

[1] – رزان إبراهيم :**التخييل في عالم واسيني الروائي** ، ص 33.

[2] – المرجع نفسه ، ص 33.

نقل لنا واسيني حكاية (مينا) بكل شجاعة وجرأة، قاهرا نرجسيته ومُعريا ذاته؛ من أجل أن يخلِّد امرأة كان لها الأثر البالغ في حياته، ورفض أن تكون منسية وبلا تاريخ، فجاءت عبارة (ما قتلوك وما صلبوك ... وما عرفوك أبدا) محاكيا بها قصة سيدنا المسيح الّذي حَمل صليب الأمّة وسار في شوارع القدس.

<u>الفصل الخامس</u> : عنوانه الرئيسي(حبيبي سيرفانتس) تحته عنوان فرعي رئيسي (يوم استيقظ دون كشوت تحت جلدي) متبوع بخمسة عناوين فرعية (مسلك الطير وكلما رأيتني هربت بعيدا وحبي لها أسبق من حريتي و رَجع مزدوج لصوت واحد وأسير الصّدف محظوظ القدر).

يسرد الكاتب في هذا الفصل حكايته مع (سيرفانتس) والّذي أطلق عليه اسم (عمود اللّغة) وكتابه(دون كشوت) الّذي كان أوّل كتاب يلخصه في مدة (10 أيام)، إنّه فعلا الأب الروحي لأكثر أعمال واسيني، ولنقل أنّ في هذا الفصل ثنائية(واسيني/سيرفانتس) نظرا لوجود قواسم مشتركة بينهما في التّجربة الإنسانية.

يواصل واسيني سيره مع دليله طائر الفينيكس، على طريق مسننة صعبة ليصل إلى أرض خضراء كالحرير، يتوقف عند الطواحين(طواحين دون كشوت) ليجد(ألدونثا لورنيزو) في انتظاره، وهي بطلة رواية (دونكشوت) لتأخذه إلى مغارة (مونتيستنوس) حيث استقبلته (زريدة) حبيبة (سيرفانتس)، لتوصله بدورها إلى مُعلمِه عبر دهاليز هذه المغارة، مستحضرا أسماء الأماكن والشّخوص الّتي نهضت فجأة في ذاكرته، واصفا الشبه الكبير بينه وبين كاتبه (سيرفانتس) الّذي علّمه اللّغة وقراءة الروايات، ومن خلال الحوار الّذي دار بينه وبين (زريدة) يُطلعنا واسيني على اسمها (زهرة) وبالإسبانية (زهريتا)، وبأنّها كانت متزوجة بسلطان فاس (عبد الملك) قبل أن تقع في حب (سيرفانتس)، الّذي قادته الأقدار إلى ميناء الجزائر أسيرا ويُعلِمها بأنّ رواية (حارسة الظلال) اقتبس شخصياتها من رواية (دونكشوت).

ثم يدخل في حوار مع (سيرفانتس) حول حياته في إسبانيا وانضمامه إلى الجيش، وقصة أسره بالجزائر وحبه (لزريدة) مؤكّدا تعلّقه وتأثّره بمُعلمه الأوّل في عالم اللّغة والكتابة بل هما رجع مزدوج لصوت واحد وأن حياة (سيرفانتس) تشبه إلى حدّ كبير حياة أجداده المورسكيّين وهذا ما جعله جزء منه ومن كتاباته، لذلك " بقي سيرفانتس مستمرا في نفس واسيني رغم موته، ورغم المسافة الزمنية الفاصلة بينهما، ولم يرَ فيه مجنونا يستدعي حسرة الناس عليه لأنّه جُنَّ ببطولات فارغة، بل رآه مُعلمه الّذي علَّمه قراءة عميقة للأشياء، والتوقف عند تفاصيلها "[1].

الفصل السادس: عنوانه الرئيسي(مسلك المتاهي)، وتحته عنوان فرعي رئيسي(عودة المعراج إلى سحر الكتاب)، ويتبعه أربعة عناوين فرعية (ربّ أرني كيف تحي الموتى ولست أنت من يسألني وفي عُتمة المنتهى وتلك الّتي اشتهتني عشتها).

يبدأ هذا الفصل بسؤال تراءى للسّارد(ربّ أرني كيف تحيى الموتى) وهذا ما يحيلنا إلى قصة سيدنا إبراهيم والقرآن حين طلب من الله أن يُريه كيف يحي الموتى، يواصل واسيني سيره في مسلك العتمة المظلم يتبع طيور الغرانيق، على أرض ذات صخور بركانية منزلقة تعلوها زيوت تشبه الزيوت الّتي تلوث البحار، إلى أن سقطت هذه الطيور وسط الزيوت فمات منها الكثير، وأنقذ أربعة منها، وجلس ينظّفها إلى أن وقف أمامه شخص أسماه (ألبينو)؛ بسب بياضه الكبير، ودار بينهما حوار حول طيور الغرانيق الّتي أنقذها من الموت وانتهى بالإجابة عن السؤال الذي تراءى له، ليواصل معه السّير حتى الشّلالات العظمى الّتي ذكّرته بقصته مع (ديانا) الّتي تعرّف عليها في (بال السويسرية)، متبعا الطقوس الّتي أوصاه (ألبينو) بفعلها؛ من أجل أن يصل عالم البرزخ، ثم بعد ذلك يسحبه مولاه السّالك الّذي كان معه في بداية الرواية إلى سماء التيه، حيث البياض والنّور لتمر أمام عينيه حياته كاملة

[1]– رزان إبراهيم :**التخييل في عالم واسيني الروائي** ، ص25.

مع كل من أحبهم في حياته، إلى أن وصل إلى بوابة النّور الّتي دفعه نحوها السّالك ليتماهى نهائيا مع الضوء ويدخل في تيه الأنوار ليصبح مجرد ذرة نور محملة بذاكرة ستين سنة.

إنّها " محطة تأمُّلية خاصة يأخذنا من خلالها واسيني في إطار منطق لم يخرج السّرد عمّا اعتدناه من منطق فانتازي من شأنه التّصادم بالغريب والمستحيل بما يترتّب على هذا الأمر من تخط لقوانين الحياة اليومية وإتاحة الفرصة واسعة للتمدّد في المكان والزمان، غير بعيد عن واقعية سحرية لم تخل منها كتابات واسيني الأعرج عموما، وعليه فإنّنا هنا وما إن نستغرق في أجواء غرائبيّة محضة حتى نجد أنفسنا في صميم تفاصيل واقعية مع طفل القرية وعلاقات خاصة ربطته بنباتات البرية، وحديث عن السقاية والرجال بأسلوب موغل في البساطة والألفة "[1]

ليختم هذا الفصل (بتلك التي اشتهتني عشتها)، فقد عاش واسيني هذه الحياة بحلوها ومرّها وفرحها وألمها لكن كتبها كما اشتهى هو" فإنّ قراءة دقيقة لسطور بكل ما فيها من صور وتمثّلات ستمكّن القارئ من تقدير سرّ التفاف مبدِعها حول هذا المعنى، وهو من يحضُر في أكثر من موضع فيها طفلا ممتزجا مع الطبيعة ومحاورا لها بالإطلاق تاركا لخياله منذ الطفولة وعلى امتداد حياته، فرصة السباحة في فضاء ألاّ حدود، معمقا دلالات هذا العنوان الإشكالي أكثر، وهي فرصة تفتح الشّهية لسؤال اعتراف وجرأة لم يكونا غائبين في سيرة خلت من فعل تزيّيف، ولم يجد صاحبها صعوبة في إبراز ضعفه البشري، ليبقى الحُكم النهائي في هذا المساء منوطا بقارئ له الحق كلّه في إعطاء رأيّه في هذا الجانب"[2]

<u>الملحق السيري</u> : عنونه (بعض ما خَفي من سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني)

وفي هذا الملحق الّذي ختم به واسيني روايته السّيرية، يقول بأنّ كتابة السّيرة ليست أكثر من تجربة شخصية أو جماعية، وهي في جوهرها محاولة للتقرّب من هذا الجهد الّذي يجعلنا

[1] – رزان إبراهيم :**التخييل في عالم واسيني الروائي** ، ص30.

[2] – المرجع نفسه ، ص326.

ليس فقط نحب الحياة لكننا أيضا نفهمها لنستحقها، كما ذكر الانكسارات الّتي أثّرت في حياته، ورسخت في ذاكرته، وكانت سببا في تكوين شخصيته؛ وهي حرب التّحرير الّتي سرقت منه طفولته ووالده، والحرب الأهلية في التسعينيات التي اضطرّته إلى اختيار حياة المنفى، بالإضافة إلى الأعمدة الّتي شكّلت حياته، وصنعت كتاباته، فهم أبطاله الّذين يتلوّنون في روايته، بداية بالجدّ (الروخو) والأم (ميما أميزار) والجدّة (حنا فاطنة) وحبيبته (مينا) و(سيرفانتس).

ثم تكلّم عن فكرة كتابة سيرته الّتي جاءته وهو واقف أمام ناطحات السحاب (بلوس أنجلس)، دون أن ينسى ويقرَّ بأنّ كتابة السّيرة ليس بالأمر الهيّن، بل هو أمر قاس خاصة في جزئية (مينا)، الّتي قال عنها بأنّ أصدقاءه المقربين لم يتقبلوها فكيف بالعائلة مفضلا كتابة الرواية بكل تعقيداتها على كتابة السّيرة، فالسّيرة عند واسيني كما قال:" **ليست مجرد تنضيد معلومات فردية ولكنّه فعل جمالي أيضا و إلاّ ما الفرق بينها وبين التّاريخ؟**"[1]

وفي آخر الملحق شكر كلّ من زوجته والدّكتورة (زينب الأعوج) والدّكتورة (سهام شرّاد) وصديقتها الأردنية (رندة عبيسي) والدّكتورة (جون ضاحي) جامعة كوبنهاجن والدّكتورة (رزان إبراهيم) جامعة البترا بالأردن، وإلى القرّاء الّذين قرأوا سيرته وأحبّوه .

2 – 3 : الميثاق السّيرذاتي الدّاخل نصّي في(سيرة المنتهى):

ترتكز السّيرة الذّاتية داخل النّص على ثلاثة مقوّمات رئيسية؛ هي:الميثاق والتطابق والضمائر،وهي مقوّمات مهمّة؛ لأنّها شروط يجب أن تتوفّر في العمل المنسوب إلى السّيرة الذاتية كما حدّدها (فليب لوجون)، وهي شروط كتابية مرتبطة بالعلاقة الموجودة بين كاتب السّيرة وقارئها.

[1] – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، دار البغدادي، الجزائر، (د ط) 2015م ، ص 510

2 – 3 – 1 :الميثاق السّيرذاتي:

يشكّل الميثاق السّيرذاتي حدّا فاصلا بين الأجناس الأدبية، فهو يحدّد هوية النّص إذا ما كان سيرة ذاتية أو غيرها من خلال ما ورد في النّص ذاته، دون الاستعانة بعوامل خارجية لإثبات ذلك، فوجود الميثاق السّيرذاتي يعني تحقّق التّطابق بين المؤلِّف والسّارد والشّخصية ممّا يضع النّص ضمن جنس السّيرة الذاتية حيث يقول فليب لوجون : " في السّيرة الذّاتية نفترض وجود تطابق بين الكاتب من جهة، والسّارد والشّخصية البطلة من جهة أخرى وهذا يعني أن (الأنا): يحيل إلى الكاتب، ولا يتمّ إثبات ذلك إلاّ من خلال النّص"[1]، فالنّص هو السّند الوحيد الّذي من شأنه أن يفصل بين حدود النّص السّردي. ويعدّ الميثاق السّيرذاتي"الحالة الأكثر تواترّا"[2]، وفيه يتحقّق التّطابق رغم علمنا بما يشوب السّيرة الذّاتية من نقص ونسيان وإخفاء لبعض الحقائق المتعلقة بالكاتب.

تقول أمل التميمي انطلاقا مما جاء به فليب لوجون:" تحديد هويّة النّص بأنّه سيرة ذاتية من خلال النّص ذاته، دون اللّجوء إلى عوامل خارجية لإثبات هذه الهوية"[3]، وهذا الكلام يوضح أهمية الميثاق في قضية التجنيس، والفصل بين السّيرة الذّاتية وغيرها من الأجناس الأدبيّة المتداخلة والمتماهية معها.

كما أنّ الميثاق السّير ذاتي في كونه اتفاقا يعقده المؤلِّف مع القارئ و بموجب هذا الاتفاق يوجه القارئ، وتحدَّد طبيعة قراءته، و يعرِّفه على حقائق تتعلق بتاريخ شخصية واقعية وغيابه يجعل القارئ يعيش مع تجربة خيالية يصنعها الكاتب وبالتّالي يقع القارئ في مأزق التجنيس.

أمّا قضية الكشف عن الميثاق وأماكن تواجده وأنواعه، فقد شغلت النّقاد والدّارسين، وقد أكّد خليل شكري هياس على أهمية الميثاق وحدّد أنواعه وقسّمها إلى ثلاثة أصناف وهي:

---

[1]– فليب لوجون : **الميثاق السير ذاتي و التاريخ الأدبي**، ص 24

[2] – المرجع نفسه، ص 45

[3] – أمل التميمي: **السّيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر**، ص 205

– **الميثاق الروائي:**وفيه ينعدم التطابق بين اسم المؤلِّف على الغلاف واسم الشّخصية في النّص والإقرار بالطّابع التخيّيلي.

– **الميثاق السّيرذاتي:**وهو الّذي حدّده فليب لوجون وهو العقدة الّتي يبرمها المؤلِّف مع القارئ لغاية التأكّيد على التطابق بين المؤلِّف والبطل والرجوع بكل شيء إلى الاسم الشّخصي المكتوب على الغلاف.

– **الميثاق المرجعي:** وهو التشابه مع الحقيقي والاقتراب منه إلى الدّرجة الّتي تُدني بالأطراف إلى حالة من الاتحاد، ويحدِّد الميثاق حقل الواقع الّذي تعمل السّيرة على نقله وتصويره، كما يحدّد درجة التشابه بين النّص والواقع.[1]

وهذا الأخير أفردنا له في دراستنا فصلا كاملا لربط سيرة المنتهى بالواقع الّذي أنتجت فيه.

مما تقدّم نحاول دراسة الميثاق السّير ذاتي داخل النّص السّردي(سيرة المنتهى) لتحديد هويّته:

2- 3-1 – 1 :الميثاق الروائي :

أي الإعلان الصريح بالتخيّيل وقد تضمّنته الرواية حين حملت على غلاف الكتاب علامة إجناسية (رواية سيرية) مصاحبة للعنوان (سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني) ليعلن واسيني منذ البداية على اعتماده على التخيّيل في سرد سيرته والمؤشّر الإجناسي "هو وصف ينهض بوظيفة تعيّينية؛ يعيِّن طبيعة العمل، ويشكّل هذه العتبة ميثاق كتابة وميثاق قراءة في آن واحد، إذ تشير إلى أنّ الفنّي يتقدم على المرجعي"[2]، وأنّه سيركّز على جانب أساسي يتعلق بإضفاء التخيّيل على الذّات، أو بعبارة أخرى سيوظّف الكاتب مختلف الأشكال

[1] – ينظر في :خليل شكري هياس:**سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات**،منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،2001، ص (20 و21 و22)

[2] – جورج ماي : **السيرة الذاتية**، ص 207.

والصيغ التلفظيّة و التّداولية الّتي تسعفه لتوسيع الهوة بينه وبين ذاته، والتعامل معها كما لو كانت طرفا مخالفا له، أو ليجعلها محل مساءلة .

ويقوم الأديب بإضفاء التخيّيل على مسار حياته الشّخصية، واستخدام ألاعيب التمويه والخدع الفنيّة، لمعاودة النّظر في ذاته بمنظور وفلسفة جديدين، وهذا يتطلب حذقا فنيا وتكوينا أدبيا وعلى مؤهلات تُسعفه على إعادة تشخيصها بطريقة فنيّة .

وهكذا يمكن للسّيرة الذّاتية أن تستوعب قصة عادية، وعلى العكس يمكن للتخيّيل أن يحوي حياة عظيمة ومثيرة، وعليه فالقدرة الإبداعية تتمثّل في إعادة تشخيص الواقع المعيشي في الجمع بين السّيرة والتخيّيل وهذا ما قام به كاتب سيرة المنتهى .

2 – 3–1 – 2 :الميثاق السّيرذاتي :

اعتبر(لوجون) الميثاق مقياسا لتحديد طبيعة نص السّيرة الذاتية؛ لأنّ هذه الأخيرة مبنية على الثقة أي أنّ النّص يجب أن يتضمن " اعتذارات و توضيحات و مقدمات و إعلان النية وهذه كلّها إنّما شعائر لإيجاد اتصال مباشر، لذلك تأتي أهمية الميثاق في كونه نوعا من العقد يبرمه المؤلِّف مع القارئ يتم بموجبه تحديد نوع القراءة "[1].

وهو بذلك وعد يقطعه الكاتب منذ البداية على نفسه، يخص به القارئ، فحواه أن ما سيقوله في نصّه هو سرد لحياته الشّخصية وبه أيضا يحصل " التأكّيد على التطابق بين المؤلِّف والبطل والرجوع بكل شيء إلى الاسم الشّخصي المكتوب على الغلاف."[2]

وقد يأتي مباشرا وصريحا مُبرَما بين أطراف العمليّة الإبداعيّة (الكاتب والنّص والقارئ) أو ضمنيّا بواسطة مؤشّرات مبثوثة في ثنايا النّص .

1– خليل شكري هياس : **سيرة جبرا الذّاتية في البئر الأولى و شارع الأميرات**، ص20.

2 – المرجع نفسه، ص 22

نجد في رواية (سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني) ميثاقا صريحا وعهدا يعلن فيه الكاتب عن نيته في سرد حياته وحياة الناس الّذين شكّلوا واسيني الأعرج، ونعني به أنّ يتمّ التصريح باسم المؤلِّف داخل النّص و ذلك من خلال " تطابق اسم السّارد و الشخصية المركزية داخل السّرد مع اسم المؤلِّف الموجود على غلاف الكتاب وفي الواقع "[1]

يتجلى هذا النوع من المواثيق في رواية (سيرة المنتهى)، إذ يبدو واضحا وجليا السّارد الذّاتي المتشكّل من خلال(الأنا) داخل النّص وكذلك الجانب الإيحائي في الميثاق السّيرذاتي المعلن والمعبَّر عنه بداية من العنوان (سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني) وصورة الغلاف، إلى الأنا الّتي تسرد المحكي كلّه و حتى عندما يكون الآخرون هم مصدر التلفّظ يظلّ السّارد المؤلِّف في موقع البؤرة أو بمعنى آخر الأنا الّتي تؤطّر الحكي كلّه، يقول : "**لمحته قبل أن أغمض عيني للمرة الأخيرة، وقبل أن أطوي كتاب الإسراء إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج ... نام الكتاب على صدري، وغرقت في سكينة التيه بلا هدي ولا نجم** "[2]

ويقول في مقام آخر:" **ثم سحبني نحوه و قال لي ببساطة : يا لزعر الحمصي لا تشغل بنفسك بالأعداد**"[3] ويردف:" **واسيني يا ابني، قلبك كبير وخاطرك واسع** "[4]، يجسّد لنا الكاتب هنا حضوره الفعلي و ذلك من خلال ذكره لاسمه الحقيقي (واسيني) (15 مرة) و سينو (16مرة)، واسمه بالفرنسية مرة واحدة (Ouassini laradj)، أو الاسم المستعار الّذي كانوا ينادونه به (لزعر الحمصي (13 مرة)، هبلي (5 مرات)، لصهب مرة واحدة (Poiles de carottes)، الشّيطان الأحمر مرة واحدة، ميما (6 مرات)، الموتشاشو(10 مرات)، فقد كان حاضرا كمؤلِّف وسارد وكشخصية مركزيّة وهذا ما يقودنا إلى التأكيد على حدوث فعل التطابق بينهم داخل النّص السّير ذاتي، هذا يعني أنّ (الأنا) يُحيل إلى الكاتب، ويتم إثبات

1 – خليل شكري هياس : **سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى و شارع الأميرات**، ص 22.

2– واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص17.

3– المصدر نفسه ، ص21.

4– المصدر نفسه ، ص25.

ذلك من خلال النّص؛ لذا نجد النقاد المهتمين بدراسة السّيرة يجعلونه في مقدمة اهتمام الكاتب يقول إحسان عباس:" وأوّل ما يهدف إليه كاتب السّيرة الذّاتية إيجاد أربطة بينه وبيننا لأنّه يثير فينا رغبة في كشف عالم نجهله"[1]

والنّاقد يشير هنا إلى الميثاق بلفظة(أربطة)؛ لأنّه العقد الّذي يبرمه الكاتب مع القارئ وتأتي أهميّة الأربطة كالأنا في النّص مثلا، لتزيل الإبهام عن هوية النّص السّيري، وتهيئ أفق القارئ في تلقيه.

إنّ الميثاق المقترح على القارئ من خلال ما تقدّم ذكره يعتبر موجها له داخل النّص بحيث يدرك أنّ الأمر متعلق بالكاتب الموضوع اسمه على الغلاف (واسيني)، وصدقيّة الحكي. ونجد اعتراف المؤلّف بأنّ ما قاله يعبّر عن تجربته الشّخصية وعن حياته الّتي عاشها بحلوها ومرّها و يتجلي هذا في الجزء الأخير من الكتاب (بعض ما خفي من سيرة المنتهى) حيث يقول : " **لم أعمل في هذه السّيرة فقط على ما أسعفتني به الذّاكرة و حدها، والذّاكرة في هذه الحالات تُسعف لأنّ الأمر لا يتعلق بتفاصيل هاربة ولكن بجوهر صنع حياتي و إنّما حاولت أن لا أتخلى عن حاضر هو في بقوة.** "[2]

وهذا الاعتراف يعتبر عقدا " من خلاله ينص الكاتب على أن وقائع القص وقائع حقيقية لا تُحمل محملا تخيّليا؛ لأنّها متصلة بشخصيته كأشدّ ما يكون الاتصال." [3]، فهو متعلق بجوهر حياته.

وفي اللّقاء الّذي عقده بجامعة البترا بالأردن صرح بأنّ ما كتبه هو في الأخير سيرة كاتب وليست سيرة بطل تاريخي " السّيرة ليست تنضيد معلومات فردية و لكنه فعل جمالي أيضا

1 – إحسان عباس: **فن السيرة**، ص 93 – ص 94

2 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص510.

3 –جليلة الطريطر: **مقوّمات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**،ص 14

وإلاّ ما الفرق بينها وبين التاريخ"[1]، هذا الاعتراف يسّهل مهمتنا في البحث التصنيفي والإجناسي، لأنّه كما يقال بلغة القضاة الاعتراف سيد الأدلة.

وهو تصريح خارج النّص يعلن منذ البداية أنّنا بصدد سيرة ذاتية للمؤلِّف(واسيني) ونكون بذلك غير معنيّين _ على الأقل في مستوى هذا النّص _ بأسئلة الالتباس الّتي تحدث لنصوص لا تكشف عن جنسها الأدبي، أو تلتحق بجنس الرواية خوفا من التّصريح بسيرة الكاتب، إنّ هذا المعطى الخارج نصّي لجأ إليه الكاتب لكي يُعبد الطريق للقارئ من أجل التواصل مع نصه باعتباره سيرة ذاتية، ولا شيء غير ذلك وقد ورد هذا المعطى كما قلنا في آخر الرواية السّيرية (ما خفي من سيرة المنتهى) والّذي عادة ما يكون في بداية النّصوص الروائية كمقدمة أو اعتراف من الكاتب بأنّ الأمر يتعلق بسيرته الذّاتية .

إذ يمكن اعتبار هذا المعطى الخارج نصّي (الاعتراف) تعاقدا بين الكاتب والقارئ الّذي حمل تصورات مُسبقة حول مفهوم السّيرة الذّاتية، في الحقيقة إنّ كتابة الاعتراف في بداية النّصوص الروائية يعتبر تبريرا من الكاتب لشكل كتابة النّص سيرة ذاتية، أو لخوف من عدم تقبُّل القارئ العربي لسيرته الذّاتية، لكن واسيني كتب اعترافه في آخر الرواية السّيرية وذلك من أجل ترك فسحة و مجال للقارئ بأن يشاركه هذه الحياة و يتقاسمها معه ببساطتها.

حدّد (فليب لوجون) معايّير السّيرة الذّاتية في كتابه التّنظيري (ميثاق السّيرة الذّاتية) بتعريفه " حكي استرجاعي نثري ينجزه شخص واقعي عن وجوده الخاص بتركيزه على حياته الفردية أو على تاريخ شخصيته بصفة خاصة "[2]

فهذا التعريف أو المفهوم ما يزال ملتبسا من حيث تحديده النّظري، وقد اعترض(جورج ماي) على التّعريف الدّغمائي الّذي وضعه (فليب لوجون) عندما قال : " لعلّه يحسن بنا أن نستعيض عن مفهوم التعريف الّذي فيه شيء من التصلب المفرط والتجمّد المفرط، أوقُل من

1 – **لقاء واسيني الأعرج مع رزان إبراهيم بجامعة البتراء** يوم 31 مارس 2014 م ،www.youtube.com

2 – فليب لوجون : **السّيرة الذّاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 08

الجزم المفرط بمفهوم أكثر مرونة من مفهوم النّزعة وحتى الإغراء، فما نخسره من دقة في هذا الجانب نَغنَمُه صحة في جانب آخر" [1]

وإذا أردنا أن نقارب بين هذا التعريف العام للسّيرة الذّاتية الصّارم والنّص الّذي بين أيدينا موضوع الدراسة (سيرة المنتهى) نجده أنّه لا يستجيب لمثل هذا التعريف بل دخل معه في خيارات مضادة كما قال (واسيني الأعرج) وبالتّالي هو خرق لميثاق السّيرة الذاتية عند (فيلب لوجون) حيث قال في اللّقاء الّذي جمعه بالدّكتورة رزان إبراهيم في جامعة البتراء في كتابة هذه السّيرة " انطلقت من مسألة كيف يمكن أن أحكي هذه الذّات بدون أن تكون هذه الذّات متعملقة ونرجسيّة وتكون متواضعة مرت على الحياة ، لها خبرتها في الحياة، ولكن كل خبرة لها خصوصية، وهذه الحياة لها ملمسها الأدبي كيف أكتب سيرة ذاتية تقول لي ولكن ليس كما حدّدها (فليب لوجون) لأنّ تعريفه يرتبط بمفهوم الحقيقة المادية، فالحياة أوسع من المنظور المادي، وإذا كتبت بمنظور(فليب لوجون) فسأبتر نسبة 60% ممّا هو موجود بداخلي "[2]

أي أنّ واسيني رأى أنّ في تعريف(فليب لوجون) تحديدا لأفق القارئ من خلال المنظور المادي للحياة، وبالتّالي يرفض الحكي عن الآخر، والمقاسات التّي وضعها(لوجون) لا تسمح لواسيني بأن يحكي عن الشّخوص التّي لعبت دورا حاسما في حياته أي أنّه يحكي على شخصه، أو يؤرّخ لنفسه فقط، لهذا فإنّ كتابة واسيني لسيرته الذّاتية بهذه الطريقة تعدّ خرقا للميثاق السّيرذاتي حيث جعل كلّ من(الجدّ والجدّة والأم والوالد والأخ وحتّى الشّخصية الأدبيّة سيرفانتس وابن عربي وهم شخوص حقيقيون لكن أموات، يشتركون في هذه السّيرة الذّاتية من خلال محاورتهم والتّكلم بدلا عنه حيث يقول: " لا أدري إذا أصبت، طبعا لم

1 – محمد الباردي :**عندما تتكلم الذات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، ص175.

2 – **لقاء واسيني الأعرج مع رزان إبراهيم بجامعة البتراء** يوم 2014/03/31م .

أصب حتما بمنظور السّيرة الذّاتية كما يحدّده صديقي النّاقد الكبير (فيليب لوجون) مع أنّي أروي حياة عشتها ماديا وثقافيا وتخيّليا ".[1]

دخل (واسيني) قبل سنوات في حديث مع (فليب لوجون) " و كان الحديث حول السّيرة الذّاتية والتّي دعا فيها النّاس على أن يكتبوا سيرهم و لكنّه في الوقت نفسه وضع ضوابط قد لا تتجاوب بقوة مع السّيرة الذّاتية، كما أعرفها ككَاتب على الأقل، قلت له السّيرة الذّاتية كما يحدّدها نظامك القرائي المقترح في الميثاق السّيرذاتي ليست دقيقة، بل تقتل حريّة الكتابة في عمقها، فكلّ كتابة فِعلها الأوّل هو الحريّة أي الانضباط داخل نص هو أصلا أكثر التصاقا بالحياة، لكن ليس للحياة وجه واحد، ولكن الأوجه معقّدة ومتعدّدة لأنّ الأمر يتعلق بالإنسان بكلّ ما يحمله من أحلام وقناعات دينيّة داخلية وأشواق وحنين وبناءات يتأسّس عليها النّص والتناصّات الممكنة التّي تُستعمل كأدوات تدخل لا كأدوات تزينيّه ولكن كأدوات ثقافية بنيويّة مثلا هل الأنا تحكي في النّص السّيرذاتي هل تحكي خارج حياة صنعتها الأدوات المادية والروحية ؟ هل هذه التفاصيل المحسوس بها نصيّا وغير المرئيّة بحكم الثقافات الخاصّة تقع خارج النظام السّيرذاتي ؟ لم يكن سؤالي بريئا للوجون لأنّي مازلت مقتنعا أنّ كلّ ما يصنع الإنسان و يتجلى في نصّ سيرذاتي هو جزء حميم منه "[2]

فالملاحظات التّي اقترحها(واسيني الأعرج) من خلال حديثه مع(فليب لوجون) نجدها تحيط بالذّات الإنسانية من كل الجوانب بل وتحفر فيها بعمق والقصد من وراء هذا هو القضاء على النّظرة الدّغمائيّة و تحرير النّص النّقدي العربي منها والعودة إلى النّص كمرجع لممارسة النّقد انطلاقا من فعل الحريّة في الخلق والإبداع .

من جهة أخرى كذلك نجد (واسيني) قام بخرق الميثاق السّيرذاتي في علاقته بالمرجعي حين اختار الطريقة المعراجية في كتابة سيرته الذّاتية التّي اختارت عالما أخرويا؛ أي أنّ

---

1 – رزان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص278.

2 – المرجع نفسه،ص 281 – ص 282

هناك أرضا أخرى في عالم الغيب احتوت أحداث هذه السّيرة حيث يقول : " أنّ السّيرة التّي اختارت أرضا أخروية منحت نفسها حقا يسير ومنطق المكان، وأعتقد أنّ مثل هذه الوقائع يجب أخذها في سياقاتها، وربّما هذا ما يجعل الخلاف مع (فليب لوجون) حادا هو أنّ هذه الوقائع ليست تخيّيلا فقط ولكنّها حياة موازية بنبضها وخوفها وقلقها ونهاياتها "[1]

(فواسيني) خلق عالما متخيّلا برزخيا موازيا لعالمه الواقعي بكلّ تجلّياته حيث نقل كل أحداثه التّي عاشها في العالم الأرضي بحلوها ومرّها إلى عالم الأموات من أجل إعادة تشكيل ذاته والبحث عن إجابة لأسئلة كانت مصدر أرق وقلق طيلة عشرين سنة من الكتابة.

نخلص من خلال ما تقدّم إلى التّعريف الّذي أورده محمد الباردي أنّ " السّيرة الذّاتية هي حكي استعادي نثري بأشكال سرديّة متنوّعة يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص والعام وذلك عندما يركّز على حياته الفرديّة والجماعيّة وعلى تاريخ شخصيّته الجزئي والكلّي "[2] لأنّ تعريف(فليب لوجون) يحتاج إلى تعديل تفرضه طبيعة النّصوص العربية مثل النّص الّذي هو موضوع الدراسة.

2 – 3 – 2 : تطابق الثّالوث السّردي (المؤلّف/السّارد /الشّخصية):

يهتم دارسو النّصوص المرتبطة بحياة أصحابها وذواتهم بقضية التطابق بين المؤلّف والسّارد والشّخصيّة أو عَدمِه أو بما يسمى الهوُية عند (فليب لوجون)، لأنّ هذه العلاقة لها دور مهم في تحديد الجنس الّذي ينتمي إليه النّص الأدبي، فالتّطابق بين العناصر الثلاثة (المؤلّف/السّارد/الشّخصيّة) يُدخل النّص في جنس السّيرة الذّاتية دون أدنى شك في ذلك وانعدام هذا التّطابق يؤدي إلى تداخل النّص مع أجناس أدبية أخرى.

1 – رزان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي** ، ص310.

2 – محمد الباردي : **عندما تتكلم الذّات السّيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث**، ص 179.

وكما قلنا سابقا أنّ (فليب لوجون) وضع أربعة معايّير تحدّد جنس السّيرة الذّاتية منها وضعية المؤلِّف والتّطابق بينه وبين السّارد و وضعية السّارد والتّطابق بينه وبين الشّخصيّة الرئيسيّة. و يرى أنّ هذا التّطابق " إما أن يكون أولا يكون، لا وجود لدرجة ممكنة "[1]

وحدوث مثل هذه المطابقة أو المشابهة بين الثّالوث السّردي يؤكد عملية التوحيد وبالتّالي فإنّ كل كلام منسوب إلى داخل النّص على لسان الشخصيّة السّاردة هو كلام المؤلّف الخارجي كما أنّ وجود اسم حقيقي في السّرد المكتوب، يساعد على أن تبدو بقية الأسماء الأخرى في السّرد حقيقية، لما له من قوة جذب تنقل وهج الحقيقة إلى كل ما تلمسه أو تقترب منه ويرى يحي إبراهيم عبد الدايم أنّ "التطابق بين اسمي الرّاوي والبطل، والمؤلِّف دالّ على أنّ العمل سيرة ذاتية "[2]

لكن تطابق هذه العناصر الثّلاثة قد يتحقّق و يكون واضحا جليا من خلال عقد صريح أو أيّ عبارة يدرجها صاحبها في نصّه وقد يكتنف هذا التّطابق شيء من التعريض والتلميح والتّرميز، وعندئذ تعترضنا إشكاليّة التّجنيس، و في هذه الحالة نلجأ إلى النّص الأدبي ونقلّب في ثناياه كي نستخرج منه دلائل نستنبط منها العلاقات التّي تجمع بين العناصر الثّلاثة السابقة، لكن الحديث في هذه الحالة يكون عن علاقة مشابهة لا علاقة تطابق تام، فالكاتب يضع اسمه على الغلاف لكنه في نصّه يتقنَّع وراء قناع سارد يبتدعه من خلال استعارته لتقنيات السّرد وهذا ما يجعل الباحث يبحث عن علاقات وروابط تجمع بين المؤلِّف والسّارد من أجل إثبات علاقة التطابق أو التشابه أو اختلافها .

ويفرق (لوجون) بين التطابق والتشابه بقوله :" التطابق ليس هو التشابه، فالتطابق فعلّ مدرك بشكل مباشر– مقبول أو مرفوض – على مستوى التلفّظ. والتشابه علاقة موضوع للمناقشات

1 – فليب لوجون : **السّيرة الذّاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 24.

2 – يحي إبراهيم عبد الدايم: **التّرجمة الذّاتية في الأدب العربي الحديث**، ص 99.

والفروق غير المحدودة المُقامة انطلاقا من الملفوظ "[1]؛لأن التشابه له علاقة بالميثاق المرجعي الّذي يقرب بين المؤلف والسارد والشخصية من أجل التّطابق

كما أنّ هذا التّطابق قد يتحقّق " بشكل ضمني، فميثاق السّيرة الذّاتية يسهم في تحديدها من خلال عناوين لا تترك أيّ شك حول كون ضمير المتكلّم يحيل إلى اسم المؤلِّف(قصة حياتي سيرة ذاتية ...) ، أو مقاطع أولية يتحمل فيها السّارد التزامات أمام القارئ وذلك بالتصرّف مثل المؤلِّف بطريقة تجعل القارئ لا يحمل أيّ شك حول كون ضمير المتكلّم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف و إن كان هذا الاسم غير وارد في النّص، وقد يتحقّق بشكل جليّ على مستوى الاسم الّذي يأخذه السّارد الشّخصية في المحكي نفسه والّذي هو نفس اسم المؤلِّف المعروض على الغلاف "[2]، وقضية اسم المؤلِّف على الغلاف الخارجي من أهم القضايا الّتي تثبت التطابق؛ فهو الاسم الوحيد الّذي يتم إعلانه من أجل تحقيق ذات المؤلِّف وإثباتها، وبذلك لا يحل إشكالية تطابق المؤلِّف مع الشّخصية الرئيسية إلاّ عبر توظيف هذا العنصر، أي عبر التوقيع وإثبات الاسم الّذي اعتاد المؤلِّف وضعه فوق غلاف الكتاب.

إنّ أساليب السّرد الّتي تدلّ على هذه العلاقة كثيرة منها ضمير المتكلّم الّذي يمثّل أسلوبها الشائع والأمثل، لأنّه يمثل تطابقا تاما بين المؤلِّف والشّخصيّة، ولا يدع مجالا للشك في ذلك، و مثال ذلك رواية (أطياف) لرضوى عاشور يرد اسم رضوى كاملا و صريحا وكذلك في رواية (التجلّيات) لجمال الغيطاني ورواية(رحلة جبلية رحلة صعبة) لفدوى طوقان، ومن جهة أخرى قد يذكر الاسم للتمويه أيضا.

نجد الكثير من الكُتّاب يوظّفون نوعا آخر من الأساليب كالسّرد بضمير الغائب وهدفهم في ذلك خلق مسافة بين المؤلِّف والشخصيّة ليتوهّم القارئ بأنّ هناك اختلافا بينهما أي

1 – فليب لوجون : **السّيرة الذّاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 51

2 – المرجع نفسه، ص 39 – ص 40

"اختار أن يُنكر هذا التطابق أو على الأقل اختار ألاّ يؤكّده "[1]، ممّا يخلق له مساحة من الحرية ليبث أفكاره و تاريخ حياته تامة في ظل الضغوطات الممارسة عليه، سواء من قبل المجتمع أو من قبل أشخاص قريبين منه، ينبغي عليه الحديث عنهم في سيرته وذِكره لهم ربما ينتج عنه نشوب خلاف بينه وبينهم، وفي هذه الحالة يبتدع الكاتب ساردا يعطيه كامل الحريّة في السّرد نيابة عنه، أو تكون مهمة القارئ هنا هي إيجاد الخيوط الّتي تربط بين الثّالوث السّردي تحت علاقة تطابق تام، وهو ما يُدخل النّص في دائرة السّيرة الذّاتية أو تحت علاقة تشابه وهو ما يَدخُل ضمن دائرة السّيرة الذّاتية الروائية أو رواية السّيرة الذّاتية .

وإذا توجهنا إلى نموذج الدّراسة (سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني) نجد شخصية السّارد فيه تتماهى كليّة مع شخص المؤلِّف وضمير المتكلّم يُهيمن في تصريف الكلام و توجيهه وحتّى عندما يكون الآخرون هم مصدر التلفّظ كما قلنا سابقا يظلّ السّارد/المؤلِّف في موقع البؤرة؛ إليه يُوجَّه الكلام وهو من يقوم في البدء والمنتهى بوظيفتي التنظيم والتأويل. فالضّمير يعدّ من أهمّ الركائز التّي تساهم في بناء النّص السّيرذاتي" فهو يحيل على الكاتب والشّخصية "[2]

إنّ ظاهرة استخدام ضمير المتكلّم (أنا) تعدّ عنصرا محوريا في كل سرد إذ " هي عبارة عن علامة يتشكّل مدلولها من وحدة الأفعال التّي ينجزها في سياق السّرد وليس خارجه فالتّحليل البنيوي لا يتعامل مع الشخصيّة بوصفها(كائنا) أي شخصا، وإنّما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية "[3]، أو كما يقول (عبد الملك مرتاض): أنّ " استعمال ضمير المتكلّم نشأ متواكبا مع ازدهار أدب السّيرة الذّاتية، فكأنّه امتداد لها أوكأنّه

1 – فليب لوجون : **السّيرة الذّاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 68.

2 – خليل شكري هياس: القصيدة **السير ذاتية بنية النص و تشكيل الخطاب**،عالم الكتب،الأردن،ط1،2010، ص 25.

3 – سامر صدقي محمد موسى: **رواية سيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم**، ص 66 .

امتداد منه"[1]؛ أي أنّ ضمير المتكلّم يشير إلى الشّخصيّة الكاتبة بأنّها صانعة الحدث وليست مجرد سارد له، ومنه فهي أمينة على مصداقية الأحداث وليس فقط على نقلها.

كتب (واسيني) سيرة المنتهى وفي ذهنه كيف أكتب سيرة تقول لي ولكن ليس كما حدّدها (فليب لوجون) ؟ أو كيف يحكي ذاته دون أن تكون هذه الذّات متعملقة ونرجسيّة ؟ فاهتدى إلى هذا الأسلوب بأن يحكي ذاته عن طريق الذّوات الأخرى وهذه وضعية من وضعيات السّارد في الرواية السّيرذاتية.

2 – 3 – 2 – 1: السّرد المذوّت / قول الذّات عن طريق الذّوات الأخرى:

يستعمل الكاتب مجموعة من الأساليب السّردية ليروي حكايته أو ليوصل للمتلقي أفكاره وأحلامه ويُطلعه على تجاربه الحياتية منها قول الذّات عن طريق ذوات أخرى أي اختلاف وتداخل ضمائر السّرد داخل النّص حيث " يتنوع أسلوب السّرد في رواية السّيرة الذّاتية بتنوّع استخدام الراوي المجرد/المحايد، أو الراوي الشّخصية، ومع تنوّع استخدام السّارد بكافة أشكاله، فإنّ الغالب في _ رواية السّيرة الذّاتية _ بصفة خاصة، والكتابة السّيرية _ بصفة عامة _ هيمنة السّرد المذوّت، حيث الذّات تضفي حضورا، وخصوصية على أسلوب السّرد فيصبح السّرد ملتبسا بالذّات و معبّرا عن أفكارها وأحلامها، و كأنّ الذّات صارت _ بذلك _ فاعلا و مفعولا له و مع اختلاف ضمير السّرد، بين السّرد بضمير المتكلم الأنا و بين السّرد بضمير الغائب(هو/ هي/ هم)، فإنّ الضمير الغائب يعطي دلالات المتكلّم(الأنا) برغم الإيهام والمسافة التّي يفصل بها بين ذات المؤلِّف، وذات الرّاوي، وذات الشّخصية وبهذا يتحوّل به _ في كثير من الأحيان _ السّرد إلى سرد شخصي، ولا يتغيّر شيء سوى تغير الضمير من الغائب إلى (الأنا) كما يقول أوسبسنكي." 2

1 – عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية**، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1998م، ص 67.

2 – ينظر في : ممدوح فراج النابي : **رواية السّيرة الذّاتية في مصر**، ص 396

وإذا كان السّرد في رواية السّيرة الذّاتية، يأتي مُذوَّتا، لكن حضور الذّات وتجلياتها في السّرد، تختلف باختلاف تمثيلات رواية السّيرة الذّاتية، يستطيع من خلالها السّارد فصل ذاته ليراجعها، وينظر لها في مرآة أخرى غير مرآة نفسه أو ما يسمى في الدّراسات السّردية الحديثة تعدّد الأصوات داخل الرواية أو ديمقراطية الرواية وهذا ما نجده في سيرة المنتهى (فواسيني الأعرج) مارس لعبة السّرد، باتجاه ديمقراطية التغيّير فلا يوجد أيّ راو في (سيرة المنتهى) يحتكر الكلام أو له حق الكلام على الآخرين بل " هناك رواة يشغل كلّ واحد منهم حيّزا مستقلا من المساحة الكلامية للرواية تعادل عددا من الصفحات "[1]، فمجموع هؤلاء الرواة " يختبئ الكاتب خلفهم تباعا، ينتقل من واحد إلى آخر ليرى ما يمكن أن يراه كل واحد، أو ما يمكن أن يقوله حين يرى ما لا يراه غيره، يروي الواحد من هؤلاء الرواة فيكون الآخرون في موضع المروي عنهم، شخصيات مثل الشّخصيات الأخرى في الرواية: ففي الرواية شخصيات لا تأتي إلى مكان الراوي، لكن تشارك في الكلام حوارا"[2]

نحاول أن نبين مساحة الحوار في سيرة المنتهى من خلال الجدول الآتي فنجد :

الراوي	المساحة التي يشغلها (عدد الصفحات)
واسيني	من ص 17 إلى ص 41
الجد	من ص 41 إلى ص 91
الأخ عزيز	ص 108
الأم (أميزار)	من ص 116 إلى ص 137
الأخت (زوليخا)	من ص 139 إلى ص 140

1- يمنى العيد :**الراوي الموقع و الشكل بحث في السّرد الروائي**، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1986م ص115.

2 – ينظر في : ممدوح فراج النابي : **رواية السّيرة الذّاتية في مصر**، ص 115 – ص 116

الوالد (أحمد)	من ص 144 إلى ص 153
الجدة (حنا فاطنة)	من ص 147 إلى ص 187، ومن ص 210 إلى ص 218
ابن عربي	من ص 187 إلى ص 191، ومن ص 205 إلى 208
مينا	من ص 254 إلى ص 345
رامي	من ص 276 إلى ص 290
أدو لثا لورينزو	من ص 346 إلى ص 366
زريدة	من ص 373 إلى ص 374، ومن ص 387 إلى ص 396
سيرفانتس	من ص 374 إلى ص 386، ومن ص 398 إلى ص 438
ألبينو	من ص 456 إلى 480
السالك	من ص 481 إلى 482
واسيني	من ص 491 إلى ص 512

– جدول يوضّح المساحة التّي يشغلها الرواة داخل سيرة المنتهى – (ج5)

إنّ" القول السّردي يكتسب فنيّته بديمقراطيّته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضّمني فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، و يقدّم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفنّي عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير"[1]، لذلك نرى من خلال الجدول أنّ هناك حرية ومساحة تركها الكاتب للرّواة من أجل البوح والكلام، ونجد آلية الروي بدأت في مطلع الرواية بضمير المتكلم.

1 – ممدوح فراج النابي : **رواية السّيرة الذّاتية في مصر**، ص 117.

يقول:" **لمحته قبل أن أغمض عيني للمرّة الأخيرة و قبل أن أطوي كتاب الإسراء إلى مقام الأسرى** ..."[1]، فالرّاوي يظهر من خلال ضمير المتكلم (لمحت) ويحدّد شكل البنية الفنية التّي بها يتشكّل العالم الروائي وطريقة تشكيل بداية الرواية، فقد بدأت منذ أن أغمض عينيه و دخل في رحلة الحلم أو المعراج مع دليله (ابن عربي).

و في بعض الأحيان نجد الراوي الأساس يغدو مرويّا عنه، وملتبسا به ربما يرجع هذا إلى فكرة المعراج التّي اقتضت من الراوي أن يقوم بعملية النّوم أو التنويم تحت تأثير كتاب المعراج فظهر في هيئة ميت، يقول : " **لم يكن الميت الّذي انكشف وجهه كليا عندما طارت الفراشات البيضاء، يشبهني فقط، ولكنّه كان أنا، أنا، واسيني** "[2]

بعد ذلك نجده مع كلّ شخصية يسلّم الراوي المركزي زمام السّرد للشّخصية، فمثلا في الفصل الأوّل جدّه الروخو الّذي يحكي عن مأساته في الأندلس في لحظات سقوطها حين يخاطبه حفيده (واسيني) من خلال الحوار الّذي دار بينهما:

- **هل تراها حقيقة ؟ صف لي ما تراه .**

- **مدينة جميلة و أكاد أعرفها بمرتفعاتها و دروبها بمساجدها و كنائسها و ناسها**

- **هي عينها يا ابني، المدينة الّتي سُرقت منها الشّهادة** [3]

- **ماذا كان علينا أن نفعل ؟ كانت حربنا الأخيرة، حرب اليائسين.**

- **يا جدّي لكنها لم تكن أرضكم، دخلتموها غازين كغيركم، ماذا كان بإمكان طارق أن يفعل سوى أن يرمي بجنده نحو الموت ...**

---

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص 17.

2 – المصدر نفسه، ص 39.

[3] – المصدر نفسه، ص 47 .

– طارق حمّلوه بشيء لم يكن يعرفه، و خاضه كأيّ بطل ...[1]

ويضيف الجدّ " **(...) قضيت سبع ليال بلا نوم ولا راحة، أفكّر في الاستسلام للمحاكم الكنسيّة أم الاندفان في الجبال مع من سبقوني ؟... في نهاية المطاف التحقت بشباب البشرات السّبعين الأوائل الّذين غادروا حي البيازين باتجاه مقاومة سيدي الهمام الدّون فردناندو دي كوردوبا فالور...**"[2]

وتواصل السّرد بلسان الراوي الجد على مساحة تمتدّ حوالي خمسين صفحة، ثم يعود صوت الحفيد أو الراوي الأساسي واسيني" **ثم التفت من جديد نحو غرناطة الّتي كانت قد غابت هذه المرة نهائيا**"[3].

هذا التحول السّردي باستلام شخصية الجد لزمام السّرد يُحدِث الإيهام بصدقيّة وواقعية خطاب السّرد على لسان الجدّ و يتيح للشّخصية البوح بقناعتها الإيديولوجية، ومنعرجاتها الحياتية حيث يقول : " **لم أكن غنيّا خرجت من صلب عائلة احترفت الفلاحة والتجارة وحب الكتب، كبرت عاشقا للكتب** "[4]

كما أتاح السّرد للرّاوي الأساسي أن يَدخل في عملية جدل مع الرواة كما هو الحال في حواره مع جدّه عن الوجود العربي الإسلامي في الأندلس :

– يمكن ذلك اليوم كان مريعا، انغلق فيه كل شيء في وجهي، كانت السفن الإيطالية والبرتغالية تتقاتل على الزّج بالجميع من وراء البحر هاجر الكثير من أشراف غرناطة بعد أن بيعت أملاكهم بثمن بخس، بينما اندس القسم الأكبر من المسلمين في المدينة وما حولها منظر موجع يا قلبي، عدا جموع المودخار الموجودين في بلنسيّة في شرقي

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص 56 .

2 – المصدر نفسه، ص 57 .

3 – المصدر نفسه، ص 91 .

4 – المصدر نفسه، ص50.

الأندلس، و في سرقسطة في شمالها الّذين كانت أعداد كبيرة منهم لا تزال تحتفظ بدينها الإسلامي...[1]، ثم يسأل الحفيد عن هذه القسوة وكأنّ الذّات تعبّر عن مكنوناتها

- كيف رضي الله بهذه القسوة الّتي تمارس باسمه ؟

- أنت في حضرته اليوم يا ابني، الله نور وعواصف تراها في كل مكان[2]

- سيدي أرى شكا يطبع محياك ؟ هل نسير في طريق المدَجّنين ؟

- لا يا روخو، الأمر أخطر، عندما تقف في مفترق الطرق و لا تعرف أيُّ الطريق الأسلم[3]

- لكن بعض المؤرّخين يقولون يا جدّي إنّ محمدا الصغير فعل ما كان عليه فعله .

- مسكين لا أدري كيف فكّر وقتها ؟[4]

استعان(واسيني الأعرج) في الكثير من الأحيان بتقنية مناجاة النّفس وهو حوار داخلي حيث يسعى السّارد من خلال اعتماده على هذه التقنية، على " تقديم المحتوى الذّهني والعمليات الذّهنية للشّخصية مباشرة، من الشّخصية إلى القارئ "[5]، ممّا يساعد بقوة بالإفصاح والبوح عن مشاعر وأفكار هذه الشّخصية أمام القارئ.

يظلّ صوت الراوي الأساسي هكذا على طول الرواية، حاضرا لكنّه بين الوقت والآخر يسلّم زمام السّرد لشخصية أخرى(الأم والجدّة والأخ وزوليخا وسرفانتيس) لتبوح من موقعها، وهو موقع مقصود مسبقا من قِبل المؤلّف، لكن يوهم القارئ فنيّا بأنّ القول/ الخطاب الّذي يأتي على ألسنة الشّخصيّات هو خطابها، ويمثّل قناعات تلك الشّخصيات.

