الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل
كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي.....

مذكرة بعنوان:

الواقع والمتخيل في رواية السيرة "سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني" لواسيني الأعرج أنموذجا.

مذكرة مكملة لنيل متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد عربي معاصر

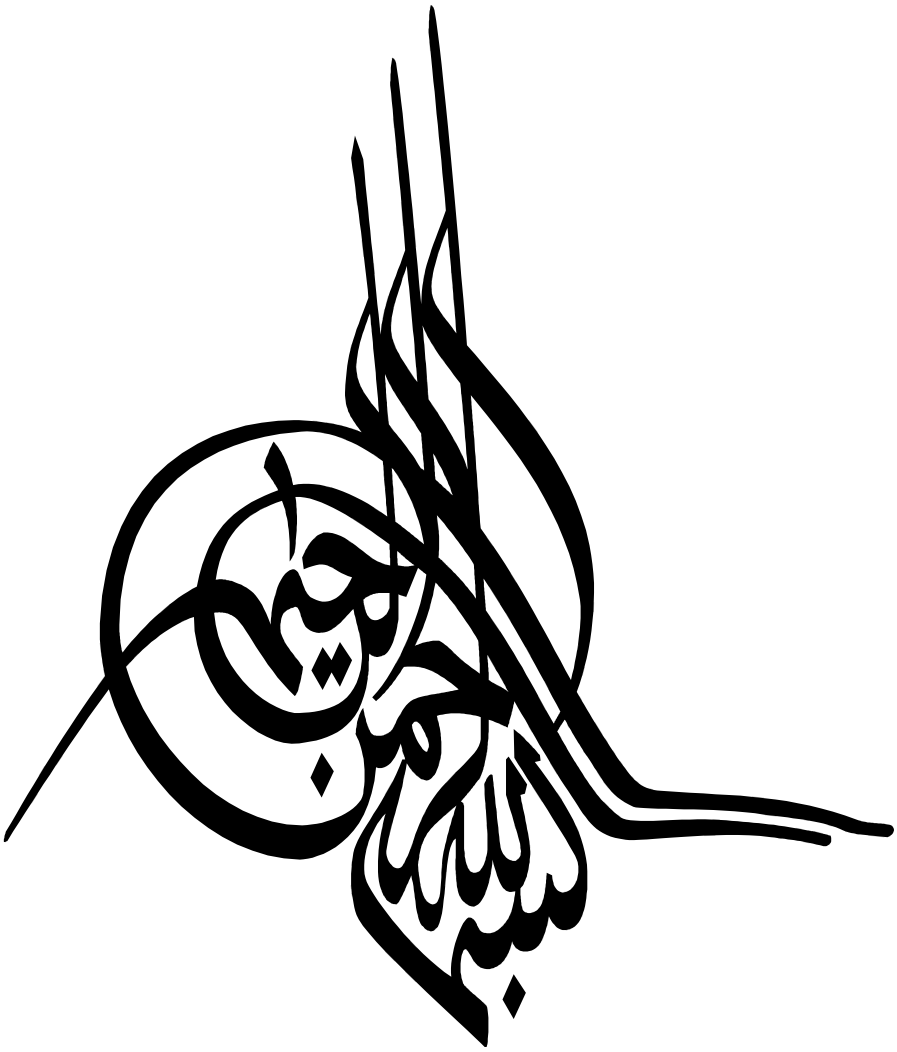
إعداد الطالبتين:
* هدى بصيصل
* ندى غلبي

إشراف الأستاذة:
*حياة هروال

أعضاء لجنة المناقشة:

- **الأستاذة/ كريمة بوخاري.....رئيسا**
- **الأستاذة/ حياة هروال.....مشرفا ومقررا**
- **الدكتورة/ آمنة بوكيل..... عضوا مناقشا**

السنة الجامعية
1436-1437 هـ
2015-2016 م


بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

الحمد لله ما غرد بلبل وصدح، وما اهتدى قلب وانشرح، وما عم فينا سرور وفرح، الحمد لله ما ارتفع نور الحق وظهر، وما تراجع الباطل وتقهقر، وما سال نبع ماء وتفجر، وما طلع صبح وأسفر، وصلاة وسلامًا طبيين مباركين على النبي المطهر صاحب الوجه الأنور والجبين الأزهر، ما سار كسفين للحق وأبحر، وما علا نجم في السماءوأبهر، وعلى آله وصحبه خير أهل ومعشر، صلاة وسلامًا إلى يوم البعث والمحشر.

شكر وتقدير:

الحمد لله الذي تتم به خير الأعمال والذي بحمده يكون

خير الإكمال الذي كان لنا خير المعين وفي صبرنا كان نعم اليقين لله نجزي الثناء

ونقدم عملا نرجو منه الرضا بحمده أكملنا دراستنا.

وإن كان لابد أن نرجع الفضل إلى أهله والتقدير إلى صاحبه فإننا نبادر

إلى تقديم الشكر والتقدير لأستاذتنا الفاضلة حياة هروال على قبولها الإشراف

على موضوعنا وصبرها الدائم علينا وتشجيعها لنا.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر لكل من ساهم من قريب أو من بعيد

في انجاز هذا العمل.

مقدمة

مقدمة:

يعد فن الرواية في الجزائر من بين الفنون الأدبية التي لاقت رواجًا واسعًا، حيث مرّ عبر عدة مراحل زمنية من أجل الوصول لما هو عليه اليوم، فقد أضحت تتنافس مع الفنون الأخرى من أجل الريادة، فكانت فترة السبعينات هي الانطلاقة الفعلية لظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، بعد أن سيطرت عليها لغة الاستعمار ردحا من الزمن، ليبرز في هذه الفترة البعد الاجتماعي في الإبداع، لكن مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات ظهرت موجة جديدة من الرواية الجزائرية، تحرّرت من أسر الرواية الكلاسيكية لتعبّر عن انسداد الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، محاولة نقده من زوايا ايديولوجية متباينة، ثم راحت تتطور شيئا فشيئا إلى أن وصلت لما هي عليه الآن، حيث خرجت من رداء الخصوصية إلى العالمية وأصبحت تقارع الآداب الأخرى.

فبتخليها عن انغلاقها على نفسها واستثمارها لتقنيات الفنون الإبداعية القريبة والبعيدة وإزاحة الحدود بين الأنواع الأدبية، أفضى إلى إنتاج نص لا يمكن تصنيفه، لاسيما في الكتابة الروائية السيرية التي تعتمد على نوعين من الكتابة: الأول واقعي تسجيلي يدوّن حياة شخص ما، أما الثاني فهو تخييلي يخرج النص من دائرة الرتابة والتقريرية إلى فضاءات رحبة يصنعها الخيال والحلم، لإنتاج خطاب يتميز بفرادته ونوعيته وقدرته على الإبهار، فقد حاول كثير من الكتاب التجريب، الذي يعني الخروج عن المألوف والإتيان بالشيء الجديد وإزاحة الحدود بين الأنواع الأدبية، لأجل إنتاج نص مغاير.

لقد أصبح التجريب إذن خيارًا كتابيًا ومطية للانتقال من سلطة النموذج النصي إلى الابتكار والخلق، وهذا ما تجلى في رواية سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، والتي هي موضوع دراستنا هذه الموسومة "بالواقع والمتخيل في رواية السيرة سيرة المنتهى عشتها ... كما اشتهتني" لواسيني الأعرج أنموذجًا حيث دوّنها في شكل حلم سافر عبره في رحلة متخيلة إلى عالم الآخرة.

وتكمن أهمية الموضوع في إبراز علاقة الواقع بالمتخيل في رواية السيرة، ودور التجريب في خلق التميز في مثل هذه الأعمال الأدبية.

وقد دعانا لخوض غمار هذا البحث أسباب عديدة أهمها: إثراء المكتبة بموضوع جديد، شغفنا بالنثر والنصوص الروائية خاصة، وكذلك حداثة الموضوع باعتبار الرواية جديدة وعدم تناولها على حد علمنا بالدراسة.

وجدير بالذكر أننا نروم في بحثنا هذا تسليط الضوء على أدب أحد أعمدة الرواية الجزائرية المعاصرة في رواية ضمّنها الكثير من سيرته الشخصية خاصة في جانبها الإبداعي، حيث استطاع أن يشاكس قارئه بنص يجمع بين التأريخ لوقائع حياتية خاصة واللعب على ماكنة لفظية أخرجت النص من دائرة الرتابة والتقريرية إلى عالم فسيح من الحلم والخيال. وهو ما ساقنا إلى طرح تساؤلات جوهرية من شأنها توضيح بعض الرؤى والالتباسات في هذا العمل السيري نذكر أهمها: ما المقصود برواية السيرة؟ كيف يمكن أن تشكل رواية السيرة خطابا واقعيا ممزوجا بالخيال؟ وكيف تجلت علاقة الواقع بالمتخيل في رواية السيرة؟ كيف استطاع واسيني الأعرج تطويع تقنيات السرد ليعيد تركيبها وتشكيلها لتتناسب مع موضوع روايته السيرية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات ارتأينا تقسيم بحثنا هذا إلى مقدمة وفصلين ثم خاتمة، تطرقنا في المقدمة إلى تمهيد عن الرواية الجزائرية، ثم تدرجنا إلى رواية السيرة، أما الفصل الأول والمعنون بقراءة في المصطلحات والمفاهيم فقد عمدنا إلى تعريف الواقع والمتخيل من الناحية اللغوية والاصطلاحية، وإبراز العلاقة بينهما في رواية السيرة، أما الفصل الثاني والذي كان تحت عنوان التقاطعات التخييلية في رواية السيرة، الذي قمنا فيه باستخراج الشخصيات والزمان والمكان الواقعية والمتخيلة، وكذلك تحدثنا عن اللغة الموظفة في هذه الرواية، ثم أنهينا دراستنا بخاتمة تضمنت مجموعة من النتائج والملاحظات.

ولأن لكل رحلة بحثية منهجها، فقد كان منهج بحثنا في هذه الدراسة منهجا تأويليا، من أجل الكشف عن الدلالات المتضمنة في هذا العمل الفني، ومقاربة الخطابات النصية وتأويلها.

وقد واجهتنا صعوبات تمثلت في ضيق الوقت، وصعوبة التفريق بين ما هو واقعي وما هو متخيل في الرواية.

كما نشير إلى أنه توجد دراسات سابقة تناولت شق يشبه دراستنا وهي مذكرة الواقع والمتخيل في رواية الموت في وهران للحبيب السايح، ومذكرة الواقع والمتخيل في الرواية التاريخية (دراسة تطبيقية لكتاب الأمير لواسيني الأعرج).

كما استخدمنا في دراستنا هذه مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: الخيال والمتخيل ليوسف الإدريسي، المتخيل السردي لعبد الله إبراهيم، وكتاب السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي لفيليب لوجون، فن السيرة لإحسان عباس، الخطاب الروائي لميخائيل باختين، سيميولوجيا الشخصيات الروائية لفيليب هامون، في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض، بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي وغيرها.

وفي الأخير لا يفوتنا التوجه الشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة التي أشرفت على هذا البحث، ورافقتنا في جميع مراحله وأطواره، وكل من كان له عون في هذه الدراسة.

الفصل الأول: قراءة في المصطلحات والمفاهيم.

أولا: مفهوم الواقع (لغة واصطلاحا)

ثانيا: مفهوم المتخيل (لغة واصطلاحا)

ثالثا: جدلية العلاقة بين الواقع والمتخيّل في رواية السيرة.

أولا– مفهوم الواقع:

1–لغة:

ورد الفعل وقع في "لسان العرب" لابن منظور على النحو الآتي:

"وقع: وقَع على الشيء ومنه يَقَعُ وقْعاً ووُقُوعاً: سقَطَ، ووَقَعَ الشيءُ من يدي كذلك، وأَوْقَعَهُ غيره ووَقَعْتُ من كذا وعن كذا وَقَعاً، ووَقَعَ المطر بالأرض، ولا يقال سقط؛ هذا قول أهل اللغة (...) ويقال: وقَع الشيءُ مَوْقِعَه، والعرب تقول: وقَعَ رَبِيعٌ بالأرض يقَعُ وُقُوعاً لأول مطر يَقَعُ في الخريف (...) المَوْقِعُ موضع لكل واقِعٍ. تقول إِنَّ هذا الشيء ليَقَعُ من قلبي مَوْقِعاً، يكون ذلك في المسرَّةِ والمساءةِ. والنسر الواقِعُ: نَجْمٌ سمي بذلك كأنه كاسِرٌ جناحَيْه من خلفه (...) والوَاقِعُ: الذي يَنْقُرُ الرَّحى وهم الوَقَعةُ. والوَقْعُ: السحابُ الرَّقيق، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعاً."[1]

وورد أيضا في أساس البلاغة للزمخشري بدلالات مختلفة منها:

"وقع الشيء على الأرض وقوعاً، وأَوْقَعتُه إيقاعاً، ووقع الطائر على الشجرة (...) وتوقّعته ترقّبت وقوعه، ووقع الربيع في الأرض، وانتجعوا مواقع الغيث ومساقطه، وأصفى من ماء الوقيعة والوقائع وهي المناقع (...) ووقع الأمر: حصل ووجد، ووقع في قلب السّفر، وفلان يسّف ولا يقع: إذا دنا من الأمر ثم لا يفعله، وإنّه ليقع منّي موقع مسرّة أو مَسَاءَةٍ، وهو صاحب وقيعة ووقائع ..."[2] فهذا المصطلح لم يخرج عن هذا المفهوم فكلها ترتبط بالشيء الحاصل وما وقع فعلا، ويقال "الوَقْع: وقْعَةُ الضَرْبِ بالشيء، والمكان المرْتَفِعُ من الجبلِ (...) .والوَقْعَةُ بالحَرْبِ:

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص 260– 263.

[2]– الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998، ج1، ص 350.

صدمةٌ بعد صدمةٍ، والإسم: الوقيعة، والواقِعة. ووقائع العرب أيام حروبها"[1]، ومنه فلفظة الواقع ترجع أصولها إلى الفعل الثلاثي "وقع" الذي يرتبط بالشيء الحاصل والمجسد.

2- اصطلاحا:

يعتبر مصطلح الواقع من المصطلحات المستعصية على التعريف، فهو كلمة نتداولها كثيرًا في حياتنا اليومية، وتشير إلى ما هو موجود، فالواقع لم يرد له تعريف مستقل، وإنما ارتبط بالواقعية "كمذهب يطلب من الفن أن يعبر عن الصفات الحقيقية لما هو موجود وهي الإحساس بالواقع والتقيد به"[2]، كما يتداخل معه مصطلح الواقعي "وهو المنسوب إلى الواقع، ويرادفه الوجودي الحقيقي، والفعلي ويقابله الخيالي، والوهمي، نقول: الرجل الواقعي، أي الرجل الذي يرى الأشياء كما هي عليه في الواقع ويتخذ إزاءها ما يناسبها من التدابير، دون التأثر بالأوهام والأحلام."[3] أي أنه وثيق الصلة بالواقع المعاش، رافض لكل الأشياء التي تفصله عنه. "فالواقعية هي أحد المفاهيم التي لازمها التباس الولادة (...) وهي تصور مادي للعالم، يقبل بمادية الواقع ويرفض الحقائق المتعالية، يتعامل مع ما هو تاريخي. يشير إلى الإنسان وإن كان لا يعتبره جذرا (...) الواقعية نظرية وتاريخ، أو نظرية تكوّنت في التاريخ، تشير إلى عصر التنوير كبداية، وإلى القرن التاسع عشر كذروة للمسار."[4] ومنه فإن الواقعية تهتم بما هو موجود وكائن لا بما يجب أن يكون.

كما نجد له تعريفات أخرى فهو "بمعناه البسيط والمتبادر إلى الذهن، الذي يقف عند تناول حوادث الحياة اليومية ذات الصلة بالعصر والمجتمع"[5]، بمعنى أن لكل مجتمع واقع يعيشه يختلف عن غيره من المجتمعات، فهو

[1]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005، ص 773.

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، (د.ط)، 1982، ج2، ص 553.

[3]- المرجع نفسه، ص 552.

[4]- فيصل درّاج، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، ط1، 1989، ص 19، 20.

[5]- محمد حسين عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (د.س)، ص 11.

"كل أثر مادي مدرك بواسطة الحواس، وكل حدث يمكن إدراكه بالمشاهدة، وكل تجربة عقلية، عاطفية، يعانيها الإنسان"[1]. فهو الشيء الذي يمكن رؤيته على أرض الواقع بمعنى أنه "معطى حقيقي وموضوعي."[2]

[1]– جماعة من الباحثين، إشراف حميد الحمداني: النص الأدبي بين الواقع والمتخيل، مطبعة أنفور–برانت، ط1، (د.س)، ص 136 .

[2]– حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 43.

ثانيا_ مفهوم المتخيّل:

1- لغة:

لم ترد كلمة المتخيَّل كمصطلح في قواميس اللغة بهذه الصيغة وإنما ورد بصيغة "خال" فنجد في قاموس المحيط "خال الشيء: يخال خيلاً وخَيْلَةً، ويكسران، وخالاً وخَيَلاَناً، محرَّكةً، ومَخيلَةً ومَخالَةً وخَيلُولةً: ظَنَّه، ونقول في مُستقبَلِهِ: إخالُ، بكسر الهمزة، وخَيَّلَ عليه تخييلاً وتخيُّلاً: وجَّهَ التُهمة إليه. والسَّحابة المخيلَةُ والمخَيِّل والمخيلةُ والمختالة: التي تحسبُها ماطرة. وأخْيَلْنا وأخَلْنا: شُمنا سحابة مُخَيلَةً، وأخيَلَت السماء وتخيَّلَتْ: تهيَّأت للمطر، والخالُ، السحاب لا يخلفُ مطرُهُ، أو لا مطر فيه (...) والخيال والخيالَةُ: م اتشبَّه لك في اليقظة والحُلم من صورةٍ، ج، أخيلة (...) والخيال: كساء أسود يُنصبُ على عودٍ، يُخَيَّلُ به للبهائم والطير، فتظنُّه إنسانا."[1]

كما ورد في قاموس محيط المحيط "خال الشيء: يخالهُ خَيلاَ وخيلاً وخيلةً وخالاً وخَيَلاَناً ومخيلةً ومَخالةً (...) وخيل إليه أنه كذا على المجهول توهَّم أنه كذا. (...) وتخيَّل له كذا تشبَّه، يقال تخيَّلته فتخيل لي. والخيال الظن والوهم وما تشبَّه لك في اليقظة والحلم من صورةٍ يُذكر ويؤنث ج أخيِلة (...) وفي الكليات الخيال مرتع الأفكار كما أن المثال مرتع الأبصار. والخيال قد يقال للصورة الباقية من المحسوسات بعد غيبة في المنام وفي اليقظة، والطيف لا يقال إلا في ما كان حال النوم."[2]

[1]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط (مرجع سابق)، ص 996.

[2]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، (د.س)، ص 264.

2- اصطلاحا:

المتخيل مصطلح يراد به الأثر المادي الناتج عن الخيال، أو تجسد للقوى الباطنية في شكل عمل إبداعي، فهو "معطى مادي يدل على الخيال ويقوم شاهدا عليه، ومن ثم يتقدَّم بوصفه جسرا للعبور إليه والاقتراب منه (...) إنه صورة الخيال وقد تحولت من مستواها الذهني المجرد والباطني فتشكلت في قالب تمثيلي ومظهر إيحائي ملموس."[1]

وباعتبار أن الخيال والمتخيل والتخييل لهم نفس الجذر الاشتقاقي فهذا يدل على وجود علاقة بين هذه العناصر الثلاث. فقد حظي الخيال باهتمام واسع "في المذاهب الفلسفية والسيكولوجية، وفي دراسات البلاغة والنقد الأدبي"[2] فقد اهتم به الفلاسفة والمفكرين في الثقافتين الغربية والعربية، وإن كانت بداية اهتمامات العرب به برزت عن طريق ترجماتهم لكتب أفلاطون وأرسطو.

"فالتصورات الفلسفية القديمة للخيال كانت تصوغ في كثير من الأحيان- بحكم سيادة نزعات العقلانية وهيمنة الأفكار الوضعية التجريبية- مواقف تشكيكية تنقص من وظيفته الإدراكية وترتاب في قدرته على تقديم معرفة صحيحة بالعالم، وكانت تتهمه على الدوام بالتضليل والخداع."[3] أي أن الثقافة اليونانية القديمة تمجد وترفع من شأن العقل وتعتبره السبيل المؤدي إلى الحقيقة.

فلو رجعنا إلى التراث المعرفي الذي خلفه أفلاطون سنلاحظ "غياب كلمة "الخيال" بالمعنى الذي تدل فيه على القوة الباطنية للإدراك الذهني"[4] لكنه اعتبرها "الجزء الوضيع من النفس، وبالقوة اللاعقلانية (...) ويقسم ملكات الإدراك الذهني إلى قسمين رئيسين ومتقابلين: فالجزء الأول هو العقل، وهو جزء شريف وفاضل، والجزء

[1]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، الملتقى، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 7، 8.
[2]- عاطف جوده نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1984، ص 5.
[3]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل (مرجع سابق)، ص 9.
[4]- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات مقاربات، ط1، 2008، ص 22.

الآخر هو الخيال وهو جزء دنيء وخسيس. ومرد سمو العقل إلى كون أحكامه تستند على القياسات البرهانية الصحيحة والمنطقية (...) أما خسة الخيال فتعود إلى كون مواضيعه تنبني على الظنون والاعتقادات الباطلة".[1]

كما نجده استخدم مصطلح "المحاكاة" واعتبره من صميم العمل الفني فهي "وسيلة جمالية للعمل الفني وأداة تمثيلية ملازمة للحركة الذهنية للخيال، إذ من تفاعلهما وتمازجهما يتولد الإبداع، وتتشكل الرؤى الخيالية للعالم والأشياء."[2] حيث جعل من وظيفة الشعراء الأساسية هي محاكاة الواقع وإبرازه في أعمالهم الفنية ويرى أنهم فشلوا إلى حد ما في ذلك وهذا مرد طرده للشعراء من جمهوريته الفاضلة فهو "أراد منهم أن يصفوا العالم بطريقة صادقة. وفي رأيه أن الشعراء أنتجوا محاكيات من الدرجة الثالثة لحقيقة واقعية لم يتمكنوا من إدراكها."[3]

كما اتجه " أرسطو" إلى الخيال واعتبره "حركة يسببها الإحساس، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه وهما أي الإحساس والخيال مختلفان، ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأتى وجود التصور، وليس الخيال والتصور متطابقين"[4]؛ أي أن أرسطو ربط الخيال بالإحساس، فهو "يستمد مادته الأولية من الانطباعات الحسية"[5]

أما في العصر الحديث فأبرز من اهتم بالخيال الشاعر "كولريدج" الذي يرى بأنه "ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل، وليس ابتداع صور جديدة مركبة من حسيّات وابتكاراها، بل هو في الواقع خلق جديد، خلق

[1]- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر (مرجع سابق)، ص 24 .

[2]- المرجع نفسه، ص.ن.

[3]- جون هالبرين، نظرية الرواية، تر: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1981، ص 311 .

[4]- عاطف جوده نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه (مرجع سابق)، ص 9.

[5]- باسم عبدو، التخيّل، جريدة الأسبوع الأدبي تعنى بشؤون الأدب والفكر والفن، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 1223، 2010.11.27، ص 7.

صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، خلق صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلاً واحداً في الفنان"[1] فباجتماع هذه العناصر يتشكل العمل الأدبي.

كذلك اعتبره "فعل ادراكي ذو مستويين أول وثاني، فالخيال الأوَّلي نشاط عادي وضروري في عملية تمثل الواقع العيني والوعي بمعطياته، وملكة ذهنية يفهم بها الإنسان ذاته والعالم، وهو أيضا مصدر الخيال الثانوي (...) أما الخيال الثانوي فهو أداة إبداع والكشف والتجديد ونشاط إدراكي مغاير في التفاعل مع العالم والوعي به، لكنه يتجاوز مظاهر الأشياء وعلاقتها السطحية لينفذ إلى جوهرها ويشي بأسرارها ومفاتنها."[2]

بهذا يمكن اعتبار المستوى الأول من الخيال يشترك فيه جميع الناس، به يفهم ذاته والعالم، أما المستوى الثاني فهو ملكة تخص المبدعين بها يتجاوزون مظاهر الأشياء إلى مكنوناتها فيمكن اعتباره "عملية خلق وإبداع."[3]

هذا فيما يخص بعض من اهتم بالخيال في الثقافة الغربية، أما عند العرب فقد برز عن طريق ترجمة الكتب الفلسفية اليونانية مثل كتاب فن الشعر لأرسطو وغيره.

وقد كان "عبد القاهر الجرجاني" من البلاغيين الذين اهتموا به، وربطه بالنظم، فهو يرى أن الخيال "قوة ونشاط ينشأ من مجموعة قوى متشابكة تمثل وحدة واحدة هذه القوى هي العقل، والتذكر والتوهم والإدراك والذكاء".[4] فبهذا يتشكل الخيال باجتماع وتظافر هذه القوى الخمس، التي يتولد عنها العمل الإبداعي.

كما نجد الكندي يزاوج في استخدام لفظتي التخيل والتوهم في مقابل "المصطلح اليوناني phantazia "فانطاسيا" فترجمته بالتوهم تارة، والتخيل تارة أخرى، مما أدى إلى خلق علاقة ترادفية بين المصطلحين الأخيرين."[1]

الأخيرين."[1]

[1]– محمد عبد المنعم خفاجة، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995، ص 50.

[2]– يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل (مرجع سابق)، ص 50.

[3]– عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، (د.س)، المجلد 2، ص 239.

[4]– فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه، 1989، ص 245.

أما "الشابي" فيرى أن الخيال ينحصر في نقاط ثلاث "النقطة الأولى: هي أن الخلال ضروري للإنسان لابد منه ولا غنية عنه (...) النقطة الثانية: هي أن الإنسان الأول حينما كان يستعمل الخيال في جمله وتراكيبه لم يكن يفهم منه هاته المعاني الثانوية التي نفهمها منه نحن ونسميها مجاز (...) أما النقطة الثالثة هي أن الخيال ينقسم إلى قسمين: قسم اتخذه الإنسان ليتفهم به مظاهر الكون وتعابير الحياة وقسم اتخذه لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف ومن هذا القسم الثاني تولّد قسم اخر ولدته الحضارة في النفوس أو ارتقاء الإنسان نوعا ما عما كان عليه، وهذا القسم الآخر هو الخيال اللفظي الذي يراد منه تجميل العبارة وتزويقها ليس غير"[2]فبهذا فالخيال عنده آلية لفهم الكون وملكة وقوة لإدراك النفس.

الخيال ملكة من ملكات العقل "التي يستطيع بها الأدباء تأليف صورهم"[3]، فركز عليه الرومانسيين وأولوه فائق اهتمامهم "وجعلوه مِرْقَاةً لكثير من أعمالهم، والخيال ضروريٌّ للإنسان ولا غُنْيَةَ له عنه، وهو كالنهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية"[4]، فهو احتل عندهم مرتبة التقديس إن صح هذا التعبير، فمنه يستقون أعمالهم، فهو "من أهم عناصر الأثر الأدبي (...) وأن شعور الإنسان بأشياء غير حاضرة واستعادة المرء في ذهنه الصور التي أدركها من قبل بالحس، فهو ما نسميه الخيال أو التخيل."[5]

كما لاقى اهتمام من طرف المتصوفة أيضا وقد نظروا إليه نظرة إيجابية حيث اعتبروه "مؤسس الفعل المعرفي، بل إن له وجود المستقبل والعامل بقوة في العالم ككل، وليس أثرا من آثار الوهم"[6]، كما نجدهم لا يقيمون تعارض بين الواقع والخيال، إذ "يقوم الخطاب الصوفي بهدم التعارض بين الواقع والخيال، بتحويله بمركز إنتاج المعرفة من العقل إلى القلب والذوق الكشفي، حيث الخيال قوة خلاقة، بل هو أم القوى الإدراكية والعقلية، لشموليته

[1]– إدوارد سعيد، عندما تسافر النظرية، نقلا عن يوسف الإدريسي فن التخييل والشعر (مرجع سابق)، ص 53.

[2]– أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، النشرة الثانية، 1983، ص 18_20.

[3]– محمد عبد المنعم خفاجة، مدارس النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق)، ص 50.

[4]– مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 419.

[5]– محمد عبد المنعم خفاجة، مدارس النقد الأدبي الحديث (مرجع سابق)، ص 50.

[6]– العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع –مدارس–، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 56.

وامتداده الوجودي الكوني، ليس الذهني فحسب (...) من ثم يشمل الخيال العقل نفسه، ولم يعد للتميز بين الخيالي باعتباره وهمًا والواقعي بما هو حقيقة. أي معنى بل إن هذا التميز نفسه يصير وهميًا. وبالتالي ينمحي التعارض بين المتخيل والواقع"[1]. فعن طريق الخيال يمكن إنتاج المعرفة، فهم يعتبرونه قوة خلاقة تمكنهم من إدراك العالم، يبدأ هذا الإدراك من العقل ليمتد إلى القلب. ويعد ابن عربي من أهم الأعلام الصوفية الذين اهتموا به حيث اعتبره "قوة من قوى النفس تحتل موقعًا وسطا بين الحس والفكر"[2] وبذلك فهو ربطه بالفكر والنفس والتي عن طريقهم ينتج الخيال. كما أنه ربطه بين الشيء وضده ومنه يكون الخيال "معبر وملتقى يجمع بين تخوم عدة أزواج متناقضة (وجود/عدم، نفي/إثبات، وصل/فصل، معقول/غير معقول)، دون أن يتخذ الشكل النهائي لإحداها."[3]

أما المتخيل فهو يعد من بين المصطلحات التي أُختلف فيها "فهناك منظومة من المعارف التي قاربت المتخيل بدءا من الفلسفة القديمة ثم الحديثة إلى الشعرية بمختلف توجهاتها، وكانت لكل منها مداخل مختلفة في فهمه وتفسيره"[4]، فتعريفه ليس بالأمر السهل، فهناك من اعتبره تجاوز للموجود، وهناك من ربطه بالمعرفة، ونجد من اعتبره اعتبره سيد الخطأ والظلال، هذا ما ذهب إليه "ديكارت" "فالمتخيل في اعتبار العقلانية، عنصر إزعاج أكثر مما هو عامل إغناء للممارسة العقلية ومن ثم يكون الموقف الديكارتي قد حكم على المتخيل بالتهميش لمدة أكثر من قرنين من تاريخ الأفكار الغربي"[5] فنظرة الفلسفة العقلانية للمتخيل هي نظرة سلبية، توقع الإنسان في الخطأ وتشوش على العقل، لكن هذا الأمر وإن استمر أكثر من قرنين في الثقافة الغربية، نجد من عمل على إعادة النظر في مسألة المتخيل، هذا ما قام به "سارتر" فهو يرى أنه إذا كان من الممكن تصور وعي لا يتخيل، فإنه ينبغي

[1]- العربي الذهبي، شعريات المتخيل (مرجع سابق)، ص57، 58.

[2]- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل عند ابن عربي، نقلا عن: العربي الذهبي، شعريات المتخيل (مرجع سابق)، ص216.

[3]- العربي الذهبي، شعريات المتخيل (مرجع سابق)، ص64.

[4]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.س)، ص 17.

[5]- محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل ومفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، ط1، 1993، ص 20.

تصوره كأنه منغمس تماما في الموجود ولا قدرة له على امتلاك أي شيء غير موجود. ومن ثم فإن المتخيل إذا لم يطرح معناه أن التجاوز والحرية يمكثان في العالم دون أية إرادة لاكتشافهما لأن هذه الإرادة تبقى مطوقة بالواقع وسجينة العالم"[1] فالإنسان لا يمكن أن يتصور أي شيء غير موجود، أو يتجاوزه إلا بواسطته، فسارتر "أدخل عمل المتخيل في الحياة النفسية للكائن وأعطاه دور في عملية الوعي (...) وأصبح المتخيل عنصرا مكوناً للتعالي الفكري وليس أداة مشوشة على عمل العقل أو سيد الخطأ."[2]

كما سخَّر المفكر الفرنسي "جيلبير ديران" كل إمكاناته وجهوده لصياغة نظرية في المتخيل من خلال مراجعة جسور لمكونات العقلانية، وللأساس الرمزي للثقافة الغربية مستندا في ذلك على مجموعة من الإضافات النظرية والمعرفية سواء في الفلسفة أو العلوم الإنسانية"[3]، فهو يعتبره ابتكار شيء جديد واعتبر أن "بنيات المتخيل عبارة عن عناصر تبتكر التحول والإبداع أكثر مما تكرس المحافظة والثبات، وبالتالي خلق إيقاع جدلي تتمازج فيه الدينامية الاجتماعية والدينامية التخييلية"[4]، بمعنى أنه تتشابك وتشترك في صناعته أمور اجتماعية وتخييلية.

إضافة إلى ذلك فإن "لودري" في نظرته للمتخيل لم يخرج عن هذا التعريف؛ فهو أيضا يعتبره "مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، الأمر الذي يعني أنه لا توجد معرفة تخييلية صرفة، لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها، وما التخييل إلا وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية، لأن كل معرفة تقتضي مجموعة من أسباب الفهم، وبالمقابل فبدون متخيل، هذا المختبئ الثابت في أعماق الإنسانية، لا يمكن لأي قضية أن تتجسد كحقيقة، ولا لأية حقيقة أن تتجسد كواقع."[5]

[1]- محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل ومفارقات العرب والغرب (مرجع سابق)، ص 18، 19.
[2]- المرجع نفسه، ص 19.
[3]- المرجع نفسه، ص ن.
[4]- المرجع نفسه، ص 49.
[5]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (مرجع سابق)، ص 19.

كما نجد الشعرية الغربية والعربية قد أولت اهتماما كبيرا به، "فالفلاسفة والبلاغيين والنقاد، تركوا لنا معجما شارحا للتخييل، يقوم على فهم المتخيل الشعري، في علاقته بالمحاكاة بالنسبة للمبدع وأساليبها وأشكالها والتعجب بالنسبة للمتلقي بكونه انفعالاً له أيضا أشكاله، كأن تكون استجابة سلوكية أو سيكولوجية، وفي المستويين كان القصد قوام المتخيل في شكله ومضمونه"[1]، فنجد المتلقي يستجيب ويتفاعل ويتأثر بالمعطى المادي للخيال أي المتخيل وهذا يؤكد الاختلاف بين الأعمال الأدبية وأثرها المباشر على المتلقي.

أما مصطلح التخييل الذي هو "انفعال ذهني تستجيب به النفس من غير وعي تبعًا لما تقتضيه الصور الفنية، فتقوم في طلب موضوعها أو تنفر منه وتتفاداه"[2] قد نال حظه من الدراسة في المجتمع الغربي والعربي، إذْ نجد "أفلاطون" من بين الفلاسفة الغربيين الذي يرى فيه بأنه "أبو الكذب، أما في يومنا هذا فقد ذهب مارتن والاس إلى أن التخييل ابن الكذب، فيما رآه سيرل أكبر تعقيدا من الكذب"[3] فكل هؤلاء ربطوه بالكذب كلاً حسب وجهة نظره.

