الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية: الآداب واللغات واللغات الشرقية

قسم: اللغة والأدب العربي

استراتيجية الكتابة السيرذاتية وإشكالية التجنيس عند واسيني الأعرج

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة:

سعودي آمال

السنة الدراسية:2016-2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية: الآداب واللغات واللغات الشرقية

قسم: اللغة والأدب العربي

استراتيجية الكتابة السيرذاتية وإشكالية التجنيس عند واسيني الأعرج

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة

سعودي آمال

إشراف الأستاذ الدكتور

حميد علاوي

السنة الدراسية:2016-2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية: الآداب واللغات واللغات الشرقية

قسم: اللغة والأدب العربي

استراتيجية الكتابة السيرذاتية وإشكالية التجنيس عند واسيني الأعرج

أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري

لجنة المناقشة

الأستـــــاذ (ة)	الرتبة العلمية	الجامعـــــــــــــة	الصفـــــة
رشيد كوراد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيســـــــا
حميد علاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مشرفاومقررا
عزالدين جلاوجي	أستاذ محاضر	جامعة برج بوعريريج	ممتحنـــــــا
خليفة فرطي	أستاذ محاضر	جامعة البليدة	ممتحنـــــــا
مهدية ساهل	أستاذ محاضر	جامعة الجزائر2	ممتحنـــــــا
علال سنقوقة	أستاذ محاضر	جامعة الجزائر 2	ممتحنـــــــا

السنة الدراسية:2016-2017

بسم الله الرحمن الرحيم
MRTsoft

شكر وتقدير

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بعظيم الشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور *حميد علاوي*، الذي أشرف على هذه الرسالة وأولاها عنايته ومتابعته الدائمة، وأعانني على تحمل مشاق البحث والدراسة.

ولا يفوتني أن أوجه الشكر إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، والشكر موصول لأسرتي الكريمة ولكل من تكبّد معي متاعب البحث وصعابه.

إهداء

إلى من أرشدني إلى الخير وصوب قراراتي، وآزرني في مواجهة المحن والمصائب ، والدي الغالي *أحمد سعودي*

إلى مرفأ الأمان في دنيا الألم *أمي الحبيبة *

إلى من أضاء دربي بابتسامته *زوجي زهير*

إلى بسمتي في هذه الدنيا، ولديّ *زينب* و *يزن*

إلى إخوتي أنار الله دربهم

مقدمة

العالم الروائي عالم مزدوج التكوين تتداخل فيه الحياة الواقعية مع الخيال والمشاعر، والعالم الواقعي مدرك من خلال الحواس الخمس أما العالم الشعوري فليس له إلا الحدس، وما بين الضفتين يسري مجرى القص الناجح، وقد أُلّفت العديد من الأعمال الإبداعية لكتّاب أسعفتهم قدراتهم الفنية على استقطاب القارئ والإمساك به من خلال رصدهم الدقيق لقوانين الحياة وقوانين الفن الروائي.

وعلى هذه الصورة يتحدد موقع الروائي فيكشف نفسه بوعي أو بدون وعي، وكلما قدّم رواية يمتزج فيها الواقع بالخيال منح القارئ فرصة التحاور مع العمل وفق خصوصياته، وتفاعل مع قدرة الروائي على الإقناع والإمتاع؛ لأن المتعة الفنية هي أولى الخطوات نحو الإقناع.

وإذا كانت الرواية تتميز بازدواجية نصية فيها من السيرة الذاتية والفن الروائي، فإن القراءة والتأويل سيمارسان بازدواجية كذلك؛ لأن هذا النوع من الرواية يمتلك الجدارة في أن يُقرأ للمتعة والطرافة، ويُقرأ قراءة توصل صاحبها للأفكار العميقة والتجليات الكبرى، واللجوء إلى هذه التقنية يساعد الروائي على استثارة المتلقي ذهنيا وشدّ فكره وانتزاعه من سكونه وسحبه صوب الرواية والهدف المنشود من بث سيرته الذاتية.

ولما كان العمل الروائي إبداعا فنيا لا ريب في ذلك وصنوا للإلهام، فإن من حق الكاتب أن يستثمر هامشا للخيال الخلاّق لكي ينطلق، ولابد للوجدان والعاطفة أن يبوحا، لكن هذا البوح وهذا الخيال لابدّ لهما من التوافق مع قوانين العالم الموضوعي الذي تخلقه الرواية، وبهذا بدأت خصوصيتها تتجلّى في التعبير عن الذات الحقيقية أو المتخيّلة.

وبما أن السيرة الذاتية نوع من الممارسة النصية أصبح من الأمور المألوفة أن يبثّ الروائي شيئا من ذاته ومعرفته الشخصية وتجاربه أثناء كتابة نصه الروائي، حتى تكاد الرواية تصبح سيرة ذاتية لولا بعض التحريف والتبديل في الأسماء والحوادث الحقيقية التي عرفها وسمعها، فيخلق بذلك مجتمعا روائيا، ويحرص على أن يكون واضح الملامح ومحدّد الأهداف والصّراعات والشخصيات.

ومن بين الروائيين الجزائريين نجد **واسيني الأعرج** الذي استثمر مكوّنات من سيرته الذاتية في تشكيل عوالمه المحكية، وأصبحت ذاته المرجع الأساس لعملية الإبداع، حيث صوّر مغامراته الفردية وما صاحبها من صراعات وإخفاقات وحالات وأوضاع في الجزائر وخارجها، بدءا من الاستقلال إلى يومنا هذا معتمدا تقنيةَ التذكّر التي تابع فيها تاريخه الشخصي المتقاطع مع تاريخ الجزائر في مختلف أطواره.

فعملية مزج الأنواع في الكتابة السردية وتقريب السيرة الذاتية من الرواية بشكل لافت للانتباه هو ما يشتغل عليه واسيني في بعض نصوصه، ممّا جعلنا أمام مشكلة التجنيس أو التصنيف النوعي التي تعدّ من القضايا التي شغلت المنظرين الأدبيين وحتى المبدعين أنفسهم؛ لأن السيرة الذاتية رغم كونها جنسا أدبيا مستقلا إلا أنّها ما تزال مرتبطة بأجناس أخرى كاليوميات والمذكّرات وخاصة الرواية، وهو ما أثار العديد من التساؤلات المتعلقة **بالهوية النصية في غياب التحديد الأجناسي، وكيف يمكن لجنس أدبي أن يستثمر آليات أجناس أخرى؟ وماهي المعايير التي ينبغي أن نعتمدها لفكّ التعالق الموجود بين الرواية والسيرة الذاتية ولا سيما عند واسيني الأعرج؟ وإلى أيّ نمط من الأنماط الروائية تنتمي هذه النصوص؟ وما مدى المطابقة الموجودة بين الميثاق الذي يقدّمه الكاتب والميثاق الذي يعيّنه القارئ بعد فعل القراءة؟ وهل ينبغي عليه أن يقبله كما قدّمه الكاتب أو يعيد تصنيفه ونمذجته بعيدا عن توجيه الكاتب؟ وهل يمكن استخلاص حياة شخص ما بالحفر في الطّبقات العميقة من كتاباته ؟ وإلى أيّ حدّ يمكن فصل الخيالي عن الواقعي في العمل الفني؟**

فمنطقة التماس التي تصل السيرة الذاتية بباقي الكتابات الأخرى تضع الدارس أمام ضرورة البحث عمّا يتحكم في النص السيرذاتي من آليات اشتغال داخلية ومرجعيات فاعلة خارجية، ومن هنا قام مشروع البحث حول موضوع "**استراتيجية الكتابة السيرذاتية وإشكالية التجنيس عند واسيني الأعرج**"؛ لأن أهم سبب جعلني أغوص في هذا البحث هو قضية الوسم الأجناسي، وأول

ما يواجه القارئ في تلقّيه للنص هو الميثاق الذي يعتبر علامة ثمينة تمثّل مراعاة الكاتب لحدود الجنس الأدبي، وقد اخترت التطبيق على روايتين مختلفتين من حيث الميثاق وهما "**ذاكرة الماء**" و"**سيرة المنتهى**"، فذاكرة الماء التي يسمها الكاتب بالرواية تحيل من القراءة الأولى إلى السيرة الذاتية، وسيرة المنتهى التي يقول عنها إنّها سيرة ذاتية يصطدم القارئ بمساحة شاسعة من الخيال فيها، وهنا نكتشف الخلخلة الأجناسية التي قام بها الروائي، وهذا ما يعكس خلوّ النصين من ميثاق العنونة الدقيق الذي يحدّد جنس النص، بحيث يتهيّأ القارئ لتقبله انطلاقا من أفق أجناسي محدد.

فغياب التّحديد الأجناسي الدقيق هو ما جعلني أباشر الدراسة؛ لأن التعالق بين جنسي الرواية والسيرة الذاتية يخلق أنواعا أخرى؛ فهما متشابهان في المظهر مختلفان في الجوهر، وكلاهما يتأسّس على حياة فرد يدخل في صراع مع محيطه ومجتمعه، وهنا نلاحظ أن السيرة الذاتية حاضرة دائما في الرواية ولا تتغير إلا نسبة توظيفها.

ومن هنا جاء اهتمامي بهذا الموضوع كي أتعرّف على القوانين والسمات التي تجعل جنسا أدبيا يتميز عن جنس آخر، وكل نص يمارس نوعا من اختيارات الكتابة التي تظهر في المعجم والتركيب والمستويات اللغوية، ويبني علاقة مباشرة بالواقع ويؤسّس نظام الإحالة التخييلي من خلال أفعال الذات والشخصيات الروائية، وعلى مستوى الأزمنة والأمكنة من أجل التأسيس لنص يبحث عن تميز إبداعي تبرز فيه مقصدية التجريب، التي تبدو واضحة في التماهي الكبير بين الرواية وفن السيرة الذاتية.

من هذا المنطلق قسّمت البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

أمّا المدخل فكان للحديث عن إشكالية التجنيس التي تُظهر لنا أنّ الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية لم تعد بالصرامة نفسها والحدود التي كانت قائمة قديما، بل وصل الأمر إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية، ولم تعد مسألة التجنيس مقترنة بالكاتب وسلطة النص بل انتقلت إلى القارئ الذي يساهم بدوره في عملية تجنيس النصوص الإبداعية.

بعد ذلك انتقلت إلى الحديث عن مفهوم السيرة الذاتية لغة واصطلاحا وقدّمت تعريفات مختلفة لأشهر الباحثين العرب والغرب، كاشفة بذلك صعوبة تعريف هذا الفنّ المتميز بمرونته وتقاربه مع العديد من الأجناس المقاربة له، كالمذكرات واليوميات والرسائل والاعترافات والسيرة الغيرية، مع تقديم أهمّ الفروق بينها، وهو ما قادني إلى الحديث عن نشأة السيرة الذاتية عند العرب، وقد تعرضت فيها إلى النصوص التأسيسية لهذا الفن والنصوص التي تجاوزت مرحلة التّأسيس ثم عرضت نشأتها عند الغرب.

أما الفصل الأول فخصص لعملية تجنيس النصّيين وفق المعايير التي اعتمدتها من كتاب فيليب لوجون، وقبل عملية التطبيق قدّمت حدود الرواية والسيرة الذاتية وما ينتج عن تعالقهما من ظهور الرواية السيرية والسيرة الروائية، ومن هذه النقطة شرعت في عملية التحليل الفنّي لنص **ذاكرة الماء وسيرة المنتهى**، من خلال العنصر الأول الذي خصصته للحديث عن الميثاق وعقد الكاتب مع القارئ كي يوجّهه لاستقبال النص، وهل كان تحديد الكاتب موافقا للمضمون أو لا؟.