---

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني** ، ص 80.

2 – المصدر نفسه، ص 82 .

3 – المصدر نفسه، ص85 .

4 – المصدر نفسه، ص 91 .

5 – روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، (تر) محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 2000، ص 74

في حوار أجراه مع الحضرمي يقول : و من المفروض أن نرى الشّخصيّة في أفق تحريكها، وانهزامها وانتصارها، وخوفها لذلك عمدّتُ إلى كسر هاجس الأنا النرجسيّة في كتابتي للسّيرة الذّاتية، ودخلت في نقاش وحوار مع نفسي، فخلصت إلى فكرة مغايرة، وهي أن أترك كل شخوص السّيرة الّذين لهم دور في حياتي ليتحدّثوا بالنيابة عنّي وليس أنا من يتحدث عن نفسه، فمثلا تركت أمي تتحدّث عن ظروف ولادتي، وتحدِّث جدّي عن تاريخ عائلتي و مجيئها من الأندلس، وجعلت كلّ من له علاقة بي يتحدّث عنّي ويسرد بلسانه لا بلساني، ولكن الإشكالية أن إنجاز موضوع كهذا يُفترض أن يكون جميع من يتحدّثون أحياء وهم في الحقيقة أموات، الجدّ والأب الّذي استشهد في الثورة والأم، كلّهم ماتوا .[1]

إنّ تعدّد الراوي " يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كلّ جوانبها وكذلك يمكنه تقديم الأحداث الّتي تقع في وقت واحد، ويختلف تعدّد الراوي عن الراوي العليم بكل شيء في أنّ تعدّد الراوي عبارة عن مجموعة من وجهات النّظر المختلفة بل المتعارضة "[2]، يعني تعدّد الرواة إذن ديمقراطية الكلام وحريّة القول والمساواة والتعدّدية والاعتراف بوجود الآخر و حقّه في الحياة والكلام، وإلغاء عصر التهميش والعبوديّة، وهو يعني في الوقت ذاته " انتهاء عصر كان فيه الراوي العليم يتكلّم وحيدا والناس تستمع إليه بخوف وإصغاء فقد عمّت المعرفة بين النّاس في عصر القراءة، ولم يَعد القارئ متلقيا سلبيا استهلاكيا، ولا يصدّق كلّ ما يقال لأنّ مصادر المعرفة متنوّعة ومختلفة في عصر الاتصالات ولنقل عصر الحكواتي انتهى، فالمساواة في الكلام حقّ لكلّ شخصية في عالم الرواية ولا يحقّ لأيّ كان أن يَحجُب عنها هذا الحق إلاّ بإرادتها، و من هنا تنوّعت أشكال التعدّد بعد أن اتجهت بنيّة الرواية إلى

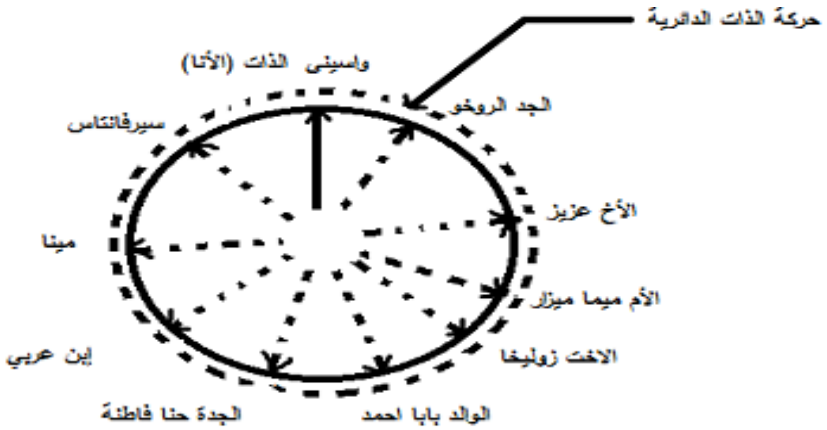
---

1 – الحضرمي محمد بن سليمان: **حوار وجدّت في المعراج مسلكا يقودني إلى دهاليز القيامة، إلتقيت فيه بأهلي الراحلين**، http://omandaily.com ، يوم 23 جوان، 20سا و 20 د

2 – خليل موسى : **دفاتر الزفتية بين السّرد المشهدي وتعدد الرواة**، مجلة جامعة دمشق، عدد خاص، الجولان 2013م ص 195.

المسرحة، وأهمّ هذه الأشكال أن تروى حكاية واحدة و إن كانت بسيطة من عددّ من شخصياتها"[1].

إنّ هذا العمل يعد نوعا من التجريب الّذي عمد إليه المؤلِّف لتحقيق الجديد و المتجدّد _ كما عهدناه _ وتحطيم نزوع نرجسيّة الراوي في الهيمنة على السّرد، و يمكن أن نمثِّل لمسار السّرد وتعدّد الرواة من خلال المخطّط الآتي :



- حركة الذات باتجاه ذاتها -

يوضح لنا الشّكل حركة الذّات باتجاه ذاتها عبر مركزها الموضوعي، أي أنّ الذّات حركتها كعقارب السّاعة تدور في مركزها لتعود إلى نقطة الانطلاق فهي تقوم بدورة كاملة فـ (أنا) المؤلِّف تجول كامل النّص وتظهر في مجموعة من الضمائر(المتكلم والمخاطب والغائب) لتُشكِّل في النهاية (أنا) الأديب داخل النص.

1 – خليل موسى : **دفاتر الزفتية بين السّرد المشهدي وتعدّد الرواة**، ص 196.

2 – 3 –2 – 2 :السّارد = الشّخصية :

إنّ التطابق بين السّارد والشّخصية الرئيسية غالبا ما يحدّد من خلال استعمال ضمير المتكلّم وقد يوجد عكس هذا الموضوع عندما يتطابق السّارد والشّخصية الرئيسية دون استعمال ضمير المتكلم.

يجب أن نميّز بين معيارين مختلفين: معيار الضمير النحوي ومعيار تطابق الأفراد الّذين تُحيل عليهم مظاهر هذا الضمير، فيُمكن أن يكون هناك التطابق بين السّارد والشخصية الرئيسية في حالة الحكي بضمير الغائب، ويتمّ هذا التطابق بطريقة غير مباشرة عن طريق المعادلة المزدوجة: المؤلِّف=السّارد

الشيء الّذي نستنتج منه أنّ: السّارد = الشخصية [1]

المؤلِّف = الشخصية

يحتل ضمير المتكلّم في (سيرة المنتهى) موقعا متميزا في مساحة السّرد كما قلنا سابقا فهو يتجلّى منذ البداية فواسيني هو الراوي الأساسي والمركزي، بوصفه راويا عالما وذاتا ساردة مشاركة في الأحداث فهي الفاعل والمُنفعل في المسار السّردي السّيرذاتي، حتّى وإن سلَّم زمام السّرد لشخصية أخرى فيضلّ هو المتحكّم في دفّة السّرد من خلال محاورتها فتتماهى (الأنا) السّاردة مع كل من الشخصيّات المحورية (الجد والأم والجدة والأخت والأب والأخ وسرفانتيس) فيصبح التطابق ممكنا داخل النّص السّيري بين السّارد والشخصية أي:

(السّارد = الشخصية) أي أنّ التطابق في هذه الحالة لا يتمّ بطريقة مباشرة ولكن عن طريق المعادلة المزدوجة: المؤلِّف = السّارد

المؤلِّف = هو (الشخصية)

السّارد = هو [1]

1 – فليب لوجون : **السّيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 25 – ص 26

ويؤكّد(عبد الملك مرتاض) على قدرة هذا الضمير على إذابة الفروق الزمنية والسّردية بين السّارد والشخصية والزمن جميعا لاستحالة السّارد إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية وهو يورد جملة من الخصائص لهذا الضمير تتلاءم مع طبيعة النّص السّيرذاتي :

– إنّ هذا الضمير يجعل الحكاية المسرودة مندمجة مع روح المؤلِّف ويُلغي ذلك الحاجز الزمني الموجود بين زمن السّرد وزمن السّارد، فيبدو الزمن السّردي وحيدا مندمجا بحكم أنّ المؤلِّف يغيب في الشّخصية الّتي تسرد عمله.

– يجعل ضمير المتكلّم المتلقي يلتصق بالعمل السّردي متوهما أنّ المؤلِّف فعلا هو أحد الشّخصيات الّتي تقوم عليها الحكاية فكأنّ السّرد بهذا الضمير يُلغي دور المؤلِّف بالنسبة إلى المتلقي الّذي لا يكاد يُحس بوجوده، وهذا الإحساس لا يصاب به المتلقي عند السّرد بضمير الغائب الّذي يُمكن المؤلِّف أن يظهر وهو يعرف كلّ شيء .

– ضمير المتكلّم يُحيل على الذّات وأمّا ضمير الغائب فيُحيل على الموضوع.(فالأنا) مرجعيته جوانية بينما (الهو) مرجعيته برانية، يوجد فرق بين ضمير يَسرد ذاته وضمير آخر يَسرد غيره.

– إنّ ضمير المتكلّم، وهو ضمير لسرد مسمى بالمونولوج الداخلي. يمتلك القدرة على التوغل في أعماق النفس البشرية، فيعرِّيها بصدق ويكشف عن نواياها ويُقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون.[2]

إذا يمكن القول بأنّه حتى وإن تغير ضمير السّرد داخل نص (سيرة المنتهى) فإنّه يُحيل إلى الذّات الكاتبة (واسيني)، وهذا يرجع للقرب الكبير للشّخصيات من ذات الكاتب ولحتمية

---

1 – خليل شكري هياس: **سيرة جبرا الذّاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 13

2– عبدالملك مرتاض : **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد**،سلسلة المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت ،1998،ص 159

الحكي الّذي يدور حول هذه الذّات الكاتبة فـ " السّرد في كل الحالات يبقى ذاتيا مباشرا حتى وإن استعان براوّ آخر؛ فكل شيء يستمد أهميته وشرعيته الفنيّة بمقدار اتصاله بذات الروائي وهو أمر يفرضه بالضرورة سرد يتمركز حول الكاتب في الدرجة الأولى."[1]، فواسيني هو المركز والشّخصيات هي الهامش الّذي يسير باتجاه هذا المركز أي المركز الّذي تدور حوله الأحداث.

مما سبق نستطيع القول بوجود تطابق بين الثالوث السّردي، السّارد والشخصية والمؤلِّف وإعلان عن حضور الذّات في الميثاق الكائن السّيري، وبالتّالي فالمؤلِّف هو السّارد والسّارد هو الشخصية الّتي عاشت هذه التجربة وتتحقق المعادلة :

المؤلِّف = السّارد = الشّخصية = واسيني الأعرج

2 – 3 –2 – 3: ذات التلفّظ /الملفوظ في النّص :

يقول (لوجون): " إنّ التطابق ليس هو التشابه فالتطابق فعل مدرك بشكل مباشر – مقبول أو مرفوض – على مستوى التلفظ، والتشابه، موضوع للمناقشات والفروق غير المحدودة المُقامة انطلاقا من الملفوظ بإمكانيّة ويتحدّد التطابق من ثلاث مصطلحات:المؤلِّف،السّارد والشخصية فالسّارد والشخصية هما الصورتان اللّتان تُحيل إليهما داخل النّص: ذات التلفظ وذات الملفوظ والمؤلِّف المُمثل في حاشية النص عن طريق اسمه هو إذن المرجع الّذي تحيل إليه انطلاقا من ميثاق السّيرة الذّاتية، ذات التلفظ "[2] ويضيف : " فما أن يتعلّق الأمر بالمشابهة حتى نغدو ضروريا إقحام مصطلح تماثلي من جهة الملفوظ، مرجع خارج نصي يمكن أن نسميه بالمثال المحتذى، أو بطريقة أفضل النموذج."[3]

1 – رزان إبراهيم : **التخيّيل في عالم واسيني الروائي**، ص 123

2 – فليب لوجون : **السّيرة الذّاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 52

3 – المرجع نفسه، ص 52

قدّم (لوجون) ملاحظاته حول التطابق من أجل التمييّز بين السّيرة الذّاتية ورواية السّيرة الذاتية،وتحديد التعارض مع السّيرة بالنسبة لقضية التشابه ويرى أنّ مصطلح(رواية سيرذاتية) قريب جدا من مصطلح (سيرة ذاتية) يقول: " فمصطلح رواية سيرذاتية قريب جدا من مصطلح (السيرة الذاتية)، وهذا الأخير قريب جدا من كلمة (سيرة) .[1]

والنموذج عند (فيليب لوجون) هو المرجع والواقع الّذي تُحيل إليه ذات الملفوظ يقول :" أقصد بـ (النموذج) الواقع الّذي يدَّعي الملفوظ أنّه يشبهه."[2]

صرَّح الكاتب في سيرة المنتهى منذ البداية ودون مراوغة بأنّ ما كتبه هو سيرته وهذا ما وجدناه في الفصل الأخير منها (بعض ماخَفي من سيرة المنتهى) والّذي اعتبرناه في دراستنا اعتراف من الكاتب وتصريح واضح ومباشر بصدقية المحكي وأنّ ما ذُكر من أحداث داخل النّص هو مرتبط بحياته الشّخصية وخالية من كل تزيّيف.

2 – 4 : الميثاق السّيرذاتي الخارج نصّي :

عوّل الدّرس النّقدي على الكثير من القرائن الدّالة على بنية النّص واهتم بها، وصارت بمثابة نصوص موازية للمتن مثل (العنوان والعناوين الفرعية والإهداءات والحوارات..) وغيرها، ولا يمكن عزلها وإبعادها عن المتن، رغم دعاوي بعض النقاد على إلغاء كل ما هو محيط بالنّص(موت المؤلف)، واعتبرت أمل التميمي هذه القرائن بمثابة مواثيق خارج النّص السّيرذاتي، وتقترح مجموعة عناصر للحكم على نص ما أنّه سيرة ذاتية وهي:

1 – الدوافع المُعلنة في مقدمات الكُتب.

2 – ذِكر الأسماء، وتاريخ الميلاد، والأصل، والنّسب، ومراحل التعليم.

---

1 – فليب لوجون : **السّيرة الذّاتية الميثاق والتاريخ الأدبي** ، ص 52

2 – المرجع نفسه، ص 53

3 – ذِكر الممارسات الاجتماعية، كالوظيفة والانتماء السّياسي..الخ أو ذِكر العلاقات بالشّخصيات ذات المكانة الاجتماعية المعروفة.

4 – الرسائل المتبادلة، والخطابات الرسمية، والمقالات الصحفية، والحوارات، والأعمال الأدبية المذكورة في النص، ومقطوعات من يوميّات أومذكّرات قديمة، والصور الشخصية.[1] وهذا من أجل تسهيل مهمة اكتشاف هوية النّص السّيرذاتي من قبل القارئ لأنّ الكاتب يتعمّد إخفاء الميثاق بهدف خلق مسافة بينه وبين السّارد على النحو الّذي يوفّر له حرية كبيرة في التعامل مع الوقائع السّيرذاتية.

2 – 4 – 1 : :العنوان :

إنّ أبرز القرائن الدّالة على بنية النّص الكليّة العنوان، باعتباره بنية خارجية تشير إلى المدلول الداخلي للنّص أو تكشف عن جوهره، حتى أنّه سُمي إزاء هذا بمفتاح النّص، ومن ثمّ فقد أولى السّميائيون العنوان عناية خاصة، باعتباره " مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النّص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها "[2]، أو هو" علامة تضطلع بدور الدّليل، دليل القارئ إلى النّص سواء على المحتوى الإشاري أو التأويلي فـ " العَلم شيء يُنصب في الفلوات تهتدي به الضّالة "[3]

ويعرفه ليوهوك(Leohohek) بقوله : " العنوان مجموعة العلامات اللّسانية (كلمة مفردة جمل...) الّتي يمكن أن تُدرج على رأس كلّ نص لتحديده، وتدلّ على محتواه العام، وتُغري الجمهور المقصود بمحتواه (فالعنوان) عند (ليوهوك) يحظى باهتمام بالغ نظرا لكونه أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة ويَبرز متميزا بشكله وحجمه، منتصبا في مقدمة الكتاب، وكذا لكونه أداة تحدّد النّص وتعينه فهو رسالة لغوية تعرف بهوية النّص وتحدّد مضمونه، وتجذب

1 – أمل التميمي : **السّيرة الذّاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر**، ص 209

2 – جميل حمداوي:**السيميوطيقيا والعنونة**، مجلة عالم الفكر،الكويت، مارس ع (3)،1996 م ، ص 90

3 – خالد حسين: **في نظرية العنوان**، دار التكوين،(د ط)، 2007 م ،ص 65

القارئ إليه وتغويه به، وهو بعد ذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية، ومستواه العميق مثله مثل النّص تماما. من حيث أنّه حمولة مكثّفة من الإشارات والشّفرات الّتي إن اكتشفها القارئ وجدها تطغى على النّص كلّه، فيكون العنوان مع صغر حجمه نصا موازيا (partexte)، ونوعا من أنواع التعالي النّصي (tramstextualite) الّذي يحدّد مسار القراءة الّتي يمكن لها أن تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب انطلاقا من العنوان ولوحة الغلاف وشكل الكتاب ..."[1]

لذلك نجد الروائي يحاول قدر المستطاع " أن يجعل العنوان مدخلا لفهم النّص، ولن يكتشف ذلك إلاّ من دقَّق النّظر في قراءة الرواية "[2]، ويقول (رحيم عبد القادر) بأنّ العنوان "يشير إلى مقصديّة الكاتب من خلال التسمية الّتي عرّف الكتاب بها، وهو كذلك سِمة الكتاب أي علامته الّتي يُعرف بها ونميّزه عن غيره من الكتب لتدل عليه، فهو مثل السِمة الّتي تكون في وجه المرء في مكان بارز ظاهر فهي في الكتاب في غلافه وفي الموضوع في أعلاه، والعنوان هو الدّال على النّص، وهذه الدلالة قد تكون مباشرة أو بالتعريض"[3]، أمّا في علاقته بالنّص فهو" بنية وهمية تولّد معظم دلالات النّص، فإذا كان النّص هو المولود فإنّ العنوان هو الولد الفعلي لتشابكات النّص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية وهكذا يكون عنوان نصّ شعري أو رواية ما "[4]، وهو ذو طبيعة مرجعية لأنّه يُحيل إلى النّص كما أنّ النّص يُحيل إليه.

حدّد (جيرار جينيت) وظائف العنوان في ثلاث هي :

1- رحيم عبد القادر: **وظائف العنوان في شعر مصطفى الغمازي**، مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2008، ص 24

2- عزوز علي إسماعيل: **عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2012 م ، ص 74

3 – رحيم عبد القادر: **وظائف العنوان في شعر مصطفى الغمازي**، ص 24

4 – عبد الرزاق بلال : **مدخل إلى عتبات النّص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، إفريقيا الشرق، بيروت، ط 1 ،2000، ص 22

1- الوظيفة التعيّينية التسمويّة

2- الوظيفة الإغرائية أو التّحريضية والّتي سُميت بالوظيفة التّداولية

3- الوظيفة الإيديولوجية

وهذه الوظائف قد لا تكون ذات ترتيب متكامل دائما فيما عدا الوظيفة الأولى وهي التعيّينية الّتي تعين جنس العمل وتُسميه فهي دائما في المرتبة الأولى[1]

وُضعت عدّة شروط لابد من توفّرها لكي يُكتب العنوان منها :

أ- ارتباط العنوان بمضمون الرواية، أو أحد مكوّناتها كالشّخصية أو الأداء أو الغرض أو النّمط.

ب- جاذبية العنوان وعدم التقليد ومراعاة أذواق أكبر قطاع من القرّاء.

ج- صياغة العنوان في أقل عدد من الكلمات ليسهّل على القارئ ترديده عند تذكُّر الرواية[2] وهذه الشروط وضعها أكثرية النقاد من أجل أن يخرج العنوان كاملا من حيث الشّكل والدلالة على محتوى النّص.

أخد العنوان أشكال كثيرة منها :" العنونة التّراثية والكلاسيكية الّتي تشمل العنونة التّاريخية والرومانسية والواقعية وهناك أخيرا العنونة الحداثيّة الّتي تضمّ تحتها ستّة أنواع هي : المجازيّة والرّمزيّة والشّاعريّة والعجائبيّة والأسطورية والتّاريخيّة التّراثيّة"[3]، إنّ المهتم بدراسة السّيرة الذّاتية يلحظ أنّ هناك أهميّة خاصة للعنوان في السّرد(السّيرذاتي) حيث يحدّد عقد

1 - عبد الحق بلعابد:عتبات **جيرار جينيت من النص إلى النص**،(تق) د.سعيد يقطين،الدار العربية للعلوم وناشرون،الجزائر،ط 1 ،2008 م،ص 74

2 - آمنة محمد الطويل: **عتبات النص في رواية المجوس لإبراهيم الكوني**،المجلة الجامعة،قسم اللغة العربية،جامعة الزاوية،ع 16 ،مج 3 ،2014 م ،ص 5

3 - المرجع نفسه، ص 53

القراءة (الميثاق) فمن خلال العنوان أو العنوان الفرعي الّذي يضعه المؤلِّف على الغلاف يتحدّد عقد القراءة، ويضبط مسار القراءة فهو يعطي معلومات مسبقة عن نوايا الكاتب، حتى أنّ معناه الكامل لا يظهر إلاّ بعد الانتهاء من قراءة العمل بأكمله. والعناوين في " رواية السّيرة الذّاتية هي عناوين تعبِّر عن فكرة داخل النّص، أو تعبِّر عن مضمون النّص، أو لا تعبِّر عن شيء داخل النّص، كما أنّ العنوان الفرعي (رواية) لا يعمل بالضرورة كدال على النّوع الأدبي"[1]

والشّيء اللاّفت أنّ معظم النماذج الّتي " تمثّل لمصطلح رواية السّيرة الذّاتية تأتي عناوينها مختلطة ربما ليقين المؤلِّف أنّ النّص لا ينتمي إلى التخيّيل إلاّ بقدر استعانته بعناصر قليلة ومن ثمّ فيحاول أن يشير – مجرد إشارة – إلى أنّ النّص يختلف عن نوع (الرواية)، ومن هذا نص فؤاد قنديل(المفتون) الصادر عن دار الهلال 2008م، والّذي يحمل عنوانا فرعيا(سيرة روائية) في إشارة دالة إلى انتماء النّص إلى القص السّيري"[2]، لما يتيحه فعل التخيّيل من حرية في الاقتراب من الحقيقة ولو بشكل نسبي.

وكذلك نص(سيرة المنتهى...عشتها كما اشتهتني) لواسيني الأعرج الّذي هو محل دراستنا نجده يحمل على الغلاف المؤشّر الإجناسي (رواية سيرية)؛ أي أنّه يدلّ على القص السّيري وهو من العناوين العجائبيّة الأسطورية، لقد اهتم الكاتب (واسيني) بصياغة العنوان الّذي يتشكّل من بنيتين تركيبيتين؛ الأولى(سيرة المنتهى)، والثّانية (عشتها كما اشتهتني).

(سيرة المنتهى) عنوان مختال ينهض بوظيفة إغرائية إذ يحيل الجزء الأول منه إلى طبيعة العمل الفنّي الّذي يسِمُه هذا العنوان و يؤكّد علاقة الاسم بالمُسمى إلاّ أنّ الإضافة –هنا– هي الّتي تحقّق الانزياح وتفتح مدارج التأويل، فتتداخل(سيرة) في بنائها اللّغوي بـ(سدرة). لم تعد سيرة المنتهى عملا سيريا سجّله كاتبه في خواتيم رحلته الحياتية يجمع فيه ما تشذَّر

1 – ممدوح فراج النابي :**رواية السيرة الذاتية في مصر**، ص 129

2 – المرجع نفسه، ص 130

من تفاصيل حياة امتدت ما ينيف عن الستين سنة، ينتزع به ماضيه من مخالب النسيان، بل تلتبس التسمية بـ(سدرة المنتهى) فنغدوا أمام دلالة إضافية تحمل دلالات الرّحلة المعراجية إلى السماء، حيث منتهى الرحلة عند سدرة المنتهى عندها جنة المأوى.

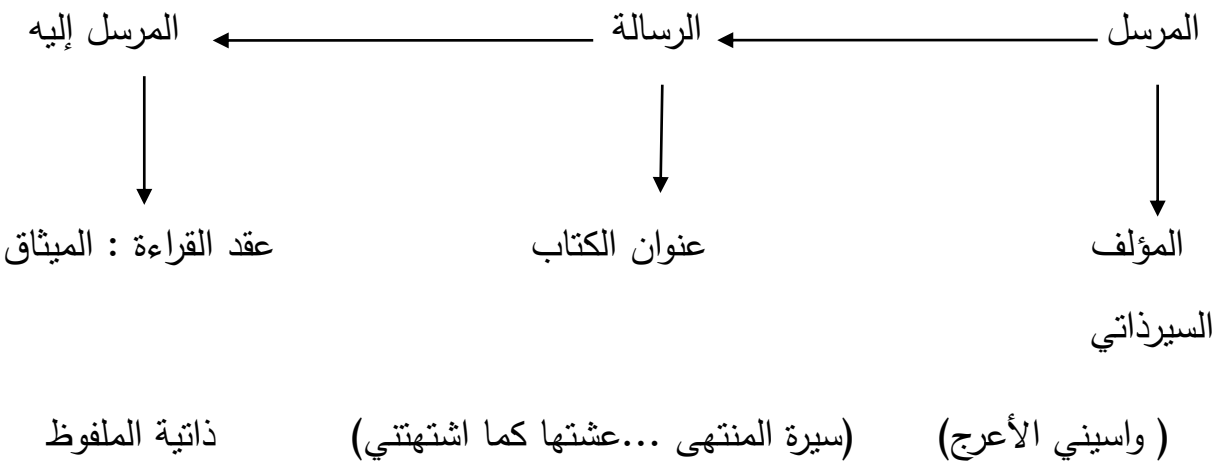
(سدرة المنتهي) بحسب المرجعيّات الإسلامية قرآنا وسنّة، عنوان رحلة كسّرت نمط حياة وحقّقت سلوة الرّوح لنَّبيّ –عليه الصلاة والسلام– بعد عناء، وهي كذلك رحلة تُكسِّر نمط السّرد وتغادر المألوف في العمل الروائي، عند سدرة المنتهى كانت نهاية الرّحلة النبويّة ومن سدرة المنتهى في كتاب ابن عربي تبدأ سيرة المنتهى، ومن معطيات عالمَيهِما تتشكّل عوالم العمل الفنّي الّذي نُكاشفه بالقراءة والتأويل من خيوط وإيحاءات وتكنيكات، من رحلة المعراج تنبثق رحلة (واسيني الأعرج) لتبني عوالم غوايتها الفنيّة وترسم معالم سيرتها الروائية.

إنّ سيرة المنتهى عنوان سحري له جمالية خاصة تجذب المتلقي وتدهشه، في هذه الرواية السّيرية يذيِّله الكاتب بالبِنية التركيبيّة الثّانية(عشتها ..كما اشتهتني)، وتُعتبر هذه البِنية كعنوان فرعي للبِنية التركيبيّة الأولى أو العنوان الأوّل (سيرة المنتهى)، حيث جاء شارحا ومفسرا، وهو عنوان رديف ينهض بتفصيل، ويقترف التجاوز من خلال المظاهر الماديّة (التشكيل البصري في الرّسم واللّون) وكذلك التجاوز اللّغوي.

فعلى مستوى التّشكيل البصري الطِّباعي يَفصل بين الجملة الأولى(عشتها) والجملة الثّانية(كما اشتهتني) بثلاث نقط، أمّا على المستوى اللّغوي فالجملة الثّانية تنطوي على مفارقة تزيد من جمالية وشعرية العنوان وقد سبقتها النقط الثلاث لتهيئ القارئ لتلقي الصّدمة (صدمة المفارقة) إذ تُكسِّر أُفق التوقُّع الّذي ينتظره المتلقي (عشتها.. كما اشتهيتُها)، بيد أنّ النقط الثّلاث، تمثِّل نفسا ممتدا يُحيل على استمتاع المتكلِّم/المُخَاطِب بالحياة الّتي يُحيل عليها الضمير(ها)، لكن الجملة الإيضاحية تُحدث الصّدمة الفنيّة: عشتها كما اشتهتني، وهو تسليم وإقرار بأنّه لم يعش الحياة كما اشتهى، بل كما اشتهت هي، وهو في الحقيقة كسر

للنّرجسيّة الّتي تُصاحب دائما كُتَّاب السّيرة الذّاتية، ولكن نقول أنّ واسيني كتبها كما اشتهى (هو).

يدخل عنوان(سيرة المنتهى) ضمن العناصر الشّكليّة للميثاق المنجز إذ هو"عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقُرّائه من جهة، وعقد تجاري إشهاري بينه وبين النّاشر من جهة أخرى"[1]، إذا فالعنوان كما قلنا سابقا هو رسالة لها حمولة مكثفة من الإشارات والشّفرات الّتي إن اكتشفها القارئ وجدها تطغى على النّص كلّه وهذا ما نجده في (سيرة المنتهى) من خلال تفكيك القارئ للعنوان من منطلق عقد القراءة (الميثاق) حسب المخطّط الآتي:



- مخطّط يوضّح تلقّي العنوان كعقد قراءة – (م4)

إنّ العنوان بوصفه عقدا فإنّه يقترن باسم مؤلِّفه، سواء من الناحية الشّكلية أو من ناحية مضمون النّص فالعنوان " ضرورة أدبيّة، ولكن ضَرورتُه تمتدّ في السّيرة الذّاتية لتشمل عملية ربط خاص بين الكتاب والكاتب نظرا لهيمنة وجود الذّات الكاتبة في السّيرة "[2]، في حين يعقد العنوان بين النّص والمؤلِّف ميثاقا مرجعيا ذا أبعاد واقعيّة تتّصل بهذه الذّات الكاتبة، وانطلاقا من تحليلنا للمستوى التركيبي للعنوان نصل إلى أن الكاتب يقصد وضع العنوان بهذه الصيغة

1 – عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت من النّص إلى النّص**، ص 71

2 – أمل التميمي :**السّيرة الذّاتية النّسائية في الأدب العربي المعاصر**، ص 190

الّتي تُغوي القارئ وتجذِبه لمعرفة سيرة المنتهى الّتي عاشها واسيني كما اشتهت هي ونجد أنّ واسيني أفرد في الفصل الأخير (مسلك التماهي) عنوانا فرعيا سماه (تلك التي اشتهتني ... عشتها) حيث يقول : " **تلك الّتي نبتت في ضلعي الأوحد الّذي بقي مستقيما بعد رحلة الحياة الشّاقة واللّذيذة كحليب اللّوز المرّ.نبتت وكبرت في ظلّ هذا الضّلع، وتعوّدت على ملوحته، ومائه المتحرك دوما، وسكينة بحاره السّرية وعنفها الأبدي .**

وجه واحد وحيد ..

وجهُها الصافي الّذي لن يغيب عنّى أبدا ...

تلك الّتي اشتهتني ... تلك الّتي عشتها "[1]

لذلك " فالعنوان كنّص موازٍ لفكرة النّص الأساسية، تُشكّل بِنية علائقيّة تقضي إلى توافق بين البنى الداخلية والبنى الخارجيّة للنّص؛ لأنّ البنية السّردية في القصّة هنا تؤدّي إلى العنوان بطريقة مباشرة وتقريريّة "[2]

تقول الدكتورة (رزان إبراهيم): " أمّا أن تحمل هذه السّيرة عنوان(عشتها كما اشتهتني) بل وتعود لتُلح على هذا المعنى في النهايات(هي اشتهتني وأنا عشتها) فإنّ قراءة دقيقة لسطورها بكل ما فيها من صور وتمثُّلات ستمكِّن القارئ من تقدير سرِّ التفاف مبدعها حول هذا المعنى، وهو من يَحضر في أكثر من موضع فيها طفلا ممتزجا مع الطبيعة ومحاورا لها بالإطلاق تاركا لخياله منذ الطفولة وعلى امتداد حياته فرصة السباحة في فضاء اللّاحدود معمقا دلالات هذا العنوان الإشكالي أكثر. وهي فرصة تفتح الشّهية لسؤال اعتراف وجرأة لم يكونا غائبين في سيرة خلت من فعل التزيّيف، ولم يجد صاحبها صعوبة في إبراز ضعفه البشري، ليبقى الحكم النهائي في هذا المسار منوطا بقارئ له الحق كلّه في إعطاء رأيه في

1- واسيني الاعرج: **سيرة المنتهى عشتها.. كما اشتهتني**، ص 490

2 - باسمة درميش:**عتبات النص**،مجلة علامات في النقد،ع 16 ، مج 61 ،السعودية، ماي 2007 ،ص 55

هذا الجانب." [1] والكاتب أراد من خلال العنوان أن يترك الحرية للقارئ لكي يربط بين بدايات السيرة ونهاياتها ويستنتج هاته الحياة التي عاشها واسيني طفلا ومراهقا وأديبا.

2 – 4 – 2: صورة الغلاف :

مع تطور الدراسات النّقدية الحديثة، أصبح لكلّ شيء دلالته، فكلّ مكتوب مقروء وكذلك الصّورة والرّسومات والرّموز وغيرها. فالصّورة في حدّ ذاتها تحمل دلالتين دلالة حقيقيّة وأخرى مجازيّة في الآن ذاته " فهي الشّكل البصريّ المعيّن بمقدار المتخيَّل الذّهني الّذي تثيره العبارات اللّغوية فأصبحت الصّورة الشّعريّة تقف على مستوى الغلاف وهكذا تحتّم الأمر أن نميّز بين الأنواع المختلفة وعلاقتها بالواقع الخارجي غير اللّغوي لنتمكّن من مقاربة الفنون البصرية الجديدة ونتأمّل بعض ملامحها التقنيّة ووظائفها الجماليّة "[2]، ففي الغلاف لاشيء محايد أو عفوي، أومهمل أو ثانوي أو قليل الأهميّة مهما كان جنسه أو نوعه وطبيعته، فإنّ الغلاف يضمّ المحتوى الكتابي للكِتاب بين جناحيه ويُعرِّف به بصريا، فإنّ هذا يمثّل عتبة مهمة لابد من إلقاء النّظرة عليها ومقاربتها وإخضاعها للقراءة والبحث والتأويل.

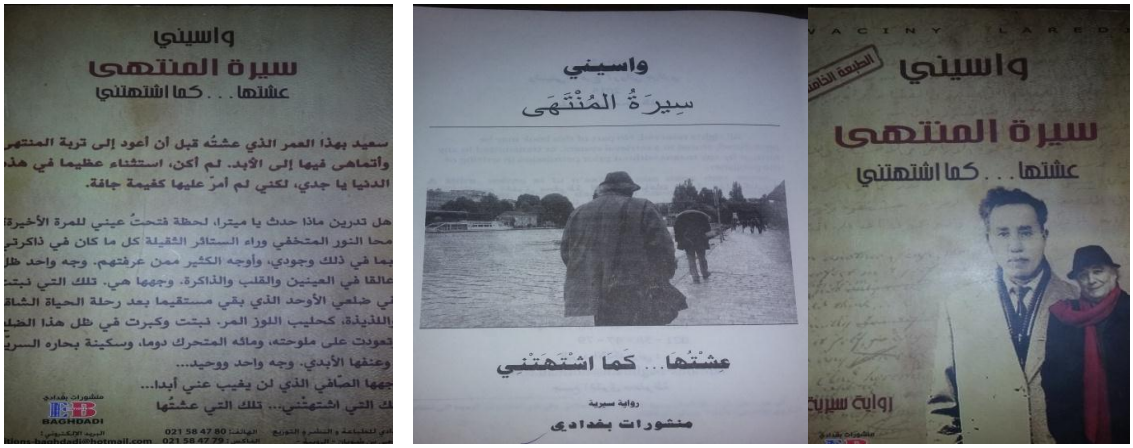
يعتبر الغلاف هو الوجه الأوّل الّذي يُنظر إليه، وهو آخر ما يبقى في ذاكرة القارئ وهو بمثابة وجه المرء كل شيء بارز فيه، ومن ثمّ وجب الاحتفاء به وإعطاؤه المكانة اللائقة به فاختيار الشّكل واللّون أو الصّورة بصفة عامة يشدُّ انتباه القارئ بإيقاعه في غواية الاهتمام ويُدخله في دوامة التّحليل.

نحاول دراسة غلاف (سيرة المنتهى) بشقّيه الأمامي والخلفي، والكشف عن علاقته بالنص، فالغلاف الأمامي الّذي يعدّ "بمثابة العتبة الأمامية للكتاب حيث تقوم هذه الأخيرة

1 – رزان إبراهيم : **التخيّيل في عالم واسيني الروائي**، ص 326

2 – صلاح فضل: **قراءة الصّورة أو صورة القراءة**، دار الشروق، القاهرة، ط 1 ،1997 م ، ص 5

بعملية افتتاح الفضاء الورقي."[1]؛ لأنّه أوّل ما يواجه القارئ مباشرة ويقع بصره عليه ويعطي القراءة الأولية المتوقّعة لما يحمله هذا الكتاب بين دفّتيه.



(سيرة المنتهى)،الطبعة الخامسة 2015، الصّادرة عن دار البغدادي للطّبع والنّشر والتّوزيع الجزائر العاصمة، جاء الغلاف الأمامي حاملا لصورة فوتوغرافية حقيقيّة بتقنيّة التّصوير الفوتوغرافي السّينمائي، عامرة بالدّلالات لأنّ الصّورة تمثيل أيقوني وهي" لغة ثانية تروم اقتصاد الأدلة وانفتاحها(الأقصى)، حتّى تتخلّص ممّا يسميه (ر.بارت) بفاشية اللّغة الأولى "[2]، وهي صورة للكاتب(واسيني) الرجل البالغ ملوّنة حديثة دالة على زمن الكتابة وصورة والده (بابا أحمد) بالأبيض والأسود دالة على بعد المسافة الزمنية بينهما وقد جاء اختيار الصّورة أو تصميمها موفقا إلى حدّ بعيد، سواء كان هذا الاختيار من قبل دار النّشر أو المصمّم المُوكَل باختيارها، أو بتدخل من الكاتب في إعدادها، فهي عبارة عن تركيب يجمع بين واسيني(الابن) وبابا أحمد(الوالد) الشّهيد، حيث أنّهما لم يجتمعا هكذا في الواقع لكن داخل نص (سيرة المنتهى) يفترض واسيني هذا اللّقاء مع والده في أرض الغياب؛ لأنّ

1 – محمد الصفراني:**التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث**، جامعة طيبة، المدينة المنورة، ط 1،2008، ص 134

2 – أحمد فروخ: **جمالية النص الروائي**، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1999، ص 12

غياب الأب واستشهاده ترك لوعة ونقصانا في نفسيّة الكاتب فعمل جاهدا على تدارك هذا النقص عبر بحث مضن عن كل ما يشير إلى أنّه امتداد لهذا الأب، معمقا في ذلك أبوة يحن إليها ابن بالكاد يعرف أباه، فنجده داخل النّص يبحث عن كلمة ابني ليحس بطعم الأبوة المفقودة يقول:" **كان يناديني باسمي كأنّه يحادث صديقا له، اشتهيت فقط أن أسمع ابني حبيبي... أتذكّر الكلمة مغيمة ولا أدري إن نطقها والدي يوما** "[1]

لكن في آخر الفصل تحقّق مُراده ويستمع إليه والده مردّدا " **نعم يا ابني، نعم حبيبي**"[2] بما يُشبع إحساسا بالأبوة وامتداد مشتهيين، فالحوار الّذي دار بين واسيني ووالده غائب في الحياة حاضر ما بعدها من خلال ما أسعفته الذاكرة من قصص تُحكى وتُنقل عن طريق الأم والجدة.

كما جاء الغلاف حاملا في الجزء العلوي كتابة باللّغة العربية الّتي أتقنها واسيني وسعى جاهدا لتعلّمها، وكان المحرّض الأوّل في تعلّمها جدّته(حنا فاطنة) حين دفعت به لتعلّم القرآن، فكان اللّقاء مع كتاب(ألف ليلة وليلة) الّذي سحره وجذبه إلى تعلّم وحب اللّغة العربية وأصبح واسيني الطفل الروائي الكبير الّذي نعرفه جميعا .

وإلى الأسفل نجد اللّغة اللاتينية الّتي تعلّمها والده الشهيد عندما ذهب إلى العمل في فرنسا وقد جُعلت هاته الكتابة (العربية+اللّاتينية) في خلفية الصّورة دلالة على أنّ الشهيد لم يوص زوجته بشيء إلاّ تعليم الأبناء، ولو لم تكن العربية متاحة، لأنّه كان يرى أنّ التعليم يحرّر الإنسان يقول على لسان والدته: " **فقد وعدته في ليلته الأخيرة في السجن أن أُدرّس أبناءه كما طلب مني ذلك، نفذت طلبه الأوّل**"[3]

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص 148

2 – المصدر نفسه، ص 153

3 – المصدر نفسه ، ص 136

وُضعت هاته الخلفية بتقنيّة(الفوتوشوب)، والجميل هنا أنّه مثلما جاء العنوان مركّبا من بنيتين تركيبيتين، جاءت الصّورة كذلك مركّبة من صورة الكاتب ووالده، وهذا ليس من محض الصدفة ولكنّه عمل مقصود. وكذلك الصّورة الداخلية الفوتوغرافية للكاتب (واسيني) بالأبيض والأسود، وهو يحمل حقيبته على كتفه ويسير على ضفة نهر(السان) بفرنسا الّتي عاش فيها حياة المنفى متنقلا بينها و بين أمستردام بهولندا، وكتب فيها معظم رواياته، فالمنفى رغم قساوته؛ لبعده عن الأهل والوطن الأم إلاّ أنّه يمثل (لواسيني) الملجأ والمهرب والبديل من واقع الخوف والموت الّذي يهدّده في الجزائر، زد على ذلك فإنّ المدن الأوربية تمثّل له عالم السّحر، ومدن الفن والعشق والجمال، وهي عالم الحُلم المنشود أمام واقع مرير متأزّم يعيشه وطنه الجزائر يقول :" **المدن الأوربية هكذا كلّما عدنا لها بعد زمن اكتشفنا أنّ بها شيئا لا نعرفه ومدننا كلما هجرناها وعدنا لها اكتشفنا أنّ جزءً آخر فيها قد مات.**"[1]

وهكذا تعيش الصّورة مع النّص، لتعيش الصّورة مع النّص لتقول حياتها ما دام النّص حي لا يموت فالصّورة باقية بقاءه، وهذا ما يجعلنا نقول أنّ الصّورة قرينة للنّص أو عقد قرائي (ميثاق) شكلي من شأنها أن توجّه القارئ وتربطه بالنّص والذّات الكاتبة المهيمنة في السّيرة.

أمّا الغلاف الخلفي والّذي هو " العتبة الخلفية للكتاب، وظيفتها عكس وظيفة الغلاف الأمامي وهي إغلاقه الفضاء الورقي "[2]، جاء اسم المؤلّف(واسيني) إلى الأعلى بخط كبير ذي لون بني غامق، و أسفله التركيب الثّنائي للعنوان (عشتها ...كما اشتهتني) بنفس اللّون الّذي يدل على الاستقرار والراحة والاطمئنان، فواسيني مُراده مشاركة القارئ وتقاسم هذه الحياة معه، في سيرته يبحث عن الإنسان لا على شخص آخر، ويرى أنّ تجربته مع الحياة اكتملت، فأراد أن يقترب من قُرائه ويُطلعهم على واسيني الإنسان، ويُجيبهم عن الكثير من

1 – واسيني الأعرج : **شرفات بحر الشمال**، ص 64

2 – محمد الصفراني:**التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ص 137

التساؤلات الّتي ظلّت تُرافقهم طيلة ما يقارب عشرين سنة من الكتابة الإبداعية فكان هذا البوح بمثابة الراحة النفسية يقول: " **وأنا أتدحرج نحو الأعلى، كانت خِفتي تزيد أكثر بعد أن تجرّدت من كل شيء، أصبحت خفيفا مثل نسمة فجر على حافة بحر قريتي الهاربة وعاشقا مثل قبلة مسروقة، ومجنونا مثل عاصفة القلب من شدّة الغيرة، بل إنّ الجاذبية بما في ذلك جاذبية الخوف، انتهت وأصبحت ملكية كون لا خوف فيه مجرد ذرة نور محملة بذاكرة ستين سنة وبعض الوقت ستون سنه يا ميترا، وشيء من غبار الزمن**"[1]

أما لون الغلاف فهو البني المائل إلى الصّفرة ليشبه أو يحاكي لون الورق القديم الّذي تُكتب عليه الرسائل قديما أو الّذي اصفر لونه بفعل التقادم. كذلك يدل هذا اللّون على باطن الأرض أي لون التربة الموجودة بباطن الأرض والتراب هو " أصل الألوان الّتي تظهر في الوجود، وكل لون يظهر في الوجود لا بد له يوما أن يعود كما كان عليه من تراب فالتّراب من خلال هذه الحقيقة فهو مقابل للّون الأبيض والّذي هو أصل الألوان قال تعالى « منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى » (طه 55)، فالتّراب لما عرفنا أنّه أصل كل المرائي الظاهرة في الوجود وإنّ هذه المرائي وإن تبدُ جميلة فإنّ جمالها ضرب من الوهم لأنّه يعود إلى حقيقة التراب، هذا يعني أنّ علينا أن نبحث عن الأشياء الّتي جمالها لا يتغيّر، فلم يبق أمامنا إلاّ اللجوء إلى العالم الروحاني الّذي لا يقبل الفساد ولا التغيّر لأنّه من الحقائق الثابتة الأزلية "[2]

يتضح لنا أنّ اللّون التّرابي هو اللّون الّذي يفضح حقائق الأشياء الّتي تبدو جميلة في العالم الحسّي، وكأنّ هذا اللّون يدعونا إلى الاطّلاع على الحقائق الكامنة فيه، الّتي أظهرها بصور مختلفة في الوجود الحسّي، فواسيني أراد أن يُظهر لنا بأنّ هذا العالم أو الوجود

1- واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص 491

2 – ينظر في : ضاري مظهر صالح: **دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي**، دار الزمان والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،سوريا، ط 1 ،2012 م ،ص 138

الحسّي (الأرضي) مزيف فنقلنا إلى عالم روحاني(سمائي) فيه الطهر والنقاء وصفاء السريرة. وبين اسم المؤلِّف والتركيب الثّاني (عشتها ... كما اشتهتني) نجد التركيب الأوّل للعنوان(سيرة المنتهى) بلون بني فاتح أو بني محمر مثل لون الكسوف وكأنّ الكاتب يريد أن يتخلّص من هذه السّيرة الّتي كانت كالحمل الثقيل وعاشها بكلّ حلوها ومرّها، مع أنّها في بعض الأحيان كانت قاسية عليه جدا، حيث سرقت منه طفولته ويمكن أن نرسم مسار حياة واسيني من خلال المخطط التالي :

واسيني (الطفل)

↓

سيرة المنتهى

(التجربة الحياتية)

↓

عشتها...كما اشتهتني

(اكتمال التجربة)

- مخطط مسار حياة واسيني من خلال سيرة المنتهى – (م5)

يلي اسم المؤلف والعنوان إلى الأسفل جزء من الإهداء الّذي كتبه واسيني إلى جدّه (الروخو)، والّذي من خلاله يبيّن مدى سعادته بهذا العمر الّذي عاشه قبل أن يموت، وأنّه لم يكن إنسانا عظيما، ولكن في نفس الوقت لم يمر هكذا كغيمة جافة، بل ترك بصمة في هذه الحياة. وبعده جزء من الإهداء الّذي كتبه إلى (ميترا) ويليه رمز دار النشر (بغدادي للنّشر والطّباعة والتّوزيع) والبريد الالكتروني، وعلى حافة الكتاب مصمِّمة الغلاف الدّكتورة (سهام شرّاد)، والّتي كانت ذكية في تصميمها فنجدها في الغلاف الخلفي عكست تماما الإهداء

حيث قدّمت إهداء الجدّ على إهداء (ميترا) لتبيّن لنا مرة أخرى مركزيّة الأنثى في حياة (واسيني الأعرج) وكتاباته فكانت الأنثى هي البداية والنهاية لتضفي شاعرية على الغلاف.

2 – 4 – 3: العناوين الدّاخلية :

تعتبر العناوين الداخلية عناوين مجاورة للنّص توجد في داخل النّص كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء وإذا كان العنوان الأصلي يوجه للجمهور عامة؛ فإنّ العناوين الداخلية أقلّ مقروئية تتحدّد بمدى اطلاع الجمهور فعلا على النّص/الكتاب أو تصفّح وقراءة فهرس موضوعاته وحضورها _ العناوين الداخلية_ ليس ضروريا وإلزاميا إلاّ في حالة الحاجة إليها، كتبيان الأجزاء والفصول والمباحث، وإلاّ يمكن الاستغناء عنها؛ فهي إنّما تتموضع لزيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف؛ وقد يعتمدها الكاتب لداع فنيّ وجمالي[1]، وهي عادة ما نجدها على رأس فصل أو مبحث مستقلة على العنوان الأصلي أو مقابلة له كما يمكن أن تكون وظائف للعناوين الداخلية، حيث يرى (جينيت) أنّ الوظيفة الأساسية للعناوين الداخلية هي الوظيفة الوصفية لأنّها " تمكّننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى "[2]؛ لأنّ العناوين باعتبارها بنى سطحية تعتبر واصفة وشارحة للعنوان الرئيسي الّذي هو بنية عميقة.

فهي " أجوبة مؤجّلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي"[3]، كما أنّ العناوين الداخلية تنهض بوظيفة تفسيرية دلالية إمّا بتلخيص مضمون الفصل الروائي أو لفت الانتباه إلى شخصية محورية فيه، أو تأطير الأحداث في الزمان والمكان، والنّص الذي قيد الدراسة (سيرة المنتهى) امتاز بكثرة العناوين الداخلية (les intertitres) التي تتخلل النّص وقد " جاءت مترابطة عملت على جمع أوصال النّص وشدّها فتأتي بنيتها متماسكة ومنسجمة على

1 – ينظر في :عبد الحق بلعابد:**عتبات جيرار جينيت من النّص إلى النّص**، ص 125

2 – المرجع نفسه، ص 126

3 – المرجع نفسه، ص 127

مستوى المضمون، وتتخذ أبعادا فنيّة منبثقة من العنوان الأوّل المشكّلة منه، فهو وحدة معرفية مستقلة، لها كيانها الخاص، ودلائلها الّتي تعبّر عنها، ومن جهة أخرى سمة وظيفية مرتبطة بأدائها لعملها اتجاه النّص الذي تتعالق معه"[1]

ويمكن أن نجد في سيرة المنتهى اثنين وثلاثين عنوانا وتدور حول أربعة محاور:

- عناوين تعتمد على اللّغة الشّاعرية.
- عناوين تعتمد على ضمير الغائب (هو) تتّسم بقوة الانتماء.
- عناوين تعتمد على ضمير الغائب (هي) تتسم بالأنثوية والإنسانية.
- عناوين تعتمد على ضمير المتكلم (أنا).
- عناوين تعتمد على لغة الزمان والمكان.

