مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 09 عدد: 4 السنة: 2020
ص: 10 - 35 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تمثيل الذات وغرابة المروي في رواية "سيرة المنتهى (عشتها... كما اشتهتني)" لـ"واسيني الأعرج"

The self-representation and the strangeness of narrated text in Wassini Laaradj's "biography of the ending" (I lived it….as she desired me)

د/سمرة عمر*

Dr/**Samra AMOR**

جامعة العربي التبسي/ تبسة (الجزائر)

University Of Larbi Tibessi-Tebessa / Algeria

samra.amor@univ-tebessa.dz

تاريخ الإرسال:2019/12/06	تاريخ القبول:2020/10/25	تاريخ النشر:2020/11/07

ملخص البحث

يتناول هذا البحث، موضوع الرواية الجزائرية المعاصرة، ويختصّ بالدراسة محور التداخل الأجناسي الروائيّ، الذي أصبح ظاهرة في مجال الكتابة الروائيّة، التي أثّرت على هويّة النصّ الروائيّ.

ويهدف البحث إلى الوقوف على ظاهرة تداخل رواية (السيرة الذاتية) بالرواية (التخييلية) في رواية (سيرة المنتهى)، لما تحتويه من أحداث ومرجعيات خيالية لا تتفق وطبيعة السرد السيري، تتجسد هذه الرواية نمطا مغايرا وفلسفة جديدة في الطرح والتشكيل والبناء، لتغدو نصّا مفتوحا على عالم الغرابة والدهشة، وهو ما يؤكد عدم التزام كاتبها بالميثاق السيري، الذي يقتضي الموضوعية، وربط عناصر السرد بالعالم الواقعي.

ويخلص في النتيجة إلى التنويه بقضية الخلط الأجناسي في مجال الكتابة الروائيّة، فرواية السيرة الذاتية تختلف عن الرواية التخييلية، التي تتكئ على عنصر الخيال بشكل كبير، ولا تقدم رؤية موضوعية تستوعب سرد الذات الكاتبة في علاقتها بمرجعها الواقعي.

الكلمات المفتاح : أدب؛ نقد؛ سرد؛ رواية؛ تداخل أجناسي.

Abstract: This study investigates the contemporary Algerian novel in general, and the narrative genres overlap in special. This latter became a phenomenon in narrative writings which affected the identity of the narrative text.

* د/سمرة عمر: samra.amor@univ-tebessa.dz

The objective of this study is to shed light on the overlap between autobiographic novel and fictional novel in "biography of the ending" since it includes incidents and fictional references that are not related to the biographic narration. This novel presented a new philosophy in subtracting, shaping, and building a novel. This phenomenon made the novel open to a world of strangeness and astonishment, which justifies the fact that the author did neither show objectivity nor relate the narration elements to the real world.

This study was concluded by highlighting the genres overlap in narrative texts. The fictional novel differs from the autobiographic novel in its being relies heavily on fiction, and doesn't present an objective view that comprises the narrative of the self-writer relation with its reference in real world.

Keywords: literature, critic, narrative, novel, genres overlap.

مقدمة:

تعدّ الرواية من أهم الفنون الأدبية النثرية، التي أثارت اهتمام الدارسين في الآونة الأخيرة، نظرا لتناولها موضوعات تتعلق براهن الإنسان الاجتماعي والأخلاقي والسياسي والاقتصادي، ما يفسر أنّها تحمل وعيا بالحياة والتجربة الإنسانيّة، التي تعبر عن مشكلات الإنسان، وتغطي حيّز واقعه المعاش، وتكشف عن جوهر وجوده وعلاقته بمجتمعه، لذا تتعدى وظيفتها من إحداث المتعة إلى تقديم رؤية للعالم. وكما هو معروف أنّ الفنّ الروائي ينقسم إلى أنواع عدة، وكل نوع يتميز بنمط معين من الكتابة، ولكن ما يمكن ملاحظته في بعض هذه الأنواع تداخلها الأجناسي، فلا يمكن الفصل في هويّتها النصيّة، ولا يمكن تصنيفها في خانة أيّ نوع، رغم اعتراف أصحابها بانتمائها، مثل رواية (سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني)، هذه الرواية السيرية باعتراف مؤلفها (الأعرج)، التي تصنع عوالم من الجدل الثريّ، إذ يختفي فيها الكاتب بالجوانب الميتافيزيقية وعوالم التصوف برؤى وتقنيات تبتعد عن موضوع السيرة، بما أنّ هذه الأخيرة تمثل «حكيا استعاديا نثريا يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة»[1]. ليقع النص المذكور في محيط الفانتازيا، على مسافة سرديّة يتقاطع فيها الواقع باللّاواقع، ومتخيلا يأخذ خيطا عجائبيّا بجانب الخيوط والمحكيات الأخرى، تتفاعل جميعا فيما بينها وتتداخل مشيّدة عالما متكاملا يحمل أسئلة وجودية، محمّلة بالرفض

والاعتراض والتمرد على أوضاع تبدو مقلقة للكاتب. والسؤال المطروح: إذا كانت الرواية المذكورة تمثل نصّا سيريا فما حدود اشتغال كاتبها على سيرته الذاتية؟ وما مدى اقترابها من واقعه الشخصيّ؟

أولا/ تقديم الرواية:

تعدّ رواية (سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني) من الروايات الغرائبية بامتياز، تتجسد حالة من الكتابة الموغلة في اللغة والذات، تستشعر القارئ منذ الصفحة الأولى، وتأخذه في عالم الخيال والسحر نحو إشكالات الحياة بلغة تتلون بسمات الشعريّة، وذاكرة تمثل بؤرة الحكي. هي نوع من الكتابة التي تنأى بالذات بعيدا عن الواقع، الذي يقع فيه الانفصال والاغتراب.

تمتد الرواية عبر 583 صفحة، مقسمة إلى ستة فصول: (جدي الروخو–خطوات الدهشة على الجبل الأعظم–)، (ميما أميزار –مكاشفات العشاء الأخير–)، (جدتي حنا فاطنة–معلمي الأول ينبئني بما لم أعلم)، (القديسة مينا–الشياطين تغير جلدها أيضا–)، (حبيبي سرفانتس–يوم استيقظ دون كيشوت تحت جلدي–)، (مسالك التماهي–عودة المعراج إلى سحر الكتاب–).

وتتوسل الرواية بضمير السرد (الأنا)، يسردها (الأعرج) بطل الرواية، الذي يحضر شخصية مغتربة في واقع مر، يلاحقه منذ سنين طفولته الأولى، يحاور فيها شخصيات متوفية، بأصداء موغلة في المجهول، وتنبثق من أعماق التاريخ المنسيّ. يعمل السرد على مواجهة محوها أو نسيانها، أهم هذه الشخصيات (الجد الروخو– الجدة فاطنة– الأم أميزار– الأخت زليخة– الأخ عزيز– حب الطفولة (مينة)) وغيرها من الشخصيات المنبثقة من الغياب إلى الوجود، ومن الموت إلى الحياة، عبر مفارقة تقع بين خطاب الروائي وواقعه الذي ينتمي إليه، حيث الفقْد المتوالي، والبشاعة الحتميّة للإنسان، ولكل المسميات التي تأخذ أشكالا أخرى للمعنى. بحيث يحلّق الخطاب بخيالات وهمية تستحضر أشخاص الزمن الماضي، لتتدفق سيول الصور والذكريات التي تمثل الذات.

إنّها رواية الخيال إذن، التي تنزاح بالسرد نحو صور الغرابة وأفق التصوير الفني المبدع، متجاوزة بذلك حدود الأزمنة والأمكنة ومنفلتة من قيود الخطيّة، في سياق إستيطيقي يعبّر عن هواجس الذات من زاوية وبعد آخر، وعبر انزياحات تتيح لها إمكانية الحضور والتجسّد، تحت سطوة ذاكرة مليئة بأحداث الماضي يتداخل فيها التخييلي بالواقعي.

فينمو الحكي فيها وفق نموذج متشعب، بفعل الانزياحات الحكائية، التي تتدفق في صور منحوتة من الماضي، تصف شخصيات متقلبة ومغتربة، تتحول معها الحكاية إلى لغة تستبطن دواخل النفس، لتقول على لسان راويها ما لا يمكن قوله وما ينوي ترسيخه من قيم يمكن أن تمنح للحياة معنى آخر، في ظل سطوة الواقع وخيبة الذات داخله، بعد المعاناة الجارحة والموغلة بأشد المعاني الصوفية جمالا وروعة.

ثانيا/مفهوم التمثيل:

يتعدد المعنى اللغوي الخاص بالتّمثيل، إلا أنّه يمكن حصره «في فكرتين هما: الحضور بالفعل والحضور بالنِّيابة. ويكون الحضور الفعلي عن طريق العرض والتّبيُّن والإظهار، أما الحضور بالنِّيابة فيكون بالقيام مقام شخص أو عدَّة أشخاص إضافةً إلى استحضار شيءٍ غائب وتصوُّرِه فِي الذهن بكيفيَّة معينة»[2]؛ أي أن التمثيل يكون إما ماديا ملموسا، وإما مجازيا ينوب عن حضور شيء غائب.