ثم وضّحت درجة التطابق أو التماهي بين المؤلّف والشخصية الرئيسية والسارد؛ لأن مبدأ التطابق يعدّ الشرط الثاني الذي يضعه فيليب لوجون حتى تتحقق السيرة الذاتية، وأتبعتها بالحديث عن درجة الصدق والصراحة التي يتحلّى بهما الكاتب في هذين العملين، وبعد الصدق حاولت تتبّع الواقعي والخيالي عبر لعبة الذاكرة؛ لأن الكاتب يميل أحيانا إلى أن يصبح نصّه روائيا، ويختفي وراء البنية السردية التخييلية دون أن يُسقط سمات السيرة الذاتية، لذلك تتبّعت تعامل الكاتب مع الواقع والخيال الذي قادني إلى ترصّد حركة الصراع في النصين؛ لأنه عندما يجعل ذاته موضوعا للكتابة فهذا يعني أنها تعرضت لصراعات مريرة مع المجتمع ومع النفس في حدّ ذاتها، وهو ما يحاول إخراجه كتابيا، لأختم الفصل بالدوافع التي أدت بالكاتب إلى تأليف سيرته الذاتية، وهي تتنوع بين دوافع ذاتية وخارجية.

أما الفصل الثاني فقد حاولت فيه الوقوف على إستراتيجية الكاتب في التّأليف، وما هي التقنيات السردية التي ركّز عليها؟ حيث تتبّعت وضعية السرد والسارد في الخطاب بين الظهور والتخفي والوجود والمشاركة، وبدأت بهذا العنصر؛ لأن السيرة الذاتية موضوعها الأساسي هو الذات، وهل استخدم الكاتب ضمير المتكلم أو الغائب؟ بعد ذلك تحدّثت عن اللغة التي استخدمها و كانت متنوعة بين اللّغة المباشرة التي تتراوح بين اللّغة الصحفية حينا والعامّية حينا آخر، كما تحضر اللّغة الفرنسية التي ما فتئت تجد طريقها إلى لغة الجزائريين، ونجد أيضا اللّغة الشعرية التي تخلق فضاء جماليا في مساحة السرد مع لغة الأحلام. ثم تحدّثت عن لغة الحوار بقسميه الداخلي والخارجي، ويعتبر أهم وسائل التعبير، وتتراوح بدورها بين العامية حينا والفصحى حينا آخر حسب الحال والمقام الذي تكون فيه الشخصية.

بعدها انتقلت إلى الحديث عن الزمن السيري الذي يرتكز بطبيعة الحال على الزمن الخارجي الخاص بزمن الكتابة وزمن القراءة، ثم الزمن الداخلي وهو زمن القصة الذي تتبّعت فيه الزمن الطبيعي والزمن النفسي في النص السردي، ثم رصدت الاسترجاع؛ لأن النصوص مبنية أساسا على الاستذكار. وبعد ذلك حدّدت الإشارات الاستباقية الموجودة في النصيين.

وبعد الزمن يأتي الحديث مباشرة عن الفضاء السيري وإحصاء الأمكنة الموجودة في النصين، والتي تنوعت بين المدينة والبيت والسجن والقرية وباريس والمقاهي ثم المطبعة والمطعم والمقبرة والبحر، ثم كان الحديث عن الفضاء البرزخي الذي سيطر على مساحة مهمّة من السرد في **سيرة المنتهى**، وهو ما جعلني أخصّص له عنصرا مستقلا.

ووقفت في الفصل الثالث على جملة من الخطابات والنّصوص الأدبية وغير الأدبية التي استعارها الكاتب، وقمت بتصنيفها وإحصائها وتتبّعها في السرد؛ إذ مهّدت لذلك بالحديث عن مصطلح التناص وأقسامه، ثم بدأت بالحديث عن المتفاعلات الإعلامية التي تنوعت بين التصريح الصحفي والأنباء والشّعارات والصورة الفوتوغرافية واللّوحات التذكارية، وكلّ هذه الأنواع نجدها في

ذاكرة الماء فقط، أمّا **سيرة المنتهى** فتحدثت فيها عن المتفاعلات الصوفية؛ لأنها بُنيت أساسا على فكرة المعراج التي نجدها عند ابن عربي، لأعرج بعد ذلك على المتفاعلات الأدبية والثقافية، وهي موزّعة بين النصين من خلال التّفاعل مع الكتب سواء أكان ذلك من حيث المضمون أم من خلال اقتطاف بعض المقاطع منها، كما نجد التفاعل مع فنّ الرسائل والمذكّرات التي تعتبر أصواتا سردية مساعدة على فعل التذكّر. إضافة إلى أن الكاتب يقيم علاقة تناصية مع الشعر بمختلف أقسامه: الشعر القديم الذي يعود إلى المرحلة الجاهلية،والشعر الحديث وحتى الشعر الأوروبي ولكن حضوره كان محتشما، وقد زيّن الكاتب نصه بالشعر الشعبي والأغنية الشعبية من أجل تدعيم السرد السيري، ووظّف الأمثال الشعبية التي كانت ملازمة للحوارات.

وبعد المتفاعلات الأدبية تأتي المتفاعلات الدينية المتراوحة بين توظيف القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ثم يأتي الجزء الأخير من الدراسة للحديث عن المتفاعلات التاريخية حيث تتداعى الذاكرة التاريخية بين الجزائر والأندلس.

والخاتمة كانت لاستخلاص أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها من خلال البحث، وهي اكتشاف سلطة القارئ في إعادة عملية التجنيس، كما أن السيرة الذاتية تؤدي وظيفة الاعتراف ومساءلة الأنا وتوسطها بين لحظتين: ماضي الأحداث وحاضر الكتابة الذي تقف فيه الذات وقفة تبريرية لما بدر منها من مواقف في حياتها العامة والشخصية.

وقد اعتمدت الدراسة على عدة مناهج فالمدخل عُني بجوانب تاريخية، اخترت له المنهج الذي يلائمه وهو المنهج التاريخي الذي يتتبع أقوال المؤرخين وآراء الأدباء والنقاد، ويصفها أو يحللها ويقارنها،أما في المتن فقد استخدمت آليات المنهج السيميائي الذي يساعد على عملية التأويل وتحديد مرجعيات الكتابة السيرذاتية بدءا من المرجعيات الثقافية حتى نصل إلى المرجعيات اللغوية، فالمنهج السيميائي يمكننا من تتبع الحضور الفني لها خاصة وأن السيرة الذاتية هي نوع من الاهتمام بكتابة الذات وما لها من ارتباط بالواقع وتقلباته، كما اعتمد البحث على آليات التحليل والتفسير التي

ساعدت في تحليل وبسط العديد من القضايا، مع الحرص على الموازنة الضرورية بين **ذاكرة الماء وسيرة المنتهى** من خلال التجنيس وآليات الكتابة السيرذاتية الخاصة بكل منهما.

وطبيعة هذا الموضوع فرضت عليّ الاعتماد على مجموعة معينة من المراجع أهمها كتاب يحي إبراهيم عبد الدايم "**الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث**" إذ قدّم المؤلف جهدا مشكورا في هذا الكتاب؛ لأنه اهتم بالترجمة الذاتية ومدلولها وتطورها في الأدب الغربي، وقدم لمحة عنها في التراث العربي الحديث، وكتاب "**أدب السيرة الذاتية**" لعبد العزيز شرف، و"**فن السيرة**" لإحسان عباس و"**الترجمة الشخصية**" لشوقي ضيف، وكتاب "**السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي**" لفيليب لوجون الذي ترجمه عمر حلي، وكذلك نجد كتاب تهاني عبد الفتاح شاكر "**السيرة الذاتية في الأدب العربي**" الذي درست فيه ثلاث سير ذاتية لفدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس بوصفها نماذج فنية لتحليل عناصر البناء الفني لتلك السير. كما حدّدت مفهوم السيرة الذاتية وتعرّضت لظروف نشأتها وطبيعتها والعوامل المؤثرة فيها، وبينت أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين الفنون القريبة منها، دون نسيان الدراسة التي قدمها محمد الباردي "**عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**"، حيث قدّم دراسة مكثفة لهذا الفن من جانبه التنظيري والتطبيقي، وكتاب "**السيرة الذاتية**" لجورج ماي الذي ترجمه محمد القاضي وعبد الله صولة، وتحدّث فيه عن السيرة الذاتية وقام بتصنيف النصوص وفق مدرج الألوان والدوافع الخاصة بتأليف هذا الفن وغيرها، وتعتبر هذه المراجع بمثابة المصادر الأساسية التي لا يمكن لأيّ باحث تجاوزها؛ لأنها الدراسات النقدية التأسيسية لفن السيرة الذاتية.

وعلى الرغم من كثافة المادة المعرفية إلا أنه واجهتني صعوبات أهمها: رواية **سيرة المنتهى** نفسها صعّبت من مهمة التحليل بسبب ضخامة حجمها وارتكازها على المرجعية الصوفية في بنائها السردي، ورواية **ذاكرة الماء** التي تميزت بكسر الخط الزمني مما اضطرني إلى إعادة القراءة عدّة مرات؛ لأن هذه الدراسة تطبيقية بحتة باستثناء المدخل وبعض المحطات التنظيرية المتواجدة في ثنايا الدراسة،

ومع وجود هذه الصعوبات إلا أنها كانت المحفز الأول لإعادة القراءة واكتشاف خبايا النص، وما يحيل إليه من مرجعيات ذاتية متعلقة بالكاتب نفسه، ومرجعيات إيديولوجية سياسية تاريخية، ساهمت في إيقاف عملية القراءة السردية والاتجاه نحو القراءة البحثية التي تهتم بالتحقيق في مصادرها.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى كلّ من ساعدني في إنجاز البحث وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور "**حميد علاوي**" الذي شجّعني على الكتابة في هذا الموضوع، ولم يتوان عن تقديم النصيحة والتوجيه والتوضيح والتقويم النهائي للبحث، كما أشكره على مساحة الحرية التي منحها لي كي أوجه بحثي حسب رؤيتي، فأسأل الله العظيم أن يحفظه وأن يديمه ذخرا للّغة العربية ومحبّيها، ومهما أطنبت في شكره لن أوفيه حقّه؛ لأنه بمثابة المنقذ لهذا الموضوع من الانحراف عن مساره الطبيعي والصحيح.

مدخل:
السيرة الذاتية وإشكالية التجنيس

1- إشكالية التجنيس

2- مفهوم السيرة الذاتية

أ- المفهوم اللغوي

ب- المفهوم الاصطلاحي

3- الأجناس المجاورة للسيرة الذاتية

أ- المذكرات

ب- اليوميات

ج- الرسائل

د- الاعترافات

هـ- السيرة الغيرية

4- نشأة السيرة الذاتية

أ- عند العرب

ب- عند الغرب

1- إشكالية التجنيس

عُرفت ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية منذ القديم، فهذه الملحمة التي ظهرت بوصفها نوعا قائما بذاتها تداخلت فيه مختلف الفنون القولية والإيقاعية؛ لأنها تتكون من الشعر والقصة والمسرحية والرواية، ولو ألقينا نظرة على الشعر العربي القديم وخاصة المطوّلات لوجدناها تتكون من عدّة مواضيع، والشاعر ينتقل من موضوع إلى آخر، وفي ذلك يقول ابن قتيبة: «**سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار فبكى وشكا واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سببا لذكر أهل الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق... ليُميل نحوه القلوب... ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه... فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له... رحل في شعره وشكا النصب والسهر... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرّجاء وذمامة التأميل وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح**».[1]

ومن هنا نلاحظ تداخل الأجناس والأنواع في البناء الشعري أو السردي، وهذا التداخل هو الذي يشكل هويتها، وتصبح كأنها نص قائم بذاته له خصائصه وهويته الأدبية، لذلك تقلّصت الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية والفنية.