وعلى العموم هذه العناوين اتّسم أغلبها بالطول وهي توافق الطول الّذي امتاز به النّص على مستوى السّرد الّذي تم تقسيمه إلى ستّة فصول، زد على ذلك هي عناوين محملة بالروحانية (الصوفية) والفانتازيا واللّغة الشّاعرية لإدهاش القارئ تماشيا مع الطريقة الّتي اختارها الكاتب لسرد سيرته(طريقة المعراج) والّتي يمكن أن نلخصها في الجدول التالي :

الرقم	العنوان الداخلي	المحور والدلالة	الصفحة
1	**رؤيا التماهي الأخير**	الإنسانية : قصة نينوت ومامات اللّتين جاءتا من جبال الأناضول المغربية وأقامتا عند جدّه	19-20
2	**غفوة الذّئب رماد**	مكاني: قصة واسيني مع الذّئب الّذي سمّاه رماد وكان يراه هو وزهور عندما كانا يرعيان الغنم في سفح جبل (تيغروا)	30-31

1 – سامية بابا: **مكوّن السّيرة الذّاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ**، ص 107

3	**عرفتني إذ رأيته**	صوفي متخيّل (واسيني عندما رأى نفسه في التابوت)	35-43
4	**لاشيء ينطفئ**	زمكاني لمحة عن قصة جدّه في غرناطة أيام الحرب وقصة كتاب ألف ليلة وليلة	47-51
5	**رجل الحروف والبارود**	زمكاني : قصة جدّه عن غرناطة والأحداث الّتي وقعت في ذلك الوقت	54-60
6	**كيف يهجر الربّ بيته**	زمكاني : حكاية جدّه الروخو مع محاكم التفتيش وقصة تعذيبه في الكاتيدارئية وطرق التعذيب الّتي تعرض لها التي كانت معتمدة أنذاك	63-74
7	**حرّرني يا إلاهي**	زمكاني : مواصلة حكاية الجدّ عن حربه في غرناطة وعن محاكم التفتيش	80-90
8	**حمام الملائكة**	صوفي : كل الأحداث متخيّلة بلغة أنثويّة	95-104
9	**شيء مايعصف بيقيني**	موضوعاتي بلغة أنثويّة : قصة عزيز و مرضه والرسالة الّتي كتبها عند وفاته - قصة وفاة أمّه - قصة ولادة أخيه محمد ووفاته - قصة ولادته هو وحسن - قصة أخذه لنقود أمّه وشرائه القهوة والكراس والأقلام وزرعه القهوة وراء مقام الولي الصالح (سيدي بوجنان) ودفنه الكراس والقلم - قصة وحم أمّه على الثلج	107-122

		– قصة زوليخا والجندي السينيغالي وقصة وفاتها	
10	**زوليخة تعرّي جرحها**	موضوعاتي : قصة زهرة الّتي قتلها ابن عمها أحمد – قصه والده مع ميا – قصة تسميته واسيني – قصة محاولة اغتياله في التسعينيات قصة حصوله على شهادة السيزيام	126–137
11	**نغيب نحن ويكبر هو**	موضوعاتي : قصة اللّويزة الّتي يضعها على عنقه – قصة اللّويزات الّتي كانت أمّه تشتريها – قصة والده كاملة منذ ذهابه إلى فرنسا إلى يوم استشهاده	139–153
12	**خلف ستائر الحكاية**	مكاني : قصة خروج أمّه للعمل في مراحيض المدارس وحقول القياد وعمل زوليخا في صنع الفخار وزهور في الرّعي وهو وحسن في جمع الحلزون وبيعه	160–164
13	**في مقام الشيخ الأكبر**	صوفي : علاقته بجدّته وقصصها معه وتعلّقها بالأولياء الصالحين – قصة الفلفل الأحمر الّذي أتلفه بسبب غضبه من جدّته	173–174

14	**يوم عقد قرانه على النجوم والحروف**	صوفي : طقوس الحضرة النسويّة عند لالّة الحضرية وما يحدث فيها للنّساء – قصة رؤية ابن عربي لمدينة بجاية في الحكم عام 597هـ في شهر رمضان	182-183 187
15	**دهشة قرآن اللّيالي**	موضوعاتي : قصة مع كتاب الغواية (ألف ليلة وليلة) وما حدث له بعد ذلك	195-203
16	**كائن كما كان له أن يكون**	موضوعاتي : قصة ابن عربي مع (نظام) الفارسية في مكّة المكرّمة – قصة وفاة جدّته وما أحس به بعد سماع الخبر	208 211-214
17	**السّير نحو شجرة الخلد**	صوفي : كل الأحداث متخيّلة	233-237
18	**غفوة حمام الوردة**	مكاني : قصة حمام الوردة الذي كان يرتاده مع أمّه في مغنية قصة لعبه تحت تمثال المولیمار والحزن الذي شعر به عند تهديمه من طرف البلدية	241-246 246-253

19	**شدّني إليك كما يشدّ الله قوسه**	صوفي : كل الأحداث متخيّلة ماعدا لمحة قصيرة عن صديقته الإيطالية التي شرحت له جملة إيطالية تقال عن الدهشة الّتي تصيب زوار نابُولي للمرّة الأوّلى	263
20	**من منكم بلا خطيئة**	زمكاني : قصة مريم ابنة صياد الأسماك في بني صاف – قصة تعرّفه على مينا والمكان الّذي تقيم فيه وارتباطهما ببعضهما	274-290
21	**شجر اللّوز يذبل أيضا**	موضوعاتي : الأحداث الّتي دارت بينه وبين مينا في ثاني لقاء لهما بالغرفة – الأحداث الّتي حصلت له تحت شجرة اللّوز في لوريط مع مينا – قصة مينا مع ابن عمها زين الدّين	298-299 300-301 305-309
22	**لماذا تركتني وحيدا**	موضوعاتي : قصة مينا مع إخوتها وهروبها من البيت والتحاقها بماخور عيشه وإنجابها سارة – حادثة السيارة الّتي صدمته وهو عائد من ماخور عيشة نحو الثانوية الّذي أدخله المستشفى	312-320 321
23	**ما قتلوك وما صلبوك**	موضوعاتي : قصة مينا مع لحبيب لمنور وقتلهما على يد إخوتها	322-344

24	**مسلك الطير الحر**	زماني : قصة سيدنا أيوب عليه السلام – قصص الحصول على الأكل سنوات الحرب والجوع مثل أكل الجراد وقصة صيد قط جاره وأكله	350- 351 359- 361
25	**كلما رأيتني هربت بعيدا**	زمكاني : قصة سيدنا يوشع الّذي دفن في ساحل تلمسان بعد هروبه من فرعون باتجاه المغرب – قصة خروجه من الجزائر مع ابنه باسم وابنته ريما رفقة فاطنة بلحاج الّتي أوصلتهم للمطار – قصته مع وحش القرية (عكو) الّذي ولد مشوها قصته مع كتاب دون كشوت ومعلم الإبتدائية ومعلم الفرنسية الّذي أهدى له الأجزاء المتبقية من كتاب دون كشوت – قصة أول تكريم له في الثانوية والجائزة التي أعطيت له نظير تفوقه	370 371 376- 381 383- 384
26	**حبي لها أسبق من حريتي**	زماني : قصة سيرفنتاس مع زريدة ووالدها وحسن آغا وحكاية أسره – ذكره لرواية حارسة الظلال الّتي كانت بطلتها (مايا)	389- 407
27	**رجع مزدوج لصوت واحد**	زماني : قصة انضمام سيرفنتاس إلى العسكرية سنة 1570 م وأسره في الجزائر وشلله من يده اليسرى	411- 421

28	**أسير الصدفة محظوظ القدر**	زماني: قصة سيرفنتاس مع الهرب من الأسر ومساعدة زريدة ووالدها الحاج مراد في دفع الفدية والعودة إلى إسبانيا – ذكر روايته أحلام مريم الوديعة والبيت الأندلسي	425-438
29	**ربّ أرني كيف تحيى الموتى**	صوفي : كل الأحداث متخيّلة	443-459
30	**لست أنت من يسألني**	موضوعاتي : قصته مع ديانا الّتي تعرّف عليها في باريس سنة 1974 م وذهابه معها إلى سويسرا لحضور احتفالية النبيذ في (بال) ثم زيارتها له بالجزائر ودعوته لزيارة شلالات نياغرا – قصته مع ابنة خالته وندمه على كل ما حصل لها بسببه	461-464 468-469
31	**في عتمة المنتهي**	موضوعاتي : قصص سريعة مثل قصة أصدقائه الّذين انفجرت فيهم الألغام – قصة ذهاب أمه وجدته وهو رضيع إلى خالته في يوم عاصف مثلج – قصة عزيز مع المرض والموت	475 476 477-478

32	**تلك التي اشتهتني ... عشقها**	لغة شعرية يخاطب فيها ميترا	487- 490

- جدول العناوين الداخلية ودلالتها في سيرة المنتهى – (ج6)

2 – 4 – 4: اسم المؤلِّف :

للاسم في النّص السّيرذاتي " أهمية كبيرة فهو يمثل عتبة أولى تمهد للقارئ تعامله مع النص إن لم يكن يوجه هذا التعامل" [1]؛ إذ أنّه يمنح سلطة توجيه المتلقي، بوصفه نصّا موجها ذا علاقة جدلية تربط اسم المؤلِّف بنصّه، فالمتلقي يستطيع تحديد هوية الجنس الأدبي الّذي يُبدع فيه المؤلِّف من خلال الخصائص الفنيّة والفكريّة لهذا المؤلِّف، وبخاصة إذا كان اسم المؤلِّف اسما معروفا وله حضوره على الساحة الثقافية والأدبية، ومن هنا فإنّ " الاسم علامة ذات دال ومدلول، إذ تُعرف الأشياء بالأسماء، وتكتسب الأسماء وجودها من خلال مسمياتها: فالأسماء ليست مجرد مرآة للأشياء، بل هي الأشياء ذاتها."[2]

فإذا قرأنا مثلا اسم (واسيني الأعرج) ، فيتبادر في الذّهن أنّه روائي عربي عالمي حاز على العديد من الجوائز الوطنية والعربية، أعماله مترجمة إلى العديد من اللّغات بالإضافة إلى أعماله النقديّة تتّسم كتاباته الأدبية بالعمق في تحليل الوضع الجزائري والعربي بشكل عام؛ من خلال مزاوجته بين الواقعي والتاريخي والمتخيّل وكذا القضايا الإنسانية (المرأة والحب والطفولة ...) بلغة شاعرية ساحرة توحي بثقافة الكاتب الغزيرة وبقوة إبداعية خاصة مفعمة بالجرأة والفكر والفن ويؤكد (جيرار جينات) على أنّ " إثبات اسم المؤلِّف يصبح فعلا

1- خليل شكري هياس: **سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 43

2 - باسمة درميش :**عتبات النّص**، ص 74

دالا أكثر عندما يتعلّق بالسّيرة الذّاتية خاصة لأنّه يكون حينئذ جزءا للعقد المقام بين المؤلِّف والقارئ "[1]

كما أنّه يخلق من جهة أخرى نوعا من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا الأثر مدفوعا في ذلك بنوع من الفضول في معرفة حياة الآخر والوقوف على مكنوناته الداخلية فهو يدرك بأنّ الذّات المنكشفة أمامه هنا في السّيرة هي ذات المؤلِّف بعيدا عن التمويه أو القناع الّذي يلبسه المؤلِّف عادة في كتاباته الأخرى، ولا بد من الذِّكر بأنّ الصّدق الّذي نُنوه به هنا ليس الصدق المحض، الّذي أَبعده الشّكلانيون عن المناقشات الأدبية وذلك لأنّ البحث في مثل هذا النوع من الصّدق أمر مستحيل في كتابة إبداعية حتى ولو كانت سيرة ذاتية، أمّا الصّدق الّذي نحن بصدده فهو صدق نسبيّ كما يقول إحسان عباس " والحقيقة الذّاتية صدق نسبيّ، مهما يُخلص صاحبها في نقلها على حالها "[2]، واسم واسيني جاء في أعلى صفحة الغلاف باللّغتين الفرنسية أولا كاملا (Waciny Laredj)، وباللّغة العربية ناقصا من اللقب(واسيني)، ولا أَحسَب أنّه وُضع على هذا الشّكل لأغراض دلالية بقدر ما هو متعلق بالتّرتيب الشّكلي لصفحة الغلاف وتسلسل المعلومات الواردة فيه .

2 – 4 – 5: توظيف ضمير المتكلّم :

إنّ ظهور ضمير المتكلّم في العنوان من شأنه أن يُهدّم الحاجز بين النّص وخارج النص ذلك " أنّ وقوعه أسفل اسم المؤلِّف يبعث القارئ على ملء محل الضمير بأوّل اسم يرجع عليه فلا يجد أمامه سوى المؤلِّف، وإذا كان العالم الروائي يسمح بالفصل بين (الأنا) والراوي والمؤلِّف ذلك أنّ ضمير(الأنا) يستمدّ هُويته من الخطاب، فإنّ هذا الإمكان صعب مع (الأنا) في غلاف الكتاب." [3] وهذا ما يدل على قوة هذا الضمير في الكتابة السيرية والبوح.

---

1 – خليل شكري هيّاس:**سيرة جبرا الذّاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 43

2 – المرجع نفسه، ص 43

3 – محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 165

نجد أنّ (واسيني) ضاعف من الطّابع السّيرذاتي لاستعمال ضمير المتكلّم في عنوان روايته السّيرية، مستمدّ من فعل الحياة وفعل الكتابة؛ وهما فعلان متزامنان فعل الكتابة(سيرة) وفعل الحياة (عِشتها)، على أنّ فعل الحياة وإن زامن فعل الكتابة فهو أوسع منه وأبعد في الزمن يمتدّ من الماضي السابق للكتابة إلى حاضر الكتابة، منفتحا على مستقبل إذ أنّ صيغة (عِشتها) تُضفي على فعل الحياة بعدا زمنيا إطلاقيا، فالكتابة كما يوحي به عنوان الرواية تنهض بوظيفتين إثبات صور حياة الذّات المتكلّمة في النّص ماضيا و حاضرا وإعلان هذه الذّات أنّها عاشت هذه الحياة كما خطَّها القدر فللقدرِ سلطانه.

2 – 4 – 6: الإهداء :

يمثّل الإهداء عامة إعلانا قد يكون صادقا وقد يكون كاذبا عن علاقة بين المؤلِّف وشخص أو فئة بشرية، ورغم أنّ الإهداء يوجَّه عادة إلى شخصية ذات وجود واقعي تُعين بطريقة مباشرة، فليس المُهدَى إليه هو المُخاطَب الوحيد في الإهداء، بل القارئ كذلك إذ "يستهدف الإهداء دائما مُخاطَبين على الأقل هما : المُهدى إليه والقارئ، ذلك أنّ الإهداء عمل علني يقوم القارئ في وجه من وجوهه مقام الشّاهد" [1]، فلعبة الإهداء وظيفة تداولية يحاول عبرها المؤلِّف توجيه انتباه القارئ إلى من أَهدى إليه الكِتاب، منتظرا من علم القارئ بهذا الشّخص تحقق بعض الغايات الدلالية القيّمة : لا تقتصر قاعدة الإهداء على القول : (أهدي هذا الكتاب إلى فلان) بل القول كذلك وهذا هو الأهم أحيانا :(أقول للقارئ إنّني أُهدي هذا الكتاب إلى فلان (فليس الإعلان عن اسم المُهدى إليه هو الغاية من الإهداء بل إعلان المؤلِّف علاقته بالمُهدى إليه، ونشر طبيعة هذه العلاقة على الملأ.

وليس حرص المؤلِّف على إعلان هذه العلاقة أمرا مجانيا، بل إنّه يسعى من ورائه إلى أن يُكسب نصّه قيمة ما في عين القارئ قد تؤثر في عملية القراءة فيما بعد . والإهداء يشير إلى التقدير من المُهدِي إلى المُهدَى إليه، ومدى صدق المشاعر اتجاه الآخر؛ سواء كان هذا

1 – محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 171

الإهداء مطبوعا على الصفحة أو أن يقوم المُهدِي بكتابته على ما يُهدي به من كتاب ونحوه، وهنا أيضا يشير الإهداء إلى الارتباط بين المُهدِي والمُهدَى إليه، وقد درج بعض الروائيين على تصدير رواياتهم بالإهداء إلى أحب الناس إليهم؛ أولمن قدَّم لهم معروفا.[1]

وبالتّالي يكون الإهداء " نبراسا آخر من خلال توجيهه إلى فرد أو جماعة، فإذا كان إلى فرد فإنّ الرواية تصبح قاصرة، أمّا إذا وُجه إلى جماعة فإنّ الرؤية تتّسع، وتّتسع أكثر إذا كان الإهداء للوطن." [2]؛ أي أنّ دلالة الإهداء تتّسع وتختلف على حسب المُهدَى إليه.

يمثّل الإهداء في الرواية السّيرة ذاتية " بوصفه عنصرا من العناصر الموجّهة للنّص السّيرذاتي عتبة نصّية مهمة تُسهم في إضاءة النّص، وتُشير بشكل مباشر ولا سيما في نصّ يمثّل سيرة الكاتب الذّاتية، لأنّ الإهداء هنا لو كان على أيّ عمل إبداعي آخر مثل الرواية أو القصّة لما كانت له الأهمية الّتي نجدها في النّص السّير ذاتي لأنّه في العمل الروائي يُحيل إلى خارج النّص في حين أنّه في العمل السّير ذاتي يُحيل إلى داخل النّص ويعمل على توضيح بعض جوانبه." [3]

وهذا ما يمكن أن نلمسَه في سيرة (واسيني) إذ جاء الإهداء بوصفة إشارة لافتة لأهمية الشّخصيتين في حياته، فالشّخصية الأولى (ميترا) وهي شخصية متخيلة جاء إهداء الكاتب لها باللّغتين الأولى الفرنسية يقول :

A mitra," même situ n'existes que dans mes livres mes rêves et tu es la seule à qui je peux raconter , dans mon cœur , surtout notre histoire.", mon histoire ,sans avoir peur

1- ينظر في :عزوز علي إسماعيل: **عتبات النص في الرواية العربية**، ص 312

2 - المرجع نفسه، ص 313

3 - خليل شكري هيّاس: **سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 50

" **إلى ميترا حتى ولو لم يكن لك أي وجود إلا في كتبي ، و أحلامي و في قلبي تحديدا . أنت الوحيدة التي أستطيع أن أروى لها قصتي ، قصتنا ، من دون أن أخاف.**"[1] هذه الشّخصية المتخيّلة هى بطلة من بطلات روايات واسيني (رماد الشّرق) ومع أنّ الإهداء بضمير المخاطب إلاّ أنّ كلمة " قصتي قصتنا" تحيل إلى (أنا / أنت) بمعنى مركزيّة الأنا من خلال ضمير المخاطب فـ (ميترا) هى صورة واسيني الداخلية لهذا فهو يحكي لها سيرته وسيرتها دون أن يخاف أمّا اللّغة الفرنسية الّتي جاء بها الإهداء فهي دلالة على اللّغة الّتي فُرضت عليه أثناء الاستعمار وبعده.

والإهداء الثّاني لها باللّغة العربية يقول :" **ميترا الحبيبة ... متعب إنّها علامات ...ميترا .. ميما الصغيرة ،شكرا ...شكرا لك وحدك لولاك، ما كانت هذه السّيرة ،وما كان هذا المنتهى** "[2]

حيث يجيب في هذا الإهداء على سؤال مُعلمه في السّحر والخطيئة والإشارة (فرناندو بيسوا) ماذا فعلت بالحياة ؟ وماذا فعلت به ؟ من خلال سرد سيرته (لميترا) بعد أن انسحب العمر وللمرة الأخيرة لأنّ السّيرة تُكتب مرة في العمر " **استمعي إليّ قليلا لأنّها المرّة الأخيرة الّتي أفتح لك فيها لغتي وسرّي وحواسي وظلال روحي**"[3] ، لقد جاء الإهداء الموجّه إلى ميترا في صورة شاعرية بتوقيع حقيقي (واسيني).

يأتي بعده الإهداء الثّاني لجدّه(سيدي علي برمضان ألكوخو دي ألميريا، المسمّى الروخو) والّذي فصل بينه وبين إهداء (ميترا) بمقتبسات، الّتي يعلن من خلالها الكاتب طريقة سرده لسيرته الذّاتية يقول :" **تستحق أكثر من هذا يا جدّي الأعظم، أنحني الآن لظلّك العالي الّذي لبسته طول حياتي، وتخفّيت فيه كلما أصابتني قسوة اليأس ... لك وحدك يا جدّي**

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص 7

2 – المصدر نفسه، ص 9

3 – المصدر نفسه، ص 9

أوجّه خوفي وطفولتي العارية، لو وجدت عمري كلّه، شبيها بلحظة واحدة، من حياتك السخيّة، سأكون أسعد حفيد لك وأن أتهيأ للقائك بقلب صغير، وشوق كبير، إلى التّربة الّتي شرِبت من دمك وعرقك، وشكّلتني كما اشتهت ولكنّي كتبتها كما اشتهيت. "[1]

يبيّن هذا الإهداء الحضور الطّاغي للجدّ الأندلسي على طول المساحة السّردية الّتي تحتلها الأحداث الاسترجاعية الخارجية من الذّاكرة من (ص 41 إلى ص 91) هذا الجدّ الّذي " **يشبه كل شيء في الأرض لأنّه كان يعرف أنّها ستكون مآله الّذي اشتهاه** "[2] وهو موكّل بكتابة سيرته كما أوصته الجدّة حنا فاطنة والسّير على خطاه وحمّلته وصية كانت أكبر كما يقول :" **حنا فاطنة الطيّبة الّتي اختارتني لتضعه بين عيني و في قلبي وحمّلتني بوصية كانت أكبر مني: كل شيء فيك يقرّبك من جدّك، أنا أَحمِل وصية من والدي الله يرحمه، أنت موكّل بكتابة سيرته والسّيرِ على هَدي خطاه**. "[3]

إنّ وجود اسم الشّخصية الروائية في عتبة الإهداء " لمن شأنه أن يُخرج هذه الشّخصية من عالمها التخيّلي ليرمي بها في العالم المرجعي، وحتى لو تأكّد للقارئ عند تناول النّص أنّ تلك الشّخصية كائن سردي محض ... فكما أنّ الشخصية الواقعية المرجعية لا تلبث هي نفسها حين يزجُّ بها في العالم الروائي التخيّلي، فكذلك لا بد أن تتأثر بنية الشّخصية الروائية بما اكتسبت من أبعاد مرجعية جراء مخاطبة المؤلِّف لها مخاطبة شخص واقعي يهديه كتابا تكريما لما بينهما من علاقة يرغب في أن يُعلم بها القارئ ."[4]

---

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني** ، ص 13

2 – المصدر نفسه، ص 22

3 – المصدر نفسه، ص 22

4 – محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 173

ما يمكن أن نلحظه في الإهدائين السابقين هو أنّ:

– واسيني بدأ إهداءه الأوّل إلى (ميترا) ممّا يعزز مركزية الأنثى في حياة الكاتب فهي البداية والنهاية .

– شخصية (ميترا) المتخيّلة يعلن الكاتب من خلالها تقديمه المتخيّل(الرواية) على الواقعي (السّيرة) أو(ميترا المتخيّل/الجدّ الواقع)

– الفصل بين الإهدائين بمقتبسات هي تمهيد لانطلاقه نحو العالم الآخر في رحلة عبر الذّات الحقيقية/المتخيّلة لأحداث عالم بديل.

ومع ذلك الإهداء من شأنه أن يعزّز العقد القرائي بينه وبين القارئ، ولكن وحده لا يستقيم كقرنية على البعد السّيرذاتي، وإنّما لا بدّ له من أجل ذلك أن يتضافر مع القرائن الأخرى كالعنوان ومقدمة المؤلِّف.

وكتابة إهدائين في بداية الرواية هي طريقة دأب عليها واسيني فنجده في أغلب رواياته مثل (طوق الياسمين) إهداء إلى زوجته زينب وإلى بطل الرواية (عيد عشاب) وفي (سيدة المقام) إهداء إلى البحر وإهداء إلى مريم سيدة المقام.

2 – 4 – 7: التّصدير/المقتبسات :

التّصدير(Epigraphe)، عتبة نصّية ذات تأثير كبير في توجيه القارئ وجهة محدّدة وهو يستعد لدخول الرواية، فاختيار المؤلِّف نصّا ما فاصلة بين القراءة وما قبلها، ليس اختيارا تزويقيا خاليا من الدلالة، يكفي أنّ المؤلِّف إذ يفصل بهذه العتبة بين(خارج النّص وداخله) لا يزيد في الحقيقة إلاّ على الوصل بينهما .

إنّ نصّ التّصدير على قصره يُذكّر القارئ بالنّص الأكبر الّذي ينتمي إليه النّص الروائي أيّا كان التّصدير أدبا، أو فلسفة، أو حكمة، أو تاريخا، أو دينا، فينتبه القارئ إلى حقيقة قد يتغافل عنها وهو في حضرة القراءة، وهي أنّ النّص الّذي بين يديه له صلات وأمشاج مع

نصوص أخرى لا تعد ولا تُتوقع، تجذبه إليها ويجذبها إليه، تتصادى معه ويتصادى معها. فلا يملك القارئ إلاّ التأمل في نصّ التّصدير و يباشر القراءة وهو مُحمل بسؤال يسعى إلى الظّفر بجواب عنه من النّص ذاته :ما العلاقة بين نصّ التّصدير والنّص الروائي ؟ [1]

لقد حدّد (جينيت) أربع وظائف للتّصدير هي : " تفسير العنوان وتفسير النّص، وإكساب النّص أهمية مستمدة من قيمة صاحب نصّ التّصدير لدى القارئ، أمّا الوظيفة الرابعة هي إقامة تناص بين النّص الروائي ونصّ التّصدير تكون فيه عتبة التّصدير فضاء لتعالق النّصوص واندراج النّص الروائي ضمن السياق الأدبي والثقافي العام."[2]

والنّاظر في تصدير واسيني (سيرة المنتهى) يجد أنّ تصديره اضطلع بمهمة التشويش الإجناسي والمساهمة في التّداخل بين الروائي والسّيرذاتي، وجاء هذا التّصدير بين الإهدائين (ميترا/الجد) أي إعلانا منه وتمهيدا لانطلاقة نحو العالم الآخر في رحلة عبر الذّات الحقيقية/المتخيّلة لأحداث عالم بديل كما قلناه سابقا.

فبدأ تصديره الأوّل باقتباس من القرآن الكريم وهي آيات من سورة النّجم (من الآية 11 إلى 17) قال تعالى : ﴿ **مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى (11) أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى (12) وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى (13) عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى (14) عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى (15) إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى (16) مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى(17)**﴾

والتّصدير الثّاني من السّنة النبوية قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : " **قال هذه سدرة المنتهى، وإذا أربعة أنهار : نهران باطنان، ونهران ظاهران، فقلت ما هذان يا جبريل ؟**

1 – ينظر في: محمد آيت ميهوب : **الرواية السّيرذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 187

2 – المرجع نفسه، ص 187

قال" أمّا الباطنان فنهران في الجنة، وأمّا الظّاهران فالنّيل والفرات. ثم رُفع لي البيت المعمور" حديث شريف / صحيح البخاري، عن حديث المعراج.[1]

فهذان النّصان من القرآن والسّنة يعبّران عن الرحلة المعراجية الّتي قام بها الرسول صلى الله عليه وسلم مع سيدنا جبريل وهي رحلة ترويحية تشريعية خاصة بالأنبياء كما قلنا وبهما يعزّز مسار قراءتنا التأويلية للعنوان، ويكشف طبيعة العلاقة بين الرحلتين ويوحي لنا بمدى وعيّ الكاتب بالتباس العوالم بين ظاهر وباطن متمثلا في نهري الجنّة ونهري الدنيا وكذلك العمل السّردي يشتغل على الحقيقي الواقعي والخيالي الرمزي، و له دلالات حضورية في بُناه التشكيليّة، ودلالات غياب في أبعاده الرمزية، بوصفهما معادلين فنيّين للظّاهر والباطن، وفي طيّات المباشر يدسّ الفنّان إيحاءاته كما نلمح الرؤية الميتافيزيقية للوجود للمؤلِّف إذ أنّ " الحياة كما نعيشها الآن نجسة بسبب التباس الروح بالرّغبات الجسديّة والماديّة، ووظيفة المبدع هي العودة إلى أعماق الإنسان بحثا عن النقاء وتجسيدا لحرية النّفس، واستقلالها عن الجسد والمادة، وبذلك يحقق الأبدي في أنبل معانيه " [2]، وتلك الّتي سعى إليها واسيني الأعرج من خلال سيرته.

ثم يأتي التّصدير الثّالث : " **فبينما أنا نائم، و سرّ وجودي متهجد قائم، جاء رسول التوفيق؛ ليهديني سواء الطريق، ومعه بُراق الإخلاص،عليه لبد الفوز ولجام الخلاص فكشف لي عن سقف محلي، وأخذ في نقضي وحلّي، وشقّ صدري بسكّين السّكينة، وقيل لي تأهب لارتقاء الرّتبة المكينة.**" [3]

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص11، وينظر في: صحيح البخاري

2 – آمنة محمد الطويل:**عتبات النص في رواية المجوس لإبراهيم الكوني**، ص 58

3 – واسيني الأعرج:**سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني**، ص 11، وينظر في: كتاب الإسراء إلى مقام الأسرى للشّيخ الأكبر محي الدين ابن عربي

هذا التّصدير يجعلنا أمام نصّ سيريّ مركّب، فهو لا يجعل من نصّه رحلة المعراج مناصّا فقط بل يستقي من تفاصيل العارف الشّيخ الأكبر ابن عربي في كتاب المعراج أسرارا جديدة إنّه استثمار للتّاريخ، فاللّغة الصوفية تحضر بشكل مباشر على لسان ابن عربي في (سيرة المنتهى)، و إذا كان السّالك هو الراوي ابن عربي، فإنّ السّالك هو الشّخصية الأبرز الّتي تصحب الراوي مسالك النّور، أمّا بالنّسبة إلى عالم ابن عربي فهو عالم انعتاق الرّوح عن سجن الجسد، وهو العالم نفسه الّذي فيه ومن خلاله يطرح(واسيني) أسئلة روايته ينطلق لإعادة تشكيل حياة مضت.

إنّ ابن عربي لم يحضر بنصّه في (سيرة المنتهى) فقط بل بنصّه و نفسه إذ كان معادلا للصّاحب جبريل _ عليه السلام _ في رحلة الإسراء والمعراج، وهو معادل لرسول التوفيق السّالك في رحلة ابن عربي فكان هو من يفتح له المسالك في منعرجات رحلة (سيرة المنتهى)لأنّ واسيني مسكون بسرديّات ابن عربي فإنّه يخطو خطاه في كتابته للمعراج، ولكن بطريقة أدبيّة وظّفها ليلتقي بشخصيّاته وهم أفراد عائلته الراحلين في أنفاق النّور ودهاليز القيامة .

أما التّصدير الرّابع فهو مقتبس من النّشيد الخامس للكوميديا الإلهية (لدانتي ألغيري)

يقول:" **منذ لحظات غادرت هذه الظلال، ومشيت على هدى خطى دليلي.**"[1]

وهي" رحلة شبيهة بين دانتي وكبيره، أو جدّه الشّاعر العظيم فرجيل الّذي أراده دانتي ندا لهوميروس في مقارعة النّموذجية اليونانية " [2]، وهي رحلة يقول بعض النقاد أنّه أخذها من رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، فالسّالك في رحلة دانتي هو الشّاعر فرجيل والّذي هو

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص 11، وينظر في: الكوميديا الإلهية لدانتي ألغيري

2 – رزان إبراهيم :**التخيّيل في عالم واسيني الروائي**، ص 275

معادل للسّالك (ابن عربي) في سيرة المنتهى إلاّ أنّ " نصّ دانتي يتبطّن الخوف الكبير من كنيسة كانت وقتها تخترقها محاكم التفتيش المقدّس." [1]

والتّصدير الخامس (لنيكوس كزانتزاكي) يقول: " **اسمع يا جدّي قصة حياتي وإذا كنت ترى أنّي حاربت حقيقة برفقتك، وجُرحت بدون أن يعلم أحد بآلامي، وأنّي لم أُعط ظهري أبدا للعدو امنحني بركاتك ورضاك.** "[2] من كتاب (تقرير إلى غريكو)

(وغريكو) هو الرسّام اليوناني المشهور وهو جدّ الروائي (نيكوس كزانتزاكي) ويعدّ من أهمّ كتبه، ناقش (نيكوس) في هذا الكتاب سؤال الكتابة، ويطرح السؤال البديهي الّذي يطرحه كل كاتب على نفسه : لماذا نكتب؟ ويخبرنا بوضوح أنّه يكتب ليس للبحث عن الجمال بل لأنّه يريد أن يصل إلى الخلاص، حيث يراهن(نيكوس) في هذا الكتاب على التخيّل الروائي لدرجة أنّك لا تستطيع أن تفرّق بوضوح هل هي سيرة ذاتية فعلية أم رواية فلسفية، والحدود الفاصلة بين هذين الجنسين شبه معدومة، فهو يصف نفسه أنّه خليط بين هوميروس ونيتشه وزوربا، فهو الفيلسوف الشّاعر، والموسيقي، إنّه شخصية قلقة حدّ الوجع، وفي مخاطبته للقارئ يوضّح له أنّ الكتابة حفر في الروح :" ستجد أيّها القارئ في هذه الصفحات الأثر الأحمر الّذي خلفته قطرات من دمي، الأثر الّذي يشير إلى رحلتي بين النّاس والعواصف والأفكار.إنّ(تقرير إلى غريكو) يمثّل عصارة حياة وأفكار ورؤى رجل خاض الغمار في مجالات شتى، وتوغل في الأعماق، ففي رأيّه أنّ كل إنسان " عليه أن يحمل صليبه ويصعد جلجلته، كثيرون يصلون إلى الدرجة الأولى أو الثّانية، ثم ينهارون لاهثين في منتصف الرحلة، ولا يصلون إلى ذروة الجلجلة."[3]

---

1 – رزان إبراهيم :**التخيّيل في عالم واسيني الروائي**، ص 275

2– واسيني الأعرج:**سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص 11 وينظر في: نيكوس كزانتزاكي تقرير إلى غريكو

3 – ينظر في : سعيد نوح : **تقرير إلى غريكو لنيكوس كزانتزاكي ...قراصنة وفلاحون**، مجلة الحياة الالكترونية، يوم 2017/08/09 على الساعة 22:00 سا http://www.alhayat.com/article/686781

وجّه الكاتب مذكّراته وتقديره إلى جدّه الرّوحي (غريكو) لأنّه القادر على فهمه أكثر من مكافحي الماضي والحاضر كلهم.

لقد تأثر واسيني بكتابات(كزانتزاكي) كثيرا وربطته علاقة كبيرة بهذا المبدع اليوناني الكبير حيث يقول: " شكّلت لي كتاباته مرجعا كبيرا ومهما، حتى يوم بدأت الكتابة في السّيرة الذاتية وضعته أمامي كنموذج تجب ملامسة جهوده الّتي تتداخل فيها الكتابة والأحلام والتاريخ حتى وإن لم يرق ذلك لكاتب ناقد قضى حياته في ضبط قوانين السّيرة الذّاتية مثل فيليب لوجون. "[1]

إنّ التّصديرات الّتي وضعها واسيني تُعدّ عقدا قرائيا يوجّه القارئ ويهيّئه إلى تلقي هذا النّص السّيري بطبيعته الصوفية الفلسفية التأملية والعجائبية

2 – 4 – 8: المقدمة :

المقدمة من العتبات المهمة الّتي تعمل على توجيه قراءة المتلقي وتدعيم الميثاق المنعقد حيث يرى (لوجون) أنّ " المقطع الأول للنّص يتحمّل فيه السّارد التزامات أمام القارئ لا يحمل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف."[2]

وإذا تأمّلنا المقطع الأول من نص (سيرة المنتهى) يتمظهر ضمير المتكلّم الّذي يعود على السّارد(واسيني) يقول:" **انطفأ كل شيء و سادت السكينة كما في بدء الخليقة تغيرت الأشياء... ولم يتغير شيء، سوى تلك الرّعشة القلقة الّتي لم يكن يراها أحد غيري لمحته قبل أن أغمض عيني للمرّة الأخيرة، و قبل أن أطوي كتاب الإسراء إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج، لمولاي الصّاعد في معراجه نحو فتنة السماء لاعتلاء، شيخي الأكبر، محي الدّين ابن عربي ...**"[3]

---

1 – رزان إبراهيم :**التخيّيل في عالم واسيني الروائي**، ص 276

2 – فليب لوجون : **السّيرة الذّاتية الميثاق و التاريخ الأدبي**، ص 40

3 – واسيني الأعرج:**سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص 17

يمكن أن نحلّل هذه المقدمة بالتّركيز على التّطابق الكامن بين السّارد والمؤلِّف وبين السّارد والشّخصية الرئيسية من جهة أخرى، ويتجسّد السّارد في الشّخصية الرئيسية (واسيني) الّذي يصف حالته وهو يقرأ كتاب الإسراء إلى مقام الأسرى لشيخه ابن عربي قبل أن يغمض عينيه وينطلق في رحلته عبر الذّاكرة الحالمة ليسرد تفاصيل سيرته، وهذا التّطابق يؤكّده بروز الذّات السّاردة من خلال ضمير المتكلم (أنا)، كما أنّ أفعال الذّات السّيرية تنحى منحى السّرد وتتجسّد من خلال الأفعال (الماضي والمضارع) الّتي تدور حول فضاء الذّات السّاردة (انطفأ/سادت/ تغيّرت/يراها/ لمحته/أغمض/أطوي) وفي هذه المقدمة كشف الكاتب عن طبيعة العمل السّردي؛ بأنّه سيحكي سيرته ملتمسا طريقة المعراج كوسيلة أدبية لذلك.

2 – 4 – 9: النّص الملحق :

يقصد بالنّص الملحق أو اللّاحق " تلك الظّاهرة النّصية الّتي تكون فيها العلاقة بين نصّ لاحق ... (أ) بنصّ سابق ... (ب) بحيث يكون له مرجعا ونموذجا، إذ لا وجود للنّص اللّاحق دون النّص السابق وهذا يعني أنّ العلاقة بين النّصين إنّما علاقة اشتقاق وتحويل ومحاكاة ."[1]

تأتي أهمية النّص الملحق في النّص السّيرذاتي لكونه وبحسب رأي (لوجون) إحدى الطرائق فضلا عن _ التّطابق والميثاق _ الّذي يتم بموجبه تحديد النّص السّيرذاتي فضلا عن كونه وسيلة لمعرفة السّيرة الذّاتية الصحيحة الصّادقة من السّيرة الذّاتية الكاذبة أو المزوّرة. "[2]، على أنّ الصّدق الّذي نقصده هنا " ليس هو الدّقة التاريخية المستحيلة ولكن

النّية الصّادقة فحسب الّتي يحترم بها الكاتب إعادة النّظر في حياته الشّخصية وفهمها أي

1 – خليل شكري هياس: **سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 58 وينظر في: **المتعالي النّصي والمتعاليات النّصيّة** لجيرار جينيت، ص 197

2– المرجع نفسه، ص 58

أنّ المهم هو وجود مثل هذا الميثاق وليس الصّدق الّذي يستحيل التوصّل إليه."[1] ، لهذا يمكن القول أنّ النّص الملحق له فائدة كبيرة إذ يمكن أن يكشف البحث في هذه العتبة النّصية عن ظروف نشأة النّص وعوامل تكوينه .

ويمكن أن نلمس هذا في الفصل الأخير من (سيرة المنتهى) والّذي أعتبره كنصّ ملحق أو ما يشبه الاعتراف الّذي هو الإقرار والإفضاء أو هو" تعبير و جداني صادق يبسطه المؤلّف في قصته أو روايته"[2]

يتصدّر الاعتراف عادة روايات الكتّاب، لكن واسيني في (سيرة المنتهى) جعل اعترافه في آخر الرواية تاركا للمتلقي المساحة الكافية لاكتشاف خبايا هذه الذّات/ الكاتبة، ليطلعه في النهاية على بعض ما خَفي من السّيرة وهذا راجع لانتمائه إلى المدرسة الواقعية الجديدة الّتي لا تستقرّ على شكل بل هي دائمة التجديد، ويشكّل هذا الاعتراف ظاهرة نصّية مهمة في سيرة واسيني وذلك بسب الطّابع الإحالي المرجعي الّذي ورد بشكل واضح وفي أكثر من موضع في السّيرة. زد على ذلك أنّه ينطوي على خطاب يتوجه به الكاتب إلى القارئ هادفا من ورائه إلى ترسيخ فهم معين للنّص .

بدأ واسيني هذا الفصل الأخير من روايته باعترافه بأنّ ما قاله في هذا النّص هو سيرته يقول :" **هكذا انتهت الصفحات الأخيرة من سيرتي، عشتها كما اشتهتني، ولم ينته صخب الكتابة، لم أعمل في هذه السّيرة فقط على ما أسعفتني به الذّاكرة وحدها، والذّاكرة في هذه الحالات تُسعف لأنّ الأمر لا يتعلق بتفاصيل هاربة ولكن بجوهر صنع حياتي وإنّما حاولت أن لا أتخلى عن حاضر هو في بقوة .**"[3]

1 – خليل شكري هياس: **سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات** ، ص 58

2 – محمد التونجي:**المعجم المفصّل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ،ج 2، ط 2، 1999 م، ص 109

3 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني**، ص 491

في هذا الملحق يروي لنا واسيني سيرة السّيرة كتجربة جماعية مع أصدقاء " **فالسّيرة ليست أكثر من تجربة شخصية وجماعية في الوقت نفسه** " [1]، ويتكلم عن البدايات الأولى لهذه السّيرة عبر صفحات الفايسبوك الّتي فتحتها الدّكتورة سهام شرّاد " **كانت رحلة هذه السّيرة ونشرها في صورتها الأوّلية في صفحة الفيسبوك الخاصة الّتي فتحتها الدّكتورة سهام شرّاد، جميلة، تجربة غير مسبوقة جمعتني وأصدقاء كثيرين في حضن الكتابة و التخيّيل والسّجال بمحبة وتقدير واحترام.**"[2] وأنّ كتابته لهذه السّيرة كانت بتحريض من سهام شرّاد **يقول:**" **قالت بعفوية وطفولة لماذا لا تكتب سيرتك يا أستاذ ؟**"[3]

يرى الكاتب أنّ السّيرة في جوهرها هي محاولة للتقرّب من الجهد الّذي يجعلنا، ليس فقط نحب الحياة، بل نفهمها قليلا لنستحقها، وأنّ السّيرة اختيار جدِّي لقدرات الإنسان على قول نفسه، والكاتب ليس وحده في النهاية صانعا لسيرته. وبعد ذلك يذكر الأشياء الّتي أثرت في حياته و رسخت في ذاكرته و كانت سببا في تكوين شخصيته و اعتبرها انكسارات وهي حرب التحرير الّتي سرقت طفولته والحرب الأهلية التي اضطرّته إلى اختيار المنفى وأخذت الكثير من أصدقائه الكتاب (عبد القادر علولة و يوسف سبتي الطاهر جاووت و بختي بن عودة و جمال زعيتر)، والقائمة طويلة.

بعدها يتكلّم عن الأعمدة الحاسمة الّتي كوّنت شخصيته وهم أبطال هذه السّيرة (الجدّ الروخو وميما أميزار وحنا فاطنة و زوليخا ومينا وسيرفانتس). ثم يعطي لنا تعريفا جديدا للسّيرة حيث يقول :" **السّيرة ليست تنضيد معلومات فردية ولكنّه فعل جمالي أيضا و إلاّ مالفرق بينها وبين التاريخ ؟**"[4]

---

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني** ، ص 492

2 – المصدر نفسه، ص 492

3 – المصدر نفسه، ص 503

4 – المصدر نفسه، ص 510

وأخيرا يتقدّم بالشّكر لزوجته(الدّكتورة زينب الأعوج والدّكتورة سهام شراد وصديقتها الأردنية رندى العبسي والدّكتورة جون ضاحي (كوبنهاجن) والدّكتورة رزان إبراهيم (جامعة البترا بالأردن) وإلى القرّاء الّذين قرأوا سيرته وأحبوه إنّ هذا الفصل الختامي/الملحق (بعض ما خفي من سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني)، جاء شهادة على الرواية، ربما كان من الأفضل أن يكون خارج الرواية باعتباره اعترافا من الكاتب على أنّ ما حُكي داخل النّص هي سيرته الذّاتيه، ويعبّر عن صدق المَحكي (ليس مطلقا) وبالّتالي يقوّي ويدعّم الميثاق السّيرذاتي، بل هو مقوّم أساسي من مقوّمات السّيرة الذاتية .

2 – 4 – 10: الحوارات :

ليس القارئ وحده الّذي يقف على هذه العتبة يُشرف فيها على النّص الروائي، بل المؤلِّف كذلك يقف على هذه العتبة موجها خطابا إلى قرّاء الصحيفة أو مشاهدي القنوات التلفزيونية الّتي تنقل حوارات خاصة بالمجال الأدبي والثقافي بشكل عام، والمفترض أن يكون لهم سابق معرفة بما كُتب من نصوص روائية، وعادة " ما يضطلع الصحفي المحاور بدور الوسيط بين موقع الجمهور الباحث عن تفسير لبعض ما شدّه في النّص وبين موقع المؤلِّف المحتجب وراء النّص السّردي التخيّيلي، وللحوار وظيفة تداولية مهمة إذ قد يساهم في تحديد الأفق الإجناسي الّذي يُقرأ النّص وفقه وقد يكون سببا في إشعار المتلقي بالتباس جنس النّص الأدبي "[1] وهذا ما قلناه سابقا في الحوار الّذي أجراه واسيني الأعرج مع الإعلامية (فاطمة سلام من المغرب) حين سألته عن حدود الواقع والمتخيّل في الرواية فقال لها :"ووجدتني أقرب من تعريفات سيرجي دوبروفسكي الّذي منحني فرصة التخيّل الذّاتي "[2] وقد توقفت جليلة الطريطر لدى دراستها السّيرة الذّاتية على دور المحاورات الّتي أجراها بعض كتّاب السّيرة الذّاتية العرب لا سيما توفيق الحكيم في توجيه القراء، وتحديد هوية

1 – محمد أيت ميهوب : **الرواية السّير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 201

2– سهام شراد : **واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى حوارات في الرواية والكتابة والحياة**، بغدادي للنّشر والتوزيع،الجزائر،ط 1 ،2014 م،ص 25

النّص، تقول الباحثة :" (...) مما أتاح لنا فرصا نادرة للتّعرف إلى نوعية الحساسيات الإجناسية السّائدة في تقبل هذه الآثار، والمعايّير السّيرذاتية الّتي اعتمدها توفيق الحكيم مثلا في تصنيف هذه الآثار، وهو ما أثّر بالتّأكيد في إنتاج هذه النّصوص المختلفة فيها كما أنّه ساهم في توجيه قراءتها و إعادة تأويلها بعد نشر المحاورة "[1]

فمن خلال الحوارات الصحفية كثيرا ما نجد أنّ الصحفي المحاور ينجح في إخراج المؤلّف من قوقعته وإنزاله إلى الجمهور فيتورط في الحديث عن نصّه ويفسر كل ما كان غائبا عن القارئ و يبوح المؤلّف بما تكتّم عنه في نصّه، وقد يعترف بأشياء كان قد أنكرها سابقا .

نجد (واسيني الأعرج) في كثير من حواراته الصحفية سواء المكتوبة أو المسموعة أو المرئية، لم يحجم عن تأكيد الصّلة الحميمية بين عالمه الروائي وسيرته الشّخصية وهذا ما نجده في حواره مع كمال الريحاني حول رواية (ذاكرة الماء) حين اعترف بأنّها رواية أقرب إلى السّيرة الذاتية وكذلك رواية (طوق الياسمين) و(أنثى السراب) ... إلخ، أو بشكل عام نقول أنّ معظم روايات واسيني هي أقرب إلى ذاته فهو يكتب ما عاشه وما يشبهه .

نظرا للكّم الهائل للحوارات الصحفية واللّقاءات التلفزيونية الّتي خُصت بها روايته السّيرية (سيرة المنتهى) ربما راجع لمكانة واسيني في الساحة الأدبية العربية بشكل عام، وحب قرائه لمعرفة وتتبع أخباره بكل تفاصيلها، حاولت أن أتتبّع بعض هذه الحوارات واللّقاءات الّتي من شأنها أن تقوي الميثاق السّيرذاتي عبر الجدول الآتي:

الرّقم	الصحيفة أوالتلفزيون الّذي قدّم الحوار	تاريخ الحوار
1	استضافة بجامعة البترا للحديث حول السّيرة الذّاتية للروائي واسيني الأعرج عشتها كما اشتهتني مع الدّكتورة رزان إبراهيم منقول في اليوتيوب	يوم 31 مارس 2014

1 – جليلة الطريطر: **مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، ص 283

2	حوار شامل من جزأين على إذاعة الشّعب حاورته الإعلامية والشّاعرة لوركا سبيتي	يومي 15/12جانفي 2014
3	إثنية عبد المقصود خوجة تم تكريمه على روايته سيرة المنتهى	يوم 13 أفريل 2015
4	الغرفة التجارية تستضيف الكاتب الجزائري واسيني الأعرج لمناقشة رواية سيرة المنتهى، عشتها كما اشتهتني مع الدّكتورة رزان إبراهيم www.Salam-tv.com	يوم 02 ماي 2015
5	سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني / السّيرة الذّاتية للأديب الجزائري واسيني الأعرج / صفحة واسيني أيقونة الحياة على اليوتيوب	يوم 07 نوفمبر 2014
6	المجلس البلدي يكرم الكاتب واسيني الأعرج بطول كرم (فلسطين) حفل إطلاق النسخة الفلسطينية على تلفزيون كل الناس www.kolalnastv.com	يوم 12 ماي 2015
7	فصول سيرة المنتهى بكاملها على اليوتيوب بالصّورة والكتابة	
8	تكريم واسيني الأعرج بجامعة الشهيد (بهشيتي / طهران / إيران) على رواية سيرة المنتهى	يوم 03 فيفري 2015
9	وحي القلم _واسيني الأعرج ... المرتحل عبر الأمكنة على قناة الجزيرة www.aldjaziraeTv.com	يوم 1 جوان 2015

10	حصة (قراءات) على الجزائرية الثالثة، تحتفي بروايتي مملكة الفراشة وسيرة المنتهى للأستاذ الدكتور واسيني الأعرج، مع الصحفي والأديب د. محمد كديك	يوم 2015/09/10
11	جزء من الشهادة الإبداعية التي قدّمها واسيني الأعرج حول كتابة السّيرة الذّاتية في السودان في إطار ندوات جائزة الطيب صالح Pttps/www.youtube.com/watch?v=Vbf3y	/
12	حصة حديث العرب على التلفزيون (Sky News) عربية استضاف واسيني الأعرج وحاوره سليمان الهتلان	2015/09/02
13	شبكة التلفزيون العربي حصة (فسحة فكر) الجزء الأوّل (الكاتب واسيني الأعرج)	يوم 2016/12/06
14	قناة رؤيا الفضائية لقاء أجراه الإعلامي أحمد الكيلاني مع الروائي واسيني الأعرج Pttp :www.roya.tv	يوم 2016/05/24
15	لقاء على القناة التونسية الأولى حصة (في ضيافة بيت الخيال) مع واسيني الأعرج، حاوره الإعلامي كمال الريحاني	2017/03/17
16	حوار فاطمة سلّام (المغرب) السّيرة هي مجرد محاولة للقفز في الفراغ بلا مظلة عن كتاب واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى للدّكتورة سهام شرّاد	أكتوبر 2014
17	حوار مع الإعلامية شيماء المزوعي (تونس) جريدة المغرب التونسية، تراجيديا العربي الّذي يعيش يومه وغده	2014/07/17

	بلا حلم ولا أفق الجزء الخاص لسيرة المنتهى ، ص(67-68) عن كتاب واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدني	
18	حوار مع جريدة اليوم للإعلامي محمد جليد: سيرة المنتهى كتاب يروي سيرة ضاجة بالحياة والإبداع	2014/09/10
19	حوار بقلم حسينة بوشيخ : الروائي واسيني الأعرج يتحدث لموقع سيدي عيسى عن جديده الأدبي عبر رواية عشتها كما اشتهتني Pttp://www.sidi-aissa.com/ar/ ?p=9888=20335	نشر يوم 2014/06/18
20	حوار كلود أبو شقرا مع واسيني الأعرج : تمرّدت سيرتي على "النّرجسية " و اشترطت أن تقولني بصدق مجلة ثقافيات الإلكترونية www.cloudeabauchacra.com	2014/09/10
21	حوار يوسف الشايب مع واسيني الأعرج بطرح إشكاليات كتابة السّيرة الذّاتية و " محاذيرها " مجلة الشرق الأوسط الإلكترونية www.aawsat.com رقم العدد (13308)	2015/05/06
22	حوار "ناناجاو روجيوس مع واسيني الأعرج (تلك الّتي اشتهتني ...تلك التي عشتها أو عشتها كما اشتهتني) أيقونة إبداعية ضمن فعاليات ملتقى الإبداع الروائي السادس (مصر)	يوم 2015/03/20

	Pttp://www.alram_canada.com/ ?p=54978	

- **جدول حورات واسيني الأعرج بخصوص سيرة المنتهى** – (ج7)

رأينا أثناء دراستنا توظيف عتبات النّص في رواية سيرة المنتهى، أنّ لهذه العتبات بقسميها الكبيرين كما حدّدهما (جينيت) : العناصر المنتمية لداخل النّص السّيرذاتي والعناصر المنتمية لخارج النّص السيرذاتي، قدرة على تكسير الحواجز بين السّياق المرجعي والسّياق التخيّيلي وتوجيه القارئ إلى قراءة النّص قراءة تجمع بين السّياقين معا كما أنّ "هاته العتبات بقدر ما تنير طريق القارئ تختاله، وبقدر ما تفصح تخفي، وهي في كلّ ذلك إنّما تقوم قرينة نصّية أخرى على سمة التداخل الإجناسي في الرواية السّيرذاتية وهشاشة الحدود يين المرجعي والتخيّيلي فيها."[1]

وبالتّالي على أهميتها تظل مجرد مدخل إلى التّعرف على الرواية السّيرذاتية وذلك من خلال تضافر جميع العتبات داخل النّص وخارجه لتوطيد وتقوية الميثاق السّيرذاتي.