ويتداخل مصطلح (التمثيل) (representation) مع مصطلح (التصور) في كون هذا الأخير، يحمل معنى الحضور بالنيابة حضورا معنويا وذهنيا، إذ يعرف التصور بـ«عمل فكري ديناميكي لخلق أو إعادة خلق حقيقة تربط بين موضوع مُفكر فيه وبين محتوى خارجي ملموس»[3]، شرط أن يكون هذا المحتوى الخارجي المتمثل قد تمثل تمثيلا فعليا في الواقع كما سبق الذكر.

وقد يكون التمثيل نوعا من المهانة المغرية للمعرفة، وإذا كان بإمكانه تقديم الحقيقة، فبإمكانه أيضا تزويرها وتشويهها لينتج عن ذلك إساءة التمثيل[4]. وإذا كانت الحقيقة غير موجودة في التمثيل، فإنّ قدرا من الصور الزائفة أو الاصطناع سيصبح أمرا مسموحا به، والوعي بالحقيقة يستلزم وعيا بسرد الحقيقة، الذي قد ينطوي على تشويه وتحريف، فحقيقة الحقيقة تظلُّ باستمرار أمرا يمكن أن يقال من جديد، أو نسبية كما ترى الدراسات الثقافية التي لطالما أبدت نوعا من العداوة للتمثيل السنني التقليدي[5]. فالتمثيل هو تفويض اللغة لتحلّ محل شيء آخر حيث تصبح الكلمات مجرد علامات (تمثيلية) للأشياء[6]، ومنه (التمثيلية الذاتية) التي يقصد بها كل ما يخضع له الشخص في معاناته للتصدع عبر مختلف التناقضات، بحيث يتعدى كل ما هو عادي ويخضع في استيعابه لتشابهات غريبة[7].

ويعد التمثيل أيضا «نتاج المعنى والمفاهيم التي توجد في أذهاننا من خلال اللغة»[8]، والربط بين المفاهيم وبين اللغة هو الذي يمكننا من الإشارة إما إلى عالم الأشياء الحقيقي والناس والأحداث، أو إلى العالم المتخيل للموضوعات الخيالية والناس والأحداث[9].

ويرتبط مفهوم (التمثيل) عادة بالقوة، حيث يعد آلية من آليات الهيمنة والإخضاع والضبط، لهذا تلجأ الثقافة عادة لتمثيل الآخر وثقافته بغية السيطرة عليه[10].

وللتمثيل مستويات عدة تتحد كلها في التمثيل والإقرار بمفهوم مركزي وهو الحضور بالنيابة، من بين تلك المستويات والمجالات الخاصة بالتمثيل نجد التمثيل الفني، التمثيل السياسي، والتمثيل القضائي، التمثيل البلاغي، والتمثيل الأدبي، والتمثيل الثقافي، وكما هو أنواع ومستويات فهو أيضا يتم بواسطة أدوات متعددة نذكر منها صورتين « يجد تحققه صورتين اثنتين ... على شكل صورة أو أيقونات أو رسوم أو أشكال متنوعة، وقد يأتي عن طريق اللغة.. بهذا المعنى يتداخل التمثيل بالخيال بما هو طريقة في الرؤية تتجاوز الإطار الحسي المباشر»[11]. وعلى هذا الأساس يلجأ الروائي إلى اللغة بغية التمثيل لأفكاره الممثلة للواقع، من خلال نسج صور فنية أسلوبية ليضفي بذلك مسحة جمالية تتعالق والموضوع الممثل وفق حوارية مفعمة تعتمد على التمازج والتعدد اللغوي، والذي يضم لغات ولهجات مختلفة تصب كلها في تمثيل الموضوع الثقافي أو التمثيل الثقافي، وإذا أردنا التحديد فالتمثيل الثقافي هو الذي «يستثمر في العديد من الأبحاث والتحليلات الثقافية خاصة تلك التي تتركز حول السرد بشكل عام.. ويتناول الأحداث ..الأزمنة.. والفضاء»[12]. والمقصود من هذه التحليلات التي لا تعكس الفكرة والرؤية العامة للموضوع بصورة محاكاة مباشرة، واقعية بل تزيدها عنصر التخيل الواعي والمقصود.

إنّه «الكيفية التي تقوم بها النصوص في إعادة إنتاج المرجعيات على وفق أنساق متصلة بشروط النوع الأدبي ومقتضيات الخصائص النصية، وليس امتثالا لحقيقة المرجع، فالمرجع مجموعة أنساق ثقافية محملة بالمعاني الاجتماعية والنفسية والفكرية في عصر ما»[13]، وهذا معناه أن التمثيل تنتجه اللغة عبر النصوص الأدبية، فيكون المرجع متضمنا في اللغة ذاتها، ولا يتعداه إلى الأنساق الخارجية الأخرى. والتمثيل ناتج عن ثقافة التمركز حول الذات، والتمركز نمط من التفكير الذي ينغلق على الذات، ويحصر نفسه في منهج معين ينحبس فيه ولا يقارب الأشياء إلا عبر رؤيته

ومقولاته[14]، وهذا ما ينطبق على الرؤية التي تؤطر نص رواية (سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني)، حيث التمركز حول الذات، والاحتفاء بها تمجيدا وتعظيما.

وكما هو معروف أن ما يميّز الكتابة السيرية طابعها الواقعي، الذي يمكنها من التفاعل مع الوقائع والأحداث، التي تمثل شخصية وتاريخ وتجارب وهواجس مؤلفها، فتكون بذلك الناقل والحافظ الأساسي لتمثيلاته الحياتية، التي تتعلق بفترات معينة وبوعي مخصص. ولأجل ذلك جاءت هذه الدراسة، لتبحث في تمثيلات الذات من خلال رواية (سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني).

ثالثا/مفهوم السيرة الذاتية:

فن السيرة في التعريف الأدبي «هو نوع من الأدب يجمع بين التحري التاريخي، ويراد به مسيرة حياة إنسان ورسم صورة دقيقة لشخصية»[15]، فهي فن أدبي يعرض فيه صاحبه قصة حياته عبر محطات تاريخية من حياته، مجسدا بذلك أفكاره التي يريد بثها للقارئ، أو ترجمة سيرة أحد الأعلام بشكل واضح ودقيق.

وقد برز فن (السيرة الذاتية) إلى الساحة الأدبية بداية السبعينات، ويعود الفضل في ذلك إلى الأوربي (فيليب لوجون) (philipe lejeune)، الذي يعد من أهم المنظرين لهذا الفن يعرف السيرة بقوله: «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة عامة»[16]، وبقوله: هي«كل عمل يجمع في الوقت نفسه الشروط اللغوية والموضوعية وما يتعلق بالراوي»[17]، فهي الأعمال الأدبية شديدة الصلة بكاتبها، لذا يجب أن يكون الراوي هو الكاتب ذاته.

كما تكتب السيرة الذاتية بأساليب مختلفة، وبأشكال سردية متعددة، تجمع فنون أدبيه عدة، لكنها أقرب إلى السرد منه إلى الشعر؛ لأن الشعر غير مؤهل لاحتضان السيرة الذاتية، كونه مقيدا ببعض القواعد الخاصة كالوزن والقافية، ويفتقد لمساحات الحرية والسرد المتسلسل الذي يميّز النثر القادر على استيعاب أدق تفاصيل التجارب الإنسانية[18].

إذن السيرة الذاتية منجز سردي، يعتمد على تجارب شخصية يوظفها صاحبها «لغاية يهدف من وراء كتابتها إما توليدا للذات أو تنفيسا عن انفعالات أو حالة نفسية ألمت به، أو تبريرا لموقف مستساغ صدر منه، أو دفاعا عن قضية اجتماعية آمن بها»[19]، لذا تعد السيرة الفن

القادر على ترجمة مشاعر وأحاسيس الراوي بصورة صادقة، والمحتضنة لقضاياه الاجتماعية والثقافية والسياسية...إلخ.

ولكن هناك اختلاف بين مصطلحي (السيرة الذاتية) و(رواية السيرة ذاتية)، وفي تعريف (رواية السيرة ذاتية) يقول (صابر عبيد): هي «عمل سردي روائي، يستند في مدونته الروائية في سياقها الحكائي اعتمادا شبه كلي على واقعة سير ذاتية واقعية. تكتسب صفتها الروائية، أجناسيا بدخولها في فضاء المتخيل السردي، على النحو الذي يدفع كاتبها إلى وضع كلمة (رواية) على غلاف الكتاب في إشارة أجناسية ملزمة للقارئ وموجهة لسياسته القرائية النوعية»[20]، وعليه فرواية السيرة الذاتية عبارة عن عملية نسخ لحياة صاحبها الواقعية، وهي تستند على الخيال الذي يبقى مربوطا بالناحية الفنية المتعلقة بعملية التجنيس.