فممارسة الكتابة بحسب الأنواع أصبحت قليلة، وظهرت مفاهيم جديدة لا توصي الكتّاب بقواعد معينة، بل توجههم إلى المزج بين الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد؛ لأن النص في نظر رولان بارت هو عبارة عن نشاط ينتهك الحدود والأعراف، يخلخل الأنواع والأجناس والتصنيفات القديمة، فهو بدعة لا تكفّ عن الخروج على السائد ومناوشته، ومن هنا نكتشف أن رولان بارت وتوماس إيليوت وكروتشه رفضوا النظرية الكلاسيكية التي تقول بنقاء الأنواع، واقترح جيرار جينيت مصطلحا لتداخل الأجناس الأدبية يعرف بـ: النص الجامع أو النصية الجامعة.[2]

ويؤكّد كروتشه موقفه من نظرية الأجناس حيث يعتبر «**كلّ أثر فنّي حقّ كان تجاوزا لقوانين جنس ما، سفّه آراء النقاد واضطرّهم إلى توسيع ميدان هذا الجنس إلى أن يضيف مرة أخرى بولادة آثار فنية جديدة**».[3] وهنا نستنتج أن النص لا يستكين إلى معنى واحد ودلالة واحدة، بل

---

[1]- ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين ضنّاوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط3، 2009،ص20.

[2]- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص10.

[3]- عز الدين مناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص15.

يناهض فكرة النوع فتكون الكتابة "**تمرّدا لا تخضع لأيّ سلطة أو قانون بما فيها سلطة النقد وقانون النوع**".[1]

ونستنتج هنا أن مسألة التجنيس تبدو صعبة عند النقاد، وهي "**وهم يخلقه المؤلف والقارئ وليس لها وجود حقيقي في النصوص**".[2] ومن هذا المنظور دعا النقاد إلى التحرّر من الكتابة الأجناسية؛ لأنها تنطوي على تفكير كلاسيكي، والأدب في حدّ ذاته يعتمد على تفاعل وتداخل الأنواع وامتزاجها داخل النص الواحد.

هذه الآراء انعكست على النقاد العرب المحدثين حيث دعا **عز الدين مناصرة** إلى مبدأ التجانس بين الأنواع الأدبية ويبرّر ذلك بقوله: «**لأنه يتيح توليد أنواع أخرى، وهو ما يعني أن التطعيم الأدبي لجنس أدبي بنوع آخر يولّد حالة جديدة، وهو أمر مرغوب فيه من أجل تقوية الجنس العام، إلا أن هذا الجنس الأدبي يستدعي مهارات وقدرات معرفية من أجل الكشف عن أسراره وجمالياته؛ لأنه نتاج تلاقح أنواع أدبية**».[3]

وبهذا يغدو النص غير قابل للتجنيس في نظر النقاد؛ لأن حدوده تداخلت وأصبح الباحث والناقد يبحث عن الدراما في الرواية، وعن الشعرية في السرد والقص وفي الشعر وغيرها.

ولما كانت الرواية أكثر الأنواع الأدبية انفتاحا على الأجناس الأخرى فهي تتعالق مع خطابات قريبة منها أو بعيدة، ظاهرة أو خفية، وبالتالي كلّ كتابة تُنتَج يكون خلفها العديد من النصوص التي تتفاعل معها، وهكذا فالخطاب الروائي يتميّز "**بطابعه الحواري وانفتاحه المتميز على اللغات والأجناس والخطابات الشفوية والمكتوبة التي يستدعيها، ويعيد إنتاجها على نحو جديد بما يتناسب ورؤية المبدع والسياق الجديد الذي تندمج وتغدو جزءا منه، فالنص شبكة نصوص وأجناس من المحاورة**".[4]

إن تداخل الرواية مع الفنون الأدبية وغير الأدبية كالرسم والتاريخ والموسيقى والشعر والدراما أصبح ظاهرة بارزة لدى الأدباء، لكن هناك من النقاد أمثال محمد صالح الشنطي يحذّر من كثرة

---

[1]- مصطفى الغرافي: في مسألة النوع الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد1، 2013، ص 121.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

[3]- نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد1، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص391.

[4]- المرجع نفسه، ص 399-400.

التداخل؛ لأنه "**يؤدّي إلى فقدان هوية الرواية كنص سردي، والوصول إلى مرحلة يتعذر فيها تحديد هوية النص**".[1] وهذا يعني أنه لابدّ من وجود ضوابط تمنع فقدان النصوص لهويتها.

فالمبالغة في الجمع بين الحقول المعرفية المختلفة يرتبط بظاهرة التجريب أوّلا؛ لأنها تعتبر من مقتضيات السرد الجديدة التي اقتنعت بفكرة تداخل الأجناس "**من أجل إحداث المتعة الجمالية وتشكيل النص الأدبي من منظور حداثي، يكون قادرا على صياغة الجنس الأدبي وفق هذا التحاور**".[2]

وهذا ما دفع واسيني الأعرج إلى الكتابة ضدّ التجنيس، وتجسّد فعل الكتابة التجريبية لديه في كل أعماله "**من خلال لغة تتعدّد فيها مستويات الكلام وسجلّات الكتابة بسبب ثراء روافدها ومن ثم تلاقحها مع الشعر في غنائيته، ومع التصوّف في وجده، ومع القرآن في إعجازه، ومع الموسيقى في إيقاعها، ومع المذكرات في بوحها، ومع الرسائل في مكاشفاتها، ومع المسرح في حواريته، ومع الدّارجة الجزائرية في بلاغتها، ومع الفرنسية وما تجسّده من سلطة المثاقفة**".[3]

وهنا نلاحظ أنّ الكاتب سعى إلى تهديم الحدود الفاصلة بين الرواية وغيرها من الأجناس الأدبية وهو ما ترك أثرا في المتلقي؛ إذ لامست كتاباته السردية أحاسيس المتلقي خاصة أنه انطلق من فكرة تحويل السرد إلى وثيقة تاريخية تارة وإلى سيرة ذاتية تارة أخرى وإلى خيال في مرات أخرى، وهو بهذه الطريقة يؤكّد أن الرواية حتى وإن كانت نتاج خيالي إلا أن هذا لا يمنع من تحويل الأحداث التاريخية وإعادة تشكيلها وفق رؤيته الخاصة.

وبهذا خطا خطوة هامة في الكتابة ضدّ التجنيس وقدّم روايات خرق فيها كل الحدود، خاصة تلك التي تلتبس مع السيرة الذاتية، وهو ما شغل النقاد الذين راحوا يبحثون في الفواصل الدقيقة بين هذين الجنسين؛ لأن كليهما يتحدث عن تجارب الأنا واتخاذها مادة أساسية في السرد، لكن حدود التعامل مع هذه المادة يكون عن دراية بقواعد السرد، وهي "**المؤشرات التي تكشف العلاقة بين**

---

[1]- عز الدين مناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص 129.

[2]- نبيل حداد، محمود درابسة: تداخل الأنواع الأدبية، ص 393.

[3]- بوشوشة بن جمعة: التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، الملتقى الدولي الخامس عبد الحميد بن هدوقه، برج بوعريريج، وزارة الثقافة، ص 251.

الأنواع الأدبية والنماذج الأصلية، وهكذا تتمايز الأنواع بما تحويه النصوص من سمات خاصة".[1]

ولكن الأجناس الأدبية لم تعد حبيسة سلطة النص بل انتقلت إلى سلطة القارئ الذي بدوره يساهم في عملية التجنيس حسب معطيات القراءة وبالتالي "**الفاعلية أصبحت للنصوص ولم تعد مرتبطة بالجنس الأدبي ودوره التصنيفي أو المعرفي، فكل نص أو كتابة يميل إلى الارتباط بنصوص أخرى**".[2] وهذا يفسّر لنا أن النصوص المرتبطة في نص واحد يهيمن بعضها على الآخر مثلما نجده مع الرواية والمسرح؛ إذا سيطر السرد على الحوار فهذا يعني أن النص ينتمي إلى جنس الرواية، وإذا سيطرت المشاهد الحوارية وكان السرد قليلا جدا فإن القارئ يدخل النص في خانة الدراما، والأمر ذاته بالنسبة إلى الرواية والسيرة وإن كانت العملية ليست سهلة.

فبين هذين الجنسين نجد نصا إما ينتمي إلى السيرة الذاتية الروائية أو الرواية السيرذاتية، نظرا إلى قرب الآليات المستخدمة في بناء النصيين والتزام أسلوب سردي يغري القارئ ويجعله يستمرّ في القراءة، وإذا توغل في هذا الفعل واصطدم بالخيال يصبح التحديد أمرا عسيرا جدا؛ لأن الخيال فيما مضى كان الحدّ الفاصل بين السيرة الذاتية والرواية؛ أي أن الخيال في الرواية مطلق أما في السيرة فهو مقيد؛ لأن الكاتب دائما يصطدم بواقعه الذي يريد تقديمه للقارئ بموضوعية، ولكن مع كثرة التمازج بين الأجناس الأدبية أصبحنا نجد أن بعض الكتّاب يغرق في الخيال حتى وإن تعرّض لسيرته الذاتية، وبالتالي فحدّ الخيال يبقى نسبيا.

والصدق والصراحة نعتبرهما أهم المقوّمات التي تقوم عليها السيرة الذاتية إلا أنها لما اتكأت على الرواية التي تستند إلى الخيال فقد طالها بدوره، حتى وإن كانت الأحداث الرئيسية حقيقية يجاورها بأحداث ثانوية وشخصيات وأمكنة مختلقة، وهنا تتجاور التجربة الماضية التي تحيل إلى السيرة الذاتية مع الرؤية المستقبلية التي نجدها عادة في الرواية من أجل التخفّي حينا والتجلّي أحيانا أخرى.

وهذا يثبت لنا أن السيرة الذاتية إن صاغها صاحبها في قالب روائي فهي سيرة ذاتية روائية، وإن كانت الرواية تعتمد على أجزاء من الحياة الشخصية لكاتبها فهي تنتمي إلى الرواية السيرذاتية، ويكون هذا وفق تتبّع المعايير التي تحدّد الانتماء إلى أحد الجنسين، من صدق واعتراف

---

[1]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص55.

[2]– عادل ضرغام: في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 117.

كاتبها وحدوث تطابق بين الأمكنة والشخصيات والمؤلف والسارد، وهذا كله يكتشفه الباحث أثناء قيامه بفعل القراءة.

2- مفهوم السيرة الذاتية:

أوّل ما يصطدم به القارئ أثناء بحثه عن مفهوم السيرة الذاتية هو كثرة التعريفات الخاصة بالمصطلح؛ لأنها فن التكلم عن الذات ولم تكن فنّا مستقلا، بل ارتبطت بالكثير من الأشكال الأدبية القريبة منها، وارتباطها الأوّل كان بالتاريخ بل اعتبرها بعض الباحثين لونا من ألوان التاريخ، وهي "**تاريخ الحياة**".[1] وما اتجاه الباحثين إلى هذا القرار إلا لكون السيرة الذاتية تحتوي على التّأريخ فهي "**تقدم كشفا عن حياة مكتملة تقريبا عن فترة الطفولة أو الشباب أو نشاط ظاهر الأهمية في حياة فرد وهي وسيلة مختارة لمعرفة الذات**"[2]، وتستند إلى الصدق ليس بشكل كلّي ولكن بصراحة نسبية فقط، وهو ما يبرز لنا أن هذا الجنس الأدبي مرن وحدوده ليست واضحة المعالم بالنسبة إلى الأشكال الأخرى.