1 – محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 208

الفصل الثّالث :

المرجع/ من الواقع إلى المتخيّل في سيرة المنتهى

1 – الشّخصيات: أسطرة الذّات.

2 – المكان: فوضويّة العالم الأرضي وعجائبيّة العالم العلوي المتخيّل.

3 – الزمان : سكونية الحياة وحركية الموت.

الفصل الثالث : المرجع / من الواقع إلى المتخيل في رواية سيرة المنتهى:

تنهض هذه الثّنائية على مبدأ الاعتماد المركزي والجوهري على المرجعية الفضائية الروائية في انبثاقها السّردي، ونعني بالمرجعية المصدر الأساس/ الواقع والمتخيّل الّذي تُسقى منه المادة المشكِّلة لهذا الفضاء؛ أي أنّ المرجع هو إسناد الشّيء الّذي تحيل عليه العلامة اللّسانية في الواقع أو الخيال، في إطار علاقة الدال بالمدلول، وهي علاقة ملتبسة ما دامت الحدود بين طرفيها متباينة، هذا إذا اعتبرنا أنّ هذه الرحلة المعراجية واقعية لكونها تهدف إلى استكشاف الحياة الحقيقية الّتي عاشها الأديب (واسيني الأعرج) بكل تمظهراتها، يقول فرنا ندو بيسوا "عالمي المتخيل كان دائما العالم الحقيقي الوحيد بالنسبة إلي. لم أمتلك قط غراميات شديدة الواقعية ومفعمة دما وحياة كما امتلكتها مع الصّور الّتي ابتكرتها بنفسي."[1]

يرتبط المرجع هنا بذات (واسيني) ومشاهداته، معتمدا على حاستي السّمع والبصر لنقل الأحداث الّتي اعترضته والأماكن الّتي أبهرته، كما أنّ الذّات هي محور العملية التخيّيلية ومادتها ومضمونها معا، تُغذّي السّرد وتؤطر الحكاية، وتستعيد التجربة الحياتية عن طريق الاقتناء والحذف والاختيار، بغية تأسيس ملفوظ قادر على غواية القارئ بمختلف مستوياته واستدراجه إلى الانخراط في القراءة و التأويل استكمالا لدورة العمل الأدبي كما يعرفه النّقد المعاصر، فنحن لسنا أمام ذات نمطية مالكة لوعيها الخاص، بل أمام ذات تكتب وجودها وحقيقتها في الآن ذاته داخل العمل الروائي.

فبظهور الأبحاث التّداولية والنّظرية التّأويلية وانتشار نظرية التّلقي، تحوّلت النّظرة وتغيّرت بالنّسبة إلى المؤلِّف وعلاقة النّص التخيّيلي بالمرجع، وابتعدت الدّراسات السّردية عن المقاربة البنيوية الّتي ترى النّص السّردي بنية مغلقة لا صلة لها بالسّياق العام وترفض رفضا

[1]– مجموعة مؤلفين:**الرواية والسفر تقاطعات التخييلي والتسجيلي**، منشورات السرديات، بنمسيك، الدار البيضاء، ط1 2015، ص 107

قاطعا إقامة جسور تواصل بين المؤلِّف الكائن التاريخي والراوي والبطل الكائنين التخيّليين. وأخذت الدّراسات تقترب من المؤلِّف وتجعله شغلها الشّاغل بالوقوف على مختلف أوجه الحوار بين المتخيّل والمرجع (الواقع) في النّص السّردي وقد عبّر(جيرار جينيت) عن ضرورة مجاراة علم السّرديات الكتابة السّردية في مزاوجتها بين المتخيّل والمرجع فقال : "إذا كانت الأشكال السّردية تعبر بمرح واستخفاف الحدود بين المتخيّل واللّامتخيل، فلا أقل لعلم السّرديات بل بالأحرى لاشيء أكثر إلحاحا لعلم السّرديات من أن يحذو حذوها".[1]

فالرّواية كما قلنا سابقا هي من " أكثر الأشكال الفنّية قربا من السّيرة الذّاتية، فمن حيث البناء الفنّي يوجد تداخل كبير بينهما "[2]، و لعلّ هذا التقارب والتّداخل بينهما هو الّذي جعل فن السّيرة الذّاتية يستفيد كثيرا من تقنيات الرواية، خاصة تقنية الخيال والتّصوير و الأسلوب الروائي المشوّق، لكن الخيال يبقى العنصر الأكثر توظيفا في صراعه و تباريه مع الذّاكرة ومن هو الأدق والأخلص في إعادة تمثيل وقائع و أحداث الشخصية المحورية و بالّتالي فإنّ الأحداث الّتي وقعت في فترة زمنية ما و مكان ما تبقى في مدّ و جزر بين قطبي الإبداع الأدبي الذّاكرة / الخيال.

تغذّت الرحلة البرزخية لـ (واسيني الأعرج) بتربة واقعية، حاول تجسيدها على مستوى الكتابة، من خلال مشاهداته و انطباعاته و تأمّلاته، وذلك عبر القناة اللّغوية الّتي نقلت المكان و الزّمان و الإحالات المتعدّدة عليهما في حركية فنّية يتداخل فيها الماضي بالحاضر والمستقبل، وهذا الواقع تَشكّل من الحقيقة المُعاشة وانعكس على مستوى الكتابة.

وبالرّغم من مرجعية (واسيني) الواقعية، إلا أن العلاقة بين الواقع و الخيال تظلّ ملتبسة، فالأشياء عندما تنتقل من الواقع و تتجسّد عبر الكتابة، فإنّها تفقد الكثير من ملامح الواقعية

1 – ينظر في :محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الادب العربي المعاصر**، ص 453

2 – تهاني عبد الفتاح شاكر : **السّيرة الذاتية في الأدب العربي، فدوى طوقان،جبرا إبراهيم جبرا ،إحسان عباس،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،منشورات 2002 ، ط1 ،بيروت ، ص90

لأنّ الخيط الرابط بينهما يظل واهنا، وقابلا للذّوبان في أيّة لحظة، خاصة إذا كانت المسافة الزمنية بين زمن الحدث وزمن الكتابة متباعدة فثمة أشياء " متخيّلة ولكنّها توهم بما هو واقعي"[1]، حيث نعثر فيها على خيال خصب يتمظهر من خلال الحلم والعجائبي وبعض التخمينات والاستعمالات اللّغوية التّقريرية المباشرة، ولعّل أسلوب الكتابة العجائبية من أبرز الأساليب الفنّية الّتي نشأت في رحم التخيّيل مُشكلة " فضاء غير محدود للتحرّر من كل أنماط الواقعية ومن قسوة الرقابة بشتى أشكالها فضلا عن كونها ملاذا للانعتاق من سطوة الواقع ومرارته." [2]، لقد جاء نص(سيرة المنتهى) نصّا حلميا كراميا عجائبيا، حيث شغل واسيني/السّارد مخيلته لخلق عوالم غريبة تجاور تلك العوالم الحقيقية .

3- 1 الشّخصيات / أسطرة الذّات:

تعدّ الشخصيات مكونا رئيسيا من مكونات النّص السّردي .فالشّخصيات في الرواية هي الّتي تجعل الأحداث ذات وجود فعلي في واقع العالم الروائي. ودونها لا تكون الأحداث إلاّ أعمالا خاما لا أثر لها. إذا إنّ أساس الرواية الجيّدة هو خلق الشّخصيات، ومن تفاعل الشّخصيات مع الأحداث والإطار الزمني والمكاني تتولد الدلالة .

كذلك الشّخصية في العمل السّيري هي المرتكز الأساس في بناء السّيرة الذّاتية، فهي موضوع العمل، والعنصر الأساسي الّذي تقوم كل العناصر الفنّية بمعالجته، والعناصر البنائية بدعمه، والقارئ تكون الشّخصية السّيرية من أكبر اهتماماته ويركّز على أبعادها وأدق تفاصيلها، ويتحقّق من صدق ما تقوله أو تتّصف به، والّذي يعتبر ميثاقا ضمنيا يحيل على أنّ ما يكتبه المؤلّف هو سيرة حياة هذه الشّخصية الّتي تمثّله، ومن هنا فهي من أهمّ العناصر في بناء السّيرة الذّاتية بوصفها فنا " تلتحم فيه الذّات بالموضوع، لإبداع صورة

1- جاكبسون وآخرون : **نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، (تر) إبرالهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1983، ص179

2 - محمود طرشونة:**المشهد الروائي التونسي الآن**،مجلة الحياة الثقافية،ع194،وزارة الثقافة والتراث،تونس،2008، ص 13

للشّخص موضوع الدراسة سواء أكانت التّرجمة ذاتية أم غيرية"[1]، ومن ثمّ فإنّ المؤلِّف يعتني جيّدا ويركّز في إظهار أبعاد هذه الشّخصية.

إنّ الشّخصية في السّيرة الذّاتية هي شخصية واقعية استمدّت هويتها من الواقع، إذ لا يمكن الطعن فيها، ومن ثم فالشّخصيات الّتي تتردّد داخل النّص هي شخصيات أغلبها لها أثر عظيم في حياة المؤلِّف الإنسانية والفكرية على حد سواء، ومعظم هذه الشّخصيات ترتبط بالمؤلِّف عبر روابط حميمية، وأهمّ هذه الشّخصيات هي شخصيتا الأب والأم، فهما أساسيتان في نحت معالم الشّخصية وبلورتها.[2]

وللشّخصيات في الرواية السّيرذاتية دور مهم في بناء العالم القصصي فهي" ذات خصائص فنيّة تستمدها من التداخل في هذه الرواية بين المكوّنات المرجعية السّيرذاتية والمكّونات التخيّيلية الروائية و من المراوحة بين هذين الضربين من المكوّنات تأثر دور الشّخصيات السّردي إلى حدّ كبير واتسمت بنيتها و خصائصها بهذا التداخل"[3].

وأظهر الدّارسون الفرق بين الشّخصية الروائية والشّخصية السّيرية في إطار تداخل الجنسين وتعيين المادة السّيرية في الرواية الحاضنة لهذه المادة، إذ أنّ الفرق بين الجنسين في وضعية الشّخصية " يكمن بكل بساطة في الاختلاف القائم بين وجود الشّخصية السّيرذاتية ووجود الشّخصية الروائية من حيث طبيعة كلّ منهما، فالشّخصية في السّيرة الذاتية موجودة يشهد بذلك وجود الكاتب نفسه، فحتى وإن عمد كاتب السّيرة الذّاتية إلى خرق ميثاق الصدق والحقيقة عن قصد منه أو غير قصد، فإنّه لا يمكن أن يتخلّص من التّطابق القائم بين الكاتب والشّخصية، وهو التّطابق الّذي أرساه كاتب السّيرة نفسه، وتظل المطابقة قائمة دائما

1- عبد الله بريمة فضل: **المذهب الأدبي للعقاد**، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، القاهرة، 1982، ص 65

2- ينظر في : محمد فراج النابي : **رواية السيرة الذاتية**، ص 332

3- محمد آيت ميهوب : **الرواية السّير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 251

بينه وبين هذه الشخصية"[1]، يمكن أن نقول أنّ الفرق بين الشّخصية الروائية (الخيالية) والشّخصية في السّيرة الذّاتية تكمن في طريقة رسم هذه الشّخصية، إذ نجد أنّ الصّفات المعنوية تطغى في السّيرة الذّاتية بخلاف الرواية الّتي تطغى فيها الصّفات المادية.

قام الكاتب /السّارد في بناء (سيرة المنتهى) بأسطرة هذه الشّخصيات ونقصد بذلك " تلك الشّخصيات ذات البعد المرجعي والتاريخي المحدّد، والّتي يَعمد الروائي إلى المزج بين صورتها الموضوعية كما جاء بها التاريخ، وبين صورة أخرى لها يستقيها من سيرتها الشّعبية الّتي تقوم على تضخيم دورها البطولي، لأنّها غالبا ما تمثّل طموح الشّعب ورغبته في أن تعكس هذه الشّخصية آماله"[2]؛ وهذا من أجل التوغّل إلى أعماق نفس الشّخصيات الّتي شكّلت كيانه وتعرية ذواتها في حميمية سرديّة حمل دلالتها ضمير المتكلّم في محاورتها على الرّغم من أنّ استعمال هذا الضمير في الحكي العجائبي يكون نادرا لأنّه يستعمل ضمير (هو) غالبا لتجانسه مع طبيعة حكيّه، لذلك نجد (واسيني) يُسلم زمام السّرد لشخصياته ليشكّل عالمه العجائبي لاسيما وهو " العالم الأدبي الّذي يريد أن يبتعد عن الواقع فيصور شيئا منه، ويتنكّب عن التاريخ فيكتب صفحة من صحائفه تحت شكل آخر"[3]. هذه الشّخصيات قدّمها السّارد في قمة البطولية والمثالية و نصنفها إلى:

3-1- 1 الشّخصية الرئيسية / بطل الرواية السّير الذاتية :

يطلق عليها مصطلح (رواية التكوين الذّاتي) وهي" الرواية الّتي تصوّر التحوّلات العاطفية والنّفسية والفكرية الّتي تنتهي بنضج بطل شاب تصقله تقلبات الحياة أو تصلب عوده ويمكن أن ينتسب هذا البطل انتسابا مباشرا أو شبه مباشر إلى الكاتب نفسه، أو يصوّره في المرحلة

1 – إبراهيم دبيكي: **التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية قصة الحب والظلام لعاموس عوز نموذجا**، مجلة كلية الآداب بجامعة حلوان، مصر، ع 26، 2009، ص 308

2 – الخامسة علاوي:**العجائبية في الرواية الجزائرية**، دار التنوير، الجزائر، (دط)، 2013، ص327

3 – عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية**، ص 182

التكوينية الأولى من حياته"[1]؛ أي أنّ بطل الرواية السّير ذاتية يمرّ بتجارب عديدة يهوم ويجول حتى ينتهي إلى مرحلة الاستقرار ويسكن إلى كتابة سيرته.

نجد في(رواية سيرة المنتهى) ملامح البطل واضحة وجليّة فقد عاش (واسيني/البطل) تحوّلا من مرحلة الطفولة والشباب إلى مرحلة الكهولة والنّضج وهذا التحوّل من مرحلة زمنية إلى أخرى لم يكن مجرد انتقال في الزمن بل كان كذلك تطورا نفسيا واجتماعيا لكن هذا التحوّل في حياة (واسيني/ البطل) كان قاسيا ومؤلما فالكسور الّتي مرّ بها في حياته كانت وراء نضجه مبكّرا يقول " فحرب التحرير الوطنية جرحت من طفولتي بقسوة وسرقت مني بيت ولادتي ووالدي و جزءا مهما من أثاث الطفولة السّري"[2]، وما ساهم في نضوجه الفكري المبكر هو تعرفه على بعض الكتب في طفولته (كتاب ألف ليلة وليلة ودون كشوت).

يقول عندما كان في المسجد يتسابق مع الأطفال لخطف نسخ القرآن وكانت من نصيبه النسخة الممزّقة الّتي كانت شبه مفصولة عن غلافها ولم تكن إلاّ(كتاب ألف ليلة وليلة): "**لم تكن النسخة تشبه الأخريات في محتواها مطلقا، ولا حتّى في خطّها الّذي كان أكثر رقّة من الخط القرآني (...) فتحت النسخة على موقعين كيف ما اتفق، في البداية في الصفحة 4 و في الوسط في الصفحة 141 قرأت بسرعة مخافة أن يراني الآخرون (...) في البداية : بسم الله الرّحمن الرّحيم . الحمد لله ربّ العالمين و الصّلاة و السّلام على أشرف المرسلين (...) ثم تركت بقية الصفحة و قفزت نحو الصفحات الموالية، لا على التعيين في الصفحة 141، الّتي لم استطع التوقف من قراءتها (...) فسمعت الجارية أنيس الجليس كلاما على نور الدين ابن الوزير...**"[3].

1- جابر عصفور : **زمن الرواية**، ص 234

2- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 492 – ص 493

3- المصدر نفسه : ص 197- 198

أمّا قصته مع كتاب(دون كشوت) فقد كانت أثناء دراسته الابتدائية يقول: " **كنت في المدرسة الابتدائية عندما جاءنا أستاذ اللّغة الفرنسية بنصّ من صفحة ونص في الكتاب المدرسي و بدأ يعرض علينا مغامرات الرجل المجنون، كما سمّاه، الّذي عندما لم يجد ما يفعله ذهب ليحارب طواحين الهواء**"[1].

كما نجد أنّ حياته العاطفية (17سنة) كان لها دور كبير في تكوينه الفكري بل أثّرت في كتاباته وتجلّت في الكثير من أعماله، فحبه(مينا) ترك فيه الأثر البالغ وحتى قصّة قتلها المأساوية جعلت بطلات الرواياته يمتن في النهاية. يقول: " **من بين كل الّذين عبروا طفولتي بقيت مينا فوق الكل. هالة من النّور، لا يعرف أحد سرّها غيري** "[2].

إنّ كلّا من حرب التحرير وكتاب ألف ليلة وليلة ودون كشوت وقصة مينا بدأت مع (واسيني/ البطل) منذ الطفولة واستمرت معه حتى مرحلة الصفاء والمعرفة .

3-1- 2 الشخصيات المحورية / الأعمدة :

إن الشّخصيات ليس لها من وجود في عالم الرواية ولا تحقق ذاتها إلاّ في فلك وجود الشّخصية الرئيسية " فحركتها تجري في سياق حركة البطل "[3]، فالشّخصيات المحورية أو كما سمّاها واسيني أعمدة الرواية الّتي شكل وشيَّد بها هرم سيرته وجوهر حياته فهي خمس شخصيات/أعمدة يقول : " **وأنا اخترت إعادة صياغة الجوهر فقط . فاتّكأت على الأعمدة التكوينية بالمعنى العمراني والثقافي الّتي كان لها الدّور الحاسم في حياتي.ولم يكن الأمر سهلا إذ وضعني كل عمود أمام سلسلة من المعضلات كان يجب حلّها**"[4].

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 375

2- المصدر نفسه، ص223

3- محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الادب العربي المعاصر**، ص 261

4- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 504

3-1-2 -1 العمود الأوّل / الجدّ الروخو :

هذا الجدّ الّذي ينتمي إليه سلاليا بدأ به (واسيني/السّارد)(سيرة المنتهى) كمعزوفة امتدت على مساحة ورقية ليست بالقليلة، يؤكّد فيها على انتمائه إلى المجد الأندلسي الغابر، وهذا ما لمسناه أيضا كما قلنا سابقا في نصوصه الروائية السّابقة (ذاكرة الماء وطوق الياسمين وأنثى السراب وشرفات بحر الشمال وكتاب الأمير)، وكذلك من خلال الحوارات الصحفية الّتي كتبها والّتي أدلى بها هنا وهناك أو الأعمدة الصحفية الّتي كتبها باستمرار في الصحافة الوطنية .

هذا العمود الأوّل استدعاه (واسيني) في عالم البرزخ، بلباسه الأبيض ووجه ناصع البياض يكاد يتماهى مع الضباب، ليقدّمه لنا من خلال حكايات الجدّة والكم المعرفي التاريخي عن الأندلس، فهذا الجدّ سمح له كما يقول: " **بالعودة إلى عصر مهم في عذاباته و مآلاته بعد سقوط آخر معاقل المسلمين، غرناطة، وإعادة تركيب العائلة كما في مرويّات الجدّة الّتي أومن أنّ بعض حكاياتها أسطوري بلا أدنى شك، لم تصنعه هي ولكن المسافة بين التاريخ الحقيقي، القرن السّابع عشر والقرن العشرين، لكن البعض الثاني من مروياتها لا يقل تاريخه، ربطت حكيها مع المادة التاريخية الأندلسية الّتي تمكّنت من اختيارها بسهولة و أنا أبحث على مدار الثّلاثين سنة الأخيرة عن تاريخ أجدادي المورسكيين وقد وجدت إجابات مهمة لأسئلة معقدة. شكّل هذا كلّه الأرضية الأولى للسّيرة**"[1] .

يبيّن لنا عن طريق هذه الشّخصية المحورية المستحضرة من عمق التاريخ أنّ الكِتاب لدى الروائي ميراث متجذّر فجدّه كان يعمل في الكتب ولديه مكتبة يقول الجدّ في حواره مع حفيده

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 505

واسيني " **لم أكن غنيا خرجت من صلب عائلة احترفت الفلاحة والنّجارة وحب الكتب كبرت عاشقا للكتب ورثت عن جدّي مكتبة واسعة في حي البيازين ....**" [1]

لقد كان واسيني/ السّارد يحس بأنّ صوت جدّه وأحزانه تنام فيه كما ورَّثتها له جدّته (حنا فاطنة)، لهذا راح السّارد في رحلته يزحف نحو نداءاته المتأتّية من الجبل الأعظم جبل النّار(تيغروا) " **الّذي نزل فيه الروخو منكسرا و منفيا بعد حرب لم تكن عادلة(حرب لاس بوخاراس) أو جبال البشرات في آخر مقاومة أندلسية شارك فيها بين سنتي 1568-1571 في صحبة الدّون فيرناندو دي كردوبا (محمد بن أمية صاحب الأندلس)**[2]. وهذا " ما كان في لحظات حوارية يحكي فيها الجدّ عن أندلسه الضائع بحرقة تنبئ عن خصوصية عاطفية تربط الجدّ كما الحفيد بمكان احتضن أجدادا له (المورسكيين) ثم طردهم بقسوة ووحشية منه" [3]، وفي إطار هذه الحوارية يجيب الجدّ عن تساؤلات حفيده في "حوارية عميقة وكأنّها حوارية اثنين في واحد؛ (الحفيد الملتبس بحياة جده) والّذي رأى نفسه فيه يحرّكه كما شاء"[4].

تقول الدّكتورة رزان ابراهيم :" غير خفي عن القارئ أنّ استرسالا في الحديث عن تاريخ قديم يدخل في إطار علاقة متينة تربط الماضي بالحاضر؛ فما من شك أنّنا في هذا الزمن الرديء لا نملك سوى استقبال تفصيلات التعذيب الّتي مارستها محاكم التفتيش بمدلولات الوحدة العضوية الّتي تقوم عليها مسيرة؛ فالمدن كانت و ما زالت " مثل البشر تموت وينتهي بريقها فجأة"، وأزمنة النهايات ما فتئت أن تكون " قاسية و صعبة على النفوس الهشة، وكم من مرميّ بلا دار ولا نار ولا ناس يؤنسون عزلته ! وبالتّالي فإن كان الحكي ظاهره متعلق بماض بعيد، فإنّه يبقى حديثا في العمق عن مجريات زمن حاضر نعيشه مع واسيني بكل

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 50

2- المصدر نفسه، ص 28

3- رازان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص20

4- المرجع نفسه، ص20

جبروته ومآسيه المتتالية"[1].فالمادة التاريخية الّتي وظّفها واسيني ليس القصد منها إعادة كتابة التاريخ ولكن يريد أن يعطينا صورة مشابهة لما يحصل في عصرنا.

3-1-2- 2 العمود الحكائي الثّاني / الجدّة حنا فاطنة :

ارتبط واسيني بشخصية الجدّة(حنا فاطنة) سيّدة الحكاية كما سمّاها ارتباطا وثيقا منذ الطفولة لدرجة التماهي وهذا لسبب بسيط هي أنّها أخذت مكان الأم (أميزار)، الّتي بدورها أخذت مكان الأب(أحمد). واعتبرها معلّمه الأوّل في العمل السّردي يقول:" **حنا فاطنة معلمي الأوّل في هبل الحكاية، جعلتني أرى بعيني وقلبي وعقلي كل من أكلتهم الحروب المقدسة والمنافي القلقة قبل خمسة قرون أرى جدّي الروخو بلباسه وحياته و نسائه كما لو أنّه كان أمامي**"[2]. كانت هي الوسيط الأسمى والأنبل بينه وبين جدّه الأندلسي وبفضلها التقى بأهمّ كتاب غيّر حياته(ألف ليلة و ليلة) وهي الّتي كانت تلقنه حكايات جدّه الروخو منذ الطفولة وحتّى طقوس اللّقاء ومحادثته تقول الجدّة على لسان واسيني " **عندما تريد أن تُحدث جدّك بعد عمر طويل إصعد الجبل الأعظم وانتظر الغيمة الأولى أن تأتيك من الجهة الغربية، سترى شيئا يشبه البرق. ثم يأتيك بعدها صوت واضح و شفاف ولذيذ مثل عسل النحل انتبه له جيدا. ستشعر بحلاوة ما تحت لسانك. تلك علامتك. هو صوت جدّك الروخو** "[3]، إنّ شخصية الجدّة(حنا فاطنة) كرّرها واسيني/ السّارد في أكثر من محطة في حياته وهذا لتأثّره الشّديد بها ليس لأنّها هي معلّمه الأوّل وسيّدة الحكاية، بل كذلك لمجموع الصّفات الّتي كانت تحملها وسكنت في روح وعقل واسيني، حتى أنّها أصبحت مصدرا للحكمة قالت له :" **كل ما يؤذيني أرميه ورائي ولا ألتفت له أبدا لأنّه لا وقت لدي لكي أقتله في الفراغ. وكل ما يفرحني أبحث له عن مكان صغير في القلب** ! "[4]، وهذا من أجمل

1- رازان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص 20-21

2- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص167

3- المصدر نفسه، ص 29

4- المصدر نفسه، ص 172

الكلام الّذي رسخ في ذاكرة واسيني وعمل على تطبيقه. ظهرت في العالم العلوي كحفنة من النّور بلباسها الأبيض مصحوبة بأصوات أكبر المتصوفة دلالة على نقاء سريرتها وصفاء روحها.

3-1-2 – 3 عمود الوفاء و قوة الصمود / الأم ميما أميزار:

أعطى لنا واسيني/السّارد من خلال هذا العمود(الأم) صورة عن أمّه المكافحة والصّامدة والمصّرة على تحطيم وكسر كلّ الحواجز الّتي تعيقها وتقف في طريق الوفاء بعهدها لزوجها الشهيد (والد واسيني) بتعليم الأولاد، وإعانة الأسرة بكاملها فتحمّلت كامل المسؤولية، فكانت فعلا كما قال عنها سيّدة البدايات والنهايات، وأراد من هذه الصّورة أن تعيش بداخل كل قارئ لسيرته كما عاشت بداخله رمزا للصّمود والعطاء يقول عنها حين رآها في البيت الزجاجي مع العائلة مجتمعين على طاولة العشاء " **من سمى أمي أميزار الّتي يعني في اللّغة الأمازيغية إلهة المطر أو قوس قزح، لم يكن مخطئا. فقد كانت بحرا من الخير ومطرا من المحبة، وشلالا من الحب. لم أرها في أيّ يوم من الأيام تطلب شيئا أو تشتكي حتّى في حالات مرضها. وعندما تنام في الفراش كان ذلك يعني أنّ جسدها خانها** ."[1] ونجده حتّى في هذه الحياة البرزخية يبعثها بكل صفائها وطيبتها وتسامحها بروح نقية طاهرة ومضحيّة يقول :" **وأن أُقبل رِجل أمي الّتي انسلخت ركضا من أجل تعليمي. وأُقبل رأسها و أمدَّ لها عنقي لقبلة الخير والوداع المؤقت(...) أمي غفرت له، وأنا لم أفهمه: لماذا تركت أمي وحيدة يا أبي؟** "[2]

أرادت هذه الأم أن يكون شعارها هو التضحية بكلّ شيء في سبيل الوفاء بعهدها لزوجها حتى أصبح الألم / اللّا ألم.

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 116

2- المصدر نفسه، ص 115

إنّ هذا النّص الّذي بين أيدينا هو" نصّ أمومي بامتياز وُجهت بوصلته اتجاه امرأة اضطرّتها الحياة أن تكون ندّا للرّجل بكفاحها وإصرارها على إعاشة أسرة بكاملها فقدت معيلها الذَّكَر"[1]، هذه الأم تستحق أن تَحضر في صورة ملائكية في العالم العلوي تشع نورا وصفاء مقابل ما قدّمته من تضحيات.

إنّ بفقدان (واسيني) لأمّه " تختار الذات المتألّمة المحبطة الاشتغال على الحداد وإنجاز عمل تقوم من خلاله الذّات الراوية باستحضار كل الذكريات والأصوات واللّغات الّتي تربطه بموضوع حبّه المفقود."[2] وهذا الاستحضار داخل سيرة المنتهى هو في العمق تثبيت لصورة أمّه داخل الذّات، ويصبح هذا الفقد حافزا يدفع الذّات من أجل إعطاء بعد رمزي لهذه الأم لتبقى خالدة ولا تنمحي من الذّاكرة لأنّها تمثّل وجودنا وإحساسنا بل وإنسانيتنا أيضا.

3-1-2 – 4 عمود الحب/ مينا أو آمنة :

شخصية مينا أو آمنة أو القدّيسة كما سمّاها في الجزء الخاص بها في(سيرة المنتهى) والّتي مثّلت له أوّل تجربة عاطفية وصنعت كيانه العاطفي بكل جمالياته ومأساوياته وتجلّت صورتها في بعض رواياته، والقارئ لا يستطيع فهم النّهايات القاسية لبطلات (واسيني) إلاّ بالعودة إلى هذا العنصر الأصلي, فحاول أن ينتصر لها ممّا لحق بها في الدنيا من ألم وتشرد وعذاب ثم قتل، تجسّدت فيه معنى المأساة الإنسانية/الأنثوية والتّسلط الذّكوري القاسي، فأرادها أن تكون خالدة من خلال سيرته ووضعها موضع البطل التراجيدي يقول :" **تفاجأت بالموت الفجائي وتراجيديا النّهايات القدرية الّتي تليق بشخصيات الملاحم الكبيرة لهذا كانت مساحة مينا واسعة لأنّها شكّلت داخلي عاطفيا ولغويا بقوة من حيث لاتدري وربما أيضا من حيث لا أدري**"[3]، رغم أنّ هذا النّص السّيري يتطلّب هيمنة الحدث الواقعي

1- رازان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص22

2 – حسن المودن: **الرواية والتحليل النصي قراءة من منظور التحليل النفسي**، دار الأمان، الرباط، ط1،2009، ص 41

3- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص506

الحقيقي إلاّ أنّه في جزئية مينا أبان(واسيني) على قدرة خيالية متميّزة " منحازا لعالم يفوق بآفاقه الواسعة الحدود الضيقة للواقع"[1]، فقد أعطى لقصّة موتها قصصا كثيرة سمعها كما وصلته لتكون الحقيقة متعدّدة الأوجه وكان الخيال واحدا منها.

قدّم لنا واسيني/السارد قصة (مينا) وهو متشبّع بالتّراث الديني(قصّة سيدنا المسيح) الّذي حمل الصليب و سار به في شوارع القدس. في صورة مأساوية لامرأة خُلقت لكي تُصلب وتُقتل، فجاء العنوان الفرعي من جزئية (مينا) (ما قتلوك وما صلبوك) مبنيا على حالة متأزّمة، مليئة بالتوتّرات، والقلق النّفسي، وهو" ما يلجأ إليه الراوي بلغة عنيفة قوية استخدمت الصورة والصوت والرائحة واللّون بمؤثرات سيكولوجية تمس حواس القارئ كلّها بغرض تحريض لا يقبل مهادنة على التعاطف مع الضحية، و من ثمّ التعاطف مع قضية شمولية تحتوي شيئا ممّا يحبه المتلقي."[2]

يقول على لسان (مينا):" **كانت العصافير المقتولة ترتعش في عمق أعينهم الّتي علاها دم أصفر به رائحة قيح قديم. لا أتذكّر الكثير من تلك اللّحظة سوى لون سكاكينهم، و انسحاب الإمام بسرعة قبل مشهد تمزيقي لم أسمع إلا سيارته وهي تُحدث صوتا مخنوقا ممزوجا برائحة المازوت والدّم الخاثر والسّردين الفاسد، الّتي التهمتها بدورها رائحة البحر والأصوات الأخيرة لموجه وهو يتكسّر على الصّخور حيث كانت ترسو باريخا والدي القديمة .**"[3]

(مينا) في هذا العالم السماوي أصبحت وجها ملائكيا يشعّ بالنّور تَبِعَتهُ من بداية الرحلة حتى مسلك الطّير لقد كانت تعيش في أعماق أعماقه.

1- رازان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص308

2- المرجع نفسه، ص 309

3- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 344

3-1 - 2-5 عمود اللّغة / سيرفنتاس:

هذه الشّخصية الأدبية المتميّزة والعالمية، الّتي شكّلت كيانه اللّغوي بالصّدفة وأحسّ بقربها منه عند قراءته لكتاب(دونكشوت)، والّتي صوّر فيه سيرفانتاس مأساة الإنسان في عمق الانكسارات والانهيارات ربطها (واسيني) بمعاناة جدّه الروخو والمورسكيّين في الأندلس وازداد حبه لهذه الشّخصية لأنّها عاشت لمدة خمس سنوات بالجزائر في عز الحروب الدينية القاسية، فعلاقتة بها علاقة فكر ومكان، فقد ذكرها في معظم رواياته وأصبحت من الثوابت الكتابية في عالمه الروائي، بل جعله من العائلة يقول :" **لقد وضعتك في مصاف الأهل اعتبرتك جدّي أو في صورته وتجلّياته انتميت لك كما ينتمي عاشق اللّغة لكاتب يشعر أنّه خرج من ضلعه وخوفه وانشغالاته. أشياء كثيرة جمعتني بك في الحياة يا سيدي على الرّغم من أنّ الفاصل بيني و بينك قرون متعاقبة، اشتهيت أن أَسمعك بصوتك لا بلغتك فقط دخلت في دمي يا سيّدي سكنتني**"[1].

هذا ما جعل واسيني/السّارد يبرّر وجود سيرفانتاس في سيرته. كعمود من الأعمدة الأساسية الّتي شكّلت حياته ودخلت في بناء هذا النّص السّيري بنوره وإنسانيته.

3-1 – 3 الشّخصيات الثّانوية:

3-1-3 - 1 شخصيّات تُحيل على العائلة:

هذا الصّنف من الشّخصيات الثّانوية هو " أبرز الشّخصيات الثّانوية حضورا في العالم السّردي وأمتنها صلة بالشّخصية الرئيسية."[2] فالكتاب أو الروائيون الّذين يكتبون سيرهم بالشّكل الروائي يدوّنون ذكريات أبطالهم كان لزاما عليهم أن يستحضروا الشّخصيات العائلية الّتي تمثّل مكونا أساسيا من مكونات الرواية السّيرذاتية لأنّها تدخل في أهمّ مرحلتين في العمر وهما مرحلة الطفولة وبداية الشباب.

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 374- ص 375

2- محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 269

ونجد في (سيرة المنتهى) أنّ الشّخصيات الّتي تحيل للعائلة كانت علاقتها بالسّارد/واسيني ذات وجهين:علاقة حب (لزوليخا) الأخت و(عزيز) الأخ وعلاقة تجاهل للأب (أحمد) فـ(زوليخا) بالنّسبة (لواسيني) هي الأخت والصاحبة والأم، هي ذاكرة الطفولة كانت قريبة منه لدرجة كبيرة يقول: "**كانت قريبة مني كأنفاسي**"[1]، استحضر (واسيني) صورة (زوليخا) في عالم البرزخ بكلّ ملامحها الطفولية لم يتغير منها شيء يضيف :" **كنت أتلمّسها بعيني وأتحسّس ملامحها الطفولية الّتي بقيت كما رأيتها في آخر مرّة قبل أن تمرض المرض الّذي سرقها.**"[2]

إنّ قصّة وفاة زوليخا كان لها الأثر البالغ في حياة واسيني صبغتها بالحزن الشديد والوحدة والقلق النّفسي يقول: " **يوم ماتت بكيت بلا توقف على مدار الشّهر الّذي تلا رحيلها، وقضيت زمنا طويلا أنام في فراشها فقط لكي أشعر بأنّ دفئها كان هنا..**"[3]

وعلى صوت الهسيس الخفيف الممزوج بخفقات القلب وتمزّقات الحنين تختلط شلالات النّور مع شلالات الحنين عند لقاء (زوليخا)، يصف لحظة اللّقاء: "**فجأة رأيتني أركض نحوها في مكان شبيه بالحلم. تحت شلالات من الحنين، كانت هي أيضا تتقدّم نحوي بالسّرعة نفسها. ارتمينا في حُضنَي بعضنا بعضا مثل وردتين تتبعثران على وسادة عاشقين. ضممتها بقوة إلى صدري و بكيت.**"[4]

تألّم (واسيني) في قصة (زوليخا) لموتها في عزّ شبابها (17 سنة)، و يتألّم لرفض عائلته بأن تتزوج بالجندي السينيغالي الّذي كان في الجيش الفرنسي لأنّه يعلم مدى حب أخته (لابراهيما) فقد كان دائما وسيطها، ويرى بأنّ التسلّط الذّكوري والعنصرية مبرّرات لا معنى لها لأنّها سرقت الفرحة من أخته.

---

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص125

2 – المصدر نفسه، ص 125

3 – المصدر نفسه، ص 122

4– المصدر نفسه، ص 125

أمّا الأخ الصغير (عزيز) الّذي سرقه الموت على فراش المرض فكان عزاؤه الوحيد فيه هو تلك الرسالة الّتي كتبها ليطفئ بها حرائق القلب ويواسي بها عزلته في المنفى فآلامه مست العظم لهذا جاءت مرثيته في أخيه رسالة مطوّلة تنمّ عن كسر في القلب من (ص 108– ص 114) وهي من الرسائل الّتي كتبها في رواية (أنثى السراب).

3-1-3- 2 شخصيات تاريخية/ مرجعية

ضمّت(سيرة المنتهى) شخصيّات تاريخية، منها ما كان حاضرا بنصّه ونفسه كـ(ابن عربي) ألّذي قلنا أنّه هو السّالك الّذي يفتح له الطريق والمسالك في منعرجات الرحلة؛ وهذا الحضور نابع من حبّ (واسيني) لسرديات (ابن عربي) فقد خطا خطاه في كتابته لسيرته المعراجية يقول: " **كان سيدي و مولاي شيخي الأكبر يفتح المسالك بعصاه الخفيّة...**"[1] وشخصية (زريدة) قدّم لنا حقيقتها وهي حبيبة (سيرفانتاس) وبطلة رواياته من خلال الحوار الّذي دار بينهما يضيف على لسان (زريدة):"**... لم أكن أيضا كما صوّرني سيدي لم أكن مسيحية مرتدة, أهلي كانوا من مسلمي أراغونا ومُسّحوا ليبقوا في أراضيهم، لكنّهم مع ذلك طُردوا في فترة الملك فيليب الثّالث مع جدّك والقوافل الّتي جاءت من مدن أخرى. فعادوا إلى دين كانوا يمارسونه سرّا. وأنا كبرت في عائلة مسلمة و مسيحية في الآن نفسه, وكان على سيّدي أن يثبت مسيحيتي أمام الآخرين ليتمكن من الارتباط بي خوفا من محارق محاكم التفتيش المقدّس الّتي كانت تتعبد ليلا نهارا.**"[2] ويخبرنا بأنّها كانت زوجة لأحد السلاطين يقول:"**لا أكاد أصدق أنّك كنت زوجة سلطان فاس, عبد الملك هكذا تتصرفين ببساطة؟** "[3]، ومنها ما كان حاضرا " ليحافظ على وجوده التاريخي المرجعي فكان حضوره في النّص لا يتجاوز الحضور الإخباري "[4]، فجاء ذكرها عبارة عن إشارات سردية

1– واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص17

2– المصدر نفسه، ص373

3– المصدر نفسه، ص388

4– محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 271

خاطفة مثل (جلال الدين الرومي و حافظ الشيرازي والحلاج والجنيد والبسطامي وشمس الدين التبريزي والسهروردي ص175- ص 176 وابن رشد ص187، والشيخ أبو شجاع بن رستم الأصفهاني في ص208.)

إنّ حضور هذه الشّخصيات التاريخية في العالم الروائي يعد " ضربا من الشهادة على العصر تتداخل فيه سيرة الفرد بسيرة الآخرين."[1] وبالتّالي يجسّد مظهرا من مظاهر انفتاح الرواية السّيرذاتية على التاريخ فـ(واسيني) استثمر في التاريخ وأراد أن يبعث هذه الشّخصيات انبعاثا جديدا، بل وأن يجعلها شكلا من أشكال التداخل بين الذاتي والجماعي.

3-1-3- 3 شخصيات الأصدقاء:

لهذا الصنف من الشّخصيات حضور بارز في الرواية السّيرية (سيرة المنتهى) و لعلّ السبب الّذي يفسّر أهمية حضور الأصدقاء هو نفسه الّذي يفسّر حضور الشّخصيات المحيلة على العائلة فالرّواية السّيرذاتية " تقوم أساسا على سرد تجربة البطل داخل محيطه الاجتماعي وعلاقته بمن اتّخذهم أصدقاء وأترابا."[2]

فمنهم أصدقاء الطفولة (عمر وكاصا وخديجة وكادري يامنة والبوحفصية والحيرشة البركية وخضراء والزهراء ونبية ..)، وأصدقاء النشاط الأدبي والثقافي (عبد القادر علولة ويوسف سبتي والطاهر جاووت وبختي بن عودة والهادي فليسي وجمال زعيتر ومحمد الأخضر السائحي والفلسفي علي فودة والمترجمة الهولندية كليمونس والكاتب الهولندي فان تورن ورزان إبراهيم وجون ضاحي وسهام شراد ورندة عبيسي).

3-1-4 الشّخصيات المتخيّلة :

هي مجموعة شخصيات ابتكرها الكاتب لها سمات تكاد تكون حقيقية، ليوهمنا بواقعيتها، فهي محض بنات خياله.وفي نص(سيرة المنتهى) باعتباره نصا سيرذاتيا نجد

1- محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر** ، ص 271

2- المرجع نفسه، ص269

واسيني/المؤلِّف استعان بها لوصل الأحداث وربطها ببعضها وهي(الطفلة وألدونثا والسّاقي وألبينو)، وهي تعتبر من الشّخصيات العابرة الّتي نلتقي بها مرة ثم تغيب كلمح البصر، لأنّ وجودها غير مستقل بذاته " بل مشروط بوجود البطل، وما حضورها في العالم السّردي إلاّ استجابة لرغبات الراوي أو تحقيق لبعض حاجات البطل فتظهر الشخصية لتؤدي ما ينيطه بها الراوي من مهام ثم تختفي فجأة فلا تترك أثرا إلاّ أطيافا وأشباحا ."[1]

3-1-4 -1 السّاقي :

وظّف المؤلِّف/واسيني هذه الشّخصية المتخيلة المبتكرة بصِفاتها العجائبية الّتي تحضر وتختفي كالأشباح يقول: "**رحت تلقائيا أساعده برفع القلمونة الّتي غطّت كلّيا وجهه حتى أصبح يسير بصعوبة وهو يتجه نحو مكاني (...) في اللّحظة الّتي رفعت فيها الغطاء الّذي أخفى وجهه كليا، صعد خيط متعرج من الدخان عاليا، عاليا كالسّهم، بدأ في شكل عمود ناري، وانتهى في سرعة برقية إلى دخان. سمعت نفس الزعيق لم أر شيئا إلاّ اللّباس الأسود مكوّما وفارغا من أيّ شيء.**"[2]

وسط هذا الجحيم الأسود والأدخنة وأصوات الزعيق والنحيب الّذي ليس له حدود يستدعي (واسيني) هذه الشّخصية لتؤدي وظيفتها عند البئر، ليسقي النّاس الّذين كانوا يمرون به باتجاه شجرة الخلد، بلباسهم الأسود ليطلبوا الرحمة والمغفرة، في مشهد دامي مليئ بالصّور والروائح واللّمس، ليذكِّرنا بمشهد ديني يقوم به المسلمون أثناء الإحرام في (آبار على) قبل الطواف بالكعبة وطلب المغفرة والرّحمة من الله سبحانه و تعالى .

ثم يعطي لنا صورة إنسانية تُظهر لنا مدى هشاشة واسيني/الإنسان وهو يتأمّل الجرادة الّتي سقطت داخل الإناء الفخاري ولم يستطع شرب الماء مبديا نظرة شفقة واستعطاف نحوها

1- محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر** ، ص272

2- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص235

ليدور بينه و بين السّاقي حوارا ينتهي بحكمة مفادها أن تكون سعيدا هي أنك حر فلا شيء يعلو فوق الحرية .

3-1-4 -2 الطفلة :

يلتقي(واسيني) هذه الشّخصية في رحلته الاكتشافية لعالم مجهول مليء بالأحاسيس والرؤية القلبية، بعدما غاب السّاقي في لمح البصر لتظهر له هذه الطفلة الّتي لا يعرفها يقول :"**عندما التفت واجهتني طفلة صغيرة لا أدري من أين جاءت ؟ و كيف جاءت ؟ لكني قلت في خاطري ربما رسالة من جدّي ...** "[1]، و يستمرّ واسيني/المؤلف في عرض هذه الشّخصيات المتخيّلة باستخدام ثنائية الظهور/الاختفاء باعتباره الراوي المشارك يعطي ويتحكم في الأدوار كيفما يشاء.

في اعتقادنا أنّ هذه الطفلة الصغيرة الملائكية – الأطفال الصغار ملائكة الرحمان في الأرض– الّتي قدّمت له كأس الماء ليشرب هي ابنة الحبيبة (مينا) الّتي أنجبتها بفعل الخطيئة مع ابن عمها(عزوز)، ليقدّمها لنا(واسيني) في هذه الصّورة الملائكية البريئة لينحني أمام براءتها، فكان دور هذه الشّخصية بسيطا لا يكاد يُعرف، لكن ذو دلالة عميقة فهي منحت له الماء/الحياة وسط هذا الجحيم لتختفي وسط عاصفة الرّياح الرملية القوية يقول :" **فجأة هبت عاصفة رملية قوية أغرقتني في دوامة حتى وجه الطفلة غاب ويديها عندما فتحت عيني لم أجد شيئا لا أثر للبنت الصغيرة ...**"[2]

3-1-4 -3 ألدونثا :

تعتبر من الشّخصيات العابرة وظّفها المؤلِّف/ واسيني لتؤدّي الدّور المنوط بها وهو إيصاله إلى مغارة جدّه اللّغوي (سيرفانتاس)، بعد أن خرج من الجحيم ودخل إلى حقل النوار

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 235

2 – المصدر نفسه، ص 235

وتربة الحرير ليجدها أمام طواحين الهواء الدونكيشوتية ويسير خلفها إلى أن يصل إلى باب المغارة .

وظّف شخصية (ألدونثا) لأنّها حبيبة (دونكي خوتي) مَثلُه الأعلى في الجنون في زمن يتكرّر ولا يتغيّر. فدورها لا يتعدى حلقة الوصل تربط الأمكنة ببعضها على لسانها يقول واسيني :"**أعذرني مهمتي انتهت.أنا أتوقف عند هذا الحدّ. ستجد من يقودك عند سيدي.**"[1] ثم تختفي لتظهر مرة أخرى بعد خروجه من المغارة لتوصله إلى المسلكين، مسلك السواد ومسلك البياض.

3-1-4 -4 ألبينو:

من الشّخصيات الخيالية العجيبة بمواصفاتها وحركاتها وأعمالها، يلتقي به وسط الجحيم الّذي كانت تغمره الزيوت والتربة اللّدنة البترولية، وصوت طيور الغرانيق الّتي كانت تُحلق فوق رأسه وظّفها المؤلّف/واسيني ليجيب عن بعض الأسئلة الفلسفية الّتي كانت تدور في ذهنه،أو ليمحو شكوكا انتابته منذ بداية المشهد (**ربي أرني كيف تحي الموتى ؟**) لأنّ الشّك يوصل إلى اليقين، ثم يُرفقه بمجموعة من الأسئلة عن الجنّة وسعتها "**هل الجنة مجرد مساحة ينام فيها الإنسان ليرتاح أبديا بعد عذاب الأرض ؟ أم حياة أخرى بنظام آخر أكثر إحكاما من النّظام البشري الّذي لا يبني إلا ليُهدم و كأنّه يلعب .**"[2]

نجد هذه الشّخصية كذلك لعبت دور الحلقة الواصلة بين الأماكن (أرض الجحيم ومعبر النور) وبين(واسني والسّالك شيخه الأكبر ابن عربي) ليعيده إلى العالم الأرضي بكل فوضويته.

إنّ قراءة تأمّلية للمشهد حين أنقذ (واسيني) طيور الغرانيق الأربعة، وما فعله (ألبينو) بعدها من ذبح وتمزيق بعنف لهذه الطيور، تجعل القارئ في حالة دهشة وبحث عمّا هو

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 366

2- المصدر نفسه، ص 445

غائب و مُتخفّي وراء هذا الفعل الدرامي الّذي يحيله إلى حدث قرآني عظيم حقيقي وقع لسيدنا إبراهيم حين سأل الله عن الكيفية التي يحيي بها الموتى، لكن الفعل العنيف والقاسي الّذي قام به (ألبينو) اتجاه طيور الغرانيق كان هو الإجابة عن تساؤل (واسيني) حيث جعله يعيش في عمق التجربة ليصل إلى المعرفة التي تبدو كما قالت رازان إبراهيم "مرتبطة بالتجربة المأساوية بل وبالرّعب أحيانا. لنكون مع الراوي في لحظة حاسمة انقضَّت عليه فيها ركام من المخاوف والتناقضات والرّعب، ومعه أيضا في انسحابه إلى المعرفة الحادة المريعة الّتي لا تحصل إلاّ في مناسبات كبرى بفعل قوة غيبية عظمى."[1]

بعدها يواصل (واسيني) رحلته إلى معابر النور ليكون في حالة سكينة ومهيئا لعملية تطهير الجسد من الذنوب والعودة إلى الأرض خاليا منها كيوم ولدته أمه.

إنّ أغلب الشّخصيات في الرواية السّيرذاتية سواء كانت محورية أو ثانوية واقعية أو عابرة متخيّلة، هي شخصيات موضّحة للبطل أو الشّخصية الرئيسية ولعلّ هذا ما يميّز الرواية السّيرذاتية عن السّيرة الذّاتية فإذا كانت " الكتابة في السّيرة الذّاتية عودة إلى الوراء فإنّها في الرواية السّيرذاتية قفز إلى الآتي ورحلة بحث عن المجهول"[2]، فتأتينا قصّة الذّات ورحلتها نحو معرفة النّفس متشابكة مع علاقاتها بالآخرين وتقوم قصصها معهم خيوطا تتلاحم فيما بينها لتنسج بها صورتها. وداخل هذه الخيوط تقوم شخصية البطل الراوي مقام المحور الّذي تمرّ به باقي الشّخصيات لتضيئه وتستضيء به، ثم تنتهي إلى التّلاشي والزوال.