أما عند العرب فالبدايات الأولى لتوظيف هذا المصطلح "تعود إلى أبي نصر الفرابي (ت339 هـ)، وأن بفضله شاع في التراث الفلسفي العربي، ثم انتقل بعد ذلك إلى مجالات معرفية أخرى من ضمنها النقد والبلاغة وغيرهما، فصار أداة إجرائية لرصد مستويات تخلق العملية الشعرية ومظاهر تأثيرها في المتلقي وتحريكها لانفعالاته وقواه النزوعية".[4] فالفلاسفة المسلمين درسوا التخييل وحاولوا أن يعطوا تعريفا له، وذلك من خلال تركيزهم "على جانبه الوظيفي وأثره النفسي أكثر مما ركزوا على عناصره الجمالية ومقوماته الأسلوبية (...) أو تكشف أنه استجابة ذهنية للمتلقي تبرز على مستوى انفعالاته أو أفعاله، وتترجم درجة تأثره بموضوع التخييل ونوع انسياقه

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (مرجع سابق)، ص 23.

[2]- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر (مرجع سابق)، ص 15.

[3]- نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات لإتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005، ص 5.

[4]- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر (مرجع سابق)، ص 16.

لطريقة تشكله"[1]، فالتخييل عند الفلاسفة المسلمين يركز على الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي أكثر مما يركز على الجمالية الفنية للعمل الأدبي. و"ينطلقون في تأكيدهم الوظيفة التأثيرية للتخييل من تصور هام مؤداه أن القول الشعري عملية خداعية تحتال على المتلقي بالعوالم والمواضيع الجالية التي تتضمنها لتخلق لديهم وهم مشابهته ما للواقع المادي، ولتحملهم بذلك على الانسياق لمقتضاها التخييلي."[2] فبعد شيوعه في التراث الفلسفي العربي انتقل إلى المجال المعرفي البلاغي، الذي قام عبد القاهر الجرجاني بدراسته، وقد عرفهُ على أنه "اثبات أمر غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق لتحصيلها ويقول قولا يخدع نفسه ويرى بها ما لا ترى"[3] أما "الفرابي" فقد أعطى للتخييل جودة وقدم مفهوم حولها وبين مجالات استعمالات هذه الجودة حيث يقول بهذا الصدد "(...) جودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المتخيل والهرب منه أو النزاع إليه، والكراهة له، وإن لم يقع له به تصديق (...) وتستعمل جودة التخييل فيما يسخط ويرضى وفيم يفزع ويؤمن وفيما يلين النفس وفيم يشدها وفي سائر عوارض النفس..."[4]، كما تحدث "إبن سينا" أيضا عن التخييل ورأى بأنه "انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع اعتقاد البته"[5]، فهو الذي يولد التعجب في الذات الإنسانية وما يصدر عن هذه الذات من انفعالات نفسية، كما يرى أيضا "أن التخييل في الشعر يتحقق –فضلا عن الوزن– بواسطة التناسب بين مكوناته اللفظية ومضامينه الدلالية وبنياته التركيبية"[6]؛ أي أي أن التخييل في الشعر يتحقق عن اختيار الشاعر للألفاظ ودلالة هذه الألفاظ وتراكيبها التي تكوّن الشعر.

[1]– يوسف الإدريسي التخيل والشعر (مرجع سابق)، ص 112.

[2]– المرجع نفسه، ص 114.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 192.

[4]– الفرابي، فصول منتزعة، نقلا عن يوسف الإدريسي، التخييل والشعر (مرجع سابق)، ص 63، 64.

[5]– المرجع نفسه، ص 15.

[6]– المرجع نفسه، ص 135.

أما عند "قسطا بن لوقا" فهو "يمثل المقابل العربي لفنطاسيا وتتحدد دلالته بوصفه حركة إدراكية للقوة الذهنية التي في أخر التجويف المقدم من الدماغ"[1]، وبعد كل هؤلاء جاء "حازم القرطجني" بعدما قرأ كل ما قدمه الغرب أمثال "أرسطو" و"أفلاطون" والعرب حول التخييل، فأراد أن يعطي مفهوماً له هو الأخر، فيرى فيه "بأن تتشل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء أخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة الاستنباط أو الإنقهاض"[2]، "فحازم" ربط التخييل بالألفاظ ومعانيه التي يستعملها الشاعر والتي تكوّن الصورة الخيالية في ذهن السمع أو المتلقي. "ومن ثمة فهو نتاج تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والأشياء مغاير في الطبيعة الإدراكية للوعيين الحسي والعقلي، في حين ترتسم في ذهن الشاعر رؤى خيالية ذات إيحاءات جمالية مؤثرة، ويكتمل وعيه الإبداعي بها، يشكلها بالأسلوب الشعري المناسب لها، فيبثها في الناس لتثير في نفوسهم وخيالاتهم الانفعالات والرؤى الفنية ذاتها التي عاشها في تجربته التخيُّلية."[3]

من خلال ما قدمناه حول الخيال والمتخيل والتخييل نخلص إلى أنه بين هذه المصطلحات الثلاث علاقة ترابط وتفاعل "فالتخيُّل يعني التمثل الذهني للموضوع المخيَّل، والمخيَّل هو الفاعل للتخييل والباث للموضوع الخيالي، أما التخييل فهو الانفعال النفسي بالموضوع المخيَّل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضى تأثيري. معنى ذلك أن كل مصطلح يشير إلى لحظة نفسية وإدراكية في العملية التخييلية (...) حيث يستدعي فعل التخيُّل فاعلاً مخيلاً وموضوعاً مخيَّلاً أو خيالياً وتستهدف هذه العملية تحقيق غاية خاصة هي التخييل."[4] فهذه العناصر الثلاثة

[1]- الفرابي، فصول منتزعة، نقلا عن: التخييل والشعر (مرجع سابق)، ص 53.

[2]- ابي حسن حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، فيفري، 2008، ص79.

[3]- يوسف الإدريسي، التخييل والشعر (مرجع سابق)، ص 15.

[4]- المرجع نفسه، ص 59.

متداخلة فيما بينها حيث كل عنصر مكمّل للآخر، لأنها جميعها لها جدر إشتقاقي واحد وهو "خيّل"، ومن هذا يكون الارتباط والتداخل، فوجود عنصر مقترن بوجود العنصرين الأخرين في العمل الأدبي.

ثالثا– جدلية العلاقة بين الواقع والمتخيل في رواية السيرة:

إن حياة الإنسان مليئة بالحقائق والأسرار التي عاشها ويعيشها، وأثرت فيه سلباً وإيجاباً، وباعتباره كائن اجتماعي ينقل ويستقبل الأحداث من خلال سردها شفاهيًا أو تدوينها كتابيًا. فعندما تنقل كتابيا تعتبر بناءًا لتلك الحياة التي عاشها صاحبها، وأهم تفاصيلها وتصاغ في قوالب فنية تقدم فيها للقارئ من أجل التعرف على شخصيته وتوجد في نوعين: سيرة ذاتية وسيرة غيرية، فالسيرة الذاتية هي التي يقوم فيها الشخص بتدوين حياته الشخصية مرحلة بمرحلة وأهم الأحداث التي طبعتها بكل جوانبها السلبية والإيجابية، أما السيرة الغيرية فتتمثل في ترجمة حياة الآخرين وأهم الظروف التي عاشها وكذا ما خلّفوه من أثار في المجتمع، وغالبًا ما تكون هذه الترجمة لأشخاص مشهورين، وفي كلتا الحالتين لابد أن يكون كاتب السيرة يتحلى بالموضوعية والصدق في التدوين حتى يكون نقلاً أمينا لواقع هذه الشخصية أو لحياة الأخرين.

وتعتبر السيرة جنس أدبي قديم وجد عند كل من الغرب والعرب، وقد "نشأ أول ما نشأ منذ أن سطر الإنسان شيئا من حياته ومعاناته ورغباته وأحاسيسه على حجر الصوان (...) أو البردى"[1] فالإنسان بطبعه يحب التحدث والتعبير ونقل أحاسيسه وعواطفه للأخرين، فهو يلجأ إليهم ليبوح بأسراره ومشاكله ومعاناته، وهذا ما يفسر وجود السيرة في كل الثقافات والعصور.

ففي الثقافة الغربية مثلا لم تكن السيرة الذاتية تكتب بالآليات نفسها التي تكتب بها حديثا لكنها كانت موجودة، وقد تجلت في العصور القديمة والوسطى في كتابات الفلاسفة وغيرهم مثل اعترافات القديس "أوغسطين" وهي اعترافات دينية، أما فيما قبل النهضة فسادت الرسائل والوصايا والبيانات الرسمية التي يصدرها الأباطرة والمقالات الأخلاقية والفلسفية، وتعد السير الذاتية للفيلسوف "ديفيد هيوم" والمؤرخ الإنجليزي "إدوارد جيبون" لها

[1]– نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د.س)، ص 145.

الفضل الأكبر في تطور هذا الفن. "[1] وبمجيء القرن الثامن عشر الذي شهد زيادة في عدد السير مقارنة بالقرون السابقة، "وأصبحت أعمالاً كلاسيكية من الأدب العالمي. ومن بين هذه السير السير الذاتية autobiography (1766) "لبنجامين فرانكلين" (...) وفوق كل شيء << اعترافات>> "جان جاك روسو" (1781-1788)"[2] التي تعد من أشهر السير التي كتبت في هذا القرن.

كما برز في القرن التاسع عشر العديد من الأدباء والفلاسفة من أمثال "كولريدج" و"بيرون" و"سكوت" وغيرهم الذين كتبوا سير حياتهم. وقد كتبت في أشكال مختلفة حملت عدة أسماء منها اليوميات، الاعترافات والمذكرات والرسائل، فهذا القرن عرف زيادة لافتة للنظر في عدد السير الأمر الذي أدى بها إلى منافسة فنون الأدب الأخرى كالرواية والمسرحية والقصة، وأصبح لها معالم بارزة في الآداب الغربية، ففي الأدب الإنجليزي نجد سير لكل من "وليام بتلرييتس" و"جورج مور"... وفي الأدب الألماني نجد يوميات "كيركجارد"، ورسائل "هيجل"، ورسائل "جوته"... وفي الأدب الروسي نجد اعترافات "تولستوي" ويوميات "ماري بشكير تسيف"...السيرة أو الترجمة الذاتية كما يطلق عليها الغرب لم تعتمد على سرد حياة صاحبها بطريقة مباشرة بأسلوب المقالة النثرية بل تطورت لتعتمد على التحليل والتفسير والتعليل، كما جمعت بين أسلوب المقالة النثرية وبين أسلوب الرواية الذي يعتمد عليه عند استرجاع الحوار والأحداث والمواقف والشخصيات فيقوم عندئذ بإدخال الخيال لربط أطراف الحقيقة."[3] فقد شهد هذا الجنس الأدبي اهتماما كبيرا واحتل "النصيب الأكبر من الرعاية الأدبية والنقدية لتصبح في مرحلة متأخرة جنسا قائما بذاته"[4]، وقد حاول النقاد والدارسين إرساء قواعد وأسس هذا الجنس الجديد، ومن أكثر المهتمين به "فيليب لوجون" الذي يعرف السيرة بأنها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن

[1]- ينظر: يحيى ابراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.س)، ص 12-18.

[2]- عبد العزيز شرف، أدب السير الذاتية، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص 41.

[3]- ينظر: يحيى ابراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث (مرجع سابق)، ص 20، 21.

[4]- حليمة بولحية، تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد، العدد السابع، ديسمبر 2014، ص 106.

وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة"[1] فهو حدد الشروط السابقة التي تميز السيرة الذاتية عن غيرها من الأنواع القريبة منها كالمذكرات، اليوميات، والقصيدة الذاتية... التي قد نجد فيها بعضا من هذه الشروط لكن لا نجدها كلها، وهذه الشروط هي أنها سرد لأحداث حصلت قبل زمن السرد بمدة تطول تمتد إلى الطفولة أو حصلت قبل مدة وجيزة سبقت زمن الكتابة، فكاتب السيرة يستعيد أحداث حياته الفردية ويوردها بأسلوب نثري، ويركز كل التركيز على أهم المحطات الحياتية التي عاشها وأثرت في شخصيته.

يرى "فيليب لوجون" أن "تسمية سيرة ذاتية يمكن أن تنتمي إلى نظامين مختلفين:

نظام مرجعي واقعي (...) ونظام أدبي لا تنشد فيه الكتابة الشفافية، وإن كان بإمكانها أن تقلد وتغير على قناعات النظام الأول"[2]، فالنظام المرجعي يعتمد على الحقائق، والأحداث والشخصيات أي عناصر السرد الواقعية، وهذا ما كان سائدا في البدايات الأولى للسيرة الذاتية، التي تطوّرت فيما بعد وطوّرت وسائلها وتقنياتها، فأصبح كاتب السيرة الذاتية ينقل تفاصيل حياته للآخرين بطريقة أدبية بمعنى أنه يُدخل عناصر تخييلية مع العناصر الواقعية، فهو لا ينقل الأحداث بطريقة واضحة مباشرة. فالنصوص التي يُصرّح أصحابها بأنها تحاكي الواقع وأنها واقعية عاشوا أحداثها أو عاشها غيرهم، هي نصوص تحمل جزء قلَّ أو كثر من الخيال، فهم يعيدون ترتيبها بطريقة مختلفة، فيلجؤون إلى الذاكرة هذه الأخيرة التي تتأثر بحالتهم النفسية والعاطفية أثناء إعادة استذكار ما مرَّت به، ويعتمدون على لغة يتخللها المجاز والإستعارة، فأي نص أدبي شعرًا كان أو نثرًا هو نص تخييلي بالدرجة الأولى.

كما اشترط "لوجون" خاصيتين يتميز بهما هذا الجنس الأدبي عن غيره هما:

"الميثاق والتطابق، ومن ناحية أخرى ميّز بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية، وقبل ذلك طرح الموضوع كسؤال ليجيب بأنه لا وجود لأي فارق، لكن بشرط إذا بقي القارئ على مستوى التحليل النصي فلن يعثر على فرق لأن

[1]- فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 22.

[2]- المرجع نفسه، ص 13.

كل الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية تستعملها الرواية، وقد قلدتها في كثير من الأحيان كما قال (...) وبالتالي سيتحقق شرط التطابق الذي يجب توفره في السيرة الذاتية، وهذا يؤكد على أهمية العقد، عقد مشابهات لتأكيد التطابق في حالة التخييل الطاغي على النص، وإن لم يرغب المؤلف في ذلك."[1] فبين كاتب السيرة الذاتية والقارئ ميثاق أو عقد كما يطلق عليه البعض بمعنى أن يورد الكاتب في صفحة الغلاف الخارجي للرواية كلمة سيرة ذاتية، أما التطابق فهو بمعنى تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية الذي غالبا ما يتجسد من خلال استعمال ضمير المتكلم.

فالسيرة الذاتية باعتبارها عملا أدبيا هي "قدر من حياة إنسان، فرد يكتب موضوعَها بنفسه وهي-كما جاء في الموسوعة الأمريكية- سيرة أدبية يسجِّلها الإنسان بنفسه عن حياته"[2]، فرواية السيرة قصة حياة عاشها هو وقام بسرد أحداثها للآخرين، بشكل يبتعد فيه عن التزييف والتلفيق والتنميق، فهي من الفنون الأدبية التي يبدعها الإنسان والتي تصوّر حياته بطريقة صادقة لكنه "صدق نسبي، وليس شيئا متحققا، لأن هناك عوائق تستعرض سبيل المترجم لنفسه، وتحول بينه وبين نقل الحقيقة الخالصة، ومن هذه العوائق أن الحياة نسيج صنعت خيوطه من حقيقة وخيال وحياتنا وأفكارنا تصنع بعض أجزائها من وحي الخيال، والحقيقة المجردة شأنها في هذا السبيل شأن الخيال البحث، وكلاهما يختفي من الترجمة الذاتية."[3] كما نجد في حياتنا تمازج أمور حقيقية ملموسة وأخرى متخيلة، نجد كذلك امتزاج هذه الأمور في تشييد السيرة الذاتية كونها تعبير عن حياة صاحبها.

فهناك عوامل إرادية وعوامل لا إرادية تتدخل وتكون عائقا في نقل الحقائق "ومن عوامل تشويه الحقيقة أيضا، عوامل واعية إرادية كالتزييف والتمويه حين يعمد كاتب الترجمة الذاتية إلى إخفاء ذاته أو إلى العجب بها (...) عوامل أخرى طبيعية لاإرادية، كالحياء الطبيعي، والنسيان الطبيعي، وعلى ذلك، فإن تمام الصدق لا يتأتى

[1]- حليمة بولحية، تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد (مرجع سابق)، ص 107.

[2]- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية (مرجع سابق)، ص 29.

[3]- يحي ابراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث (مرجع سابق)، ص 6، 7.

في الترجمة الذاتية إذ لابد أن تسقط من الكاتب أشياء أثناء كتابته (...) ولذلك فإن الترجمة الذاتية، رغم تحرّيها الشديد للحقيقة المعبرة عن الواقع الذاتي هي عملية إبداعية خلاقة."[1] فذاكرة الإنسان في بعض الأحيان تخونه، عندما يحاول استرجاع واستحضار أمور أو أحداث مرَّ بها وعاشها، هذه من المشاكل الخارجة عن نطاق كاتب السيرة، أما الأمور التي ترتبط به وتكون سببا في تزييف الحقائق، كتمانه وإخفاؤه لبعض جوانب حياته الحساسة والتي تكون نظرة عنه لدى القارئ أو المجتمع أو الأفراد المحيطين به قد تكون سلبية، كذلك نجد حالة العجب بالنفس أو النرجسية التي تدفع بالكاتب إلى تضخيم ذاته وأفعاله التي أنجزها، ويُجمِّل صورته أمام الآخرين.

كما نجد في السيرة عناصر لا تخلو منها أي واحدة، "كعنصر التحدي أو الرفض أو الإحتجاج أو التوتر، وسمّ ذلك ما شئت مادامت جميع هذه التسميات تعني مقابلة بين طرفين، وصراعا بين جبهتين."[2]

فلكي تنجح السيرة الذاتية وتلقى رواجًا، وتحظى باهتمام القراء، سواء القارئ العادي أو القارئ الفاحص الذي يدرس ويقارب هذه الأعمال وغيرها، ولكي تخرج من دائرة التوثيق إلى دائرة الإبداع، لابد "أن تحمل في طياتها بذور المجاز والإستعارة والحكاية والتوهم والاختلاق والتخييل، على اعتبار أن الحياة المعيشة نفسها مليئة بالكذب والوهم وأحلام اليقظة والنرجسية والخيال."[3]

أما تاريخ السيرة في الثقافة العربية، فهو ملتبس نوعا ما، فهناك من يرى بأنها مقتبسة من عند الغرب، وذلك عن طريق الإعجاب بأعمالهم والتأثر بها وترجمتها، في حين أنه هناك من يرى بأنها ذات أصول عربية خالصة وهي موجودة منذ القدم لكن ليس بمعناها الفني، فهي كانت عبارة عن أقوال واعترافات ويوميات ومذكرات، وتعد السيرة النبوية أقدم سيرة في الثقافة العربية الإسلامية وكانت هي المنطلق البارز في هذا الفن، حيث اهتم بها الكتاب وقاموا بالبحث في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم وتدوينها فصارت "لونا جديدًا في التأليف وأصبحت

[1]- يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث (مرجع سابق)، ص 7، 8.

[2]- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد (مرجع سابق)، ص 152.

[3]- حسين المناصرة، وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، (د.ط)، 2010، ص 93.

هي المصدر الأول عند المسلمين لفهم حياة الرسول وأعماله"[1]، ثم أصبحت تدوين لبعض العظماء أو مجموعة رسائل تتحدث عن حياة شخصية بارزة في المجتمع، ولم تعرف طريقها إلى الأدب إلا مع بدايات العصر الحديث وظهور الرواية عند الغرب، فأصبحت فن من فنون الأدب تهتم بتدوين حياة شخص ما وما مر به عبر هذه الحياة حتى زمن التدوين، فهي بذلك "منتج فني، وليست وثيقة اجتماعية أو تسجيلا انطباعيا، أو سردًا تاريخيا، خالية من زخم مخيلة الكاتب الخلاقة، إنما هي استشراف نماذج سمعها أو عاش بعض فصولها في محيطه الضيق أو البعيد المكتظ بالوجوه الأليفة والشخصيات الفارقة لرسم معالم حقبة أو مرحلة"[2]، فهذا الفن يرتبط بحياة الشخصية وما عاشته من أحداث في الحياة الواقعية وما تركته هذه الأحداث من أثر في نفسيتها، وهذا ما يؤدي بصاحبه الى كتابتها في شكل سيرة ذاتية، ولم يكن هذا النوع من الكتابة مقتصرا على النثر فقط بل نجد أن الشعر أيضا "تضمن في أعطافه بذور السيرة الذاتية قبل أن تستقل فنا من فنون القول، فظهرت شخصية العربي من شعره سواء في تجاربه الذاتية أو في تجاربه الموضوعية"[3]، وبهذا فالإنسان العربي عرّف بنفسه وأعطى صورة عن شخصيته وأهم خصائصها والمراحل التي مرّ بها في حياته وهذا عن طريق الشعر. و"يعد "إحسان عباس" أول ناقد عربي يقف على أصول هذا الفن وقواعده وعن جذوره في التراث العربي والغربي"[4]، فرواية السيرة الذاتية تهتم بما مر به هذا الشخص من حياة عاشها عبر الزمان والبيئة وتكون ذات صلة بالواقع الاجتماعي المتطور والمتحول، وأهم الشخصيات الحقيقية التي صادفها في حياته وتركت أثرا فيها، فيقوم بتدوين سيرته الذاتية في قالب فني ويقدّمها إلى القارئ من أجل التعرّف على شخصيته وأهم المراحل التي مرّبها في حياته، "فكاتب السيرة أديب فنان كالشاعر والقصصي في طريقة البناء، إلا أنه لا يخلق الشخصيات من خياله، ولا يعتمد الشخصية الأسطورية ككاتب المسرحية (...) لأن شخصياته تتصل بالمكان والزمان، ولا توجد إلا بوجودهما (...) لأنه يمتّع قراءه بصورة من

[1]- إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر، دار الشروق، بيروت، عمان، ط1، 1996، ص 16،17.

[2]- محمد سعيد ملا سعيد، مؤلف بين السيرة والمؤلف، مجلة الأسبوع الأدبي (مرجع سابق)، ص 7.

[3]- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية (مرجع سابق)، ص 51.

[4]- حليمة بولحية، تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد (مرجع سابق)، ص 107.

الواقع الملموس، ولإعادة الحياة كما عاشها أحد المرموقين في ذهن القارئ"[1] حتى يلقى إشادة بعمله المنجز، لأن "كل خطاب روائي، بل أن الأدب عامة، لا مصدر له غير الواقع، الذاتي- الاجتماعي- الموضوعي، ولهذا فالخطاب الروائي رغم خصوصيته التشكيلية الإبداعي خطاب واقعي المصدر والدلالة"[2]؛ بمعنى أن النصوص تختلف فيما بينها في نسبة الخيال والعناصر الخيالية التي يركز عليها الأديب، فقد يركز على الشخصيات الخيالية وأفعالها الخيالية، وقد يركز على الخيالي...لكن كل هذا يستقيه من الواقع ويكون في الوقت نفسه إحالة عليه. ونجد مجموعة من السير في الثقافة العربية، وقد شاعت في العصر الحديث وأصبحت لها مكانة مرموقة بين الفنون الأخرى، وذلك من خلال "سيرة "طه حسين" باسم الأيام، وأنا وحياة قلم "للعقاد"، وزهرة العمر "لتوفيق الحكيم"، حياتي "لأحمد أمين"، وقصة حياة "لإبراهيم عبد القادر المازني"، وسبعون "لمخائيل نعيمة" ...، وغيرها من النماذج الأدبية لفن السيرة الذاتية."[3] وقد حاول كل كاتب من كتاب السيرة الذاتية أن يكون صادقا في كتاباته، مجردًا من عواطفه وحواسه، وموضوعيا في تدوينه، بعيدا عن الخيال الذي يأخذ صاحبه إلى عالم أخر، بل يبقى في عالمه الواقعي يدوّن الأشياء الحقيقية والواقعية التي مرّ بها وكان لها أثر في حياته التي عاشها حتى زمن التدوّين، وبهذا فهو يتحتم عليه (أي كاتب السيرة)، أن يكون "موضوعيا في نظرته لنفسه، وهو يذكر موقفه من الناس والحوادث ولا سباق مع غرور النفس وتعلقها بذاتها وحبط لإعلاء شأنها، وتنقيصها من أقدام الأخرين"[4]، وهذا من أجل إعطاء سيرة صادقة عن حياته ويبرز فيها ما مرّ به من تجارب التي صادفته في واقعه المعاش والتي تركت له بعض الآثار في داخله لا يستطيع أحد التعبير عنها إلا هو، فيخرجها في شكل كتابات على ورق تعبر عنه وعن حياته، عن آماله وآلامه وكذلك عن تطلعاته وطموحاته، ويجدر به ألّا يركز على الإيجابيات فقط، حتى يكون هناك تطابق وتوازي بين الحياة المعاشة والحياة التي قام بتدوينها، ولكن "قلَّ من يحسن هذا النوع من التجرد، على حد تعبير الدكتور

[1]- إحسان عباس، فن السيرة (مرجع سابق)، ص 80.

[2]- محمد أمين العالم، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل، القاهرة، (د.ط)، 1994، ص 27.

[3]- عبد العزيز شرف، السيرة الذاتية (مرجع سابق)، ص58.

[4]- إحسان عباس، فن السيرة (مرجع سابق) ص 102.

إحسان عباس"[1] لأنه يمكن أن يتجاوز ذلك الواقع في التأليف إلى واقع آخر يكون فيه "الخطاب الروائي، عالماً أسطوريًا متخيلًا، أو عجائبيًا خارقًا، أو رمزيًا باطنيًا."[2] فكاتب السيرة مهما حاول أن ينقل الحقائق التي عاشها إلا أنه يصدم بخياله ينسل إلى سيرته فيجد نفسه يذكر أشياء لا صلة لها به بل يتخيل أن تكون له، كذلك نجده يقوم بإضافة عناصر إلى سيرته لم تكن موجودة في مراحل حياته المعاشة وحذف أخرى كانت موجودة ويعتبرها غير مهمة، وبذلك يحدث اللاتطابق بين الواقع المعاش والسيرة الذاتية المدونة "فالسيرة أقرب الأشكال الأدبية صلة بالذهن، فإذا سيطرت عليها العاطفة عصفت بما فيها من صدق"[3]، فصاحب السيرة الذاتية دائماً ينطلق من الواقع في تدوين حياته ويبتعد عن الخيال، كما يحاول التجرد من عواطفه الجياشة التي تأخذه إلى عالم الإحساس والنسبية حتى يكون صادقاً في كتابته التي تعبر عن حياته وتكون سيرة معادلة للواقع، فهو بهذا "يحاول أن ينقل إلى القراء حقيقة ذات قبول عام، لكنه لا يستطيع أن يحكم خياله في أجزائها"[4]، وهذا ما أدى إلى ظهور رواية السيرة التي تعتبر مزج بين الواقع والخيال، لكن بتغليب الجانب الواقعي على الخيالي، لأنها مرتبطة بالواقع الملموس، وهذا ما نجده عند "ابن عربي" الذي كان سابقا لأوانه في هذا الطرح حيث "تكاد أن تكون جميع كتبه تصويراً لسيرته الصوفية؛ إذ تفيض بتجارب روحية يستمدها حيناً من أحلامه وحيناً من يقظته"[5]، "فابن عربي" عبر عن أصله الذي ينتمي للصوفية وحياته التي عاشها في هذا الأصل من خلال سيرته الذاتية، لكنه مزجها ببعض الخيال الذي لمسه من خلال أحلامه أثناء التدوين، وبهذا تكون السيرة عند "ابن عربي" ربط بين الواقع والأحلام.

إنَّ "السيرة الذاتية كانت بدايتها خجولة إلى أن تم مزجها بالرواية ليجتمع الواقع والمتخيل في قالب جديد يسمى السيرة الذاتية"[6]، فالإنسان بصفة عامة وإن كان محبًا للحقيقة مُنَقبًا عنها تميل نفسه إلى الخيال. وكل هذا

[1]- عبد العزيز شرف، السيرة الذاتية (مرجع سابق)، ص 5.

[2]- محمد أمين العالم، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص 26.

[3]- المرجع نفسه، ص 36.

[4]- إحسان عباس، فن السيرة (مرجع سابق)، ص 84.

[5]- عبد العزيز شرف، السيرة الذاتية (مرجع سابق)، ص 56.

[6]- حليمة بولحية، تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد (مرجع سابق)، ص 105.

يقودنا إلى الحديث عن العلاقة بين الواقع والمتخيل، فوجود الثاني مرتبط أشد الارتباط بالأول، فالانطلاق يبدأ من الواقع الذي يعيشه المبدع ويؤثر فيه، ويكون الأرضية الخصبة والمهاد الصلب لعمله الأدبي، "فهو يستعير مكونات الواقع، وبساطة اللغة، ومن ثم فإنه لابد أن يحيل إلى ذلك الواقع"[1] هذا لا يعني أنه تصوير فوتوغرافي ينطبق عليه دون تغيير أو اختلاف عنه، فهو لا يقوم بنقل ذلك العالم الخارجي نقلا أمينا بل يمزجه بالخيال.

فرواية السيرة الذاتية "تتأسس على حياة مؤلفها أو مؤلفتها على معنى أنها أبعد من المذكرات والسير الذاتية عن الواقع إذ تمتزج فيها الحقيقة بالخيال"[2]، فهي تبتعد عن التسجيل المطابق للوقائع والأحداث إلى التخييل أو اعتماد عناصر فنية أو أدبية ترفع من قيمتها الإبداعية والجمالية، "بصفتها نصا روائيا من خلال استعلائها على السيري والواقعي والتاريخي، لتنزاح إلى معانقة أفق الخيال، والوهم، والاختلاق، والانتقاء والحذف، والمجاز والإستعارة والترميز، والكذب مع مصداقية التجربة الفنية وأدبية الجملة وشاعرية دلالتها (...) وغيرها مما يمكن وصفه بروائية السيرة الذاتية التي قد يكون واقعها نفسه أكثر ثراء من جهة الدراما الغرائبية والأسطرة والتخييل من أي خيال في أية رواية أحيانا"[3]، فالسيرة الذاتية التي يكتبها صاحبها ويخرجها بحُلّة جديدة تندرج تحت رداء الرواية الذي يستعلي عن الواقعي والتاريخي ويعتمد على الخيال والوهم والانتقاء والحذف ...، فكل هذه العناصر وإن بدت لنا أنها تبتعد عن الواقع المعاش فهذا لا ينفي أن يكون صاحبها قد مرَّ بكل هذه الأحداث التي تبدو لنا أنها تبتعد عن الواقعي وتقترب من الغرابة والتخييل، فالإنسان يمر في حياته بأحداث كما يقال أغرب من الخيال، وبهذا تكون السيرة وجهين لعملة واحدة، أي تجمع بين الواقع الذي يتمثل في الحقائق، وبين الخيال الذي تظهر قوته في البناء والحذف والترميز...إلخ. ومن هذا تنتج لنا سيرة ذاتية تتمتع بالجمالية.

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، حزيران 1990، ص8.

[2]- بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 111.

[3]- حسين المناصرة، وهج السرد (مرجع سابق)، ص 95.

ولكي تتحقق جمالية السيرة الذاتية لابد أن تبتعد عما "تنجزه تاريخيا، أو واقعيا، أو صدقا وثائقيا وجرأة أو تعرية للذات والواقع وإنما في حالة سردية إبداعية، تجعل السيرة الذاتية مولود من الوهم والتخييل أي من رحم الرواية بكل ما تمتلكه الرواية من عناصر فنية، بحيث لا تتحقق أدبية السيرة الذاتية إلا من خلال روائيتها، كما أن روائية الرواية لا تتحقق على المستوى النفسي (...) إلا من خلال الحفر في سيرية مبدعها المعيشة والثقافية والفكرية والجمالية."[1] فتحقق جمالية السيرة الذاتية لا يتم عن طريق النقل الواقعي الوثائقي الصادق للأحداث بل من الوهم والتخييل، أي العناصر التي تشكل الرواية، هذه العناصر هي التي تحقق روائية السيرة الذاتية، كما أن روائية الرواية لا تتحقق إلا من خلال الحياة الثقافية والفكرية لمبدعها، فنحن أمام علاقة جدلية تجمع بين الرواية والسيرة الذاتية، فالرواية ترتبط بحياة كاتبها وبسيرته، والسيرة الذاتية ينقلها صاحبها للأخرين عن طريق عناصر وتقنيات الرواية.

فكون الرواية جنس أدبي مفتوح على الأجناس الأدبية الأخرى، فهي في تطور وتجدد دائمين، فنجد الروائيين يقدمون أعمال أدبية، تخالف الموجود وتختلف عن السائد، تقوم بتكسير الميثاق المتداول، وهذا ما يطلق عليه بالتجريب، هذه الكلمة التي تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب "وهو أحد المراحل التي تتضمنها عملية تبني الأفكار المستحدثة، ومن خلالها يحاول الفرد تطبيق الفكرة المستحدثة على نطاق ضيق من أجل تحديد فائدتها ومناسبتها للواقع الذي يعيشه الفرد."[2]

فالنص التجريبي يبدأ بهدم القيم النصية المتعارف عليها، والسرد في عصرنا هو تجريب لأدوات وتقنيات الكتابة، هذا التجريب الذي يتجلى من خلال مظاهر الخطاب المختلفة الزمن، المكان، اللغة...يتداخل فيها التاريخي بالواقعي والنفسي بالمتخيل، فتتعرض هذه المكونات للخلخلة والتفتيت والتمازج لإعطاء صورة مغايرة لما

[1]- حسين المناصرة، وهج السرد (مرجع سابق)، ص 97.

[2]- اسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، معجم مصطلحات علم العولمة مصطلحات سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإعلامية، (د.ط)، (د.س)، ص 111.