أ- المفهوم اللغوي:

وجاء مفهوم السيرة في المعاجم اللغوية كمعجم عند ابن منظور من: «**سار يسير سيرا، وتَسيارا، ومسيرة وسيرورة... والتَّسْيار: تَفعال، من السّير وسايره؛ أي جاراه فتسايرا. وبينهما مسيرة يوم. وسيّره من بلده: أخرجه وأجلاه. وسَيَّرتُ الجُلّ عن ظهر الدّابة: نزعته عنه. والسَّيرة الضرب من السير. والسُّيَرةُ: الكثير السير. والسِّيرة: السنّة والطريقة، يقال: سار بهم سيرة حسنة، والسيرة: الهيئة وفي التنزيل العزيز:﴿سنعيدها سيرتها الأولى﴾ وسيَّر سيرة: حدّث أحاديث الأوائل**».[3]

ب- المفهوم الاصطلاحي:

أمّا مفهومها اصطلاحا فقد ارتبط في بداية الأمر بحياة الرّسول صلّى الله عليه وسلّم لتشمل أقواله وأفعاله، ويذكر أنّ أوّل استعمال لهذه اللفظة في غير سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم كان لعوانة الكلبي (ت 147هـ) التي أطلقها على سيرة معاوية وبني أمية، وبعد ما يقرب قرنين من الزمان؛

---

[1]- تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 16.

[2]- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ،دار النهار للنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 2002، ص 13.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، مادة سير.

أي في أواخر القرن الثالث للهجرة وبداية القرن الرابع للهجرة كتب ابن الدّاية (ت 334هـ) سيرة أحمد بن طولون.[1]

ومن هنا انتقل مفهوم السيرة إلى غير الرسول صلى الله عليه وسلم، لكن استعمال المصطلح كدلالة على فنّ ترجمة لشخص ما تأخّر استعماله، فهي كلمة دخلت إلى العربية من اللغة الآرامية، ولم يكن الاصطلاح جرى على استعمالها فيما يبدو إلا في أوائل القرن السابع حين استخدمها ياقوت في معجمه بمعنى حياة شخص، وما يمكن ملاحظته أيضا أن مصطلح السيرة كان مرتبطا بمصطلح الترجمة ويدوران حول الدلالة نفسها وهو تاريخ حياة الفرد، لكن حاول بعض الدّارسين تتبّع الفرق بينهما، ومنهم يحي إبراهيم عبد الدايم وكشف أن الترجمة تدل على تاريخ الحياة الموجز للفرد، وكلمة سيرة يصطلح على استعمالها لتدل على التاريخ المسهب للحياة.[2]

إنّ السيرة الذاتية من المصطلحات التي يصعب إيجاد تعريف جامع لها؛ لأنها تطرح العديد من الإشكلات التي تتعلق بها، كونها ترتبط بالعديد من الأنواع الأدبية القريبة منها وهي المذكرات واليوميات والرواية السيرية وغيرها، وقد ذكر عبد العزيز شرف أن مصطلح السيرة الذاتية ظهر إلى حيّز الوجود في مطلع القرن التاسع عشر في معجم أوكسفورد الإنجليزي الذي يرجع تاريخه إلى عام 1809م، وذلك في مقال لروبرت ساوثي عن حياة المصوّر البرتغالي فرانسيسكوا فييريرا، وحاول تقديم تعريف لها حيث يقول: « **السيرة الذاتية تعني حرفيا ترجمة حياة إنسان كما يراها هو، وهي تعبير عن النشاط الذهني والنشاط العملي في حياة الإنسان من خلال نشاط لغوي، الأمر الذي يجعل من السيرة قصة حياة نرويها للآخرين**».[3]

ويركّز عبد العزيز شرف في السيرة على أفعال الإنسان وأفكاره التي يجب أن يخرجها في شكل قصصي روائي للقارئ إذ يتّفق مع يحي عبد الدايم، لكن هذا الأخير لا يشترط النمط السردي القصصي وإنما يكتفي بالتّأريخ لحياة الفرد؛ لأن السيرة الذاتية تعتبر مصدرا للمعلومات عن نفسية الإنسان، وتقدّم حقائق هامة لها قيمتها في تاريخ الإنسان وهو ما يؤيده لطيف زيتوني بقوله: «**أدب**

---

[1]- يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان، دط، دت، ص30-31.

[2]- المرجع نفسه، ص31.

[3]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، 1992، ص27.

السيرة هو حياة إنسان، أو بعض منها، مدونة بقلمه. وهو اقتحام للذات لكشف حركة النفس الباطنية ومستوى وعيها».[1]

لقد كانت محاولة عبد العزيز شرف جريئة في تعريف السيرة الذاتية على غرار إحسان عباس الذي قدّم تعريفا في كتابه "فن السيرة"، لكنّه تعريف مموّه لا يقدّم أيّ حدّ للسيرة حيث يقول: «**ليست حديثا ساذجا عن النفس ولا هي تدوين للمفاخر والمآثر**».[2] وهذا النوع من التعريف يحيل إلى أنّ الكاتب لا يعير أهمية لهذا النوع من الأدب؛ لأنه يشكّك فيه خاصة من يؤلّف سيرته بنفسه أما من يؤلّفها عن شخص آخر فهو يركّز على عبقريته وما خلّفه من آثار فكرية على الناس.

ولكن ما يلفت الانتباه هو تعريف أنيس المقدسي الذي يقول فيه: «**وهو نوع من الأدب يجمع بين التحرّي التاريخي والإمتاع القصصي، ويراد به درس حياة فرد من الأفراد ورسم صورة دقيقة لشخصية، وليس فنّ السيرة من مبتكرات عصرنا الحاضر بل هو عريق في القدم، عرفه العرب منذ صدر الإسلام**».[3]

فهذا التعريف أحاط بالقضايا العريضة للسيرة الذاتية؛ إذ اعتبرها جنسا من الأجناس الأدبية تتّسم بالتاريخ؛ لأنها تتعرّض لحياة شخص ما وتتمتّع بالأسلوب القصصي، وهذا يتعارض مع فيليب لوجون الذي يتعامل مع السيرة الذاتية من حيث هي نص أدبي معزول عن المعطيات الخارجية التي يتحصل عليها أيّ باحث خارج النص عن حياة المؤلف، ويعرّف السيرة الذاتية بأنها: «**حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة**».[4]

وما هو واضح من التعريف أن فيليب وضع معايير للسيرة الذاتية، وهي أن تكون رواية نثرية تعتمد على المنظور الاستعادي للقصة، وتحتوي على قصة حياته أو حياة شخصية أخرى، ويجب أن تكون هناك مطابقة بين الكاتب والرّاوي والشخصية الرئيسية.[5]

---

[1] –لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 13.

[2]– إحسان عباس: فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996،ص91.

[3]– أنيس المقدسي: الفنون العربية وأعلامها في النهضة الأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 2000، ص547.

[4]– فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص22.

[5]– فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 22 –23.

وما نلاحظه من التعريف أن فيليب لوجون قام بتسييج النص السيرذاتي، ومن خلال التعريف يقدّم شروطا ومعايير لانتماء النص في خانة السيرة الذاتية، وهذه القواعد جدّ صارمة؛ لأن السيرة جنس مرن فيه تنوّع واختلاف، كما أنه أغفل ما ذكره النقاد العرب وهو ضرورة وجود السرد القصصي، ونقصد به النسق الفنّي في الكتابة الذي يرتّب الأحداث والمواقف لإمتاع القارئ، ومع ذلك يمكن أن نعدّ هذا التعريف نقطةً لانطلاق عملية البحث؛ لأننا كما ذكرنا سابقا لا يمكن تحديد تعريف شامل لهذا الفن، فكلّ التعريفات التي أوردها الباحثون اكتشف فيها النقاد ثغرات، وتعريف فيليب الذي يعتبره البعض متكاملا يتراجع عنه صاحبه بسبب الالتباس الدائم بين السيرة الذاتية والرواية إلى درجة يصعب على الباحث معها تصنيف العمل.

3- الأجناس المجاورة للسيرة الذاتية:

بما أن السيرة الذاتية هي تأريخ لحياة صاحبها تستنبط أفكاره ودوافعه ومشاعره الذاتية، وهي من الأنواع الأدبية المستحدثة مقارنة بالفنون الأدبية الأخرى، وأكثرها إثارة للجدل في قضية الأجناس الأدبية نظرا إلى التداخل بينها وبين بعض الأشكال الأدبية القريبة منها، والتي تتخذ من الذات موضوعا لها، ومن التجربة الشخصية مادة للحديث السردي وهي:

أ- المذكّرات:

المذكرات هي جنس تاريخي، يحكي فيه الكاتب وقائع الحياة العامة التي كان شاهدًا عليها أو كان له دور فيها، ويعرّفها عبد العزيز شرف بقوله: «**والمذكّرات تولي اهتماما للأحداث حول الكاتب وخارجه أكثر ممّا تولي للكاتب نفسه كما في مذكرات الرئيس الأمريكي هاري ترومان (1955 – 1956م)، ومن المذكرات نعرف قدرا كبيرا عن المجتمع الذي يدور حوله موضوع المذكرات وقليلا عن الكاتب نفسه**».[1]

وإذا دقّقنا في المذكرات نجدها تنقسم إلى قسمين: مذكّرات خاصة ومذكّرات عامة، فأما الخاصة فهي شبيهة بالسيرة الذاتية؛ لأن الكاتب يركز فيها على ذاته الفردية أكثر من اهتمامه بالأحداث الخارجية إلا التي كان لها أثر مباشر على حياته، أما المذكّرات العامة فهي ما عني كاتبها بتصوير الأحداث ووصف المشاهد أكثر من الاهتمام بنفسه.

[1]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية ، ص44.

وقد تتداخل السيرة الذاتية مع المذكّرات في اعتماد الكاتب أثناء تدوينه لسيرته الذاتية على المذكرات التي كان يكتبها، وهو بالضبط ما نجده عند أحمد أمين في مقدمة كتابه (حياتي) إذ يقول: «**نبتت عندي فكرة تاريخ حياتي، منذ أول عهد شبابي، فقد رأيتني أدوّن مذكرات يومية عن رحلاتي، وعن حياتي في الأسرة أيّام زواجي، ووجدتني أسجّل في المفكّرات السنوية أهمّ أحداث السّنة، وما يسوء منها وما يسر، ولكن لم يكن كلّ ذلك عملاً منظماً متواصلاً، بل كان يحدث في فترات متقطّعة،– ثم نمت الفكرة وشغلت بالي في العام الماضي، فكنت أعصر ذاكرتي لأستقطر منها ما اختزنته من أيّام طفولتي إلى شيخوختي، وكلّما ذكرت حادثة دوّنتها في إيجاز ومن غير ترتيب – فلمّا فرغت من ذلك ضممته إلى مذكّراتي اليومية، ثم عمدت – في الأشهر القريبة– إلى ترتيبه وكتابته من جديد، على النّحو الذي يراه القارئ من غير تصنّع ولا تأنّق**».[1] وهذا يعني أنّه اعتمد في كتابته على المذكّرات التي كان يدوّنها، والذاكرة لا يسعها حمل كلّ تفاصيل الحياة.

ومن حيث الأسلوب نجد المذكرات تحتوي على ثلاثة أنماط سردية هي: [2]

- **إخبار المرء عمّا شاهده (عمل الرحالة)---- مشاهدات**
- **إخبار المرء عمّا فعله (رجل السياسة) ---- أفعال**
- **إخبار المرء عمّا كان عليه (عمل الأديب) ---- أحوال**
- **وقد اتفق النقاد على اعتبار النمطيين الأول والثاني من باب المذكرات والنمط الثالث من باب السيرة الذاتية.**

وعموما فالمذكّرات تختلف عن السيرة الذاتية؛ لأن الكاتب لا يتحدّث فيها عن حياته الخاصة ومشاعره الشخصية، بل تكون الأهمية للأحداث والتاريخ في هذه المؤلفات أكثر من الأهمّية التي تعطى لشخصيته، والسرد فيها لا يعتمد على الاسترجاع؛ لأن الكاتب يعتمد على الكتابة الآنية كما هو معروف عنها دائما، مما يعكس هيمنة الزمن الحاضر، عكس السيرة الذاتية التي ترتكز أساسا على المنظور الاسترجاعي للأحداث؛ لأن كاتبها يدوّن التجارب التي مرّ بها.