إنّ الشّخصيات الّتي قدّمها (واسيني) سواء التي مثَّلت الواقع بتفاصيله وكان لها وقع كبير في حياته كأفراد عائلته وأصدقائه وبعض الشّخصيات الأدبية الّتي تأثّر بها وكونته ثقافيا والّتي عزّزت من الميثاق السّيرذاتي، أو الشّخصيات المتخيّلة الّتي كانت كحلقات وصل في رحلته المعراجية، كلّها ساهمت في تحقيق المتعة في نفوس القرّاء، وتقريب القارئ

---

[1]– رازان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص322

2– محمد آيت ميهوب : **الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص281

من شخصية (واسيني) الكاتب والإنسان لمعرفته عن قرب ومقاسمته هذه الحياة الّتي عاشها.

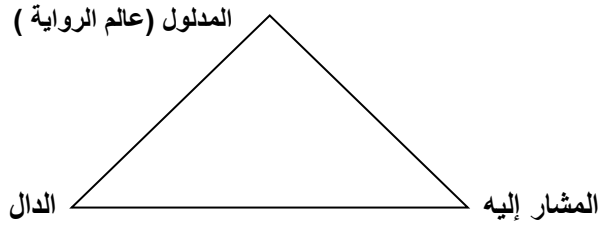
3-2 المكان/ فوضويّة العالم الأرضي وعجائبيّة العالم العلوي المتخيّل :

إنّ علاقة الإنسان بالمكان علاقة تأثير وتأثر؛ فهو يعمل على تشكيل وبناء وعي بوجوده ويطبع فكره وهويته. وقبل ذلك كله فيزيولوجيته –بطابعه– في حين أنّ الإنسان يعمل على أنسنة هذا المكان من خلال إضفاء خصائص إنسانيته تعمل على تبديل صفاته وبنيته ومع مرور الزمن وبفعل التّعود تتحوّل هذه العلاقة التأثيرية المتبادلة إلى علاقة حميميّة إذ أنّ الإنسان" لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيائية جغرافية يعيش فيها ولكن يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصّل فيها هويته، ومن ثمّ يأخذ البحث عن الكيان لهويته شكل الفعل عن المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها(الأنا) صورته، فاختيار المكان وتهيئته يمثّلان جزءا في بناء الشّخصية البشرية:(قل لي أين تحيى أقل لك من أنت ؟) فالذّات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنّها تبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها وتسقط على المكان قيمتها الحضارية ."[1]

شغل المكان مكانة بارزة في الدّراسات السّردية من خلال تنوّعاته ودلالاته وكان له الدور الهام والوظيفي فهو يمثل بيئة الإنسان في تكوين حياته بهويته وثقافته، فالمكان هنا يمثّل الواقع المعيش أو المتخيّل في ذهن ذاكرة الروائي نفسه، فإن كان المكان الواقعي كما هو في الحقيقة، فالكاتب يخلقه من نسيج خياله؛ أي أنّه غير موجود أصلا أو محتمل وجوده وبدوره يوهمنا بواقعيته، فيخلق عالما يوازي الواقع المعيش فيعطي لهذه الأماكن أسماء حقيقية

1– خليل شكري هياس : **سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى و شارع الأميرات** ، ص123

موجودة في الواقع ويطبعها بطابع التخيّيل، فهذا المكان من إبداع الروائي " الّذي أبدعه باللّغة استجابة لحاجات التخيّيل."[1]



فإذا اعتبرنا أنّ الدّال هنا (وهي الكلمات الّتي تشكّل العالم التخيّيلي) هو الوصف والمدلول هو العالم الخيالي الّذي يخلق في ذهن القارئ، فالمشار قد يكون عالم الواقع، وقد يكون عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب ولا وجود لها في عالم الحقيقة.

إنّ المكان نظام له امتداداته الاجتماعية والاقتصادية والعاطفية، تنتظم فيه العلاقات الإنسانية " فهو المأوى والانتماء ومسرح الإحداث، حتى إنّ المكان الّذي ينتمي إليه الإنسان يتّخذ في بعض الأحيان طابعا مقدسا؛ لأنّ العلاقة بين المكان والإنسان علاقة متجذّرة "[3] لما يثيره من مشاعر الانتماء وذكريات مواطن النشأة والمتقلّب، ليظلّ المكان مقرونا بالوجود الآدمي الأوّل، حيث رحم الأم وانتهاء بقبر يضمّه بعد موته والفاصل بينهما تجليات لأمكنة متنوعة (النّشأة واللّعب والإقامة والدّراسة).

وإذا كانت لواقعية المكان مرجعياتها السياسية والتاريخية والجغرافية فإنّ "حضوره في النّص الأدبي يجعل منه متخيّلا يتجاوز الواقع، ويحوّل المكان إلى فكرة؛ لأنّه ينتقل من

1- سمير روحي الفيصل : **الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربة نقدية**، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2003 ، ص 72

2- سيزا قاسم : **بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة،مصر ،(دط)،2004، ص 108

3- ناصر بركة : **أدبية السيرة الذاتية في العصر الحديث**، أطروحة دكتوراه ،جامعة باتنة ، الجزائر، 2012-2013، ص156

وجود مادي إلى وجود لغوي وتتحوّل صورته من بعد تسجيلي إلى بعد متخيّل"[1]، بقيم جمالية وأبعاد رمزية تنفي عنه الصّفة السّكونية الماثلة في طبيعته المادية الجامدة. الّتي سيكون مآلها الاندثار ما لم تعرض عناصرها اعتمادا على وجهة نظر توجهها، ولغة في النّص السّير الذاتي تؤطّرها فالمكان في النّص السّيرذاتي يشكّل " أحد الأركان الرئيسية الّتي تقوم عليها العملية السّردية حدثا، وشخصية، وزمنا، فهو الشّاشة المشهدية العاكسة والمجسّدة لحركة فاعليته "[2] .

ولو تأمّلنا طبيعة المكان في السّيرة الذّاتية بمعزل عن أساليب تقديمه لوصلنا إلى نتيجة تؤكّد أنّه ليس مجرد ديكور للحدث وحسب، أو حتّى بُعدا كنائيا للحدث أو الشّخصية أو البيئة ....الخ مثل، ما كان سائدا في الروايات التقليدية بل بوسعنا التأكّد أنّ المكان أصبح يشكّل رموزه الّتي تعيد تشكيل أدبية النّص والرؤية فيه، وهذه الرموز ستؤسس ولا شك بُنى جمالية خاصة بجنس السيّرة الذاتية، ممّا يجعل المكان في هذا الجنس الأدبي " رمزا لحياة البشر، يجسّد الغربة والملل والضّيق والمفارقة والعبور المؤقّت، ويؤثّر على مفهوم الزمن فيعكس اضطرابه بين الديمومة واليومي، بين السطحي والعميق وبين الوهمي والحقيقة"[3]

إنّ المكان كتجربة معيشة في النّص السّير ذاتي " يمكن أن نطلق عليه بالمكان الواقعي أي ذلك المكان الّذي له وجود فعلي سواء بقي على ما هو عليه أو ثبتت واقعيته في الذّاكرة بعد معايشته على أرض الواقع الّذي كان له تأثير كبير في التّكوين الشّخصي " [4]؛ أي أنّه يتشكّل من المكان المعيش في الواقع بوصفه واقعة حقيقية ذات أبعاد هندسية، والمكان بوصفه تجربة فنيّة فهذا التمازج بين ما هو تاريخي وما هو فنّي يحيلنا إلى أنّ " النّص السّير

1- جمال مجناح : **دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970**، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر 2007-2008 ، ص75

2- خليل شكري هياس : **سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى و شارع الأميرات**، ص123

3- ماجدة حمود :**مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن**، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،(د ط)، 2000 ،ص42

4- خليل شكري هياس : **سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى و شارع الأميرات** ، ص126

ذاتي ليس مكانا جغرافيا صرفا وإنّما هو مكان واقعي بالمفهوم الفنّي للكلمة و شأنه في ذلك شأن أيّ مكان واقعي في الأدب "[1]، فالمكان الواقعي حين يصبح موضوعا للسّرد فإنّه يخضع لشروط تفرضها الكتابة الفنّية وعليه " لا يمكن الحديث عن مطابقة حرفية مباشرة بين الوقائع التاريخية المتّصلة بسيرة المؤلّف التاريخية والوقائع الفنّية المتّصلة بسيرة الشّخصية الرئيسية في النّص"[2]، كما أنّ الأمر متعلق بعمل الذّاكرة وما يعتريها من حذف أو نسيان أو إضافات أو تعديلات من جهة، وعدم تمكّن الكاتب السّير ذاتي من التخلص من الحاضر عند كتابة السّيرة من جهة أخرى، ويعتبر المكان عتبة نصّية تعطي الميثاق المنعقد في النّص مصداقية من خلال وقائعية الأماكن بالنّسبة للذّات السّيرية وتحولاتها وتنقلاتها الحياتية عبر هذه الأمكنة.

وإذا ما تأمّلنا قول (فليب لو جون) بأنّ " القارئ مدعو إلى قراءة الروايات ليس باعتبارها تخيّيلات فقط. تحيل إلى إحدى الحقائق (الطبيعة الإنسانية)، بل أيضا باعتبارها استهامات موحية لفرد ما"[3]، نجده من خلال الميثاق المنعقد في النّص يعطي لنا مفهوما لفضاء – ليس مفهوما نهائيا– بأنّه الفضاء الّذي تتحرك فيه الشّخصيات والأشياء في علاقتها بالمكان والزمن والذّات السيرية وهذه العناصر الثلاث هي الّتي تقدّم للقارئ الواقع الحقيقي وتلامسه فالفضاء السّيري عند (فليب لوجون) هو شريك للفضاء الروائي الّذي في إطاره تتحرك الشّخصيات وأفعالها وسلوكاتها وأحلامها وسقطاتها وخيباتها، وبالتّالي هذا الفضاء يؤسّس السّرد ويلبس الخيال لباس الحقيقة ويلقي على النّص ظلاله الواقعية.

إنّ المكان الواقعي في الفضاء السّيري " يؤكّد الحقيقة الّتي يبحث عنها القارئ، ويقتفي أثرها في النّص ويكتسب المكان أهميته بحضور الذّات السّيرية "[4]

1– خليل شكري هياس : **سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى و شارع الأميرات**، ص127

2– المرجع نفسه، ص127

3– فليب لوجون:**السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص60

4– سامية بابا : **مكون السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان شيخ**،ص158

يمكن أن نقدم الأماكن الواردة في (سيرة المنتهى) ليس من خلال الثّنائيات (مغلقة /مفتوحة أو دائمة/مؤقتة) لكن أثرنا ذكر الأماكن الّتي لها حضور طاغي للذّات السّيرية (واسيني) بشكل عام، والّتي أعطت بعدا حقيقة للفضاء السّيري، وقوّت الميثاق المنعقد مع القارئ ولكن سنعمل على تقديم هذه الأماكن من خلال ثنائية سمائي /أرضي باعتبار أنّ الكاتب اعتمد في تدوين سيرته على الرحلة المعراجية.

3 – 2 – 1 المكان العلوي/السمائي:

المكان المتخيّل في الرواية السّيرية (سيرة المنتهى) ذو صفات علوية ثقافية دينية يتعالق نصّيا مع المكان الديني (المعراج)، وكذلك مع المكان المتخيّل في السّرديات العربية القديمة (رسالة الغفران) للمعري، ومع (الكوميديا الإلهية) لدانتي.

وهذا المكان لا يعبّر عن حدود جغرافية (طوبوغرافية) واضحة المعالم بقدر ما يمثّل رؤية فلسفية فنّية، تعبّر عن واقع يمتزج فيه الحلم بالوهم والتّصوّرات الميتافيزيقية، وعلى الرّغم من أنّ الراوي (العليم المشارك) ومجموعة الرواة المشاركين يحاول أن يرسم توصيفا لا واقعيا خياليا يدلّ على مفقود لعالم القيم والأخلاق والمساواة والعدل والمحبة، بعيدا عن العالم الواقعي حيث التدهور في القيم الأخلاقية والكراهية، الّتي تتحكّم في الإنسان.

والأماكن المتخيلة العجيبة لأنّ العجيب هو" كل ما هو نادر وغير مألوف ويولّد الاندهاش والانبهار ويختلق الحيرة أمام ما يحدث أمام الكائن البشري بسبب عجزه عن فهم ما يقع في حيِّزه من آيات وعجائب."[1]

ونجدها في (سيرة المنتهى) تجمع ما بين واقع طبيعي وآخر أسطوري لأنّ المحكي العجيب "يحاول أن يجمع هذين النوعين في جدلية مشهدية قائمة على أبعاد متعدّدة ."[1]؛ أي بين واقعي (مرجعي) وأسطوري (متخيل) .

1 – الخامسة علاوي : **العجائبية في الرواية الجزائرية**، ص 22

ومن هذه الأمكنة داخل (سيرة المنتهى) نجد جبل النّار(تغروا) الّذي نزل فيه جدّه الموريسكي (الروخو) بعد حرب (لاس بوخراس)هذا المكان الطبيعي الواقعي ينقله السّارد/ واسيني إلى السماء ليعطي له مواصفات عجيبة وهو يتسلقه في رحلة البحث عن الجد يقول:" ... **مددت يدي نحو الصّخرة البركانية المسنّنة والشّديدة الثبات. شعرت بحرارتها على الرّغم من أنّ الجو كان مغيما ولم يكن حارا (...) كلما تقدمت في التسلق بقيت القمة على نفس المسافة (...) عندما نظرت إلي تحت بدا لي كل شييء بعيدا حتّى الحياة كانت تمنحني متعة النّط والرّكض والحب والجنون... عندما حاولت أن أشبِّث أصابعي في الصّخرة البركانية الأخيرة شممت عطرا أشمّه للمرّة الأولى هو خليط من النباتات البحرية والبرية الّتي كانت تغلب عليها رائحة ملح البحر والتراب.**"[2]

ومن الأمكنة الأخرى الّتي يمتزج فيها المتخيّل بالواقع حمام الملائكة/شلالات الماء حين سحبته اليد الناعمة ووضعته تحت هذه الشلالات يقول:" **كانت تتخفّى من وراء شلالات الماء عندما سحبتني من يدي ووضعتني تحت أحدهما، بدون أن أرى وجهها، ثم انسحبت نحو شلالات أخرى لم أسمع إلا تكسّر المياه (...) وهبّت رياح فجائية حركت الأشجار (...) كانت مياه الشلالات الجبلية ناعمة جدا ودافئة مثل اليد والأصابع الّتي كانت ترافقني (...) تلذّذت بالمياه الّتي لمعت بقوة معميّة وتلألأت تحت النّور فتظهر كحبات الفضة** ..."[3]، هذا المكان العجيب الّذي يشبه أماكن النعيم في الآخرة بعد أن خرج من أماكن الجحيم (جبل النار) رمز الحروب والانكسارات مع أنّ هذا المكان لديه ما يقابله في الواقع (شلالات لوريط) إلاّ أنّ سلطة المتخيّل كانت واضحة .

1- الخامسة علاوي : **العجائبية في الرواية الجزائرية**، ص317

2- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 33-35

3- المصدر نفسه، ص100

يصور في مقطع آخر عجائبية المكان الممزوج بالواقع (البيت الزجاجي/بيت القرية) ويصف هذا المكان : "**كان بريق الألوان المتداخلة ينعكس على البيت الزجاجي الّذي كنت في أعماقه لا أعلم من يقف خلفي ولا من يقف أمامي** "[1]

هذا البيت الزّجاجي العجيب الّذي رأى فيه كل العائلة مجتمعة حول طاولة العشاء الأخير محاطين بهالة من النّور تسودهم السكينة، هو نفسه بيت (واسيني) الأرضي الّذي أراد أسطرته ورفعه إلى هذا المكان العلوي الصافي لأنّه يضمّ كل أفراد العائلة الّذين أحبّهم لكن الموت سرقهم قبل أن يشبع منهم.

3-2-2 المكان الأرضي /السّفلي

يحيل المكان الأرضي في سيرة المنتهى بتوصيفاته ومرجعياته التاريخية على الأندلس أثناء سقوط غرناطة حيث يقدّم صورة عجائبية سوداوية فوضوية للمشهد الأندلسي، وهي لا تعكس بأيّ حال من الأحوال أيّ بعد حضاري لمدينة الأندلس، بقدر ما تعمل على عرض المكان مع تفصيلاته الجزئية وهو يعجّ بالفوضى والقذارة والعلاقات اللا إنسانية الّتي تتحكّم بساكنيه من طرف محاكم التفتيش الصليبية، كما يحيل على الأماكن الآنية (تلمسان ومغنية سيدي بوجنان وحمام الوردة وحمام النوارة وسيدة الرخام وشلالات لوريط ...). ونجد أنّ المؤلِّف/واسيني يعتمد تقديم المكان على" الرؤيا المتوالدة الّتي تتميّز باستدعاء الكل "[2] فبمجرد ظهور (سيدي بوجنان) بوصفه جزءا من مدينة (مغنية) يستدعي إلى الذّاكرة حضور الكل (مدينة تلمسان) ومن ثم (الجزائر). إنّ هذه الثقافة في ارتكازها على عالم اللّامعقول في توصيف عالم واقعي (معقول) تهدف إلى الكشف على الصّورة الكلية للوطن (الجزائر) المليئة بالمتناقضات والفوضى واللاعدل والتنكّر للتاريخ.

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص105

2- منصور نعمان الدليمي: **المكان في النّص المسرحي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد ،ط1999،1، ص89

3-2-2- 1 : الأندلس (الهوية) / الفردوس المفقود:

استهوى هذا المكان العديد من الأدباء سواء على مستوى الكتابة الروائية أو الشعرية وسكنت الأندلس في مخيّلتهم بكل مكوناتها وأبعادها، بأحداثها الفاصلة وشخصياتها الفاعلة ومثّلت عبر أجيال من الأدباء رمز الفردوس المفقود وذاكرة مفجوعة بفقد الوطن وقد انفتحت دلالة المكان على أكثر من معنى داخل النّص، فهي الذّات المفجوعة، وهي الوطن وهي بحث تاريخي عن القيّم، وعن العودة ، ولذلك كانت منطلق الكاتب إلى الماضي والعنصر الفاعل الّذي شدّ خياله إلى لحظات الكشف عن الممكن لأنّ الأندلس بتحوّلها إلى ثيمة داخل النّص أو نصّ بكامله (البيت الأندلسي).أصبحت بذلك نصّا مفتوحا على كل الاحتمالات والأندلس المكان التاريخي بوصفها " أحد مكوّنات البنية اللاشعورية الثاوية في العقل العربي "[1]، فقد شكّلت هذه البنية خلفية تاريخية، وأرضا خصبا للمتخيّل الروائي بالإضافة إلى ذلك فهي تستقر في هذه المنطقة اللاشعورية ذاتها، بوصفها الجنة الضائعة أو الفردوس الأرضي المفقود.

قدّم لنا واسيني/السّارد الأندلس على لسان جده (الروخو) الّذي استدعاه من الماضي السحيق إلى عالم الغيب ليحكي لنا انكساراته وآلامه وخيباته وعذاب المورسكيّين معتمدا على مخزونه المعرفي التاريخي عن سقوط الأندلس، و طرد أجداده المورسكيين فموضوع الأندلس له خصوصية عاطفية روحية عند (واسيني)؛ فهي تربطه بأصوله وانتمائه إلى المورسكيين، فقصّة الجدّ الأندلسي أخذت حيّزا لا بأس به داخل النّص السّيري بل يمكن اعتباره مكونا سرديا أساسيا في أدب (الأعرج) وله هيمنة في منجزه الروائي(البيت الأندلسي وأنثى السراب وذاكرة الماء وطوق الياسمين ...)، إنّه الهوية والانتماء الحضاري واستمرار السّلالة.

1 – اعتدال عثمان : **إضاءة النّص قراءة في الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1998،1 ، ص 09

أثناء الموكب الجنائزي المهيب ووسط بكاء وصراخ الحاضرين يغمض عينيه وتغيب الوجوه ولم يبق إلاّ وجه جدّه (الروخو) يقول:" **أغمضت عيني للمرّة الأخيرة، كانت كلّ الوجوه الّتي أحب قد غابت ولم يبق منها إلاّ وجه جدّي الأوّل الّتي تنام على الشّجرة العائلية(سيدي على برمضان) إلكوخو، الملقّب بالروخو** "[1]؛ ويؤكّد (واسيني) على الانتساب إلى المجد الأندلسي فوجه جدّه كان الصّورة الأخيرة الّتي يراها، وكأنّه يهيئ القارئ إلى أنّ بداية الرحلة المعراجية ستكون رفقة هذا الجد الّذي أحبّه دون أن يراه من خلال حكايات الجدة، وهذه البداية لم تكن هكذا عفوية بل مقصودة من طرف الكاتب لينطلق في سرد سيرته انطلاقا من جذوره الأولى.

تفرض ذاكرة المكان (الأندلس) استدعاء (غرناطة) فالفصل الأوّل من (سيرة المنتهى) يمكن أن نقول أنّه يحمل في طياته، جميع مقومات الرواية التاريخية، فهو يعبق بفوح التاريخ ونرى روحه تمثّلت الفصل بحضور طاغ ومعلنة سطوتها بقوة فقد استند (واسيني) إلى كل ما دوّنته كتب التاريخ عن سقوط غرناطة، فما أن يشرع القارئ بعملية القراءة حتى يخيّل أنّ قدميه باتت تطأ أرض غرناطة وتجول في طرقاتها في مشهد اعتمد على البناء الدرامي التاريخي،حيث يقول:" **فجأة رأيت ناسا بلا عدد يمشون، يقطعون الوهاد والوديان في فوضى شبه عارمة كأنّهم كانوا هاربين من حروب قاتلة كانت نيرانها تشتعل داخل المدينة (...) رأيت أخيرا الصوامع العالية ورؤوس الكنائس القديمة، وكنيسا يهوديا في الزاوية الخلفية و سمعت في هذه المرّة أناشيد تحوّلت بعدها إلى نداءات استغاثة** "[2]، بعدها ينفتّح حوار عميق بين الجدّ والحفيد " ليتقاطع القديم مع الجديد في حوارية عميقة وكأنّها حوارية اثنين في واحد؛ الحفيد المتلبّس بحياة جدّه، والّذي رأى نفسه فيه يحركه كما يشاء "[3]، هذا المنولوج الداخلي يُظهر للمتلقي تطابق الذّات السّاردة (واسيني/الروخو)

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**،ص22

2- المصدر نفسه، ص47

3- رازان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص272

- **هل تراها حقيقة ؟ صف لي ما تراه**
- **ركّزت بصري أكثر**
- **مدينة جميلة وأكاد أعرفها بمرتفعاتها ودروبها، بمساجدها وكنائسها وناسها، أراها ياجدّي وأسمع أيضا نداءات خفية تأتي من بعيد في شكل كورس جنائزي يا جدّي ربما كانت غرناطة أيام سقوطها، أسمع الجزع، وأرى الخوف في عيون الناس.**
- **هي عينها يا إبني، المدينة الّتي سُرقت منها الشّهادة...**[1]

هذا الفصل من السّيرة هو " رواية مواجهة التاريخ، أوهو التاريخ في قبضة رواية وهما معا يخوضان تجربة تقديم عالم قديم اهترأ وتآكل، بلغة روائية جديدة "[2]، لذلك نجد الروائي يجمع بين غرناطة والجسد الأنثوي المغتصب وفي ذلك إشارة إلى شدّة وقع المأساة على الذّات وأثناء السّير بين شقوق الصّخور، ونار الشّهب والجبال الميتة وأكوام الرماد يتذكّر حبيبة القلب وسيّدة السّحر(مينا) يقول: "**حين رفعت رأسي قليلا ورأيت امرأة تلبس السواد وتبكي صوتها الحنيني ذكّرني بقوة بصوت مينا، مينا لروخا**"[3]

يوضّح (واسيني) أثر سقوط غرناطة على العامة، وتبعات هذا السقوط موغلا بنبش الجرح وفركه بملح التاريخ عبر استعراض أعمال محاكم التفتيش وفضائح الإسبان في غرناطة يقول على لسان جده حين وقع في الأسر" **دخلوا بي عميقا نحو غرف التعذيب وتمزيق الأجسام البشرية الّتي امتدّت على مسافات كبيرة تحت الأرض رأيت فيها ما يستفزّ خوفي وصبري يدعو إلى القشعريرة و التقزّز**"[4]، ثم يصوّر لنا (واسيني) حركة الجدّ المكانية عن طريق هربه من مكان إلى آخر من أجل تهريب مخطوطات طليطلة لكن يجد نفس المصير في

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص47

2- أقلمون عبد السلام: **الرواية والتاريخ**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1،2010، ص236

3- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**،ص49

4- المصدر نفسه، ص54

مالقة الجدّ على لسان حفيده :"**عدت منها بعد أيام مكسورا وهاربا من موت آخر**"[1]، حيث اضطرّ أهلها إلى أكل لحم الخيول والبغال والحمير وأوراق الشجر للحفاظ على حياتهم وكأنّ الكاتب أراد أن يوضّح للقارئ بأنّ الحل الفردي غير ممكن لحل المشاكل الكبيرة الّتي لها علاقة بمصير الأمة، فلا بد من الحلّ الجماعي المبني على أسس صحيحة، وقاعدة متينة تنطلق من ثوابت الأمة، لتحافظ على رفعتها وكرامتها، فالأندلس سقطت الولاية تلوى الأخرى نتيجة اهتمام كل ولاية لأمرها فقط، والابتعاد عن الاتفاق ولمِّ شمل المصير المشترك ووضع القضايا المصيرية فوق كل اعتبار.

إنّ آلة القتل الاسبانية الّتي مثّلتها محاكم التفتيش وصلت بها الدرجة إلى التمتّع والتلذّذ بصوت صراخ الضحية أثناء التعذيب، مجردة من كل قيم الإنسانية قدّمها لنا الكاتب وكأنّه عرض درامي مسرحي بذكره لأنواع كثيرة لآلات القتل والفتك المعقّدة صُنعت لتمزيق الأجسام وسحق العظام، بكلّ التفاصيل الدقيقة لمكوّناتها فالكاتب كان ملما ومحيطا بها نتيجة لمخزونه المعرفي، استحضر أحزانا قديمة وأثار أوجاعا حاضرة فأراد بذلك الكتابة عن الماضي في الحاضر؛ لإثبات الاستمرارية ومحاولة لفهم الواقع المعيش.لأنّ " الرواية تقترح العودة إلى الجذور لتلمس الصراع الحضاري طريا"[2]

ففي وقتنا الحاضر وفي هذا الزمن الصعب تقول (زان إبراهيم) في حواريتها مع (واسيني الأعرج) :" لا نملك سوى استقبال تفصيلات التعذيب الّتي مارستها محاكم التفتيش بمدلولات الوحدة العضوية الّتي تقوم عليها مسيرة التاريخ؛ فالمدن كانت ومازالت (مثل البشر تموت وينتهي بريقها فجأة) وأزمنة النهايات ما فتئت أن تكون(قاسية وصعبة على النّفوس الهشّة)

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص54

2- أقلمون عبد السلام:**الرواية والتاريخ**، ص237

وكم من مرميّ بلا دار ولا نار ولا ناس يؤنسون عزلته"[1]، لأنّ الماضي يحمل في أعماقه الحاضر بكل تجلياته.

جاء هذا الفصل حاملا لرؤية فنّية انصهرت في بوتقتها حقائق التاريخ بعناصر المتخيّل ليحكي لنا مأساة العرب(المورسكيين) الّذين فرضت عليهم الظروف أن يبقوا في الأندلس بعد أن عاشوا السقوط العربي فيها، وحتى طردهم منها وترحيلهم بعد صدور القرار الإسباني بشأن ذلك.

إنّ هذه المحطة التاريخية الأندلسية الّتي حرص (واسيني الأعرج) على ضمّها إلى سيرته الذّاتية لسببين أولهما مكانة الأندلس عنده فهي تمثّل له الوطن والهوية والانتماء إلى سلالة المورسكيين وثانيهما هي رسالة أخلاقية دأب على تقديمها (واسيني) في معظم منجزه الروائي "صوّر فيها كل صنوف القهر والعذاب الّتي يتعرض لها البشر في كل مكان بما يأتي منسجما وغاية وضع الإنسان أمام مسؤولياته وإعطائه الحق في انتقاد كل ما يعرض من اختلالات فكرية إنسانية"[2]، وهذا من أجل إعادة قراءة حياتنا المعقّدة و مراجعتها بنظرة تأمّلية عميقة وبالتّالي فالسّببان هما إجابة لسؤال ربما يتبادر إلى ذهن القارئ كما طرحته الدكتورة (رزان إبراهيم) : ما بالنا هنا نقرأ أحداثنا التاريخية يعود زمنها إلى نهايات القرن الخامس عشر في الأندلس؟

نرى أنّ (واسيني) بهذا العمل" تجاوز في أكثر من اتجاه ما يقرّه ميثاق السّيرة الذّاتية التقليدي، في وقت لم يخرج فيه عمله عن جنس السّيرة."[3] وهذا راجع إلى الملابسات المحيطة بالخطاب سواء كانت قريبة أم بعيدة " فلا يمكن للروائي أن يتحرّك في الفراغ لكن

1- رازان إبراهيم : **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص273

2- المرجع نفسه،ص272

3- المرجع نفسه، ص273

داخل مساحة يعرفها جيدا، بل هو سيّدها الّذي يشعر بنبضها العميق أكثر من المؤرخ."[1] لأنه يجعل من المتخيل جسرا يمرّر من خلاله المادة التاريخية للقارئ لكن يحمّله بأسئلة تحاكي الواقع المعيش.

3-2-2 أماكن الطفولة / ذاكرة المكان

إنّ الخطاب السّيرذاتي هو خطاب استرجاعي بامتياز لأنّه يعتمد على الذّاكرة في إنتاج معناه، و(سيرة المنتهى) مرتبطة بداية من العنوان بهذا الخطاب الاسترجاعي وخاضع لمقوّمات الذّاكرة فعندما يكون " الفضاء عنوانا للرواية ولأقسامها وفي نفس الآن المجال الضروري للسّرد، فإنّه يضفى على الكتابة طابعه ويجعل السّرد نفسه خاضعا له، وكأنّ الزمن نفسه يغدو ملحقا بثوابت الفضاء ومحكوما بمنطقه الخاص." [2] وكاتب السّيرة لا يمكنه أن يلتحم بشكل تام بالماضي وإنما يحاول صياغته على وفق رؤيته له في لحظة الكتابة ويعتمد على الانتقاء والحذف والزيادة حسب ما أسعفته ذاكرته.

3-2-2-1 أماكن القرية:

بما أنّ النّص الّذي بين أيدينا هو نصّ سيري عملنا على تقديم أماكن الطفولة لأنّها تمثّل مرحلة حاسمة في حياة الإنسان ومادة دسمة للإبداع بما تحمله من خبرات وطموحات وتطلّعات تشكّلت فيها، وكذلك هي من أشدّ الفترات حسما في توجيه الإنسان في المستقبل طيلة عمره. والتوزيع الكرونولوجي الّذي تعتمده السّيرة الذاتية عموما يتطلب ترتيبا لمراحل الحياة الماضية بداية من مرحلة الطفولة الّتي " تتّصف بأنّها دون كتابة فهي زمن المنشأ وتكوين الشّخصية هذا الزمن الّذي سيصبح موضوع السّيرة الذّاتية وميزته أنّه أساسي وفي نفس الوقت ينفلت من القبض."[3] يتجه السّارد /واسيني منذ البداية إلى إرهاف السمع لنبض

1- واسيني الأعرج : **الرواية التاريخية والضرورة الإبداعية**، مقال، صحيفة القدس العربي اليومية، لندن، يوم 2017/12/27، منقول من صفحة الفايس بوك الخاصة بواسيني الأعرج

2 – فريد الزاهي :**الحكاية والمتخيل**، مطبعة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،(دت)، ص 55- ص 56

3 – محمد أولحاج: **بيداغوجيا تحليل الخطاب،السّيرة الذّاتية(المكوّنات والروافد)**، ص 77

الطفولة وحنينها، وعنفوانها الّذي يُشرع القلب على مصراعيه رغم عدم مراعاته للتّدرج الزمني لوقوع الأحداث نتيجة للاسترسال الحر والتّداعي واسترجاع الذّكريات المتداخلة بين الماضي والحاضر كما أنّ" التّداعي الحر يؤدي إلى تداخل المواضيع فيما بينها دون التقيّيد بأيّ تسلسل منطقي للأحداث"[1] والطبيعة التخيّيلية للنّص السّيري الّذي فرضها الكاتب على سرد الأحداث بما في ذلك الأماكن ذات البعد المرجعي الّتي نقلها من واقعها الأرضي إلى عالمها التخيّلي السماوي جعلت الترتيب الزمني يتعذّر تحقيقه بصورة دقيقة.

ولا يكمن إغفال طرف الكتابة أثناء العملية استرجاع الأحداث؛ لأن الماضي يؤوّل ويفسّر ويعاد استرجاعه. بالتّالي حتما يكون هناك تقارب واحتكاك بين الماضي الذّكرى وحاضر الكتابة لهذا نجد أنّ "حركية الزمن وتسلسله لا تسير في الخطاب السّيرذاتي على نفس النّسق الكرونولوجي المستقيم، بل تتنوّع وتتداخل وتعتمد على شكل دائري يتراوح بين مختلف الأزمنة ." [2]، ف(واسيني) ينتقل من مكان إلى آخر وهذا التنقّل يخضع لمنطق الفن فيحقق التلاعب بالزمن جمالية فنّية تعمل على إدهاش المتلقي وهذا عن طريق الحوار الداخلي والاستبطان الذّاتي وكذا الحلم.

نجد الحوار المفتوح مع جدّه (الروخو) عن سقوط غرناطة وأصوله المورسكية، يغيب الجد بسرعة وينسحب وسط الظّلمة ليعود إلى مخبئه ويواصل (واسيني) السّير إلى حمام الملائكة وسط شلالات الماء الدافئ بتوجيه من اليد الناعمة، يتذكّر بيت الطفولة في علاقة حميمية قلقة مع الوالد يقول:" **رأيت اليد الناعمة تمدّ لي الفوطة الكبيرة الّتي ذكّرتني بفوطة والدي الّتي كان يضعها على رأسي كلما عاد من غربته من فرنسا وغسل وجهي صباحا،كان عندما يرميها على رأسي ويغطيني بها أجدني حرا في ظلمتي فأطرح عليه كل الأسئلة الشقية...** "[3]، في هذا المشهد الّذي له أثر على الصعيد النّفسي للكاتب والمتمثّل

1 – محمد أولحاج: **بيداغوجيا تحليل الخطاب،السّيرة الذّاتية(المكوّنات والروافد)**، ص 78

2 – المرجع نفسه، ص 79

3 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 100

في غياب الوالد عن الأسرة، أو هو السؤال الشقي الّذي سأله (واسيني) تحت الفوطة خجلا من والده والّذي ستجيب عنه النهايات مع الأسئلة الأخرى الّتي كانت في ذهن واسيني/الطفل، فارتباطه بالمكان/البيت منذ البداية كان فيه نوع من الاهتزاز جسّده غياب الأب. ثم يتماهى مشهد البيت مع الأم والجدّة والأب، ليشكّل لنا ثلاثية تراجيدية الأب والحب والموت ليعطي لنا حالة قاسية عاشها الطفل/واسيني نتيجة تغيّر في المهام داخل الأسرة الّذي أصبح عنده يشبه الجحيم " **وكأن العائلة رميت من الأعلى ليس نحو الحضيض، و لكن لما تحته .تحت التحت** "[1]

تغيّر نظام الأسرة بعد وفاة الأب/الموت وأصبحت الجدّة /الأم، والأم/الأب لتشكّل هذه الثلاثية في تلاحمها مأساة لواسيني/الطفل يقول: " **طاحونة الحياة الصعبة أكلت أمي فجأة أصبحت جدّتي هي أمي الّتي لم تلدني. عندما استشهد والدي في عزلة الموت، ركضت ميما أميراز في كل الاتجاهات من البلدية إلى المدارس، بحثا عن عمل يستر العائلة** "[2] حاول السّارد/الكاتب بكل شجاعة استرجاع صور المرارة والشقاء الناجمين عن الفقر والعوز واليتم، وبكل دقة نابعة من ذاكرة قوية، وسط فضاء أسري واجتماعي، تناول أسلوب عمل الأم (أرملة الشهيد) في المراحيض، والّذي يوحي بالبيروقراطية والإهانة الممارسة ضد أرامل الشهداء في دولة الاستقلال يضيف :" **فلم تصل بعد وساطات كثيرة، إلاّ إلى عاملة تنظيف مراحيض المدرسة، وهو العمل الّذي أُعطي لنساء الشّهداء بعد الاستقلال مباشرة، أمضت ليالي طويلة وهي تفكّر في شيء اعتبرته في أعماقها إهانة، فلم تتحمل ذلك** "[3]، ثم رمت بها الحياة للعمل في الفلاحة لتوفّر الفرص يتابع: " **ثم خرجت للعمل في مزارع الغير وتحمّلت مسؤولية الحياة القاسية لتحتلّ مكانة أب مسروق.** "[4]

---

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص 159

2 – المصدر نفسه، ص 160

3 – المصدر نفسه ، ص 160

4 – المصدر نفسه ،ص 160

أمّا الأخت زوليخا كانت " **تشتغل في التربة الصّلصالية اليوم كله. كانت تعجنها كما تشتهي لصناعة الأواني الفخارية اليدوية والطواجين** "[1]، والأخت زهور الصغيرة " **كانت لا تترك أبدا أغنامها التي اشترت جزءا منها حنا** "[2]

أمّا واسيني/الطفل كذلك كان له نصيب داخل هذه الخلية فقد كان يجمع الحلزون الأبيض مع أخيه حسن من الجبال ليبيعه وربما كان أوّل عمل يقوم به في طفولته المسروقة يقول:" **كنت من حين إلى آخر أنزل أنا وحسن للجبل نلتحق بزهور ونجمع الحلزون الأبيض الطري (...) ننزل به نحو صاحب السيارة الكبيرة، بالقرب من المدرسة نبيعه الأكياس، كما كان يفعل أغلب شباب و شابات القرية** "[3]

يخرج واسيني /السّارد من بيته الأرضي الواقعي ليعطينا ما يوازيه في عالم السماوات الغيبي البيت الزجاجي في مشهد ميتافيزيقي تعمّه السكينة والروحانية إنّه مشهد العشاء الأوّل و الأخير يضيف:" **كان علي أن أتماسك، كانوا كلهم هنا محلقين حول الطاولة الّتي كان عليها صحن اللّفت والخرشف، الّذي كانت رائحته آسرة، عرفتهم بلا أي جهد، كانوا بنفس اللّباس الأبيض. ميما أميزار بكل كبريائها في حضنها صبي هادئ لا تظهر إلا بعض ملامحه الطفولية، زوليخة أختي الّتي بقيت طوال العمر الّذي مضى جائعا إلى وجهها. بابا أحمد الوحيد الّذي كانت على صدره بعض بقع الدّم تشبه تلك الّتي رأيتها مرتسمة على لباس جدّي الروخو، عزيز أخي بابتسامته الأنيقة الّتي كانت آخر ما رأيته على وجهه.** "[4]

وسط شلالات النّور وصفاء وسعة هذا البيت يجلس (واسيني) داخل هذا الديكور السينمائي وتنسحب اليد الناعمة لخصوصية المكان، ليتأمّل بكل أشواقه أفراد عائلته مع

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 161

2 – المصدر نفسه، ص 161

3 – المصدر نفسه، ص 164

4 – المصدر نفسه، ص 107

إحساسه بقهر الغياب لأنّ الجزء الأكبر منهم قد ترك الأرض، ويحاورهم ويسائلهم و يتركهم بكل حرية يحكون عن أنفسهم وعنه في مشاهد تصويرية متنوّعة وسط أجواء نورانية نقية بعيدة عن العالم الأرضي، ونرى أنّ غياب أفراد الأسرة يثير الحضور، فالبيت المستعاد في لحظة التذكّر هو مزيج بين الغياب والحضور، أو بين الماضي والحاضر وهذه الثنائية الّتي بها مشهد البيت لا تعود إلى الماضي بل إنّ الماضي هو الّذي يأتي إلى حاضر الكاتب لذلك تتحوّل تفاصيل المكان " مشاهد عينية تلتقط من بصريات الصّور كل ما يستدعي ألفة المكان "[1] هي صورة الحنين والشّوق لأفراد شكّلوا ذات الكاتب /السّارد، استعاد بها ذكريات الطفولة عبر تأمّلات ترتفع إلى مستوى القيم الوجودية فهذا البيت يرتبط بالميلاد وذكريات الطفولة وكأنّ استدعاء (واسيني) لأفراد أسرته إلى البيت الزجاجي واجتماعهم على طاولة العشاء هي ردة فعل لمواجهة الخوف من الوحدة وتجسيد لرفض الزوال.

لم يتوقف واسيني / السّارد عن النّبش بصراحة وأمانة في ماضيه من خلال وصف واقع فقير كانت تعيش فيه أسرته من إرغامات إجتماعية نتيجة الفقر والحرمان والمعاناة اليومية في قرية مهمشة يقول: " **حياتي بدأت بسيطة في القرية لا توجد على أيّة خريطة وطنية باستثناء الخرائط العسكرية الّتي أنجزها الاستعمار في وقت مبكر، و كبرت في هذا الجوّ من البساطة متعاطفا مع فقراء قريتي لأنّي واحد منهم و لم أبتعد عنهم أبدا** "[2]

عديدة هي الحكايات والمشاهد المؤثرة في هذه السّيرة الذاتية الّتي سيطرت عليها ذكريات طفولة قاسية الّتي خلقت الكثير من الصعوبات والمتاعب النفسية والاجتماعية حتى إنّ أماكن اللّعب الخطيرة ملأت نفسية الطفل/واسيني بالخوف والضياع يقول عنها: "**وأنا ألعب داخل الأسلاك الشائكة بالألغام وأطارد الفراشات** "[3]

1 – جمال مجناح: **دلالات المكان الشعر الفلسطيني بعد** 1970، ص 484

2 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 134

3 – المصدر نفسه، ص 134

يصور لنا هذا المشهد حالة القرية الحدودية المهمشة والظّروف الصعبة وأماكن اللّعب الخطيرة التي عاشها الطفل/واسيني وأطفال القرية قبل وبعد الاستقلال، وفي وسط هذه السوداوية يَذكر لنا واسيني/السّارد أماكن كان لها الفضل في إدخال الفرح والبهجة على نفسه فالمسجد يمثّل له أوّل اتصال بعالم الحرف والكلمة وسحر الكتابة مع كتاب (ألف ليلة و ليلة)، الّذي سكنه وأدهشه وكان يعتقد بأنّه قرآن وانهمك في قراءته دون علم شيخ الجامع أو جدّته (حنا فاطنة)، بل وأعطى المبرّرات لنفسه لسرقة هذا الكتاب " **كنت أفعل ذلك بسرية كبيرة و لم أفهم من أين كان يأتي سحرها ولا تلك الرغبة الفجائية الّتي انتابتني لإخراجها من زاوية الجامع و سرقتها. فقد فهمتها بسهولة كبيرة لأنّ كلامها لم يكن كالقرآن الّذي تعوّدت عليه منذ أكثر من سنة.**"[1]

إنّ هذا اللّقاء بين واسيني وكتاب (ألف ليلة وليلة) الّذي وضعه القدر في طريقه يعدّ تجربة حياتية مرّ بها (واسيني) "مخزنة في صورة في خزانة الحياة "[2]، عرف من خلالها سحر اللّغة وغوايتها فتحوّلت هذه التجربة من وقائع ومشاهدات إلى تذكّر ثم إلى فعل الكتابة عبر قناة الخيال، ليشبّه هذه الغواية بقصة غواية الشيطان لسيدنا آدم وأكله التفاحة الّتي بسببها أخرج من الجنة، ليعكس لنا (واسيني) الصورة؛ فلقاؤه بكتاب (ألف ليلة وليلة) كان سببا في دخوله عالم الجنة الّذي هو عالم الكتاب يقول: "**لا يمكنني أن أمرّ بدون رؤيته والتلذّذ بغوايته، فإن كان الشيطان قد أغوى حواء بالتفاحة وأخرجها من الجنة، فقد أغوتني الملائكة بكتاب التهمته بدون أيّ تفكير، دفعة واحدة، فوجدتني في صلب الجنة** "[3]

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص 199

2 – سليمان عطار :**الخيال عند ابن عربي(النظرية والمجالات)**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،(دط)،1991، ص 145

3 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص203

هذه البراعة من الكاتب/واسيني في ربطه بين الواقع والمتخيّل خلق انسجاما بين العناصر المتنافرة وألّف في صورة تركيبية عجيبة بين أشياء أو عناصر متباعدة على مستوى الزمان والمكان دون أن يستقرّ المتلقي بأنّ هناك تنافرا بين هذه العناصر المتداخلة .

ومن الأماكن الّتي كان لها وقع وأثر في حياة واسيني المدرسة الابتدائية حيث كان لقاؤه الأول بجدّه اللّغوي(سيرفانتاس) عبر نصّ من صفحة ونصف من كتاب(دونكشوت) جاء به أستاذ اللّغة الفرنسية فتعلّق بنصوصه الخيالية وورث عنه بعض الجنون، وتعلّم عنه القراءة العميقة للأشياء والتوقّف عند تفاصيلها يقول في حواره مع سيرفانتاس:" **بدأ معي هذا يا سيدي في وقت مبكر. كنت في المدرسة الابتدائية عندما جاءنا أستاذ اللّغة الفرنسية بنصّ من صفحة ونصف في الكتاب المدرسي و بدأ يعرض علينا مغامرات الرجل المجنون كما سمّاه، الّذي عندما لم يجد ما يفعله، ذهب ليحارب طواحين الهواء** ."[1]

هذا المكان كان له الفضل في ارتباط واسيني/السّارد بعالم الخيال من خلال كتاب (دونكشوت)، أو لنقل القناة الثّانية بعد كتاب (ألف ليلة وليلة) الّتي أدخلته إلى دهاليز الخيال والّتي باتت واضحة ومركزية في معظم كتاباته الروائية .

3 – 2 – 2 –2 أماكن المدينة:

تعتبر المدينة من أهمّ الأماكن الّتي ساهمت في تشكيل شخصية (واسيني) وكان لها الأثر البالغ والكبير في مسار حياته فهو يراها " صانعة رمز، وفضاء تحوّلات في الحياة كما في الفكر والفنون والآداب ومن هنا فهي تتمثّل عنده، وتعبّر عن وجودها في ثلاث صور:

أ – فهي الموسوعة بما لحياتها وللحياة فيها من تعدّد الرؤى وغنى مجالات الفكر وآفاق الإبداع بما تقدّمه للإنسان ويقدم لها من معارف وعلوم وفنون وآداب، وتفتح المجال رحبا

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 375

أمام عقل العصر وبما يشيّد هذا الإنسان فيها من بناءات تغذّي وتمكّن ما تقوم عليه حياتها من أساس روحي.

ب- وهي مسرح بما يكون للإنسان فيها من أدوار في الحياة ومن تعدّد وجوه العطاء الإنساني.

ج- وهي متاهة،لا مخرج منها للإنسان، ولا نجاة إذا ما دخلها وانغمر في حياتها .[1]

3 – 2 – 2 -2- 1 حمَّام الوردة :

هذا المكان رغم أنّ له صلة وثيقة بمرحلة الطفولة، إلا أنّه لا ينتمي إلى أمكنة القرية ولكنّه ساهم في تشكيل وعي واسيني/السّارد وانفتاحه على فضاءات أخرى خارج حدود القرية، كاشفا عن نمو الذائقة الجمالية المكانية والّتي ظهرت في كتاباته الروائية.

يقع حمام الوردة بمدينة (مغنية) القريبة من قرية (أولاد سيدي بوجنان) مسقط رأس (واسيني)، حيث كان يذهب إليها صحبة أمّه (أميزار)، للتبضّع أو دخول حمامها العتيق يصف واسيني الحمّام بقوله: " **كان حمّام الوردة حماما تركيا ضخما،أو هكذا بدا لي وقتها مزخرفا بالنقشيّ والزّليج والقاشان والزّجاج المعشّق، الملوّن، القديم، لكن مع الزمن بدأ يتآكل من الداخل ويفقد ملامحه، وعلت الحيطان أشكال تشبه الجذري، من جراء الرطوبة الكبيرة. كلما تكسّرت زلّيجة ظلّ مكانها فارغا مثل البثور، حتى أكلت الرطوبة أجزاء مهمة من الحائط. عمال الصيانة الكثيرون بهذا الحمّام يشبهون المكان لم يعودوا معنيين بما يحدث أمام أعينهم من تدهور.هم تعودوا على مشاهدة موت الحمّام من دون أن يثير ذلك حتى بعض فضولهم.**"[2] هذا المكان الطفولي الّذي استحوذ على عقل(واسيني) وأتعب ذاكرته يستدعيه في عالم الغيب وسط أصوات الهدير الجافة والطيور المهاجرة وحركة الجراد الأعمى، الّذي يأتي من بعيد فيأكل الأخضر واليابس لنستشفّ نوعا من خيبة الأمل الّتي

1 – خليل شكري هياس :**سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات)**،ص187

2 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 242

أصابت (واسيني) وأصابت جيل الاستقلال جميعا لما آل إليه هذا المكان من مسخ وإهمال وكأنّه ينحدر إلى حتفه.

إنّ هذا التتبّع لحالة المكان في الحقيقة هو تتبّع ورصد للتّحولات العميقة في البنى العميقة للمجتمع الجزائري، السياسية والثقافية خاصة، حتى أنّنا يمكن أن نقول إنّ إدانة المكان ما هي إلاّ إدانة للأفكار والإيديولوجيات الّتي أفرزته لأنّ " التفاعل القائم بين الإنسان والمكان بدوره آخذ ممّا في أصحابه من خصائص وسمات، فهم الصّانعون له وهو أيضا صانع لهم، وكلّما انقطع هذا التفاعل ووهن المكان عن ترجمة مختلف حلقات الزمن، صار المكان المعني مكانا أثريا لا قِبل له بالحياة."[1]

إنّ العلاقة الّتي تربط بين هذا المكان (حمّام الوردة) والنّاس المركونين فيه تعطي لنا نوعا من العدوانية والّتي أشار إليها واسيني/السّارد عند وصفه لهذا الحمّام وصفا شموليا بكونه بناية تركية تتوفر على مختلف المقاييس والمكوّنات الجمالية للعمارة الشّرقية القديمة. لكن تهاون عمال الصيانة الكثيرين وسلبيتهم شكّلوا حلقة ضائعة وسط الخراب المستحكم حولهم لأنّه " لا مكان من دون روائح وأصوات، تدعم الأبعاد الفيزيائية والهندسية والجغرافية فالمكان ليس فراغا وحيّزا فحسب، وإنّما بما فيه من كتل وأشياء وكائنات وروائح وأصوات، أي أنّه حصيلة تقاطعات الحواس مجتمعة، من بصر وسمع وشمّ ولمس وإدراك للعالم الّذي يحيا فيه الكائن."[2]

بعدها يتحول المكان/ حمام الوردة بعد أن كان صامتا إلى مكان مليء بالحركة والحيوية والرائحة يضيف: " **عندما تنسحب حليمة أظلّ مشدوها في أجساد النساء الريفيات الجميلة وهن رائحات جايات عاريات أو نصف عاريات، تتسرّب رائحة عرقهن السّاحرة داخل أنفي**

1 – عبد الصمد زايد :**المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)**،دار محمد علي للنشر، تونس،ط2003،1، ص 113

2 – خالد حسين حسين: **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط1، ص 376

ثم عميقا في دمي فتوقظ جسدي من غفوته."[1] هذا الشعور الّذي أحس به واسيني/الطفل هو الّذي منع صاحبة الحمّام الخالة (وردة) من إدخاله للحمّام ورفضت نظرا لسنه الّذي يُدخله في خانة الكبار.