هو معهود ومتعارف عليه في طريقة السرد والخطاب الروائي، فيتيح للكاتب فرصة التجدد المستمر والتحليق اللامحدود عبر آفاق المتخيل. ذلك أنه (الروائي) صانع بالدرجة الأولى يتوسل أدوات وأساليب فنية وتقنيات تحوّل كل ما يلتقطه من واقعه إلى إبداع فني. ومن حالات التجريب نجد ظاهرة الحلم في السيرة الذاتية والتي سنقوم باستثمارها في الجانب التطبيقي، فالإنسان يعيش في الواقع ويتعايش معه، لكنه قد يتجاوز عالم الواقع إلى عالم آخر وهو عالم الأحلام، الذي يتملكه أثناء النوم، وقد اهتم به مجموعة من العلماء والدارسين في العصر الحديث، حيث ورد اللفظ في القواميس والمعاجم بصيغ عدة، ففي كتاب العين "الحلم: الرؤيا، يقال حَلَمَ يَحْلُمُ إذا رأى في المنام. وفي الحديث: من تَحَلَّمَ ما لم يَحْلُمِ، أي تكَّلف حُلْمًا. والحُلْمُ: الإحتلامُ، ويُجمع على الأحلام ..."[1]، كما جاء في قاموس المحيط أيضا "(...) حَلَمَ في نومه كذا وكذا يحلمُ حلمًا يرى رؤية (...) وحلَم به وعنه رأى له رؤيا أو رآه في النوم (...) وحلم فلانًا تحليمًا وحِلاَّمًا ككذَّبًا جعله حليما أو أمره بالحلم, وقال ابن الأثير في النهاية ومنه الحديث من تحلَّم كُلِّف أن يعقد بين سعيرتين أي من قال أنه رأى في النوم ما لم يرَهُ.(...) والحُلْم مصدرٌ والرؤيا أي ما يراه النائم في نومه جمع أحلام، الحُلم في الأصل اسم لما يتلذَّذ به المرء في حال النوم، ثم استعمل لما يتألم به أيضا"[2] فهو بهذا خاصية إنسانية. "فعندما يغلق الإنسان عينيه ويسود الصمت حوله، تأتي إليه الأفكار والصور وتبدو كما لو كانت بعض الوقائع الحقيقية التي تحدث داخل عقله، وفي داخل (عين العقل) هذه لم ير الإنسان ذكريات الأحداث الماضية ويتخيل وقائع المستقبل، ويهوم بشأن ما كان وما لم يكن، وما يمكن أن يكون، ويحلم بوقائع ذات طبيعة حية تتحدث فيما وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان."[3] فالإنسان أثناء نومه وفي حالة حلمه لا يدري بأنه في حالة لاشعورية متمثلة في الحلم، بل يعتقد بأنها حقيقة يعيشها، فهو يقوم باسترجاع أحداث ماضية له، كما أنه يتخيل أحداث مستقبلية يمكن أن تحدث وبهذا "فعالم الحلم يتداخل مع عالم الواقع،

[1]- الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين (مرتبا على حروف المعجم)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003، ج1، ص 351.

[2]- بطرس البستاني، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، طبعة جديدة، 1987، ص190.

[3]- شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (د.س)، ص41.

والواقع يصير قطعة من الحلم."[1] كما أنه (أي الحالم) أثناء حلمه لا يراعي التسلسل الزمني باعتباره حالة لاشعورية لا يستطيع التحكم فيها، فتأتي الأحداث متداخلة وغير منتظمة "فقد تسبق لقطة لقطة أخرى كان من المفروض أن تظهر بعدها، ويرجع هذا إلى الرقابة التي تعمل على تشويه الحلم حتى لا يهدد التوازن الداخلي للشخص النائم"[2].

وقد أخذ موضوع الحلم حظا وافرًا من الدراسة في الثقافتين الغربية والعربية لأن الحلم مغروس في النفس البشرية منذ وجودها على وجه الأرض حتى الممات، "فالقدماء على العموم كانوا يعتقدون أنهم يرون في منامهم صورًا ترد عليهم من عالم ما فوق الطبيعة (...) وتعبر عن تلك الإرادات الخارقة للطبيعة، كانوا يهتمون بما يرونه في أحلامهم ليعرفوا عنه مدلولات الغيب وما سطر لهم في لوح القدر، وهذا ما كان القدامى من العلماء يسمونه فن التأويل أو فن العرافة. ثم جاء أرسطو بتفكيره العلمي فكان أول من أرسى جهة النظر النفسية في دراسة الأحلام، وكان المعلم الأول حاسما في أن الأحلام ليست رسائل ترد علينا من الآلهة، وإنما تكشف لنا شيئا من المصادر الخارقة للطبيعة، وإنما الأحلام عنده لون من النشاط النفسي يصدر عن النائم بحسب الظروف التي يكون عليها في نومه."[3]

وقد أرجع "الأنثربولوجيون الأحلام إلى بداية تقديس الموتى، إذ يرونهم يعيشون ثانية في أحلامهم، وأدى ذلك أيضا إلى نشوء الأديان الوضعية والسحر والكهنة، وتمتلئ الأساطير الأولى للشعوب بالأحلام والرؤى (...) وقد وردت الأحلام في أقدم الآداب الأوروبية المعروفة في ملحمة جلجامش وفي القصص الفرعوني، وكذلك عند كل من الإلياذة والأوديسة."[4]

[1]- شاكر عبد الحميد، الحلم الرمز والأسطورة (مرجع سابق)، ص151.

[2]- نادية شرادي، الحلم تجربة نفسية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2008، ص9.

[3]- نظمي لوقا، كتاب الهلال تفسير الأحلام للعالم النفساني سيغموند فرويد، دار الهلال، العدد 137، 1962، ص12،13.

[4]- هدى قزع، الأحلام والرؤى في الأدب العربي والآداب العالمية، مجلة القدس العربي: العدد 7087، الخميس 29 مارس 2012، ص10.

كما اهتم الفلاسفة وعلماء النفس بدورهم بالحلم وصاغوا له مفهوما، فهو "تحقيق مستور لرغبة غير واضحة أو خفية، أو مكبوتة مفهومة أو غير مفهومة، علامة يبوح عن طريقها العقل ببعض أسراره الكامنة"[1] على حد تعبير "فرويد" في كتابه تفسير الأحلام "الذي أورد فيه خلاصة أبحاثه عن هذا الموضوع وأورد فيه عددًا هائلاً من أحلام مرضاه وأحلام نفسه، فوضع أساسا علميا لهذا النشاط الغامض الذي عرفه البشر منذ وجودهم، وكانت نظريته عن دور اللاوعي في الأحلام فتحًا في عالم علم النفس انعكست فيما بعد في الفن والأدب."[2]

أما عند العرب فالاهتمام بالأحلام كان موجود منذ القدم، حيث ذكرت في القرآن بأوجه مختلفة ومتعددة، منها ما هو رؤى، ومنها ما هو أضغاث أحلام. فقد "رأى سيدنا إبراهيم في المنام أنه يذبح ابنه، وهي رؤى بعثها الله سبحانه وتعالى إليه في صورة حلم (...) وهناك حلم حاكم مصر أيام النبي يوسف عليه السلام. وهي أكثر الآيات تفصيلاً للأحلام والرؤى. واستمر الاهتمام العربي بالأحلام وطبيعتها ومادتها. وتمثل في ذلك تفسيرات آيات الأحلام والرؤى في القرآن الكريم والأحاديث النبوية، والتعليق عليها، وقام ابن سرين بوضع أول محاولة عربية لتفسير الأحلام. ويعكس دور الأحلام في ألف ليلة وليلة والقصص العربية الأخرى قدر الاهتمام الذي أولاه الأدب الشعبي والفلكلور للحلم والرؤى."[3]

كما اهتم الصوفيون بالأحلام وأعطوها أولوية في أعمالهم ووظفوها في مؤلفاتهم "وعلى رأسهم ابن عربي الذي تزخر كتبه برؤى لا يدرك مداها أو معناها إلا النفوس التي جربت تلك اللمحات النورانية بنفسها"[4] كما أن "كتبه تكاد تكون جميعا تصويرًا لسيرته الصوفية؛ إذ تفيض بتجارب روحية يستمدها حينًا من أحلامه وحينا من يقظته."[5] فالحلم إذن له دور في المؤلفات الأدبية حيث يسافر المبدع في رحلة عبر الحلم من أجل الإتيان بشيء

[1]- أحمد عكاشة، فرويد حياته وتحليله النفسي، دار مطابع المستقبل، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.س)، ص31.

[2]- هدى قزع، الأحلام والرؤى في الأدب العربي والآداب العالمية، مجلة القدس العربي (مرجع سابق)، ص10.

[3]- المرجع نفسه، ص.ن.

[4]- هدى قزع، الأحلام والرؤى في الأدب العربي والآداب العالمية، مجلة القدس العربي (مرجع سابق)، ص10.

[5]- عبد العزيز شرف، السيرة الذاتية (مرجع سابق)، ص56.

جديد ومغاير لما هو موجود في الإبداعات السابقة، فبواسطته يصنع الخروج عن المألوف في السيرة الذاتية بمعناها الحقيقي والسائد من قبل إلى عالم الأحلام عبر الرحلات الخيالية التي يخوضها المؤلف.

يستعذب الإنسان بطبعه الترحال ويمارسه كلما أتيحت له الفرصة وهو في رحلته هذه يكون مستكشفا ومؤرخا وأحيانا أديبا وهذا ما يعرف بأدب الرحلة ، وهو يعد من أهم الفنون الكتابية وأقدمها قدم الإنسان نفسه، "فمنذ وجود الإنسان على وجه الأرض، إلى اليوم لم يتوقف عن الحركة والتنقل من مكان إلى مكان بحثا عن مصدر عيش لحياة أفضل، أو الهرب من خطر طبيعي أو بشري أو خوفا من مجهول حقيقي أو وهمي"[1]، أولاها الدارسون أهمية بالغة، حيث ظهرت في المجتمع الغربي والعربي على حد سواء وتوجد على نوعين: الرحلة الواقعية وهي التي "يقوم الرحالة بها فعلاً على أرض الواقع، منتقلاً بجسده من مكان لأخر معاينًا وواصفًا للمشاهد والمحسوس"[2]، أما النوع الثاني فهو الرحلة الخيالية والتي فيها "يطلق الكاتب عنان تفكيره لينقله بعيدًا عن واقعه وعالمه إلى أماكن أخرى وأزمنة متباعدة."[3]

فقد بدأت الرحلة مشيا على الأقدام حيث كانت "في الماضي شاقة بدنيا لبعد المسافات، وصعبة نفسيا لارتباط العرب بديارهم وأقوامهم علاوة على أن ينتهي بهم الأمر إلى الحياة بين أناس لا يعرفون أدبهم."[4]

فكان الاهتمام بأدب الرحلة عند العرب يكبر شيئا فشيئا، فقد اقتصر في القديم "على رجال التاريخ، والمهتمين بالجغرافيا، والمولعين بأدب المسالك والممالك، أولئك الذين اعتبروا الرحلات وثائق تاريخية وخرائط جغرافية، تؤرخ للفترات التي ظهرت فيها، تحدد الممالك وتبين المسالك، وتصف مختلف الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتبرز العادات والتقاليد، وتصف مظاهر العمران والطبيعية، تتحدث عن الجبال والبحار، وتحدد مواقع

---

[1] - الطاهر حسيني، الرحلة الجزائرية في العهد العثماني (بناؤها الفني، أنواعها وخصائصها)، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، 2014، ص24.

[2] – حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، يونيو1989، ص150.

[3] – المرجع نفسه، ص. ن.

[4] – حسين محمد فهيم، أدب الرحلات (مرجع سابق)، ص90.

الوديان والأنهار، لقد كانت بحق خرائط وضعها الراحلون السابقون، ليهتدي بها من بعدهم اللاحقون"[1]، وقد كانت تمارس لعدة دوافع من بينها الدافع الديني والمتمثل في "الحج الذي يعد من أهم العوامل التي دفعت بالمسلمين من كل فج عميق وعلى كل ضامر إلى الرحلة والانتقال، فالحج كان ولا يزال رحلة يتشوق إلى أدائها كافة الناس وليس علمائهم وفقهائهم فقط"[2] ونجد أيضا الدافع العلمي المتمثل في المعرفة وكذا العامل الاقتصادي المتمثل في التجارة وأيضا دوافع أخرى، وبهذا يكون للرحلة دورا مهما في اكتساب المعارف والثقافات وأشياء أخرى من البلدان المرتحل إليها.

فالعرب عرفوا الرحلة وتداولوها في مؤلفاتهم حيث نجد الكثير من تحدث عنها في سيرته الذاتية، فهي أصبحت اليوم "نصوصًا أدبية، تأخذ حيزا معتبرا في رفوف مكتبات نقاد الأدب والباحثين فيه، باعتبارها أصبحت مادة خاما للدارسين"[3]، ومن الرحالة العرب نجد ابن بطوطة الذي حكى عن رحلته وضمنها في "تحفة الأنظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار وهو عنوان كتاب الروايات والأحداث التي دوّنها ابن جزي نقلا عن ابن بطوطة"[4]، كما نجد أيضا رحلة ابن فضلان "الذي أوفده الواثق إلى بلاد البلغار ونهر الفولجا، التي كانت تمثل أبعد أطراف العالم الشمالي"[5] والتي تعد من الرحلات الواقعية، أما الرحلة الخيالية فقد كان يستعملها الأديب لكي يهرب من واقعه إلى واقع آخر يريد الوصول إليه عن طريق هذه الرحلة وذلك من أجل تحقيق مبتغاه، ويعتمد على الخيال بالدرجة الأولى، حيث نجده يسافر بعقله بين الكلمات لبناء رحلة مشبعة بالخيال والذي يمر عبرها إلى عوالم أخرى بعيدا عن العالم الواقعي مثل قصص ألف ليلة وليلة فهي قصص من نسج الخيال وتحتوي على رحلات الخيالية قام بها أبطال هذه المجموعة القصصية، وأيضا من بين الإبداعات في هذا المجال التوابع والزوابع لابن شهيد

[1]– الطاهر حسيني، الرحلة الجزائرية في العهد العثماني (مرجع سابق)، ص6.

[2]- حسين محمد فهيم، أدب الرحلات (مرجع سابق)، ص80.

[3]– الطاهر حسيني، الرحلة الجزائرية في العهد العثماني (مرجع سابق)، ص6.

[4]- المرجع نفسه، ص23.

[5]- فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، يوليو 2002، ص73.

ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري والتي جاءت في شكل "رحلة خيالية صوّر المعري من خلالها رؤيته للجنة والنار وفهمه لهما، وعبّر من خلالهما عن موقفه من الأدب والشعر والشعراء والحياة والمجتمع مستفيدا في ذلك كله من الإسراء والمعراج، ومن التصور الإسلامي للجنة والنار في الإسلام، مما يجعل صورة الجنة في رسالة الغفران هي تصور المعري لها"[1]، وهي تشترك في أحداثها مع رواية سيرة المنتهى لواسيني الأعرج، والتي رحل بنا فيها إلى عالم الآخرة عن عبر الحلم، وهي هنا تمثل لنا رحلة خيالية رسم لنا الكاتب من خلالها صورة عن الآخرة من منظوره التخييلي، وبهذا تعد الرحلة ضربا من السيرة الذاتية.

وقد لاقت الرحلة حظها من الدراسة في المجتمع الغربي والعربي، وقد تجلى هذا الفن عند الغرب من خلال الملحمة اليونانية "المعروفة بالأوديسة لهوميروس (...) تتناول هذه الملحمة بالتفاصيل مجموعة من الوقائع والأحداث، امتزج فيه الواقع بالخيال، والحقيقة بالأسطورة"[2]، كما نجد أيضا رحلة المستكشف كريستوف كولومبس الذي قاد "رحلته الجغرافية الأكثر إثارة في أواخر القرن الخامس عشر ميلادي، ونجح كولومبس مع نجاح هذه الرحلة البحرية (...) وبلغت هذه الرحلة ذروة التوفيق لدى اكتشاف هذه الأرض الجديدة (أمريكا)."[3]

ولم تقتصر الرحلة على النثر فقط، بل مست الشعر أيضًا إذ نجد قصيدة "ترجمة شيطان" لعباس محمود العقاد والتي تبدو "رحلة خالصة للخيال، وتكاد لا تحمل شيئا من الارتباط بالواقع، وكأن العقاد اتخذ من الموضوع مادة للإبداع والتجديد، فكانت القصيدة بذلك مخلصة لموضوعها لم تحمّله أبعادا خارجة عنه."[4] وهكذا تلعب الرحلة دورًا مهما في الأدب ككل، حيث تعد "وسيلة لتحقيق التجديد الإلهي الخالد في الأسطورة (...) وطريق يصل

[1]- محد صالح سليمان، الرحلات الخيالية في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 2000، ص17.

[2]- الطاهر حسيني، الرحلة الجزائرية في العهد العثماني، (مرجع سابق)، ص28.

[3]- حسين محمد فهيم، أدب الرحلات (مرجع سابق)، ص26،27.

[4]- محمد صالح سليمان، الرحلات الخيالية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق)، ص29.

المرء من خلاله إلى الخلود الفكري في الإلياذة، ومسرحًا يستعرض فيه الأديب قدراته الفكرية والفنية والأدبية، يوجّه فيها النقد لخصومه، وربما يضرم الانتقام في رؤوسهم كما هو حال الرحلة في الأدب العربي والأدب الأوروبي."[1]

لقد اهتم العرب بالرحلة سواءً كانت واقعية أم خيالية فأنجزوا فيها مؤلفات وأعطوها فائضا هائلا من الدراسة حيث تحدث الكثير من المؤلفين عنها بنوعيها الواقعي والخيالي ف"الرحلة الخيالية لا تقل أهمية عن الرحلة الفعلية لأن كلتيهما تنتهي إلى مقولة أن المعرفة بالذات تتأصل عن طريق المعرفة بالآخر وأن الرحلة أيا كانت في –نهاية الأمر– جزءًا أصيل من الحياة الإنسانية على هذا الكوكب ووسيلة مفيدة لسبر اغوارها."[2]

[1]- محمد صالح سليمان، الرحلات الخيالية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق)، ص17.

[2]- حسين محمد فهيم، أدب الرحلات (مرجع سابق)، ص37.

الفصل الثاني: التقاطعات التخييلية بين الواقع والمتخيل في رواية السيرة.

أولا: قراءة في العنوان.

ثانيا: الشخصيات بين الواقع والمتخيل.

ثالثا: الزمان بين الواقع والمتخيل.

رابعا: المكان بين الواقع والمتخيل.

خامسا: اللغة والمتخيل.

أولا– قراءة في العنوان:

حظي العنوان بأهمية كبيرة من طرف الدارسين والنقاد خاصة السيميولوجيين، حيث يعد من أهم المفاتيح التي يستخدمها الدارس ليلج أغوار النص، ويفتح بواسطته مغاليقه فهو "أولى عتبات النص التي لا يجوز تخطيها ولا تجاهلها."[1] والدراسات الحديثة تعتبره "علامة لغوية تعلو النّص لتسمه وتحدده وتغري القارئ بقراءته"[2]، لأنه أول شيء يثير انتباه القارئ، فيخلق عنده حب الاطلاع والاكتشاف "من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه (...) فيضطر إلى الدخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان."[3] فاهتم به الدارسون وأولوه فائق اهتمامهم "باعتباره علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله"[4]، فالعنوان بذلك يرتبط أشد الارتباط بالنص الأدبي، فيرى فيه المحلّل السيميائي "نواة أو مركزًا للنص الأدبي، يمده بالمعنى النابض"[5]، فهو يتكون من "أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك الشفرة الرامزة."[6]

وللعنوان "عدة وظائف سيميائية، يمكن حصرها في وظيفة التعيين التي تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتثبيته. وهناك أيضا الوظيفة الوصفية، والتي تعني أن العنوان يتحدث عن النص وصفا وشرحا وتفسيرًا وتأويلا وتوضيحا. نذكر كذلك الوظيفة الإغرائية التي تكمن في جذب المتلقي، وكسب فضول القارئ كشراء الكتاب أو قراءة النص.

[1]– عبد القادر رحيم، علم العنونة دراسة تطبيقية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2010، ص39، 40.

[2]– المرجع نفسه، ص45.

[3]– المرجع نفسه، ص46.

[4]– بلقاسم دفة، التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية (حمام سلام) للدكتور نجيب الكيلاني، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 385، أيار2003، ص 1.

[5]– المرجع نفسه، ص 2.

[6]– بسام قطوس، سمياء العنوان، نقلا عن: عبد القادر رحيم، علم العنونة (مرجع سابق)، ص 39.

كما أن العنوان يؤدي وظيفة التلميح، والإيحاء، والأدلجة، والتناص، والتكنية، والمدلولية (...) وخلق المفارقة والانزياح عن طريق إرباك المتلقي."[1]

وباعتبار العنوان علامة لغوية تحمل دلالات متعددة، سنحاول استكناه دلالة عنوان الرواية محل الدراسة الموسومة بسيرة المنتهى عشتها...كما اشتهتني للروائي الجزائري واسيني الأعرج.

إن عبارة سيرة المنتهى هي إحالة لسدرة المنتهى، فأول شيء يتبادر إلى ذهن القارئ ربطها بما تختزن ذاكرته عن سدرة المنتهى فهي "شجرة في أقصى الجنة إليها ينتمي علم الأولين والآخرين، ولا يتعداها ولم يجاوزها أحد سوى رسول الله صلى الله عليه وسلم وهي في السماء السادسة وفي الحديث الآخر في السماء السابعة، وجمع بأنّ أصلها في السادسة ومعظمها في السابعة، وهي عن يمين العرش (...) وقالوا: إليها تنتمي إلى أعمال الخلق وعلومهم، ومن هناك ينزل الأمر الإلهي، ومن هناك تؤخذ الأحكام والملائكة تقف قربها. وإليها ينتهي كلُّ ما يصعد من العالم السفلي. وينزلُ منها من العالم العلوي، من الأمر العالي"[2].

فقد قلب الدال إلى ياء في إشارة مباشرة على النوع الذي ينتمي إليه هذا النص وهو رواية سيرية، عن طريق ميثاق أورده في صفحة الغلاف (رواية سيرية) الذي جاء مباشرة بعد الجزء الثاني من العنوان، فقد فصل بين الجزء الأول سيرة المنتهى بصورة لواسيني من الخلف بقبعته التي أصبحت علامة يتميز بها وهو يتقدم في شارع...، والجزء الثاني عشتها...كما اشتهتني، فالسيرة وهي "الطريقة يقال (سار) بهم سيرة حسنة"[3]، ومنه تعتبر كلمة السيرة الطريقة أو النهج المتبع، أما كلمة المنتهى فهي الغاية والنهاية، فعشت: فعل ماضي والتاء ضمير متصل في محل رفع فاعل والهاء ضمير متصل في محل نصب مفعول به، وجملة عشتها في محل رفع خبر المبتدأ (سيرة)، ثم يضيف

[1]- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، صحيفة ثقافية سياسية مستقلة، تصدر عن مؤسسة المثقف العربي، العدد 1701، السبت 19-3-2011، ص 6.

[2]- محمد علي التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، (د.ط)، 1996 ج1، ص 941، 942.

[3]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1986، ص 136.

الكاتب ثلاث نقاط (...) وفيها إشارة إلى مضمون النص، يريد أن يقول الكثير لكنه يكتفي بالنقاط كدلالة أنه هناك كلام كثير لكنه لا يستطيع إيراده في العنوان. وهذه النقاط تترك لدى المتلقي عدة أسئلة تدفعه إلى الغوص في قراءة الرواية ليتعرف على ما عاشه هذا الكاتب، ليزيد من حيرته عندما يضيف كما اشتهتني. فجملة اشتهتني في محل نصب حال، والفاعل ضمير مستتر تقديره هي، الذي يعود على الحياة التي عاشها، فالنون ضمير متصل في محل نصب مفعول به، فالكاتب هو من عاشها كما اشتهت هي.

فلو حذفنا كلمة المنتهى باعتبارها مضافة لتصير سيرة عشتها...كما اشتهتني فهو (الكاتب) مفعول به، والحياة التي عاشها فُرضت عليه. لم يخترها هو، فالكاتب واسيني الأعرج قدم لنا ذكريات 60 سنة، قام بانتقاء أهم الأحداث التي يرى فيها أهم المحطات في حياته، هذه الحياة التي تنقسم عنده إلى حياة يومية وأخرى أدبية.

حياة يومية يسودها الحزن ويخيم عليها الموت، وحياة أدبية بدأ علاقته بها في وقت مبكر، بدأت بقصص جدته حنا فاطنة عن بطولات الجد الأندلسي "الروخو"، وكذا عثوره على كتاب ألف ليلة وليلة، فبهذه الحكايا والقصص بدأت علاقته بالسرد والقص، إضافة إلى اطلاعه في فترة تعليمه على رواية دون كيشوت، وروايات أخرى قدّمها له أستاذه فترة التعليم الثانوي، إضافة إلى اطلاعه على كتب ابن عربي، ففي متن روايته السيرية نجده ركز على هذه الحياة (الأدبية). فربط العنوان بما جاء في المتن يبدو أن سيرة المنتهى عشتها...كما اشتهتني هي سيرته الأدبية التي وصل فيها إلى النهاية، ليس بمعنى أنه وصل إلى نهاية حياته الأدبية، فهو لم يتوقف عن كتابة الرواية (العربي الأخير)[1]*، لكنه إشارة إلى أنه وصل فيها إلى الذروة، أي مرحلة النضج الفني أو الأدبي.

* رواية صدرت بعد رواية سيرة المنتهى، سنة 2015.

ثانيا – الشخصيات بين الواقع والمتخيل:

ورد في قاموس المحيط من المادة شخص "شخَص الشيء يشخص شخوصاً ارتفع، وشخَّص الشيء عيَّنه وميَّزه عما سواه، وفي الكليات الشخص هو الجسم الذي له مشخَّصٌ وحجمية، وقد يراد به الذات الخصوصية والهيئة المعيَّنة في نفسها تعيُّناً يمتاز عن غيره، والشخص لا يطلق إلا على الجسم، ويطلق الشخص أيضا على الإنسان ذكرا أو أنثى، وقد تُخصُّ به المرأة، الشخصيُّ نسبة إلى الشخص، ومنه الأعلام. الشخصية كزيد وفاطمة، ويقابله الأعلام الجنسية كفرعون وكسرى."[1]

هذا ما فيما يخص المعنى اللغوي أما من الناحية الاصطلاحية فتعتبر الشخصية من أهم المحاور التي يقوم عليها العمل السردي، إذ لا يمكن تصور عمل سردي من دون شخصيات، فهي "من أكثر المفاهيم حضورا في الدراسات النقدية الحديثة خاصة ما تعلق منها بنقد الرواية، حيث نقد الشخصية من أهم عناصر العمل الروائي."[2]

ومن التعريفات التي وردت في معاجم مصطلحات الأدب والرواية نذكر: هي "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحدث القصة أو المسرحية"[3]

كما جاء أيضا في معجم مصطلحات نقد الرواية بأنها "كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصور أفعالها وينقل أفكارها

[1]– بطرس البستاني، محيط المحيط (مرجع سابق)، ص 456.

[2]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 214.

[3]– مجدي وهبه، كمال المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والادب (مرجع سابق)، ص 108.

وأقوالها"[1] لذا يمكن اعتبارها المولدة للأحداث تؤثر فيها وتتأثر بها، فنحن نتعرف على الشخصية في الرواية من خلال ما يرد على لسانها، أو من خلال الشخصيات الأخرى التي تتحدث عنها أو من خلال الراوي.

كما "يعتبر جنيت Genette الشخصية أثرا من آثار الخطاب، ولكنها لا تنتمي إليه بل إلى الحكاية، وهو يفضل دراسة الوسائل التي يستخدمها الخطاب في رسم الشخصية، أي الشخصية بدل دراسة الشخصية مباشرة. أما غريماس Greimas فيستخدم بدلا من مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما العمل والتمثيل، وهو يدرس الشخصية انطلاقا من ستة أدوار ثابتة ممكنة (العوامل)"[2]

فجنيت ينظر للشخصية من خلال الآليات والوسائل التي يستخدمها الروائي في بناء شخصياته، فينتقي الشخصية التي تعبر عن إيديولوجيته وإيصال رسالته من خلالها، أما غريماس فيرى أن كل شخصية ترد في الرواية لها دور تقوم به، واختلاف أدوار الشخصيات يؤدي إلى اختلاف أنواعها "فالشخصية لم تعد تعدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[3].

أما فيليب هامون فيرى بأن الشخصيات ثلاثة أنواع: "شخصيات مرجعية، شخصيات إشارية، شخصيات استذكارية. يحيل النوع الأول من الشخصيات على عوالم مألوفة، عوالم محددة ضمن نصوص الثقافة ومنتجات التاريخ (الشخصي أو الجماعي). إنها تعيش في الذاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتحديد والفصل والعزل، كما هي كل شخصيات التاريخ أو شخصيات الوقائع الاجتماعية، أو شخصيات الأساطير. ولهذا السبب سيكون مطلوب من القارئ في حالات التلقي الاستعانة بكل المعارف الخاصة بهذه الكائنات التي تعيش في الذاكرة في شكل أحكام أو مآسي أو مواقف"[4]؛ بمعنى أن هذه الشخصيات المرجعية التي تذكر في العمل السردي،

[1] – لطفي زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002، ص 113، 114.
[2] – المصدر نفسه، ص 115.
[3] – حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص 25.
[4] – فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، (د.ط)، 1983، ص 7.

تحيل على شخصيات كانت موجودة فعلا، أي أنها وجدت في زمن يمكن تحديده، فلها وجود خارج نصي، يرتبط بالتاريخ أو الواقع الاجتماعي، يكون وجودها مقترن بذاكرة القارئ الذي يربطها بأحداث أو مواقف، بإسقاط دلالتها المتعددة على العمل السردي.

ويحدد النوع الثاني "الآثار المنفعلة من المؤلف، تلك المحافل التي تدل على وجود ذات مسربة إلى النص في غفلة من التجلي المباشر للملفوظ الروائي، أو هي بعبارة أخرى شخصيات ناطقة باسمه (...) شخصيات عابرة، رواد ومن شابههم، واتسون بجانب شارلوك هولمز بشخصيات رسام، كاتب... إلخ."[1] فالشخصية الإشارية يوظفها الروائي لتكون هي أداته داخل النص، تقوم بسرد الأحداث، ويعبر بواسطتها عن فكرته ورأيه وايديولوجيته، هي من بنات أفكاره ناطقة باسمه.

"أما النوع الثالث من الشخصيات فيكمن دوره في ربط أجزاء العمل السردي ببعضها بعض ويحتاج الإمساك بهذا النوع من الشخصيات إلى إلمام بمرجعية النسب الخاص بالعمل الأدبي. فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ، بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية من أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، كلمة، فقرة)، ووظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس (...) أو هي الأداة التي من خلالها يمتلك الخطاب ذاكرة تتحول إلى مرجعية داخلية لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذاكرة."[2]

ونلفي في رواية سيرة المنتهى العديد من الشخصيات، منها التي وجدت حقًا في حياة الكاتب هم أفراد أسرته، كما نجد شخصيات أخرى واقعية لكنه لم يعايشها بل تخيل لقاءه بها، شخصيات كان لها عظيم الأثر في إثراء قريحته الأدبية، وفتح أفاق واسعة أمامه في كتابة الرواية. فواسيني لم يتحدث عن ذاته بطريقة مباشرة، بل

[1] – فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية (مرجع سابق)، ص 7.

[2] – المرجع نفسه، ص.ن.

استدعى هذه الشخصيات ليصوِّر نفسه من خلالها باعتبار أن هذه الشخصيات جميعها ماتت، فهو حكى سيرته على لسان هذه الشخصيات.

لقد دوّن الروائي سيرته في شكل حلم أتى على جل أحداثها منصرفا عن التقرير والتسجيل المباشر الذي يشكل عصب الكتابة السيرية، كنوع من الخروج عن المألوف في طريقة السرد الذاتي.

فأغمض عينيه للمرة الأخيرة على كتاب الإسراء إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج لصاحبه محي الدين ابن عربي "انطفأ كل شيء وسادت السكينة كما في بدء الخليقة تغيرت الأشياء ... لم يتغير شيء، سوى تلك الرعشة التي لم يكن يراها أحد غيري، لمحتُه قبل أن أغمض عيني للمرة الأخيرة، وقبل أن أطوي كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج، لمولاي الصاعد في معراجه نحو فتنة سماء الاعتلاء، شيخي الأكبر، محي الدين ابن عربي (...) نام كتاب المعراج على صدري، وغرقت في سكينة التيه بلا هدي ولا نجم."[1] ليجد نفسه يعيش لحظة انفصال الروح عن الجسد التي يقول عنها: "كانت لحظة انفصال الروح عن الجسد قاسية"[2] وليتجاوز بوابة النور بمساعدة شخص هناك يدعى السالك الذي يبدو أنه الشخص المسؤول عن نقل أرواح الموتى إلى العالم الأخر "بينما كان مولاي السالك كما سمعت المنادين له، ذو اللحية البيضاء، يمد لي يده ويسحبني نحوه، نحو بوابة النور التي انفتحت على كل الجهات حتى أعماني ضوؤها (...) فقد كان مولاي السالك لطيفا معي إلى أقصى الحدود، حتى عندما انتابتني رغبة كبيرة في التقيؤ، ربت على كتفي وقال: لا عليك، لا سلطان لنا على الخوف الخفي، اترك نفسك لمشيئتها، ثم قبض على جبهتي الباردة جدا وتركني استفرغ على راحتي، ولم يقلقني أبد"[3]، فقد اعتبره واسيني "رجل ليلة الرحيل الأخير"[4] من خلال الطقوس والحركات التي قام بها، فقد كان "يمرّر الماء على وجهي بلطف كبير، ثم على كل جسدي كمن يغسل جثة ميت، مدّدني بلطف على الأرض ... أحضر دلوا من الماء الدافئ،

[1] – المدونة، واسيني الأعرج، سيرة المنتهى عشتها...كما اشتهتني، منشورات بغدادي، الجزائر، ط1، 2014، ص 15.
[2] – المصدر نفسه، ص 18.
[3] – المصدر نفسه، ص.ن.
[4] – المصدر نفسه، ص 19.

جردني من كل ثيابي، ستر ما بين سرتي وركبتي، رفع رأسي قليلا إلى الأعلى بمسند بلاستيكي (...) كأنه يوضّئني، وعندما انتهى، غسل أسناني ومنخري بأصابعيه"[1]

لم تنته هذه الطقوس عند هذا الحد بل تعداها إلى الجسد كله فقد قام كما يقول: "بغسل رأسي ووجهي برغوة أعتقد أنها رغوة السدر (...) ثم نزل إلى صفحة عنقي اليمنى، فيدي اليمنى وكتفي وصدري وفخدي الأيمن والساق والقدم، غسلهم كلهم، قلبني بعدها إلى جنبي الأيسر، ففعل بما فعل بالجهة اليمنى من جسدي"[2] فكل هذه الطقوس هي طقوس غسل الميت.

فالسالك كما ورد هو أداة اعتمد عليها ليتخطى الضوء أو النور "إذ أدركت بسرعة أنه لم يكن أكثر من أداتي لتخطي الضوء المعمي للأبصار ومعابر الضيق والأخطار، قاسية ومخيفة لكن عليّ أن أسلكها بالشكل الذي يليق بها ومشى سيدي السالك في بهو النور الطويل(...) حتى بوابة العبور المؤدية إلى حائط جبل النار، ربت على كتفي ثم هتف في أذني (...) واسيني يا ابني، قلبك كبير وخاطرك واسع، أمامك مسالك الأنوار الكثيفة التي تعمي الأبصار بقوة، أعبرها بلا تردد، فأنت سيد شأن، سيخف كل شيء بالتدريج، امش يا ابني ولا تلتفت وراءك"[3]. وعندما واصل رحلته إلى المنتهى وجده هناك "خرج من بين الضلال (...) بلحية بيضاء طويلة، عرفته من رائحة الياسمين والكافور التي تملأ جسده وشعره وألبسته"[4]، وقد كانت مهمته متمثلة في مرافقة الأرواح إلى الأخرة "في كل ثانية أرفق عددًا لا يحصى من الأرواح إلى مستقرها الأخير"[5]، أي يكون المرشد لهذه الأرواح؛ وبهذا فهو أداة سلك بها واسيني الطريق إلى الآخرة. وعند هذا الحد تنتهي مهمة هذه الشخصية المتخيلة.

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 18.
[2]- المصدر نفسه، ص 19.
[3]- المصدر نفسه، ص 19، 20.
[4]- المصدر نفسه، ص 314.
[5]- المصدر نفسه، ص.ن.