---

[1]– أحمد أمين: حياتي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، مصر، 2012، دط، ص9-10.

[2]– محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 163.

ب- اليوميات:

أمّا اليوميات فهي قريبة نوعا ما من السيرة الذاتية؛ لأنها «**سجلّ للتجارب والخبرات اليومية وحفظ الأخبار والأحداث الحياتية للشخص**»[1] وهي مادّة لكتّاب السيرة الذاتية لكنها تختلف عنها كونها "**لا تقدّم توقّعا كاملا ولا تنظّم الأحداث، وإنما تسجّلها، ولأن كتّابها يفترضون أساسا أنهم يتحدثون إلى أنفسهم**".[2] وفي نظر يحي عبد الدايم «**تبدو فيها الأحداث على نحو متقطّع غير رتيب**».[3] وهو ما يؤيّده عبد العزيز شرف بقوله: «**اليوميات سجلّ للتجربة اليومية والحفاظ على عملية حياة المرء بالذات، دون نظر إلى التطور الذي يحاكي نموذجا معينا أو التّواصل القصصي أو الحركة الدرامية نحو ذروة ما، ويوميات صمويل بيبيز كثيرا ما تحقّق التواصل اللّساني ولكنّها تفعل هذا بصورة متقطّعة وبدون تخطيط واعٍ**».[4] ونستنتج هنا أن كاتب اليوميات يقدّم تجاربه الذاتية لكن طريقة البناء السردي متقطعة، مما يؤدّي إلى ملل القارئ، فيغيب عنصر التشويق الذي يربط أجزاء النص.

ج- الرّسائل:

إنّ الرسائل بدورها كتابة سردية تتّصل بالذات مباشرة وهي ذات موضوع شخصي، وما يجمعها بالسيرة الذاتية ليس كونها تتقارب مع السيرة الذاتية أو تتداخل معها إلى الحدّ الذي يصعب فيه الفصل بينهما؛ بل هي صورة ذاتية تساعد النقاد والباحثين على دراسة السيرة الذاتية لكاتبها.

ولما كانت الذات هي المحور الذي يجمع بينهما، فالرسائل "**تعد لوناً من ألوان الصور الذاتية التي يمكن لكاتب السيرة الذاتية الاستفادة منها في كتابة سيرته، فأغلب الرّسائل الشخصية تتناول جوانب محدّدة من التجربة الشخصية لا تعطي فكرة كاملة عن حياة كاتبها، ولا تدخل كلّ الرّسائل في باب السيرة الذاتية، وإنما تقتصر على تلك التي تكشف عن حياة كاتبها وتتّبع أحاسيسه في مرحلة معيّنة من حياته كالرسائل الإخوانية**".[5]

---

[1]- تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص20.

[2]- عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص 144.

[3]- يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، دت، ص3.

[4]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص 44.

[5]- خليل شكري هياس: السيرة الذاتية، المفاهيم والحدود في ضوء نظرية الاجناس الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، العدد404، 2004، دمشق،سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 239.

وإذا كانت هذه الرسائل مستمرّة بين شخصين وتبثّ معاناة وتجارب وعواطف المرسل؛ أي أنّها تكشف عن دواخل صاحبها، فهي تكون جزءا من السيرة الذاتية، لكنّها لا تشكّلها لاختلاف المقومات الأساسية في البناء السردي.

وتختلف الرسالة عن السيرة الذاتية كونها تفرض وجود مُرسل إليه معيّن من قبل الذات، بينما السيرة الذاتية تكون موجّهة إلى عامّة الناس: إلى القارئ الخاص الباحث والناقد أو القارئ الهاوي الذي يسعى لاكتشاف صاحبها.

د- الاعترافات:

إنّ الاعترافات شبيهة جدّا بالسيرة الذاتية في طريقة الكتابة، "**وقد تكون السيرة الذاتية من قبيل الاعترافات، والدّافع الرئيسي وراءها هو تخفيف عبء الشّعور بالذنب الذي يثقل صاحبها**".[1] وفي هذا يقول سيغموند فرويد عندما طلب منه كتابة سيرته الذاتية: «**الاعتراف المعبّر والكامل والأمين عن الحياة يتطلّب الكثير من التهوّر الطائش للبوح الفضائحي عن شخصي، فضلا عن الآخرين من الأسرة وأصدقائي والأعداء ومعظمهم لا يزال حيّا، وهذا أمر ببساطة خارج المسألة بالنّسبة إليّ، ومن ناحية أخرى الشّيء الذي يجعل كلّ كتب السيرة الذاتية لا قيمة لها عندي على أيّة حال هو الكذب والزيف والخداع، وليس عندي رغبة في القيام بهذا!!!** ».[2]

وهذا يوضّح أنّ السيرة تعتمد على البوح الصادق والجرأة الزائدة في تعرية الذات للقارئ، حتى إن صاحبها يكشف عن جميع ميوله سواء أ كانت عاطفية أم جنسية أم مشاعر خاصة مثلما فعل جان جاك روسو(1712 – 1778) الذي صدم القارئ الفرنسي لما عرضه من حقائق وأوصاف وممارسات جنسية منحرفة، فهي تصل إلى درجة الاعترافات، وهنا يصعب التمييز بينهما ويكون الميثاق الذي يعقده المؤلف مع القارئ هو الفاصل بينهما.

---

[1]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص45.

[2]- دانيال مندليسون وآخرون: قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية، ترجمة وتعليق: حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2011، ص139.

وعموما السيرة الذاتية «**ليست اعترافات يخرج فيها صاحبها على نهج الاعتراف الصحيح**»،[1] لأن الكتّاب العرب يميلون إلى التلميحات والابتعاد عن كشف الأسرار.

هـ – السيرة الغيرية:

وهنا العلاقة واضحة بين النوعين فكلاهما يتخذ من الذات موضوعا مع اختلاف الضمير المستخدم في العرض، فالسيرة الذاتية تستخدم ضمير المتكلم، في حين السيرة الغيرية تستخدم ضمير الغائب.

والسيرة الغيرية هي "**بحث عن الحقيقة في حياة إنسان فذّ، وكشف عن مواهبه وأسرار عبقريته في ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجهها في محيطه، والأثر الذي خلّفه في جيله**".[2]وهي أسبق زمنا من السيرة الذاتية؛ لأنها ظهرت مع ظهور التاريخ والأدب، فمنذ ظهور الحضارات ظهر الكثير من الرجال الذين يدوّنون في بلاط الحكام كلّ ما يحدث في زمنهم للحكام والبلاد على حدّ سواء، وهذا ما يدخل في السيرة الغيرية.

أمّا السيرة الذاتية فهي تأريخ حياة إنسان كتبها بنفسه، وتؤكّد على حياة كاتبها الخاصة كما تستبطن أفكاره ومشاعره، فالسيرة الذاتية تتّسم بالطابع الذاتي مع قليل من الموضوعية في حين السيرة الغيرية يغلب عليها الطابع الموضوعي، وفي هذا يقول إحسان عباس: «**أمّا كاتب السيرة الغيرية فعليه أن يكون موضوعياً في نظرته إلى من يترجم له وإلى الأشياء والحقائق المتعلّقة به، فهو يقف موقف الشاهد لا القاضي، بعكس كاتب السيرة الذاتية الذي يجمع بين الاثنين، لذلك تتّجه السيرة الذاتية من الداخل نحو الخارج، في حين تتجه السيرة الغيرية من الخارج إلى الداخل محاولاً الغوص في أعماق من يترجم له**».[3]

وتختلفان أيضاً في تناول الحقائق، فكاتب السيرة الغيرية يتناول المواقف حسب استجابته للواقعة حتى لو كان حاضراً أثناء حدوثها؛ لأنه يستجيب لها استجابة تختلف عن استجابات الآخرين تبعاً لتكوينه النفسي، وكاتب السيرة الذاتية تكون نقطة ارتكازه أقلّ حدّة على موضوعه في الغالب من

---

(1)– يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية، ص4.

(2)– عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص4.

(3)– إحسان عباس: فن السيرة،دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص104.

كاتب السيرة الغيرية؛ لأنه يصوّر أحداثاً متصلة بذاته تدور أغلبها نحو شخصيته المحورية، وتكون الأنا حاضرة فيما يكتبه، لذلك لا يخلو ما يكتبه من حنوّ وتعاطف.[1]

وأخيرا فهذه الأشكال الأدبية كلّها تحاول الكشف والتعبير عن الذات لكنّها تتّبع طرائق السرد الخاصة بها، ومع ذلك يستعين بها كاتب السيرة الذاتية أثناء عملية التّدوين.

4- نشأة السيرة الذاتية:

أ- عند العرب:

إنّ التكلم على الذات قديم قدم الإنسانية في الأرض، ولم تكن السيرة فنّا مستقلا بذاته عند العرب القدماء، وكل شيء كتبوه هو عبارة عن سيرة ذاتية، وأوّل ما يلفت انتباهنا قصائدُ المعلّقات التي تعتبر تاريخا ذاتيا للشاعر، وتاريخا قبليا وتأريخا للحياة الجاهلية بصفة عامة، حيث تناولت المشاعر والأفكار، وتناولت حياتهم في إطار القبيلة، فهذا امرؤ القيس يتحدّث عن مغامراته ولهوه وعبثه مع النساء، وعمرو بن كلثوم يتحدث عن ظلم أخيه له ورعيه للإبل، وعنترة يعرض علينا فروسيته التي لا تضاهى وغيرهم، حتى شعر الصعاليك الذي يعتبر البذرة الأولى للفنّ القصصي حيث نجدهم يتحدّثون عن أخبارهم النفسية ومغامراتهم في السلب والنهب، إلا أنها لا تجاري النص السيرذاتي النثري في سرد الأحداث من حيث التفاصيل، حتى وإن قدمت صورة كاملة عن حياة أصحابها فهي تكتفي بالتلميح والإشارة في بعض الأحيان.

إنّ القصائد الجاهلية تعتبر نماذج ذاتية بامتياز؛ لأنها ضروب من الإحساس بالذات والتعبير عنها فيما يشبه المذكرات أو الاعترافات، ويذكر شوقي ضيف أن «**أقدم صورة للترجمة الشخصية تلك الكلمات التي كان ينقشها القدماء على شواهد قبورهم، فيعرّفون بأنفسهم، وقد يذكرون بعض أعمالهم، واشتهر المصريون في عصر الفراعنة بكثرة ما نقشوا على قبورهم وأهراماتهم وفي معابدهم وهياكلهم من تواريخهم وأفعالهم**».[2]

وفي التاريخ المصري القديم كثير من الاعترافات كالتي وُجدت في حديث "أمنحتب الأول" في أحد النقوش القديمة، وهي صورة عن العقلية الإنسانية في مغامراتها من أجل البحث عن الحقيقة،

---

[1]- يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية، ص 26.

[2]- شوقي ضيف: الترجمة الشخصية، دار المعارف ، القاهرة، ط4، دت، ص7.