كما تعرّف (رواية السيرة ذاتية) بكونها: «ذلك القالب الفني الذي يزاوج فيه الكاتب في عرض أحداث حياته (الواقعية) في شكل روائيّ، يعتمد على السرد والتصوير وإيجاد الترابط والاتساق بين الأحداث الفنية، واستخدام الخيال استخداما محدودا في تجسيد هذه الأحداث (الحقيقية)»[21]. وبهذا تكون رواية السيرة الذاتية مزج بين جنسي السيرة الذاتية والرواية، بتفعيل الأحداث والسير الواقعية ودمجها مع عنصر الخيال المحدود، لإنتاج نص يكون الواقعي فيه هو العنصر المهيمن، حتى لا تفلت الرواية إلى عالم الخيال والغرابة.

وهناك من يعدّها: «لجوء بعض كتاب الرواية إلى جنس الرواية لكتابة سيرهم الذاتية، أو كتابة سيرة شخص آخر هو بطل الرواية، وراويها الذي يسرد الحكاية ويروي الحوادث»[22]، ففي هذا النوع يكتب بعض الكتاب سير حياتهم أو سير أشخاص أخرى في قالب الرواية، بحيث يكون الراوي في الرواية هو البطل الواقعي؛ أي صاحب السيرة.

نلاحظ مما سبق أن رواية (السيرة الذاتية) تتداخل مع (السيرة الذاتية)، فالسيرة الذاتية الروائية تنتمي إلى جنس الرواية من الناحية الفنية، وتنتمي إلى السيرة الذاتية لكونها تحمل رؤية خاصة تعبر عن صاحبها، ويبقى عنصر الخيال الفاصل بين الجنسين، ولكن يجب أن يظل محكوما بمرجعية الواقع.

رابعا/مفهوم الغرائبية: الغريب لغة «الغامض من الكلام»[23]، وفي الاصطلاح «الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير

نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية.. كمعجزات الأنبياء وانشقاق القمر وانفلاق البحر وانقلاب العصا ثعبانا... إلخ»[24]، فالغريب كل أمر نادر وشاذ، وقليل الحدوث في العالم الواقعي. كما أنه الأمر العجيب، ولذلك نلاحظ التباسا في المعنى بين لفظتي (الغريب) و(العجيب)، وقد أدى هذا الالتباس إلى التباس مصطلحي (الغرائبية) و(العجائبية) في الدرس السردي، إذ يعرف (العجائبي) بأنه: « قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به واقتحام من اللاّمقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل»[25]؛ وهو بهذا المعنى لا يختلف عن (الغرائبي)، الذي يعد خرقا للنظم والقوانين التي تحكم اليومي والمعتاد من الأمور.

ويمثّل (الغرائبي) في (علم النفس) «الشعور بأن الوضع شاذ أو غير واقعي، ويمكن اعتباره حالة خاصة لشعور الغرائبية الذي يحوي في الوقت نفسه اضطرابا للإدراك المميز للوضع وبداية الشعور بفقدان الشخصية»[26]؛ فالغرائب من الأمور تحدث خلخلة في الجهاز الإدراكي لدى المتلقي؛ لأن الشاذ وغير الواقعي لا يتفقا مع هو واقعي، مما يؤدي إلى مرض فقدان الشخصية.

وفي مجال الرواية، يملك (الغرائبي) خاصية سردية تجعله « يقوض البنى والخطابات والنظم السياسية الضاغطة والمستلبة، التي تمثل الآخر عن طريق اختراقها فنيا ورؤيويا وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي»[27]. فقد يستخدم (الغرائبي) كأسلوب احتجاجي ضد الخطابات المتعالية والمتسلطة، التي تمثل مراكز القوة والهيمنة مثل السلطة السياسية والاجتماعية والدينية.. وغيرها، فينفذ في السرد على شكل رؤية تقوض سلطوية هذه الخطابات، وتؤسس لخطاب موازي يعيد تشكيل الوعي الاجتماعي، بالطريقة التي تعيد الاعتبار للفئة الاجتماعية الهشة والمقهورة من طرف تلك السلطات. كما يعمل (الغرائبي) كأداة تؤكد بشاعة عالم السلطة في سيرورته التدميرية للفرد، تختار الرواية على مستوى أشكال التخييل، تشخيص العالم في شكل الهجاء، بمعنى أنها تقدم العالم الروائي (الخيالي) في صورة منافرة للعالم الحقيقي.

وتختلف الرواية العادية عن الرواية الغرائبية فـ«الفرق بين رواية عادية وأخرى غرائبية أن الروائي من النوع الأول يكتب روايته ولسان حاله يقول: ها هو ذا شيء قد يحدث في حياتكم، في حين أن كاتب النوع الثاني يكتب وكأنه يقول: هذا شيء لا يمكن أن يحدث. ومع ذلك فهو يتوقع من القراء أن يتقبلوا كتابه ويستقبلوه، حتى لو تضمن أشياء مستحيلة، من نوع تأخر ميلاد

طفل عددا من الأشهر، أو مشاركة الأشباح للشخوص، أو ظهور ملاك بين الشخصيات، أو أي شيء آخر»[28]؛ يتم على صعيد المتخيل تأكيد هذه الرؤية الميتافيزيقية بعملية ترميز، بحيث تحل الاستعارة –محل بشاعة الواقع– سلطة تفوق في عنفها وغرابتها خيال الروائي، يتم الانفلات من واقعيتها بعنف المتخيل، الذي يحول الواقع إلى أحلام وعوالم متعالية بالذات والرؤية، بحيث لا يتبقى من الواقع سوى آثار علامات منقوشة في صيرورة المحو، ويصبح السرد عبارة عن جهاز ينتشر ذاتيا ويتوسع وفق قانون الانتظام الذاتي ليهيمن على العالم الروائي كله. وهو ما سنلاحظه في الرواية المدروسة.

خامسا/ مفهوم المروي (المحكي):

المروي هو «مجموعة المواقف والأحداث المروية في الحكي.. أو العلامات الموجودة في الحكي التي تقدم المواقف والأحداث المروية في مقابل السرد»[29]، الذي يقدم النشاط السردي وأصله ووجهته[30]. فالمحكي يأتي في مقابل السرد، إذ يحيل الأول على الأحداث المرتبطة بـ(القصة) نفسها، والثاني على الأحداث الموجودة على مستوى السرد.

ويعد (المحكي) رهان التواصل في العمل السردي، فهناك من يمنح المحكي، وهناك من يتقبله، لذا يجب أن يكون داخل التواصل اللغوي كل من ضمير المتكلم (أنا)، وضمير المخاطب (أنت)، ولا يمكن أن يوجد محكي دون سارد ودون مخاطب أو مستمع أو قارئ[31].

يقول (ولغ غانغ كايزير): «إن سارد الرواية ليس هو المؤلف»[32]، ويقول:<<إن السارد شخصية تخييل تقمصها المؤلف»[33]، ثم يقول: «إن السارد هو السيد المطلق للزمن والمكان»[34]، ومن ثم يكمن الاختلاف بين ما هو سرد وما هو حكي؛ فالسارد هو الشخصية التي تتيحها اللغة ضمن إمكانات السرد، وهذه الشخصية لها صلاحيات عدة، من بينها التحكم في المكونات السردية مثل المكان والزمان والشخوص ..إلخ، أما المؤلف هو الكاتب الفعلي للقصة المسرودة أو صاحب الخطاب المروي، وفي رواية السيرة الذاتية نجد تطابقا بين المؤلف السارد.

وتكون الرؤية في هذه الحالة (الرؤية مع)، وهي الرؤية التي تبرز العلاقة المتساوية بين (الراوي) و(الشخصية)، ونجدها عادة في (السرد الذاتي)، حيث يكون الراوي مصاحبا للشخصية في تبادل المعرفة بمسار الواقع. وقد تكون الشخصية نفسها برواية الأحداث، ويتجلى هذا بوضوح في روايات الشخصية[35].

سادسا/ مفهوم التخييل:

يلتبس مصطلح (التخييل) بمصطلحات عدة منها: **الخيال، التخيل، المخيال** .. وكلها تدل على الوهم الذي يعيد صياغة الواقع بطريقة مشوهة، بحيث يراه الناس في ضوء جديد وكيان منسق، والمتخيل في الحقيقة يحيل على الواقع ويستند إليه، في حين أن الواقع يحيل على ذاته[36].

وتكاد المعاجم العربية تتفق على معنى الوهم والزيف حول كلمة (التخييل)، ففي (لسان العرب) و(مقاييس اللغة) مادة (خَيَل) تحيل إلى الحلم، الذي هو عكس اليقظة[37].

كما يعني (التخييل) عملية «الخلق والابتكار لأشياء متخيلة»[38]، ويستعمل في حقول معرفية مختلفة مثل الأدب والسينما والسياسة، ووظيفته في الأدب تعيين الجنس القائم على الخيال[39]، وهو بهذا المعنى لا يختلف عن الخيال الدال على الوهم ولا واقع.