فالشخصية في التحليل البنيوي ينظر إليها على أنها دليل "له وجهان أحدهما دال (signifiant) والآخر مدلول (signifié) (...) تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدَّة أسماء أو صفات تُلَخِّصُ هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جُمَل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها"[1]. فالشخصية من هذا المنظور لها دلالة في النص السردي، بمعنى أن للأسماء والصفات والتصريحات التي يوظفها الكاتب ليشير إليها تكون لها دلالة، وهذا ما نجده في رواية سيرة المنتهى التي وظف فيها واسيني الأعرج شخصيات متخيلة وأخرى واقعية ليبرز بعض آرائه، وليجيب على عديد من الأسئلة التي بقيت معلقة لم يحصل على إجابات لها في حياته، كما نجده قدم اعتذاره لشخصيات أخطأ في حقها. سنحاول من خلال هذا العرض إعطاء قراءة لوظيفة الشخصيات في هذا العمل الأدبي السيري، من خلال إبراز الصفات التي أعطاها لها والأفكار والتصريحات التي وظفها على لسانها، والتي تعبر عن أفكاره وأرائه.

فواسيني الأعرج اعتمد على عديد من الشخصيات لتقوم بوظيفة السرد، لكي لا يطغى حضور ضمير المتكلم في الرواية، ولكي لا تطغى ذاتيته.

يبدأ حديثه عن جدته "حنا فاطنة" من خلال وصاياها ونصائحها التي سكنت داخله، وعاش كامل حياته وهو متأثرا بها، ففي هذا المكان الغريب الذي تجاوزه مسالك عدة حتى وصل إلى جبل النار تيغْرَاو، سمع صوتا يأتي من أعماقه كان صوت يشبه صوتها "فجأة سرى في أعماقي صوت غريب مضخم قليلا، جاء في شكل طنين ثقيل قبل أن يصفو ويتحول إلى صوت يشبه صوت حنَّا فاطنة"[2] والذي يحمل في طياته عبارات تشجيع ودفع نحو التقدم "امش في خط مستقيم فقط وسترى فجوة النور التي توصلك إلى مبتغاك، لا تغير ما خط لك وإلا ستسقط في بحر التيه الذي لن تستطيع عبره أبدا، كما أمر الصوت، مشيت في عمق النفق الطويل حتى انتفت

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي (مرجع سابق)، ص51.

[2] – الرواية (مصدر سابق)، ص 21.

الظلمة والنور المعمي للأبصار، فوجدتني وجها لوجه في مواجهة جبل النار"[1]؛ وكأنه يستقي طاقته لتخطي الصعاب من الأشخاص الساكنين داخله، فحنَّا فاطنة دائما ما كان كلامها يخترق مسامعه، وهذا ما حصل عندما تسلق الجبل "وأنا أتسلق القمة الجارحة (...) وهنا أيضا انتابتني حنَّا وهي تقول: واسيني وليدي... لا تدفع بالوقت في غير مساره عندما يأتي ذلك اليوم، ابق كما أنت، لا تهتم بأي شيء آخر، إذا كانت إرادتك قوية ستصل براحة، وإذا تعبت بسرعة ورجعت في منتصف الطريق، أعرف أنك أخطأت المسالك"[2].

فواسيني يعتبرها معلمه الأول وأنها سيدة الحكاية "حنَّا فاطنة كانت قريبة مني لدرجة التماهي معها، كانت سيدة الحكاية، وهذا وحده كان كافيا لألتصق بها نهائيا، أصبحت أنتظر الليل بفارغ الصبر فقط لأسمع قصص جدّي الأندلسي وهي ترويها بطريقتها لدرجة كانت تدخلني بسهولة إلى عالم لم يكن مجرد تخييل ولكنه كان حقيقة أمامي."[3] فقد كانت تقص عليه قصصا تصف فيها بطولات جده الروخو، الذي أحاطته بهالة من الإجلال، والإكبار من هذه القصص نذكر: قصته مع الأسد "أنه ذات يوم كان نائما تحت الخروبة، وإذا بأسد يهجم على المكان ويأخذه من ظهره ويهرب به بعيدا تحت صراخات الناس، الروخو سرقه السبع (...) لم يجد الروخو الوقت لأخذ شيء معه إلا عصا الخروب التي ينام عليها، عندما ابتعد به الأسد واستعد لأكله (...) فضربه ضربة جافة على قفاه حتى كسر رقبته (...) عندما وصل ناس الخروبة أو تيغراو، كان قد سلخ الأسد جرجر جلده (...) نشف جلد الأسد على السطح بالملح والشب حتى زالت كل روائحه الكريهة ثم افترشها في بيته (...) وضعها في قاعة صغيرة لا يدخلها إلا الأحبة والكبار"[4].

كما نجد من قصصها أنه "في مرة من المرات أقسم بعد أن قتل الملوك الكاثوليك أعز أصدقائه، أن يخوض حربا لا هوادة فيها، ولن يوقفها إلا إذا وصل دم الأعداء إلى ركاب الخيل جند جيشا قويا واتجه صوب مدينة

[1] – الرواية (مصدر سابق)، ص 21.
[2] – المصدر نفسه، ص 23.
[3] – المصدر نفسه، ص 110.
[4] – المصدر نفسه، ص 65.

رواندا العسكرية، وبدأ حربه بعد أن قتل الآلاف من عساكر الإسبان والبرتغاليين، لم يصل الدم إلى الركاب فلم يجد أمامه إلا السكان المسالمين، رفع رأسه إلى السماء وقال: ارحمني يالله، لقد اقسمت ولا أريد أن أتراجع عن قسمي (...) سقطت أمطار غزيرة امتزج فيها الماء بالدم حتى وصل ركاب الخيل."[1]

بالإضافة إلى كونها معلمه الأول "في هبل الحكاية، جعلتني أرى بعيني وقلبي وعقلي كل من أكلتهم الحروب المقدسية والمنافي القلقة قبل خمسة قرون، أرى جدي الروخو بلباسه وحياته ونسائه كما لو أنه كان أمامي"[2]

يواصل واسيني رحلته وتواصل ذاكرته في استحضار قصص ونصائح جدته، حتى يصل إلى مكان يشبه على حد تعبيره مزارا أو مرقدا صوفيا أين وجدها هناك "ثم رأيت امرأة تتقدم باتجاهي، ملفوفة من بياض صاف يكاد لا يرى من شدة نقائه، لم أجد صعوبة كبيرة في التعرف عليها سوى أن قليلا من شيخوختها التي تعودت عليها كان قد اضمحل وحل مكانه بريق جميل في عينيها (...) حنَّا فاطنة التي كانت تشبه أميرة بربرية"[3]، وقد تحولت بالنسبة له الأم التي لم تلده بعد خروج أمه للعمل حيث كان الطفل المدلل عندها باعتباره الذكر البكر للعائلة، فحرصت على تعليمه لغة الأجداد يقول واسيني على لسانها: "كان يهمني فقط أن تعرف لغة أجدادك الذين غيبتهم المنافي والسجون وضيق المعابر"[4]، وقد عبّرت عن سعادتها بذلك، حيث كانت تفخر به أمام خالاته بتعلُمه لغة الشيخ الأكبر، لغة الأجداد "واسيني، وليدي هو الوحيد من أبنائي الذي تعلم لغة أجداده وقرآنهم"[5]؛ فهذه هي الجدة حنا فاطنة الشخصية الواقعية التي غرست في ذهن واسيني بطولات الجد ولغة الأجداد، قبل أن تغادر عالم الدنيا إلى عالم الأرواح ويجدها في العالم الأخر في شكل حفنة من نور.

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 110،111.
[2]- المصدر نفسه، ص 111.
[3]- المصدر نفسه، ص 114.
[4]- المصدر نفسه، ص 138.
[5]- المصدر نفسه، ص 132.

إن التقاطه لهذه الشخصية الواقعية في سيرته يهدف من خلاله إلى إبراز دورها العظيم في إثراء مخيلته بحكايا جده وبطولاته، ومخيالها الخصب في الحكي عن شخصيات الاسلاف الذين أضفت عليهم هالة من العظمة والعجائبية، تصل في بعض الحالات إلى حد اللامعقول والخوارق في عرض حياتهم، ذلك هو الدور الذي لعبته الجدة حنا فاطنة في غرس لغة الأجداد في مخيلة حفيدها بالرغم من كونها أمية في وقت كانت لغة المستعمر هي السائدة إضافة إلى أنها شكلت أول لقاء له مع القص الذي احترفه فيما بعد.

كما وظف الكاتب أيضا شخصية الأم، وهي شخصية كان لها بدورها زاوية مهمة في روايته من حيث أنها لعبت دورا حاسما في تكوين واسيني لقد سرد طفولته من خلالها، ميما اميزار الذي كان اسمها "يعني في اللغة الأمازيغية، إلهة المطر وقوس قزح"[1]، كانت أم لستة أطفال، فهي أنجبت ثلاث بنات قبل أن ترزق الذكور، وقد عانت الكثير جراء كلام نسوة العائلة الساخر، لقد تمنت أن ترزق بولد "فقد كان همي أن يرزقني الله ذكرًا لكي تصمت نساء أعمامك وأرتاح من سخريتهم"[2]. كما قصت له ظروف ولادته وحكاية اسمه، فهي عندما كانت حامل به حلمت بالولي الصالح أمحمد الواسيني الذي حضرها في المنام "في تلك الليلة الصيفية الجميلة وكان بشوشا ورائقا (...) رد عليّ كل الخير. أنا محمد الواسيني فقط كنت خاطر في البلاد، وجئت أبشرك بشيء يفرحك. قلت له خير وسلامة يا سيدي. قال وهو ينعتي باسمي الطفولي: يا لالة نويوة بنت الصغير، سترزقين ذكرا وسيكون له شأن في هذه الدنيا سيتشرب علوم الله ويمتلئ قلبه بالإيمان. لا أطلب منك شيئا سوى أن تسميه باسمي لأتمكن، بقدرة المولى، من حفظه من أي مكروه. لكن إذا أسميته بغير اسمي يكون كل شيء قد خرج مني. وأضطر لأخذه معي في اليوم الموالي."[3]؛ فبعد هذا الحلم بيوم ولد واسيني والذي صادف يوم العيد حيث أراد جده

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص78.

[2]- المصدر نفسه، ص 86.

[3]- المصدر نفسه، ص.ن.

أن يسميه عيد بمناسبة هذه المناسبة الدينية، لكن ميما كسرت خاطره عندما قصصت عليه ذلك الحلم فأطلق عليه اسم واسيني.

كما تتولى سرد قصتها مع الأب وقصة الأب مع الفرنسية ميا، فقد بذلت ميما أميزار جهدًا كبيرا في تربية أولادها بعدما ذهب زوجها إلى فرنسا وتركها خلفه ثم بعد استشهاده أيضا تولت رعايتهم، فكانت لهم الأم والأب في الوقت نفسه لقد "عرفت كيف تحافظ على بيتها، حتى لا يحتله الغريب، وكيف تمنح أبناءها الحياة وكيف تضمن استمرار العائلة وإنقاذها من التلف."[1] فهي بالرغم من خيانة زوجها لها كانت دائما تحاول أن تعطي صورة إيجابية عنه لأبنائه، لقد اخبرته مرة بأن والده "لم يقصر في أي شيء إلا أن يكون معنا. العشرة التي كانت معنا أكبر من غيابه."[2] كما عذرته بإقامته مع "ميا" الفرنسية ذات الأصول الأمريكية اللاتينية، ليضيف متحدثا عن أمه وصفاتها فقد كانت تتمتع بالسخرية، وتتصف بالجمال فمرة أخبرها واسيني عن جمالها الذي لو كان سرفانتس حيا لسرقها من والده وهذا من كثرة الجمال الذي تتميز به، لكنها أخبرته بأن والده "سبع يسوى الرجال كلهم. روح تلعب أنت وسرفانتس ديالك"[3]، فهي كانت تحب زوجها وترى فيه سيد الرجال.

فلما ألقوا القبض على والده، الذي توفي تحت التعذيب، استلمت دوره في التضحية من أجل العائلة حيث "ركضت ميما في كل الاتجاهات من البلدية إلى المدارس، بحثا عن عمل يستر العائلة، فلم تصل بعد وساطات كثيرة، إلا إلى عاملة تنظيف مراحيض المدرسة، وهو العمل الذي أعطي لنساء الشهداء بعد الاستقلال مباشرة (...) اشتغلت في النهاية أرض الأجداد التي منحتها بالثلث لأحد أعمامي الملقب بالثعلب (...) ثم خرجت للعمل في مزارع الغير تحملت مسؤولية الحياة القاسية لتحتل مكانة أب مسروق"[4] لقد تحملت كل هذا من أجل العائلة ومن أجل الأبناء الأيتام، كما كانت حريصة على تنفيذ وصية الوالد بتعليم أبنائها؛ فلعبت بذلك كله دور

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 101.
[2]- المصدر نفسه، ص 80.
[3]- المصدر نفسه، ص 81.
[4]- المصدر نفسه، ص 106،.107

الأم من جانب الحنان والحب حيث قال عنها واسيني "فقد كانت بحرا من الخير ومطرًا من المحبة، وشلالات من الحب"[1] ودور الأب من حيث خروجها للعمل من أجل إعالة العائلة.

فواسيني وظف هذه الشخصية في الرواية ليبرز معاناة المرأة الجزائرية أثناء الحرب التحررية وكيف تتحول المرأة إلى رجل بعدما فعله المستعمر بزوجها الذي استشهد في سبيل الوطن، فمثّلت بذلك فئة مقاومة واجهت مشاق الحياة من جميع جوانبها واثبتت بجدارة قدرتها على مواصلة المسيرة رغم غياب معيلها والمسؤول عنها.

وغير بعيد عن شخصيات الجدة والأم أورد شخصية أنثوية أخرى، شخصية مينا الفتاة التي أحبها واسيني في مراهقته والتي أدخلته عالما جديدا لا قبل له به، فقد ظلت هذه الشخصية عالقة في ذهنه، مينا التي أحبت ابن عمها وحملت منه لكنه خذلها وتخلى عنها، الأمر الذي أجبرها على مغادرة البيت نحو طريق مجهول اصطدمت فيه بصاحبة البورديل التي تتكفلت بعملية ولادتها عن طريق الأطباء الذين يقصدون ذلك المكان، والذي هو عبارة عن مكان للدعارة، الذي اختارته الفتاة بسبب الضغط الاجتماعي. مينا هذه الحبيبة التي منحته ذكريات ومشاعر وعواطف ترسخت في وجدانه، فهو لايزال يتذكر كلماتها، "هو عطري معك، تذكرني فقط، ربما لم أكن لك بالشكل الذي أردته لكني لم أكن لغيرك أبدًا"[2]

فقد كانت تظهر له في شكل يد ناعمة، فبينما كان غارقا في صوت الروخو إذ "امتدت يد ناعمة نحوي لامست ظهري بنعومة، تلمستها بحنان كمن يكشف وجها غاب عنه طويلا، عرفت أنها يد امرأة كانت ورائي، أصابعها كانت طويلة قليلا إذ تحسستها واحدا واحدا، كأنها لعازفة بيانو"[3]، عبر تلك المسالك والأمكنة التي عبرها الكاتب كان يعثر على مرافق في كل مرة، كانت هي مرافقته في البيت الزجاجي وحمام الملائكة، لكنه كان لا يرى منها شيئا إلا شعرها الأحمر وجزاءا من ظهرها العريض كما وصفه، كانت معه في حمامه تسكب الماء عليه، قدمت

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 78.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

[3]- المصدر نفسه، ص 67.

له الفوطة، ألبسته لباسا أبيض غير مخاط يشبه لباس جده. فشخصية مينا هنا شخصية استذكارية حيث أرجعته إلى ماضيه بل إلى طفولته أين ذكرته بوالده من خلال الفوطة، وبجده من خلال اللباس.

كانت ذات الشعر الأحمر اذن هي حبيبته مينا التي طلبت منه التدرج والبطء في فتح عينيه ليرى وجهها فيصف ذلك بقوله "أرى الآن في عينيك أول امرأة عرفتها في حياتي، أو امرأة أخرجتني من ظلمات الحيوان، منحتني صفاء لم أبحث عنه لأني لم أعرف قلبها، أو ربما كان فيّ وكنت في حاجة لمن يحركه (...) علمتني أن أتكلم بقلبي وبكل حواسي، وليس فقط بلساني، كانت سيدة القلب والروح وخيبات الدنيا، من النوع الذي لا يعرف أنصاف الأشياء ولا يؤمن بها"[1]، لقد كانت المرأة التي أدخلته "في دوار الحب للمرة الأولى كان شعرها أحمر وعطرها دوخة، وحبها وخيالها ظل أشجار الجنة"[2].

واصل واسيني السير رفقتها حتى أدخلته إلى غرفة ضيقة وشبه مظلمة، لكنه رفض طلب المساعدة من جده خوفا من فقدانها، وطلبت منه أن يتركها تفعل ما تشاء، وكان لها ما أرادت، فقد وقف مستسلما بين يديها، حيث كانت "هي من يحدد الأماكن التي يراها فيها ولا يراها."[3] أكملا سيرهما نحو شجرة الخلد حيث طلبت منه ذات الشعر الأحمر أن يسمع لقلبه ولا يسمع لأحد في رحلته هذه، وقد شكلت مينا "صوتي الخفي في ظلمات العالم العلوي، وأنواره المعمية للأبصار، لم يكن الروخو مخطأ عندما وضعها بين يدي، فقدته بعد الرحلة الجبلية، لكني وجدت فيها كل طيبته ومساعدته لتجاوز محنة الانتقال"[4] كما عبر واسيني عن ذلك.

أما الشخصيات المتخيلة التي أوردها واسيني في نصه، والتي ارتبطت أشد الارتباط ببناء عالمه الخيالي الذي اعتمد عليه في تشييد أعماله الروائية، شخصيات انتقلت عبر عدة قرون مشافهة متواترة من شخص لآخر، وهذا

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 177.
[2]- المصدر نفسه، ص 94.
[3]- المصدر نفسه، ص 121.
[4]- المصدر نفسه، ص 149.

(ما قامت به جدته عندما نقلت له قصص بطولات جده الأندلسي المدعو الروخو). وشخصيات تركت أثرها من خلال كتبها وأعمالها التي اطّلع عليها في مساره الدراسي، (سرفانتس من خلال كتابه دون كيخوته).

فشخصية الروخو هذه الشخصية المشكوك في وجودها فعلا، وحتى إن وجدت فهي متخيلة في هذا النص، فلقاءه به هو قمة التخييل. أما سرفانتس فهو شخصية تاريخية وجدت فعلا، يشكل لقاءه معه الجانب المتخيل في هذا النص.

نستهل الحديث عن جده الروخو لأن معرفته به كانت أسبق من سرفانتس، فقد كان يغفو على قصصه وبطولاته، و"الروخو" هو الشخص الذي ساعده عند تسلقه جبل تيغراو "شعرت بيده القوية كأنها تكلمني، دافئة كيد إمرأة، ثم سحبني نحوه بخفة وقوة، رجل مستقيم كنخلة، ملفوف في لباس أبيض كما النساء الشاويات عندنا. وجهه ناصع"[1] فقد كان مرشده ودليله في هذا العالم "لم يتكلم لكنه ألبسني لباس أبيض ونزع عني لباسي المليء بالأتربة جراء تسلقي، بعد أن غسل وجهي بماء دافئ وعطرني بذرات من مسحوق خفيف شممت به رائحة البنفسج البري (...) ثم أشر لي بأن أتبعه ولم يقل ولا كلمة"[2]، واصل السير خلفه ليصل إلى مكان شديد الاتساع لكنه ليس فارغ، كل شيء فيه يتكلم ويحتل مكانا غير مرئي، بالعين المجردة، لكن القلب يراه"[3]، فعندما اعتمد على قلبه رأى الشيء الذي أراد منه أن يبصره، وهي غرناطة أيام سقوطها، ليبدأ الروخو في عرض شريط حياته بدقة متناهية، وبحديث مفصل عن حياته وكيف أثرت محاكم التفتيش في حياته وكانت السبب المباشر في رحيله عن بلده لينزل أخر المطاف في ميناء سيدي يوشع بالضفة الأخرى لبلده الأندلس. فقد كانت الجدة حنا فاطنة تحكي له عن بطولات جده التي مزجتها بالكثير من الخيال والمبالغة لكي تعلي من صورته لدى حفيدها ويكون جده قدوة له، فقد صَنعتْ منه ذلك القائد العظيم الذي لا يترك لخونة الحرب مجالا للاعتذار، حتى أصبح في نظره

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 27.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 34.

البطل الذي "قضى حياته بين اللغة والنار، بين الكتب وأحصنة الموت"[1]، لكن الجد أقرّ له بأن جدته بالغت في تمجيده "حنا تتكلم بقلبها. لم أكن نبيا. كنت إنسانا مجروحًا. الإنسان الأعمى كثيرا ما تقتله البلادة. تخيل؟ أول شيء قمنا به احتجاجا على القتلة، رحنا قتلنا ثلاثة مسيحيين ذنبهم الوحيد أنهم كانوا يحملون الصليب على ظهر دابة لغرسه على مسجد (...) سبعون شخصا خططوا ليلة كاملة، لقتل ثلاث بؤساء (...) لم نتحقق حتى إن كانوا مسيحيين أم مجرد عمال مستأجرين (...) البطولات يصنعها من كانت قلوبهم مشرعة على حب الخير في أشد اللحظات تأزما. لم أكن محاربا عظيما، ولا جبانا. حملت سلاحا لم أكن أعرف كيف أستعمله (...) البطولات تصنعها الروايات التي تلي موتك يا حبيبي ولا شأن لك بها أبدا"[2]، جده هذا خاض عدة حروب لكن التاريخ هو الذي يسجل، فعندما يموت الإنسان تبقى بطولاته هي التي تحكي عنه وتبقيه في الحياة. فهذا كله يبرز المبالغة والوهم وتزوير الحقائق التي تحيط بالحكايات الشعبية المتوارثة، وهالة الإجلال والتبجيل التي تضفي على الشخصيات القديمة والحروب التاريخية. فكأن واسيني هنا يدعو إلى الشك في حقيقة المعلومات التي ترد في الكتب التاريخية.

كما نجده تحدث عن سقوط غرناطة والذي ترك فيه جرحا بالغ الأثر "فالمدن عندما تسقط تحتاج إلى زمن أخر لتستعاد أو تتلاشى من الذاكرة. في كل شيء هناك لحظة سقوط لا أحد يتكهن بوقتها وزمن حدوثها. تحرق جيلاً بعينه. وتنهيه بقوة الموت والبطش وتحمله خيبات تاريخ عاشه لكنه ليس مسؤولا عليه. هذا السقوط المريع مسَّنا، فاستعادوا أرضهم وأحرقوا جهدنا. سيأتي سقوط مريع أخر يسرق منهم ما ظنوه نهاية ومنّا أيضا. هذا السقوط المريع كان بداية لسقوط أكبر ما زلنا فيه اليوم وسيستمر طويلا، لا أحد يعرف كم من الوقت سيستغرق."[3]

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 50.
[2]- المصدر نفسه، ص 50، 51.
[3]- المصدر نفسه، ص 54، 55.

يسترسل الروخو في سرد معلومات عنه وعن الفترة التي عاش فيها (سقوط الأندلس) فيقول: هناك من "ربى أبناءه على الإسلام وعلى النصرانية في الوقت نفسه. وهو حال أسرتي لتفادي العذاب والمحارق والحفاظ على المصالح الحياتية"[1]، فقد تظاهرت أسرته بالديانة بالمسيحية من أجل المحافظة على مخطوطات طليطلة من الإتلاف، والنجاة من عذاب محاكم التفتيش.

فواسيني قام بتوظيف هذه الشخصية المتخيلة من أجل التكفل بسرد تاريخ الأندلس وسقوطها، وما تعرض له مسلميها من طرف محاكم التفتيش، فاستعمل الروخو في شكل شخصية مرجعية قام من خلالها باسترجاع تاريخ الأندلس.

ومن الشخصيات الواردة في النص نجد أخته زوليخا التي ماتت وعمرها 17 سنة نتيجة مرض أصابها، التقى بها في منزل وصل إليه في رحلته المتخيلة، والتي كان شوقه لها عارما "خمسون سنة من الغياب لم يتغير فيها شيء هي هي كما ارتسمت في ذاكرتي ولاح نورها في قلبي. بدأت تضحك وتتلمس شعري"[2] بعد الأحضان والعناق دار بينهما حوار يتخلله شوق كبير "يااه ياخويا العزيز وشحال توحشتك (...) أردت أن أسأل عن قلبها الجميل وعن حزنها الذي لم يمهلها كثيرا من الوقت قالت وهي تمسح على وجهي (...) ماتخافش عليّ يا ولد ميما. كل شيء انتهى السكينة هنا تعيدنا فقط إلى دواخلنا، لا عواصف، لا عذاب، لا بشر ينغصون عليك، لا كراهية "[3] فهو لم يسألها لكنها عرفت ما يدور في خلده، لتضيف قصة الجنود الذين أتوا وأخرجوا الأسلحة من المطامير "بابا أحمد سرقوا منه روحه بقسوة لقد رأيتهم وهم يمزقون لحمه وجسده ولم يحصلوا منه على شيء لأنه في ليلة القبض عليه رأيت (...) جنودا يأتون إلى البيت ويفتحون المطامير ويخرجون الأسلحة (...) رأيت حنا فاطمة

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 42.

[2]- المصدر نفسه، ص 83.

[3]- المصدر نفسه، ص.ن.

تساعدهم على ردم المطمورة الخلفية التي بها حبوب القمح، كتمت أنفاسها وعرفت أنهم رفاق والدي."[1] فكلامها يعد شهادة على انتماء والدها للثورة واستشهاده تحت التعذيب دون أن يقدم معلومات للمستعمر الفرنسي، وتقوم أخته زوليخا بالحديث عن ابراهيما المنتمي للجيش الفرنسي فتقول عنه "لم يكن لي ولم أكن له. أولا لأصله الذي صفعوني به للوجه كان لونه أول مبرر للرفض (...) من جيش هو نفسه الذي قتل لاحقا والدي؟"[2]؛ فهذا الكلام فهو إحالة على فكرة الدين واللون والجنسية التي كانت سببا لرفض هذا الزواج، فقد حاول واسيني من خلال لقائه بزوليخا إبراز الظلم الذي عانته المرأة الجزائرية من قبل المستعمر من جهة، وما عانته من طرف أبناء جلدتها من الجزائريين، الذين اعتمدوا على مناصبهم في جيش التحرير لتحقيق مطامعهم ورغباتهم الدنيئة وهذا ما نجده عند أحمد ابن خالهما عندما انظم لجيش التحرير وأصبح ضابطا فيه، "التحق بجيش التحرير لأنها رفضته (...) وعندما رفضت بعث لها فيلقا ليأخذوها إلى الكرطي هم سادة البلاد هي لم تلوث نفسها أنقذها شخص طيب من مخالب مختطفها (...) في الليلة نفسها ذبحها وأدى عليها صلاة الجنازة مفرد وبعد سنوات استقلال البلاد جاء رجل فرنسي إلى القرية في مجموعة سياحية وطلب أن يرى أم زهرة وقبّل يدها وطلب الصفح منها (...) أنه كان حاضرا ومنع الضابط من اغتصابها. وأنها قتلت ظلما"[3].

وبعد حديثه مع زوليخا، التقى مع والده، الذي وجده يرتدي لباسه الذي رآه به آخر مرة يوم ألقى عليه القبض، كان واسيني يرغب في طرح سؤال رئيسي إضافة إلى أسئلة أخرى متضمنة داخله "لماذا تخليت عن أمي يا أبي؟ كدت أن تخسرها ولم تبال أبدا؟ لماذا تركت أمي وحيدة يا أبي؟"[4]

إن لقاءه بوالده يرجع لرغبته ملحة للإجابة على سؤال شغل باله، ولم يحصل على جواب له، لماذا ترك والدته وتركهم وسافر إلى فرنسا وإقامته مع "مايا" دون عقد زواج، وهذا يعد بمثابة خيانة لوالدته. وإبرازه واقع

[1] – الرواية (مصدر سابق)، ص83.
[2] – المصدر نفسه، ص 84.
[3] – المصدر نفسه، ص.ن.
[4] – المصدر نفسه، ص 96.

بعض الشهداء الذين ربط اسمهم بالصدق وعدم الخطأ وكأنهم منزهون عنه، وفي بعض الأحيان نجد تزييفا لتاريخ الشهداء وتلميعه وربط أسماء الشهداء بالحق والأمانة، كما نجد بروز أسماء وخفوت أسماء بعض الشهداء بمعنى هناك شهداء احتفى بهم الشعب الجزائري وكثر الحديث عن بطولاتهم. فبعضها حدث بالفعل وبعضها متوهم من نسج الخيال أما البعض الأخر فقد غيبت أسماؤهم، باستشهادهم ذهب معهم كل شيء، لا أثر يذكر لهم على الإطلاق ويرجع ذلك لعدة أسباب منها: أنه بعد الاستقلال سارعت بعض عائلات الشهداء –وفقا لقوانين تقول بحصول عائلات الشهداء– إلى تعويض فقدهم لهذا الشخص، في المقابل رفضت عائلات أخرى ذلك واعتبرت الشهادة في سبيل الوطن هي واجب لا تعويض مادي عليه في الحياة الدنيا، فالجنة هي أكبر جائزة يحصل عليها الشهيد في سبيل الوطن الله والوطن.

كما نجد أيضا الإعلام أو المسؤولون عنه في الدولة الجزائرية المستقلة يلقي الضوء على شهداء وإغفال بعضهم. فلقاؤه بوالده هو نوع من الإجابة عن أسئلة ظلت عالقة بذهن واسيني منذ صغره، أسئلة حاول من خلال نصه السيري هذا الإجابة عنها بطريقة متخيلة، وهي لقاءه في العالم الآخر، وقد تولى الأب سرد أحداث لم يكن يعرفها لأنه لم يتواجد في مكان وزمان حدوثها، وهذا عندما روى الطريقة التي قُتل بها هو وصديقه، ومكان إلقاء جثتهما كما قام بوصف العذاب الذي تعرض له "شربوني الماء والصابون وأغرقوا رأسي فيه حتى انتابتني دوخة الاختناق ثم أعادوها مرات عديدة، ثم الضرب على وجهي بشيء يشبه السوط بأسلاك حادة، كل ضربة تخلف وراءها خيطا من النار ثم الدم، الشحنات الكهربائية كانت أسوأ شيء لا يمكن تحملها في الجبهة، الشفتين، داخل الأنف حدّ النزيف، ثم الشفتين ثم اللسان"[1].

كما تولى عرض طريقة قتلهما، "كانت ليلة قاسية تلك الفاصلة بين 3 و4 أفريل 1959 (...) كانوا أربعة برفقة معاونين إثنين من حركة جبالة أخرجوني أنا وبوزيان سألني المسكين (...) تعتقد أنهم سيقتلوننا (...)

[1]– الرواية (مصدر سابق)، ص 100.

ليس بعيدا عن أبار حواسي أولاد صالح، سُمعت في الليل ثلاث طلقات جافة الأولى وُجهت لبوزيان (...) الثانية وجهت لي بدون دقة، المهم الرأس لم تكن قاتلة إذ أخدت في أثرها جزءا من الفك السفلي، الثانية صُوِّبت بالضبط في الجبهة (...) كل شيء يعوم داخل فراغ كبير بما فيه أنا أعقبها نور أخير لمع في عمق الظلمة التي في داخلي (...) تأملونا قليلا حتى تأكدوا من موتنا، هزّونا بأرجلهم تحسسوا أنفاسنا، ثم رمونا في عمق البئر"[1]، هذا البئر الذي "اندثر، كل الآثار محيت بعد استقلال البلاد حُولت المنطقة إلى سد كبير الذي أنجزته شركة برازيلية"[2]؛ فطمر البئر يحتوي على حمولة دلالية مكثفة، فطمسها يحيلنا الى طمس الحقائق وتزييفها بعد الاستقلال، ومنه تزييف التاريخ، "نعم يا بني، نعم حبيبي لم يعد هناك شيء يستحق الذكر لقد باع الورثاء كل شيء، كل شيء الدم والقصص والتاريخ، لقد باعوا حتى أنفسهم هل بقي لهم شيء يعرضونه للبيع؟ لا أظن الذي يبيع حائطا ليس له، يبيع وطنا بلا تردد، في ماذا يمكن أن يزعجهم ردم صرخاتنا ونداءاتنا؟"[3]؛ جاء هذا الكلام على لسان الوالد، الذي وظفه كشخصية مساعدة تعين على إبراز رفضه للتزييف وطمس الحقائق الذي مارسه الورثاء الذين استلموا زمام أمور الوطن.

انتقل الكاتب بعد هذا من المنزل الزجاجي إلى مكان يشبه مزارا أو مرقدا صوفيا وجد فيه ابن عربي، وقبل أن يلتقي به قامت صاحبة الشعر الأحمر، بتهيئته لذلك فقد "حملت منشفة تنضح بالماء ويعصر قشور البرتقال والليمون والتفاح المجفف، ثم بدأت تمسح على جسدي"[4] قامت بعدها بسكب "ماء دافئ كانت حباته الفضية تلمع تحت النور النازل من فوق ثم سلمتني، كما تحت الشلالات، منشفة ناعمة كأنها من الحرير (...) عندما تنتهي من تنشيف جسدك، البس الخرقة الخضراء وملحقاتها. ولا تنس الشاشية هي أمامك اسلك بعدها نفس

[1]- الرواية (مصدر سابق)، 100.
[2]- المصدر نفسه، ص 101.
[3]- المصدر نفسه، ص.ن.
[4]- المصدر نفسه، ص 120.

معبري، وتوقف عند الوسادة الخضراء ولا تجلس حتى يؤذن لك"[1]، فتأثر واسيني الأعرج بابن عربي وكتاباته كان واضحا فقد بدأت رحلته هذه بحلم شاهده بعد أن كان يقرأ كتاب الإسراء والمعراج (لابن عربي)، من خلال الحوار الذي دار بينهما يؤكد أنه فهم نصوصه رغم صعوبة اللغة، المليئة بالرموز والإشارات، "هل وجدت فيها ما يَصلح ويُصلح؟ لم أجد لغتي. واصل كأنه يمنحني فرصة بالتفسير: معك حق كلها مكابدات ومغاليق تحتاج لمن يخرجها من دوائر الظل والعتمة؟ فجأة انطلق لساني: مغليقك، مفاتيحنا يا شيخنا الأكبر"[2]

يضيف واسيني "كلماته التي محت أمامي معالم الصعب وحولته إلى ريح دافئة طارت بي نحو الأكوان المغلقة، فتحت بعضها بالحرف والبعض الآخر ظل مغلقا (...) شجرة الحروف التي هي شجرة خروج الأمر الإلهي إلى وجوده وكونه، فهذه الشجرة مستورة بثلاث شجرات: شجرة العلم، وشجرة العمل، وشجرة الحال، فمن كمُلَ في العلم والعمل والحال، انقطعت أغصان تلك الشجرات عنه، فصار يُخبر عن وجود أشياء كانت معلوم الله قبل خلقها، ثم ينزل من معلومه إلى علمه في الوجود، فيرى المخبر به كما أخْبَرَ وهذه سمة العارفين الواصلين."[3]

من خلال ما أوردناه فيما سبق، يبرز بشكل جلي تأثر الأعرج بالشيخ الأكبر ابن عربي حيث راح يتمثل لغته ويستوحي أفكاره في كل مرة يقف موقفا ما قد يقترب من حياة معلمه أو لمجرد تشابه في الظروف عامة.