ومن أجل ذلك كانت جذورها متشعّبةً في الحضارات القديمة كالمصرية والبابلية وغيرها، ولاشكّ أنها ليست سيراً ذاتية بمفهومها المعاصر، ولكنّها تشبه الاعترافات أو المذكرات أو الوصايا.[1]

وفي العصر الإسلامي نجد أوّل بذرة للسيرة الذاتية في كتاب "تاريخ بغداد" للخطيب البغدادي وهي لسلمان الفارسي تحدث عن "**نسبه وحبّ والده له وخوفه عليه، ثمّ عن أسباب تركه للدين المجوسي واعتناقه النصرانية، وتحدّث عن تبشير الأسقف النصراني له بأنه قد أظله زمن نبي جديد، وقد ذكر له الأسقف صفات ذلك النبي فوجدها سلمان في سيدنا محمد صلّى الله عليه وسلم**".[2]

كما نجد بعض السير المضمّنة في الكتب كسيرة إبراهيم الموصلي التي أوردها أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني وهي "**مجموعة من قطع السيرة الذاتية المتناثرة التي لا يوجد بينها أيّ نوع من الترابط، لكنها تصور في مجموعها بعض السمات النفسية لإبراهيم الموصلي، فهو فنّان يقلقه هاجس الإبداع في عالم الغناء والموسيقى في صحوه ومنامه، فإذا عجز عن إتمام شيء في يقظته استطاع أن يتمه في نومه**".[3]

كما نجد بعض السير الفلسفية التي احتفظ بها ابن أبي أصبيعة في كتابه "عيون الأنباء في طبقات الأطباء" مثل تجربة حنين بن إسحاق (ت260هـ) ويعدّ أكبر مترجم لكتب غالينوس، وقد صوّر ابن اسحاق في رسالة ما أصابه من المحن والشدائد معبّرا عن مدى حزنه. وتعتبر أقدم نص في ترجمة المتفلسفة لأنفسهم، ويعاصره الرّازي (ت313هـ) الذي خلّف كذلك رسالة وصف فيها سيرته الفلسفية، ويأتي ابن الهيثم(354-430هـ) الذي يظهر سيرته الفلسفية وتأثره بجالينوس، ثم ابن سينا الذي قدّم ترجمته واعتمد عليها تلميذه الجوزجاني حين ترجم له،[4] وقد كان ابن سينا يتّبع طريقتين متناقضتين في تحصيل المعرفة فيقول: «**وكلّما كنت أتحيّر في مسألة ولم أكن أظفر بالحدّ الأوسط في قياس، تردّدت إلى الجامع وصلّيت وابتهلت إلى مبدع الكلّ حتى فتح لي المنغلق وتيسّر المتعسّر... وكنت أرجع بالليل على داري، وأضع السراج بين يدي وأشتغل بالقراءة والكتابة**

---

[1]- مها فائق العطار : السيرة الذاتية في الأدب العربي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد1997،313، ص121.

[2]- تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص38 – 39.

[3]- المرجع نفسه، ص40.

[4]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص 52.

فمهما غلبني النوم أو شعرت بضعف عدلت إلى شرب قدح من الشراب ريثما تعود إليّ قوّتي ثم أرجع إلى القراءة».[1]

وفي أواخر القرن الخامس الهجري وأوائل القرن السادس الهجري يظهر الغزالي (505هـ) الذي يصوّر سلوك المتصوّفة، ويعرض سيرهم من خلال كتابه "المنقذ من الضلال" ويذكر أزمته الرّوحية الحادّة التي لازمته ستة أشهر عانى فيها صراعا داخليا مستمرا، أدّى إلى تركه التدريس وزهد في الحياة فشرح لنا "**مشاعره وخواطره ومعتقداته وهي طريقة جليلة وإن تكن منحصرة في أحوال نفسه**".[2]

إن كتاب المنقذ من الضلال فيه شيء من السيرة الذاتية؛ لأن الغزالي يصوّر ذاته ونفسه وقد ذكر إحسان عباس أنه صوّر الصراع الروحي؛ أي "**صوّر جانباً من أزمة روحيةٍ تعرّض لها، دون نظرٍ إلى ما عداها، ولكنّه رسمها بدقةٍ، وقد كان صريحاً في تفسير حالة الشك التي مرّ بها منذ مراهقته قبل العشرين وحتى الخمسين، ولكنّه خرج من لجّة الاضطراب إلى ساحل التصوّف المطمئن، وانتقل من الشكّ العقلي إلى الإيمان التسليمي**".[3]

ولدينا كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي (ت456) الذي يعدّ قطعة هامة في هذا المجال خاصة في أحاديثه عن الحب، مع العلم أنه متشدّد في الأمور الدينية ويرى شوقي ضيف أنّ «**هذه الاعترافات طرفة حقيقية، لكنه مع ذلك لا يعدّ هذا الكتاب سيرة تامة؛ لأن صاحبه يتحدّث عن سيرة واحدة من حياته وهي للحب**».[4] واهتم ابن حزم بتصوير حالته النفسية بشيء من التعمّق وهو ما ذكره إحسان عباس في كتابه إذ يقول: «**لم يكتب أحد في موضوع الحبّ كتابة قائمة على التجربة والمشاهدة والاعتراف وبعض التعمّق النفسي مثلما فعل ابن حزم الأندلسي**».[5]

وآخر مؤلفي العصور الوسطى نجد ابن خلدون (732-808هـ) الذي سجّل حياته وأحداثها السياسية في كتابه "التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا" وهي مذكّرات تطلعنا على أحوال

---

[1]- تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 44.

[2]- أنيس المقدسي: الفنون العربية وأعلامها في النهضة الأدبية، ص559.

[3]- إحسان عباس: فن السيرة، ص 138.

[4]- شوقي ضيف: الترجمة الشخصية، ص43.

[5]- إحسان عباس: فن السيرة، ص 122.

البلدان التي زارها وشؤونها السياسية والاجتماعية، ويستهل ابن خلدون هذه المذكّرات ببيان نسبه وأنه يرتفع إلى خالد أو خلدون الجدّ الأعلى الذي نزح إلى الأندلس، ويذكر نشأته وشيوخه، والدافع الذي دفعه إلى كتابة سيرته فيقول: «**وإنّما كتبت هذه الأخبار وإن كانت خارجة عن غرض هذا الكتاب؛ لأن فيها تحقيقا لهذه الواقعات وهي مذكورة في أماكنها، فربما يحتاج الناظر إلى تحقيقها من هذا الموضع، والغاية الرئيسية ممّا كتبه عن نفسه أن يثبت الوقائع التي ذكرها في تاريخه، ولهذا لم يخرج تعريفه بنفسه عن نطاق التاريخ إلا في مواقف قليلة جدا**».[1]

ونظرا إلى كثرة النماذج التي نجدها قديما اخترنا منها فقط هذه للتّوضيح على وجود السرد السيرذاتي الذي بإمكانه أن يغذّي السيرة الذاتية الحديثة. وإنتاج الأدباء لها كان عن وعي، فكل نموذج يشرح جانبا من حياة كاتبها، وهي مساهمات فعّالة في هذا الجنس الأدبي، حتى أنّها قدمت صورة واضحة للذات العربية في العصور القديمة، وعلى أهميتها وأصالتها، فإنها لا تتطابق من الناحية الفنية مع السيرة الذاتية الحقيقية التي بدأت تتبلور في الغرب بداية من القرن الثامن عشر.

وفي نهاية القرن التاسع عشر، بدأت تظهر ملامح هذا الفن مرّة أخرى في الأدب العربي الحديث، ويرى إحسان عباس أن أوّل سيرة ذاتية ظهرت في العصر الحديث هي سيرة "الساق على الساق فيما هو الفرياق" لأحمد فارس الشدياق سنة 1855م، ولكنّه يرى أنها تفتقر إلى الكثير من السمات الفنية للسيرة الذاتية، حيث تحدّث عن نفسه وتنقّلاته في أوروبا، وعرض الحياة الشرقية والغربية وقام بنقدهما مستخدما في ذلك أسلوب المقامة الذي يكثر من السجع، وفي هذا يقول إحسان عباس: «**إنّ الشدياق كان... متحدّيا بالقدرة اللغوية اليازجي ومن نسج اليازجي على منوالهم، كان هذا موطن للإعجاب، لكن حين نضع كتابه إلى جانب الأيام واعترافات روسو، ونفترض أنه سيرة ذاتية مكتملة فإن في هذا إسراف في التقدير؛ لأنّ الجوانب الخيالية والمشاهد المصنوعة فيه تربو بكثير على الأمور الواقعية، كما أن الاستطراد في اللغة والنقد والسخرية والحوار المصنوع ،كل هذه تخرجه عن أن يكون سيرة ذاتية بالمعنى الفني**».[2]

وكثير من النقاد يعدّون طه حسين المبتكر الأول لفن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث بمفهومها الاصطلاحي الدقيق بما كتبه في " الأيام" سنة 1929، واعتبروها من أروع ما كتبه، فقد استعان في أيّامه بالأسلوب القصصي الروائي الذي مكّنه من رسم الشخصيات المحيطة به وتصوير

[1]- المرجع السابق، ص 557.

[2]- إحسان عباس، فن السيرة، ص 142.

شخصيته تصويرا مؤثّرا، ولهذا فإن الأيام تؤرّخ بدء السيرة الذاتية الفنية في الأدب العربي الحديث، وتشرح الفكر المتطور المواكب للعصر وتعطي صورة للنثر العربي.

ويعدّ كتاب الأيام النص التأسيسي الأول للسيرة الذاتية الذي "**كان أثره في الأدب العربي الحديث أشبه بأثر اعترافات روسو في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر**".[1] وقد تأثر أحمد أمين به إلى حدّ كبير فكتب "حياتي " سنة 1950 في نهاية حياته، لكنه لم يلتزم الأسلوب القصصي الذي اختاره طه حسين في الأيام، بل اعتمد على "**رواية الحدث المتصل بحياته رواية إخبارية تعتمد على إثبات الحقيقة التاريخية، ونقل واقع حياته الماضية نقلا يميل إلى التقرير**".[2] لذلك نجد في سيرته الذاتية سردا مفصّلا لحياته من الطفولة إلى الشيخوخة معتمدا في ذلك على ذاكرته وما اختزنته، فقد اعتمد على المذكّرات التي دوّن فيها مختلف الحوادث التاريخية دون ترتيب ثم قام بجمعها في سيرته وفق التّرتيب الزمني، معتمدا في ذلك الأسلوب التفسيري التحليلي والأسلوب القصصي البسيط المتصل بسرد الأحداث.

ثم نجد ميخائيل نعيمة ولديه تجربة مثل سابقيه تمثّلت في "سبعون" حيث طُبعت المرحلة الأولى (1889-1911م) سنة 1959م والمرحلة الثانية (1911-1932م) سنة 1960م، وتبدأ المرحلة الأولى من الطفولة إلى الشباب، وكيف قضاهما في التعلّم والتنقّل بين بلدته والنّاصرة الفلسطينية وسفره إلى روسيا لمواصلة دراسته، أما المرحلة الثانية فهي لشبابه ورجولته ونضوجه الفكري ورغباته الجسدية، حيث انتهج نهج روسو في اعترافاته؛ لأنه تعرّى أمام القارئ وكشف الأسرار التي يجب أن تُكتم، ومن الدوافع التي قادته إلى الاعتراف هي: "**اللذة التي يلاقيها الإنسان إذا هو تعرّى أمام إخوانه الناس من جميع أسراره وأوزاره، فبات وكأنّه البيت من الزجاج – كل ما فيه مكشوف للعيان إلا ما كان منه أبعد أو أعمق من متناول أبصار الناس وأفكارهم، فذلك وحده يبقى له بمثابة قدس أقداسه – لا يدخله أحد غيره**".[3]فقد كشف نعيمة ذاته للقارئ وتكلّم عنها بصراحة متّبعا في ذلك التسلسل الزمني المتتابع، يزاوج بين الصياغة الروائية والدرامية وأسلوب المقالة فهو "**اختبارات نفس دقيقة الحسّ سامية التدخّل، عميقة التفكير، وجماله في هذا الأسلوب الذي**

---

[1]– محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 19.

[2]– يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 262.

[3]– المرجع نفسه، ص 307.