ويشيع استعمال مصطلح (التخييل) عند الفلاسفة المسلمين في مقابل مصطلح الخيال الذي يعد مناف للحقيقة، ويقع تحت وصاية العقل عندهم، بينما التخييل مرادف للمحاكاة في معناها الواسع، وذلك لتأثرهم بـ(أرسطو)، كما نجده عند النقاد العرب القدامى مثل (حازم القرطاجني) الذي يجعل التخييل عنصرا تأسيسيا لبناء الشعر، من حيث وظيفته في التأثير على المتلقي عن طريق التمثيل الحسي[40].

ويقول (عبد القاهر الجرجاني): «إن التخييلي هو الذي لا يمكن أن يقال: إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي.. »[41]، وربط بين الاستعارة والتخييل، وميز بينهما على أساس الحقيقة والتشبيه، بل وفصل بينهما، ذلك أن الاستعارة سبيلها سبيل الكلام المحذوف، في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله، وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ، عكس التخييل الذي لا طريق لتحصيله، إذ ليس له أي أساس معرفي أو علمي، بل هو قائم على الإيهام[42].

ويمثل (التخييل) عند (الفرابي) القدرة العقلية النشيطة القادرة على تكوين الصور، ونظرا للطاقة التي يتميز بها فعل التخييل فإن بإمكانه تشكيل العالم الروحاني عند الأشخاص، إذ يمكن للنائم رؤية السماوات ومن فيها، ويشعر بما فيها من لذة وسعادة[43].

ما يذكره (الفرابي) والفلاسفة الآخرون عن (التخييل)، نجده مجسدا في رواية (سيرة المنتهى)، إذ ينقل (واسيني الأعرج) سيرته فيها عبر الأجواء الروحانية، القائمة على الإيهام كما يذهب (عبد القاهر الجرجاني).

سابعا/ مفهوم الواقع: تحيل كلمة (الواقع) في المعاجم العربية إلى معنى السقوط والنزول. كما تدل على ثبوت الأمر وكينونته[44]. فهو كل الوقائع الحياتية الفعلية التي يعيشها الإنسان، من ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية...إلخ، والتي تنزل عليه منزلة الحتمية التي لا مفر منها.

وفي المدلول الاصطلاحي (الواقع) مرادف (الحقيقة)[45]، ومنه جاءت لفظة (واقعية) المقابلة للكلمة الأجنبية (Réalisme)[46]، والتي تعني: «تصوير الحياة على ما هي عليه»[47]. وكثيرا ما نجد هذا التصوير في الأعمال الفنية، التي تنزع نحو نقل وقائع حياة الأفراد والجماعات، مثل الفنون المسرحية والسينمائية والأعمال الأدبية كالروائية والشعر والقصة.. إلخ.

لذا تعد (الواقعية) في مجال الأدب «مذهبا يستمد مضمونه من الواقع»[48]؛ إذ يستند العديد من الكتاب إلى الواقع المعاش في نقل تجاربهم الشخصية، أو تجارب غيرهم بغية معاينة وتشريح هذا الواقع، الذي يتجسد في الأغلب –خاصة في الرواية– حالة معاناة يعيشها الأبطال والشخوص، فهذا الواقع العميق شر في جوهره، وحساسية هؤلاء الكتاب تكمن في شدة فطنتهم بهذا الشر، فكما يقول (محمد مندور): الواقعيون أناس شديدو الفطنة إلى ما يحيط بهم، حريصون على تسجيله كما هو وتناوله بالنقد والتجريح، وهم أميل إلى التشاؤم والحذر وسوء الظن[49].

وتعدّ (الواقعية) في تعريف آخر: «فن ينبغي أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية»[50]؛ فهي تصوير دقيق للعالم الواقعي، وفن ملزم بتحليل الحياة والعادات بطريقة موضوعية، لا تتدخل فيها الميولات والنزعات الشخصية، حتى يسلم هذا الواقع من التحريف.

ومن المعلوم أن البدايات الأولى لـ (الواقعية) كانت لدى الغرب، جاءت أول إشارة لها مع الناقد (جوستاف بلانش)، الذي كان مشهورا بعدائه للرومانسية، وبعد مسيرة فتوحات في مجالات عدة أخذ الاتجاه الواقعي يدخل صميم الأدب، فأنتج أعمالا كبيرة على غرار (الكوميديا

الإنسانية) لأبي الواقعية (بلزاك)، ورواية (الأحمر والأسود) لـ(هنري ستندال) ورواية (مدام بوفاري) لـ(غوستاف فلوبير) وغيرها[51].

وتمثل (الواقعية) في (الرواية) العربية الأساس الراسخ، والموجة الغالبة المستمرة لملامح هذا الأدب إلى يومنا هذا، والاتجاه الواقعي هو أول اتجاه غربي قلده وزاوله الروائيون العرب عن وعي بأسسه النظرية، وقيمه الفنية، ومدلوله الاجتماعي[52]، وهو ما نلاحظه على الإنتاج الروائي العربي، حيث يبدو شديد الصلة بأوضاع الشعوب العربية من قريب أو بعيد، فكل الروايات في هذا المجال تحكي الوقائع والأحداث الحقيقية لهذه الشعوب المستضعفة، خاصة ما عاشته في ظل الاستعمار سابقا، وما تعيشه اليوم من أزمات على جميع الأصعدة. ومثال الروائيين الجزائريين الذين ساروا في هذا الاتجاه: (الطاهر وطار) (محمد ديب) (مولود فرعون) (واسيني الأعرج) (رشيد بوجدرة) (الحبيب السايح) (فضيلة الفاروق) (آسيا جبار) ...إلخ.

ويمكن القول: إنّ الرواية العربية بسبب طبيعة انشغالاتها، المحكومة بوعي الروائي العربي وهواجسه الفكرية والسياسية والاجتماعية ظلت وفية للاتجاه الواقعي في الغالب، لكنها لم تستطع أن تكسر حواف بنيته الكلاسيكية إلا في حدود ضيقة. هذه الرواية كانت ومازالت تواجه سؤال الهوية والبحث عن البديل السردي، الذي يخلصها من حيرتها وقلقها الإبداعي، الذي ينقلها من مرحلة التأثر إلى مرحلة التجديد والإبداع والإضافة.

ثامنا/ تمثيل الذات وغرابة المروي في رواية (سيرة المنتهى..عشتها كما اشتهتني):

يقع تمثيل الذات في الرواية المذكورة في مسارات سردية متداخلة، ضمن صيرورة تشعبات حكائية مصحوبة بعلامات منقوشة من الذاكرة، تشتغل مرجعية مزدوجة، إحداها تمثل الذات واقعيا، والأخرى افتراضيا، تحيل في تضافرها إلى حالة من العبث والتشظي يمارسها النص نفسه على الكاتب، يدل عليها تشظي الزمن، وغياب واقعية الأحداث والأشخاص والمكونات السردية الأخرى، ولغة مجازية تروي الإثارة، تخلق سياقا تخييليا ينتهك الميثاق السيري، وفق استراتيجية رؤيوية تخترق الحدود لتمثيل الذات الباحثة عن سعادة متخيلة. إذن ينمو نص (سيرة المنتهى) وفق خيط عجائبي يتسرب داخل الفضاء الواقعي السير ذاتي، فيخلق إشكالا بنائيا بين الواقعية والعجائبية، فيبتعد حينئذ النص المذكور عن نطاق رواية السيرة الذاتية المحضة، ويدخل فيما

يصطلح عليه بالرواية السير ذاتية المتخيّلة[53]. ليهيمن بذلك الغرائبي أو الحلمي على الفضاء السير ذاتي، ويصبح السرد تمثيلا مستعارا لوقائع الذات وهواجسها.

1- البحث عن المأوى الوجودي:

تتصدى رواية (سيرة المنتهى) لمعالجة هموم وقضايا ذات طابع إنساني وميتافيزيقي، مثل الموت والمجهول والخوف.. وهي قضايا وجودية تتعلق بذات الكاتب، يعلن من خلالها انفصاله عن العالم الأرضي، والتصاقه بالسماء، أين تستمر روحه في الارتقاء وتتلذذ بلقاء من تحب، يروي السارد رحلته في البحث عن المأوى المشتهى:

« أية غفوة قادتني نحو كل هذه السكينة؟

أيقظني بسرعة شهب سمعت صوته الحاد وهو يعبر فوق رأسي بسرعة خارقة، ثم رأيته يدور ويتجه صوب المعبر الذي كنا نقطعه. ليتبعثر بعدها إلى آلاف الأجزاء والقطع. أغمضت عيني لكي لا يلحقني أي أذى، لكنه احترق بعيدا، في غير المكان الذي كنا فيه. أصابع صاحبة الشعر الأحمر كانت تجرني بنعومة دائما، وكأنها لم تكن معنية بما كان يدور من حولها. تخطينا كل العتبات الضوئية التي كنا نتلاشى فيها من حين لآخر لسرعة الضوء ولبياضه الشديد. أصبحنا نمشي وكأننا في أكواريوم مغلق كليا ندور داخله بلا نهاية، نرى كل شيء من خلال زجاجة 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..»[54].