نقل لنا واسيني/السّارد من خلال هذا المكان أصواتا محمّلة بإيحاءات جنسية وبكل جرأة حيث يقول:" **لم أكن أرى كل التفاصيل الّتي كنت أشتهي رؤيتها ولكنّي كنت سعيدا.غلالة البخار الداخلي كانت تخبئ عيوب كل الأجساد، فتحوّلها فقط إلى أشكال هلامية وعلامات ملونة كنت أراها قريبة مني، وأشمّ روائحها وعرقها وعطورها، وحتّى بعض تفاصيل أجسادها.لا يأبهنّ بي وأنا في عمق المغطس لا أحد يعرف قامتي ولا أحد ينتبه للدّودة الّتي تستيقظ وتنام، بحسب درجة الخجل والخوف والتحرّر منها.**"[2] ثم ينقل لنا حديث النساء عن أزواجهن وحركاتهن بكل دقة تنمّ عن ذاكرة قوية لدى السّارد ليوصل الصّورة كاملة للقارئ يقول: " **أستمتع بالمشهد وهن في حركاتهن الحرّة يتغامزن يتحدّثن أحاديث غامضة عن أزواجهن تبرز إحداهن زندها للأخرى لتريها الكدمة الزرقاء.**"[3]

هذا الفضاء الشعبي/الحمّام يأخذ بعدا حيا من خلال الحركية الّتي انتشرت بداخله جاعلة منه فضاء اجتماعيا يكشف عن المستور ويكسّر الطابو والمحرّم من خلال حديث النّسوة والشّهوة المتخفية الّتي دبت فجأة في أوصال واسيني/الطفل المنصت إلى همس النساء بخصوص علاقاتهم بأزواجهن.

لا يفوتنا ونحن نتناول هذا المكان أن نشير إلى بعض الرموز الّتي تحمل مغزى اقتصاديا كصندوق الكازوز الّذي كان بجانب صاحبة الحمّام، بالإضافة إلى طريقة جلوسها كمديرة مدرسة وراء مكتبها الرخامي كدلالة أرستقراطية بقيت في مخيلة واسيني/الطفل المنحدر من

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 245

2 – المصدر نفسه، ص 244

3 – المصدر نفسه، ص 245

القرية المهمّشة الفقيرة (سيدي بوجنان)، للتلذّذ والمتعة الّتي يمنحها المكان في المدينة ويصف لنا هذا المظهر الأرستقراطي بقوله: " **قد استعصى الأمر مع خالتي وردة التي تجلس عادة وراء مكتب إسمنتي مزخرف بالزّليج كمديرة مدرسة أو سيّدة قصر، على يمينها كيس قناني الكازوز بشتى الألوان.**"[1]

وعلى هذا الأساس نجد أنّ واسيني/السّارد في تقديمه لهذا المكان قد اختزل المتخيّل الاسترجاعي الّذي يتيحه المكان/الحمّام في حدود المرجعي، ولم يغادره إلى أفق الحُلمي الاستعاري المستثمر لإمكانات اللّغة وطاقتها الشعرية والتخيّيلية وتوقّف عند الإحالة إلى حالة مكانية عاشتها الذّاكرة فحسب لأنّ كتابة الذّاكرة والشروع في عملية التذكّر " يزرع الروح في (المنتهى) المستقر بدواخلنا ويجعل تلك الطفولة المنصرمة، الطفولة الذّكرى كلية الحضور والحركة، تقاوم التأطير."[2]

3 – 2 – 2 –2– 2 تمثال المولیما/ شجرة الخلد رمز للاعتداء:

استطاع واسيني/ السّارد العبور والانتقال من حمّام الوردة/المكان إلى مكان آخر لا يقل أهمية في التصاقه بذاكرته حيث استطاع هذه المرة من التّسامي به من حدوده المرجعية الدنيا إلى فضاء آخر مختلف تماما يمزج فيه بين المكان والأسطورة في عالم الغيب أي أنّه يمارس تخيّيل على تخييل لأنّ " العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة أسطورية تقوم على تشابك الكائنات بعضها ببعض من جماد ونبات وحيوان ...، فجميعها تتوحّد في دورة الحياة."[3]، فالمكان عند (واسيني) يختلط فيه الأسطوري بالواقعي والصّوفي بالحكايات الغرائبية والفانتازيا حين نجده يشبّه تمثال المولیما/المكان بشجرة الخلد ذات المرجعية الدينية يقول: " **بدت لي أغصان الشجرة المترامية والمتصلبة، والجذع المتسامق نحو السماء**

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ،ص 242

2– محمد برادة: **أسئلة الرواية(أسئلة النقد)**، شركة الرابطة الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص 121

3 – إبراهيم خليل:**بنية النص الروائي**، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1،2010، ص 143

والجذور المتوغلة في التربة، تمثالا أسطوريا نحتته قوة الرياح والعواصف والأساطير القديمة. فجأة لمع في مخيلتي المتعبة والّتي تسطّحت فجأة، ونشفت من أيّ نسغ، تمثال سيّدة الرّخام في مدينة لاّلا مغنية، أوالموليما كما يسميه جميع السكان. "[1]

اقترنت زيارة تمثال الموليما/المكان في ذاكرة واسيني/الطفل بزيارة حمّام الوردة لتعلقه الشّديد بها يضيف: " **خالتي حليمة قولي ليّما راني رايح للموليما (...) أهرب كالعادة باتجاه الموليما أخترق أولا شارع الحدّادين ثم البازار الكبير، مطعم عمي عمر الحمّاس الّذي لا يبيع إلاّ الحريرة واللّوبياء، ثم البريد القديم، قاعة السينما الّتي ماتت منذ وقت**

مبكّر فالبلدية مرورا بـ:بيرو عرب، لأجد نفسي في شارع الحرية الّذي ما يزال الكثير من النّاس يسمونه كليمونسو ثم فجأة أمام ضخامة الموليما "[2]

يوضح (واسيني) هذا المسار أو الخريطة للوصول إلى تمثال (الموليما)، ليجعلنا أمام الجهد والمسافة الطويلة الّتي قطعها الطفل ليصل إلى هذا المكان الّذي سكنه بكل ما يحمله من ملامح وترسيمات، بعد ذلك يعطينا وصفا دقيقا لمعشوقته سيّدة الرّخام على مدار ثلاث صفحات كاملة، لكنّه اختار من بين كل الوجوه والأجساد المتداخلة تمثال المرأة المليء بالحياة يقول: " **لكن اخترت فقط تمثال المرأة التي كأنّها إنسان حي بسبب حركتها النّادرة، تتفرّد من بين كل التماثيل بسموّها، بجسدها المصقول بدقّة متناهية، وبقامتها الممشوقة، وصدرها المندفع إلى الأمام، بنهديها النافرتين باتجاه سماء فاترة، ويدها تلوح في الهواء (..) أجد نفسي تحتها أتسلى بضخامتها من كثرة علوها أحسّ كأنّها مقدمة على السقوط عليّ ولا أرتاح إلاّ عندما أنزل بصري وأبدأ في تفرّس استقامة أعضائها ونعومتها والتداخل معها كالثّعبان كنبتة اللّيلك..."[3]**

---

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 241

2 – المصدر نفسه، ص 246

3 – المصدر نفسه، ص 247

إنّ التفاصيل الّتي عاشها واسيني مع تمثال الموليما/المكان تختلف عن سابقيه نظرا لحمولته الدلالية المكثّفة حيث يتداخل فيها الرّمز والحلم والإيهام والاستعارة والواقع باعتبارها مميّزات للمكان الفنّي بوصفه " صهر الواقعي بالمتخيّل، لتواجه الكتابة قارءها برؤية جديدة للمكان والجسد وهما يتضافران لخلق عالم أسطوري."[1]

أبان واسيني/المؤلف من خلال وصفه لحالة نفسية شعر بها اتجاه المكان عن قدرة كبيرة في شعرنة هذ المكان وأسطرته، وبالتّالي إبعاده عن الناجز المستند إلى الذّاكرة الّتي تعمل على الوفاء للمرجع وإعطائه صورة سطحية.

تركت وفاة والد (واسيني) (أحمد) فراغا كبيرا في حياته وأثّر على نفسيته ليجد نفسه في حضن جدّته (حنا فاطنة) وأمه (أميزار) اللّتين أغدقتا عليه من عواطف الأمومة والدّلال والحنان الكثير جدا، فنشأ بسبب ذلك متعلّقا بهما لا يرى غيرهما في الكون فهما مصدر الأمان والاطمئنان والسّكينة. فسيّدة الرّخام /المكان يذهب إليه (واسيني) استجابة لنداء الهرب الغامض والملح باتجاه الطمأنينة والأمان وارتياح النفس، فهو يمثل له الملاذ الّذي يُفرغ فيه ما بداخله من شحنة عاطفية وانفعالية مكبوتة كلما أتيحت له الفرصة مع أمه أو أخيه (حسن)، ويعتبر من الأماكن النّفسية الجذّابة لا الطّاردة بمعنى أنّ " الشّخصية تتوق لكي تكون فيه أو تذهب إليه وتعود نحوه."[2]، كما أنّه فضاء ذاتي ناتج عن ضيق الفضاء الاجتماعي الّذي يولّد حالة انفصال الشّخصيات بشكل تدريجيّ عن النّاس وتفضيلهم للانقطاع إلى ذواتها.

إذا فالفضاء الذّاتي هو" ملاذ الإنسان الأخير حينما يكتسح الفساد الأمكنة."[3] والتّمازج والتّماهي مع تمثال الموليما ينقلنا (واسيني) من المستوى المادي الملموس إلى المستوى

1 – خالد حسين حسين:**شعرية المكان في الرواية الجديدة**، ص 339

2 – إبراهيم خليل :**بنية النص الروائي**، ص 145

3 – عبد الصمد زايد :**المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)**، ص 333

الإنساني المحسوس الّذي عبّر عنه في الكثير من الوحدات اللّغوية (إنسان حي وجسدها المصقول وصدرها المندفع ومقدمة على السقوط علي ونعومتها أتصورها مريم...) الواصفة للتمثال، وجاءت محمّلة بدلالات جنسية صريحة تكشف عن رؤية ذاتية منحازة إلى المكان وهي رؤية " مدجّجة بقيم التّماهي والامتزاج به "[1]، ذلك التّماهي والتداخل أدى إلى أنسنة المكان بتحويل هذا التمثال/الجسد من حالة الجمود وعدم الحركة إلى جسد مليء بالحياة متجلّية في أسمى معاني التواصل الجسدي باعثا فيه معاني الحيوية والحركة التي انفتحت على البعد الرمزي والتغريبي للمكان " فالمكان دون حدث لا معنى له،لأنّ الحدث هو الّذي يحوّله إلى مكان إنساني وثقافي حيث تنفتح فيه الكينونة فيصبح امتدادا للكائن الإنساني."[2]

بناء عليه فإنّ واسيني/السّارد قدّم لنا تمثال الموليما/المكان بخصوصيتة الأنثوية كرمز للتّعاطف مع المرأة، واستطاع كما قالت الدّكتورة (رزان إبراهيم) أن يعطي لنا " صورة بشرية منحته روحا دينامية تنبض بطبيعة أنثوية على صعيد بيولوجي ونفسي واجتماعي. " [3] ليكون هذا التمثال امتدادا لشخصية السّارد الطفولية، هو يحتاجها كحضن يحميه عندما يتداخل معها كالثّعبان ونبتة اللّيلك وحين يضع رأسه على صدرها وزندها وهو ينتظر أمّه ويحسّ بمسؤوليته الطفولية لحمايتها من أيّ اعتداء ذكوري بل يُرعَب في نزعها وفصلها عن بقية التماثيل الخشنة/الذكورية ونقلها من ضيق فضاء المدينة إلى فضاء القرية، المليء بالحب والجمال والطبيعة المليئة برائحة العرعار والكرّيش وذكريات الطفولة البريئة.

لا يخفي علينا (واسيني) في هذا العالم السماوي صدمته بالنّهاية المأساوية لتمثال الموليما الموت تحت آلة التّراكس بأسنانها الحادة بنظرة إيديولوجية اتجاه المرأة " ليكون الاعتداء في مجتمعاتنا حالة خاصة بالمرأة توازي حالة شمولية يعتدي فيها وعلى نحو متكرّر على تراث

1 – خالد حسين حسين:**شعرية المكان في الرواية الجديدة**، ص229

2 – المرجع نفسه، ص 229

3 – رزان إبراهيم: **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص 32

إنساني يجرّد مدنا بأكملها من ذاكرتها الثقافية، بحجج خرقاء تحرّكها عقول جامدة."[1] ليصاب الطفل بالفزع والإغماء وبشرخ كبير أفقده طفولته نهائيا لتكون هذه المجزرة الّتي مارسها رئيس البلدية نقطة تحول حاسمة في حياة واسيني/السّارد نقلته من حمّام الوردة النسائي إلى حمّام النوارة الرجالي .

إنّ العالم الأرضي بكل فوضويته غيّر موقف (واسيني) برمّته إلى إدانة صريحة للأفكار الوافدة الّتي أبانت عن تخلفها ورجعيتها وعبثيتها، وهو ماجعله يكذِّب ما قيل له بأنّ الموليما هي من قتلت أباه، والسّخرية من عبثية المعركة الّتي قادها رئيس البلدية ضد سيّدة الرخام لنكون هنا أمام لحظات تأمّل عميقة في عالم يعبث بمنتج ثقافي كان مؤهلا لشيء من خلود لولا عقول خربة تهدِّم أكثر مما تبني فهذه الصدمة جراء قتل الموليما استقرّت عميقا في اللاشعور لدى واسيني/الطفل الّذي سَيسِم الإبداع الّذي سيكتبه لاحقا كما يقرّ ذلك علم النّفس والتّحليل النّفسي.

3 – 2 – 2 –2– 3 مصبّات لوريط / شلالات النّور:

هذا المكان المتواجد على بعد سبعة كيلومترات من مدينة (تلمسان) وهو عبارة عن شلالات تنحدر من الجبل مشكّلة حمّامات وستائر، تعدّ من الأماكن الجذّابة الّتي يذهب نحوها (واسيني) والّتي تمثّل له تجربة حياتية جميلة ترتاح عندها النفس وتركن إليها فالمكان المعيش هو" تجربة معيشة داخل العمل الروائي وقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ، وهو مكان عاشه مؤلِّف الرواية، وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه الخيال. "[2] مصبّات لوريط/المكان له وقع خاص على نفسية واسيني/السّارد، بل متّصل بعمق الذّاكرة المثقلة بالحنين والشّوق إلى المحبوبة(مينا)الّتي لم يشبع منها ولم تشبع منه، فواسيني أراد أن

1 – رزان إبراهيم: **التخييل في عالم واسيني الروائي**، ص 32

2 – أحمد رحيم كريم الخفاجي:**المصطلح السّردي في النّقد العربي الحديث**، دار الصفاء والثقافة، عمان، الاردن،ط1 2012، ص 423

ينقل لنا هذا المكان الواقعي ذا الإحالة المرجعية من العالم الأرضي إلى عالم السماوات البرزخي، النّقي الطّاهر، ليمنح له تشكيلا مكانيا مليئا بالنّور وبروائح البنفسج والخزامى البريّة والأنوار والفراشات النّاعمة، يليق بعالم التسامح والحب وكأنّي في هذا المقام أشّخص لقاء (دانتي) صاحب (الكوميديا الإلهية) مع محبوبته (بياتريس) أمام شجرة الخلد.

ظلّت (مينا) الحب الحقيقي لـ(واسيني) يسكن في أعماقه ويسري في دمه تَحضر في هذا المكان من خلال ذاكرة السّارد في صورة عجائبية وسط هالة من النّور الملائكي الّذي يعمي الأبصار، لقد تجلّت في عالم الغيب رمزا للنّقاء والصّفاء، وأنموذجا إنسانيا شديد الحضور على الرّغم من المواصفات الفزيولوجية الّتي يقدّمها الحكي لهذه الشّخصية العجيبة في "مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللّاواقع وإن طفا الأخير عليها، وهي ثقافة استخدمتها الرواية الحديثة لتعبّر عن أزمة الإنسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفنّي لهذه الشّخصية على وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، إنّما تعمل على تقويض الصّورة الثابتة للشّخصية والعمل على هدم مرجعيتها الواضحة ومن ثمّ إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة."[1]

نجد (واسيني) في لقائه بذات الشّعرِ الأحمر/مينا في شلالات النّور يخترق ويتجاوز الواقع حين يمارس طقوس الحب معها في العالم السماوي، فهذا حدث فوق طبيعي إلاّ أنّه ببراعة الأديب وقف هذا الحدث موازيا للحدث الطّبيعي المرجعي حين مارس هذه الطقوس مع الحبيبة (مينا) في مصبّات لوريط/المكان الأرضي يقول: " **ثم بدأت تفك خيوطي وحزامي وبعض أزرار لباسي القديمة وكأنّها كانت تستمتع بذلك(...) عندما انتهت من تعريتي دفعت بي بهدوء من وراء الشلال البنفسجي** "[2]، وفي غمار ممارسته لطقوس الحب يطرح

1 – فيصل غازي محمد النعيمي: **شعرية المحكي دراسة في المتخيل السردي العربي**، دار المجد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص 2013

2 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 259

سؤالا عجائبيا فلسفيا: " **اشتهيتها؟ هل يعقل ؟ آدمي، أو بقايا إنسان يشتهي ملاكا ؟**" [1] نجد (واسيني) يسعى إلى " تهشيم قوانين العالم الأصلية لأنّ عالم الفانتازيا يرفض كل ما هو طبيعي ويحتج عليه، وهذا مايربك العلاقة القائمة بين الفعل الروائي التخيّيلي والفعل الواقعي اليومي"[2]، وهو يخالف به قوانين الحكي السّيرذاتي المبني على المنطق والمعقول إلى حدث قائم على" اللّامنطق واللّامعقول ومخالفة النواميس العقلية والدينية والأعراف الاجتماعية والأخلاقية مما ولّد مفارقة على مستوى بناء الحدث."[3] وهذا ما يرفضه (فليب لوجون) باعتباره خرقا للعقد المبرم بين المؤلِّف والقارئ

3 – 2 – 2 -2 أماكن المنفى :

تعتبر هذه الأماكن من أكثر الأماكن الّتي تُمثل تَشظّي وانقسام الذّات بين قُطبي الداخل والخارج " فكلّما كانت الذّات متناغمة مع محيطها أمكن الحديث عن حركة مخصبة، وكلّما كانت الذّات مستكينة ومهزومة في علاقتها مع خارجها، يصبح الشقاء قدرها والحياة سجنها لأنّ كل ما يصدر عن الذّات من ردود وأفعال نفسية أو إدراكية هو نتاج تلك العلاقة المتنافرة بين الداخل والخارج "[4]، فالمنفى بالنسبة لواسيني/السّارد رغم قسوة البعد كان ملجأ وبديلا ومهربا من واقع الخوف والموت الذي يهدّده في الجزائر أثناء العشرية السوداء، فهذه الحرب الأهلية كانت من بين الكسور الّتي أصابته في حياته والّتي ذكرها بمرارة وحزن عميق داخل سيرته، وكأنّ الزمن مارس عليه العنف بسرقة عشرين سنة من حياته يقول:" **فجأة مرّ**

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص 260

2– فاطمة بدر حسين :**العجائبية في الرواية العربية**،أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد،2003 ص 44

3 – فيصل غازي محمد النعيمي: **شعرية المحكي دراسة في المتخيل السردي العربي**، ص 89

4 – رشا عبد الفتاح جليس: **الاغتراب في تجربة واسيني الاعرج الروائية**، دار زهران للنشر والتوزيع،عمان، الأردن ط1،2015،ص159

الوقت بسرعة.أغمضت عيني وفتحتهما وإذا بالسنوات تمرّ وتمضي في رحيلها المعتاد بعنف كبير، عشرون سنة وبعض الوقت."[1]

وسط الدهاليز الموجودة داخل مغارة (مونتيسينيون)حيث توغل (دونكيشوت) في أعماقها من أجل فعل الخير وتحرير الآنسات من لعنة السحر، تتماهى صورة (واسيني) مع جدّه (الروخو) الموريسكي المنفي من أرضه ويتذكّر ببكاء شديد حالة مغادرته أرض الوطن(الجزائر) باتجاه (فرنسا)المنفى يضيف: "**وبكيت لا حزنا على مدن عادت للمنتصر ولكنّي تذكّرت حالة إنسان يشعر فجأة بنفسه مجردا من كل شيء وبلا وطن، الغريب أنّ هذا الإحساس انتابني أيضا ذات شتاء ماطر، وأنا أركض نحو المطار برفقة ابني باسم وريما، والصديقة فاطمة بلحاج أيقونة السينما الجزائرية في وقتها .الّتي أصرّت أن تقودني نحو المطار في سيارتها بنفسها، وتطمئن علي بأنّي غادرت البلاد بالفعل. من الروخو أدركت أنّ المنفى ليس التنصّل عن تربة قاسية، لكنّه الإحساس بالحيف والتلف الفجائيين، إذ تشعر في لحظة من اللّحظات، ليس فقط أنّك لا تساوي الشّيء الكثير، ولكن العالم بنيته وبناك لم تعد تعني له أيّ شيء ويبدو لي أنّ الآلام مثل الأمراض والأحقاد والحب، تورث هي أيضا."[2]**

في حواره مع زريدة يروي لها مرارة المنفى وخروجه المكره من أرض الوطن بسبب الإرهاب والتقتيل اليومي، حيث كان محاطا بالصّحف المليئة بوجوه أصدقائه المغتالين واتخذ أسلوب السّخرية لمواجهة عالم مظلم ومخيف بالهروب نحو الكتابة التي جعلها المتكأ الوحيد والمهرب من هذه الحرب الأهلية القاسية، وأتبعها بمقبوس من روايته (حارسة الظلال) الّتي كانت بطلتها (مايا) تتماهى مع المؤلِّف/واسيني حيث تواجه الموت والخوف يوميا، لكن ما حزّ في قلب واسيني هو قبولها مغادرة الوطن لأنّه في قرارة نفسه لم يهضم خروجه من أرضه الجزائر باتجاه المنفى، فأراد أن تجيبه في العالم السماوي إجابة تريح قلبه يقول:

1- واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص494

2 - المصدر نفسه ،ص371

"لأذهب إلى أين ؟ المنفى ليومين مجرد كذبة جميلة نختلقها لنعطي مبررا لخروجنا.هل رأيت منفيّا عاد إلى الوطن بعد يومين ؟ عندما نقبل بالمنفى ننكسر قطعا قطعا مثل البلور، ولنتجمّع من جديد نحتاج إلى الكثير من الصبر، وأيّ صبر؟ ."[1]

لينفي بعدها وجود المنفى المؤقت لأنّ الزمن لا يرحم وعنيف يقول: " **لكن المنفى الّذي كنت قد بدأته فقط. تجاوز بعدها العشرين سنة وأنّ المنفى المؤقت غير موجود، مع أنّه بدأ في شكل حالة غياب، أوحتّى لعبة قبل أن يتحول إلى حقيقة مرّة نحتت الجسد والروح**"[2]، ليتحوّل المنفى إلى" وجه سوداوي يماثل وجه المدينة في الوطن؛ إذ تنهار الصورة اليوتوبية للمنفى،وتصبح فرنسا مصدرا للقلق والقسوة واغتراب الشخصية."[3]

إنّ حياة المنفى الّتي عاشها (واسيني) متنقلا بين مدينتي باريس بفرنسا وأمستردام بهولندا كان لها الأثر البالغ والوقع الكبير على نفسيته، أعادت تشكيله داخليا وهذا ما انعكس على كل كتاباته الروائية الّتي كُتبت معظمها بالمنفى، فخروجه من أرض الوطن كان اضطراريا وأمرا محتوما، لأنّه يرى أنّ الجميع تخلى عنه وحتى الوطن يضيف:"**فجأة اكتشفت أنّي أصبحت أنتمي للخوف والفراغ، أواجه قدرا ساحقا وحدي، ولا أساوي حتى جناح بعوضة في هذا الوطن.**"[4] والمثقف في تلك الفترة كان بين المطرقة والسّندان يواجه الموت المسلط من طرف الإرهاب من جهة وتهميش السّلطة وعدم حمايتها له من جهة أخرى، ليعطي لنا بعدها سبب مغادرته لأرض الوطن " **كان علي أن أدخل في حياة سرية، وأغادر بيتي ليس حفاظا على حياتي وحياة عائلتي فقط، ولكن أيضا للاستمرار في الكتابة والقول وعدم الصمت أمام آلة كانت قد بدأت في عملية المحو**

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص393

2 – المصدر نفسه، ص393

3 – رشا عبد الفتاح جليس : **الاغتراب في تجربة واسيني الأعرج الروائية**، ص 163

4 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 393

الثقافي، قُتل الكثير من أصدقائي الّذين قاسمتهم الملح والماء والنّار (...) غادرت بعدها الجزائر بالضبط في نهاية ديسمبر 1993."[1]

فالكتابة جعلها (واسيني) الوسيلة الوحيدة لمواجهة آلة الموت والوقوف في وجه الظلم والابتذال وأشكال التطرف لكي ينتصر لأصدقائه المغتالين و للإنسان والخير والحب.

مما سبق نلاحظ أنّ المكان عند (واسيني) جاء محمّلا بالدّلالات الرمزية، ولم يبق على حالته السّكونية،أو مكانا جغرافيا صرفا، وهذا نظرا لامتزاج الوقائع التاريخية بالوقائع الفنية وعبّر فيه عن حالته النّفسية والاجتماعية، وأعطى وصفا دقيقا وواقعيا للأماكن الّتي كان لها الأثر الكبير في تكوينه النّفسي كما شَهدهَا، وهذا ما يُسهم في تعزيز الميثاق السّيرذاتي.

3-3 – الزمن / سكونية الحياة وحركية الموت:

يعتبر الزمن من أهمّ المكوّنات السّردية في الخطاب السّردي عامة و في السّيرة الذّاتية خاصة رغم أنّه غير مرئي ولا ملموس، بل يكاد يكون سمة وهمية لا تتجسّد إلاّ في أذهاننا و مخيّلاتنا لكن أثره موجود و محسوس سواء في ثقله ووطأته أو في سرعة حركته على حياة الإنسان " فهو مسلط على الأشياء والأحياء جميعا "[2]، وهناك من يرى أنّه " من المستحيل ومن غير الجدّي أيضا تحديد مفهوم الزمن "[3]، إلاّ أنّنا نجد الزمن يُبنى على أنّه " مظهر نفسي غير مادي و مجرد غير محسوس و يتجسّد الوعي به من خلال مظهره في حدّ ذاته فهو وعي خفي لكنّه متسلّط ومجرد لكنّه يتمظهر في الأشياء المجسّدة."[4]

إنّ للزّمن أهمية كبيرة في الخطاب السّردي بل في الأدب بشكل عام، وقد اهتم به كثير

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص 494

2 – عبدالملك مرتاض:**في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)**، ص 240

3– المرجع نفسه، ص 263

4 – المرجع نفسه، ص 262

من النقاد والدّارسين خاصة المدرسة الشكلانية وهذا بناء على مقولة أساسية هي " أنّ إشكالية الأدب القصصي عموما مردّها إلى إشكالية زمنية "[1]

يعتبر (جيرار جينيت) من أهم المنظرين في الزمن السّردي وتقسيمه الثّلاثي : الأوّل: المفارقات الزمنية المتمثّلة في الاسترجاع والاستباق، والثّاني:سرعة النّص وبطؤه متمثّلا في التلخيص والحذف والوقفة الوصفية، والثّالث: الحكاية التردّدية.[2]

والزمن كذلك يعدُّ من أهمّ المقوّمات الأساسية في بناء النّص السّيرذاتي فـ" الماضي بوصفه البنية الزمانية الأساسية في السّيرة يقدم الحوادث المطلوبة استقدامها مجرّدة، وتقوم فعاليات التذكّر .... باستلام هذه الحوادث على شكل مادة أوّلية لا يصح نقلها كما هي في كيان فعل أدبي خلاق"[3]. وكاتب السّيرة الذّاتية يتّخذ من الزمن أشكالا عديدة ويقوم عل انتقاء الأحداث فقد يكون الزمن " مكونا لحظات متتابعة أو متنافرة "[4]، إلاّ أنّها ليست عشوائية بل فيها نوع من التّرابط يعتمده الكاتب لخلق شبكة من العلاقات الّتي تربط الأحداث بعضها ببعض .

لكن هناك فرقا بين تعامل كاتب السّيرة الذّاتية مع الزمن وتعامل الروائي معه، فكاتب السّيرة الذّاتية " يلتزم الترتيب الزمني في سرده تاريخ حياته، بادئا بداية طبيعية بالكلام عن أُولى مراحل حياته، ثم يمضي مصورا ما طرأ على حياته من تحوّل وتطوّر، مراعيا في كلّ ذلك التدرّج حتّى تبدو ترجمته الذّاتية مطابقة لوقائع الحياة الّتي تسير في خط بياني يكون متدرّجا، أمّا الكاتب الروائي فلديه من الحرية الفنّية في التعامل مع الزمن مالا يجعله ملتزما

1- خليل شكري هياس:**سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 210

2 - جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، (تر) محمد معتصم وآخرون، ص 45

3 - المرجع نفسه،ص 210

4 - محمد صابر عبيد: **السيرة الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999، ص 167

بهذا الترتيب الزمني، ولا سيما مع أشكال الرواية الحديثة الّتي لا تلتزم الترتيب الزمني بتسلسل معين فالروائي له حرية أن يختار ما يشاء من بدايات."[1]

إلاّ أن ممدوح فرج النابي يرى أنّ " الترتيب الزمني الّذي تلتزمه السّيرة الذّاتية على وفق نسق خطي تتابعي تسلسلي، إذ تسرد الحكاية بترتيب وقوعها في الواقع، لا يمنع التّداخلات الزمنية، بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا التّداخل لا يمنع استمرار الترتيب الزمني الّذي رسخ في عقل القارئ أو المروي له كون النّص يتكلم عن حكاية واقعية."[2]

كذلك نجد " أنّ نظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب) لا يمكن أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخّيل) بالضرورة تدخّلات في القبل والبعد ومردّ هذه التدخّلات الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتهما "[3]، فهو يخضع لما سمّاه جيرار جينيت " اللّعب مع الزمن وبه "[4]، إذا ليس من السّهل العثور على نص سيرذاتي يتحاشى التلاعب بالزمن وفي هذا الصّدد يقول محمد الباردي:" وإن كان التلاعب بالزّمن مسموحا به في السّيرة الذّاتية لأسباب فنّية جمالية إلاّ أنّه لا يواكب النّص الروائي في الحرية المطلقة لهذا التلاعب، ويظلّ السّرد في السّيرة الذّاتية هو سرد استرجاعي في المقام الأول"[5]

وإذا ما أخذنا رواية (سيرة المنتهى) نجدها ترتكز على حدث مهم هو(المعراج)، إذ تبدأ بقول :" **انطفأ كل شيء ... و سادت السكينة كما في بدء الخليقة .**"[6]

هذا الحدث يبدأ بالرعشة القلقة الّتي انتابته والّتي لم يرها غيره حيث رأى السّارد قبل أن يغمض عينيه للمرة الأخيرة و قبل أن يطوي كتاب الإسراء إلى مقام الأسرى، أو كتاب

1 – يحي إبراهيم عبد الدايم: **الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، ص 27 – ص 28

2 – ممدوح فرج النابي: **رواية السيرة الذاتية في مصر دراسة في التأصيل والتشكيل**، ص 437

3 – تيزفاتين تودوروف: **الشعرية**، (تر) شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1987،1،ص 48

4 – جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ص 165

5 – محمد الباردي : **عندما تتكلم الذات**، ص 122

6 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص17

المعراج لابن عربي "**سمعت نداءاته الخفية يوم طلب الملأ الأعلى و قيل له بينك وبينه حضرة الكرسي (...) نام كتاب المعراج على صدري، وغرقت في سكينة التيه بلا هديّ ولا نجم. كان سيدي ومولاي وشيخي الأكبر يفتح المسالك الخطية كمن يبحث عن بيض الحجل تحت نباتات الدوم والدّيس والحلفاء والشوك العملاق وحقول الشعير والقمح ويمنحني سلسلة من العلامات والمفاتيح والخرق الخضراء التي لم أكن افهم معناها**"[1]

ثم يزداد الحدث غرابة ويختفي فيها مفهوم الزمن فـ(واسيني) بلغته الصوفية يرفض الزمن الفيزيائي المحدود والمقيد فالمتصوّف "يبدأ بنبذ الزمان والمكان بالمعنى الفيزيقي ثم يحاول الفناء في زمان ومكان الذّات نفسها للتوّحد مع الذّات العليا (الله) وبلوغ الحقيقة والمعرفة التامة"[2]، يقول: "**غابت الشّمس ثم القمر توالى اللّيل والنهار في رتابة مقلقة، لم تتحرّك أبدا عن نظامها منذ بدء الخليقة، تنافست الرياح والأمطار(...) غابت الأمواج ثم تلتها البحار الّتي تخفُت تحت كتل الضباب الثقيلة. ثم غابت الوجوه الّتي قضيت معها زمنا جميلا أو حزينا وغابت مع هذا كلّه ظلال الأشياء، بحيث أصبحت بلا أشكال، وحلّ محلّ كل شيء بياض يلمع أحيانا مبرزا خطوطا بشتى الألوان (...) وفي أحيان أخرى يخفت نهائيا حتى يصبح رديفا لسكينة بلا لون ولا حياة (...) إلا البياض المعمي للأبصار. لا سماء .لا أرض.لا جرأة. لا خوف. لا فرح. لا موت .لا حياة. لا أنا.**"[3]

إنّ الأحداث في الرواية السّيرية (سيرة المنتهى) مبنية ومشكّلة في عوالم الغيب يلتقي فيها بالشّخصيات الّتي شكّلت(واسيني) الإنسان في فضاء روائي له منطقه الخاص زمانا ومكانا فزمن القص في الرواية الحديثة " يتكسّر ويتوزع بين أزمنة عدّة :الحاضر والماضي والمستقبل، وهو في هذا التوزّع يتداخل ينتشر كأنّه في لَعبه هذا يرفض تقسيم الزمن إلى

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 17

2 – زينة حمزة شاكر حمود:**الزمن المطلق في الرواية العربية وأثره في التلقي**،مجلة جامعة بابل،العلوم الإنسانية،مج 23،ع 4،2015،ص 164

3 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص18– ص 19

ماض وحاضر ومستقبل أو كأنّه يضمر مفهوما آخر لزمن الحياة إنّه الزمن الّذي يتكوكب أو الّذي ينبني وعلى مستواه المتخيّل كزمن كلّي لَحظوي تتزامن بحكم مفهومه هذا أفعال الأشخاص وأعمالهم"[1]

فإذا تأمّلنا بنية الزمن في (سيرة المنتهى) نجد أنّ الرواية بطريقة فنّية تقدّم لنا فترة زمنية تمثّل سيرة الكاتب وتمتد إلى قرون، حيث تتبّعت ورصدت حياة الجدّ (الروخو) وهو في الأندلس في لحظات سقوط الحكم الإسلامي، ويمتدّ إلى الزمن المعاصر للكاتب في تفاعله مع حياة الأحياء في الجزائر

إنّ الزمن الطبيعي هو زمن خطّي يمتد من الحاضر نحو المستقبل لكن العمل الفنّي يتعامل مع الزمن تعاملا خاصا يخضع لمنطق الفن فقط، فنجد أنّ هذا التلاعب بالزمن من طرف الكاتب أكسب نص (سيرة المنتهى) جمالية وفنية وهذا ما نجده في تقنيات الرواية الحديثة الّتي اهتمت اهتماما كبيرا بالعناصر الّتي تشكّله " فيبتعد زمن القص عن التّعاقب التاريخي كشكل تميّز به القص في معظم الروايات الكلاسيكية "[2]، والمهمة الّتي يسندها بارت إلى الباحث في الزمن الروائي هي " التوصّل إلى وصف بنيوي للإيهام الزمني؛لأنّ الزمن السّردي هو نوع من الزمن المزيف أو كاذب"[3]، ويرى (جيرار جينيت) أنّ " النّص السّردي – شأنه شأن أيّ نص – لا زمنية له إلاّ الّتي يستعيرها كنائيا من قراءته الخاصة"[4]

استطاع واسيني /الكاتب توظيف تقنية الزمن الدائري من خلال الوسيلة الفنّية الّتي كتب بها سيرته أو الّتي استعان بها لسرد سيرته المعراج/ الغيب، حيث يبدأ بلحظة الغيبوبة ليروي لنا ما شاهده والشّخصيات الّتي أحب أن يراها، وتنتهي بلحظة الاستفاقة من الغيبوبة، وخلال غيبوبة /المعراج تمكّن من خلط الأزمنة، إذ بدأت الرواية من لحظة الاسترجاع لما يحيل إلى

1 – يمنى العيد: **الراوي الموقع والشكل**،ص 124

2 – المرجع نفسه، ص 124

3 – إبراهيم جنداري: **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،2001،ص 55

4 – جيرار جينيت:**خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ص 46

زمن مرجعي دخل من خلاله إلى زمن غيبي حلمي في معراج سماوي، تمَّحي فيه قوانين الجاذبية، وحتى الزمن أيضا، لذلك كان الزمن الصوفي الّذي لا يخضع لوسائط الزمن أو المكان هو المعتمد في نص (سيرة المنتهى)، بل إنّ الماضي المسترجع الواقعي يتحوّل إلى خارقة من خوارق الصوفية؛ هذا ما يجعل السّارد يتحرك بحرية لا منتهية وهو يسترجع ماضيه الشّخصي وماضي عائلته وأجداده، وتاريخ سقوط الأندلس، يقول عند اقترابه من التابوت الّذي اجتمع حوله أناس كثيرون " **بعد زمن لا أدري هل طال أم قصر، لأني غفوت على دموعي وعلى التراتيل والأناشيد المتداخلة** "[1]،

وأثناء حواره مع جدّه (الروخو) يغيب الزمن حتى أنّه لم يعرف مدة الحديث الّذي دار بينهما يقول : " **لم أدر كم أخذ من الوقت وهو يحكي ؟ يوما؟ شهرا ؟ سنة؟ بمقاس أهل الأرض؟**"[2]، ويستمر (واسيني) في كسر الزمن والتحرك في الزمن المطلق (اللازمن) بكل حرية ليعطي جمالية للزمن تدهش المتلقي وتحمله معها في هذا العالم البرزخي يضيف: " **لا أدري كيف أحسب الوقت. ولكنّي أتّكل على حدسي الداخلي الّذي لم يكذّبني حتى الآن. وأيضا على ساعتي البيولوجية الّتي ترسم وقتي في هذه الأمكنة الّتي تملأها الأصداء، وتنشأ فيها الأشياء وفق مناطقها** "[3]

وفي موضع آخر داخل شلالات النور وفي صحبة اليد الناعمة ينتفي الزمن ويغيب يقول: "**وأنا في غفوة الانتظار التي لا أدري إن طالت أم قصرت** "[4]

بعدها يأخذنا (واسيني) معه في رحلة خيالية عبر كبسولة الزمن لنعيش ويعيش هو مع شخصيات هي أصلا في عداد الموتى، عاشت في أزمنة غابرة لكنّه عاش معها وزامنها

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 38

2 – المصدر نفسه، ص 97

3 – المصدر نفسه، ص 387

4 – المصدر نفسه، ص183

وتركنا نعيش معه تلك اللّحظة الّتي جسّدها في حواره مع جدّه (الروخو) يسأله عن محمد الصغير آخر حكام المسلمين في الأندلس:

– لكن يا جدّي هل رأيت ما رأيته ؟

– رأيته. محمد الصغير. يبكي زمنا تخلّى عنه من الأفضل أن تنساه لأنّ في ذاكرتك المتعبة الكثير من أشباهه الّذين ملأوا عصرك ويملأون كل الأزمنة بظلامهم..

– لكن بعض المؤرخين يقولون يا جدّي أنّ محمدا الصغير فعل ما كان عليه فعله .[1]

كما جعلنا نعيش زمن ابن عربي في الحوار الذي دار بينهما:

– أنت لم تقل شيئا ليس فينا المبشّرات أو منامتك يا سيّدي هي دليلك وفق سلطان الرمز...

– نعم يومها عرضت رؤياي هذه على من عرضها على رجل عارف بالرؤيا يفتح له من بعيد بها

– نعم يا مولاي كنت سيّد الإشارة حتى صديق والدك الفيلسوف الشهير ابن رشد قال بذلك. [2]

وعشنا معه زمن الكاتب الإسباني سيرفانتس :

– لكن سعادتي كبيرة أن أرى ما تمنيت رؤيته. واحدة من أمنياتي الكبيرة أن يلاقيني الله بك لقد وضعتك في مصاف الأهل اعتبرتك جدّي أو في صورته و تجلياته.

– جميل أن يستمر الإنسان في وجدان الآخرين بنفس الألفة كما لو أنّه كان حيا

– بدأ معي هذا يا سيّدي في وقت مبكر...

---

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص91

2 – المصدر نفسه، ص 187

– المجنون الّذي يحارب طواحين الهواء هذا ما اعتقده الكثير ممن رأيت ومن لم أر...[1]

هذه الشّخصيات ذات القيمة التاريخية والثقافية (الجدّ ومحمد الصغير وابن عربي وسرفانتاس) من حقبة زمنية انقضت منذ قرون وظّفها واسيني/المؤلِّف لكي يجمع بينها وبين زمنه الّذي تُوجِّهه بعض الأسئلة الوجودية والاجتماعية والإنسانية والعقائدية، يبحث عن إجابة في زمن جفّت وسكنت فيه العلاقات الإنسانية.

إنّ الخطاب الروائي داخل ثنايا السّرد ينهض على ألسنة الشّخصيات باستدعاء أزمنة مختلفة أخذها من حيوات الشّخصيات ورؤيتهم للعالم وبالتّالي هذا الخطاب مزج بين الماضي والحاضر والمستقبل من خلال مجموعة من الآليات أبرزها:

3-3-1 :آلية التذكر / الزمن المستذكر :

إنّ الاستذكار عملية ذهنية مركّبة ترتبط على المستوى نفسه بالماضي كمسافة زمنية منقضية وبالحاضر الّذي هو الباعث عليه والحافز الموجب له. فهو " ذِكر لاحق لحدث سابق للنّقطة الّتي وصل إليها السّرد " [2]، فهذه الآلية تعمل على توقيف السّرد والرجوع به إلى الوراء من أجل إعطاء إضاءة للنّص، وفي نفس الوقت لها غاية فنّية تتمثّل في إضفاء عنصر التشويق والتماسك النّصي، والاستذكار أيضا " يؤلف نوعا من الذّاكرة القصصية الّتي تربط الحاضر بالماضي وتفسّره وتعلّله وتضيء جوانب مظلمة من أحداث ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها."[3] ويتحوّل من نشاط الذّاكرة إلى نشاط حيوي خلاق يغادر فيه ما كان عليه من الجمود والثبات إلى الحركة ويكسّر السياق الزمني المألوف.

---

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 12

2 – خليل شكري هياس:**سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 233

3 – المرجع نفسه، ص 234

وعلى اعتبار السّيرة الذّاتية في قالبها التقليدي ذات بنية زمانية ثنائية :استيعادي وهو الزمن المستذكر ومجاله الماضي، وحالي راهني مجاله الحاضر/ زمن التلفّظ، وداخل هذه الثّنائية الزمنية في الكتابة السّيرذاتية تخضع طبيعة الزمن المستذكر إلى خاصية التعاقب الذّهني، وهي خاصية تكاد تكون شرطا من شروط السّيرة الذّاتية في شكلها المرجعي الكلاسيكي، وقد جاء هذا ضمنيا في تعريف (فيليب لوجون) بأنّها : "حكي استيعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته "[1]،

أمّا (جورج ماي) فبعد دراسته للمحاولات الّتي قام بها كتّاب السّيرة الذّاتية لتعويض الترتيب الزمني بضروب أخرى من الترتيب، لكن في النّهاية خلُص إلى أنّ لا محيد لكتّاب السّيرة الذّاتية عن الترتيب الزمني يقول:" إنّ ما قام به كتّاب السّيرة الذاتية الفحول من نقد للتّرتيب الزمني دفاعا عن قيم لا يجحد أحد أهميتها، لم يؤدِّ بهم في رأينا إلى استبدال هذا الترتيب بترتيب آخر يجمعون عليه. والحق أنّ قدرة السّيرة الذّاتية أن تجابه صراعا مستعصيا :فإمّا أن تخضع الذّكريات الكثيرة المتداخلة لترتيب ما فتجانب الحقيقة وإمّا أن تعرض عن البحث عن ترتيب لا وجود له في التجربة المعيشة فتقع في الغموض. فإذا سلّمنا بأنّ كاتب السّيرةّ إنما يكتب التماسا للتواصل مع القارئ، تبين لنا الوجه في جنوحه غالبا إلى إخضاع ذكرياته لترتيب ما "[2]

وحتى في الرواية السّيرذاتية حين تلتقي في النّص الروائي زمنية السّيرة الذّاتية الّتي يطغى عليها التعاقب بزمنية القص التخييّلي الّتي تقوم على التنافر بين ترتيب الوقائع في الخبر وترتيبها في الخطاب يلاحظ أنّ الزمن يسير وفق نسق وخط تتابعي تسلسلي كرونولوجي حيث السّارد يبدأ بسرده لحكايته بترتيب وقوعها في الواقع وإن كان هذا لا يمنع من التّداخلات الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل وكذلك لا يمنع من استمرار التسلسل

1 – فيليب لوجون: **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ص 08

2 – جورج ماي: **السيرة الذاتية**، ص 83

الزمني الّذي رسخ في عقل القارئ أو المتلقي وترتيب هذه الوقائع " يخضع لقوانين جمالية حيث الأحداث في الرواية يتم ترتيبها وفق التسلسل المنظّم الّذي قدّمت به الأحداث في العمل الأدبي وإلى مبدأ السببية (أي أن تراعي نظاما زمنيا معينا) وأحيانا دون اعتبار زمني (أي في شكل تتابع لا يراعي أيّة سببية)." [1]

تنهض رواية (سيرة المنتهى) على آلية البناء الزمني الإسترجاعي لأنّها أولا سيرة والسّيرة كما قلنا تقوم باستعادة الزمن " إنّها كتابة من الذّاكرة وعن الماضي "[2]

منذ البداية يبدأ واسيني/السّارد سلسلة من التذكرات حيث تذكّر ما كان يرويه جدّه (سيدي محمد) من قصص عجيبة وخيالية يقول :" **تذكّرت فجأة ما كان يقوله جدّي سيدي محمد أبو والدي من قصص كانت تغريني وتغويني بشكل عجيب لدرجة أنّي عقدت صداقة مع الملائكة الّتي كان يروي سيرها كأنّه يعرفها...**"[3]

وحين كان مسجي على فراش الموت والأهل والأصدقاء يندبون ويبكون يقول :" **لا أدري لماذا تذكّرت لحظتها أمّي هي الوحيدة الّتي كانت ستبكي غيابي بالدّمع المر...** "[4]

هذه اللّحظة التذكّرية تجعلنا نعيش عددا من الأزمنة المتداخلة فالزّمن التذكّري وهو زمن فنّي افتراضي من صناعة الكاتب وهذا من أجل أن يقيم بنية عمله الفنّي واستدعى فيه شخصية ابن عربي من أزمنة انقضت والزّمن الواقعي الّذي يحيل على موقف أمّه في حال كونها حيّة تشاهده على فراش الموت وهذا التذكّر لم يقتصر على (السّارد) بل شمل الشّخصيات الأخرى فالأم (أميزار) تستعيد تفاصيل حياتها ومشهد وفاتها تقول:" **مع أنّ كل شيء بدا بمكالمتك وأنت بالعاصمة عندما ترجيتك أن تأتي لتحضر معنا ليلة عاشوراء يومها كنت**

1 – ممدوح فراج النابي :**رواية السيرة الذاتية في مصر**، ص 437

2 – يمنى العيد:**الرواية العربية المتخيل وبنينه الفنية**، دار الفرابي، بيروت، ط1،2011، ص 195

3 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 20

4 – المصدر نفسه،ص 24

في ألقي وفي قمة الشّوق والحياة (...) لكن صمت القلب المتعب كان أسبق لم يمنحني أيّة فرصة لتأخير قدر الموت..[1]

والأخت (زوليخا) تتذكّر قصة اللّويزة الّتي خبأتها لها أمها ليوم زفافها تقول :" **أتذكّر أنّها قالت لي يوما:هاذو خمس حبات لويز لابنتي يوم زواجها. وخبأتهم في عنقي ولكن الموت جاء سريعا ولم يمنحني هذه الفرصة...**"[2]، ليضعنا واسيني أمام هذا الإحساس والحرقة الّتي سكنته بموتها قبل أن تحقق أمنيتها وهي الزواج بإبراهيما السينغالي لدواعي عنصرية.

أمّا الوالد فتذكّر انزعاج والده منه لغيابه لأكثر من خمس سنوات في مهالك الغربة وتركِه لزوجته يقول:" **ليلتها رأيت حلما أفزعني. بسرعة وجدتّني أتّجه نحو ميناء مارسيليا وأنا لا أعرف السبب(...) عندما دخلت إلى البيت ليلا وجدت أمك تبكي. عرفت فيما بعد إصرار جدّك**" [3]، إنّ بكاء الأم لهو دليل على الجفاء الّذي كانت تعانيه من زوجها وإهماله وتركها تواجه الحياة بكل ما فيها من صعوبات.

أمّا الجدّة (حنا فاطنة) تتذكّر طفولة (واسيني) ومكانته عندها وكذلك يوم غضبت منه بسب وضعه للماء على الفلفل الأحمر الّذي كان حصيلة السنة كلها ومصدر الرّزق للعائلة لأنّها كانت تعلم بصعوبة المعيشة في زمن الاستعمار الّذي انعدمت فيه كل قيم الإنسانية.

تقول: " **أنت يا لزعر الحمصي، كنت فوق الكل، كنت بالنّسبة لي الطفل المدلّل الّذي كنت أحبه جدا... في كل العمر الّذي عشته غضبت منك مرّة واحدة.**"[4]

أمّا (مينا) فتستعيد تفاصيل محنتها في مواجهة المجتمع والهروب إلى(الماخور) خوفا من القتل، حتى مشهد القتل الّذي استدرجت إليه من قبل إخوتها تقول :" **كنت أحبه، ولكن تنكّر**

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص117

2 – المصدر نفسه، ص 139

3 – المصدر نفسه، ص 145

4 – المصدر نفسه ،ص 177

فجأة لكل شيء، ابن عمّي زين الدين الّذي سمّاه أصحابه زينو، وأسميته أنا زازو، على أغنية كان يحبها (....)، كنت زوجته في عرف العائلة كانوا يتسامحون معنا كنّا نخرج مع بعض (...)، كنت أجد راحة كبيرة في بيته. أستلقي على جسده بحب وعلى الرّغم من الحذر الدائم استسلمت له نهائيا. عرفت بحواسي وبالدّم الّذي ارتسم على الشراشف الزهرية أن أسوار بكارتي المقدّسة انهارت (...) وفي يوم جمعة بدأت أتقيأ (...) وبعد الفحوصات تأكدت أنّي كنت حاملا...[1]

تضيف في سرد حادثة قتلها على لسان واسيني/السّارد" **في اللّحظة التي رفعت فيها رأسي بثانية واحدة، و قبل أن أرى خطوط الدم الّتي ارتسمت على الحائط والأغطية البيضاء كانت سكينة أخي بدر قد سبقتني إلى الحبيب لمنور .... تقدموا نحوي في خط مستقيم : جلال بدر و ثابت ... لا أتذكّر الكثير من تلك اللّحظة سوى لون سكاكينهم. وانسحاب الإمام قبل مشهد تمزيقي** .."[2]، هذه الصّورة المأساوية لمقتل مينا أراد (واسيني) عبرها أن يدفع بالقارئ لرفض مثل هذه الأحكام الاجتماعية الظّالمة ضد إنسانة كانت ضحية تصرف وحشيّ من ابن عمها (زينو)، ولإعادة النّظر في مثل هذه الأحكام .

استخدم (واسيني) آلية التذكّر كوسيلة ربط بين العالم العلوي الّذي التقى فيه شخصياته والعالم الواقعي الذي عاشت فيه تلك الشخصيات في أزمنة مختلفة مثلا حين خاطب (سيرفانتاس) وهو في داخل المغارة يقول :" **في لحظة من اللّحظات تذكّرت سجون الجزائر التّحت الأرضية المليئة بالخوف والرطوبة كما وصفتها أنت في سجون الجزائر** ."[3]

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص 306

2 – المصدر نفسه، ص 344

3 – المصدر نفسه ، ص 398

لقد استطاع (واسيني) من خلال ثنائية الحوار الداخلي والخارجي مستعينا بالخيال التصويري المليء بالخبرة أن يستعيد الكثير من الصّور الّتي عاشت في ذاكرته لعدّة سنوات هذه التقنيّة سمحت بالتّداخل الزمني لأنّنا عشنا زمن الكاتب وزمن هذه الشّخصيات.