يجب أن يُقرأ كما هو؛ لأنه ليس بتاريخ بل هي حياته تمر وسط التاريخ والعبر فتبدو لنا بصور جذّابة".[1]

ويؤلف عباس محمود العقاد كتابين "أنا" سنة 1964 و"حياة قلم" سنة 1965 حيث صوّر نفسه في الكتاب الأول وتعرّض لحياته الأدبية والاجتماعية والسياسية والصحافية فيه ، "**وهو يرى أنّ الإنسان مهما حاول معرفة ذاته لن يعرفها معرفة تحقيق، بل يعرفها على وجه التّقريب والتّخمين؛ لأن الإنسان لو عرف نفسه معرفة تحقيق لعرف كل شيء في الأرض والسماء وفي الجهد والخفاء**".[2]واتّبع في كتابة سيرته الأسلوب التّحليلي على نحو ما يفعله الكاتب في المقامة المبنية على أساس التحليل والتفسير.

وأصل الكتاب الأول أنه عبارة عن مقالات مفردة عن حياته الشخصية، نشرت في عدّة مجلّات وتذكر تهاني عبد الفتاح شاكر أن العقاد لم "**يتخلّص في فصول سيرته من أسلوبه في الحجاج العقلي ومعالجة الأفكار معالجة منطقية فلسفية، تجعل السيرة أقرب إلى البحث العلمي منها إلى العمل الأدبي**".[3]

إن هذه النصوص هي عبارة عن نماذج تأسيسية للفنّ السيرذاتي حيث حاول أصحابها اعتقال لحظات من أعمارهم في هذه المدونات.

وإضافة إلى ما ذكرناه هناك إبراهيم المازني الذي كتبها سنة 1961 م وسماها "**قصة حياة**"، وكتب لطفي السيد "**قصة حياتي**" سنة 1962م، وفاطمة رشدي "**مذكرات فاطمة رشدي** " سنة 1964م، كما يمكن أن نُعدّ تجربة مي زيادة "**ليالي العصفورية**" سنة 1938 م ونبوية موسى "**تاريخي بقلمي**" سنة 1937 م من النصوص التأسيسية.

وأهم ما يمكن ملاحظته أنها مختلفة في الأساليب وطريقة التقديم، فمنها ما يعتمد على الأسلوب القصصي ورصد بعض المحطّات الخيالية، وهي التقنية التي استخدمها طه حسين في الأيام، كما نجد الأسلوب التفسيري التحليلي الذي يعتني فيه المؤلف بتحليل الأحداث وتفسيرها تفسيرا

---

[1]- أنيس المقدسي: الفنون العربية وأعلامها في النهضة الأدبية، ص 561.

[2]- يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، ص 219.

[3]- تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتي في الأدب العربي الحديث، ص 80.

منطقيا، مثلما نجده عند عباس محمود العقاد، وهناك الأسلوب الوصفي الذي ينقل فيه المؤلف الأحداث كما شاهدها مثلما فعل أحمد أمين في سيرته.[1]

وبعد هذه المحاولات والتجارب التي تحوّلت على يد أصحابها إلى فنّ أدبي بدأ كتّاب يستعينون بالقالب الروائي لجذب القارئ، وأهم المحاولات كانت لحنا مينا الذي كتب سيرته الذاتية في ثلاثة أجزاء هي: **"بقايا صور"** ألفها سنة 1975 م و**"المستنقع"** سنة 1977 م و**"القطاف"**سنة 1986م، حيث صوّر فيها مرحلة الطفولة الأولى والطفولة الثانية ومرحلة الشباب، ونظرا إلى استعارة الكاتب القالب الروائي تعامل النقاد معها على **"أنّها نص روائي، ولعل الكاتب أو ناشر الكتاب أو هما معا ساهما في إحداث هذا اللّبس عندما قدّما الكتاب بأجزائه الثلاثة على أساس أنّه رواية، واستبدلا الميثاق السيرذاتي الصريح بالميثاق الروائي"**. [2]

وأهم تقنية استخدمها الكاتب هي مزج الحقيقة بالخيال؛ لأنه أدرج الكثير من الأحداث التي لا يمكن أن تنسب لحياته، وهذا يعني أن السيرة الذاتية خضعت لضرورة الفن، والفن بطبيعة الحال يخضع للرؤية الإيديولوجية للكاتب.

وهذه الطريقة نفسها التي اتّبعها محمد شكري في سيرته **"الخبز الحافي"** التي صوّر فيها **"رحلة الهجرة من الريف إلى طنجة بحثا عن الخبز الذي كان فقدانه في طنجة سببا في قتل والده لأخيه الأصغر"**.[3] واعتبرها النقاد أكثر الروايات صراحة؛ لأنه تحدّث عن سرقاته وقسوة والده وارتياده بيوت الدعارة، وتشرّده وانخراطه في عالم التّهريب الذي يلبّي احتياجاته من المال ويكفيه لإرضاء نزواته.

وقد حدد الكاتب المرحلة الزمنية التي روى فيها الأحداث بين سنتي 1935 و1956م، وحدّد الميثاق الذي ينتمي إليه النص وهو سيرة ذاتية روائية، ثم نجده يتنكر لهذا المصطلح في الجزء الثاني من السيرة الذاتية التي عنونها بـ**"زمن الأخطاء"** سنة 1992 م ويحدّد الميثاق بالرواية، لكنه يصرح داخل الكتاب أنه بصدد مواصلة سيرته.[4]

---

[1]- المرجع السابق، ص 82.

[2]- محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص32.

[3]- تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 82.

[4]- محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص34.

ثم نجد تجربة عبد الله الطّوخي **"سنين الحبّ والسجن"** سنة 1994م ومما هو واضح من العنوان نكتشف أن الكاتب تحدث عن حياته في السجن بسبب انتمائه إلى عالم السياسة، والأمر الثاني يتعلق بامرأة تعرف عليها وأصبحت زوجته.[1]

كما نجد الأديبة الجزائرية فاطمة نايت منصور تسجّل الصفحات المظلمة من حياتها وحياة أهلها وذويها في كتاب "قصة حياتي" سنة 1946م، ولكنّها لم تُنشر إلا بعد وفاتها سنة 1968م بمقدمة أعدّها لها الروائي كاتب ياسين، كما نشرت ابنتها طاوس عمروش عدة روايات ذات طابع سيرذاتي مثل "ياقوتية سوداء" سنة 1947م و"نهج الطبال" سنة 1960م و"العشيق الوهمي" سنة 1975م.[2]

ومع تطور السيرة الذاتية كثرت التجارب التي يستعيد الكاتب فيها تجربته الشخصية ويمزجها بالجانب التخييلي، وهي التقنية التي استفاد منها الكتّاب الجزائريون؛ لأن معظم الأعمال الجزائرية يتّكئ أصحابها على الذات، وتكون المادة الأساس في إخراج العمل الأدبي، ولما كانت الأيام لطه حسين هي التجربة التأسيسية الأولى في نظر النقاد، فإننا نعدّ في الجزائر رواية "ابن الفقير" لمولود فرعون سنة 1950م أولى المحاولات السيرية التي كتبت باللغة الفرنسية، حيث ركّز الكاتب على طفولته وما عانه في ظلّ القرية التي عاش بها.

كما تندرج محاولة كاتب ياسين "نجمة" سنة 1956 في إطار السيرة الذاتية، لكن الكاتب ينعتها بالسيرة الذاتية التعدّدية **"لتداخل وتشابك خطابات السيرة الذاتية داخل النص الروائي حيث تتناغم الأصوات، وتتحاور وتتصارع داخل سمفونية الصراع والمواجهة، إنه جرح الطفولة الذي لا يندمل والذي تغذّيه جراحات التاريخ وتأوّهات الذاكرة الفردية والجماعية".**[3] فالكاتب تحدّث عن نفسه والمأساة التي مرّ بها، وتحدّث في الآن ذاته عن مأساة الجزائر التي توالت عليها الحملات العسكرية بدءا من أطماع الأتراك لتنتهي إلى يد فرنسا.

وما تجدر الإشارة إليه هو أنه قبل أن يظهر نص مولود فرعون كانت هناك محاولات جزائرية تكتب كتابة ذاتية واضحة، وهي متّصلة بالتحولات الثقافية الكبرى وهيمنة الثقافة الاستعمارية التي

---

[1]- المرجع السابق، ص 40.

[2]- الطيب بودربالة: من السيرة الذاتية إلى السيرة الروائية، ضمن أعمال الملتقى الدولي الرابع عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، دار هومه للطباعة والنشر، ص209.

[3]- المرجع نفسه، ص 214.

حاولت استئصال الثقافة العربية الجزائرية، ونجد ذلك في كتابات البشير الإبراهيمي الذي كان "**أشبه بكاتب المذكّرات الصادق الذي يرسم انطباعاته وأفكاره ومشاعره حول الناس وحول نفسه أيضا**".[1]

كذلك حاول أبو مدين الشافعي أن يكتب شيئا فيه ذكريات الصّبا بمدينة تلمسان، وقد كتبها بعنوان "ذكريات من بعيد"، وهذه المحاولة تدخل في فنّ السيرة من حيث الالتزام بالموضوع لا من حيث التصوير، فالكاتب يصطنع طريقة السيرة الذاتية التي تعتمد على ضمير المتكلم، ويتتبع خطى طه حسين في الأيام ومنهج كتابته.[2]

وقد ظهرت العديد من النصوص المتجاوزة لمرحلة التّأسيس التي اتّخذت من الذات منطلقا للفعل الإبداعي في الكشف عن مكبوتاتها واسترجاع ما احتفظت به الذاكرة، مثل جبرا إبراهيم جبرا في "البئر الأولى" سنة 1987م، ونوال السعداوي في" أوراق حياتي" سنة1988م، وفدوى طوقان "رحلة جبلية صعبة" سنة 1989م، ومحمد العروسي المطوي "رجع الصدى" سنة1991م، ونجيب محفوظ "أصداء السيرة الذاتية" سنة 1994م، وفيصل الحوراني "الوطن في الذاكرة" سنة 1996م، وعبد الرحمن بدوي "سيرة حياتي" سنة 2000م، وهذه النماذج على سبيل الذكر لا الحصر تبيّن توالي المنجزات السيرذاتية في الظهور، وتعكس حالة وعي الكتّاب لهذا النوع من الكتابة.

ب–عند الغرب:

إنّ الحديث عن السيرة الذاتية عند الغرب يقودنا إلى العصر اليوناني والروماني وهي المرحلة التي انطلق فيها الوعي الذاتي، وظهرت العديد من السير الذاتية وكانت عبارة عن قصص متعلقة بالتواريخ العامة لتلك العصور، وتبرز فيها الصفات الشخصية، ولم يفرق الكتّاب بين التاريخ والسيرة إلا في القرن الذي كتب فيه درايدن؛ "**لأن أوّل ظهور لكلمة سيرة في اللغة الإنجليزية كان على يد درايدن Dryden في سنة 1683م ليصف "الحيوات المتقابلة" Parallel Lives لبلوتارك Plutarch** ".[3]

---

[1]– عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983، ص300.

[2]– المرجع نفسه، ص 206- 207.

[3]– عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص30.

ولكن أقدم سيرة ذاتية غربية هي اعترافات القدّيس **أوريليوس أوغسطين**[1] أحد أهمّ الشخصيات المؤثرة في المسيحية الغربية؛ إذ يعتبر أحد آباء الكنيسة البارزين وشفيع المسلك الرهباني الأوغسطيني، وأحد المنابع اللّاهوتية لتعاليم الإصلاح البروتستنتي حول النّعمة والخلاص، أنه **أوّل مؤلف غربي يجعل إنجازه في السيرة الذاتية شيئا روحيا غير مرئي؛ أي عمّا يختلج داخل نفسه وهي أشياء داخلية معنوية، كما عبر عن رحلة خلاصه الروحية، التحول من البوح الاعترافي المهين إلى رحلة خلاص مفاجئة".**[2] وهذا التصور الروحي الذي رسمه لنا ورحلة الخلاص التي قام بها والبحث عن الحقائق الفلسفية، وكفاحه ضد الشهوات والخطيئة هي شبيهة بقصص الكرامات الصوفية.