يتابع واسيني رحلته هذه، وبعد كثير من الصعوبات التي تعرض لها وصل إلى مكان فيه طواحين هوائية، أين التقى بامرأة أخبرته أن سيدها ينتظره، لتوصله حتى باب مغارة مونتيسينوس، حيث يعثر على سرفانتس، يقول واسيني "في فوضى الخوف وُجِد رجل كبير اسمه ميغيل دي سرفانتس، أو الرجل الأعسر الذي تتماهى صفاته في صفات جدي، حتى أني تبنيته جدا في ما كتبته لم يتحمل الظلم فصرخ بصوت مكتوم، لكنه صرخ، ودافع عن الذين شلت أياديهم، وسقطت أسلحتهم، وسرقت مدنهم أو بيعت على رؤوسهم هذا وحده كان كافيا بأن

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 121.
[2]- المصدر نفسه، ص 122.
[3]- المصدر نفسه، ص 124 .

يجعلني أنتمي له بلا خوف ولا تردد"[1]. فهو ينظر له نظرة إجلال وإكبار ويعبر عن سعادته العارمة باللقاء: "سعادتي كبيرة أن أرى ما تمنيت رؤيته واحدة من أمنياتي الكبيرة أن يلاقيني الله بك لقد وضعتك في مصاف الأهل اعتبرتك جدي أو في صورته وتجلياته انتميت لك كما ينتمي عاشق اللغة لكاتب يشعر أنه خرج من ضلعه وخوفه وانشغالاته"[2]. فهو حقق لقاءه بسرفانتس ولو بطريقة متخيلة، أراد من خلالها إبراز بعض الأحداث التاريخية المرتبطة بهذه الشخصية التي لها عظيم الأثر في حياته الأدبية، من خلال كتاب دون كيخوته الذي يقول عنه أنه "التصق بي كما التصقت بي ألف ليلة وليلة، وصنعا جزء مهما من مخيلتي"[3] فيخبره حين اللقاء به: "أصبحت بالنسبة لي في رتبة أحد أجدادي تعلمت منك شيئا مهما أن نحبّ الحياة حتى عندما توصد في أوجهنا كل الأبواب، لأن الأبواب لا توصد جميعها يوجد دائما منفذ غير محسوب علينا أن نبحث عنه الإستسلام لنهائية بائسة. السخرية هي الوسيلة العظمى لتجاوز الحد الوهمي للحياة (...) وتعلمت من كتبك ومن دون كيخوتي تحديدا، أن نخوض حربنا الخاصة بيقين الإنتصار، حتى ولو حققنا واحدا بالمائة من هذا الإنتصار وهزمنا، أحسن من الصفر"[4].

ومما مما جاء على لسان سرفانتس حديثه على الأقدار التي قادته إلى الجزائر "انطلقنا في 20 يوليو 1571 من اسبانيا لنصل إلى نابولي في 8 أوت من نفس السنة كان دون خوان النمساوي على رأس أرمادة كبيرة مكونة من 208 سفينة حربية (...) لخوض الحرب المقدسة الكبرى ضد الأتراك الذين كانوا قد احتلوا البحر نهائيا وأصبحوا سادته كنت على متن المركيزة وهي سفينة حربية سريعة جدا (...) في صباح يوم الأحد 7 أكتوبر التقت القوتان في صدام عنيف وأسطوري (...) تلقيت ضربة الصدفة كما نسميها، التي إذا لم تقتل، فهي تشوه الأولى

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 244.
[2]- المصدر نفسه، ص 246.
[3]- المصدر نفسه، ص 248.
[4]- المصدر نفسه، ص 252.

كانت للصدر والثالثة خربت ذراعي الأيسر"[1]، ويضيف قائلا بأنه "رجل مولع بالقراءة ولو منح لي وقت كاف في الجزائر كنت تعلمت العربية التي بدأت الكثير من كلماتها تخترق لساني"[2]

لقد وظف واسيني الأعرج شخصيات حقيقية تاريخية وجدت في حقب زمنية مختلفة التقى بها في هذا المكان المتخيل في رحلته المتخيلة، ورسم من خلالها صورا ولوحات زاهية الالوان مرر عبرها افكاره وايديولوجياته كما اجاب عن تساؤلات لم تتح له الفرصة كي يجيب اصحابها عنها، محاولا اظهار مدى تأثيرها (الشخصيات) المباشر وغير المباشر في مسيرته الروائية وحياته الادبية العامرة بالقص، فجميع تلك الشخصيات التي وظفها ارتبطت بشكل أو بآخر بالقص وجلها كانت تمتلك خيالا خصبا وتاريخا عامرا.

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 270، 271.

[2]- المصدر نفسه، ص273.

ثالثا– الزمان بين الواقع والمتخيل:

ورد في كتاب العين:

"زمن: الزَّمَنُ: من الزَّمان. والزَّمِنُ. ذو الزّمانة. والفِعْل: زَمِنَ يَزْمَنُ زَمَنًا وَمانةً. والجمع: الزَّمْنَى في الذّكر والأنثى. وأزْمنَ الشيئ: طال عليه الزَّمان"[1]

وهو في قاموس المحيط: "اسم لقليل أو كثيره والجمع أزمان وأزمنة وأزمن"[2]

كما نجد في معجم مقاييس اللغة في باب الزاء والميم وما يثلثهما:

"(زمن) الزاء والميم والنون اصلٌ واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان، وهو الحين، قليله وكثيره. يقال زمان وزمن، والجمع أزمان وأزمنة"[3]

فالزمن يعد من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، لا يمكن تصور حدث روائي خارج الزمن، فالحديث عن الزمن يولد صعوبة تعريفه ومرد ذلك كونه لا يدرك إدراكا حسيا مباشرا، فهو المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها كل شيء في هذه الحياة. ومن هنا فمفهوم الزمن اتخذ دلالات عديدة ساهمت في خلقه حقول معرفية كثيرة، فقد وجدناه لدى الفلاسفة والمنظرين بمعنى ولدى علماء النفس بمعنى آخر ولدى نقاد الأدب بمعنى مغاير، فمفهوم الزمن تجريدي لا يمكن قياسه.

ومن المفاهيم التي أعطيت لعنصر الزمن لدى نقاد الأدب، أنهم يربطونه بالرواية فيعرفون الزمن الروائي أنه "زمن نفسي أي أنه لا يعني الزمان الموضوعي الذي يتم الإهتداء إليه بمعالمه الفلكية، الليل والنهار السنة والشهور (...)

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2003، ج2، ص 195.

[2]– الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تحقيق عبد الرحمن الدعشلي، دار الاحياء للثرات العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 233، 234.

[3]– أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ج3، ص 22.

فالزمن عنصر مهم في البناء السردي أو الرواية ومن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن"[1]، فنجده "يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة جزئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية."[2] بمعنى أنه يحتل مكانة عالية، وأنه يحظى باهتمام الدارسين للرواية، فهو "فمنذ أعمال بروست وكافكا والعودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساسّياً في تكوين الحكاية ومعمارها"[3].

لتصل مكانة الزمن لأدوار أسمى عندما ارتبط فهم العمل الأدبي بفهم الزمن وهذا ما دعى إليه جان بويون الذي يرى "بضرورة احترام الزمن في دراسة العمل الروائي، بل إنه ذهب إلى حد أنه جعل فهم أي عمل أدبي متوقف على فهم وجوده في الزمن"[4].

لو قمنا بعمل مقارنة بين توظيف الزمن في الرواية التقليدية وبين توظيفه في الرواية المعاصرة نجد اختلافا في طريقة سرد الوقائع والأحداث، فقديما يتبع الروائي طريقة عرض طولية تنطلق من البداية لتصل إلى النهاية، أي تسلسل منطقي في الأحداث من حيث زمن وقوعها، أما في الرواية المعاصرة فالمبدع ليس ملزما بذلك، فهو يقدم ويؤخر كيفما شاء "فلرّوائي اختياراته. إنه ليس ملزما بالسير على نسق فني معين بذاته (...) لا يفهم منطق الزمن إلا بربطه بالأحداث (...) فالروائي ينزع إلى تقنيات سردية تخالف ما ساد قديما. إنه يقدم ويؤخر ويلخص الأحداث (...) في المقابل كان الروائي قديما ينطلق من بداية طولية مستمرة حتى الوصول إلى النهاية"[5] ومن التوجهات النقدية التي اتجهت صوب السرد وأولته أهمية بالغة، واهتمت برصد الآليات والتقنيات المرتبطة بالرواية نجد البنيويون الذين اعتنوا بدراسة الزمن، ليخلصوا في الأخير إلى أنه "ليس من الضروري (...) أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها _كما يُفترض أنها جرت بالفعل_ فحتى

[1]- نوره بنت محمد بن ناصر المرّي، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، 2008، ص 26.

[2]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، ص 26.

[3]- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى (مرجع سابق)، ص 134.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 109، 110.

[5]- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994، ص 38.

بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن تُرَتَبَ في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد."[1]

فلا تطابق زمن الحكاية مع زمن السرد أو الحكي يظهر جليا عندما يتصادف حدوث عدد من الوقائع في آن واحد أي في زمن واحد، فالروائي لا يمكن أن يأتي بها إلا تتابعيا بمعنى إعادة ترتيبها من جديد في عمله.

فيمكن "تقسيم الزمن تبعا لتقسيم الخطاب الروائي إلى زمن عمودي وزمن أفقي، لأن الروائي ينتقي ما يخدم رؤيته ومغزاه الذي يريد أن يصل إليه، فيركز على أزمان معينة أو يقفز قفزات سريعة سواء أكان إلى الأمام كما في الاستشراف، أم إلى الخلف كما في الاسترجاع (...) فالأحداث تسير بشكل سريع كما في تقنية التلخيص.

أو تقفز قفزات زمنية تكون قصيرة وطويلة كما في تقنية الحذف، أما إبطاء الحركة السردية (...) فيتمثل في تقنيتي المشهد والوقفة للشخوص."[2]

إن حديثنا عن الزمن أو المفارقة الزمنية بين زمن الحكاية وزمن السرد، الذي يلغي التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية، ويعرضها بطريقة تختلف عن طريقة عرضها في السرد، يتم عن طريق آليتين أو تقنيتين هما الاسترجاع والاستباق، فالزمن في الاسترجاع ينطلق من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) إلى الوراء، أما في الاستباق فينطلق من الزمن الحاضر إلى استشراف المستقبل "يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة <الحاضرة> أي لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية (...) يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج اليها _ التي ينضاف اليها_ حكاية ثانية زمنيا"[3]

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السرد (مرجع سابق)، ص 73.

[2]- نوره بنت محمد بن ناصر المعري، البنية السردية في الرواية السعودية (مرجع سابق)، ص 27، 28.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: عمر معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997 ص59، 60.

فالراوي يقوم بالعودة إلى حدث سابق، وتسليط الضوء على ما فات من حياة الشخصية أو على ما وقع لها، ونحن بصدد الحديث عن رواية سيرة المنتهى التي يكون فيها الراوي هو نفسه الروائي أو كاتب هذه الرواية السيرية، فهو يعتمد على تقنية الإسترجاع، عندما سلَّط الضوء على أحداث مضت، كأحداث الطفولة وما تعرض له وكابده، وتتجسد هذه التقنية في الرواية عندما أعاد واسيني استحضار واسترجاع ما مر به في طفولته مثلا عندما أعلنت نتائج امتحان السيزيام في الجريدة ولم يعثر على اسمه "يوم خروج نتائج امتحانات السيزيام لم أر اسمي، بينما رأيت أسماء من كانوا ضعافا حقيقة. أعدت قراءة صحيفة الجمهورية التي كانت تصدر بالفرنسية، وجدت كل الأسماء إلا اسمي. بكيت يوما بكامله وبتّ ليلتها في الكوابيس"[1] وكيف تجسدت الصدفة عندما وجد أحد معارفه اسمه بين أسماء الناجحين في صفحة جريدة لف بها القماش "الصدفة هي التي قادت الحاج سليمان في ذلك اليوم الحار من صيف 1965 إلى أن يفتح صفحة الجريدة التي لف له فيها البائع قطعة القماش التي اشتراها لابنته (...) فجأة عثر على اسمي"[2]

كما تحدث عن بعض حماقاته وتصرفاته الصبيانية التي قام بها، وذلك عندما قام بإفساد الفلفل الذي كانت جدته تنشفه وتحوله إلى بهارات تبيعها في سوق مغنية ويرجع سبب قيامه بذلك أنها لم تأت له بالكاوكاو والحلوى التي كانت تأتيه بها من الحضرة "في لحظة غيابها تركت الدجاج يعيث فسادا في الفلفل. ولأن الدجاج لم يشف غليلي، رميت ماء على الفلفل الأحمر الذي كان قد نشف، فأفسدته وهي التي قضت أيام وهي تقصه بالمنجل وتحضّره وأنا أساعدها بلا كلل"[3].

[1] – الرواية (مصدر سابق)، ص 88.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

[3] – المصدر نفسه، ص 115.

كما أنه استرجع حكاية عثوره على الجزء الأول من كتاب ألف ليلة وليلة في رف مكتبة الجامع "نسخة القرآن العجيبة تلك، عثرت عليها في رف المكتبة في خلفية الجامع الصغير"[1] وكيف أخفى ذلك عن الجميع، وأخذه معه إلى المنزل "في ذلك الفجر الشتوي البارد. كنت أول من دخل إلى الجامع (...) غافلت سيدي سعيد ووضعت النسخة في صدري واعتذرت منه وقلت له إني متعب بسبب الحمى وخرجت."[2]

جاء على ذكر مدينة لالة مغنية التي يرى فيها رحلة فرح مرافقا والدته إلى حمام الوردة "لم تكن مدينة لالة مغنية جميلة ولكنها كانت كافية لإدهاش طفولتي الأولى كلما زرتها مع أمي(...) كان حمام الوردة حمامًا تركيا ضخما، أو هكذا بدا لي وقتها (...) في وقت سابق، كانت أمي تدخلني بسهولة إلى حمّام الوردة، أمام عيني مالكته، خالتي وردة. لكن مع الزمن، بدأت المسألة تتعقَّد إذ أصبح دخولي إشكاليا. كبرتُ بسرعة في غفلة من نفسي"[3].

نجد واسيني الأعرج قام باسترجاع بعض المعاناة التي كابدها هو وعائلته سنوات الحرب "كنا في عمق سنوات الحرب والمجاعة (...) الجفاف منع النباتات التي كنا نأكلها من اختراق الأرض. التافغة أو الأرضي الشوكي البري، السكوم، تمالة"[4]، وما آلت إليه الأمور عندما استشهد والده، عندما اضطرت أمه على العمل في حقول الغير "عندما استشهد والدي في عزلة الموت، ركضت ميما أميزار في كل الإتجاهات من البلدية إلى المدرسة بحثا عن عمل يستر العائلة (...) إلا إلى عاملة تنظيف مراحيض المدرسة، وهو العمل الذي أعطي لنساء الشهداء بعد

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 127.
[2]- المصدر نفسه، ص 132.
[3]- المصدر نفسه، ص 158، 159.
[4]- المصدر نفسه، ص 237.

الاستقلال مباشرة (...) اعتبرته في أعماقها إهانة (...) ثم خرجت للعمل في مزارع الغير، وتحملت مسؤولية الحياة القاسية لتحتل مكانة اب مسروق"[1]

أما هو وإخوته فقد أصبح لكل واحد منهم مهنة أو حرفة يقوم بها "منذ رحيل والدي، أصبحت لكل واحد حرفته الخاصة التي اكتشفها فجأة في نفسه"[2]. فكانت أخته زوليخا تشكل أواني فخارية "زوليخا تنشغل في التربة الصلصلية اليوم كله. كانت تعجنها كما تشتهي لصناعة الأواني الفخارية اليدوية والطواجين (...) لم تكن تملك من الأدوات إلا قطعة خشبية كانت تساعدها على عجن التربة الصلصلية التي كانت تأتي بها من بعيد على حمارنا الطيب"[3]. فرغم الظروف الصعبة وانعدام الوسائل التي تساعد على إنجاز هذه الأواني إلا أنها كانت تتخطيها لتنجح في الأخير بصنعها وبيعها. أما أخته الصغرى زهور كانت ترعى الأغنام "زهور أصغر أخواتي وأكثرهن شطارة، كانت لا تترك أبدا أغنامها التي اشترت جزءا منها حنَّا"[4]، وقد كان يساعد أخته زوليخا في جلب التربة وقصها "أقصص التربة المعجونة إلى كتل متوسطة، وأضع عليها الماء لكي لا تنشف، بينما هي تستمر في تدوير الطاجين حتى تنتهي منه"[5]، كما أنه يقوم مع أخيه حسن بجمع الحلزون من الجبل ليقوما ببيعه وإعطاء النقود المتحصل عليها لأمهما. فهذا يعد تصويرا للمعاناة التي كابدها هو وأفراد أسرته.

ليتجاوز مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب أو المراهقة، عندما كان سنه لم يتجاوز السابعة عشرة عندما ذهب مع ابن عمه رامي إلى بورديل أو قصر عيشة الطويلة وتعرفه على مينا، كما أنه أشار إلى الفترة العصيبة التي عاشها في فترة التسعينات أو كما يطلق عليها العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، عندما كان ينتقل بسرية من

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 106، 107.
[2]- المصدر نفسه، ص 108.
[3]- المصدر نفسه، ص 107.
[4]- المصدر نفسه، ص.ن.
[5]- المصدر نفسه، ص 109.

مكان إلى أخر، مخافة اغتياله كما حدث لكثير من أصدقائه الأدباء، وكيف كان لتشابه اسمه واسيني مع آخر سببا في نجاته.

وإلى جانب استرجاعات الراوي نجد استرجاعات الشخصيات لأحداث جرت من قبل، هذا ما نجده لدى الشخصيات الواقعية، فعلى لسان أمه ورد "أحيانا كنت تقترب مني وتقول: يمّا افتحي عينيك قليلا في الشمس، وتبدأ في عدّ الألوان: هيمنة اللون الأخضر والأصفر الغامق والبني. لا سواد تسألني عن سر ذلك: فأجيبك الأخضر من أجدادك البربر وجدك الروخو..."[1] وهو استرجاع شخصية من شخصيات الرواية لأمور ترتبط به، كما نجد استرجاعات تخص الشخصيات في حد ذاتها، هذا ما قامت به جدته عندما استرجعت الحلم الذي رأته قبل موتها وكيف كانت ردة فعلها إزاءه فهي تقول عن تلك الليلة "أنها كانت باردة. رأيت في تلك التي سبقتها الشمس تغيب متعبة رأيت الغيمات تذبل قبل أن تسقط مطرا شحيحا. رأيت غراب البين ينعق في خلاء موحش رأيت أناسا يركضون في كل الإتجاه يبحثون عن بيت عمتي الحضرية، وعندما لم يشر عليه أي واحد من الحاضرين، قالوا نعرف من يعرفها وأشروا نحو بيتي دخلوا. كانوا مجموعة صغيرة يلبسون الأخضر إلا واحدا كان لباسه أسود ولا علامة على وجهه (...) أشر بأصبعه الرقيق كمخيط ساخن نحوي، فشعرت بحرقة في القلب وقمت مذعورة من نومي"[2] وبعد استيقاظها فجرا أول ما قامت به الصلاة طويلا، وبعدها أمرت بإحضار بناتها لتراهم آخر مرة بعد إحساسها بعد هذا الحلم بدنو أجلها، فجاء على لسانها "قمت من تعبي فجرا توضأت وصليت طويلا وطلبت من الله أن يمنحني قليلا من الراحة لحظة تنسحب الروح من الجسد (...) نزلت نحو الخزانة القديمة، في الدار الغارقة فتحتها (...) نفضت كفني وهوّيته كمن يحضر حقيبته لم يكن في حقيبتي شيء مهم سوى الكفن الذي قرأ عليه الكثير من سادة الحضرة. وقنينة صغيرة من عطر الورد والبرتقال والليمون ورؤوس صغيرة من عود

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 79.

[2]- المصدر نفسه، ص 140.

النوار القرنفل. أوصيت أن توضع في فمي وفي أنفي. وصرة من النقود تكفي للعشاء الأول"[1]. وإصرارها الكبير على إحضار بناتها "ظلت أمك تحاول أن تقنعني بأن ما حدث هو مجرد كابوس ولا داعي لإزعاج خالاتك، لكني لحظتها قسوت عليها قلت لها: إذا لم تبعثي بمن يأتيني ببناتي الأخريات أخرج وأركب تاكسي وأدعوهن بنفسي فانصاعت لي (...) جاءت بهن. رحمة. عائشة. آمنة وهي كن أربعة (...) عندما تعبت من السهر تيممت وصليت صلاة العشاء، ثم طلبت أن أنام قليلا (...) عندما هزتني خالتك عائشة ووجدتني بلا حراك"[2].

فهذا الاسترجاع يمكن اعتباره واقعي إذا اعتبرنا جدته قد قصت لأمه ما رأته في الحلم وإحضارها لأخواتها الذي نفذته والدته عندما رجع إلى البيت ووجد جدته توفيت، ومتخيل خاصة ما قامت به في الصباح الباكر من صلاة وتهوية للكفن، ويبرز الاسترجاع المتخيل بوضوح عندما تحدثت عن الموت، عندما سألها "حنا...هل تألمتِ؟ هل خفتِ؟ خفت من الحلم القاسي، أكثر من الموت ذاته لم أتعب كثيرا لحظة الشهقة الأخيرة انطفأ كل شيء من حولي ثم فجأة رأيت تلالا واسعة وجبالا مخضرة وشمسا معميّة للأبصار، خرج من ورائها وجه كنت أعرفه من رائحته والتربة التي ظلت عالقة على وجهه من أثر الحروب والتنقلات الكثيرة عرفت لحظتها أن سيدي الأعظم، جدك الروخو (...) كان طيبا وجميلا وفارسا وسرنا ركب حصانه كان مثل البراق فقطع الفيافي في السماوات، واخترق الغيوم الثقيلة، وبللتنا الأمطار الدافئة كنت خفيفة كحلم جميل إلى أن وصلنا إلى بيته"[3]. فواسيني تخيل كل هذا وقام بتخيل ما مرت به "كنت خائفة عندما انفتحت أمامنا باب واسعة مخلفة نورا وألوانا متداخلة مر هو بسهولة حتى وصل النهاية، ثم أشر لي بأن أتبعه وهو يردد كطفل: ماتخافيش يا فاطنة أغمضي عينيك، وامش فقط ولا تلتفتي وراءك ستكون الحرارة في البداية قاسية قليلا ولكنها سرعان ما تخفى وتتحول إلى برد وسلام، وتحل محلها النعومة المريحة بعد خطواتي الأولى شعرت بقسوة الحرارة فكرت أن أرجع أعقابي، وأبقى في تيه لا علم لي به. لكن

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 141.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 142.

يدا كانت تدفعني إلى الأمام بقليل من الخشونة حتى أوصلتني إلى المنطقة الناعمة والضوء الكثيف (...) كل شيء فيّ أصبح خفيفا، وأصبحت أطير كفراشة فعرفت أن قلب الله كان رحيما"[1]. استرجاع أخر جاء هذه المرة على لسان مينا التي استرجعت أهم الأحداث التي غيرت حياتها وأدت بها إلى المكوث بماخور عيشة الطويلة، وحياة الخوف التي كانت تعيشها في ذلك المكان مخافة وصول إخوتها إليه، مخافة قيامهم بقتلها، غسلا لشرف العائلة التي دنسته، والتي تحملت نتيجته لوحدها بعد تخلي ابن عمها زين الدين عنها، رغم اتفاق العائلتين على زواجهما "كنت زوجته في عرف العائلة. كانوا يتسامحون معنا. كنا نخرج مع بعض كنا ندرس في نفس المدرسة الإبتدائية التي سبقني إليها بسنوات وبعدها في نفس الكوليج والثانوية"[2] ليستغلا هذا التسامح بإقامة علاقة قبل الزواج. أثمرت جنينا حاولت إقناع ابن عمها بتسريع الزواج، لكنه أنكر ذلك وادعى أنه ليس والده. واتهمها بإقامة علاقة مع شخص اسمه توفيق "أنت كانت عندك علاقة بتوفيق قبلي (...) المسكين لا أعرف حتى وجهه منذ الإبتدائية لم أره من يوم ما ضربته لأنك رأيته معي، غير المدرسة ولا أعلم عنه شيئا الله يهديك"[3] بعد هذا الكلام الذي دار بينهما في حديقة منزله أغمي عليها فقام بأخذها لمنزلها وأخبر والدتها أنها جنت لإتهامه بأمر لم يقم به وأنه ليس والد الطفل، ونشر خبر مفاده أن توفيق إغتصبها "وأنه لن يبقى في هذه الأرض، وأنه مجروح سيغرب من البلاد لكي لا يضطر لإرتكاب ثلاث جرائم، قتلك وقتل توفيق وربما الإنتحار"[4]. بعد انتشار هذا الخبر قام إخوتها الثلاثة جلال، بدر، ثابت، بإحضار توفيق واتفقوا أنهم سيحضرون النقاشة للتأكد من صحة الخبر. قامت مينا بالتسلل قبل بزوغ الشمس، لتبدأ رحلة الهرب وتصادف عيشة الطويلة صاحبة الماخور فتبقى عندها بعد ولادتها وتخلصها من البنت التي أنجبتها، ليستقر بها المقام في الماخور الذي تعمل فيه. هذه قصة مينا التي قام واسيني باسترجاعها، يقول بأنه سمعها منها عندما كان يزورها في الماخور، قد تكون استرجاعات واقعية وقد تكون

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص142.
[2]- المصدر نفسه، ص 201.
[3]- المصدر نفسه، ص 203.
[4]- المصدر نفسه، ص 206.

متخيلة، كما نجد استرجاعات متخيلة عندما التقى بها في رحلته المتخيلة، فقد أخبرته أنها مع صاحبة الماخور قد خططتا قبل عام من تعرفها عليه، على الانتقال من هذه المدينة وشراء منزل والاستقرار هناك، ونشر خبر موتها الذي يشوبه كثير من الغموض لتسترجع الأحداث التي حصلت لها، زواجها من رجل أكبر منها، رجل طيب طيبته هذه أودت بحياتهما معا، فقد قام بالبحث عن ابنتها سارة، التي كانت موجودة عند عائلة خارج سيدي بلعباس "كانت العائلة التي زرناها طيبة كانت ابنتهم الوحيدة رأيتها عرفتها (...) حملتها بين ذراعي نظرت إلى وجهي، ثم بدأت تنتقل ببصرها بيني وبين أمها الثانية مدت بأصبعها الصغير نحو وجهي وعيني وشعري وشفتي، ثم أحنت رأسها على كتفي ونامت"[1] بعد ذلك رجعت إلى بيتها تاركة ابنتها عند هذه العائلة.

وبعدها قامت بسرد قصة بحث الحبيب لمنور عن عائلتها، طمعا في لمّ الشمل، وبعد وصوله للعنوان حاول إقناع إخوتها الثلاثة حتى بدر الذي غادر السجن بعد قتله لتوفيق الذي اتهم زورا بعد هروبها من البيت تلك الليلة، فقد اعتبروا ذلك بمثابة تأكيد على أنه فعلا قام باغتصابها. حاول إقناعهم بمسامحتها، وهذا ما حصل ظاهريا وقام بنقل هذا الخبر لمينا التي تقول أن قلبها لم يكن مطمئنا لذلك، لكنه أقنعها بذلك ورتّب يوما للذهاب لمنزل العائلة، وهذا ما حصل فقد ذهبا وكانت المفاجأة "امتدت نحوي يد قوية، قبضت على عنقي وجمدت جسدي كله، وسدت يدا خشنة فمي فمنعتني حتى من التنفس استسلمت بسهولة، بينما ظل الحبيب يقاوم ويحاول أن يتملص منهم ويخرج كلماته المكتومة بصعوبة: واش بكم جننتم؟ الله يهديكم؟ في دقيقة وحدة، كنا مكتفين كأضحيتي العيد، وعلى فمينا لصقات سميكة، في عمق شكارة خيش لا يظهر منها إلا رأسانا. لحظتها اكتشفت فجأة عبث الحياة"[2]، لتواصل الحديث عن الكلام الذي دار بينهم، ومحاولات الإقناع التي قام بها الحبيب لمنور والتي باءت بالفشل، واتهموهما بالزنا. وقام إخوتها بقتلهما وهذا يعتبر استرجاع متخيل "كانت سكينة أخي بدر قد سبقتني إلى الحبيب لمنور رأيت دمعة بلورية ركنت في المحجر الأيمن من عينه اليسرى، لم يصرخ ولم يجد وقتا

[1] – الرواية (مصدر سابق)، ص 120، 121.
[2] – المصدر نفسه، ص 224.

ليغلق فمه. شخر قليلا، ثم بانت الحفرة التي في عنقه عندما ارتمى رأسه إلى الخلف كان الدم مثل النافورة يخرج من حنجرته. ثم التفت نحوي إخوتي الثلاثة. تقدموا نحوي في خط مستقيم: جلال، بدر، وثابت (...) لا أتذكر الكثير من تلك اللحظة، سوى لون سكاكينهم، وانسحاب الإمام بسرعة قبل مشهد تمزيقي لم أسمع إلا سيارته وهي تحدث صوتا مخنوقا (...) لم أشعر بأي خوف ولا أي ألم. أعتقد أن جسدي مات منذ اللحظة التي عرفت فيها أني سأموت"[1] لتواصل قائلة "لم أرتعش لكني سمعت كلماتهم والسكاكين تقصّ لحمي بلا هوادة: يالكلبة. يالخداعة (...) عندما رمي الكيسان في عمق البحر، كان كل شيء قد انتهى"[2] فهذا يعد استرجاع قام واسيني الأعرج بتخيله.

أما الشخصيات المتخيلة التي قامت باسترجاع مراحل هامة من حياتها نجد جده الروخو وسرفانتس. فقد قام الروخو باسترجاع ما مرّ به وعاناه، فقد انظم إلى جيش البشرات عندما "نشبت الثورة في غرناطة في ليلة عيد الميلاد، 24 ديسمبر 1568. كانت حرب الطلقة الأخيرة أو طلقة الرحمة منذ سقوط غرناطة، كما يقال بدأت في سهول البشرات، في شكل ردود أفعال وعصيان صغير، قبل أن تعم وتكبر بسرعة بحجم الظلم والقسوة. أعلن المورسكيون بسرعة استقلالهم، واستعدوا لخوض معركة الحياة والموت، ضد الإمبراطورية الإسبانية"[3] انظم الروخو إليهم وكان في فرقة التموين، ويقوم هنا باسترجاع مقتل سيده، وقام بوصف مكان التعذيب الذي اقتيد إليه "جروني نحو كتدرائية قديمة كان باديا عليها أنه لا حياة فيها (...) ثم بدأنا ننزل نحو الدرج الموالي وكأننا ننزل نحو أعماق جهنم كلما توغلنا، زادت الروائح الكريهة الممزوجة برائحة العفونة والرطوبة (...) رأيت خرفا صغيرة في حجم الإنسان، بعضها عمودي، وبعضها الآخر أفقي فيبقى الإنسان سجين الغرف العمودية واقفا على رجليه مدة سجنه حتى يموت بلا أكل ولا شرب"[4] ليواصل وصف كل ما يراه من آلات التعذيب التي تمزق وتكسر

[1] – الرواية (مصدر سابق)، ص 226.
[2] – المصدر نفسه، ص، ن.
[3] – المصدر نفسه، ص 42.
[4] – المصدر نفسه، ص 45.

وتسحق الأجسام، وكيف نجى من القتل الأكيد عندما قام شخص اسمه أنجيلو ألونصو بالادّعاء أنه كان يراه في الكنيسة كل يوم أحد، وبذلك أطلق سراحه، ويواصل حديثه عن محاكم التفتيش وعن الظلم والاستبداد الذي عانى منه مسلمي ويهود الأندلس. فهذه الاسترجاعات التي قدمها الروخو الشخصية المتخيلة. وظفها واسيني الأعرج الذي ترجع أصول عائلته إلى الأندلسيين الذين هُجِّروا إلى شمال إفريقيا، لجده الذي يدعى "الروخو" لتضعنا أمام تاريخ عائلته العريق وعلاقتها بالأحداث التي تلت سقوط الأندلس.

أما سرفانتس فيقوم باسترجاع أحداث تاريخية، منها أنه "ذات يوم من سنة 1570، ألتحق، أنا وروديغو بالعسكرية. كانت تحوم على أصولنا شكوك غريبة وكان علينا أن تثبت بأنه لا يوجد في دمنا شيء من الموريسكيين والمارانيين"[1]

"انطلقنا في 20 يوليو 1571 من اسبانيا لنصل إلى نابولي في 8 أوت من نفس السنة. مان دون خوان النمساوي على رأس أرمادة كبيرة مكونة من 208 سفينة حربية، و57 فرقاطة وأكثر من 300 زورقا حربيا و26000 محارب. تخيل؟ وكان على دون خوان النمساوي أن يجمع بين كل هذه الفرق البحرية المختلفة، الإيطالية والإسبانية، ويشكل قوة موحدة لخوض الحرب المقدسة الكبرى ضد الأتراك"[2] ويضيف "كنت برتبة الجندي المحظوظ وبمرتب شهري بثلاث دوقات وأصبحت تحت أوامر قائد آخر هو دون مانويل بونسي دوليون الذي دخلت معه في التحضير لحملة بحرية جديدة"[3]

إلى جانب الاسترجاع الذي طغى على الرواية نجد الراوي يستبق أحداثا، على شكل تنبؤات أو استشرافات صحيحة ستحدث معه في المستقبل، وهو حالة توقع وانتظار يعيشها القارئ أثناء قراءة النص، فنجد إشارات وتلميحات توحي بما سيأتي أو ما يصادفه في رحلته هذه، وهذا نعثر عليه في حديثه عن عطر صاحبة اليد الناعمة

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 270.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 272.

التي لم يستطع رؤية وجهها إنه يشبه عطرا ذكَّره بشخص ما، وكذا أصابعها التي بدت له مألوفة "أصابعها كانت طويلة قليلا إذ تحسستها واحدا واحدا (...) وأنا أتأمل أصابعها التي شعرت بها أليفة جدا"[1]

"همست المرأة التي ورائي في أذني كان صوتها معطرا كحفيف فجر ربيعي"[2]

يبقى القارئ متشوقا لمعرفة هذه المرأة التي لم ير منها إلا شعرها الأحمر وظهرها رغم محاولاته الحثيثة رؤية وجهها "حاولت أن أتحايل لأرى وجهها الذي تخيلته شديد النعومة، لكني لم أر إلا وجهي"[3]، فقد مارس نوعا من الإغراء على القارئ ليعرف من هي صاحبة اليد الناعمة والشعر الأحمر "أوقفتني اليد الناعمة من وراء وسحبتني قليلا بعيدًا عن الباب بهمس خفيف بدا لي كأني كنت أَعرفه ولكني نسيته مثله مثل عطر البنفسج"[4]. يواصل رحلته هذه وتعمل على مساعدته طيلة الوقت، تستعمل يدها فقط، أو من خلال صوتها الذي يصرح أنه سمعه من قبل "فجأة شعرت بأصابع ناعمة تمسح على وجهي، فتجف الدموع وتخفف الآلام، شممت بعدها عطر البنفسج بقوة الذي ذكرني بشيء غامض لم ألمسه. ثم سمعت همسا لا أدري ما كان يأتي من أعماقي أم من شفتي المرأة ذات الشعر الأحمر، لأنه هو نفسه الذي سمعته قبل الآن"[5].