يشغل المونولوج حيزا في فضاء المقطع، يشتغل بنية سردية ترصد باطن شخصية الراوي البارزة، ويشكل آلية سردية تبني الحدث وتكشف معالم الكاتب ورؤيته للعالم، يترك مساحات وارفة له ليتساءل عن مآله بعد الموت: "**أية غفوة قادتني نحو كل هذه السكينة؟..**"، بحيث ترصد هذه الصيغة التشظي الذاتي عبر فنتازيا سردية تتمظهر في المكان، بحيث يرسم (الفضاء العلوي) صورة للذات المتشظية الموشومة بفوضى الوجود، التي تسرد مكبوتاتها وعذاباتها المفروضة عليها في الواقع.

يمهد السؤال لبداية الرحلة الغيبية، التي ترتسم عوالم تخلخل حدود الواقع، ولكنها تعكس حالة من الاندماج المنسجم لدى الراوي الذي يبدو شغفا بها، يقترب منها ويغازل

مكوناتها الغريبة، تحضر في شكل من الالتباس يهبها طقسا متعاليا غامضا، ووجودا مقدسا أسطوريا، ويستحضر فيها الأنثى (صاحبة الشعر الأحمر)، الداعمة لمساره السردي في الرواية، والفسحة الذهنية التي تمثل المأوى الآخر، والخيط الرابط بين الخيال والواقع، فهي الدال الذي يعانق المعنى الخفي القابع خلف الميتافيزيقي؛ لأن استحضارها في هذا السياق ما هو إلا تأكيد على ذاتها المستقلة، وبعدها الوجودي، بعدما شوهت مسيرتها الوجودية، وأصبحت كائنا معاقا بالنسبة لمجتمع الراوي الذي تتحكم فيه الثقافة الذكورية. وعليه فالروائي يعتمد على فكرة فنتازية وليدة التجاوز، تجاوز الواقع ومساءلته تحت معطيات وأحداث وأفكار غير مألوفة، بحس يرتكن إلى وعي جمالي ولغوي تخييلي يصل هواجسه وتوجهاته بالواقع.

تتكثف الرؤية ويتعمق المعنى ذاته في موضع آخر من العمل، حين تتضخم شخصية الأنثى بمنطق السحر والعجائب، لتصبح ملاكا حاضنا للذات المعزولة عن الوجود الواقعي:

«**لم أكن أعرف كم كان لدي من وقت، لكني دخلت في هواجس وحده الله كان يعلم بفداحتها.**

اشتهيتها؟ هل يعقل؟ آدمي، أو بقايا إنسان، يشتهي ملاكا؟ وإلا كيف أفسر اشتعال حواس اللذة كلها فجأة؟ ما معنى أن أنسى كل ما يحيط بي، الألوان، الماء النباتات، العطور..»[55].

تبدو الذات إزاء بحث دائم عن جواب لأسئلتها، التي تتعدى الوجود الظاهري إلى جوهر إحساسها بالقيد، كما أنها تبحث عن مأوى يخرجها من هذه القيود التي تكبلها وتمنعها من ممارسة حياتها التي ترغب أن تكون عليها، وتؤكد كينونتها، فعبرت بمتخيلها عن رؤيتها لعالم لا يعترف بالحب، وهو موقف وجودي ينطوي تحت تجربة أكبر هي تجربة الاغتراب، خاصة في معناه الوجودي، الذى يعنى إحساس الإنسان بأنه قد وجد في عالم ليس عالمه، وإنه بلا جذور، وبلا روابط حقيقية تصل ما بين ذاته والعالم والآخرين. وكي يعبر (الأعرج) عن هذا الاغتراب يلجأ إلى المونولوج كتقنية من شأنها رسم الصورة المناسبة لوضعه المغترب، الذي يسير جسده في عالم ويبحث عن جوهره المفقود في عالم آخر. فالأنثى هي المعادل الوحيد للأحلام والبعد المهيمن والشخصية الغوائية التي تصنع نشوة الوجود.

2- سلطة المرجع/ الذات كمرجع:

يدرك الباحث بسهولة وهو يتأمل رواية (سيرة المنتهى) أن أغلب فصولها تستند إلى الذات الكاتبة كمرجع، ولكن ككيان غير مستقل عن عالم الغرابة والدهشة؛ بمعنى أن الذات الواقعية لا تنقل سيرتها عبر أفعال يستحوذ عليها اليومي والعادي، وإنما عبر مكونات تحيل إلى علامات غير واقعية، ذلك أن طريقة اشتغال هذه المكونات داخل النص، هي التي تنزاح بها من مستوى السيرة إلى مستوى التخييل، وفي هذا يروي (الأعرج):

«.. **صمت قليلا. كان حائط النور مغلقا في الجهة الغربية. حتى تخيلته أنه سيقوم من مكانه ويتركني غارقا في أسئلتي وحيرتي، لكنه لم يفعل.**

–واسيني يا ابني. أنت لم تعرف في حياتك فقهاء الظلمة والريبة. أنت عاصرت حراس النوايا، وهؤلاء أرحم من فقهاء الظلمة. لا قانون معهم لأنهم هم القانون نفسه، يطول ويقصر بحسب رغباتهم. شرحت ترجمان العشاق لأن قتلة الروح يومها لم يتركوا إلا فرصة واحدة هي الشرح لتفادي ظلمة قبر لم أكن مهيأ له...»[56].

يبدو تورط الكاتب واضحا في عمله التخييلي هذا، بحيث يذكر اسمه منوها بأنّ مرجع الكتابة هو ذاته، وقبل ذلك ذات الجدّ باعتبارها الذات الكبرى الحاضنة له، ومصدر حكاياته المتخيلة، فهي التي تشكل جوهر الحكي الغرائبي وتستجيب لتداعيات السرد، والميثاق الذي يفرضه. فالتفاعل الحواري بين شخصية (الجدّ) و(الأعرج) في المقطع تفاعل يقود إلى إثبات الذات، ويزيد من التدخل المباشر والخاص للروائي، وهو ما يؤكد الطابع القصدي للخطاب، المنطلق من التجربة عبر وساطة التخييل، حيث تعمق هذه التجربة المسافة بين الذات وواقعها. يذكر (الأعرج) ذاته كمرجع وكمصدر للمعاناة والألم من خلال ما عايشه في واقع (الجزائر) الأليم أثناء العشرية السوداء، تتدفق به الذاكرة في استرجاع تخييلي يتجاوز حدود المكان المادي في حواره للجد، ولكنه يمثل ذاته في رفضها وتمردها على هذا الواقع، وتحليقها في فضاء الشوق إلى العالم العلوي، هذا النسق الرمزي المخزن في لا وعي الكاتب، يقف بمثاب الأمل المنتظر لتحرير الذات من وطأة الحياة القاهرة.

3– خطاب الذاكرة/ حكاية الجدّ:

يتأسس المتخيل في رواية (سيرة المنتهى) على حكاية الجدّ، التي تحيل على محكي استرجاعي ينغمر في صيرورة الفانتاستيك، يؤكد عليه منطق التفاعل بين الماضي والحاضر، في إطار

أسطوري يمثله النسب الأندلسي الذي ما زال يعيش في زمن الأحفاد، على إيقاع تاريخي يمثل الذات ويؤكد حضورها بطقوس الاحتفاء والتمجيد:

«**تستحق أكثر من هذا يا جدي الأعظم. أنحني الآن لظلك العالي الذي لبسته طوال حياتي، وتخفيت فيه كلما أصابتني قسوة اليأس، ومس الخوف والبرد ظهري. أقبل آثار خطواتك القلقة التي تركتها على الساحل المنسي، وعلى صخور جبل النار، وسلكتها بعدك، أحيانا بشكل أعمى، وفي أحيان أخرى بثقة القلب. أنا أيضا يا جدي النبيل، تعلمت من دمك وجروحك، ومن خطواتي المرتعشة.**

ولأني ما زلت مشدوها بغيمة خيرك التي شملتني بدفئها ولفتني داخلها، سأكتب بالشكل الذي ينقلني نحوك بلا وسيط. سيغضب مني الكثيرون من سلالات اليقين والجريمة»[57].