يستمر واسيني/السّارد في رحلته السماوية وعبر مسالك الطير وحقول النوار العملاقة في استرجاع ذكريات الطفولة مع أبناء القرية يقول: "**انتابتني ضحكة لم أستطع كتمها وأنا أتذكّر لعبتنا المفضلة كنّا عندما نخرج للحقول أو الرعي مع الجارات والصديقات(...) ننزع ورقة شقائق النعمان ونجمع الكف في شكل دائري(...) ونتفق على واحدة منهن، ثم نختبر عذريتها بالضّرب بالكف الثّانية على ورقة شقائق النعمان.**"[1]

هذا التذكّر التفصيلي الدقيق لذكريات الطفولة نجده يوافق قول الجابري الّذي يلح على إمكانية تذكر الإنسان لوقائع تعود إلى مراحل جد مبكرة في حياته " فمن الأمور المقرّرة في علم النفس – بناء على تجارب عديدة – أنّ ذكريات الإنسان قد ترجع إلى السنة الثّانية من عمره، وهذا أمر شائع ولكن هناك من يرجع بذكرياته إلى السنة الأولى، ومع أنّ هذه الذّكريات المبكّرة يطويها النسيان في الغالب بعد مدة وجيزة، فإنّ منها ما يبقى حيّا مدى الحياة لكونها موضوع تذكّر من حين لآخر."[2]

وقبل أن يصل إلى شجرة الخلد أحس بالظّمأ الشّديد فشعر بيد خفية تسحبه إلى الوراء حينها تذكّر المرأة ذات الأنامل الناعمة " **عندما التفت واجهتني طفلة صغيرة لا أدري من أين جاءت؟ولا كيف جاءت،(...) هب نسيم بحري خفيف حسّسني بأني كنت قريبا من شجرة الخلد (...) فجأة بدأ المطر يسقط (...) شعرت باستكانة ولذّة كبيرة تذكرت طفولتي، وحتى**

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص 362

2 – محمد أولحاج: **بداغوجيا تحليل الخطاب،السيرة الذاتية المكونات والروافد**، ص 64

مراهقتي الأولى يوم خرجت مع مينا (...) تخفينا تحت شجرة اللّوز لأسرق منها أول قبلة أحسست بطعمها..."[1]

في هذا المشهد " يبرّر التذكّر اختلاط الأمور كما يبرّره المونتاج السينمائي"[2]، فالسّارد ينطلق من زمن الكتابة ليتحدّث من موقعه في الزمن الافتراضي وهو يتجه نحو شجرة الخلد، في رحلة يشعر بالظمأ، وعندما تسحبه اليد الناعمة يتذكّر تفاصيل لحظة زمنية انقضت من لحظات رحلته المعراجية، ثم يهب نسيم ويسقط المطر ليحس بقربه من شجرة الخلد؛ فيتذكر لحظة مهمة في حياته الواقعية، أو تحيل عليها حيث شجرة اللّوز لحظة غواية واقتطاف قبلة من حبيبته (مينا)، وتبعها سرد لطقوس الحب .

هكذا يجعل التذكّر اختلاط الأمور مبررا ومقبولا. يحقق الدّهشة والعجائبية، حيث يرتحل بالمتلقي بين أزمنة مختلفة ومشاهد متداخلة وتتماهى شجرة اللّوز بشجرة الخلد، وتنفتح على لحظة زمنية تؤرّخ للوجود الإنساني، ولحكاية آدم مع الشّجرة وسياقها الزمني في بدء رحلة الإنسان في الكون، وهذا الاختيار ليس اعتباطيا لكنّه اختيار واع يحيل على رؤية السّارد للعالم وطريقة تعاطيه مع الزمن.لأنّ " الاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية."[3]

3-3-2 الاستباق:

تدل هذه التقنية السّردية على حركة سردية تروي أوتُذكِّر بحدث لاحق مقدما ويعني أن يشار إلى أحداث قبل أوان حدوثها ويرى (جينيت) " أنّها أقل تواترا من الاسترجاعات في التقاليد الغربية على الأقل، مع أنّ الملاحم الكبرى (الإلياذة والأوديسا والإنياذة) تُفتتح بنوع من المجمل الاستشرافي "[4]، ويرى كذلك أنّ " الحكاية بضمير المتكلّم أحسن ملاءمة

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 235– ص 236

2 – يمنى العيد: **الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي**، ص 177

3 – سيزا قاسم : **بناء الرواية دراسة تطبيقية لثلاثية نجيب محفوظ**، ص 49

4– جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ص 76

للاستشراف من أيّ حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستيعادي المصرّح به بالذّات والّذي يرخّص للسّارد في تلميحات إلى المستقبل."[1]

ويشير حسن بحراوي إلى اعتبار التطلّعات عصب السّرد الاستشرافي إذ تعتبر" بمثابة التمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حدث ما (...) كما أنّها قد تأتي على شكل إعلان (annonce)، كما ستؤول إليه مصائر الشّخصيات."[2] إذا يُعدّ الاستباق باعتباره تنبئا لما يحدث أحد أهم أشكال التقنيات الحديثة في بناء الرواية وفي إعادة تشكيل بنيتها السردية.

لذلك يمكن أن نَعدّ نص (سيرة المنتهى) نصا استباقيا تنبؤيا بالكامل، فهو يشير صراحة وضمنا إلى حياة المؤلِّف/واسيني في العالم البرزخي، ويمكن أن نلاحظ أن البنية الاستباقية التنبؤية (الإعلانية) مؤطرة بأفعال عجائبية للشّخصيات الرئيسية (الجدّ الروخو والجدة حنا فاطنة والأم ميما أميزار والأخت زوليخا والأب أحمد والأخ عزيز والجدّ اللّغوي سيرفانتاس). الّذين هم في الحقيقة أموات واستدعاهم في عالم البرزخ، كذلك نلاحظ أنّ بداية سيرة المنتهى كانت عن طريق الحلم، عندما نام كتاب المعراج على صدر واسيني/السّارد وغرق في الحلم كما مرّ بنا سابقا. فالاستباق له قيمة تخيّيلية لا غبار عليها لأنّ (واسيني) يسرد لنا أحداث ما بعد الموت وهو حدث يخرج عن الإدراك البشري مستعملا صيغة المضارع وكأنّه واقع أمامنا وبالتّالي ارتقى بالنّص إلى مصاف العجائبي.

والحلم يشكّل أيضا " بنية زمنية استباقية في جسد الرواية العام وهذه الأحلام لها أهمية واضحة في تأطير الأجواء العجائبية وتحديد فعاليتها."[3]

---

1 – جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج** ، ص 76

2 – حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**،(الفضاء،الزمن،الشخصية)،المركز الثقافي العربي،ط1،بيروت،الدار البيضاء،1994، ص 132

3 – فيصل غازي محمد النعيمي: **شعرية المحكي دراسة في المتخيل السردي العربي**، ص 77

3-3- 3 المشهد:

تستعمل هذه التقنية لتُحقق نوعا من التطابق النسبي بين زمن الخطاب وزمن القصة فهو "يمثل بشكل عام اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق ويأتي حواريا في غالب الأحيان "[1]، فالكاتب يعمد بين لحظة وأخرى إلى وقف حركة السّرد عن طريق تقنية المشهد، ليسلط على مساحة النّص عين الكاميرا لالتقاط أبعاد المشهد ويمثل الحوار أهم مجال روائي يتحقّق به المشهد. ففي الحوار فقط يمكننا من خلال القراءة أن نتابع نسقا زمنيا واحدا، بل يعمل كذلك على " استعارة أهمّ أدوات العرض المسرحي لتمثيل اللّحظات الزمنية ومنح الصراع بين الشخصيات طابع الديمومة وترسيخه في الزمن الحاضر."[2] لذلك رأينا أن المؤلف/واسيني حوّل ذكريات الماضي إلى حوار بينه وبين الشخصيات، ليتوافق زمن السّرد مع زمن القصة فيبطئ سرعة الاستذكار وهو يعبر الجسر من الماضي إلى الحاضر إلى الغيبي عند محطات يعيد إنشاءها وكأنّها عرض تمثيلي يدور على خشبة الحياة البرزخية بينه وبين الشّخصيات الّتي يسحر حضورها القارئ مباشرة.

وقد ارتكز بشكل كبير على لحظات مشهدية ساهمت في بناء هذا النّص السّيري، بل نستطيع القول أنّها أخذت معظم المساحة السّردية من البداية إلى النهاية، وهو ما نراه جليا في حواره مع الشّخصيات الّتي استدعاها إلى عالم الغيب، حيث تختلط فيها مشاهد عالم الغيب والمعراج مع مشاهد العالم الدنيوي الواقعي.

3-3- 4 الوقفة:

يستعمل الكاتب هذه التقنية ليفسح المجال أمام السّارد ليعطينا أوصاف المكان والشخصيات ليصبح زمن الخطاب أكبر من زمن القصة، وتسمى أيضا الاستراحة " الّتي

1 – حميد الحميداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3،2000، ص 77

2 – محمد آيت ميهوب:**الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر**، ص 309

تحدث في مواضع الوصف أوالتأمّل؛ فيغيب فيها الزمن لصالح المكان والإنسان "[1]، وهي تعمل على تعطيل زمن القص وتوقف السّرد، وله " وظيفتان أساسيتان؛ الأولى جمالية :يمثل فيها استراحة وسط الأحداث السّردية ويكون له بعد جمالي إبهاري، والثّانية توضيحية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي."[2]

ويرى (هامون) أنّ هناك ثلاث طرائق تتمّ من خلالها عملية الوصف وهي :

أ – النّظر إلى الشيء الموصوف أي اعتماده على الرؤية البصرية.

ب – الحديث عن الشّيء يفترض تقديم معرفة تقنية منفصلة عن الشيء الموصوف.

ج – الوصف بالعمل ويتم بالاشتغال على الشيء الموصوف مثلا: تصويرآلة عبر وصف العمال وهم يشتغلون عليها.[3]

وفي نص(سيرة المنتهى) نجد المؤلِّف/واسيني اعتمد على النوع الأول في بناء مقاطع الوصف داخل النص؛ أي ركز على الوظيفة التصويرية سواء بالنسبة للأماكن أو للشّخصيات بشقيها التخيّيلي والواقعي، وقد عمل في تصويره للأماكن والشّخصيات وفق رؤية تشتغل على ثنائية فكرية؛ دينية (العالم العلوي المتخيّل والعالم الأرضي الواقعي السفلي)، فمثلا يصف بدقة حمّام الوردة/ مكان أرضي: " **كان حمام الوردة حمّاما تركيا ضخما، أوهكذا بدا لي، مزخرفا بالنقشي والزليج والقشان والزجاج المعشّق الملون القديم،(...)، غلالة البخار الداخلي كانت تخبئ عيوب كل الأجساد، فتحوّلها فقط إلى أشكال هلامية**

1 – عبد العاطي إبراهيم هواري: **لغة التهميش سيرة الذّات المهمشة**، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،ط2008،1،ص 80

2 –– حميد الحميداني:**بنية النص السردي**، ص 79

3 – خليل شكري هياس:**سيرة جبرا الذاتية البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 268 – ص 269

وعلامات ملوّنة كنت أراها قريبة مني، وأشمّ روائحها وعرقها وعطورها وحتى بعض تفاصيل أجسادها..."[1]

وكذلك حين يصف تمثال المموليما/مكان أرضي والطريق المؤدية إليه: " **أخترق أوّلا شارع الحدّادين، ثم البازار الكبير. مطعم عمي عمر (...) فجأة أمام ضخامة المموليما الّتي تورثني سعادة داخلية غريبة وجوه وأحصنة (...) أشمّ رائحة الرخام النبيل الّتي تشبه رائحة العرعار** "[2]، نجد هذا الوصف يقوم "على أساس الحواس الّتي تساعد على توسيع مجال الرؤية البصرية (العنصر الحاسم في عملية الوصف)، والسمع واللّمس والحركة والشّم، ومن هنا تتّضح أهمية الرؤية بوصفها من أهمّ القرائن الدّالة على الوصف البصري "[3]

ويصف مسالك النّور/المكان العلوي حين كان في رفقة سيّده السالك: "**أمامك مسالك النّور الكثيفة الّتي تعمي الأبصار بقوة (...) ثم انطفأ فجأة متناهيا في النّور كان يغرق كل شيء في بياضه وغابت معه كلّ المسالك** "[4]

ثم يعطي لنا صورة فوتوغرافيا عند وصوله إلى جبل النار:" **لم تخفني الكواسر ولا الغربان الفحمية الّتي انتشرت من حولي بكثافة على غير المعتاد وحامت طويلا على قمم الجبل العالي قبل أن تتماهى مع سماء عكرة تخترقها غيوم داكنة..."**[5]

ويصف شلالات النّور/مكان علوي حين سحبته اليد الناعمة: " **كانت مياه الشّلالات الجبلية ناعمة جدا ودافئة مثل اليد والأصابع الّتي كانت ترافقني في هذا الجزء من الرحلة. تلذّذت بالمياه الّتي لمعت بقوة معمية، وتتلألأ تحت النّور فتظهر أحيانا كحبات الفضة** "[1]

---

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 244

2– المصدر نفسه ، ص 248

3– حسن بحراوي : **بنية الشكل الروائي**، ص 180

4– واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 27

5– المصدر نفسه، ص 27

هذه المشاهد العجائبية الّتي يقف عندها المتلقي تنهض على وظيفة جمالية تروم من ورائها إدهاش وإبهار المتلقي لتتركه مشدوها أمام هذا المشهد التصويري .

أمّا فيما يخص وصف الشّخصيات في نص (سيرة المنتهى) فإنّنا نجد المؤلِّف/ واسيني ركّز على السّمات الداخلية النفسية للشّخصية رغم أنّ " الراوي السّير ذاتي يركّز على السمات الخارجية للشّخصية باعتباره راويا مشاركا لأحداث لا يستطيع الولوج إلى الكوامن النفسية لشخصياته "[2]

فعند وصفه لأمه (أميزار) يقول :" **من سمى أمي أميزار الّتي تعني في اللّغة الأمازيغية إلهة المطر، أو قوس قزح، لم يكن مخطئا، فقد كانت بحرا من الخير، ومطرا من المحبة وشلالا من الحب، لم أرها في أيّ يوم من الأيام تطلب شيئا أو تشتكي حتى في حالات مرضها، وعندما تنام في الفراش كان ذلك يعني أنّ جسدها خانها**"[3]

أمّا جدّه (الروخو) فيقول عنه:" **الروخو المعشوق لم يعرف في حياته ظلا، لقد كان سيد الشّمس، يذهب نحوها كل صباح قبل أن تشرق، محملا بعتاده ولا يعود إلاّ عندما يراها تنحدر نحو البحر مغطية جهة البحر، بلباس من ندى اللّيل وزهر الرّمان والنّحاس المشتعل جدّك كان يشبه كلّ شيء في الأرض لأنّه كان يعرف أنّها ستكون مآله الّذي اشتهاه، جدّك كان الرّجل الوحيد في الدّنيا الّذي جعل الأقدار تسمع له**"[4]

هذا الوصف للجدّ الموريسكي جاء مختلطا مع حكايات الجدّة حنا فاطمة والأم (أميزار) جاء ليعبّر عن حالة نفسية منكسرة وحزينة فالجدّ (الروخو) لم يره لكنّه مشتاق لرؤيته والأم كانت معه لكن الموت خطفها منه ولم يشبع منها، وهكذا يتوالى الوصف الداخلي لمعظم

1- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص 100

2- خليل شكري هياس:**سيرة جبرا الذاتية البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 269

3- واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 110

4- المصدر نفسه، ص 22

الشّخصيات داخل النّص السّيري، في مقابل صفات جسمية قليلة تمثّل الوصف الخارجي ممّا يدل على أنّ هناك كسرا كبيرا داخل الذّات السّاردة/ واسيني، فإذا كان السّارد " يطيل من زمن السرد في وصفه للحالة النفسية عندما يكون حزينا أو خائفا أو يعاني من ألم سعيا منه لإشعار القارئ بثقل الزمن وطوله في تلك الأوقات، نجده يقصر من زمن السّرد في وصفه للحالة النفسية عندما يكون سعيدا، ليشعر القارئ بسرعة مرورها وهذه حالة واضحة في الطبيعة الإنسانية؛ فالإنسان لا يحس بمرور اللّحظات السعيدة في حين يجد أنّ الزمن بطيء في حركته عندما يكون حزينا أو يعاني من مشكلة ما"[1]

3-3-5 التلخيص:

تعني هذه التقنية " أن يسرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال وأقوال"[2]؛ أي أن يقدم السّرد أحداثا ما وقعت في زمن طويل نسبيا في مساحة صغيرة بالنّص وبالّتالي يصبح زمن القصة أطول من زمن الخطاب، ويستعان بهذه التقنية حين " تطول هذه الأحداث وتمتد، استغناء عن تفاصيل غير ذات قيمة؛ فيتم أثناءها اختزال بعضها ممّا يتّضح من مؤشرات نصّية أنّها تستغرق أكثر من الوقت الّذي استغرقته على مستوى الخطاب "[3]

من أمثلة ذلك في نص (سيرة المنتهى) عندما كان يحاور جده " قضيت سبع ليال بلا نوم؟"[4]، فهذا التلخيص يغنينا عن تفاصيل الأيام السّبعة.فالسّارد تجاوز الأحداث التفصيلية خلال السّبعة أيام لكن دون القطع مع السياق السّردي العام.

1- خليل شكري هياس:**سيرة جبرا الذاتية البئر الأولى وشارع الأميرات**، ص 231

2 - جيرار جينيت:**خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ص109

3- ناصر بركة: **أدبية السيرة الذاتية في العصر الحديث**،ص 75، وينظر في مصطفي مويقن:**بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة**، ص 196

4 - واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 57

ومع جدّه اللّغوي (سيرفانتاس) في المغارة حين ذكر له حادثة سجنه بالعاصمة وبيعه في سوق العبيد يرد عليه سيرفانتاس: " **تلك قصة أخرى قصة تعلمت منها ما لم أتصوّر تعلّمه أبدا في حياتي ظلت الكثير من جوانبها طي الكتمان وربما احتجت إلى زمن آخر لتروي كما أشتهيها. يكفي أنّها منحتني زريدة.**"[1]

هذا التلخيص المقصود من المؤلِّف الّذي قدّمه للمتلقي بطريقة فنّية من أجل أن يجعله يبحث عن تفاصيل هاته القصة الّتي ظلت طي الكتمان فواسيني/المؤلِّف اختزل جانبا من حياة سيرفانتاس أثناء أسره بعد معركة ليبانت ليُشغل ذهن القارئ بمجموعة من الأسئلة كيف ذلك؟ وماذا تعلم ؟ ولماذا ؟

إنّ تقنية التلخيص الّتي قام بها المؤلِّف جاءت مرتبطة بسياق السّرد، ليكشف المشروع السّيرذاتي الّذي ينجذب إليه السّرد ويعطي القارئ انطباعا بأنّه إزاء تأريخ لحياة فردية ممتدة في الزمن ومحاولة لترميم مسيرة ذات وإنقاذها من عبث الزمان.

3-3-6 النقلات الزمنية:

يطلق(جيرار جينيت) على هذا النّوع من التقنيات سرعة النّص؛ " العلاقة بين الزمن الروائي والمقاطع التي تغطيه "[2]، ويعتبر من أهمّ التقنيات الّتي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة، ويمكن أن نتلمس هذه التقنية عبر " تتبع البياضات الّتي تفصل بين الأجزاء والفصول بافتراض وجود قطع زمني بينها والتأكد من صحة هذا الافتراض عند تحليل النّص، ولعلّ أهمية هذه البياضات تكمن في وسم النّص بسمة الانفتاح على إمكانات في الفهم مختلفة."[3]

---

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص 386

2 – سيزا قاسم: **بناء الرواية،دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ص 77

3 – مجموعة من المؤلفين: **مقالات في تحليل الخطاب**،(تر) حمادي صمود،كلية الآداب والفنون والإنسانيات،جامعة منوبة، تونس،(دط)،2008، ص 171

تعتبر التنقلات الزمنية نمطا من أنماط الحذف الافتراضي، الّذي يعدّ من أصعب الأنماط في التعقيد والاستعصاء، وهذا لغياب قرائن زمنية يمكن الاسترشاد بها، وقد أقرّ(جيرار جينيت) بـ "صعوبة موقعته بل يستحيل وضعه في أيّ موضع كان."[1]

وقد استخدم المؤلِّف/واسيني بعض الدوال السّردية للإشارة لهذه الثغرات الزمنية أو التنقلات، ومن أمثلة ذلك قوله:" **فجأة شعرت بغيض من الألم وبرغبة كبيرة في البكاء.لا أدري لماذا؟ ربما لأنّي شعرت بقسوة آلامه.حاولت أن أمدّ رأسي نحوه وأنا على صخرة الله، لكنّه كان قد اندفن في الضباب..**" [2]

يضيف : " **فجأة ذهبت حيرته وانسحبت بعيدا وكأنّه استيقظ من غفوة لم تطل كثيرا.**"[3] وفي موضع آخر :" **فجأة تحوّل الجحيم إلى حقيقة مرئية إذ بدأت ملامح المدينة تمّحى ويحلّ محلها عنف أعمى**"[4]، ويأتي دالّ سردي آخر (كان وكنت) ليُسهم في عملية الحركة في الزمن منه:

في قوله :" **كان عليّ أن أتماسك ،كانوا كلهم هنا محلقين حول الطاولة...**"[5]

يضيف : " **كنت خائفا عليك من موت آخر صار كل من يحلم يخشاه**"[6]

وهناك كذلك من الدوال الظرفية الّتي تحيل على فترة زمنية محذوفة(قبل وبين) منه في قوله: " **حنا فاطنة(...) جعلتني أرى بعيني وقلبي وعقلي كل من أكلتهم الحروب المقدسة والمنافي القلقة قبل خمسة قرون** "[1]

---

1 – جيرار جينيت:**خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ص 119

2 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، ص 90

3 – المصدر نفسه ، ص 85

4– المصدر نفسه، ص 81

5 – المصدر نفسه، ص 107

6 – المصدر نفسه، ص 113

كذلك في قوله: " **كم اشتهيت أن أقول لها كيف عرفت الشبه بيني وبين جدّي والفاصل بيننا وبينه أربعة قرون؟**"[2]

لقد عمل واسيني/المؤلِّف على التكثيف من هذه الدوال السّردية الّتي حقّقت الانتقالات السّريعة، وهذا يرجع ربما إلى أنّ المؤلِّف قسّم النّص إلى فصول تتطلب تلك النقلات.

إنّ التلاعب بالزمن يحقّق إيهام المتلقي بحقيقة الأحداث ويعمق مسارات الدهشة والإغواء الفنّي في الرواية السّيرية ويجعله يعيش عوالمها بتعدّدها، بما يَكسر المألوف في السّيرورة الخطية للزمن، و(سيرة المنتهى) فنّيا تقوم على فكرة إهمال التسلسل الزمني وتأسيس خطابها المتخيّل على التنقلات السّردية السريعة والابتعاد عن محاكاة الزمن الطبيعي ومن ثمّ إنعاش البنية الزمنية المتخيّلة على حساب فوضوية تامة في البنية السّردية، أمّا فكريا فإنّ حركية الزمن تتأسس وفق ثنائية الحركة والسّكون (الموت/الحياة) بين عالمين متصارعين متناقضين يُكمل أحدهما الآخر، العالم الأرضي الواقعي بتناقضاته المتعدّدة والعالم العلوي بديمومته اللّامتناهية، أو بصيغة أخرى أنّ الأولى ركّزت على جفاف العلاقات الإنسانية وسكونيتها وموتها في الواقع الأرضي، والثّانية عرضت حركية الموت في العالم العلوي تلك الحقيقة الحاضرة داخل النّص السّيري للمؤلِّف/واسيني من خلال استدعائه لعائلته وشخوص – كان لهم الأثر البالغ في تشكيله– هم في عداد الموتى إلى عالم النقاء والصفاء جاعلا هذا العالم العلوي مليئا بالحركة والقيم الإنسانية.

نستنتج مما سبق أن (واسيني الأعرج) اهتم بالزمن داخل سيرته، سواء الزمن الطبيعي أو الكوني وجعله الخط الّذي يسير عليه السّرد من أجل تأكيد واقعية ما يرويه، وذلك لأنّ السّيرة الذّاتية تحيل على أحداث واقعية لا بدّ من سردها في زمن واقعي معلوم يمكن التوثيق له لارتباطه بالتاريخ،وهو ما يعزّز صدقية الميثاق السّيرذاتي ويقويه، واستعمله الكاتب في سيرته

---

1 – واسيني الأعرج : **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني** ، ص 167

2 – المصدر نفسه ، ص 202

من أجل نسج خيوط عمله الفنّي، كما نجده أولى اهتماما كبيرا بالزمن النفسي، ونستطيع القول أنّ (سيرة المنتهى) زمنها النفسي احتوى بداخله الزمن الطبيعي وجعله يدور في فلكه، وهذا نظرا للحالة النفسية القلقة الّتي يعيشها (واسيني الأعرج) نتيجة للانكسارات الّتي أصابته ومتغيرات المجتمع في كل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، لهذا اتصفت سيرته بالتّشويش الزمني واللّعب بالزمن، إيمانا منه أنّ السّيرة الذّاتية ليست وثيقة تاريخية، بل هي نص فنّي إبداعي يعطي الحرية المطلقة للكاتب في سرد حياته، وبالأسلوب الّذي يراه مناسبا بعيدا عن المنهج التقليدي وقوانينه الصّارمة.

3 – 4 تجنيس نص سيرة المنتهى/ متاهة التجنيس :

إنّ قضية التجنيس من أهمّ القضايا القديمة الحديثة، الّتي يتمّ تداولها في الساحة الأدبية والنقدية، وذلك لكثرة تعريف الأجناس وتعدّدها والتّداخل بينها، حيث أنّ وظيفة التجنيس تشتغل على تحديد طبيعة العمل الأدبي الموضوع قيد التلقي، من حيث كونه، قصة حكاية رواية، شعر، سيرة ذاتية ...، فهو من الإشارات والمؤشّرات الّتي تسعى إلى خلق علاقة تواصل مع القارئ، هذا الأخير يعمل على استنطاق العمل الإبداعي فيكون من حقه معرفة جنسه الأدبي، ليساعده على " استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النّص"[1]

تتجلى أهمية التجنيس أيضا باعتبارها وحدة تصويرية في حالة غيابها يصاب القارئ " بحالة من الحيرة أثناء هذا التلقي وعليه أن يسعى لحلّها فتكون مهمته في هذه الحالة مهمة استنتاجية، إذ يحاول أن يستنتج الموقف التجنيسي للنّص الكائن بين يديه."[2] غير أنّ تغيّيب وحدة التجنيس وترك خانتها فارغة قد يتمّ بقصد من المؤلّف لوضع القارئ في مهمة استنتاجية، إلاّ أنّها مهمة " لا يمارسها القارئ من فراغ وحيدا بل بتوجيهات من العلامات النصّية (العتبات الأخرى للنّص) الّتي يتركها المؤلّف على طريق القارئ "[3] وبذلك فإنّ انتهاك قانون التجنيس ما هو إلاّ رغبة في استبدال " صفة التجنيس بما يشبه التجنيس الخفي الّذي يعطي الفرصة للقارئ حسب سياقه الزمني أن يستخرج معطيات النّص وأفقه "[4]. والسّيرة الذاتية من أصعب الأجناس الأدبية وأكثرها تعقيدا، وهذا كما أسلفنا سابقا التقائها وتداخلها مع أجناس أدبية ولعلّ أبرزها الرواية فقد أفرز هذا التداخل عدّة إشكاليات خاصة على مستوى التجنيس الأدبي، لأنّ الرواية من جنس يسعى إلى احتواء الأجناس الأخرى وتذويبها فيه.

---

1 – حماد حسن حماد:**تداخل النصوص في الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1997، ص 57

2 – المرجع نفسه، ص 57

3 – المرجع نفسه، ص 58

4 – المرجع نفسه، ص58

لهذا نجد المنظّر (فليب لوجون) يقرّ بصعوبة التعريف الإجناسي حيث وصفه كمن يدور في حلقة مغلقة يقول: " يبدو التعريف الإجناسي يطرح مشكلا لا حل له أشبه بدائرة مغلقة فمن المستحيل أن ندرس موضوعا ما قبل أن نحدّد تخومه ولكن من المستحيل أيضا أن نحدّد تخومه قبل أن ندرسه."[1] بل هناك من يرفض عملية التجنيس ويرى بأنّ الجنس " مفهوم معياري يتضارب وما للأثر الفني من تعقّد حركي"[2]، ونجد تدوروف ينقل لنا دعوة (موريس بلانشو) إلى الاستغناء عن مقولة الجنس واستبدالها بمقولة الكتاب" الكتاب وحده فقط ذو أهمية، فالكتاب كما هو بعيدا عن الأجناس وخارج التصنيفات، نثر، شعر، رواية شهادة، فهي تصنيفات يرفض الكتاب أن يندرج ضمنها ولا يعترف لها بالقدرة على أن تعيّن موقعه وتحدّد شكله ."[3] ومن خلال دراستنا للرواية السّيرذاتية (سيرة المنتهى) وهذا حسب المؤشر الإجناسي الّذي وضعه الكاتب تبدو لنا أنّها من الممارسات السّردية الجديدة في عالم السّيرة الذّاتية التي يصعب تجنيسها، وبالتّالي فهي خارج تصنيف يستمد مفهوم النّوع.

فهي من جهة سيرة ذاتية لأنّها احترمت بصدق شروط السّيرة الذاتية التي أقرّها (فليب لوجون) و(جورج ماي) وغيرهما خاصة شرط الميثاق السّير ذاتي الّذي يعتبر الحدّ الفاصل بين السّيرة الذّاتية والأجناس الأخرى، وشرط الاعتراف الّذي أعلن عليه الكاتب/واسيني في آخر فصل من هذه الرواية السّيرذاتية (بعض ماخفي من سيرة المنتهى)، وأنّها حكي استرجاعي مرتبط بالذّاكرة، واتخذ الشّكل النثري لغة له، كما أنّ اسم المؤلّف يتطابق مع اسم الشخصية والسّارد حتى وإن كان بطريقة دائرية غير مباشرة؛ منه وإليه، وهذا العنصر من أهمّ العناصر الّتي يركز عليها الميثاق السيرذاتي، وبهذا نكون أمام سيرة ذاتية صريحة.

1- ينظر في : Philippe Lejeune: **Moi aussi**,Ed,Seuil,1986,p 16

2 – محمد القاضي : **الخبر في الأدب العربي**،دراسة في السردية العربية،كلية الآداب بمنونة ،تونس،دار الغرب الاسلامي بيروت،1998،ص 27

3 – ينظر في : Tzvetan Todorov: **La notion de littérature**,Ed,Seuil,Coll,points,paris,1987,p 28

لكن استثمار الكاتب/واسيني لتقنية الكتابة الروائية الّتي تعتمد على الخيال لإنعاش ذاكرته خلخل البنية الفنّية للنّص السّيري ممّا جعل المتلقي في حيرة ودهشة من أمره أين يصنف هذا النّص ؟

فالمؤشّر الإجناسي الّذي وضعه الكاتب على غلاف الكتاب (رواية سيرية) الّذي يحيلنا إلى سرد سيرذاتي يعتمد على تقنية الرواية ؛ أي أنّ الكاتب نحى منحى روائي في سرد سيرته الذّاتية ممّا يجعلنا أمام سؤال مربك هل هي سيرة ذاتية روائية؟ أم رواية سير ذاتية؟

والإجابة على هذا السؤال هو أنّ الكاتب باعتباره روائيا قد انحاز إلى الفن على حساب التأريخ في سرد سيرته، فهي في الأخير سيرة أديب كما قال في اعترافه في آخر فصل من السيرة، ممّا يعطي " السّيرة نمطا مميّزا فيتحوّل النّص من تركيب ينقل الواقع بنمط تقليدي إلى تركيب حي تمتزج فيه الصّورة بالإحساس المؤطِّر للخيال "[1]، وهو في رأيه الشّكل الأنسب والأقدر لكتابة سيرة أديب أو فنان لأنّه الأقدر على تقديم الحقيقة للقارئ أولا ويعمل على تشويقه وغوايته وإدخاله في تخوم الخيال، أمّا فيما يخص الحدود الفاصلة بين السّيرة الذّاتية الروائية والرواية السّيرذاتية فهي كما قلنا في الفصل النّظري من الدراسة أهمها أنّ الأولى تعرض حياة الكاتب بشكل يكون كاملا، أمّا الثانية فتعرض أجزاء من سيرته زد على ذلك الميثاق المصرح به في الأولى والغائب في الثانية وهذا حسب (جورج ماي).

ومن جهة أخرى نجد تسرّب الخصيصة العجائبية إلى داخل الفضاء الواقعي السّيرذاتي والّتي خلقت إشكالا بنائيا بين الواقعية السّيرذاتية الّتي يلحّ عليها الكاتب/واسيني بقوة والعجائبية الّتي عليها أن تبتعد كثيرا عن فضاء الواقع السّردي السّيرذاتي كي تنعم بقوتها وتفردها، وتكون قادرة على إنتاج نموذجها الروائي بحرية ويسر ورحابة وتتدرج اصطلاحيا

1 – ندى محمود مصطفى: **فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني 2002/1992**، رسالة ماجستير في اللغة العربية،جامعة النجاح الوطنية،نابلس، فلسطين،ص 83 ،وينظر في عبد اللطيف الحديدي :فن السيرة الذاتية والغيرية في ضوء النقد الأدبي الحديث،ص 162

في سياق السّرد العجائبي بتقناته وآليات عمله المكرّسة ضمن خصائص وصفات محدّدة إن على مستوى الشّخصيات وأسطرتها، أو المكان وأسطرته أو الزمان وعجائبيته، وهذا ما تحقّق داخل النّص السّيري (سيرة المنتهى)، عدا ما اعتبرناه نصا معراجيا، والسؤال الّذي يمكن أن نطرحه هنا هو هل نحن أمام نوع جديد وممارسة سردية جديدة يمكن أن نسميها سيرة ذاتية روائية عجائبية؟

كما نجد الكاتب في هذا النّص يعود بنا إلى نوع قديم جدا كان نتاج الحِكم اليونانية والرومانية الّتي أعيد تفعيلها في عصر النهضة، والّتي لعبت المسيحية دورا مركزيا في تأسيس هذا الجنس الأدبي الّذي سمي بالسّيرة الذاتية الروحية والّتي " تمنح فرصة الخلاص الروحي والتطهير من الذنوب مبرزة دور الرحمة الإلاهية في حياة الإنسان "[1]، مثل اعترافات (أوغسطين)، وهذا ما جسّده (واسيني) في فصله (مسلك التماهي) حين أمره (ألبينو) بالغوص في البحور الخمسة من أجل أن يتطهر من ذنوبه ليجعلنا أمام سؤال آخر هل هي سيرة ذاتية روحية؟ كان القصد منها الاعتراف بالذنوب صغيرها وكبيرها وهذا السؤال يبقى جوابه عند كاتب هذه السيرة .

وفي نفس الإطار الروحي تتبلور رواية التّكوين الذّاتي، وهي وثيقة الصّلة برواية السّيرة الذّاتية، وإن كانت أكثر انشغالا بما يدور في أعماق الشّخصية من تفاعلات تؤدي إلى ارتقاء الشّخصية، وصعودها على نحو مجاهَدة المتصوفة في مدارج السّالكين. لهذا كانت رواية التّكوين الذّاتي " لونا من الرحلة أو التّجوال الّذي يقود إلى رؤية الإنسان لذاته واكتشافه لها وبلورة ما تحمله من معنى." [2]ولكن رواية السّيرة الذّاتية ورواية التّكوين الذّاتي ليستا منفصلتين عن ذلك الجدل الّذي بين الذّاكرة والخيال لأنّ قوة الخيال هي " الطّاقة المحرّكة

1 – الأمين بن مبروك:**الأجناس الأدبية من الظبط إلى العبور**، مقالات وفصول مترجمة، دار نهى، للطباعة، صفاقس ط2008،1، ص 40

2 – خليل الشيخ: **السيرة والمتخيل قراءة في نماذج عربية معاصرة**، دار أزمنة للنشر ،عمان،ط2005،1،ص 11

الّتي تصنع تلك الرحلة ودلالاتها، مثلما هي القوة الّتي تمزج في رواية السّيرة الذّاتية بين التجربة ولحظات التعبير الروائي عنها."[1]

إنّ نصّ (سيرة المنتهى) رغم طبيعته السّيرية المحدّدة من طرف الكاتب من خلال الميثاق السيرذاتي المعلن (داخل النّص أو خارج النّص)، إلاّ أنّه يمارس أشكالا عديدة من التّضليل الجمالي بداية من العتبات النصّية والمتوازيات النصّية، مرورا بالبنية السّردية وإحالاتها المرجعية المختلفة بالفعل التخيّيلي العجائبي، الّتي عملت على الاستيهام المربك في عملية القراءة، وهتك الحدود والحواجز الموجودة بين الأجناس السّردية، فيغدو النّص الموسوم على الغلاف الخارجي (رواية سيرية) ليس كذلك بل يأخذ مظهر اللّاتجنيس لأنّه " اعتمد على أساليب وأنماط نصّية متعدّدة يصعب تصنيفه ضمن جنس خاص نقي يضمن له حدودا واضحة وجلية في علاقته ببقية الأجناس السّردية الّتي تجمع بينها وشائج قربى. " [2] وكذلك قد خلق إشكالية باعتباره نصّا سيريا حين تجاوز قواعد الأجناس الأدبية بطريقة جديدة حين تعامل مع عالمين واقعي ومتخيل وجعلهما يسيران جنبا إلى جنب في خط متواز يمرّ على محطات حياتية تحركها الذّاكرة والفانتازيا والأسطورة. لذلك تظل العلاقة بين السّيرة الذّاتية والرواية " أكثر التباسا، فكثيرا ما ينظر إلى الرواية على أنّها في وجه من وجوهها جنس سيرذاتي "[3]

وعليه نجد أنفسنا عند دراسة هذا النّص في متاهة التجنيس، ولا ندّعي من خلال دراستنا أنّنا نملك قرار الحسم في عملية التجنيس، إنّما نحاول محاصرة هاته المتاهة الّتي وضعنا النّص بداخلها، بما يتناسب مع طرحنا النّظري.أي أنّ هذا النّص يحمل مقوّمات السّيرة الذّاتية كاملة، غير أنّه مارس نوعا من التضليل الجمالي العجائبي المرتكز على الخيالي والأسطوري، فإنّنا نأخذ برأي الناقدة يمنى العيد التي قالت " تبدو مقاربة السّيرة الذّاتية في

1 – خليل الشيخ: **السيرة والمتخيل قراءة في نماذج عربية معاصرة**، ص 12

2 – محمد الباردي :**السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث،حدود الجنس وإشكالاته**،ص 77

3 – محمد الباردي:**عندما تتكلم الذات السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث**، ص 10

عمل روائي هو سيرة ذاتية روائية ، مقاربة لا تقلل من شأنها ما سمّاه لوجون بالميثاق أو هذا الالتزام الّذي يظهره المؤلِّف ويأخذ قيمة ميثاق، كما لا يعوزها ما يعلّل معرفة الذّات في روايتها عن سيرتها"[1]

كما نميل إلى قول الناقد محمد أولحاج أنّ " الشروط الّتي فرضها بعض النقاد على طريقة كتابة وبناء الخطاب السّيرذاتي لم تنتج سوى إطار واسع تظهر ضمنه مجموعة مختلفة من الأساليب الخاصة بكل خطاب سيرذاتي. ولهذا لا يمكن الحديث عن أسلوب أو شكل قار ونموذجي للخطاب السّيرذاتي؛ لأنّ الأسلوب من فعل شخص يعيش تحت تأثير نظام اجتماعي لا يتطلب من الكاتب سوى محاولة توخي والتزام الصدق في تصويره لأطوار حياته، مع حريته في ترتيب الأحداث بالصّورة الّتي يراها ملائمة واستعمال الأسلوب المناسب في السّرد." [2]

ونختم بقول (نيلسون جودمان) حين قال :إنّنا نتمنى أن نقدّم أنفسنا للآخرين (ولأنفسنا) بوصفنا "توكيدا ثقافيا" نموذجيا أو مميزا بشكل ما.أي أن نقدّم حالاتنا وأفعالنا المتعمّدة في ضوء "السّيكولوجيا الشعبية" المتأصّلة في ثقافتنا.عموما، نضحك على ماهو مضحك مبدئيا ونأسى لما هو محزن مبدئيا.هذه مجموعة "المعطيات" في الحياة. ليست هناك فردية، ليست هناك ذات حديثة.نحن ببساطة مرايا لثقافتنا"[3]؛ لأنّ الكاتب جزء صغير من الجسم الكبير للمجتمع، وأي حكي عن الذّات هو بطبيعة الحال حكي عن حياة الآخرين، ولكن نحن في مجتمعاتنا العربية مازالت لدينا حساسية نحو أولئك الّذين نعرفهم ونعيش معهم و بينهم، إذا ما سلط الكاتب الضوء على حياتهم، خوفا من أن يغيّر ما كُتب عنهم مجرى حياتهم.

1 – يمنى العيد :**السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة**، ص 13

2 – محمد أولحاج: **بيداغوجيا تحليل الخطاب، السيرة الذاتية المكونات والروافد**، ص 18

3 – جينيز بروكمبير ودونال كربو: **السرد والهوية دراسة في السيرة الذاتية والذّات والثقافة**، (تر) عبد المقصود عبد الكريم ،المركز القومي للترجمة،القاهرة،ط1،2015،ص 55

الخاتمة

الخاتمة:

في نهاية بحثنا الموسوم بـ: الميثاق السّير ذاتي في رواية(سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني) للروائي واسيني الأعرج، توصلنا إلى بعض النتائج، مستندين فيها على المقولات النقدية في مجال السّيرة الذّاتية خاصة أطروحات (فليب لوجون) المتعلقة بالميثاق السيرذاتي يمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

1 – السّيرة الذاتية جنس مرن ومفتوح قابل لاحتضان واحتواء عدّة نصوص وأجناس أدبية والتشكّل في أيّ قالب أدبي يسعى فيه الكاتب إلى سرد قصة حياته والتعبير عنها.

2 – النّصوص السّير ذاتية هي الّتي تفرض تعريفا معينا، وليست التصوّرات النظرية القبلية أو الحدود التعريفية الّتي تفرض القوالب الجاهزة والأشكال الموجدة.

3 – الأجناس المجاورة للسّيرة الذّاتية (اليوميات والرسائل والمذكّرات) ما هي إلاّ وثائق تعتمد عليها السّيرة الذاتية في بناء خطابها، ومفهوم هذه الأجناس يتحدّد من خلال وجهة النّظر التي يختارها المتلقي باعتبارها كتابة عن الذّات، أو تعتبر سمة من سمات النّص السّير ذاتي إذا توافرت، تساعد المتلقي في توجيهه داخل النّص.

4 – السّيرة الذّاتية هي خطاب يرفض التقعيد ومن الصّعب على أيّ باحث أو ناقد أن يقرّ بصفاء هذا الخطاب وأنّ الكاتب مجبر على عرض قصة حياته بشكل كلي.

5 – الشروط الّتي وضعها النقاد ما هي إلاّ عبارة عن الإطار العام الّذي يحوي مجموعة من الأساليب الخاصة بكل خطاب سيرذاتي، وبالتّالي لا يمكننا أن نتحدّث عن أسلوب واحد ونموذجي للكتابة عن الذّات؛ بمعنى أنّ الكاتب له الحرية المطلقة في عملية الإبداع.

6 – الرواية أثبتت أنّها من أكثر الأشكال الفنّية القريبة من السّيرة الذّاتية، وهذا ما وجدناه عند دراسة البنية السّردية للسّيرة الذّاتية، الّتي تعتمد على البناء الفنّي للرواية لا سيما شكل السّارد الذّاتي الّذي يعدّ البطل والراوي في نفس الوقت، ويظهر شكلا مألوفا في الرواية، كما

أنّها تمنح حرية الحكي للسّارد الّتي يوفرها فعل التخيّيل ممّا يجعلها أكثر صدقا من السّيرة الذّاتية المرجعية.

7 – السّيرة الذّاتية الروائية هي المنطقة الوسط المشتركة بين السّيرة الذّاتية والرواية الّتي يمكن تفعيلها لتطبيق الأعمال السّيرذاتية الّتي تتّخذ أسلوب الكتابة الروائية طريقة لسرد حياة مؤلّفيها.

8 – السّيرة الذّاتية الروائية لها القدرة المميّزة على مدّ الجسور مع التراث السّردي القديم العربي أو الغربي (رسالة الغفران ومعراج ابن عربي والكوميديا الإلهية)، وبالتّالي استحداث نوع سردي خاص يجمع القديم بالحديث.

9 – الميثاق السّيرذاتي يتجلى على مستوى العنوان باعتباره أوّل علامة تعاقدية تواجه المتلقي، كما يتمظهر على مستوى العناصر الداخلية والخارجية للنّص ممّا يدعّم صدقية المحكي.

10 – بهذا النّص السّيري (واسيني الأعرج) يعارض ويخالف الناقد الفرنسي(فليب لوجون) في مفهومه المادي الّذي وضعه للسّيرة الذّاتية بأنّها " حكي استرجاعي نثري ينجزه شخص واقعي عن وجوده الخاص بتركيزه على حياتة الفردية أو على تاريخ شخصيته بصفة خاصة"، الّذي يقتل حرية الكتابة في عمقها. ودخل معه في خيارات مضادة سمحت له بخرق هذا المفهوم الدغمائي، إمّا على مستوى الشخصيات أو على مستوى الميثاق المرجعي، فـ(واسيني) يحكي على شخصيات كان لها دور كبير في تشكيله، وهذا ما يتنافى مع تعريف (لوجون)؛ أي أنّه يرفض الحكي عن الآخر، كما أنّ أسلوب الحكي العجائبي الّذي استعاره (واسيني) كوسيلة أدبية يتنافى مع طروحات (لوجون) فيما يخص علاقة الميثاق السّيرذاتي بالميثاق المرجعي فقد اختار عالما أخرويا يوازي العالم الدنيوي ممّا جعل هذه العلاقة في حالة التباس وغموض، من شأنها إعادة الجدل القائم بين الواقعي والمتخيّل،

ف(واسيني) يرفض التعامل مع هذا الجنس الأدبي (سيرة ذاتية) في إطار مغلق ومحدود يعيق عملية الإبداع خاصة أنّها سيرة أديب.

11 – لقد حقق نص (سيرة المنتهى) تحولا مهما في الكتابة عن الذّات حيث جمع الواقعي المرجعي بالمتخيّل الجمالي في صيغة متوازنة جنبا إلى جنب يصعب التفريق بينهما.

12 – إنّ متاهة التجنيس الّتي وضعنا فيها الروائي (واسيني الأعرج) تدل على أنّ هذا النّص تجاوز قواعد التجنيس الأدبية بأعراف جديدة في تعامله مع عالمين واقعي (دنيوي) ومتخيل (أخروي).