للاستباق وظائف في السرد منها سد ثغرة لاحقة، وتؤدي دور الأنباء، تخلق حالة انتظار عند القارئ، وهي تقنية نجدها في الروايات التي يسودها ضمير المتكلم الذي يرخص للسارد الإشارة للمستقبل والحكاية "بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيّما إلى وضعه الراهن."[6]

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص67، 68.
[2]- المصدر نفسه، ص77.
[3]- المصدر نفسه، ص 69.
[4]- المصدر نفسه، ص 105.
[5]- المصدر نفسه، ص 143.
[6]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (مرجع سابق)، ص 76.

يتحدد إيقاع السرد من منظور السرديات بحسب وتيرة الأحداث من حيث سرعتها أو بطؤها، ففي حالة السرعة يتقلص الزمن ويختزل، فيتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو في بضع كلمات بتوظيف تقنيات زمنية سردية أهمها الخلاصة والحذف، وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن الحكاية وتأخيره بتوظيف تقنيات سردية: المشهد والوقفة.

وكون الرواية التي بين أيدينا رواية سيرية، فقد وظف كاتبها الحذف عندما انتقى من أحداث حياته الأحداث التي يرى أنها مهمة، غير أننا لن نتطرق له في بحثنا هذا، فنحن نتحرى الواقع والمتخيل في متن الرواية، سنهتم بتعطيل الزمن والذي يعمل على التوسع في تقديم الأحداث الواقعية والمتخيلة، المشهد أي المقطع الحواري في الرواية وتمثل في الحوار الذي دار بين الراوي أو الروائي واسيني الأعرج والشخصيات الواقعية والمتخيلة التي وظفها من أجل توضيح أفكاره وإبراز آرائه، وهذا ما تطرقنا إليه عند حديثنا عن الشخصيات، كما نجده وظف الوقفة ليوقف السرد ويفسح المجال للوصف أو التأمل، وصف إما للشخصيات أو للطبيعة أو لمكان من الأمكنة، ففي حالة وصف الشخصيات الواقعية نجد مثلا: "رأيت زوليخا التي لم يتغير شيء فيها كانت كما هي (...) وهي تلعب باللويزة التي وضعتُها في رقبتها كانت تضعها بين أصابعها تقرأ خطوطها"[1]. "ثم رأيت امرأة تتقدم باتجاهي، ملفوفة من بياض صاف يكاد لا يرى من شدة نقائه لم أجد صعوبة في التعرف عليها سوى أن قليلا من شيخوختها التي تعودت عليها كان قد اضمحل وحل مكانه بريق جميل (...) حنا فاطنة التي كانت تشبه أميرة بربرية، من أعالي جبال الشاوية"[2]. كما نجد وصف لشخصيات متخيلة فهذا يعد وصفا متخيلا بامتياز فقد وصف شخصيات تفصل بين عصره والعصر الذي وجدوا فيه قرونا، فجده الأندلسي قام بتخيل صفاته الخارجية "رجل مستقيم كنخلة (...) أن لحيته كانت تميل نحو حمرة واضحة"[3] وكذا وصفه لسرفانتس "لأول مرة أرى عينيه

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 93.
[2]- المصدر نفسه، ص 114.
[3]- المصدر نفسه، ص 27.

الصغيرتين الحادتين كعيني نسر يستعد للإنقضاض على شيء، قبل أن يسدلهما ثم يغمضهما كأن صورة اخترقته بقوة ويريد تفاديها مسد قليلا بيده اليمنى على لحيته الشقراء الخفيفة."[1]

كما نجده أسهب في وصف الأمكنة المتخيلة التي وصل إليها، ولن نتطرق إليها في هذا العنصر (الزمن)، سنرجؤها إلى حين حديثنا عن المكان.

أما حديث واسيني عن الزمن في هذه الرحلة، أو الزمن الذي قضاه في رحلته هذه التي بدأت بحلم، وهو إشارة إلى عدم معرفة مدة الحلم هذا "أنت لا تعرف الزمن هنا، الزمن لا معيار له. هو معيار نفسه"[2] هذا جاء على لسان مينا، كما يضيف "لا أدري كم استغرق الزمن الذي قضيته في النوم قبل الاستيقاظ على شعاع شجرة النور"[3] فمدة نومه لا يعلمها. كذلك لا يعلم المدة التي استغرقها ليصل إلى شجرة الخلد "لا أدري المسافة التي قطعتها ولا الزمن الذي استغرقه سيري (...) لا شمس ولا غياب سوى زمن متواتر يخترق كل شيء."[4] فالزمن لا يمكنه الاهتداء إليه، فلا وجود لليل أو نهار يساعدانه على تحديده.

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 262.
[2]- المصدر نفسه، ص174.
[3]- المصدر نفسه، ص 232.
[4]- المصدر نفسه، ص 143.

رابعا– المكان بين الواقع والمتخيل:

ورد في لسان العرب لابن منظور:

"المكان والمكانة واحد. التهذيب: اللّيث: مكان في أصل تقديم الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال، فقالو: مكّنًا له وقد تَمكَّن، وليس هذا بأعْيَبَ من تَمَسْكَنَ منَ المسْكين، قال: والدليل على أن المكان مفعل أن العرب لا تقول في مَعْنَى هو مَنّي مكان كذا وكذا إلاّ مفعل كذا وكذا بالنصب. والمكان الموْضِعُ، والجَمْعُ أَمْكِنَة كقذالِ وأقْذِلَةٍ، وأَماكِنُ جَمْعُ الجَمْعِ. قال ثعْلَبُ: يَبْطُلُ أن يكون مَكانٌ فعالاً لِأنَ العرب تقُول: كن مَكانَكَ، وقم مكانك واقْعُدْ مقْعَدَك، فقد دَلَّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه، قال: وانما جُمِعَ أمْكِنةً فعاملو الميم الزائدة معاملة الأصلية،(...)جعلوا الميم الزائدة في حكم الأصلية فصار مَفْعِلٌ في حكم فعِيلٍ، فَكُسّرَ تكسيرهُ."[1]

كما ورد في قاموس محيط المحيط "المكان الموضع أو هو مَفْعَل من الكون، جمع أمكنة وأماكن وإمكُن قليلا ويقال هذا مكان هذا أي بدله. وكان العلم والعقل بمكانٍ أي رتبة ومنزلة".[2]

فالعمل الروائي يرتبط بعناصر أساسية ومهمة في كل عمل إبداعي، هذه العناصر تتمثل في الشخصية، الزمان والمكان، هذا الأخير الذي يلعب دورًا مهمًا في البناء الروائي والذي يعد من أهم عناصره التي يقوم عليها، إذ "يحاول بعض النقاد العرب المعاصرين التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان: في الإنجليزية space place = Espace في الفرنسية، وأيضا location في الإنجليزية = lieu في الفرنسية، ونجد المرادفات العربية لهذه

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.س)، ص 4250، 4251.

[2]– بطرس البستاني، محيط المحيط، (مصدر سابق)، ص859.

الكلمات في المكان/ الفراغ/ الموقع. وقد اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث باستخدام كلمة المكان/place/ للدلالة على كل أنواع المكان."[1]

وقد وصل إلى البيئة العربية عن طريق الترجمة من الغرب، "فهذا غالب هالسا يترجمه بالمكان وذلك حين نقل كتاب غاستون باشلار (...) إلى العربية تحت عنوان جماليات المكان، أما الجزائري عبد المالك مرتاض فقد آثر استخدام مصطلح الحيز وعرفه بأنه "وسط منسجم وغير محدود تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة الحساسية... وله ثلاث أبعاد"[2]، في حين جمع عبد الحميد بورايو بين لفظتي حيز ومكان في دراسته المعنونة بالمكان والزمان في الرواية الجزائرية"[3]، كما نجد أيضا من أطلق عليه الفضاء، وهو بطبيعته يمثل الحيز الذي تقع فيه الأحداث، وهو مرتبط بعناصر السرد الأخرى، فأي رواية أو عمل سردي لابد أن يكون لها حيز مكاني تنطلق منه الأحداث وتسير فيه الشخصيات، فالمكان " لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وانما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية"[4]، فالمكان بدوره ينقسم إلى مكان مفتوح ومكان مغلق، يعرف المفتوح بأنه "كل حيز كبير أو صغير، قائم أو متحرك، ثابت أو متغير يحتوي الحدث القصصي والشخصية والفكرة، وينفتح على الأخر مباشرة أو بالواسطة، ويلاقيه الصلة والتفاعل أو التأثير بحيث لا يبقى مسيجًا منكفأ على ذاته يتحجب بالجدران العازلة وينفصل عما سواه بالعوازل والسجف والأبواب (...) إما أن يكون مفترضا تخييليا وهو الأندر أو يكون موضوعيا صرف هو الأكثر، أو يجمع بينهما وهو الأعم"[5]، أما المكان المغلق فهو عكس المفتوح والذي يكون محددا وخاصا مثل البيت أو الغرفة، ويعد هاذين النوعين "من أبرز الثنائيات المتصارعة التي ظهرت وهيمنت على مسيرة الرواية العربية (...) فالفرد يتناوب في الانتقال بين الأمكنة

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في << ثلاثية>> نجيب محفوظ (مرجع سابق)، ص105.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السميائيات (مرجع سابق)، ص83.

[3]- المرجع نفسه، ص124.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (مرجع سابق)، ص 26.

[5]- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد (مرجع سابق)، ص252، 253.

تكاد تشكل عُلبًا مغلقة لأصحابها، وبين أمكنة أخرى أكثر سعة وانفتاحًا وتفاعلاً مستمر مع الحياة"[1]، كما أن المؤلف في إبداعه يدخل أمكنة واقعية وأخرى خيالية من أجل تحقيق جمالية لنصه الإبداعي، ومن هنا يكون التصوير الفني والجمالي للمكان، فهو رغم ارتباطه (المكان) بالواقع، إلاّ أن المؤلف يضفي عليه لمسة من الخيال ويمزجه بها لكي يبدو جميلا، وبهذا تتحقق الجمالية.

ورواية "سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني "لوسيني الأعرج" اشتملت على المكان الواقعي والمكان الخيالي، فهو لم يدوّن سيرته على الطريقة الكلاسيكية القديمة والتي تعتمد على سرد الأحداث الواقعية والمعاشة كما حدثت، بل تجاوز ذلك وأدخل عنصر الخيال إلى جانب الواقعي ليخرج بها عن المألوف، فدوّنها في قالب واقعي ممزوج بالخيال، حيث أوردها في شكل حلم، اعتمد فيه على جملة من الأماكن المتخيلة من أجل إضافة جمالية للرواية، كما أنه استعمل الرمز أيضاً، فواسيني تخلى عن الدنيا ولحق شيخه الأكبر إلى عالم السموات، فالمسالك التي عبرها واسيني من أجل الوصول إلى سدرة المنتهى متخيلة وهي مغايرة للواقع ومختلفة عنه، إذ نجد الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي هو الذي أعطى إشارة الانطلاق لهذه الرحلة، حيث كان يتبع خطى سيره حتى النهاية رغم ما واجهه من صعوبات، وقد وصف هذا بلغة صوفية حيث يقول "لقد اقتفيت خطا سيدي بصعوبة، ولكن حتى النهاية، حتى غام كل ما يحيط بي وانتفى أو كاد، ولم أعد أرى إلا نورًا خفيا تسرب من السماء ليخترق كل شيء فيّ ويهزّ يقيني في التربة التي كنت أقف عليها ويريني أرضا معشقة بمبهم آخر كان عليّ اختراقه بلا تردد ولا حسابات وإلا لن أكون أنا"[2]، فهو رغم هذا كله لم يفكر في الهرب حتى تبقى ثقة الشيخ الأكبر فيه. فقد سلّم نفسه "للتربة والأعشاب والماء والهواء"[3] والتي ترمز إلى القبر، لأنه مآل اي شخص ميت تنفصل روحه عن جسده فيلقى الجسد في التراب وتصعد الروح إلى خالقها، فهو تخيل نفسه ميتا منذ أن مرت عليه غيمة المنتهى ...لحظة

[1]– أحمد العزي الصغير، الفضاء وتشكلاته السردية في الرواية العربية الجديدة (مقالة)، نشرت 3 مايو2012، 16 أفريل 2016.

[2]– الرواية (مصدر سابق)، ص 15.

[3]– المصدر نفسه، ص.ن.

الموت، تحدث عن موته "لم يحدث يومها شيء غريب في الكون. لقد واصلت الحياة دورتها وكأن شيء لم يكن. غابت الشمس، ثم غابت الرياح والأمطار. تعرت أشجار الصفصاف كما يحدث في أي خريف، وتعرّيت معها كاشفا عن علامات عميقة في جسدي تشبه الجروح والحروق التي مرّ عليها زمن، قبل أن ألبس للمرة الأخيرة غيمة المنتهى (...) كانت لحظة انفصال الروح عن الجسد قاسية، بينما كان مولاي السالك كما سمعت المنادين له، ذو اللحية البيضاء، يمد لي يده ويسحبني نحوه، نحو بوابة النور التي انفتحت على كل الجهات حتى أعماني ضوؤها."[1] فبعد تغسيله تبع السالك في سيره والذي أخبره بأن الطريق إلى بوابة العبور المؤدية إلى جبل النار ستكون صعبة ولابد أن يعبرها فخاطبه قائلا "واسيني يا ابني، قلبك كبير وخاطرك واسع. أمامك مسالك الأنوار الكثيفة التي تعمي الأبصار بقوة، أعبرها بلا تردد، فأنت سيّد شأنك، سيخف كل شيء بتدرج. امش ابني ولا تلتفت وراءك"[2]، وواصل سيره بعد أن انطفأ السالك واتبع نصائحه وإرشاداته حتى وصل جبل النار أو تَيغْرَاوْ، هذا الأخير الذي يعتبر مكانا متخيلا يقصده كل شخص بعد وفاته، "فالأرواح قبل أن تعبر نحو بارئها تمر عبر مسالكه وقممه العالية"[3]، وهو الجبل الذي نزل عليه الجد الروخو في آخر مقاومة أندلسية شارك فيها بين 1568 – 1571، قمة جبل تيغراو وتمثل بذلك "قمته الوعي الكامل والإدراك المطلق، ويشير الذهاب لهذه القمة إلى الطموح والتخلص من الرغبات الأرضية، للوصول إلى الحالات الكلية: صعود وذهاب من الجزئي العابر والمحدود، إلى الكلي والمطلق والمقيم والخالد، وتمثل الصخور المزدوجة ممرا يعبر المرء من خلاله إلى عالم جديد يحلم به"[4] وللجبل دلالة صوفية نستشفها من خلال شخصية الجد الروخو، وكانت حنا فاطنة هي المرشد له في هذه الرحلة مخاطبة إياه قائلة "واسيني وليدي ...لا تدفع بالوقت في غير مساره، عندما يأتي ذلك اليوم، ابق كما أنت. لا تهتم بشيء أخر. إذا كانت إرادتك قوية ستصل براحة، وإذا تَعبتَ بسرعة ورجعتَ في منتصف الطريق، أعرف

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 20.

[3]- المصدر نفسه، ص 21.

[4]- Cooper1987 نقلا عن شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة (مرجع سابق)، ص 100.

أنك أخطأت المسالك وأنّ جدك قد نسيك، وأنك أنت أيضا لم تعد في حاجة إليه (...) إذا وصلت إليه. احك له عن كل ما في قلبك (...) قل له أن امرأة رأت كل دنياها وتاريخها وحياتها من خلالها لأنها لمست سرك، وعرفت كيف تسكن جرحك على غير بقية السلالة المنقرضة."[1]؛ لقد تسلق الصخور الجارحة من أجل الوصول إلى قمة التماهي والتناهي، أين وجد جده الروخو، عند سيره سمع أناشيد تأتيه من بعيد "كانت الأصوات مزيجا من القرآن والتراتيل الغريغورية التي عشقتها بسرعة"[2]، حيث يتحلق المنشدون في شكل دوائر: "الدائرة الأولى منهم كانت مكونة من رجال على رؤوسهم قبعات خضراء يرتديها الصوفيون عادة"[3]، وقد كانت الأناشيد الغريغورية هي المسيطرة على الأناشيد الأخرى المتداخلة وقد كانوا يدورون حول التابوت، فهذا المزيج يدل على وحدة الديانات، عندما بلغا القمة الحادة رغم الصعوبات التي تكبدها ليجلسه جده الروخو على صخرة بركانية تشبه الكرسي "مغرفة كأنها كرسي نحت بيد فنان في صلب الحجر البركاني، وتطل على فراغ كبير رؤيته تستدعي الرهبة، لأن هوته كانت بلا حدود، تتشابك فيها ألوان كثيفة، تخترق أشكالا غامضة من كتل الضباب الهاربة"[4]، وهو مكان تخيله واسيني وقد اسماه "صخرة الله تستقبلك اليوم كما استقبلت ناسا غيرك في أزمنة أخرى ،فهي تحمل الكثير من خلوده وجبروته وأنفاسه وخيره، من هنا يرى الله تفاصيل البشر وأوهامهم وحروبهم، يتأملهم قليلا بحبهم وجشعهم، ثم ينسحب في خلوته الأبدية"[5]، تشكل هذه الصخرة مكانا متخيلا مفتوحا بلغه بمساعدة جده يصفه لنا واسيني: "شيئا فشيئا تضاءل الفراغ الذي كان يلفني بقوة بدأت كل العوائق تتهاوى، وتتكشف خلفها اللوحة المتماهية في الألوان النحاسية التي تعمقت في الأفق كأنها بقايا شمس أفلت منذ زمن بعيد (...) فجأة رأيت ناسا بلا عدد يمشون يقطعون الوهاد والوديان في فوضى شبه عارمة كأنهم كانوا هاربين من حروب قاتلة (...) رأيت

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 23، 24.
[2]- المصدر نفسه، ص 27.
[3]- المصدر نفسه، ص 28.
[4]- المصدر نفسه، ص 33.
[5]- المصدر نفسه، ص.ن.

أخيرا الصوامع العالية ورؤوس الكنائس القديمة، وكنيسا يهوديا في الزاوية الخلفية"[1] ويضيف قائلا عندما سأله جده "هل تراها حقيقة؟ صف لي ما تراه. ركزت بصري أكثر مدينة جميلة وأكاد أعرفها مرتفعاتها ودروبها وكنائسها وناسها أراها يا جدي وأسمع أيضا نداءات خفية تأتي من بعيد على شكل كورس جنائزي"[2] فهذه غرناطة أيام سقوطها، وهو مكان مفتوح واقعي الوجود (الأندلس)، متخيل عندما رآه في هذه الرحلة المتخيلة في المرحلة هذه (أيام سقوطها)، وهنا يدخل عنصر التاريخ وذلك بالحديث عن سقوط غرناطة التي قاوم من أجلها جده "وهي تنطفئ أمامه بهدوء وتذوب في دهاليز الغيب"[3]، وما تعرض له من طرف محاكم التفتيش التي مارست شتى أنواع التعذيب عليهم، "فقد جربت محاكم التفتيش المقدس كل شيء على أجسادنا. الجلد علنا، الكي بالنار، حرق الأقدام بالفحم المشتعل، ربط أطراف المتهم في إطار مثلث الشكل، التجويع التدريجي، التعذيب بالأسياخ المخيمة وحرق البطن والعجز، سحق العظام."[4]، فغرناطة مدينة استعملها الكاتب من أجل إدخال عنصر التاريخ والحكي عن الأندلس وسيرة جده الروخو وأصوله وما عاشه أثناء ويلات هذه الحرب. وصف بعدها غرف التعذيب التي سيق نحوها، "غرف التعذيب وتمزيق الأجسام البشرية التي امتدت على مسافات كبيرة تحت الأرض، رأيت فيها ما يستفز خوفي وصبري، ويدعو إلى القشعريرة والقزز. رأيت غرفا صغيرة في حجم جسم الإنسان. بعضها عمودي وبعضها الآخر أفقي، فيبقى الإنسان سجين الغرفة العمودية واقفا على رجليه مدة سجنه حتى يموت بلا أكل ولا شرب، وتبقى الجثث في السجن الضيق حتى تتفسخ، ويتساقط اللحم عن العظم، وتأكله الديدان."[5]، فهذه الغرف أو مكان التعذيب أمكنة وجدت فعلا في تاريخ الأندلس، وهي أماكن متخيلة قام واسيني بإيكال مهمة وصفها إلى شخصية الروخو. وهما يسيران على الجبل الأكبر وإذا بهما يصادفان بصخرة بركانية كبيرة تعترض

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص. ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 61.

[4]- المصدر نفسه، ص 56.

[5]- المصدر نفسه، ص45.

مسارهما، والتي "تشبه المغارة المحفورة"[1]، وقد أخبره جده بأنها تدل على قربهما من حمام الملائكة الذي تنطلق رحلته منه، تاركا مهمة إيصاله إلى صاحبة الشعر الأحمر التي كانت له خير الرفيق، ليتخطيا ممرا "كان عبارة عن جسر خشبي طويل تحكمه الحبال وألياف الأشجار العالية العملاقة من كل الجهات"[2] ليصلا إلى شلالات الماء، التي كانت مياهها "الجبلية ناعمة جدا ودافئة (...) تلذذت بالمياه التي لمعت بقوة معمية، وتتلألأ تحت النور فتظهر أحيانا كحبات الفضة. وفي أحيان أخرى كنثار الذهب والفيروز، والزعفران"[3]، فيمكن عدُّ حمام الملائكة مكان الاغتسال والتنقية من الأخطاء والذنوب التي ارتكبها في عالمه الدنيوي، فالإنسان معرض للخطأ، وقد دلّ هذا الاستحمام على تناثر الذنوب وتلاشيها بقوله "وأنا أحك أعضائي وأدلكها لأخفف عنها عناء الرحلة والصعود والنزول، فوجئت بكم الأوساخ التي علقت بي وغبرة الأتربة ورماد الزلزال، لم أكن أعلم أن جسدي كانت به أوساخ بهذا الثقل"[4]، فالإنسان كثيرا ما يفعل سيئات وأخطاء ولا يدرك ذلك لأنه في غالبا يرتكبها عن غير قصد أو لضرورة فتصير في شكل أوزار يحملها صاحبها على ظهره. فبعد هذا الحمام الذي غسل فيه واسيني أعضاءه من الذنوب والسيئات والذي أحس فيه بالحياة والسعادة، طلبت منه ذات الشعر الأحمر أن يتبعها، وبدا له كأنهما يعبران غابة استوائية "كانت غابة في الكثافة وسحر الألوان والأنوار التي تخترق كل الحواجز، الصفاء والدفء كانا مدهشين لدرجة الدوار كنت أعبر عالما غير العالم الصعب والمتصحر والملتهب، الذي قطعته برفقة جدي"[5]، وفي هذه الأثناء رأى بيتا زجاجيا غلب عليه اللون الأخضر، فقد "كان البيت الزجاجي واسعا عالم غريب هذا الذي كنت في أعماقه. من عالم العواصف والضباب إلى عالم به درجة صفاء شديدة الغربة قبل أن نسلك البهو الطويل"[6]، المكان هنا واقعي مغلق التقى فيه واسيني بأفراد عائلته، كانوا مجتمعين حول الطاولة "التي كان عليها

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 66.
[2]- المصدر نفسه) ص 67.
[3]- المصدر نفسه، ص 68.
[4]- المصدر نفسه، ص، ن.
[5]- المصدر نفسه، ص 69.
[6]- المصدر نفسه، ص 71.

صحن اللفت والخرشوف (...) عرفتهم بلا أي جهد، كانوا بنفس اللباس الأبيض، ميما أميزار، بكل كبريائها. في حضنها صبر هادئ إلا بعض ملامحه الطفولية، زوليخا أختي بقيت طوال العمر الذي مضى جائعا إلى وجهها، بابا أحمد، الوحيد الذي كانت على صدره بعض بقع الدم تشبه تلك التي رأيتها مرتسمة على لباس جدي الروخو. عزيز أخي بابتسامته الأنيقة التي كانت أخر ما رأيته على وجهه"[1]، اجتمع الكل هناك، أمه أبوه وإخوته جدته.

راح واسيني يسترجع ذكرياته وجراحه في هذا البيت الزجاجي مع جميع أفراد العائلة منذ ولادته، وكما يسترجع ذكريات أمه ومعاناتها معه أثناء حصوله على السيزيام وتعبها من أجل دراسته، وكذا والده الشهيد الذي وصف ما حدث له هو وأبو زيان والطريقة التي عذّبا بها، والمكان الذي ألقوا بهما فيه "لحظتها كان كل شيء قد انتهى عمر ركض عبر العالم، وامتطى البحار والسماوات، ثم فجأة، توقف كل شيء. مثل ساعة حائطية سقطت من الأعالي"[2]. فهذه المنطقة حولت إلى "سد كبير، سد السواني الذي أنجزته شركة برازيلية خنقت قرية السواني نهائيا ومنعتها من أي امتداد. وضمّت الآبار بما فيها حواسي سيدي صالح، إلى مساحة السد لتوسيعه. فرُدمتْ رفاتكم تحت أطنان التراب من جديد"[3]؛ فردم البئر يرمز إلى طمس الحقائق وتزييفها وكذلك تزييف التاريخ وإعطاء صورة مغايرة لها، فهم دفنوا تاريخ ما قام به الشهداء من أجل أرضهم، و"بقي السد جافا إلى اليوم، لم تدخله أية قطرة ماء، وكأن الله والملائكة والأرواح الطيبة رفضت أن تدفنكم ثانية بعدما فعله فيكم الاستعمار"[4] الذي أراد أن أن يستولي على الأرض، فعلى الرغم من طمس الحقائق والتزييف السائد لم يحركوا ساكنا فقط رضوا بما أعطاه لهم المستعمر، فأحمد متحسرًا على أرضه التي استولى عليها الاستعمار "فقد باع الورثاء كل شيء، الدم، والقصص

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 72.
[2]- المصدر نفسه، ص 100.
[3]- المصدر نفسه، ص 101.
[4]- المصدر نفسه، ص. ن.

والتاريخ لقد باعوا حتى أنفسهم، هل بقي لهم شيء يعرضونه للبيع؟ لا أظن الذي يبيع حائطا ليس له، يبيع وطنا بلا تردد"[1].

أما واسيني وهو في طريقه إلى مقام الشيخ الأكبر تخطى سبع عتبات "عتبة النور. عتبة الخوف. عتبة السير. عتبة الشوق. عتبة المكابدة. عتبة الدوار"[2] قبل أن يصل عند ذات الشعر الأحمر ويلامس أصابعها والذي أحس بأنه وصل إلى عتبة التماهي. فصاحبة الشعر الأحمر رافقته وهما يقطعان العتبات الضوئية، هذا المكان الذي شبهه واسيني بأكواريوم وهو مكان متخيل. وقد استعمل واسيني لغة واصفة للدلالة عليه، "نرى كل شيء من خلال زجاجه الشفاف الذي لم يكن زجاجا ولكنه كان غلالة شديدة البياض تنعكس عليها كل التجليات والألوان، ماء كثير لم يكن يمسنا وكأنه كان من وراء زجاج شفاف، يتدفق في فراغ كان يحيط بنا كليا"[3]، ليصف لنا ما رآه في هذا المكان المتخيل "عندما بدأنا نعبر أمكنة كثيفة الضباب، لكن جاذبيتها الموجهة لم تغادرني أبدا، وهي تسحبني وراءها (...) كأنه بيننا وبين الخارج حاجز شبيه بالغلالة التي لا يمكن اختراقها مع ذلك، كنت أرى الفراشات الملونة التي كانت تطير في كل الاتجاهات أمد لها يدي بنعومة لكي لا تخاف، من وراء كثافة الضباب، فتحط عليها وأشعر بدغدغتها الناعمة. بعض الجراد الملون الذي أراه لأول مرة في حياتي، كان يبهرني"[4] ليصلا بعدها إلى مقام الشيخ الأكبر حيث تستقبله جدته حنا فاطنة وبعدها يدخل ابن عربي، ليصف لنا السجاد "شبيه بالطراز الإيراني الذي رأيته في أصفهان ألوانه فاتحة يغلب عليها الرسم النباتي الميال نحو الخضرة الهاربة والزرقة المغيّمة (...) عندما تجرأت لأول مرة والتفت ورائي في دورة كاملة برأسي، لم أر إلّا الظلال التي كانت تعبر المقام الواسع كأن الغيوم كانت تمر على رؤوسنا أو كأنها شمس مظللة بالضباب، تتجه بسرعة نحو المغيب"[5]؛ فهذا المكان

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 101.
[2]- المصدر نفسه، ص 106.
[3]- المصدر نفسه، ص 113.
[4]- المصدر نفسه، ص.ن.
[5]- المصدر نفسه، ص 117.

هو مكان متخيل يشبه لحد كبير المزار. وظلت اليد الناعمة ترافقه حتى سحبته إلى غرفة ضيقة وشبه مظلمة، وقد استسلم لها "كطفل بين يدي أمه"[1]، حيث صبت عليه الماء الدافئ وسلمته منشفة لكي ينشف جسده وأخبرته بأن يتبع عند انتهائه بسلك نفس المعبر الذي عبرته "ثم سلكت نفس ممرها المضاء بفجوة الباب الصغيرة. مشيت باستقامة ولم أتحسس أي شيء في طريقي. نظري كان مثبتا على الباب الموارية والنور المتسرب من فجوتها عندما خرجت وجدتني في عمق مكان دائري تملؤه أصداء الدفوف (...) وأصوات أنفاس متلاحقة ومتقطعة كما لحظة دخولي التكية (...) نفس التقطعات، نفس الحشرجات المتلاحقة"[2]، فهذا طقس من طقوس المتصوفة التي هي "استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة الكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء"[3]، فالفصوص والفتوحات هي كتب لابن عربي المتصوف، فهو لم يُعرف إلّا من خلالها ومن خلال معراجه. ومنه يدخل واسيني التصوف في روايته باعتباره متصوفا ونستشف هذا من خلال حوار دار بينهما "فالكلمة الصوفية يعرج معناها مع مقامات السالكين، فهناك معنى يفهمه العامة، ربما كنت منهم، ومعنى يرقى إليه الخاصة، ربما كنت منهم. ومعنى لا يناله إلا الخاصة، فأنا أبحث عنه في مسالكك وإشاراتك"[4]. فواسيني تحدث عن نسخة القرآن الذي وجدها في رف المكتبة "في خلفية الجامع الصغير (...) وقد بني لحاجة أهل القرية أيام البرد والشتاء حتى يتمكنوا من أداء صلواتهم في مكان قريب ولا يضطرون للذهاب بعيداً (...) ويؤكدون أن الجامع بنته جماعة أندلسية منهم جدي الروخو"[5]، والجامع مكان مغلق لا يذهب إليه إلا المصلين وأصحاب الذكر وحفظة القرآن باعتبار واسيني حفظ القرآن فيه.

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 120.

[2]-المصدر نفسه، ص 121، 122.

[3]- محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، العدد 4، 1981.

[4]- الرواية (مصدر سابق)، ص 123.

[5]- المصدر نفسه، 127.

ويواصل واسيني السير بطلب من اليد الناعمة نحو شجرة الخلد، فإذا به يلتفت قليلا حتى يرى "شجرة عالية عليها أنوار كثيفة تتسلقها حتى الأعالي التي تغيب بشكل لا متناهي"[1]، فكان كلما يتقدم إلى الأمام يجد شجرة الخلد على نفس المسافة وكأنه يمشي إلى الوراء، فقد شعر بالتعب جراء هذا، ثم أدرك في نفسه أن الله يختبره وهو في طريقه إلى شجرة الخلد أخبره جده بأنه لم يبق أمامه الكثير وأنه في مسلكه الأخير. وقد نبهته جدته حنا فاطنة بأن لا يسمع لأحد ولا يلتفت صوب ما يطلب منه في هذا المسلك، وهو في طريقه أحس بالعطش فرأى شيئا يلمع من بعيد فظنه ماءًا لكنه كان عبارة عن تفاحة ممتلئة بالماء في داخلها، لكن راودته أفكار جعلته يتراجع عن أكلها فوضعها فوق حجرة كلسية قامت بامتصاص التفاحة، فزال عطش واسيني وكأنه هو من شرب الماء الذي كان بداخلها، كما أدرك أيضا أن الشخص الذي تكلم معه وطلب منه الالتفات إلى البراكين ليس جده لأن جده لا يستعمل كلمة ابني، ثم واصل سيره حتى بدأ يحس بأن المسافة بينه وبين شجرة الخلد قد قلَّت، حين بدأ يتراءى له الناس هناك غير انه لم يختلط بهم، قد وصلوا إلى البئر وشربوا منه، ثم تقدم هو بالقرب من البئر والساقي، وشرب من عنده، وقد قال له بأنه هو كذلك يتجه نحو شجرة الخلد، فشكره على الماء الذي أعطاه له، ثم أخبره الساقي بأنه "في دار البقاء لست في حاجة إلى رحمتي"[2]، لكنه لم يتمكن من شربه فقد تعثر وانكسر الإناء الفخاري، بعدها تلاشى وصعد في شكل خيط من الدخان إلى السماء، وعندما التفت واجهته طفلة صغيرة وقدمت له الماء، وفجأة هبت رياح قوية غاب فيه وجه الطفلة، فكل هذه الأحداث التي جرت معه كانت تشكل نوعا من الغواية، فهذا المسلك هو عبارة عن مكان متخيل ومكان للغواية التي قام الشيطان بإغواء سيدنا أدم وأمنا حواء فيها بالأكل من الشجرة التي منعهما الله من لمسها، فواسيني سمع صوتا يشبه صوت جده وهذا من أجل إغوائه للالتفات نحوه.

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 143.

[2]- المصدر نفسه، ص154.

ثم واصل سيره "هب نسيم بحري خفيف حسّسني بأني كنت قريبا من شجرة الخلد أو من ساحل ما توحّشت البحر. فجأة بدأ المطر يسقط، فغطت سيوله على كل شيء لكن الأرض كانت تمتص الماء بسهولة فلم تتكون إلا برك صغيرة لم تكن الأمطار عاصفة على الرغم من قوتها كانت تسيل بسرعة لكنها كانت رقيقة وناعمة"[1] على الرغم من الأمطار الغزيرة التي كانت تنزل واصل السير حتى "بدت شجرة الخلد العالية التي نهضت أمامي فجأة، تحتل وسط الحديقة الواسعة، تنعكس عليها شتى الأنوار والألوان والفراشات. كل شيء كان بمذاق المطر الأخير"[2]، في هذا المكان الشمس "لا تغيب ولا تظهر. مساحة من النور، أحيانا تصبح داكنة وأحيانا أخرى لماعة لدرجة العمى بحيث لا يستطيع الإنسان أن يرى شيئا من وراءها من شدة الأشعة المنكسرة على الأسطح الملساء"[3]، وقد استنجد في هذا المكان بالكثير من الناس ليدلوه على مسلك لكن دون جدوى، فقد بدت له هذه الشجرة كجسد جاف وقد شبهها بتمثال سيدة الرخام في مدينة لالة مغنية "مدينة القلب الأولى يسميها لالة، تبركا بالولية الصالحة التي تحمل نفس الاسم، لم تكن لالة مغنية جميلة، ولكنها كافية لإدهاش طفولتي الأولى (...) مجموعة معالم تميزها عن قريتي: الكنيسة الجميلة التي تقوم شامخة في عزلتها وسط أم شارع في المدينة، شارع الحرية أو كليمونصو عند الكبار (...) وحمام النوارة (...) وحمام الوردة الذي تؤمه النساء بالخصوص"[4]، فهذه المميزات التي ميزت مدينة مغنية الواقعية عن قرية واسيني، وقد وصف حمام الوردة والذي يعد حمام نسائي بالدرجة الأولى فهو "حمام تركيا ضخما أو هكذا بدا لي وقتها، مزخرفا بالنقش والزلّيج والقاشان والزجاج المعشق، الملون، القديم، لكنه مع الزمن بدأ يتآكل من الداخل ويفقد ملامحه، وعلت الحيطان أشكال تشبه الجذري، من جرّاء الرطوبة

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص154.
[2]- المصدر نفسه، ص155.
[3]- المصدر نفسه، ص157.
[4]- المصدر نفسه، ص158.