هكذا ينبثق تاريخ الجدّ في صور تمجيدية يتلفظ بها خطاب الراوي: "**يا جدي الأعظم .. النبيل**" متجاوزا البعد الخطي للتاريخ، ومبرزا سياسته التخييلية التي تعتمد على الأسطرة، والانشغال بتأكيد الذات، يغوص عميقا في استكشاف الأرشيف المنسي لها: "**أنحني الآن لظلك العالي الذي لبسته طوال حياتي، وتخفيت فيه كلما أصابتني قسوة اليأس، ومس الخوف والبرد ظهري. أقبل آثار خطواتك القلقة التي تركتها على الساحل المنسي..**"، فعبر استراتيجية التعالي يتمّ تفعيل بقايا التخييل داخل النسق السّيري، لبعث حكايات الأصول والبدايات، وإعادة الاعتبار إلى الهامش المقموع، فهذا الجد المنسي المنبثق عبر قوة التخييل، له تداعياته الأنطولوجية على كينونة الذات وحضورها سرديا، كما أنه الصوت المتمرد على السلطة الطامسة للذاكرة، يعيد الروائي إحياءها بالكتابة، يحيي أصله ونسبه: "..**سأكتب بالشكل الذي ينقلني نحوك بلا وسيط. سيغضب مني الكثيرون من سلالات اليقين والجريمة..**" إذ لم يحول هذه الأصول إلى أساطير مؤسسة لهوية مغلقة، بل تعامل معها من منظور تخييلي يمزج بين الذاكرة والتخييل، فيأتي الحكي هنا قوة في وجه الصمت والنسيان والتضليل، يفرضها قانون القوة ينتهك نظام وحقيقة تاريخ منسي.

في نفس الحفريات الحكائية، يتجه السرد إلى أبعد من تشخيص الماضي، إلى تفكيكه وتقويضه حين يستعيد محكي الجد مقرونا بحكاية (الأندلس) الذاكرة التي تغذى السرد، وتبنى

الرؤية الزمنية، المحركة للمعنى المتجذر في اللحظة الراهنة، والمحفوف بملامح السيرة الذاتية، إذ يقف الكاتب ملقيا بآهاته من حين لآخر، أسفا على الأمجاد الضائعة:

«...آه يا جدي ماذا أقول لقلبك الزكي وأنا أرى مدينتك تحترق أمام عيني؟ تخترق اللحظة مسامعي المرهقة تراتيل الموتى الذين خرجوا ليموتوا بغبرة البارود الحارق والرماح العمياء ولم يعرفوا لا قاتلهم ولا سبب موتهم، ولا حتى الأرض التي تستقبل أجسادهم التي أذبلها الجوع والبرد والخوف. هل هي حرب أهلية يا جدي أم هي حرب المستقوي على المنهك والمنتهك؟ أي نشيد كان يستعر في قلبك وأنت تغمض عينيك للمرة الأخيرة على حرائق اليأس؟ أية رعشة سكنتك للمرة الأخيرة وأنت تخسر أرضك وتستبدل مدينتك المسروقة ودمك الذي ساح سخيا بخلوة جافة كان عليك أن تعيشها بقسوة..»[58].

يعبر هذا المونولوج المتخيل عن الحسرة الملفوفة بالحزن والحيرة، إنه حوار الجدّ رمز الأصالة، الباعث للذات التي تحفر في الذاكرة عن الهوية الضائعة، عن الوطن الذي تحول إلى رصيد من الذكريات. ذكر الأندلس بهذا الشكل ما هو إلا تثبيت لها في ذاكرة الكاتب، من خلال استقصاء وعيها الداخلي الذي يحرك السرد، ويبحث عن التحرير من الماضي المتعب. في هذا السياق تحضر جزيئات فاعلة تثري الكتابة المنتفضة ضد الظلم والجور. وهي العين والسمع كشاهد على احتراق المدينة، وضياع العدل فيها؛ لأن حكمها هو حكم القوي ضد الضعيف، الذي لم تترك له فرصة التعبير عن حقه في الحياة. وتبرز قيمة الحدث هنا لارتباطه بواقع الجزائر فترة التسعينات، الذي يدل عليه الملفوظ "**هل هي حرب أهلية يا جدي..**" ، وهي محاولة إسباغ نوع من التشابك بين السلوك السياسي القديم والآني، فهذا الحوار الداخلي هو عنصر بنيوي قائم على وعي اندمج ظهوره لغويا، وعكس لا تلاؤمه مع الواقع[59]، جاء بتدخلات شخص الكاتب، الذي قدم وجهة نظر وثيقة الصلة بتجربته الحياتية، باحثا من خلالها عن إمكانية لتغيير واقعه الفعلي إلى واقع ديمقراطي ممكن، يضمن حياة مطمئنة له ولطبقته التي ينتمي إليها.

4- الذاكرة المنسية/ الأندلس الضائع:

تحضر الأندلس فضاءً يحتضن الأحداث المنسية، يأتي انسياقا لضرورة التخييل المذكورة، تفرزه الذاكرة ببعد أسطوري، ترافقه رؤية تشاؤمية، بما أنها فردوس مفقود أو ضائع، لذلك يستعين

(الأعرج) بالمنحى الصوفي للإمساك بها، بنزعة تدين الواقع وتعانق عالم المثل، معيدا إلى الأذهان سردية المكان المقدس، وأسطورة الانتماء إليه :

«..**نعم يا جدي أرى المدينة. ربما كنت أراها فقط بقلبي ثم ثالثة ورابعة، ثم رمى بحفنة أخرى من الرماد، وسألني السؤال نفسه. فأجبته بالإجابة نفسها. وكانت المدينة ما تزال تظهر في عز بهاء كنائسها وصوامعها. ثم حفنة سادسة غابت على إثرها بعض تفاصيل غرناطة البعيدة. غابت هضابها وجبل البشرات نهائيا. انمحت المسالك التي تقود إلى مالقة والماريّة. لكن الواجهة الأمامية للمدينة بقيت كما هي. عندما رمى الحفنة السابعة، وبعثرها بهدوء كمن يتلذذ بها مثل إله العواصف والرياح، وبعيدا وعاليا في أقاصي السماوات وبطريقة جديدة، فقد وضع الحفنة الكبيرة في عمق كفه اليمنى، ثم بدأ ينفخ فيها بهدوء كأنه كان يمنحها من روحه الكبيرة. بدأت الذرات تتصاعد عاليا شيئا فشيئا غطاء تنام وراءه مدينة قاومت الموت، قبل أن تلبس جلدا جديدا كانت قد خبأته قبل أن تستعيده بعد أكثر من ثمانية قرون.**

فجأة أصبحت غرناطة ظل مدينة»[60].

يسلك (الأعرج) مسالك روحية للبحث عن (الأندلس)، يقتحم عوالم الخفاء والغيب وما وراء الواقع، يحاور جده الميت منذ أكثر من ثمانية قرون، ليزيح اللبس عن ذاكرته المثقلة بالأسئلة، وما ترتب عنها من حالة نفسية، جعلته هائما في المجهول. فعن طريق هذا الطرح الغامض يحاول أن يقنع المتلقي بأن ما حدث له هو أمر لا طاقة له به، وأن حالته تلك تشبه حال السالك لحظة مواجهته للموت. في عوالم خارجة عن سلطة الزمان ومحدودية المكان، ومملوءة بالسحر والعجائب. تجللها الروحانيات، ويتحكم في مسارها المجال الصوفي من رؤية بالقلب، وأفعال خارقة يقوم بها الجد الميت، وعليه جاءت تجليات الراوي عبارة عن رحلة معراجية خيالية متأثرة بالمعراج الروحي لدى الصوفية، وخاصة (ابن عربي) الذي ذكره الكاتب في مقدمة روايته، ويقوم الراوي بذلك المعراج الخيالي الذي تتجلى له فيه شخصية هذا الأخير؛ الشخصية التي تتوافق وطبيعة الرحلة التي يقوم بها في عالم الغيب، من هنا كان لا بد أن يكون الدليل عالما بأحوال ذلك العالم، لذا جاءت أحداث الرواية تدور في فضاء متخيل، يغلب عليه الجو الأسطوري السحري.

هناك وعي معرفي يحكم جوانب المقطع، ينطلق من المرجعية الصوفية المبطنة بأسرار الباطن، يحاول أن يقدم الأشياء من منظور الرؤية الصوفية التي مصدرها عالم الغيب. فقد أظهر الكاتب مقدرة كبيرة في التقريب بين مرجعيته ونصه، دون أن يحدث ذلك خللا فيه، فانجذاب (الأعرج) إلى عالم التصوف يعرب عن حقيقة؛ مفادها أن الروح الصوفية المتمردة على المألوف والمتعالية على الواقع المعيش لا زالت ترسم المشهد الحياتي للذات العربية، مادام الزمن العربي يعيش الظلم والتسلط والقهر والإقصاء. لذا فالمدينة الضائعة هنا هي المدينة العربية، النسخة المتكررة للأندلس، والبحث عنها في العالم الفوقي جاء عن قناعة راسخة؛ أنه لا طائل من البحث عنها في العالم الأرضي، فهي كما ترسمها اللغة ظل مدينة: "..**أصبحت غرناطة ظل مدينة**"، مكانها هو عالم المثل والعثور عليها يتطلب انتهاج مسالك خارج حدود الواقع.