13 – نص(سيرة المنتهى) يجعلنا أمام إعادة قراءة أعمال الروائي (واسيني الأعرج) لتتبّع أجزاء سيرته الموزّعة عبر نصوصه السّابقة، وكيفية تنقلها داخل عالم التخيّيل.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1 – أبو نصر إسماعيل حماد الجوهري: الصحاح – تاج اللغة وصحاح العربية،(تح)إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل طريفي،ج 2 مادة (سير)،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط 1 ،1420 هـ /1999

2 – أحمد أمين: حياتي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر ،(دط)،(دت)

3 – جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منضور: لسان العرب،(تح)عامر أحمد حيدر ،مج 4، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط 1، 1424 هـ / 2003

4 – واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، منشورات الحمل بيرون، ط1، 2010

5 – واسيني الأعرج: حارسة الظلال،منشورات الجمل،ألمانيا،ط1،دار الفضاء الحر،الجزائر، 1993

6 – واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، دار الفضاء الحر،الجزائر 1997

7 – واسيني الأعرج : سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، دار البغدادي،الجزائر، ط5، 2015

8 – واسيني الأعرج: شرفات بر الشمال، دار الأدب، بيروت، ط1، 2002

9 – واسيني الأعرج: ضمير الغائب، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،1990

10 – واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابقة بعد الألف، دار كنعان، دمشق، ط1

11 – واسيني الأعرج:أنثى السراب، موفم للنشر،الجزائر، 2015

ثانيا: المراجع العربية:

12- إبراهيم جنداري:الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا،دار الشؤون الثقافية العامة، ،بغداد،2001

13- إبراهيم خليل :بنية النص الروائي،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2010

14 - إحسان عباس:فن السيرة،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط 1 ،1996

15- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد العربي الحديث،دار الصفاء والثقافة،عمان،الأردن،ط1 ،2012

16 – أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر في أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى، دار المعارف، مصر،1968

17 – أحمد فروخ: جمالية النص الروائي،دار الأمان،الرباط،ط1، 1999

18- اعتدال عثمان: إضاءة النص،قراءة في الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1 ،1998

19- أقلمون عبد السلام:الرواية والتاريخ ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ،ط1، 2010

20 – أمل التميمي:السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط 1، 2005

21 – الأمين بن مبروك:الأجناس الأدبية من الظبط إلى العبور،مقالات وفصول مترجمة، دار نهى للطباعة،صفاقص،ط1، 2008

22- تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، فدوى طوقان،جبرا إبراهيم جبرا،إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،منشورات،ط1،بيروت 2002

23- جابر عصفور:زمن الرواية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مكتبة الأسرة،القاهرة،(دط)، 1999

24 - جبور عبد النور:المعجم الأدبي،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ط 1، 1979

25 - جليلة الطريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث،بحث في المرجعيات،مركز النشر الجامعي،ومؤسسة سعيدان للنشر،تونس،2004

26 - حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)،المركز الثقافي العربي ،ط1،بيروت،الدار البيضاء،1994

27 - حسن المودن: الرواية والتحليل النصي قراءة من منظور التحليل النفسي،دار الأمان،الرباط،ط1، 2009

28-حماد حسن حماد:تداخل النصوص في الرواية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،(دط) ،1997

29-حميد الحميداني:بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، ط3، 2000

30- خالد حسين حسين:شعرية المكان في الرواية الجديدة،مؤسسة اليمامة الصحفية ،الرياض،ط 1،(دت)

31 - خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، دار التكوين،(د ط)، 2007

32- الخامسة علاوي : العجائبية في الرواية الجزائرية:دار التنوير،الجزائر،(د ط)، 2013

33 - خليل الشيخ: السيرة والمتخيل،قراءة في نماذج عربية معاصرة،دار أزمنة للنشر،عمان ،ط1، 2005

34- خليل شكري هياس: القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب،عالم الكتب،ط1،الأردن،2010

35- خليل شكري هياس: سيرة جبرا الذاتية في(البئر الأولى وشارع الأميرات)،منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2001

36- رزان إبراهيم:التخييل في عالم واسيني الروائي،أسئلة المنجز الجمالي والموضوعاتي موزاييك للترجمات والنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1 2015

37- رشا عبد الفتاح جليس:الاغتراب في تجربة واسيني الأعرج الروائية، دار زهران للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن،ط1، 2015

38- سامية بابا:مكون السيرة الذاتية قي رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط 1 ،2011

39- سعيد جبار:السيري والتخييلي في الرواية المغربية، جذور للنشر،الرباط،المغرب،ط 1 ،2004

40- سليمان عطار:الخيال عند ابن عربي،(النظرية والمجالات)،دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة،(دط)،1991

41- سمير روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربة نقدية،إتحاد كتاب العرب، دمشق،سوريا،(د ط)،2003

42- سهام شراد: واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى ،حوارات في الرواية والكتابة والحياة، بغدادي للنشر والتوزيع،الجزائر،ط 1 ،2014

43- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ،مكتبة الأسرة،مصر،(دط)، 2004

44- شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث،رؤية نقدية ،(د.ط) ، (د.ت)

45- شكري البخوت سيرة الغائب سيرة الأتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب للنشر، تونس،(دط)،1992

46- شوقي ضيف: الترجمة الشخصية، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1956

47- صالح معيض الغامدي: كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط 1 ،2013

48 - صلاح فضل: قراءة الصورة أو صورة القراءة،دار الشروق ،القاهرة، ط 1 ،1997

49- صدوق نور الدين:سيرة المفكرين الذاتية دراسة وتحليل،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 2000

50- ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي،دار الزمان والطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،سوريا، ط 1 ،2012

51- عبد الرحمان أبو زيد الثعالبي:الجواهر الحسان في تفسير القرآن، (تح) محمد الفاضلي،المكتبة العصرية صيدا،بيروت،ط1، 1997

52- عباس محمود العقاد: (أنا)، مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط ،1996

53-عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى النص،(تق)د.سعيد يقطين،الدار العربية للعلوم وناشرون،الجزائر،ط 1 ،2008

54- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم،إفريقيا الشرق، بيروت ،ط 1 ،2000

55- عبد الصمد زايد :المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)،دار محمد علي للنشر،تونس،ط1 ،2003

56- عبد العاطي إبراهيم هواري: لغة التهميش،سيرة الذات المهمشة،دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة،ط1، 2008

57 - عبد العزيز شرف: أدب السيرة، مكتبة لبنان،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، 1998

58- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية التأويل (دراسة في السرد العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988

59- عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود،السيرة الذاتية في المغرب،إفريقيا الشرق، المغرب،2000 م

60-عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،(دط)،1998

61- عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،(د ط)، 2012

62 - علي جعفر السعدي: كتاب الأفعال، عالم الكتب، ج2،(د ط) 1983

63- علي حرب: نقد المركز الثقافي الغربي،الدار البيضاء،المغرب،بيروت، لبنان، ط4، 2005

64- علي عبده بركات: اعترافات أدباءنا في سيرهم الذاتية، الدار المصرية اللبنانية القاهرة،ط1، 1999

65- عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار السيرة للنشر والتوزيع،عمان الأردن، ط 4، 2009

66- غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، صحبة عود زغرب، مجدلاوي للنشر والتوزيع ، ط1 ،2006

67- فريد الزاهي :الحكاية والمتخيل،مطبعة إفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب،(دت)

68- فيصل غازي محمد النعيمي: شعرية المحكي،دراسة في المتخيل السردي العربي،دار المجد للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1، 2013

69- كمال الريحاني: هكذا تحدث واسيني الأعرج،الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم،تونس،2009

70- ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، إتحاد كتاب العرب،دمشق، سوريا،(د ط)، 2000

71 - ماهر حسن فهمي:السيرة تاريخ وفن، دار القلم،الكويت،ط 2 ، 1983

72- مجموعة مؤلفين:الرواية والسفر تقاطعات التخييلي والتسجيلي،منشورات مختبر السرديات، بنمسيك، الدار البيضاء،ط1، 2015

73- محمد أولحاج: بيداغوجيا تحليل الخطاب(السيرة الذاتية المكونات والروافد)،الدار العالمية للكتابة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006

74- محمد آيت ميهوب: الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع،عمان،ط 1، 2016

75- محمد الباردي: عندما تتكلم الذات،السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،(دط) 2005

76- محمد برادة: أسئلة الرواية(أسئلة النقد)،شركة الرابطة الدار البيضاء،المغرب،ط2، 1996

77- محمد التونجي:المعجم المفصل في الأدب،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ج 2،ط 2، 1999

78- محمد صابر عبيد:السيرة الذاتية الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر،إربد الأردن، ط1، 2007

79- محمد صابر عبيد: السيرة الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة،دائرة الثقافة والإعلام،الشارقة،1999

80- محمد صابر عبيد وآخرون: أسرار الكتابة الإبداعية (عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد)،عالم الكتابة الحديث،إربد،الأردن،ط 1 ،2008

81- محمد الصفراني:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،جامعة طيبة،المدينة المنورة،ط 1 ،2008

82- محمد عبد الغني حسن:التراجم والسير،دار المعارف،القاهرة ،مصر، (دت)،،ط .3

83- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي،دراسة في السردية العربية،كلية الآداب بمنونة،تونس،دار الغرب الإسلامي، بيروت،1998

84- ممدوح فراج النابي: رواية السيرة الذاتية في مصر، دراسة في التأصيل والتشكيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة ، ط1 ، 2011

85- منصور نعمان الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع ،اربد ،ط1، 1999

86- نبيل راغب : دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، القاهرة ، 1981

87 - يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث،دار إحياء التراث العربي،بيروت،لبنان،دط،1974

88- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفكر،بيروت،لبنان، ط 2، 1999

89- يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان، ط1، 1986

90- يمنى العيد:الرواية العربية،المتخيل وبنينه الفنية،دار الفرابي،بيروت،ط1، 2011

ثالثا: المراجع المترجمة:

91- تيزفاتين تودوروف:الشعرية،(تر) شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنشر،ط1، 1987

92 - تيتزروكي : في طفولتي دراسة في السيرة الذاتية (تر) طلعت الشايب، المشروع القومي للترجمة، ط 1 2002 ، القاهرة

93 - جاكبسون وآخرون :نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس،(تر)إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط1، 1983

94- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)،(تر) محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،ط 2 ،1997

95- جيرار جينيت: الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل،(تر) زبيدة بشار القاضي،الهيئة العامة السورية للكتابة ،وزارة الثقافة، (دط) ،2010

96- جيرار جينيت وآخرون،وجهة النظر من السرد إلى التبئير،(تر) ناجي مصطفى،منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، الدار البيضاء،المغرب، 1989

97- جينيز بروكمبير ودونال كربو: السرد والهوية دراسة في السيرة الذاتية والذات والثقافة،(تر) عبد المقصود عبد الكريم،المركز القومي للترجمة،القاهرة،ط1، 2015.

98- جورج ماي: السيرة الذاتية، (تر) محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة ،قرطاج، تونس، 1992 م

99– رنيه وليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، (تر) د عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، (د ط) 1992

100– روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة،(تر) محمد الربيعي،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،2000

101– فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)،(تر) عمر حلي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط1، 1994 .

102– مجموعة من المؤلفين: مقالات في تحليل الخطاب،(تر) حمادي صمود،كلية الآداب والفنون والإنسانيات،جامعة منوبة،تونس،(دط)،2008

رابعا: القواميس الفرنسية:

103 -Larousse:Dictionnaire de Littèratures:Dècembre;Ed;1989

خامسا: المراجع بالأجنبية:

104-philippe lejeune le pacte autobiographique,Ed.seuil,cooll,poètique,paris,1975

105- L'autobiogrphie en France,Ed,Armand Colin,Paris,1974

106 –Philippe Lejeune: Moi aussi,Ed,Seuil,1986,

107 – Tzvetan Todorov: La notion de littérature,Ed,Seuil,Coll,points,paris,1987

سادسا: الدّراسات في المجلات والدوريات:

108– أحمد حميدوش:السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية،مجلة الكتاب الجزائري،إتحاد الكتاب الجزائريين،عدد خاص،2005

109– إبراهيم دبيكي: التعالق بين الرواية والسيرة الذاتية قصة الحب والظلام لعاموس عوز نموذجا، مجلة كلية الآداب جامعة حلوان،مصر،ع26، 2009

110– آمنة محمد الطويل:عتبات النص في رواية المجوس لإبراهيم الكوني،المجلة الجامعة،قسم اللغة العربية،جامعة الزاوية،مج3،ع16، 2014

111 – باسمة درميش:عتبات النص،مجلة علامات في النقد،ع16،مج61 ،السعودية،ماي 2007

112– بودربالة الطيب: من السيرة الذاتية إلى السيرة الروائية، كتاب الملتقى الدولي الرابع عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة برج بوعريريج،ط1 ،2001

113– جميل حمداوي:السيميوطيقيا والعنونة،مجلة عالم الفكر،الكويت،مارس ع (3)،1996

114– جولان حسن جودي وعدنان حسن العوادي: التنافذ الأجناسي وإشكالية التصنيف،مجلة القادسية للعلوم الإنسانية،ج13،ع1، 2010

115–حاتم الصكر،السيرة الذاتية النسوية البوح والترميز القهري،مجلة فصول المصرية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،العدد 15 ،2003

116– حسين مناصرة،روائية السيرة الذاتية،قراءة في نماذج سيرية سعودية ،مجلة علامات،ج 66 ،مج 17 ،شعبان 1429 هـ/أغسطس 2008

117– خليل موسى، دفاتر الزفتية، بين السرد المشهدي وتعدد الرواة، مجلة جامعة دمشق، عدد خاص، الجولان، 2013

118– خيري منصور،تجارب في القراءة،سلسلة الموسوعة الصغيرة(272)،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1966

119– رحيم عبد القادر،وظائف العنوان في شعر مصطفى الغمازي،مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،قسم الأدب العربي،ع4، جامعة محمد خيضر،بسكرة،2008

120– عبد الله إبراهيم: السيرة الروائية وإشكالية النوع والتهجين السردي،مجلة علامات،المغرب،ج1،ع19، 2004

121– زينة حمزة شاكر حمود:الزمن المطلق في الرواية العربية وأثره في التلقي،مجلة جامعة بابل،العلوم الإنسانية،مج 23،ع 4، 2015

122– لويس عوض،المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث،معهد الدراسات العربية،القاهرة،مصر ،ج1 ،1992

123– محمد الباردي :السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث،حدود الجنس وإشكالاته، مجلة فصول،مج 6،ع3،القاهرة،مصر ،1987

124– محمود طرشونة:المشهد الروائي التونسي الآن،مجلة الحياة الثقافية،ع194،وزارة الثقافة والتراث،تونس،2008

125– محمود محمد أملودة، الزمن المستعاد، ظلال السيرة الذاتية في الرواية الليبية، مجلةالساتل،جامعة السابع من أكتوبر ،مصراتة،ليبيا،ع6، 2009

126– يمنى العيد :السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة (دراسة في ثلاثية حنامينة) مجلة النقد الادبي (فصول) فراءات تطبيقية المجلد الخامس عشر، العدد 4، شتاء 1997 الهيئة المصرية العامة للكتاب ، شارع كورنيش النيل ، القاهرة

<u>سابعا:</u> الرسائل والأطروحات:

127– بوعلي كحال، الطفولة في روايات رشيد بوجدرة، رسالة ماجستير،جامعة تيزي وز، 1992

128– جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر،2007–2008

129– فاطمة بدر حسين : العجائبية في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، 2003

130– سامر صدقي محمد موسى، رواية سيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم ، دراسة نقدية تحليلية، رسالة ماجستير، كلية دراسات العلية ، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2010م

131– سمراء جبايلي : الصوت النسوي في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفلرنسية،رواية السيرة الذاتية مليكة مقدم أنموذجا،رسالة ماجستار في الأدب الجزائري العالمي المكتوب باللسان الفرنسي،كلية الآداب واللغات،جامعة الحاج لخضر باتنة،2015

132– عكاشة فاطمة، البنية السردية في "الحفر في تجاعيد الذاكرة" لعبد الملك مرتاض رسالة ماجيستار، جامعة وهران، السانيا 2011 ،مقابلة مع الدكتور عبد الملك مرتاض ب 13 – 02 – جامعة وهران – 2012

133– عبد الله بريمة فضل: المذهب الأدبي للعقاد،أطروحة دكتوراه،كلية اللغة العربية،القاهرة،1982

134– نادية دواودي،الميثاق السير ذاتي في رواية يوميات مدرسة حرة لزهور ونيسي،رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر ،2009–2010

135– ناصر بركة : أدبية السيرة الذاتية في العصر الحديث،أطروحة دكتوراه،جامعة باتنة ، الجزائر، 2012–2013

136– ندى محمود مصطفى:فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني2002/1992 ،رسالة ماجستير في اللغة العربية،جامعة النجاح الوطنية،نابلس فلسطين،

ثامنا: المواقع الالكترونية:

137– أبو شامة المغربي: ميثاق قراءة أدب السيرة الذاتية الإسلامية الحديثة:

https:// www.shrooq. Com

138– رزان إبراهيم لقاء بجامعة البتراء يوم 31 مارس 2014 ، www.youtube.com

139– واسيني الأعرج : الرواية التاريخية والضرورة الإبداعية، مقال،صحيفة القدس العربي اليومية، لندن،يوم 2017/12/27،منقول من صفحة الفيس بوك الخاصة بواسيني الأعرج

140– الحضرمي محمد بن سليمان : حوار وجدت في المعراج مسلكا يقودني إلى دهاليز القيامة ، إلتقيت فيه بأهلي الراحلين http://omandaily.com

141– سعيد نوح، تقرير إلى غريكو لنيكوس كزانتزاكي ...قراصنة وفلاحون، مجلة الحياة الإلكترونية http://www.alhayat.com

142– منى الشيمي، السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل ، موقع الورشة الثقافي، https://Alwarsha.com

143– ميشيل دولون، من أجل السيرة الذاتية، تر مبارك العروسي، عن مجلة الآداب الفرنسية ع 409 ، ماي 2002 الموقع الالكتروني www.aladabia http:. com

144– خيري دومة: رواية السيرة الذاتية الجديدة، قراءة في بعض روايات البنات في مصر التسعينات مجلة نزوى ، ع 36 .http://www.nizwa.com

145–الموسوعة العالمية للنشر العربي: نبذة عن حياة واسيني الأعرج، www.adab.com/literatur/mondules.php

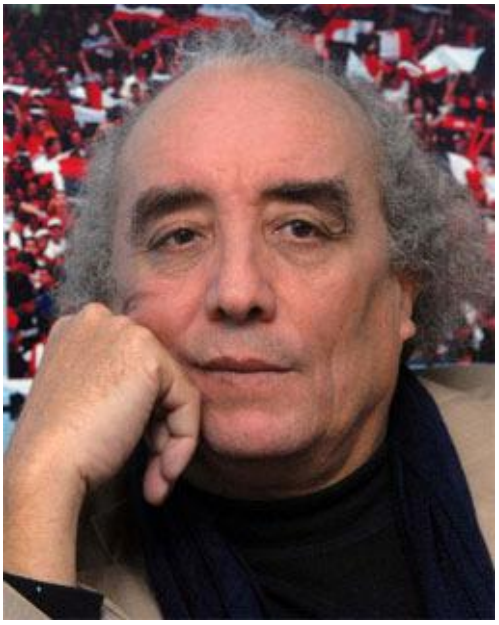
146– من هو واسيني الأعرج: https://www.arageek.com/bio/waciny-laredj

147– كمال الريحاني : الناقد والمنظّر فليب لوجون حوار حول كتابة الذات، https/www.nizwa.com

الملاحق

الملاحق:

الملحق الأول: واسيني الأعرج – Wassini Laredj



واسيني الأعرج أكاديمي وروائي جزائري يعتبر أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي

ولد بتاريخ 8 أغسطس 1954 في سيدي بوجنان ولاية تلمسان، وهو ينحدر من أصول أندلسية، بعد استشهاد والده في الثورة التحريرية 1959 م، انتقل واسيني الأعرج مع عائلته إلى مدينة تلمسان حين بلغ العاشرة من عمره وبقي فيها من 1968 حتى 1973 وفي هذه السنة انتقل إلى مدينة وهران الّتي مكث فيها أربع سنين وبدأ فيها تجربته الأولى مع الحياة العملية، إذ عمل صحفيا محرّرا ومترجما للمقالات، وكان في الوقت نفسه يُتم تعليمه الجامعي في قسم الأدب العربي.[1]

سافر إلى دمشق ولبث فيها عشر سنوات حاز في نهايتها على شهادة الماجستير برسالة بحث حملت عنوان (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر) إشراف الدّكتور عبد الكريم الأشقر

1 – ينظر في :الموسوعة العالمية للنشر العربي: **نبذة عن حياة واسيني الأعرج**، www.adab.com/literatur/mondules.php يوم 2018/02/23، 16:00سا

ثم ناقش رسالة دكتوراه دولة بعنوان (نظرية البطل في الرواية) إشراف الدّكتور حسام الخطيب.

عاد إلى الجزائر في سنة 1985 والتحق بجامعة الجزائر المركزية كأستاذ للمناهج والأدب الحديث.

عاش واسيني كل سنوات الإرهاب الّذي بلغ حدّه الأقصى في السّنوات الأولى من التسعينات في بلده، برغم وجود اسمه في القائمة السوداء .

غادر الجزائر عام 1994 باتجاه باريس عند اندلاع الحرب الأهلية في الجزائر في التسعينات وبدعوة من المدرسة العليا للأساتذة وجامعة السربون بباريس،حيث تولى منصب أستاذ كرسي بهذه الجامعة ودرّس الأدب العربي. وهو متزوج من الأديبة زينب الأعوج ولديهما طفلان.[1]

إنجازات واسيني الأعرج:

يعدّ واسيني الأعرج كاتباً معروفاً في معظم البلدان العربية والأوربية. ومنذ أوائل الثمانينات نشر أكثر من اثني عشر كتابا. رواياته غالبا ما تتناول التاريخ المضطرب لوطنه الجزائر. ترجم بنفسه بعض كتبه إلى الفرنسية، وكتب اثنين على الأقل من كتبه باللّغة الفرنسية قبل أن تصبح متاحة باللّغة العربية.

تعاون وزوجته زينب الأعرج، الشّاعرة والمترجمة، في نشر مختارات من الأدب الأفريقي باللّغة الفرنسية بعنوان "Anthologie de la nouvelle narration africaine". وقد أنتج الأعرج برامج أدبية عدة للتلفزيون الجزائري. وساهم أيضًا في عمود دائم لصحيفة الوطن الجزائرية.

---

1 – ينظر في :الموسوعة العالمية للنشر العربي: **نبذة عن حياة واسيني الأعرج**، www.adab.com/literatur/mondules.php يوم 2018/02/23، 16:00سا

تدور روايات الأعرج المبكرة حول النضال من أجل البقاء ضد الظروف الطبيعية القاسية في المجتمعات الريفية. على الرغم من اهتمامها العام بالفقر، وإشارتها إلى إخفاقات المؤسسة السياسية في الجزائر، فإنّ روايات هذه الفترة تمثّل عملية تطهير من العواطف الّتي تعود إلى طفولة المؤلِّف خلال سنوات حرب الاستقلال وموت الأب أثناء النضال الوطني وتخليصه منها.

وضع الأعرج بصمته في الأوساط الأكاديمية والأدبية العربية. وهو يحتل مكانة لا يمكن إنكارها بين الكتّاب العرب الأكثر شهرة. ويعترف الكثير من النقاد والأدباء بمساهمته في تطوير الرواية الجزائرية بشكل خاص والعربية بشكل عام. وكانت رواياته أيضًا موضوع عدد كبير من الأطروحات الجامعية في الجزائر وخارج الجزائر. وفي عام 2005 نظّم المركز الجزائري للأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية في وهران ندوة لمدة يوم واحد نوقشت فيها أعماله وحُلّلت من قبل أساتذة جامعيين بارزين.

إنّ الأنشطة الثقافية العديدة للأعرج ومسيرته الأكاديمية في قارتين منحتاه درجة من الصفاء لم يحققها سوى عدد قليل من معاصريه. كما ساعدته طلاقة لسانه باللّغة الفرنسية على فرض نفسه خارج البلدان العربية. وما من شك في أنّ هذه الرؤية ومساهماته الهائلة في الحياة الثقافية في بلاده وأوروبا تجعل من الأعرج أنموذجًا يحتذى به للكتّاب الجزائريين اللّاحقين.

وتُبيّن نجاحاته بوضوح في نهاية المطاف أنّ نوعية العمل وجودته هي الأساس وليست التعابير، ويتجلّى الاهتمام المتزايد بكتابات الأعرج بمشاركته في المنتديات الدولية كما أنّ نشر ترجمات لعدد كبير من كُتبه إلى الفرنسية والألمانية والإيطالية والسويدية والدنماركية والعبرية والروسية والاسبانية، هو انعكاس لأهميته واهتمام القرّاء الغربيّين به.[1]

1 – ينظر في : **من هو واسيني الأعرج**، https://www.arageek.com/bio/waciny-laredj، يوم 2018/02/23، 16:00سا

تنتمي كتابات وروايات وقصص الأعرج إلى مناهج المدرسة الجديدة ممّا جعل كتاباته غير مستقرّة على نمط أو شكل واحد، فكل رواية تتّبع أسلوبا وشكلا مختلفا تماما إلى جانب أنّه لديه قدرة على الكتابة باللّغة العربية وباللّغة الفرنسية. تتميّز جميع رواياته وكتاباته باستعمال تعبيرات مختلفة وجديدة ومصطلحات غير معتادة لكونه يجتهد دائما في البحث عن مصطلحات مستجدّة باللّغة العربية لمواكبة الأحداث والوقت الّذي نعيشه.

قدّم واسيني الكثير من الروايات الّتي أثارت الجدل ولفتت انتباه النّقاد إليها وكانت عبارة عن روايات تجريبية تجديدية، ولأهميتها وتميّزها تمّ إدراجها بين البرامج التعليمية بكثير من الجامعات في العالم، بدأت أعمال واسيني الأعرج في الظهور عام 1974 حين صدرت له رواية (جغرافية الأجساد) عن مجلة آمال بالجزائر، ومن ضمن أشهر وأجمل رواياته :

*رواية البوابة الحمراء (وقائع من أوجاع رجل) دمشق/ الجزائر 1980

*رواية طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة) بيروت 1981(سلسلة الجيب: الفضاء الحر– Libre Poche 2002)

*رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق، 1982

*رواية نوّار اللّوز بيروت 1983 – باريس للترجمة الفرنسية 2001

*رواية مصرع أحلام مريم الوديعة بيروت 1984 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر–2001 Libre Poche)

*رواية ضمير الغائب دمشق 1990– سلسلة الجيب: الفضاء الحر 2001

*رواية اللّيلة السّابعة بعد الألف: الكتاب الأول: رمل الماية دمشق/الجزائر 1993

*رواية اللّيلة السّابعة بعد الألف: الكتاب الثاني: المخطوطة الشّرقية دمشق– 2002

*رواية سيّدة المقام دار الجمل- ألمانيا/الجزائر 1995 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر-2001 Libre Poche)

*رواية حارسة الظّلال، الطبعة الفرنسية، 1996- الطبعة العربية 1999 (سلسلة الجيب: الفضاء الحر-2001 Libre Poche)

*رواية ذاكرة الماء، دار الجمل- ألمانيا 1997

رواية مرايا الضّرير، باريس الطبعة الفرنسية 1998

*رواية شرفات بحر الشمال لدار الآداب، بيروت 2001، باريس للترجمة الفرنسية 2003

*رواية مضيق المعطوبين، الطبعة الفرنسية، 2005

*رواية كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت 2005 – باريس للترجمة الفرنسية 2006

*رواية سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، بيروت 2009

*رواية البيت الأندلسي، دار الجمل – 2010

*رواية جملكية أرابيا منشورات الجمل 2011

رواية مملكة الفراشة 2013

*رواية رماد الشّرق الجزء الأول: خريف نيويورك الأخير 2013

*رواية رماد الشّرق الجزء الثاني: الذئب الذي نبت في البراري 2013

*رواية سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني ضمن سلسلة كتاب دبي الثقافية 2014 [1]

*رواية 2048 حكاية العربي الأخير- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 2015

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، الغلاف الخارجي للرواية

*رواية نساء كازانوفا – دار الآداب ببيروت 2016

*ليالي إزيس كوبيا

وتتضمّن المؤلَّفات الأخرى لواسيني الأعرج كلًا مما يلي:

*المجموعة القصصية أسماك البر المتوحش، منشورات الجمل 1986. بالإضافة إلى مجموعة رماد مريم، فصول مختارة من السّيرة الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2012.

أبرز الجوائز والأوسمة الّتي حصّل عليها واسيني الأعرج في مسيرته الأدبية:

بعد أن أصبحت رواياته محط اهتمام الكثير من الأشخاص حول العالم والنقاد تحوّل الأعرج إلى أسطورة أدبية حيث حصل على عديد الجوائز تم تكريمه في عام 1977 على روايته التي كانت بعنوان (حارسة الظلال) وتم تصنيفها ضمن أفضل خمس روايات تم إصدارها بفرنسا، تحصّل في سنة 1989 على الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية، وفي عام 2001 تحصّل الأعرج على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله، في سنة 2006 ظفر بجائزة المكتبيّين الكبرى على روايته: كتاب الأمير، الّتي تُمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا في السنة.

كما تمّ منحه في سنة 2007 جائزة الشّيخ زايد للكتاب، ليحصل بعدها في سنة 2010 على جائزة الدرع الوطني وفي نفس العام تحصّل على جائزة أفضل رواية عربية بعد أن قدّم روايته (البيت الأندلسي)، وفي عام 2013 افتك جائزة الإبداع الأدبي وذلك بعد أن نجحت روايته الشهيرة (أصابع لوليتا)، في عام 2015 تمّ منحه جائزة كتارا للرواية العربية عن فئة النّص المنشور وعن فئة النّص القابل للتّحويل الدرامي[1]. تكليلا لجهوده الرائعة في روايته (مملكة الفراشة).

1 – واسيني الأعرج: **سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني**، الغلاف الداخلي للرواية

واسيني الاعرج بعيون النقاد:

قال عنه كمال الرياحي في كتاب (هكذا تحدّث واسيني الأعرج) : " يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، على خلاف الجيل التأسيسي الّذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني، الّذي يكتب باللّغتين العربية والفرنسية، إلى المدرسة الجديدة الّتي لا تستقرّ على شكل واحد، بل تبحث دائماً عن سبلها التعبيرية بالعمل الجاد على اللّغة و هز يقينياتها فاللّغة ليست معطى جاهزا ولكنّها بحث دائم و مستمر.

وكتب شوقي بدر يوسف المحرّر الثقافي لجريدة ميدل ايست أونلاين يقول : " وعالم واسيني الأعرج الروائي بحكم التجربة والرؤية توجد به ثمّة خصوصية نادرة في علاقة الكاتب بالمكان، فالجزائر مفتوحة على مصراعيها في معظم رواياته، كما تتميّز رواياته بالحفر العميقة الّتي حفرها في بنية الإبداع الروائي العربي بحيث أصبح عالمه الروائي صاحب بصمة قوية وعلامة متميّزة في صدر الساحة السّردية العربية على إطلاقها."

و يقول الناقد الجزائري عبد القادر شرشار : " تمثل كتابات واسيني الأعرج الروائية ذاكرة، يريد البعض إخمادها لأنّها تحمل مآس وأحداثا في بلاد أوسع من قارة وأضيق من عين إبرة".[1]

وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن تكون بعض هذه الذاكرة أو كلها تحيل إلى السّيرة الذّاتية للكاتب، غير أنّ قراءتها تفصح بجلاء أنها ليست سيرة فرد وإنّما هي سيرة جيل بكامله ينقرض الآن جماعيا تحت وطأة الموت البارد. وتبقى المفارقة، في هذه الكتابات الروائية نفسها، هي أنّها تبحث عن محاولة إبعاد صور المآسي ،إلاّ أنّ هناك ذاتا دائمة الحضور تأبى طمس هذه الذّاكرة، إنّ معايشة الكاتب واسيني هذه المعاناة الناتجة عن مفارقات غريبة تريد البحث عن ذاكرة، تطمح إلى احتواء المكان والزمان، لا للمحافظة عليهما كما كانا في

1 – ينظر في :الموسوعة العالمية للنشر العربي: **نبذة عن حياة واسيني الأعرج**، www.adab.com/literatur/mondules.php يوم 2018/02/23، 16:00سا

الواقع، ولكن من أجل هدم هندستهما الواقعية وبناء واقع خيالي بديل حافل بالحيوية، جعلت منه روائيا يبحث باستمرار عن أدوات فنّية تحوّل النّص من مجرد وعاء للذّاكرة إلى نصّ منتج لذاكرة متجدّدة باستمرار.

الملحق الثاني: فليب لوجون Philippe Le Jeune

ولد فيليب لوجون الناقد الفرنسي والمرجع العالمي والمنظّر الأوّل في دراسة السّيرة الذّاتية في 13 أوت (أغسطس) 1938، دأب على الكتابة منذ سنّ العاشرة. ثم جعلته إصابته بداء الرّئة في سنّ الرّابعة عشر يُقيم سنة ونصف في مصحة وقائية في شامونيكس Chamonix فوجد في الشّعر ملجأ وارفًا، ولم يعتد كتابة السّرد إلا حين عاد من جديد إلى معهد هنري الرابع حيثُ تابع دراسته قبل أن يتم قبوله في دار المعلمين العليا. وسرعان ما أصبح تحرير اليوميات بالنسبة له سبيلاً تؤدّي إلى تحمّل العودة إلى الحياة الاجتماعية، الّتي لم يكن يعتبرها ملائمة.

فاختار أن يكون أستاذًا، بسبب الجوار بين هذا الشغل ونشاط الكتابة، وتولّى التّدريس في جامعة شمال باريس حتى سنة 2004، مركزًا حياته العملية في دراسة اليوميات الحميمة سواء منها يومياته أو يوميات المشاهير أو المغمورين.

فأضحى من المتخصّصين العالميين المعترف بهم في مجال السّيرة الذّاتية، بعد أن ابتدع مفهوم (الميثاق السّيرذاتي) على وجه الخصوص[1]، ودأبَ على مواصلة بحوثه، بعد تقاعده

[1] – كمال الريحاني : **الناقد والمنظّر فليب لوجون حوار حول كتابة الذات**، https/www.nizwa.com، يوم 2018/01/80، 10:00 سا

واشتراكه في بعث (لجمعية من أجل السّيرة الذّاتية)، والإشراف على موقعه الخاص على الانترنيت الموسوم بـ(الميثاق الذاتي).

هكذا غدا مهتما بمسودات السّيرة الذّاتية ومخططات أعمالها، فتمكّن من أن يكون ممثّلا لقطاع البحث الأدبي الموصول بالسّيرة الذّاتية عموما.

عُرف منذ السبعينات بكتابه المؤسّس (أدب السّيرة الذّاتية في فرنسا) الّذي اجترح فيه تعريفه الشّهير للسّيرة الذّاتية بوصفها "المحكي الاسترجاعي النثري الّذي يقوم به شخص واقعي لوجوده الخاص، عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة. "

ثم أعاد النّظر فيه في مؤلَّفه العمدة(الميثاق السّير ذاتي) الّذي مثّل الانطلاقة العالمية لمشروعه النقدي حيث لفت إليه الأنظار منظّرا و ناقدا مختصا في دراسة الأدب الشّخصي دون سواه. فقد انشغل بهذا النوع من الكتابة رغم ما يعانيه من تهميش يصل حد عدم الاعتراف به ضمن الكتابة الأدبية. لكن لوجون انصرف ينظّر له ويكتشف جمالياته وفنونه إلى أن أصبح اليوم تيارا للكتابة تفرّعت عنه أجناس أدبية مختلفة.[1]

من أشهر مؤلَّفاته:

*السّيرة الذّاتية في فرنسا 1971

*الميثاق السّيرذاتي 1975

*الأنا شخص آخر السّيرة الذّاتية من الأدب إلى وسائل الإعلام 1980

*كاليكو 1985

*أنا أيضا 1986

*ممارسة اليوميات الشّخصية 1990

[1]– كمال الريحاني : **الناقد والمنظّر فليب لوجون حوار حول كتابة الذات**، https/www.nizwa.com

*كرّاستي العزيزة 1990

*الذّاكرة المفقودة 1991

* مسوّدات الذّات 1998

*أنا الآنسات 1993

*من أجل السّيرة الذّاتية 1998

*عزيزتي الشّاشة 2000

*تاريخ وأنطولوجيات 2006 ومؤلَّفات أخرى عديدة.[1]

[1] – كمال الريحاني : **الناقد والمنظّر فليب لوجون حوار حول كتابة الذات**، https/www.nizwa.com

الملخص بالعربية

الملخص:

جاءت هذه الدراسة للبحث عن "الميثاق السّيرذاتي في رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني للروائي (واسيني الأعرج)، والكشف عن مدى صحة الشّروط الّتي وضعها الناقد الفرنسي فليب لوجون من خلال تحديد العناصر السّيرذاتية داخل النّص وخارجه، الّتي تعتبر مؤشّرات ومفاتيح للبحث.

وقد تأسّست خطة الموضوع على فصل نظري وفصلين تطبيقيين، ثم خاتمة أدرجنا فيها النتائج الّتي توصل إليها البحث، فخصّ **الفصل الأول** الإطار المفاهيمي الّذي تناولنا فيه التعريف اللّغوي والاصطلاحي للسّيرة الذّاتية عند النقاد العرب والغرب، ومن ثمّة أعطينا علاقته بالأجناس الأخرى، أهمها الرواية حيث قدمنا الفروق الجوهرية بينها وبين السّيرة الذّاتية وكذلك الفروق بين السّيرة الذّاتية الروائية والرواية السّيرذاتية باعتبارهما نتاجا للتفاعل بين السّيرة الذّاتية والرواية، كما أعطينا نظرة عن السّيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث بصفة عامة والأدب الجزائري خاصة.

أمّا **الفصل الثاني** عملنا فيه على تطبيق منهج فليب لوجون على نصّ (سيرة المنتهى) وبحثنا عن تجليات الميثاق السّيرذاتي على المستوى الداخلي للنّص (شكل الحكي وتطابق المؤلِّف والسّارد والشّخصية)، وعلى المستوى الخارجي للنّص(العنوان والغلاف والمقتبسات والحوارات...) هذه العناصر الّتي تدعّم الميثاق المنجز في النّص وتثبت مشروعيته.

وأخيرا **الفصل الثالث** الّذي درسنا فيه الميثاق المرجعي الّذي له علاقة تداخل بالميثاق السّيرذاتي، والّذي يُحيل على صدقية المحكي داخل النّص وتتبعنا تحوّل المرجعي من الواقعي إلى التخيّيلي انطلاقا من وظيفتهما، على الرّغم من التّعارض الظّاهري بينهما، فدرسنا فضاء السّيرة (الشّخصيات والزمان والمكان)، باعتبار أنّ النّص أدبي مثل بقية الأنواع، نوع لا يحكمه التعاقد بين المؤلِّف والسّارد والشّخصية فقط، بل توجّهه الاختيارات الجمالية للمؤلِّف، خاصة وأنّ المؤلِّف نحى منحى الرواية العجائبية في أسلوب الحكي حين

استعمل طريقة المعراج . بعدها اتجهنا إلى تجنيس نص (سيرة المنتهى) الّذي وجدنا أنفسنا أمام متاهة لا مخرج منها رغم العقد القرائي المثبّت على الغلاف رواية سيرية لكن طبيعة النّص لا تذلّل الصّعاب الّتي تعترض قراءة النّص.

وانتهى البحث بخاتمة تضمّنت ما توصلت إليه الدراسة من نتائج يمكن إجمالها في النّقاط الآتية:

1 – النّصوص السّير ذاتية هي الّتي تفرض تعريفا معينا،وليست التصورات النظرية القبلية أو الحدود التعريفية الّتي تفرض القوالب الجاهزة والأشكال الموجدة.

2 – السّيرة الذّاتية هي خطاب يرفض التقعيد ومن الصّعب على أيّ باحث أو ناقد أن يقرّ بصفاء هذا الخطاب وأنّ الكاتب مجبر على عرض قصة حياته بشكل كلي.

3 – الشّروط الّتي وضعها النقاد ماهي إلا عبارة عن الإطار العام الّذي يحوي مجموعة من الأساليب الخاصة بكل خطاب سيرذاتي، وبالتّالي لا يمكننا أن نتحدّث عن أسلوب واحد ونموذجي للكتابة عن الذّات؛ بمعنى أنّ الكاتب له الحرية المطلقة في عملية الإبداع.

4 – السّيرة الذّاتية الروائية هي المنطقة الوسط المشتركة بين السّيرة الذّاتية والرواية الّتي يمكن تفعيلها لتطبيق الأعمال السّيرذاتية الّتي تتّخذ أسلوب الكتابة الروائية طريقة لسرد حياة مؤلّفيها.

5 – بهذا النّص السّيري (واسيني الأعرج) يعارض ويخالف الناقد الفرنسي(فليب لوجون) في مفهومه المادي الّذي وضعه للسّيرة الذّاتية، الّذي يقتل حرية الكتابة في عمقها.ودخل معه في خيارات مضادة سمحت له بخرق هذا المفهوم الدّغمائي، إمّا على مستوى الشّخصيات أو على مستوى الميثاق المرجعي.

6 – لقد حقّق نص (سيرة المنتهى) تحوّلا مهما في الكتابة عن الذّات حيث جمع الواقعي المرجعي بالمتخيّل الجمالي في صيغة متوازنة جنبا إلى جنب يصعب التفريق بينهما.

7 – إنّ متاهة التجنيس الّتي وضعنا فيها الروائي (واسيني الأعرج) تدلّ على أنّ هذا النّص تجاوز قواعد التجنيس الأدبية بأعراف جديدة في تعامله مع عالمين واقعي (دنيوي) ومتخيّل (أخروي).

8 – نص (سيرة المنتهى) يجعلنا أمام إعادة قراءة أعمال الروائي (واسيني الأعرج) لتتبّع أجزاء سيرته الموزّعة عبر نصوصه السابقة، وكيفية تنقّلها داخل عالم التخيّيل.

الملخص بالفرنسية

Résumé:

Cette étude se veut une recherche de la Charte de l'Autobiographie à travers le roman de Wassini Laredj «***La biographie de la fin, je l'ai vécue comme elle le voulait***», et de découvrir la validité des conditions mises par le critique français Philippe Lejeune en identifiant les éléments autobiographiques à l'intérieur et à l'extérieur du texte et qui sont considérés comme des indicateurs et des indices pour cette recherche.

L'étude est divisée en trois chapitres, le premier est consacré à la théorie, les deux autres à l'étude pratique.

Dans le premier chapitre, nous avons traité le cadre conceptuel dans lequel nous présentons la définition linguistique et la définition terminologique de l'autobiographie chez les critiques arabes et occidentaux, ainsi que de sa relation avec d'autres genres tels que le roman qui est considéré comme le genre dominant. Nous donnons les principales différences entre le roman et l'autobiographie, et la différence entre l'autobiographie narrative et le roman en tant qu'autobiographie, car elles résultent de l'interaction entre la biographie et le roman. Nous donnons également un aperçu sur l'autobiographie dans la littérature arabe moderne en général et de la littérature algérienne en particulier.

Le deuxième chapitre englobe une étude pratique au moyen de l'approche mise en œuvre par Philippe Lejeune sur le texte «L'autobiographie de la fin». Nous avons examiné les manifestations de la Charte de l'Autobiographie tant au niveau interne du texte (forme du récit et conformité de l'auteur, du narrateur et du Personnage) qu'au niveau externe du texte (titre, couverture, citations et dialogues…) ces éléments viennent appuyer la Charte réalisée dans le texte et en vérifier la légitimité.

Enfin, le troisième chapitre, dans lequel nous avons étudié la charte de référence qui a un rapport interférentiel avec la charte de l'autobiographie, et fait référence à la crédibilité du discours au sein du texte, Ensuite, nous suivons la piste de la transformation de la référence à partir du réel à l'imaginaire en fonction de leur fonction malgré l'apparente contradiction qui les oppose. Nous avons étudié l'espace de la biographie (caractères, heure et lieu) tenant compte que le texte est de nature littéraire comme le reste des genres, non régi par le contrat entre l'auteur et le narrateur et le personnage seul, mais par un texte orienté par des choix esthétiques de l'auteur, d'autant plus que ce dernier se penchait au roman miraculeux dans son style narratif en utilisant la méthode du Miaradj. Nous

allons donc après avoir classé le texte (biographie de la fin), pour se faire, nous nous retrouvons devant un labyrinthe malgré le contrat de lecture établi sur la couverture du roman autobiographique, mais la nature du texte ne pallie pas les difficultés de sa lecture.

La recherche s'achève par une conclusion portant les résultats de l'étude dont nous résumons dans les points suivants:

1. Ce sont les textes autobiographiques qui imposent une certaine définition, et non les idées préconçues théoriques ou les limites de définition qui imposent des modèles préconçus et des formes existantes.

2 - L'autobiographie est un discours qui refuse tout fondement et oblige tout chercheur ou critique à reconnaître l'intégrité de ce discours, que l'écrivain est obligé de présenter l'histoire de sa vie dans sa globalité.

3. Les conditions posées par les critiques ne sont que le cadre général qui englobe un ensemble de méthodes pour chaque discours autobiographique, et nous ne pouvons donc pas parler d'une manière unique et typique d'écrire une biographie; c'est-à-dire que l'écrivain a une liberté absolue dans le processus de création.

4 - L'autobiographie narrative est l'espace intermédiaire commun entre l'autobiographie et du roman et qui peut être mise en œuvre pour l'application des travaux autobiographiques qui prennent le style narrative comme un moyen de raconter la vie de ses auteurs.

5 - Par ce texte autobiographique (Wassini Laredj) s'oppose au critique français (Philippe Lejeune) dans le concept matériel dont il met en œuvre pour l'autobiographie, qui a pour conséquence d'annihiler la liberté d'écriture en profondeur, et entre avec lui dans des choix antagonistes qui lui ont permis de transgresser ce concept dogmatique, que ce soit au niveau des personnages ou de la charte de référence.

6 - Le texte (La biographie de la fin) a concrétisé un changement important dans l'écriture sur soi, il fait la jonction entre la référence réaliste et l'imagination esthétique dans une formule équilibrée côte à côte dont il est difficile d'en faire la différence.

7 - Le labyrinthe de classification dans lequel le romancier Wassini nous a placé indique que ce texte va à l'encontre des règles de classification littéraire, par le biais de nouvelles traditions dans sn comportement avec deux mondes : l'un est réel, l'autre est imaginaire.

1. 8 - Le texte (La biographie de la fin) nous exhorte à relire les œuvres du romancier (Wassini Laredj) pour retracer des parties de sa biographie partiellement disposées dans ses textes précédents, et la manière dont elle évolue dans le monde de l'imaginaire.

الملخص بالإنجليزية

Abstract :

This study is intended to the search of the Autobiography Charter in Wassini Laredj "***The Biography of the end, I lived as it wanted*** ", and to find out the validity of the conditions developed by French critic Philippe Lejeune by identifying the autobiographic elements inside and outside the text, which are indicators and clues for this search.

The study is divided into three chapters, one includes theoretical matters, the two others are devoted to case study.

The first chapter deals with the conceptual framework in which we discuss the linguistic and the standard definition of autobiography among Arab and Western critics, so its relationship to other genres such as the novel which is considered as the most important genre. We give the main differences between the novel and the autobiography, and the difference between the narrative autobiography and the novel as an autobiography as they are a result of the interaction between the biography and the novel. We also give a look at the autobiography in modern Arabic literature in general and Algerian literature in particular.

The second chapter includes an applied study through Philippe Lejeune approach on the "The autobiography of the end" text. We examined the manifestations of the Autobiography Charter at the internal level of the text (the form of the narrative and the conformity of the author, the narrator and the Character), and at the external level of the text (title, cover, quotations and dialogues …) these elements come to supports the Charter achieved in the text and verifies its legitimacy.

Finally, the third chapter, in which we studied the reference charter, which has an interferential relation to the autobiography charter, and refers to the credibility of the related discourse within the text. After that, we go after the transformation of the reference from the real to the imaginary according to their function despite the apparent contradiction between them. we studied the space of the biography (characters, time and place) considering that the text is literary like the rest of the genres, not governed by the contract between the author and the narrator and the character only, but a text that is oriented by aesthetic choices of the author, especially as the author follows the miraculous novel in his narrating style by using the Miaradj method. So, we go after classifying the text (biography of the end), and that, we find ourselves in front of a maze

despite the contract of reading established on the cover of the autobiographic novel, but the nature of the text does not overcome the difficulties in reading it.

The research takes end with a conclusion with the results of the study summarized in the following points:

1. It is the autobiographical texts that impose a certain definition, not the theoretical preconceptions or limits of definition that impose preconceived patterns and existing forms.

2 - Autobiography is a discourse that refuses to be ruled, and make any researcher or critic in front of difficulties to recognize the integrity of this discourse, and that the writer is forced to present the story of his life from every angle in its whole.

3. The conditions laid down by the critics are only the general framework that contains a set of methods for each autobiographic discourse, and therefore we can not speak of a single and typical way of writing about oneself; that is, the writer has absolute freedom in the process of creation.

4 - Narrative autobiography is the middle area common to autobiography and the novel that can be activated to apply an autobiographic work that takes narrative writing style as a way to narrate the life of its authors.

5 - Within this autobiographic text * (Wassini Laredj) is opposed to and flies in the face of the French critic (Philippe Lejeune) in the material concept of the autobiography, which annihilated the writing freedom in depth, and enter with him in the counter options that allowed him to break this dogmatic concept, whether at the level of characters or reference charter.

6 - The text (The biography of the end) has achieved an important shift in the writing of the self, where it gather the realist reference to the aesthetic imagination in a balanced formula side by side that is difficult to differentiate between them.

7 - The labyrinth of classification in which the novelist Wassini has put us in it, indicates that this text has goes aver rules of classification by means of new traditions when dealing with two worldly worlds (one is real, the other is imaginary).

8 - The text (The biography of the end) urges us to re-read the works of the novelist (Wassini Laredj) to trace his biography partly disposed through his previous texts, and how it moves within the world of imagination.

فهرس الجداول والمخططات

فهرس الجداول أو المخطّطات

تسمية الجدول أو المخطّط	الصفحة
جدول التنويعات السّردية لجورج ماي	32
جدول يوضح الفرق بين السّيرة الذّاتية والرواية	36
مخطط يوضح الفرق بين الرواية السّيرذاتية والسّيرذاتية الروائية	49
جدول تصنيف النّصوص الروائية حسب نوع التعاقد	59
جدول الضمائر النحوية داخل السّيرة الذّاتية	66
جدول يوضح المساحة الّتي يشغلها الرّواة داخل سيرة المنتهى	137
مخطّط حركة الذّات باتّجاه ذاتها	143
مخطّط يوضح تلقّي العنوان كعقد قراءة	156
مخطّط مسار حياة واسيني الأعرج من خلال سيرة المنتهى	165
جدول العناوين الداخلية ودلالتها في سيرة المنتهى	168
جدول حوارات واسيني الأعرج بخصوص سيرة المنتهى	195

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدّمة 6

السّيرة الذّاتية الإطار المفاهيمي ومسار التطوّر: 13

1 – المفهوم اللّغوي والاصطّلاحي : 13

1 – 1 – : عند العرب 13

1 – 2– عند الغرب : 18

2 – الأجناس المجاورة للسّيرة الذّاتية : 24

2 – 1 – السّيرة الذّاتية والتاريخ: 25

2 – 2– السّيرة الذّاتية والمذكرات : 27

2 – 3 – السّيرة الذّاتية واليوميات :.....28

2 – 4 – السّيرة الذّاتية والاعترافات :.....29

2 – 5 – السّيرة الذّاتية والرسائل:.....30

2 – 6– السّيرة الذّاتية و الرواية :.....31

2 – 6 – 1– الرواية السّيرذاتية 38

2 – 6 – 2– السّيرذاتية الروائية :.....43

3 – فليب لوجون /الميثاق السّيرذاتي :.....50

3 – 1 – في المصطلح : 50

3 – 2 : مفهوم الميثاق السّير ذاتي : (L' act autobiographique)...51

3 – 2 – 1 – ضمير الحكي : أنا ، أنت ، هو 59

3– 2 – 2 – المؤلّف / الاسم المستعار : 64

3 – 3: فضاء السّيرة الذّاتية : 67

4 – السّيرة الذّاتية وتطوّرها في الأدب العربي الحديث: 69

5 – السّيرة الذّاتية في الأدب الجزائري: 74

الفصل الثّاني : تجلّيات الميثاق السّيرذاتي في"سيرة المنتهى" 82

2 – 1 ثنائية القناع والتجلي في روايات واسيني الأعرج: 82

2 – 1– 1 : القناع / التماهي السّيري :.....82

2 – 2: المكوّن الشّكلي في سيرة المنتهى/ التجلّي وعجائبيّة التّشكيل 92

2 – 3 : الميثاق السّيرذاتي الدّاخل نصّي في(سيرة المنتهى): 107

2 – 3 – 1 :الميثاق السّيرذاتي:.....108

2– 3–1 – 1 :الميثاق الروائي :.....109

2 – 3–1 – 2 :الميثاق السّيرذاتي : 110

2 – 3 – 2 : تطابق الثّالوث السّردي (المؤلّف/السّارد /الشّخصية): 116

2 – 3 – 2 – 1: السّرد المذوّت / قول الذّات عن طريق الذّوات الأخرى: 120

2 – 3 –2 – 2 :السّارد = الشّخصية :.....128

2 – 3 –2 – 3: ذات التلفّظ /الملفوظ في النّص :.....130

2 – 4 : الميثاق السّيرذاتي الخارج نصّي :.....131

2 – 4 – 1 : :العنوان : 132

2 – 4 – 2: صورة الغلاف :.....139

2 – 4 – 3: العناوين الدّاخلية : 145
2 – 4 – 4: اسم المؤلّف : 153
2 – 4 – 5: توظيف ضمير المتكلّم : 154
2 – 4 – 6: الإهداء : 155
2 – 4 – 7: التّصدير/المقتبسات : 159
2 – 4 – 8: المقدمة : 164
2 – 4 – 9: النّص الملحق : 165
2 – 4 – 10: الحوارات : 168
الفصل الثالث : المرجع / من الواقع إلى المتخيل في رواية سيرة المنتهى:.175
3- 1 الشّخصيات / أسطرة الذّات:.....177
3-1- 1 الشّخصية الرئيسية / بطل الرواية السّير الذاتية : 179
3-1- 2 الشخصيات المحورية / الأعمدة :.....181
3-1-2 -1 العمود الأوّل / الجدّ الروخو : 182
3-1-2- 2 العمود الحكائي الثّاني / الجدّة حنا فاطنة : 184
3-1-2 – 3 عمود الوفاء و قوة الصمود / الأم ميما أميزار:.....185
3-1-2 – 4 عمود الحب/ مينا أو آمنة : 186
3-1 - 2-5 عمود اللّغة / سيرفنتاس:.....188
3-1 – 3 الشّخصيات الثّانوية: 188
3-1-3 - 1 شخصيّات تُحيل على العائلة:.....188
3-1-3- 2 شخصيات تاريخية/ مرجعية.....190

3-1-3- 3 شخصيات الأصدقاء: 191

3-1-4 الشّخصيات المتخيّلة : 191

3-1-4 -1 السّاقي : 192

3-1-4 -2 الطفلة :..... 193

3-1-4 -3 ألدونثا :..... 193

3-1-4 -4 ألبينو: 194

3-2 المكان/ فوضويّة العالم الأرضي وعجائبيّة العالم العلوي المتخيّل : 196

3 – 2 – 1 المكان العلوي/السمائي: 200

3-2-2 المكان الأرضي /السّفلي..... 202

3-2-2- 1 : الأندلس (الهوية) / الفردوس المفقود: 203

3-2-2 أماكن الطفولة / ذاكرة المكان 208

3 – 2 – 2 -2 أماكن المنفى : 224

3-3 – الزمن / سكونية الحياة وحركية الموت: 227

3-3-1 :آلية التذكر / الزمن المستذكر : 234

3-3-2 الاستباق:..... 240

3-3- 3 المشهد: 242

3-3- 4 الوقفة: 242

3-3-5 التلخيص:..... 246

3-3-6 النقلات الزمنية:..... 247

3 – 4 تجنيس نص سيرة المنتهى/ متاهة التجنيس : 251

الخاتمة: 258

المصادر والمراجع: 262

الملاحق: 277

الملحق الأول: واسيني الأعرج – Wassini Laredj 277

الملحق الثاني: فليب لوجون Philippe Le Jeune 285

الملخص بالعربية 288

الملخص بالفرنسية 292

الملخص بالإنجليزية 296

فهرس الجداول أو المخطّطات 300

فهرس الموضوعات: 302