الكبيرة كلما تكسرت زليجة ظل مكانها فارغا مثل البثور"[1]، فقد كان واسيني يهرب كالعادة باتجاه المواليما، أما اليد الناعمة فقد بقيت ترافقه حتى في نومه.

أما فيما يخص قصر عيشة الطويلة أو الماخور كما يطلق عليه أيضا، والذي كان عبارة عن بورديل لممارسة الدعارة، وهو مكان موجود في الواقع، حيث كانت تعمل فيه مينا بعد فرارها من بيت أهلها، وهو المكان الذي تعرّف فيه واسيني عليها وأحبها بعد أن قصده رفقة ابن عمه رامي. "وقفت في البهو الواسع قليلا قبل أن أجلس بالقرب من نافورة الماء"[2] وقد تحول هذا المكان بعد سنة 1956 إلى فندق فاخر أصبح يديره رامي ابن عم واسيني، وبذلك فهو يعد مكانا واقعيا مغلقا لا يذهب إليه إلا الذين يمارسون الدعارة أو يعانون مشاكل عائلية أو شخصيّة أمثال مينا.

كان الجد الروخو مرشد الحفيد في المسالك الوعرة، والتي رغم مشقة السير فيها إلا أنه واصل طريقه "الشاق والصعب، بين الأحجار المسننة. محاولا أن أنسى كل ما رأيت وكل ما سمعت فجأة دخلت حقلا من النوار كان طول تيجانها يصل حتى الركاب مثل سجاد أصفر وأبيض كأنه نبات الجرجير"[3]، فقد شبه هذا بنبات الجرجير الذي رآه في صغره، ثم بدأ بتذكر طفولته وما كان يفعله عندما يخرج إلى الحقول مع الأصدقاء والحبيبات والجيران، لكنه أحس بتغير جذري في الأرض / المكان حيث يقول "بأن الأرض تغيرت كليا، وأصبحت من حرير، المشي مريح جداً، استغربت كيف كنت على أرض مسننة لأجد نفسي على أرض من نوع أخر، كأني انتقلت من الأرض إلى الغير"[4]، وقد بحث في السماء عن طائر النار ولم يجده، فرأى من بعيد شيئا تبين بأنها الطواحين الهوائية، وعندما بدأت تدور ذكّرته بألكادي هناريس وهضاب طليطلة والتي قام بزيارتها وقد أقام فيه بجانب بيت سرفانتس، وهو مكان متخيل، المدينة كانت مقسمة إلى ثلاثة أحياء كبيرة وهي الحي الإسلامي والحي اليهودي

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 159.
[2]- المصدر نفسه، ص 169.
[3]- المصدر نفسه، ص 239.
[4]- المصدر نفسه، ص 239، 240.

والحي المسيحي، وهي أماكن متخيلة ومغلقة فكل حي مخصص لفئة معينة؛ فالحي الإسلامي خاص بفئة المسلمين، والحي اليهودي بفئة اليهوديين، والحي المسيحي خاص بفئة المسيح.

وعندما كان يحوم حول الطاحونة الغريبة المليئة بالغربان ظهرت له امرأة اسمها ألدونثا لورينزو، وهي حبيبة دون كيشوت التي رافقته إلى مغارة مغلقة الباب اسمها مغارة مونتيسينوس والتي تعد مكانا متخيلا مغلقا باعتباره اختلاق ذهني وخاص بالسيد الذي أخذته ألدونثا إليه. وبعد انتهاء مهمة ألدونيثا سلمته لزريدة التي كانت تسير وهو يتبعها حتى وصلا إلى "ساحة ضوئية منارة جدا، بها مثل الصالة الواسعة المؤثثة بالزرابي الفارسية والبغدادية والتلمسانية والبربرية"[1]، فقد سار رفقة سرفانتس في طريقهما تبادلا أطراف الحديث، تطرقا خلاله إلى العديد من الأمكنة من بينها سوق العبيد الذي طرأ عليه تحول كلي والذي أصبح عبارة عن مسمكة.

كما تحدث عن البيت الأندلسي والذي يرمز إلى جده الأندلسي، وحكاية هذا البيت مع أحمد بن أنجلي.

فسرفانتس أراد القيام برحلة من نابولي الإيطالية إلى برشلونة الإسبانية عبر السفينة، حيث كانت ثلاث سفن مرافقة لهذه السفينة، وحدث أن غرقت السفينة التي أقلته في قاع البحر والتي أدت إلى موت الكثير من الناس فيها، أما هو وبعض رفاقه فاقتيدوا إلى ميناء الجزائر كرهائن: "فوجئت بالمدينة التي تتسلق جبلا في مواجهة الشمس بياضها الناصع (...) اكتشفت مدينة كبيرة يسكنها أكثر من مئة وخمسين ألف ساكنا يشتغلون في نفس الصناعات والمهن"[2]، فهذا المكان متخيل مفتوح، لأن هذه المدينة مفتوحة أمام الزوار.

وفي الأخير أغمض واسيني عينيه وهذا من أجل رؤية ما يشتهي فقد بدأ يشم رائحة الحقول التي كانت عند مخرج المغارة. وقد واصل حديثه مع الدونثا لورينزو. حتى غابت نهائيا، وواصل هو سيره كما أمرته، فقد خطى مسافة صغيرة ليجد نفسه في "عمق حقل النيران المشتعلة والأدخنة التي ظننتها غيما أو ضبابا (...) كان المكان

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 245.

[2]- المصدر نفسه، ص 275.

يبدو لي صحراء مقفرة وشعلات النار في كل مكان (...) أمشي بصعوبة كبيرة بين الصخور النارية المنزلقة، وأحاول من حين لآخر أن أنظف البوط الطويل وأتشبث بالمكان، كانت تعلوه زيوت شبيهة بتلك الزيوت التي تلوث البحار (...) كنت أجد صعوبة كبيرة في التحرك كأن الأرض تبتلعني (...) انتابتني ضحكة عميقة احتفظت بها لنفسي. ماذا لو تعرف أمريكا وأروبا بالمكان؟ هل سترحل معها أدواتها للجنة لتسرق روح الأراضي الأخرى."[1] المكان الذي مر عليه واسيني مكان متخيل يوجد في العالم الآخر وهو أراضي النار؛ حيث يمر على العذاب من أجل أن يصل إلى مسلك النور، فواسيني هنا يتحدث عن صعوبة المكان وما ينتظر الظالمين من عذاب أليم هناك، فقد كان كلما يتقدم إلى الأمام تبدأ اللزوجة تنقص، وكانت الغرانيق كلها ملتصقة بالزيوت وفي طريقه هذا التقى برجل سماه ألبينو حيث أراه كيف يحي الموتى وأنه هنا من أجل أن يقوده نحو مسالك النور، فقام بقطع الهضاب الستة وعندما وصل إلى السابعة اندهش من المكان. وادي الشلالات وعظمته وقد ذكّره هذا بشلالات نياغارا "لكنه أعظم وأجمل وأكثر سحراً، لم يكن ممزق إلى ثلاث شلالات لكنه شلال واحد بلا حدود"[2]، وقد أخبره ألبينو بأن هذا المكان هو منتهى العظمة ومنتهى الصغر وطلب منه أن يدخل ويطهر جسمه من الأتربة والزيوت التي التصقت به أثناء هذه رحلته عبر المكان، فهذا يدل على تطهير الذات من وسخ الدنيا بماء الجنة.

في عتمة المنتهى اسودت السماء وتكاثف الضباب حيث كان الجدار الذي يلفهم يضيق ويتحول إلى مرايا مليئة بالألوان المختلفة وقد أدرك واسيني بأنه كان في عالم خارج عالمه، حيث شاهد الكثير من الأمور الغريبة: "كانت السماء قد اسودت قليلا، وتكاثف الضباب من جديد ولم يعد لي مخرج إلا الركض وراءه حتى لا يبتعد عني كثيرا لأنها اللحظة التي لا خيار كبيرا فيها. بدأ جدار من الضباب الذي كان يلفنا، يتكاثف ويضيق من حولنا قليلا ويتحول إلى مرايا مليئة بالألوان المختلفة بينما طريقنا في الوسط يزيد طولا واتساعا واستقامة كنت أمشي

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 298.

[2]- المصدر نفسه، ص 305.

على وقع خطاه. على يميني وشمالي لفافة صغيرة مثل الزجاج، لأني عندما جربت في غفلة من ألبينو، وجدت المكان صلبا وهو ما أعطاني الإحساس بأني كنت في عالم يقع خارج عالمي"[1] سار هذه المرة مقتفيا خطى ألبينو ليرى عبر حاجز شفاف مثل ستار النور أفراد أسرته كل في مكان مختلف، دون أن يتمكن هذه المرة من إلقاء التحية "فجأة بدأت الأشكال تملأ مرايا الغيم رأيت الجليد الذي تفيض به الأمكنة والعواصف التي كانت تتكون في الآفاق وانفجارات الكون وخروج النار من الأرض الحيوانات الخرافية في حالة هروب في كل الاتجاهات أو تأكل بعضها، لكني لم أسمع أي صوت ثم الإنسان وهو يصارع الحيوانات ثم يبيد نفسه بنفسه. يقتلع الأشجار ويحرق الغابات ويحول كل شيء إلى رماد الحروب (...) فجأة رأيت وجها صغيرا يشبهني يدخل في عمق الأسلاك الشائكة وينزع الألغام عرفتني إذ رأيتني رأيت صديقي لخضر الدانيمار الذي مزقه لغم في عمق الأسلاك الشائكة"[2]ويضيف "رأيت أختي الوسطى زهور وهي تسحبني من يافطتي الصغيرة، وتفشّ فيّ غلها كله، لأني لم أسمع لها وهربت نحو هضبة الأسلاك ونزعت الألغام أغمضتُ عيني قليلا لأتفادى البكاء. رأيت زوليخا مسجاة في الطرف الأيسر من البيت (...) رأيت أمي تسحب حنا تحت عاصفة ثلجية أصابتهما وهما في طريقهما نحو خالتي آمنة، التي تسكن خارج القرية"[3]

وعندما انغلق هذا المكان، خرج من بين الضلال مولاي السالك والذي عرفه من رائحة الياسمين والكافور التي تملأ جسده وشعره وألبسته، فأخبره بأن هذه هي فسحة العبور الأعظم والتي تعد الأصعب والأقصى فقد آن الآوان لتجد نفسه مستقرا لها، فواسيني يعبر عن رحلة المنتهى التي يرى أن الأشياء تفقد "أشكالها وكل جاذبيتها، وتعود جاذبيتها، وتعود إلى عناصرها الأولى لتسبح في ملكوت النور والنار اللامتناهي"[4].

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 311.

[2]-المصدر نفسه، ص. ن.

[3]- المصدر نفسه، ص.ن.

[4]- المصدر نفسه، ص 314.

فعندما سافر في رحلة المنتهى رأى بأنه لا معنى للحياة التي عاشها خلال ستين سنة، لا أرض لا سماء ولا بحر ولا ريح يكون لهم معنى في مكان المنتهى إلا أفعال الشخص فلا شيء يدوم كل شيء ينتهي. فقد رأى بأن "الحياة التي تعترضنا بصدفة قدر مجنون ومشتعل، هي استثناء لا يمنح هكذا، نحتاج إلى أن نثبت لأنفسنا أننا أهل له نستحقه"[1]، فتحول فيها "ذرة نور محملة بذاكرة ستين سنة وبعض الوقت ستون سنة (...) وشيء من غبار الزمن ستون سنة والكثير من الحب... وإصرار بلا قيامة من أجل استحقاقها"[2]

فقد بثّ في رحلته هذه أفكاره وآرائه، وبيّن نظرته للحياة والكون، كما حاول ان يقنعنا أن الحياة الأخرى أو الموت ليست كما توصف لنا فيقول "عرفت لأول مرة أن شطط التسلق لم يكن سهلا، وأننا عندما نغادر الحياة لا نستيقظ في قبر بارد ومليء بالخوف والرطوبة، ونضطر على أن نضرب على الجدار البارد، فلا توجد على الضفة المبهمة جدران بالية"[3] ويضيف في موضع آخر "لا أدري لماذا ارتبطت عندي الآخرة بالآلام والتعذيب، بينما هي سكينة ومصالحة مع الذات، الراحة الأبدية لجسد تعب وأنهك بما فيه الكفاية في الأرض ربما لأن الكتب التي قرأتها أرعبتني مع أن الذي أراه الآن لا علاقة له بما قرأت وهو الأنسب والأكثر منطقية. لا يمكن الله أن يكون حقودا مثل البشر. لا يمكن أن يكون الله صغيرا لدرجة أن يعاقبنا بما منحه لنا. لا يمكن أن يكون الجسد والعقل، نعمة الإنسان هما ضياعه وخرابه وتيهه"[4] ويضيف أيضا على لسان جدته "خفت من الحلم القاسي، أكثر من الموت ذاته لم أتعب كثيرا لحظة الشهقة الأخيرة انطفأ كل شيء من حولي. ثم فجأة رأيت تلالا واسعة وجبالا مخضرة وشمسا معمية للأبصار"[5].

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 319.
[2]- المصدر نفسه، ص317.
[3]- المصدر نفسه، ص 24.
[4]- المصدر نفسه، ص 106.
[5]- المصدر نفسه، ص 142.

خامسا: اللغة والمتخيل:

ارتبطت اللغة بالفكر والثقافة الإنسانية منذ القدم، حيث شكّلت أهم القضايا التي شغلت الفلاسفة والدارسين فسعوا إلى استكناهها وتفسيرها كظاهرة فريدة تختلف كليا عن سائر القضايا التي طرقها الفكر من جهة، ثم كمادة أساسية لا يقوم أي تواصل أو فن بمعزل عنها من جهة أخرى وهو الأمر الذي وضعهم أمام جملة من التساؤلات وجب البحث عن إجابة أو تفسير لها: هل اللغة تعبير عن الفكر؟ وهل اللغة عاجزة عن نقل ما يختلج دواخلنا؟ أم العجز يرتبط بالمتكلم الذي يعجز عن ترجمة أفكاره وأحاسيسه عن طريق اللغة، هذه الأسئلة لا تلغي فكرة أنه "قد عرف الإنسان العالم، أو حاول أن يعرفه لأول مرة، يوم أن عرف اللغة."[1]

وفي معرض حديثنا "عن اللغة لا نستطيع الحديث عنها إلا على أساس أنها كائن اجتماعي حضاري ينمو ويتطور بتطور المستعمِل، وبتطور الثقافة والمعرفة لدى المتلقي أيضا."[2]

فالدراسات النقدية العربية منذ القدم اهتمت بقضية اللغة، والخصائص التي يجب توفرها في الكلام ليقال عنه كلام بليغ، وإعلائهم من شأن لغة الشعر التي يعتبرونها لغة أدبية، على حساب لغة النثر، وقد حددوا مستويين من استخدامات اللغة "أحدهما يمكن أن نطلق عليه المستوى العادي، أو المستوى النمطي، والآخر يمكن أن نسميه المستوى الفني أو اللغة الفنية"[3] وربطوا بين النثر والمستوى الأول (العادي) أما الشعر فربطوه بالمستوى الثاني (الفني)، فتكثر الانحرافات والتجاوزات التي يمكن للشاعر أن يعتمدها في شعره، دون أن يعاب عليه ذلك، حيث يحق للشاعر مالا يحق لغيره.

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (د.س)، ص173.

[2] – مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، (د.ط)، 1997، ص175.

[3] – عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي (دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص87.

"وقد لاحظ الدارسون أن للغة مستويات عدة، وتؤدي وظائف لا حصر لها، فعكفوا على دراستها باعتبارها أداة بها يكون اتصال الإنسان، وبها يكون حفظ بقائه. كما عكفوا على دراستها غاية لذاتها: بها ينتقل الإنسان من كائنه الإنساني إلى كائنه الكلامي، ومن كائنه الشخصي إلى كائنه النصي"[1]، فالإنسان ينتقل من العام إلى الخاص عندما يعتمد على قواعد وقوانين اللغة ليشكل كلام، يتميز عن غيره في طريقة تركيبه وصياغته وإعادة بنائه لهذه اللغة، من خلال التلفظ أو من خلال الكتابة.

وباعتبار "اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، وهي أول شيء يصادفنا وهي النافذة التي من خلالها نطل، ومن خلالها نتنسم. هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب، والجناح الذي ينقلنا إلى شتى الأفاق"[2]، فنحن بواسطتها نتعرف على العالم المحيط بنا والذي نعيشه، كما يمكننا الانتقال من خلالها إلى عوالم متخيلة.

فالدراسات الحديثة التي تدرس اللغة، تتناولها من حيث علاقتها بالأدب شعره ونثره، وهذا يرجع إلى التطور والتحول المستمر الذي يمارسه الشعراء والروائيون على اللغة، فلكل واحد لغته الخاصة التي يعتمد عليها لطرح أفكاره ومشاعره وآرائه، والتي تميزه عن غيره، "يعلو شأن الكاتب ويعظُم قدْرُه بناء على مدى تحكمه في لغته، وبناء على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة التي لم تكن فيها"[3]

هذا ما أشار إليه رولان بارت الذي ربط اللغة بالأدب كونها تتطور وتتحول لارتباطها بالانزياح، فاللغة "كما يلاحظ ذلك رولان بارت (...) في بعض كتاباته...ينصرف معناها أساسا إلى الأدب، لأنها لغة انزياحية في حين أن اللغة العلمية، أو اللغة الوظيفية للغة أهل القانون، فإنها لا تتطور إلا ببطء شديد (...) بينما اللغة، لغة

[1]- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنتماء الحضاري، ط1، 2002، ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص173.

[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998، ص108.

الكتابة الأدبية بعامة، هي لغة قلقة، متحولة، متغيرة، متحفزة، زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا في كثير من الأطوار."[1]

ونجد أيضا من تحدث عن وظائف للغة، وهذا ما قدّمه جاكبسون، والذي أحصى لنا ستة وظائف هي:

1- الوظيفة المرجعية: وهي وظيفة أساسية يكون تمركزها على المرجع النصي فقط، وهي تناسب المعلومات الموضوعية المنقولة.

2- الوظيفة التعبيرية: تركز على المرسل، وهي وظيفة تظهر في التعبير عن الآراء والأحكام والمشاعر.

3- الوظيفة التأثيرية: يكون فيها التركيز على المتلقي لإقناعه أو تحفيزه.

4- الوظيفة اللغوية: تركز على القناة وهي تختلف عن وسيلة الاتصال الشفوية، باعتمادها على التنقيط والإملاء والكتابة المقروءة وتنظيم الصفحة.

5- الوظيفة الميتالغوية: يكون فيها التركيز على السنن.

6- الوظيفة الشعرية: تركز على الرسالة وهي وظيفة ترتبط بالمتعة الجمالية، تبرز من خلال اختيار الكلمات وتركيبها."[2]

وبناء على ما سبق فإن التركيز على عنصر معين من عناصر خطاطة التواصل يظهر أي وظيفة ركزت عليها من وظائف اللغة الست، فإذا كان المتكلم أو المرسل يريد أن يؤثر في المتلقي ويحاول إقناعه وإبراز وجهة نظره، فهو يكثر من الألفاظ والعبارات التي تؤثر فيه وتصل إلى وعيه، وهذا ما نجده بارزا في الخطابات السياسية والدينية التي يعتمد كل سياسي أو رجل دين على كلام يلمس قلوب وعقول الناس، فالمتلقي هو المقصود في الوظيفة التأثيرية.

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (مرجع سابق)، ص108.

[2]- ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب (تحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص92.

فالخطاب الأدبي ووظيفته تختلف باختلاف العنصر المقصود من عناصر التواصل اللغوي، وما يميز الخطاب الأدبي طغيان الوظيفة الشعرية عليه وتختلف درجة هذه الوظيفة من خطاب إلى آخر، وتبلغ ذروتها في الخطاب الشعري الذي يعتبر الأثر انحرافا عن معايير اللغة العادية.

اللغة إذن "هي أساس الجمال الإبداعي من حيث هو ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة"[1] فهي الأساس الذي تقوم عليه الرواية الحديثة، مرتبطة بكل عناصرها "فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف، هي بها مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث (...) فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكلات في العمل الروائي لولا اللغة"[2] فلا وجود لنص ولا وجود لعناصره إلا من خلال اللغة، فهي التي تشيد العمل الروائي وتكون "وسيطا يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز"[3] عن طريقها يصوّر العلاقة بين هذه العناصر وبطريقة مباشرة، وقد يعتمد على المجاز والإستعارة والرمز هذا الأخير الذي يعد خاصية جديدة في الأعمال الأدبية ككل.

فلغة الكتابة الأدبية لغة قلقة، متحولة زئبقية الدلالة، لأنها تقوم على الانزياح الذي يعرف بأنه "خروج عن التعبير السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيبا."[4] فاللغة أساس الجمال في الإبداع الأدبي الشعري والنثري الذي جسدته الرواية في الوقت الراهن

وقد تناولت هذا المصطلح الدراسات الأدبية وانصب اهتمامها عليه، كونه يجعل من لغة النص، لغة شعرية فهو "تشويش لنظام اللغة يبدأ بالفصل بين الدال والمدلول"[5]، وعند قولنا تشويش أو خرق لنظام اللغة العادية

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (مرجع سابق)، ص 100.
[2]- المرجع نفسه، ص108.
[3]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، (د.ط)، 1992، ص270.
[4]- نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد (مرجع سابق)، ص92.
[5]- المرجع نفسه، ص 101، 102.

المستعملة هو خرق يعقبه تنظيم، خروج أو خرق لما هو سائد والإتيان أو تركيب لدوال أو كلمات مع أخرى لإنتاج مدلولات جديدة.

اهتم كثير من الدارسين بالانزياح في النصوص الأدبية ففي "الشعر كما في النثر الفني يبدو الانزياح واضحا وبينا ولكنه في الشعر أوضح وأبين، لأن الشعر فن الانزياح الكامل عن التعبير الطبيعي العادي للغة"[1] وإن كان التركيز على الانزياح الذي يبرز في لغة الشعر بوضوح، هذا لا يعني عدم وجوده في النثر كذلك "فإذا جئنا إلى لغة الرواية وجدناها معذبة مؤذاة، كأنما يُرادُ أن تمزق من جلدها اللغوي الطبيعي، فتستحيل إلى كائن غريب، مضطرب البناء، ولكن كل ذلك بوعي فني كامل"[2].

تتميز الرواية الحديثة بلغتها الشعرية المكثفة والموحية، لغة تعتمد تقنيات الوصف والتصوير والترميز والانزياح والتكثيف في بناء الرواية، وهذا ما نجده في الرواية محل الدراسة، التي اختار لها واسيني الأعرج لغة صوفية رامزة، حاول من خلالها أن يخلق "عالما داخل العالم، تتكون فيه مخلوقاتها، تولد وتنمو، تذهب تجيء، تخمد وتلتهب"[3] وهذا ما وجدناه في شخصيات روايته المتخيلة منها والواقعية (أفراد أسرته)، وكذا عالم روايته الذي ابتدأه بحلم، استبطن من خلاله خبايا الذات البشرية من خلال سرده لتاريخ عائلته وحياته ومغامراته، حتى وصل إلى أعلى درجات نضجه الفكري، والعاطفي، والروحي، فتعد بذلك "اللغة الصوفية هي تحديدًا، لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رامزًا: كلّ شيء فيها هو ذاته وشيء آخر"[4]، وهذا ما يجعل فهم القارئ لهذه اللغة أمرا مستعصيا، خاصة عندما يعتمد على ظاهر الكلمات والألفاظ دون الغوص وتتبع المعنى الباطني، فاللغة الصوفية لغة تقوم على فكرة الرمز الذي يعتبر "وسيلة فنية إيحائية يستعملها الشاعر من أجل التعبير

[1] – نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد (مرجع سابق)، ص 94.
[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (مرجع سابق)، ص 48.
[3] – أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط3، (د.س)، ص 23.
[4] – المرجع نفسه، ص.ن.

عما لا يمكن الإفصاح عنه"[1]، فالشعراء برعوا في استعماله، خاصة الصوفيين الذين اعتمدوا عليه لإبراز "تجارب خلجات رهيفة، وأغوار لاشعورية غير معروفة ومبهمة، عمدوا إلى استثمار ما في الرمز من إيحاء وتلميح، لكي يعبروا عما لا يمكن التعبير عنه إلا بالتلميح والإيحاء، ولعل العلاقة الخفية بين الداخل والخارج في الذات الإنسانية هي التي أوحت للشاعر بضرورة التلميح أو الرمز، لأن الشاعر ينظر بمرآته الخاصة، فالأشياء المرئية ليست كائنات موجودة في الطبيعة فحسب، ولكنها يمكن أن تكون واسطة لعوالم غيبية أخرى"[2]

فنجد توظيف اللغة الصوفية، في محاولة لتجسيد مشاعر وجدانية وقلبية، فنجد الصوفيون يعمدون إلى استخدامهم "في كلامهم على الله والوجود والإنسان، الفن: الشَّكل، الأسلوب، الرّمز، المجاز، الصورة، الوزن، القافية"[3] وكأنهم يلجؤون إلى هذه العناصر للتعبير عن الله والوجود والإنسان التي يتعذر ويصعب التعبير بلغة عادية مباشرة، "فالتجارب الروحية هي أكثر التجارب حاجة إلى الرمز لأنها تجارب غامضة ومبهمة وذاتية"[4] وهذا ما يجعل من "الصوفية استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء"[5]

والروائي واسيني الأعرج من خلال لغته حاول إبراز فلسفته ونظرته للعالم، والمجتمع الذي ملأه الزيف، وعبّر في نصه هذا عن اكتشافه لذاته ووعيه بها، وكذا وعيه للوجود المحيط به، من خلال الحلم الذي اعتمد عليه ليبرز ذلك، عبر رحلة متخيلة إلى العالم الآخر، أو عالم الأموات، الذي التقى فيه بأفراد اجتمعوا فيه بعد الموت. فقد اعتمد على لغة صوفية، وصف بها هذه الرحلة، بدءًا بتسلقه لجبل تيغراو والارتقاء إلى قمته الشاهقة، يقول "لقد اقتفيت خطى سيدي بصعوبة، ولكن حتى النهاية، حتى غام كل ما يحيط بي وانتفى أو كاد، ولم أعد أرى إلا نورا

[1] – محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، علم الكتب الحديث، الأردن، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 73.

[2] – المرجع نفسه، ص 74، 75.

[3] – أدونيس، الصوفية والسريالية (مرجع سابق)، ص 23.

[4] – محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز (مرجع سابق)، ص82.

[5] – محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، (مرجع سابق).

خفيا تسرب من السماء ليخترق كل شيء فيّ ويهز يقيني في التربة التي كنت أقف عليها، ويريني أرضا معشّقة بمبهم آخر كان عليّ اختراقه بلا تردد ولا حسابات وإلا لن أكون أنا"[1]

ويواصل رحلته هذه التي أحدثت في نفسه نوعا من الدهشة والاستغراب والتساؤل، يقول: "كنت سجين دهشة ماكنت أراه. كانت تكبر فيّ بسرعة مخيفة لم أكن قادرا على تحملها، تأملت جدي الروخو كان بعيدًا متوغلا في داخله بعيدا، يخترق صورة مدينة ما تزال مرتسمة في قلبه وجراحاته الخفية (...) سمعت كل النداءات التي كانت مزيجا من جراحات قديمة، وألم فقد كل تعريف. رأيت حرائق النشيد الخفي الذي ارتسم في عينيه في شكل ألسنة عالية من اللهب"[2]

ويضيف "لم يتغير الجو أبدا ظلت الشهب تعبر السماء بنفس السرعة المجنونة، ثم تضمحل في الآفاق البعيدة في شكل عرس من الألوان النارية، تخرق قلبي المتعب قليلا، نسمات عطرة ممزوجة برائحة طفولية كنت أظنها من البنفسج البري الذي كنت أقطفه من المقابر، ومن تحت صخور الممرات الضيقة الموصلة إلى بيتنا القديم (...) عرفت الآن مصدرًا آخر لهذا العطر، فقد كانت تأتي به النسمات المنزلقة من غرناطة التي كانت تبدو في أشد فترات حزنها، ورعشة خوفها"[3]

"لم أفكر لحظتها في الهرب، ليس شجاعة، فرعشة الفناء اعترت أعماقي في لحظة من اللحظات، لكن مخافة أن أخيب ثقة سيدي فيّ، وظنه الكبير الذي من خلاله اصطفاني نحو معراجه الخفي، أكبر هزيمة للذات، هي أن نخسر من نحب ونعشق بالتفاتة غير محسوبة"[4] فهو هنا يقصد سيده محي الدين ابن عربي، والذي يطلق عليه

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص15.
[2]- المصدر نفسه، ص 39.
[3]- المصدر نفسه، ص 53.
[4]- المصدر نفسه، ص 15.

شيخه الأكبر، والذي يعتقد بأنه اصطفاه ليفهم ويغوص في معراجه الخفي، الذي يصعب على الآخرين فهمه وإدراكه، لكنه لم يخيب ثقة سيده أبدا.

فكما قلنا سابقا فإن لغة واسيني لغة صوفية رامزة مكثفة، فيقول "لقد واصلت الحياة دورتها وكأن شيئا لم يكن غابت الشمس، ثم غابت الرياح والأمطار، تعرت أشجار الصفصاف كما يحدث في أي خريف، وتعريت معها كاشفا عن علامات عميقة في جسدي تشبه الجروح والحروف التي مرّ عليها زمن، قبل أن ألبس للمرة الأخير غيمة المنتهى التي ألمس للمرة الأولى جلدها وأمشي على أرضها اللدنة لم أفكر في أي شيء"[1]، فهي إشارة إلى الفصول وما يحدث فيها من تغيرات، بمعنى الزمن الذي لا يتوقف على لحظة أو حدث، فهو دائم الحركة لا يعرف السكون، تتجلى هذه الحركة والتغيرات في شكل مادي يمكن ملاحظته ولمس آثار حركته، من خلال ظواهر الطبيعة وتبدل الفصول، ونجد لفظة في أي خريف فهو يقصد بها الخريف الذي تسقط فيه أوراق الأشجار، ويقصد به العمر، الذي نجد له تقسيمات وتسميات منها ربيع العمر ويقصد به فترة الشباب، ونجد خريف العمر الذي يشير إلى مرحلة الكهولة، وهي الفترة التي تعرَّى فيها الكاتب وبرزت علاماته التي تشبه الجروح والحروف، فالجروح ليست جروح الجسد بل هي جروح ترتبط بالروح، بأسئلة الإنسان عن الكون والوجود بصفة عامة، وعن المجتمع والذات بصفة خاصة، والتي يرى بأنه تخطاها، وحصل لها على إجابات ووصل إلى غيمة المنتهى التي يصل إليها العارفون، فقد وصل إليها متتبعا الإشارات والعلامات "مشيت متشممما سرّ مبهمي أعماني الضوء المتجلي من كل مكان لم يكن يشبه الضوء المعتاد فقد كان لمعانه حادا"[2] فكل شيء له وقته المحدد، على الإنسان الإصغاء للنداءات والأصوات التي تأتيه، دون أن يتعب نفسه ويستعجل "لا تستعجل المنتهى، فهو مؤلم يا قلبي للجبال العظيمة أصواتها الخفية ستناديك حتى وأنت في بحر نومك انتظر لم يحن الوقت بعد يا ابني سيصلك النداء العميق من تلقاء نفسه. ماذا يبقى من الأجداد إلا ذلك النداء السري الذي لا يموت؟ يظل يحدد مساراتنا الخفية

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 20.

حتى يسحبنا نحو دائرة الصمت القاسية، والمصالحة الأبدية مع ذات ظلت زمنا طويلا معلقة على شطط دنيا ليست رحيمة دائما"[1] فالوصول إلى الجبال العظيمة أو الانتصار والنجاح وصعود مراتب المجد، والتقدم على الذات وتجاوز الصعوبات يجب الإصغاء للنداءات العميقة، للنداءات التي تسكن دواخل الذات والتي توصلنا إلى معرفة ذواتنا وذوات غيرنا، فمن خلال معرفة الذات نتعرف على الآخر والعالم.

فقد اعتمد على لغة صوفية رامزة ليعبر عن آرائه وأفكاره ووجهات نظره، كما عمل على تضمين نصه بعضا من الألفاظ الصوفية وكذا بعضا من الطقوس والألبسة الصوفية، وهذا ما نجده عندما يصف لنا ما شاهده في رحلته فيقول: "رأيت المنشدين في شكل دوائر الدائرة الأولى منهم كانت مكونة من رجال على رؤوسهم قبعات خضراء يرتديها الصوفيون عادة، وهم في حالة رقص صعودا ونزولا، بحشرجات متلاحقة، ثم جيئة وذهاب بأجسادهم رأيت شبيها لهذه الرقصة في صغري، تسمى الحضرة عندما رافقت حنا فاطنة"[2]، ويقوم بوصف ما كانت تقوم به النسوة في الحضرة "كان طقس الحضرة النسوية عند لالة الحضرية. غريبا بعض الشيء في البداية يجتمعن ثم فجأة تدق إحداهن على المهراس (...) تتبعها القانية بالنقر على الصينية بشكل متواتر فتتناغم الدقات حتى تصبح إيقاعا جماعيا مسكونا بالأصداء البعيدة التي تصل إلى بعض النساء قبل غيرهن فجأة تصاب مجموعة منهن بالرعشة، (...) كلما قوي النقر غرقن أكثر من اللامرئي الذي لا يرينه إلا هن في لحظات التصافي مع النفس، وبعد لحظات قد تطول وقد تقصر، تبدأن في السقوط الواحدة تلوى الأخرى كالفاكهة الناضجة من شجرة عالية"[3] فكلمة غريبا بعض الشيء يمكن فهمها أنها إشارة إلى التحريف وإدخال تحديدات أو إضافة أمور في هذه الحضرة الدرقاوية الصوفية.

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 21، 22.
[2]- المصدر نفسه، ص 28.
[3]- المصدر نفسه، ص 119.