وتشتغل ذاكرة (الأعرج) عائدة إلى القرن الخامس عشر لتحكي ضياع المجد الأندلسي، والسلالة العظيمة التي شردت ونكل بها من طرف محاكم التفتيش، مبتعدا بذلك عن أجواء سيرته الذاتية، ومقدما مساحات استرجاعية معززة أناه وقناعاته تجاه واقعه، يقول :

«**فجأة تحول الجحيم إلى حقيقة مرئية، إذ بدأت ملامح المدينة تمحي ويحل محلها عنف أعمى. أصبح الكردينال المتحجر القلب خمينيث، هو المفتش الأعظم للديوان، الذي كان يسهر شخصيا على الحرائق والمداهمات وحملات التقتيل. انتشر قساوسته في كل أرجاء غرناطة يقبضون على أي واحد من المسلمين أو اليهود، لمجرد الشبه. وقد وجدت محاكم التفتيش المقدس، في هذه الفئة المستضعفة، أخصب ميدانا لنشاطها، فأخضعتهم لرقابتها الدائمة، وجعلتهم شغلها الشاغل. صادرت أموالهم، وانتهكت أعراضهم، ونكلت بهم أشد تنكيل، وأقامت لهم المحارق الجماعية، وملأت منهم سجونها المظلمة والعفنة، وتفننت في أساليب تعذيبهم وإرهاقهم جسديا ومعنويا، وتركت في مأساتهم أعمق الأثر**»[61].

يحيل هذا النسق المرتبط بالذاكرة إلى زمن سابق، يقدم صورة عن ضياع الأندلس لما سقطت من أيدي حكامها المسلمين، وأصبحت في أيدي النصارى المغتصبين للحق والقامعين للحريات. لقد تفاعل المقطع مع التاريخ، في إطار البحث عن شكل للكتابة يساعد على الغوص في الواقع ويمنح آليات لخلخلته ومساءلة يقينياته وتحريك ممنوعاته، وهو ما يجعل من إعادة كتابة

هذا التاريخ وقراءته مشروطة بالإبداعية والخلق، والوقوف عند الصورة التي يتمثل بها الكاتب عن وظيفته في إبداعه. فقد انفتح النسق السابق على مثير هو الخلفية، التي أعطت صورة عن فترة ضاعت فيها الحياة في الأندلس، بعدما أضحت جحيما عاشه المسلمون والأقليات المضطهدة من طرف محاكم التفتيش، التي تشبه سياساتها السياسات المنتهجة في الواقع الحالي من الحكام ضد الشعوب المستضعفة، حيث الاضطهاد والحقوق المغتصبة، ورغم حضور كلمات مثالية تمثل الديانات الثلاث المعروفة: (**القساوسة، المقدس، المسلمين، اليهود**)، إلا أنها شكلت نسقا مضادا عمل على محو المدينة الحالمة بالعدل. وهنا يسعى السرد إلى تهشيم الديني، وإقناع القارئ أنه سبب الصراعات والحروب، وإعطاء مشروعية للنسق، الذي يضم المستضعفين والمظلومين بإعطاء مشروعية لوجهة نظر الكاتب، التي تبحث عن التبرير من خلال اللغة.

5- أسْطرة الذات:

يرجع النزوع إلى أسْطرة الذات في رواية (سيرة المنتهى)، إلى الطبيعة الشخصية لـ(الأعرج)، كمبدع له أسلوبه ورؤيته الخاصة، وفلسفته الحياتية التي تحرك ذاته وتضخمها، وتصنع هويتها الفردية المتميزة، في سياق يسمح لها بالتعالي، ويؤهلها لأن تكون عنصرا استثنائيا في سرده في مقابل المكونات الأخرى، فيتم تصويرها تصويرا أسطوريا، لتتجلى شكلا مفعما بالحلم، والغموض، ومحفوفا بعالم الخيال والغرائب، يروي السارد عن رحلته نحو شجرة الخلد:

« **ما كان يبدو قريبا، لم يكن كذلك. مشيت طويلا في وجهة غير مؤكدة.**

وصلت إلى مكان غريب بعض الشيء، على شخص مثلي على الأقل. يغلب عليه اللون الترابي الأحمر. كان فارغا من أية حياة. هل أصبت في طريقي نحو شجرة الخلد؟ لم أستطع أن أمنع نفسي من حيرة انتابتني، لم تكن لدي أية وسيلة للتخفيف من شططها وثقلها»[62].

تراهن الرؤية هنا على هاجس إنساني شمولي وأزلي في الوقت نفسه، وهو هاجس الخلود، الذي ينمّ عن نزوع الكاتب نحو تجاوز النسبية الحتمية، والتحليق نحو المطلق، فما يبدو مستحيلا يجعل منه (الأعرج) ممكنا، إذ يصطنع عالما أسطوريا ثريا بلغة فنيّة ومنطق معرفي آخر، يكون هو المحور فيه، حيث أتاحت له العملية أسْطرة ذاته من خلال الترميز القائم بين شخصه والنبي (آدم) -عليه السلام-؛ إذ إنّ قصة (الأعرج) المتماهية مع قصة النبي (آدم) هي التي تصنع بؤرته السردية

في المقطع، وتستجيب لإيقاع الحكي المترامي أسطوريا. فمثل هذا التشكيل الروائي الذي لا يخلو من تعال وتفخيم للذات، يختزن في طياته حفرا في أعماق النفس البشرية وتوغلا عميقا في الغيب والمجهول.

نستشف مدى مهارة (الأعرج) وهو يبحث عن تأريخ ذاته، المتجاوزة حدود المكان والزمان، إنّه التعطيل الذي يحيل إلى الموقف الروحي، الذي تعتريه رغبة محمومة في التخليد، ولكن ليس سماويا، وإنما لسيرورة شخصية يريدها الكاتب أن تسكن ذهن قارئه، في مشهد محرض للمخيلة؛ فملفوظ .."**وصلت إلى مكان غريب بعض الشيء، على شخص مثلي على الأقل. يغلب عليه اللون الترابي الأحمر**"، يدل على أن الخلود المرجو أرضي، إذ المكان ليس غريبا، وإنما التحول الذي يشوب الذات صار هاجسا، يستحوذ على فكر (الأعرج)، فهو يمثل ذاته المستعارة ويؤرخ ملحمتها المزعومة.

وفي المجرى السردي نفسه، نجد الكاتب يتحيز لنبض الذات، وإعلاء صوتها، بحيث تسطو على مكونات السرد، فتروي بنشوة تاريخها تحت وطأة غواية الأسطورة:

«..**وقبل أن أقذف بنفسي نهائيا في عمق شعاع قادني بسرعة النور نحو ميراثي الأرضي، رأيت كل شيء يركض أمام عيني بسرعة متناهية، الأجرام، الظلمات، الكائنات الهلام، الهيولى التي لا شكل لها وتشبه العجينة، غبار الأنجم ورماد السماوات المحروقة.**

وأنا أتدحرج نحو الأعلى، كانت خفتي تزيد أكثر بعد أن تجردت من كل شيء. أصبحت خفيفا مثل نسمة فجر على حافة بحر قريتي الهاربة، وعاشقا مثل قبلة مسروقة، ومجنونا مثل عاصفة القلب من شدة الغيرة. بل إن الجاذبية، بما في ذلك جاذبية الخوف، انتهت. وأصبحت ملكية كون لا خوف فيه. مجرد ذرة نور محملة بذاكرة ستين سنة وبعض الوقت»[63].

نلاحظ تفاعلا بين الذاتي والتخييلي في المقبوس السّالف، وقد أصبح هذا التفاعل ضرورة سردية في رواية (سيرة المنتهى)، وممارسة تستعير مختلف الآليات لتمكين الذات من البروز، لتصبح هي الأخرى حتمية سردية، وحالة من الحضور الاستثنائي، ليتحول هذا الحضور إلى حالة استبطان ونزوع، «إلى أسطرة الذات وكتابة ملحمتها الخاصة في العالم»[64]. بحيث تظهر هذه الذات في (أنا) المؤلف الملتبسة بـ(أنا) الراوي البارزة على النحو الذي يجعل منها تيمة مهيمنة على

عناصر المقطع، كما تحيل إليها (ياء النسبة)، بالإضافة إلى الإشارة المتمثلة في الكلمات (**الأجرام– الظلمات–الكائنات–الهلام– الهيولى–غبار الأنجم–رماد السماوات**)، التي تذهب بنا ثانية إلى العالم العلوي، وهي تتهافت أمام نظر السارد، في قيامه برحلته السماوية كأنها لا شيء، وهذا كي تنعم ذاته بالتعالي، وتتشكل في السرد شخصية خارقة، تدخل في نطاق الغرائبية، وتكون بذلك أسطورة غير متكررة؛ لأنّ رؤية كائنات بحجم الأجرام والأنجم والسماوات وغيرها بالعين المجردة، يعدّ في حد ذاته أسطورة.