كما يضيف بعضا من الآراء أو الوقائع التي جرت أحداثها في أزمنة متفاوتة، والتي أثرت في فكره وحياته "فطوبى لتلك اليد التي أخرجتني من جنات اليقين ورمت بي في عمق نار السؤال. فطوبى لصدفة مصنوعة بيد حكيمة، طوبى لها فقد شكلت كل صور الأسفار والرحيل. طوبى لها أيضا أنها طوحت بي عميقا في عرش الأبجدية والنجوم مثل شيخي الأكبر ولم تمنحني أي سلاح للحماية سوى نور صغير كان دليلي في الليالي الحالكات. طوبى لتلك اليد السخية التي لم أعرفها أبدا في حياتي وقد لا ألقاها في تيه الخلد، التي منحتني ما لم يمنحه لي أحد أبدا سلطان الحرف."[1] لقد كانت دافعا له وسببا وجيها في بناء عوالمه، التي استطاع الوصول إليها عبر الحروف والكلمات "إن الحرف مثل الكتاب الذي سكنك قبل أن تسكنه، حقيقة وقناع، رمز وصورة يعيش فيك ويلاعبك ويقودك نحو اكتشاف الباطن الخفي، لعبة معتوهة نحو تيه النفس، ليس من السهل إدراك مراميها، ولا الوقوف على حد لها"[2]، فهو بهذا يقر بتعدد دلالة الكلمة وصعوبة الوصول إلى معنى أو دلالة واحدة لها، وتأكيده على أهمية الكتب في خط مساره الإبداعي، وخاصة الكتاب الذي سرقه وأعجب به، بعوالمه المتخيلة والتي يرى أنه كتاب الصدفة التي غيرت مسار حياته، كتاب ألف ليلة وليلة الذي شكل أول لقاء له مع الحكي المكتوب، فهو قد خبر مسبقا حكيا شفاهيا من جدته "طوبى لتلك اليد الغامضة، فقد وضعتْ في مسلكي أجمل نص قربني من روح الله، منك يا سيدي وشيخي الأعظم، ومن الكتابة ولذتها، وأبعدها عن مهالك اليقين، ما زلت أرى في كتاب الصدفة، قدري المذهل، ومتعتي اللذيذة، وشهوتي السرية، ورعشتي الخفية (...) بعض الكتب تسكننا قبل أن نطمئن إليها ونسكنها"[3]

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 124.

[2]- المصدر نفسه، ص.ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 135.

وبلغة مكثفة موحية، اعتمد عليها الروائي ليبرز حال واقعه، الذي يملأه الظلم واللاعدل "أقاوم بشراسة ظلم الذئاب الأخرى والحيوانات القاهرة. أكسر ضلوع كل من يظن في نفسه القوة المطلقة للتعدي على الضعيف"[1].

فالكاتب متأثر بالمتصوفة وبطريقة تفكيرهم ووجهة نظرهم، وهذا ما وجدناه في نصه، فهم يتبعون القلب ليصلوا إلى الحقيقة، والقلب عندهم أهم من العقل، إن "القلب عند الصوفية أهم من العقل، بل ربما كان عندهم الأساس (...) والإرادة التي يعنيها ليست إنسانية، بل إرادة إلهية متوحدة مع ذاته (...) الصوفي ينكر أن تكون الحقيقة واقعا ملموسا (...) استبطانا منظما لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز الفعلي للأشياء."[2]

يكثر واسيني من استخدام كلمة القلب، "انطفأ فجأة متماهيا في النور الذي كان يغرق كل شيء في بياضه، وغابت معه كل المسالك، وكان عليك أن اعتمد على حواسي الدفينة التي لم تمت، وحدسي الذي كوّنته طوال السنوات التي خلت، لقطع المعابر التي تخيلتها تعترض مساراتي، أقطع المستحيلات، بلا دليل يمسك بيدي وحواسي، إلا دليل القلب وخبايا الروح"[3]

ويضيف على لسان جدته عن فائدة القلب في رحلة التيه والتناهي "انصت للنداء عندما يهزك بنعومة، لا تسبق ولا تتأخر ولو بثانية سيحدثك قلبك يوما لفعل ذلك، فتصعد إلى جبل النار، ولا شيء يرافقك في رحلة التيه والتناهي إلا قلبك وحده سيكون طيرك وروحك ورفيقك في رحلة التيه القاسية حيث يواجه الإنسان الخواء والمبهم وحيدً"[4]

وهو ما يؤكده جده أيضا عندما تحدث عن المكان الذي هم فيه، المتخيل الذي وصلوا إليه "هذا المكان الشديد الاتساع، لكنه ليس فارغا كل شيء فيه يتكلم ويحتل مكانا غير مرئي بالعين المجردة، لكن القلب يراه.

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 23.

[2]- محمد مصطفى هدَّارة، دراسات في الادب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990، ص 211، 212.

[3]- الرواية (مصدر سابق)، ص20.

[4]- المصدر نفسه، ص22.

-لماذا القلب فقط يا جدي؟ وبقية حواسي الحية، هل ماتت؟

لا يا واسيني، ليس هذا هو القصد نحن نكره ونحب بالقلب عندما يرتبك العقل، نرى بالقلب عندما تجف العيون من مائها لهذا يشيخ القلب قبل الجسد عند مرضى الروح تعمق في نظرك، وبعدها أغمض عينيك إذا شئت وسترى المدينة التي حدثتك عنها"[1]

"شعرت بحضور جدي القوي سألني إن كنت أشعر بالغربة قلت له ما دمت معي، لا قال: أنا في قلبك وسأظل فيك ولن أغادرك متى اشتقت لي، كلمني وسأسمعك"[2]

ويردف على لسان جده "قال لي: سينو بني مدّ عينيك حيث يلتقي كل شيء، ولا تلتفت وراءك كثيرا، إنها مساحة ضياع الارواح التي لا تدلها إلا العلامات التي في قلبها، وأنت في قلبك علامات كثيرة تمنحك كل خير قبل التماهي النهائي مع النور"[3].

استخدم واسيني الأعرج بعض المصطلحات الصوفية، التي يستخدمها المتصوفة بكثرة حتى ارتبط بهم أشد الارتباط: الحضرة، التكية، عتبة التماهي، البرزخ، مزار، الخرقة، فالصوفي يسعى إلى التماهي مع الغيب أو مع المطلق "وأنت في قلبك علامات كثيرة تمنحك كل الخير قبل التماهي مع النور"[4].

تميزت الرواية الفنية الحديثة بتشكل، إما على مستوى المعجم، أو التركيب، أو الأسلوب، وخاصة تقنيات سردها التي تعتمد أساسا لسرد أحداثها، ورسم شخصياتها، وفضاءاتها، وبنيتها الزمنية. وتتنوع اللغة فيتلاقى في الرواية الحوار بالفصحى والعامية، ومن ذلك نجد الحوار الذي دار بين الشخصيات، فلغة الشخصية ترتبط بمستواها الثقافي والاجتماعي. إذ لا يمكن أن يجعل رجل من العامة، ذا مستوى ثقافي بسيط هي نفسها لغة مثقف، أو

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص34.
[2]- المصدر نفسه، ص71.
[3]- المصدر نفسه، ص 234.
[4]- المصدر نفسه، ص، ن.

أستاذ، أو طبيب فباللغة يعبر الإنسان عن أفكاره "فهي التي تتيح له التعبير عن عواطفه فيكشف عما في قلبه (...) الحب دون لغة يكون بهيميا. والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن إلى لا شيء!"[1]

ويجتمع في روايتنا المستوى العادي للغة أو العامية، والمستوى الراقي أو الفصحى، فالنظريات التي اهتمت بالرواية جعلت للغة مستويين اثنين "على سبيل الوجود: مستوى السرد وتكون لغته فصيحة، سليمة، بل راقية، ومستوى الحوار وتكون لغته متدنية، وعامة في الدرجة الأرذل، والدرك الأسفل"[2] هذا المزج ما يطلق عليه ميخائيل باختين التهجين الذي يعرف بأنه "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد."[3]

فاللغة الفصحى يستعملها الكاتب في سرد أحداث ووقائع روايته، بينما اللغة العامية فتوظف في الحوار المرتبط بالشخصيات ومستوياتها الفكرية والثقافية، التي يمكن ترجمتها بالطبقة أو الفئة التي تنتمي إليها.

ونجد في متن الرواية–سيرة المنتهى–اعتماد الروائي اللغة الدارجة أو العامية في الحوار الذي دار بين الراوي والشخصيات، كذا الحوارات التي قام باسترجاعها، التي جرت بينه وبين أفراد أسرته، سنقوم بعرض امثلة منها وردت في الرواية مثل: استرجاع ما قاله أخوه عزيز عندما أراد الخضوع لعملية جراحية، كانت نسبة نجاحها منخفضة، والتي توفي على إثرها فيقول: "تعبت يا سينو خويا من نصف حياة، تعبت كثيرا عييت والله، ولم أعد قادرا على التحمل، خلي اللي حابه ربي يكون. يكون. أنا قابل به."[4] الحوار لم يكن في هذا المقطع الذي أوردناه، وفي المقاطع التي سنقوم بعرضها لاحقا، باللغة العامية من طرف شخصيات الرواية الذي يختلف مستواها الثقافي والاجتماعي، فلو اعتمد واسيني على الربط بين كل شخصية ومستواها لكان معظمه بالعامية، فجدته ووالدته مثلا امرأتان لا تجيدان القراءة، وهذا معناه استحالة إجادة التحدث باللغة العربية الفصحى، وهذا سيؤدي

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (مرجع سابق)، ص 93.
[2]– المرجع نفسه، ص 102.
[3]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص 120.
[4]– الرواية (مصدر سابق)، ص 73،72.

إلى عدم فهم جمهور القراء لهذه الرواية السيرية التي ضمنها شخصيات واقعية عاش معها في مجتمع لا يتحدث اللغة العربية في حياته اليومية، وهذا يمكن رده لآثار الاستعمار الفرنسي الذي حارب اللغة العربية، وحاول استبدالها باللغة الفرنسية. فعند لقائه بوالدته اعتمد على لغة مزج فيها العامية بالفصحى:

"توحشتك يا ميما، مكانك ظل فارغا

- ومكانك أيضا أصبح فارغا هناك(...)

- تلك هي الأعمار يا ميما. لا نختار أقدارنا الصعبة، هي من يختارنا بالشكل الذي تشاؤه"[1]

"واصلت أمي وهي تنظر للصبي الذي نام بين ذراعيها.

- لم تكن حياتي حرائق كلها، لكنها كانت أيضا هزات جميلة غيرت من نظام الحياة أحببتها فيكم وبكم كل ما يحدث لنا هو سلسلة من الاختبارات القاسية. منحني الله محمد الذي تراه بين يدي، لكنه انتزعه مني قبل أن يتم دورة السنة الأولى (...)

- ربما لأني كنت شقيا (...). واش خاصك العمياء، خاصني الكحل يالالة."[2]

وأخته زوليخا "تنهدت: يااه ياخويا العزيز وشحال توحشتك (...)

ماتخافش عليّ ياولد ميما، كل شيء انتهى السكينة هنا تعيدنا فقط إلى دواخلنا"[3]

كما نجده يستعمل العامية –قليلا منها– في حواره مع والده "ليس مهما يا أبي. أنا فقط شفتني ميما(...)

[1]– الرواية (مصدر سابق)، ص 73، 72.

[2]– المصدر نفسه، ص 79.

[3]– المصدر نفسه، ص 83.

- أعرف يا واسيني أنه ليس مهما من حقك أن تشقّك أمك"[1]

وتعود أمه لتودعه قائلة "ماقدرتش أروح بدون ما أودعك كيف حال ولدي؟ تعذبت يا ميما كثيرا؟ ماعليهش كل شيء يروح بالشوي حتى تجد نفسك ومكانك. ربي معاك يا قلبي (...) ثم انسحبت كما حدث في المرة الأولى"[2] هذه بعض الأمثلة التي وردت تباعا بالرواية، وهي كثيرة وظفها الراوئي، وبثها في نصه على دفعات.

ومن الأمور التي يجب أن نتوقف عندها في هذا النص الروائي، تلك الأغاني الشعبية التي كانت تتداولها الألسن في مدينته، أو ترد على ألسنة فئة معينة وهذا ما نجده عند ناس الغيوان، عند العربي باطما وهو أحد أهم أقطاب فرقة ناس الغيوان "وأنا راني مْشيت والهول دَّاني

والكية واحبابي ما سخاو بيَّ

بحر الغيوان ما دخلتُه بلعاني"[3]

ويضيف عندما تحدث عن نشيد حزين كان يسمعه يأتي من أعماقه. "موت لبحار، آبويا

البر بعيد بعيد، آبويا

وصياحي طال..."[4]

نجد أغنية تستحضر وتغنى عند نزول المطر

"يا النو صبي، صبي

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص98.
[2]- المصدر نفسه، ص 105.
[3]- المصدر نفسه، ص147.
[4]- المصدر نفسه، ص60.

ما تصبيش عليّ

حتى يجي خويا حمّو

ويغطيني بالزبية"[1]

هذه أغنية تكرر ورودها في الصفحة 198 من الرواية وهي الأغنية التي قام هو ومينا بغنائها لما بدأ المطر ينزل وهما تحت شجر اللوز.

"يا لالة يا تُركية، وأنا سمعت البندير / لا صِحَّة لا ذرية، وتعاونيني بالخير.

يا ربي يجيب القهوة، ويجي معها رشراش / نشربُ فنجان معطر، يقلَع لي وجَع الرّاس

لا جاء من يرافقني، نشرّف أنا ويَّاه / والحال راهُ منوَّيني والرّيح والنّو معَاه.

عشَّت العَشْوَ، واحْنا اللي مازُرناش/ مكتوب ربي ثقّلنا، والشّيخ ما ساعذْناش.

يا لالة يا تُركية، منصابني نخدم فيك/ نفرّش لك ونغطِيك، ونزيد نغسلك كرعِيك"[2]

هذه أغنية ذكرتها مينا، وقالت أنها كلما سمعتها بكت، سمعت ماما عيشة تغنيها فكانت "كلما غنتها أو سمعتها بكت"[3]، كما قام الحبيب لمنور بعزف لحنه، وقامت هي بالغناء معه.

أورد الكاتب أيضا بعض الكلمات والعبارات باللغة الفرنسية، في مواضع عدة من الرواية على شكل أسماء أماكن وأشخاص، وبعض الحوارات التي دارت بين شخصيات الرواية وشخصيات فرنسية أو أساتذة من أمثلة ذلك نذكر:

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 155.

[2]- المصدر نفسه، ص 220.

[3]- المصدر نفسه، ص. ن.

عندما ضمَّن واسيني نصه، الذي كتبه بعد وفاة أخوه عزيز "الحمد لله أن الحلم باق heureuesemtent qu'il ya le rêve منذ أن دفنت عمتي على هذه التربة (...) تهز رأسك ثم تواصل سيرك بصمت أقل: تتمتم: "Boof, la vie, c'est comme les mots s éphémère et Fragile"[1]

نجد قول والده للضابط العسكري، عندما أراد أن يعذب زوجته بالكهرباء " vous êtes croyant monlieutant, vous ne pouvez pas permettreunte lacte abject. Elle est enceinte empêchez-le sinon vous porteriez sur votre consc jence la responsabilité d'un double crime impardonnable"[2]

"monsieur, monsieur, le moutonce n'est pas moi"[3]

هذه كلمات أخته الصغرى زهور للضابط فراشكيتو عندما أراد التصويب بسلاحه نحوها، حين رآها قرب السكة الحديدية وهي تحاول سحب نعجتها نحو المنحدر، هذا الضابط الذي كان يطلق النار على الإنسان أو الحيوان الذي يراه على أطراف السكة الحديدية.

كما أورد جزء من كلامه مع أستاذ الفرنسية في الثانوية مع ترجمته في نفس السطر "مسيو جو فوبالي je parler mou sieur، سيدي اريد أن أتكلم معك، نظرا إلي بعينين صغيرتين (...) ثم حسم الأمر: pas maintenant ليس الأن" [4]

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 73، 74.
[2]- المصدر نفسه، ص 80.
[3]- المصدر نفسه، ص 108.
[4]- المصدر نفسه، ص 248.

"ولكن المعلم الذي وقف عند رأسي سألني: ألم تكن تريد أن تتكلم في المرة الماضية؟ أم نشفت الساقية قالها بفرنسية مستفزة et tu n'as rien à dire la fontaine s'est asséchée et tu nas rienà dire la"[1]

إضافة إلى هذا نجد نصوص وقصائد شعرية، باللغة الفرنسية فقد أورد واسيني الاعرج قول لرودان عن منحوتة سلبته عقله وحواسه، رغم أنه ليس هو صانعها، c'est la vie même. Elle incarne tout ce qui est beau, la vie même la beauté même. Elle est admirable, Les lévnes entrouvertes! je ne suis pas un littéraire. Je ne suis donc pas capable de décrire ce véritable chef d'œuvre(…) Elle est comme une Fleur, un joyau parfait tellement parfaite que c'est aussi déroutant que la nature elle-même. Rien ne pour rait la décrire. [2]

وقد قام بترجمته في الهامش، كذلك قام بهذا الامر مع هذا الأبيات الشعرية

"Quand vous serez bien vieille, Au soir à la chandelle,

Assise auprès du feu, dévidant et filant.

Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle !

Lors, vous n'aurez servante, oyant telle nouvelle

Déjà sous le labeur à de mi somme aillant

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 249.

[2]- المصدر نفسه، ص 175.

Qui au bruit de mon nom ne s'aille réveillant

Bénissant votre nom de louange immortelle."[1]

هذا جزء من قصيدة للشاعر رونسار كان يحفظها واسيني الاعرج وحاول تقليدها، ليكمل قريبه رامي كامل أبياتها:

"Je serai sous la lerre, et fantôme sans os, par les ombres myrteux je prendrai mon repos, vous serez au foyer une vieille accroupie..."[2]

نجد كلمات وظفها أمثال "li berame حرريني إلهي إني أشعر بالبرد"[3]

"ألعب بالكريات، النيبلي les billes"[4]

"بيت شريف Mison honnête"[5]

"أن أقرأ قصص مثالية Nouvelles Exemplaires"[6]

كما أعقب واسيني أغلبية أسماء الشخصيات والأماكن التي وردت بكتابتها بالفرنسية:

"دون خوان دي جاوريلفي juan de jauregai Don"[7]

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 182.
[2]- المصدر نفسه، ص 183.
[3]- المصدر نفسه، ص 53.
[4]- المصدر نفسه، ص 90.
[5]- المصدر نفسه، ص 185.
[6]- المصدر نفسه، ص 250.
[7]- المصدر نفسه، ص. ن.

"أصولنا من راغورا Raguse"[1]

"شلال طرحة العروسة Bridal veil Falls"[2] هذه بعض من الأمثلة. كما وظف كلمات تستعمل في المجتمع الجزائري وأصلها فرنسي قام بكتابتها بالفرنسية أو كتابة معناها آخر الورقة التي وردت فيها، "تذهب بها حتى للنهاية أو لازون"[3] فلازون بمعنى المنطقة الممنوعة، "كنا في عمق حي البراديل"[4] جمع بورديل وهي كلمة من أصل أصل فرنسي تعني المواخير.

أيضا نجد المفردات ذات الأصل الإسباني والأمازيغي، يبرز امتزاج اللغات في المجتمع الجزائري عبر حقب التاريخ المختلفة والتي حكمت واستوطنت واحتلت الجزائر.

الروخو: وهي اسبانية تدل على حمرة الشعر والوجه "سيدي علي برمضان الكوخو، الملقب بالروخو، لحمرة شعره ووجهه ولحيته"[5] "مينا لروخا"[6] بمعنى حمراء الوجه.

"شكون هذا الموتشاتشو اللي معك؟"[7] وهي كلمة اسبانية وتعني الطفل الصغير.

"أميزار، التي تعني في اللغة الأمازيغية إلهة المطر، أو قوس قزح"[8]

وختامًا لحديثنا عن اللغة أو اللغة والمتخيل في رواية سيرة المنتهى يمكن اعتبار استخدام اللغة العربية الفصحى يكون في حالة السرد وهو يظهر تمكن الكاتب من ترويض اللغة، وتطويعها لخدمته، وبناء نصه، أما

[1]- الرواية (مصدر سابق)، ص 259.
[2]- المصدر نفسه، ص 303.
[3]- المصدر نفسه، ص 117.
[4]- المصدر نفسه، ص 184.
[5]- المصدر نفسه، ص 18.
[6]- المصدر نفسه، ص 35.
[7]- المصدر نفسه، ص 185.
[8]- المصدر نفسه، ص 75.

اعتماده على المجاز والرمز فمرده الجانب المتخيل أو خيال المبدع، فيؤثر في القارئ ويجذبه نحو نصه، سواء القارئ العادي أو القارئ المتخصص (النقاد والدارسين) فالأول يشده ذلك فيكمل قراءة العمل حتى النهاية، أما الثاني الناقد فيغوص ويبحر في نصه، محاولا بذلك الوصول إلى البنية العميقة أو الدلالة المتخفية وراء المجاز والرمز، فهما يعدان الجانب المتخيل من اللغة، على عكس اللغة الدارجة أو العامية واللغات الأخرى، فهي تمثل الجانب الواقعي من اللغة الذي يعبر عن الحياة اليومية الحقيقية، فاللغة المستعملة مع عناصر الرواية الأخرى هي التي تخلق التميز بين كاتب وآخر من حيث الأسلوب، وبين نص وآخر من حيث البناء والتركيب.

خاتمة

خاتمة:

من خلال دراستنا للواقع والمتخيل في رواية السيرة سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني خلصنا في الأخير إلى مجموعة من النتائج نحددها في النقاط التالية:

– أن الواقع لا يقوم على تعريف مستقل، بل يرتبط بالمذهب الواقعي وهو مدرك بالحواس.

– أن العلاقة بين الخيال والمتخيل والتخييل هي علاقة ترابط وتداخل باعتبارهم جميعا لهم نفس الجذر الاشتقاقي من المادة "خيّل"، فالخيال يوظف من طرف الكاتب ليشكل العمل الأدبي المتخيل، هذا الأخير (النص الأدبي) الذي يعمل على التأثير في المتلقي وهو ما يسمى التخييل.

– أن أدب السيرة يمزج بين الواقع المعاش والخيال الذي يسيطر على صاحبها أثناء تدوينها، وبذلك يتكوّن العمل الفني، فلا يمكن الفصل بينهما في أي عمل كان سيرة أو أي جنس أدبي آخر.

– اعتماده على عامل التجريب في عمله السيري من خلال إدخاله لعنصري الحلم والرحلة الخيالية، واللذان يشيران لظاهرة الخيال السائدة في هذه الرواية.

– اعتماده على شخصيات واقعية وأخرى متخيلة عاشت في حقب مختلفة لتقوم باسترجاع ماضي إنساني عام، وآخر خاص يرتبط بتفاصيل حياته، كما أنه قام بسرد سيرته على لسانهم حتى لا تطغى النرجسية على روايته، ويبرز الأثر الذي تركته هذه الشخصيات في حياته الشخصية والأدبية.

– معظم الأمكنة الموظفة في الرواية هي أمكنة متخيلة باعتبار الكاتب دوّن سيرته في شكل حلم اعتمد عليه وكان وسيلته في رحلته الخيالية.

– طغيان الفكر الصوفي في الرواية تجسد من خلال عناصر السرد خاصة اللغة باعتبار واسيني متأثر بالمتصوفة.

– كون الرواية سيرية فقد اعتمد واسيني الأعرج في تقديم أهم محطات حياته عن طريق الاسترجاع الذي كان في الغالب وليد التذكر أو عن طريق السرد الآني.

– استخدامه لغة هجينة في نصه السيري امتزج فيه الفصحى بالعامية، مع قليل من الفرنسية وبعض من المفردات الإسبانية، وهذا يدل على التداخل اللغوي الموجود في المجتمع الجزائري.

– تنويع الصور عند الوصف خاصة عندما يصف المكان المتخيل الذي عمل على تصويره وتفنن في ذلك.

الملاحق

ملخص الرواية:

انطلق واسيني في روايته السيرية التي ضمّنها تاريخ عائلته وحياته ومغامراته، من حلم اختار له لغة صوفية ليبدأ رحلته الخيالية التي استدعى فيها شخصيات عائلته المتوفين وشخصيات تاريخية وأخرى متخيلة، جعلهم يتحدثون عن أنفسهم وعنه بلسانهم، فأول من صادف من هذه الشخصيات "السالك"، الذي ساعده على الانتقال إلى عالم الآخرة، لتنتهي مهمة هذا الأخير عند هذا الحد، لتبدأ رحلته في هذا العالم، فيلتقي جده الأندلسي "الروخو"، الذي ساعده على تسلق جبل تيغراو، هذه الشخصية المتخيلة التي عاشت في ذاكرته من خلال قصص جدته، وقد قامت هذه الشخصية باسترجاع تاريخ الأندلس فترة سقوطها. ويبرز التعذيب الذي تعرّض له، من محاكم التفتيش عندما ألقي عليه القبض بعد مشاركته في حرب الطلقة الأخيرة التي أعلنها الموريسكيون ضد الإسبان، وخروجه منها بعد شهادة أحد الكهنة (أنجيلو ألونصو) بأنه كان يراه في الكنيسة كل يوم أحد، ليترك بعد خروجه أرضه وينتقل إلى الضفة الأخرى ويستقر في ساحل الجزائر، ويبني أسرة هناك والتي تعود جذور واسيني إليها، وبعدها ينسحب ليوكل الدور لمرأة صاحبة شعر أحمر ليتخطى ويتجاوز أماكن كثيرة، حتى يصل إلى بيت زجاجي التقى بجميع أفراد عائلته المتوفين هناك، ليقوم من خلالهم باسترجاع أحداث حياته الماضية، فكل شخصية من هذه الشخصيات اعتمد عليها واسيني الأعرج ليقدم معلومات عن حياتها وحياته للقارئ. فمثلا جدته حنا فاطنة التي كانت قريبة منه حد التماهي من خلال حكاياها المتخيلة عن قصص جده الأندلسي، وزاد ارتباطه بها يكبر ويزداد بعد خروج والدته للعمل بعد استشهاد والده، ليتصبح أمه التي لم تلده. وحديثه عن أخته زوليخا التي ماتت وهي في مقتبل العمر، تاركة في نفسه فراغا كبيرا، عندما تحدث مع والدته فقد قامت بإيراد عديد القصص، قصص تخص فترة طفولته بل قبل ذلك، كالحلم الذي رأته وهي حامل به، عندما زارها في الحلم شخص أخبرها بأن تطلق على هذا المولود نفس اسمه واسيني، وقد قام بإبراز بعضا من المعاناة التي كابدتها عندما سافر والده إلى فرنسا، والمعاناة التي عاشتها هي وأسرتها، وكان لقاؤه بوالده يتخلله كثير من الأسئلة التي ظلت عالقة في ذهنه دون

إجابة؛ منها ما هو سبب سفره إلى فرنسا وعلاقته بامرأة هناك دون عقد شرعي، ليعطي هذا الأخير إجابة وتبريرا لأفعاله، ويقدم من خلال لقائه المتخيل العذاب الذي تعرض له والطريقة التي قُتل بها هو وصديقه، عندما اقتادهما جنود الاستدمار الفرنسي إلى آبار حواسي أولاد صالح أين قتلا ورميت جثتهما في بئر هناك. يواصل رحلته متجاوزا معابر وأماكن يصورها للقارئ. ليصل إلى مكان فيه شلالات استحم فيها، ثم يواصل رحلته حتى يصل إلى شجرة الخلد التي وصل إليها بعد أن انفصل عن صاحبة الشعر الأحمر التي لم يتمكن من رؤية وجهها كل مدة الرحلة التي رافقته فيها رغم محاولاته الحثيثة، ليتضح له أنها هي حبيبته مينا التي تعرف عليها في فترة مراهقته في بورديل عيشة الطويلة التي مكثت فيه بعد حملها من ابن عمها وتنصل هذا الأخير من فعلته، وتسترجع كيف قتلت من طرف اخوتها بعد خروجها من ذلك المكان وانقطاع علاقتها به، بالإضافة إلى هذه الشخصيات الواقعية التي التقى بها في رحلته المتخيلة نجد شخصيات أخرى متخيلة التقى بها في رحلته هذه، كشخصية ابن عربي الذي تأثر به وزرع فيه بذور الصوفية، كذلك شخصية سرفانتس التي مثلت الشخصية الأدبية، التي يشترك معها في التعامل مع هذه الحياة ومشاكلها وخيباتها بسخرية وبروح مقاومة ترفض الاستسلام. ليبث في ثنايا نصه بعضا من الأحداث التي عاشها وأثرت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في حياته الشخصية والأدبية، كقصة ألف ليلة وليلة التي عثر عليها في الجهة الخلفية من جامع القرية، ليجتمع هذا السرد في الأخير ويشكل لنا حياة واسيني السيرية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا– المصادر:

1- الأعرج واسيني، سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، منشورات بغدادي، الجزائر، ط1، 2014.

2- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000.

3- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري)، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.س).

4- أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ج3.

5- الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

6- البستاني بطرس، محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، طبعة جديدة، 1987.

7- البستاني بطرس، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، (د.س).

8- التهانوي محمد علي، موسوعة كشاف إصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، ج1، 1996.

9-الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

10- الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، مكتبة لبنان بيروت، (د.ط)، 1986.

11- الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998، ج1.

12- الفراهدي الخليل بن أحمد، كتاب العين (مرتبا على حروف المعجم)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003، ج1.

13- الفراهيدي الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2003، ج2.

14- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.

15- الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تحقيق عبد الرحمن الدعشلي، دار الاحياء للثرات العربي، بيروت، ط1، 1997.

16- القرطجني أبي الحسن حازم، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، فيفري 2008.

17- زيتون لطفي، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002.

18- صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، (د.ط)، 1982، ج2.

19- وهبه مجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

ثانيا- المراجع:

20- إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، حزيران 1990.

21- أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط3، (د.س).

22- اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (د.س).

23- أفايه محمد نور الدين، المتخيل والتواصل ومفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، ط1، 1993.

24- الإدريسي يوسف، التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات مقاربات، ط1، 2008.

25- الإدريسي يوسف، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، الملتقى، الدار البيضاء، ط1، 2005.

26- الحمداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.

27- الذهبي العربي، شعريات التخيل اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع –مدارس–، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

28- الشابي أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، النشرة الثانية، 1983.

29- الصغير أحمد العزي، الفضاء وتشكلاته السردية في الرواية العربية الجديدة (مقالة)، نشرت 3 مايو2012، 16 أفريل 2016.

30- العالم محمد أمين، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل، القاهرة، (د.ط)، 1994.

31- الماكَري محمد، الشكل والخطاب تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

32- المناصرة حسين، وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، (د.ط)، 2010.

33- اليافي نعيم، أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د.س).

34- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2005.

35- بلعلى آمنة، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.س).

36- بوسقطة السعيد، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008.

37- جماعة من الباحثين، إشراف حميد الحمداني، النص الأدبي بين الواقع والمتخيل، مطبعة أنفور-برانت، ط1، (د.س).

38- جوده نصر عاطف، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1984.

39- محمد مزيد بهاء الدين، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

40- حمداوي جميل، السيميوطيقا والعنونة، صحيفة ثقافية سياسية مستقلة، تصدر عن مؤسسة المثقف العربي، العدد 1701، 19 مارس، 2011.

41- خفاجة محمد عبد المنعم، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995.

42- خمري حسين، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

43- درّاج فيصل، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، ط1، 1989.

44- راضي عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

45- رحيم عبد القادر، علم العنونة (دراسة تطبيقية)، دار التكوين للتأليف للترجمة والنشر، دمشق (سوريا)، ط1، 2010.

46- سليمان محمد صالح، الرحلات الخيالية في الشعر العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 2000.

47- سليمان نبيل، أسرار التخييل الروائي، منشورات لإتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.

48- شرادي نادية، الحلم تجربة نفسية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2008.

49- شرف عبد العزيز، أدب السير الذاتية، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998.

50- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994.

51- عباس إحسان، فن السيرة، دار صادر، دار الشروق، بيروت، عمان، ط1، 1996.

52- عبد الحميد شاكر، الحلم والرمز والأسطورة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (د.س).

53- عبد الكافي اسماعيل عبد الفتاح، معجم مصطلحات علم العولمة مصطلحات سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإعلامية، (د.ط)، (د.س).

54- عكاشة أحمد، فرويد حياته وتحليله النفسي، دار مطابع المستقبل، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.س).

55- عياشي منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنتماء الحضاري، ط1، 2002.

56- فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، (د.ط)، 1992.

57- قاسم أحمد سيزا، بناء الرواية دراسة مقارنة في << ثلاثية>> نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2007.

58- قنديل فؤاد، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، يوليو 2002.

59- كعوان محمد، التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، علم الكتب الحديث، الأردن، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

60- لوقا نظمي، كتاب الهلال تفسير الأحلام للعالم النفساني سيغموند فرويد، دار الهلال، العدد 137، 1962.

61- لؤلؤة عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، (د.س)، المجلد 2.

62- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، (د.ط)، 1997.

63- محمد حسين عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (د.س).

64- محمد فهيم حسين، أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، يونيو1989.

65- مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، ديسمبر1998.

66- موافي عثمان، من قضايا الشعر والنثر في النقد القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، (د ط)، (د س).

67- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل عند إبن عربي، نقلا عن، العربي الذهبي، شعريات المتخيل، دار التنوير، بيروت، (د.ط)، 1983.

68- هدّارة محمد مصطفى، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990.

69- يحي ابراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.س).

ثالثا: المراجع المترجمة:

70- باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987

71- جرييه آلان روب، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، (د.ط)، (د.س).

72- جنيت جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: عمر معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

73- لوجون فيليب، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

74- هالبرين جون، نظرية الرواية، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1981.

75- هامون فيليب، سيميولجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، (د.ط)، 1983.

رابعا- المجلات والدوريات:

76- مجلة القدس العربي، العدد 7087، 29 مارس 2012.

77- مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 385، آيار 2003.

78- مجلة فصول، العدد 4، 1981.

79- مجلة مقاليد، العدد السابع، ديسمبر 2014.

خامسا- رسائل الدكتوراه:

80- المرّي نوره بنت محمد بن ناصر، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة لنيل درجة الدكتوراه، 2008

81- حسيني الطاهر، الرحلة الجزائرية في العهد العثماني (بناؤها الفني، أنواعها وخصائصها)، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي.

82- سعيد أحمد حمدان فاطمة، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، رسالة دكتوراه، 1989.

سادسا: المقالات والصحف:

83- جريدة الأسبوع الأدبي، تعنى بشؤون الأدب والفكر والفن، تصدر عن اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد 1223، 27نوفمبر 2010.

84- الصغير أحمد العزي، الفضاء وتشكلاته السردية في الرواية العربية الجديدة (مقالة)، نشرت 3 مايو 2012.

85- صحيفة السيميوطيقا والعنونة، صحيفة ثقافية سياسية مستقلة، تصدر عن مؤسسة المثقف العربي العدد 1701، السبت 19 مارس 2011.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....**أ–ج**

الفصل الأول: قراءة في المصطلحات والمفاهيم.....**1–30**

أولا– مفهوم الواقع..... **1–3**

1- لغة..... 1

2- إصطلاحا..... 2

ثانيا- مفهوم المتخيل.....**4–14**

1- لغة..... 4

2- إصطلاحا..... 5

ثالثا– جدلية العلاقة بين الواقع والمتخيل في رواية السيرة..... **15–31**

الفصل الثاني: التقاطعات التخييلية في رواية السيرة.....**32–108**

أولا– قراءة في العنوان.....**32–**34

ثانيا– الشخصيات بين الواقع والمتخيل.....**35–55**

ثالثا– الزمان بين الواقع والمتخيل..... **56–70**

رابعا– المكان بين الواقع والمتخيل..... **71–87**

خامسا– اللغة والمتخيل..... **88–108**

خاتمة..... **109**

الملاحق **111**

قائمة المصادر والمراجع..... **113**

الفهرس.....**120**