كما يدعم المقبوس في جزئه الثاني رؤية الأنا والتعالي، يبدأ بعبارة "**وأنا أتدحرج نحو الأعلى**.." التي تجعلنا نذهب ثانية إلى السياق نفسه، الذي يتغنى بالذات ويشيدها أسطوريا، فالعبارة تعكس غرابة المروي، بفعل التدحرج الذي يقوم به السارد نحو الأعلى، الذي يتمّ في الواقع عكسيا، وهي إحالة على الذات الخارقة، التي تتجلى في صورة مجازية، وتدخل في نطاق الغرائبية، ومن ناحية تتركز هذه العبارة على بؤرة النص الروائي عامة (سيرة المنتهى)، لذا فإن الصلة بين العنوان والمتن صلة وثيقة جدا. إضافة إلى ذلك تؤسس العبارة الآنفة لرؤية مكانية جديدة، تفيد من الطاقة العجائبية، لرفد المتخيل إلى آفاق السرد المرجوة، الذي تؤيده كل العبارات، الموالية للعبارة السابقة في كونه سردا يصف الذات أسطوريا: (**خفيفا مثل نسمة فجر، وعاشقا مثل قبلة مسروقة، ومجنونا مثل عاصفة القلب، وملكية كون لا خوف فيه. وذرة نور**)، ومن خلال هذه التوصيفات نكتشف طاقة اللعب لدى الروائي، التي أدت إلى حشد مزيد من الإحالات السير ذاتية وتكثيفها وتركيزها، بالقدر الذي أضفى عليها بعدا أسطوريا.

خاتمة:

وفي خاتمة هذا البحث يمكن إيجاز النتائج المتوصل إليها كالآتي:

–حاولنا أولا تشخيص فكرة (التداخل الأجناسي) في رواية (سيرة المنتهى)، وهو ما كنا نقصد به (**التمثيل**) الذي يحيل إلى السرد السيري، و(**الغرابة**) التي تحيل إلى العنصر التخييلي، المربوط بفضاءات الغيب و اللاوجود.

–لذا يؤشر مقالنا على أن هناك خلط أجناسي، إذ ثمة مستويات تصورية وتمثلات تتعدى أفق الملموس والظاهرة في مستويات التلقي والقراءة الواضحة والمباشرة. وتبعا لهذا الأمر

جاءت الرواية مبهمة الهوية، تجمع بين جنسي رواية السيرة الذاتية والرواية التخييلية، ففقدت الصلة بخطابها الواقعي.

– فما لاحظناه أن الرواية غدت غيبية المعنى والدلالة، وتجلت شكلا من أشكال الآمكان واللّازمن، بحيث عرضت مشاهد متخيلة، وفق منظور غلبت عليه فضاءات اللامتوقع.

–ونتيجة لذلك فقدت عناصر السرد من زمان ومكان وشخصيات معالمها في هذه الأجناسية الروائية، وتحولت إلى مكونات غير ملموسة تتحرك في فضاء اللّامرئي، ما أنتج مستوى ما ورائية المعنى الظاهر.

–ويمكن القول في الأخير أن رواية (سيرة المنتهى) رواية ملتبسة الهوية، جمعت بين الأحداث الواقعية والخيالية، واتكأت على عنصر الخيال بشكل كبير، ما جعلها تبتعد عن الصوغ الروائي السيري، المحور المؤسس لهوية رواية السيرة الذاتية، في كونه يبث في النسيج النصي السردي وفق تصويرية حكائية تعتمد على الأحداث الواقعية، التي تستقطب الحقيقي والواقعي والمعلوم وتبتعد عن الوساطات الرمزية والقرائن الاستعارية.

هوامش:

[1]فيليب لوجون: السيرة الذاتية –الميثاق والتاريخ الأدبي–، ترجمة: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب ط1، 1994م، ص22.

[2]أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، لبنان ط2، 2008م ص 1210، 1212.

[3]أحمد جلول ومؤمن بكوش الجموعي: التصورات الاجتماعيّة–مدخل نظري– مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، الجزائر، العدد:6، 2014م، ص168.

[4]Bhabha, Homi k: the Location of Culture, London and NewYork Routledge, 1994, p72.

[5]Taylor, Victor E and Winquist: Charles E. Encyclopedia of Postmodernism, London and New York, Routledge, 2011, p340.

[6]سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، 1985م، ص201.

[7]المرجع نفسه: ص202.

[8]أزراج عمر: مفهوم التمثيل في النقد المعاصر، مجلة العرب (مجلة إلكترونية)، لندن، 2015، عدد: 10082، ص16.

[9]المرجع نفسه: ص16.

[10]نادر كاظم: تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي في العصر الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004، ص41.

[11]إدريس خضراوي: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2012م ص59.

[12]المرجع نفسه: ص 63.

[13]عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة–، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2003، ص 51.

[14]عبد الله إبراهيم: المركزية الإسلامية –صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى–، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2001م، ص7.

[15]عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984م، ص143.

[16]فيليب لوجون: السيرة الذاتية –الميثاق والتاريخ الأدبي–، ترجمة: عمر حلي، ص23/22.

[17]المرجع نفسه: ص05.

[18]أحمد عبد القوي: السيرة والتخييل في رواية أنثى السراب لـ:(واسيني الأعرج)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: بلقاسم الهواري، جامعة السانية، وهران، 2012/2011م، ص23.

[19]شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث–رؤية نقدية–، دار العلم للنشر والتوزيع، دط، 2009م، ص10.

[20]محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م، ص115.

[21]المرجع السابق: ص72.

[22]إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص291.

[23]ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، لبنان، مادة (غ ر ب)، ص 640.

[24]زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تحقيق: فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، لبنان،ط4 1981م، ص31.

[25]حسين علام: العجائبي في الأدب –من منظور شعرية السرد–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص29.

[26]رولان دورون وفرونزواز بارو: موسوعة علم النفس، ترجمة: فؤاد شاهين، عويدات للنشر والطباعة، لبنان، 1997م، ج1، ص 437.

[27]فاضل تامر: جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن، ملتقى عمان الثقافي الثاني، الأردن، 1993م، ص104.

[28]سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي –في الرواية والقصة القصيرة في الأردن–، دار الكتب القطرية، الأردن، دط، دت، ص 20.

[29]جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط3، 2003م، ص120.

[30]المرجع نفسه: ص121.

[31]آن بانفيلد: الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ترجمة: بشير القمري، ص123.

[32]ولغ غانغ كايزير: من يحكي الرواية؟ ترجمة محمد: سويرتي، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992م، ص113.

[33] المرجع نفسه: ص113.

[34] المرجع نفسه: ص 118.

[35]حميد لحميداني: بنية النص السردي –من منظور النقد الأدبي– ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991م، ص48.

[36]فيصل الأحمر: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009م، ص38/37.

[37]ابن منظور: لسان العرب، مادة (خ ي ل) ج1، وأحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة، دط، 1979م، مادة (خ ي ل)، (ج2).

[38]يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، المغرب، ط1، 2005م، ص29.

[39]المرجع نفسه: ص29.

[40]إدريس سامية: المخيال المغاربي في الخطاب الروائي الجزائري، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2009م، ص40.

[41]عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: ميسر عقاد ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، ط1، 2007م، ص193.

[42]المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2005م، ص95.

[43]أبو نصر الفرابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ترجمة: ألبير نصري نادر، دار المشرق، لبنان، ط1، ص50.

[44]ابن منظور: لسان العرب، مادة (و ق ع)، وأحمد بن فارس: مقاييس اللغة، مادة (و ق ع).

[45]عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1983م، ص53.

[46]عبد العاطي شلبي: فنون الأدب الحديث –بين الأدب الغربي والأدب العربي–، المكتب الجامعي الحديث، مصر، ط1، 2005م، ص45.

[47]عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه –دراسة ونقد–، دار الفكر العربي، مصر، ط9، 2013م، ص20.

[48]عماد سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده –عرض وتوثيق وتطبيق–، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2009م، ص242.

[49]محمد مدور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، دت، ص108.

[50]شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 1998م، ص205.

[51]عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دب، دط، 1999م، ص159.

[52] محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، دت، ص09.

[53]صابر عبيد: الرواية السير ذاتية المتخيلة –من حدود الواقعي إلى فضاء العجائبي، منبر كتاب العراق، على الموقع: http://www.iraqiwriters.com/INP/view.asp?ID=3649،بتاريخ: 2017/08/14.

[54]واسيني الأعرج: سيرة المنتهى (عشتها...كما اشتهتني)، دار الآداب، لبنان، ط1، 2015م، ص185.

[55]الرواية: ص288.

[56]الرواية: ص227.

[57]الرواية: ص 11.

[58]الرواية: ص80.

[59]لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986م، ص36.

[60] الرواية: ص83.

[61] الرواية: ص87.

[62] الرواية: ص245.

[63] الرواية: ص 549/548.

[64]عبد الله شطاح: التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج (نرجسية بلا ضفاف)، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012م، ص160.