وهذا يعني أن البداية الأولى الغربية كانت ذات توجّه ديني بسبب توجّه أوغسطين وموقفه الذي حثّ على ضرورة تسجيل شهادة مكتوبة عن التحوّلات الروحية الداخلية، وهذا التوجه بقي مسيطرا ستّة عشر قرنا، وفي أوائل القرن الخامس عشر نجد سيرة ذاتية لمارغري كيمب Margery Kempe **"وهو قصة كفاح روحي وحياة حافلة بالمغامرات لامرأة متعبّدة ورعة من لين، ولدت حوالي عام 1373 م وقامت بالحج للأرض المقدسة عام 1414م... وكتابها لا يعدّ من أروع قصص حياة حاجّة في العصور الوسطى فحسب، بل هو أيضا صورة واقعية لشخصية هامة ومعقّدة، وقصتها نشرها في نسخة مستحدثة منقحة مالك المخطوطة ويليام بتلر بودون في عام 1936م، والنص الأصلي نشره ميتش لجمعية النص الإنجليزي القديم في عام 1940م".**[3] ويعتبر "كتاب مارغري كيمب" أوّل سيرة ذاتية في اللغة الإنجليزية، وتكمن أهميته في أسلوب سرده الذاتي البسيط لأحداث حياة المؤلفة، وتعبيره عن معاناة حقيقية لامرأة من الطبقة الوسطى.

إنّ القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ارتبطت فيهما السيرة الذاتية بالاعترافات الدينية، خاصة بعدما "**استعمل البروتستانت هذا الشكل الأدبي استجابة لدعوة بيوريتانية،**

---

[1]- ولد في تغاست أي سوق أهراس حاليا في الجزائر عام 354 م أي قبل مجيء الإسلام كانت أمه مونيكا مسيحية ووالده وثنيا من أهم مؤلفاته اعترافات التي تعتبر أول سيرة ذاتية في العالم، ولا تزال مقروءة، وعلى الرغم من نشأته المسيحية إلا أن أوغسطين ترك الكنيسة ليتبع الديانة المانوية خاذلا أمه ولكنه عاد واعتنق المسيحية في ميلانو عام 387 م وأصبح من كبار وعاظها ثم عاد إلى سقط رأسه في الجزائر. وفي عام 391 م تمت تسميته كاهنا في إقليم هيبو أي عنابة حاليا في الجزائر وأصبح واعظا شهيرا وحفظت أكثر من 350 م موعظة تنسب إليه وعُرفت عنه محاربته المانوية التي كان قد اعتنقها في الماضي وفي عام 396م تم تعيينه أسقفا مساعدا في هيبو وبقي هناك حتى وافته المنية عام 430 م. دانيال مندليسون وآخرون: قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية،ص145.

[2]- دانيال مندليسون وآخرون: قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية، ص146.

[3]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص40.

لإجراء مراجعة دقيقة للنفس ومسيرة الحياة".[1] وظهرت منذ القرن السابع عشر مذكّرات مختلفة كتبها كثير من الشخصيات العامة، التي صوّرت دورها في تشكيل الأحداث دون ميل كبير إلى تصوير حياتها الشخصية، وهذا هو الاتجاه الغالب على المذكرات السياسية والحربية التي بدأها "ملقيل".[2]

وتظهر كذلك القصة غير الكاملة التي كتبتها لوسي هتشنسون عن حياتها، والتي تسبق مذكّرات زوجها الكولونيل هتشنسون (1615-1664م) والرواية السيرذاتية لماري ريتش و"الصلة الصادقة" لمارغريت كافنديش، ومعظم هذه السير لم تنشر إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، وهي لا تقدم أوصافا واضحة للعهود التي كتبت فيها فحسب، بل تصور أيضا الشخصيات الهامّة المختلفة لنساء القرن السابع عشر.[3]

وفي القرن الثامن عشر"**كانت اللّحظة الحاسمة في تطور كتب السيرة المتعلقة بالمعاناة والخلاص من أصولها الدينية إلى قمة الانحطاط والتدنيس، ووقعت عندما تراجع عصر الإيمان لصالح عصر العقل".**[4] ويرى جورج ماي أنّ «**بداية قبول هذا الجنس الأدبي جاء بعد اعترافات جان جاك روسو (1712-1778) التي قدمها بعنوان الاعترافات؛ لأنها مثّلت بداية الوعي بهذا الفن وكانت فاتحة قبول هذا الجنس الأدبي**».[5]

لكن ما تجدر الإشارة إليه أنّ هذه الاعترافات صدمت الصالونات الباريسية في القرن الثامن عشر بسبب محتوى سيرته الفضائحي؛ إذ تأسّف السياسي الإيرلندي المحافظ إدموند بيرك وحزن على بروز هذا النوع الجديد الذي يكشف عن الذنوب والرذائل واعتبرها «**ضريبة حتمية للعبقرية**».[6]

ويحتوي كتاب الاعترافات على قسمين:[7]

القسم الأول: من ميلاد روسو حتى تاريخ سفره إلى باريس (1712 – 1740م).

---

[1]- دانيال مندليسون وآخرون: قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية ،ص 148.

[2]- يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص16.

[3]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية ، ص 41.

[4]- المرجع نفسه، ص 150.

[5]- جورج ماي: السيرة الذاتية، ص81- 82.

[6]- دانيال مندليسون وآخرون: قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية ،ص141.

[7]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية ، ص 31.

القسم الثاني: من رحلته إلى باريس حتى ذهابه إلى جزيرة سان بيير (1741 – 1765م)

وكل قسم من هذين يحتوي على ستّة كتب، فالقسم الأول يفيض بالذّكريات الساحرة لحياة التشرد التي كتبها روسو بلذّة بالغة، أما القسم الثاني فهو مخصص للسنوات التي قضاها في باريس، وهي سنوات كانت مجيدة وإن كانت حزينة قاتمة على عكس القسم السابق.

والمركزية التي احتلّها كتاب روسو ليست بسبب الصراحة الفجّة، وإنما في تحويله الاعترافات إلى طبيعة علمانية وعامّة وأدبية بحتة؛ لأنه يقول في مقدمة اعترافاته أنّه قرّر دخول مشروع لم يسبق له مثيل، وعندما يكمله لن يستطيع تقليده أحد، وهدفه من ذلك تقديم صورة حقيقية وطبيعية لذاته.[1] كما تعتبر سيرته نوعا من العلاج التطهيري المخلّص من الخطايا.

أمّا في القرن التاسع عشر فقد ساهم في ازدهار السيرة الذاتية كتّاب لهم شهرة واسعة في عالم الأدب والفلسفة والفن، وهو عصر الرومنسية، ففي الأدب الإنجليزي نجد جورج مور الذي كتب ثلاث سير ذاتية بعنوان "اعترافات شاب" و"مذكّرات عن حياتي المنسية" و"سلاما ووداعا"، واتخذ لها القالب الروائي بدلا من الأشكال الشائعة في المذكّرات التي تستخدم الأسلوب المباشر. وفي الأدب الفرنسي نجد يوميات أميل Amiel 1882م، وفي الأدب الألماني نجد رسائل هيجل ورسائل جوته وسيرة ذاتية مجملة لإينشتاين، وفي الأدب الروسي "اعترافات تولستوي" وحوادث وأفكار ماضية لإسكندر هرزن الذي انتزع مادته من مجموعة هائلة من الموضوعات التاريخية. وقد انتهج هؤلاء الكتاب في ذلك أسلوب التحليل والتفسير والتعليل، على نحو ما نجده في المقالة الأدبية أو الفلسفية أو الاجتماعية، أو الأسلوب التفسيري التصويري الذي يجمع بين أسلوب المقالة النثرية وأسلوب الرواية المعتمد على السرد الأدبي الممتع، واستخدام الحوار وعناصر طفيفة من الخيال لربط أطراف الحقيقة.[2]

وبعد هذه الحقبة تظهر العديد من السير الذاتية مثل مذكرات ريغوبرتا منشو في عام 1983م التي وصفت فيها فظائع ارتكبتها حكومة غواتيمالا ضد السكان الأصليين، لكن هناك بعض الأحداث التي اكتُشف زيفها وهو ما أثار غضب النقاد والجمهور سنة 2008م، وهي موجة مذهلة كشف فيها المؤلّفون زيفَ مذكّراتهم، ومن ذلك كتاب "ميشا: ذكريات عن سنوات الهولوكوست"

---

[1]– دانيال مندليسون وآخرون: قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية، ص151.

[2]– يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 20.

لمؤلفته ميشا ديفونسيكا وهي امرأة بلجيكية كتبت سيرتها عن نجاتها من الهولوكوست ثم هروبها داخل أوروبا، وادعائها أنها نامت مع الذئاب في الغابة، وقد تم الكشف عن أنّ الكاتبة لم تغادر بلجيكا مطلقا.[1]

ولكن هذه الطريقة التي استعملها الكتّاب هي من صميم الأدب ومن تقنيات اللّعب الفنّي التي تمزج بين الحقيقة والخيال، وهم يوظفون الحقيقة حسب آرائهم الشخصية لا حسب الحقائق التاريخية، وكل هذا جائز في العمل الأدبي، لكن المجتمع الأوروبي لم يتقبل ذلك؛ لأنه عندما يقرأ الروايات لا يبحث عن الحقيقة، أما عندما يتوجه إلى قراءة السيرة الذاتية أو المذكّرات فهو يسعى إلى امتلاك الحقيقة المتعلقة بالأحداث التي وُظفت.

وفي الأخير نستنتج أن الدوافع التي أدّت بالمؤلفين إلى إنتاج السيرة الذاتية قد تكون من قبيل الاعترافات، لكن الدافع الرئيس هو تخفيف عبء الشعور بالذنب الذي يثقل كاهل صاحبها مثل اعترافات القديس أوغسطين، وقد تكون من قبيل الدّفاع الذي يحاول فيه الكاتب أن يصرّح بمسار حياته ويبرّره أو يبرّر عملا خاصا قام به، مثل سيرة بيتر أبيلار بعنوان "تاريخ نكباتي"، كما قد تكون السيرة الذاتية عملا استكشافيا وتمثلها سيرة جون ستيوارت ميل سنة 1873م وتعالج الأزمة الروحية التي مر بها، كما تعدّ السيرة مرشدا قيما للأخلاق والعادات السائدة في العصور والمجتمعات التي نشأت فيها، ويمثّلها كتاب مارغري كيمب.[2]

إنّ السيرة الذاتية الأوروبية متصلة أساسا بالذات، والأحداث التي عاشتها أوروبا في مختلف العصور، إذ تمثل مظهرا فنّيا من مظاهر الكتابة بدءا من العصر الخامس عشر، وهي في بعضها قريبة جدّا من التاريخ، يمكن للمؤرخ الاستعانة بها؛ لأنها تقدّم الحقائق الخاصة بالمرحلة التي تنتمي إليها.

وأهمّ ما لاحظناه أنّ النصوص السيرذاتية متراكمة في الأدب العربي والأوروبي، وهذا دليل على نموّها في واقع المجتمعات، كما ساهمت الدراسات النقدية في بلورة مفاهيمها، وتتبع حركتها التاريخية، ولما كانت السيرة الذاتية تتخذ الأنا مادّة خاما لها استعصى تعريفها تعريفا جامعا مانعا، فهي نوع من الممارسة النصّية التي تؤدي وظيفة الاعتراف ومساءلة الأنا وفق الحديث عن ماضي الأحداث في إطار حاضر الكتابة، وتكون الذات واقفة وقفة تبريرية لما بدر في ماضيها.

---

[1]- دانيال مندليسون وآخرون: قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية،ص 159-160.

[2]- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص 45-46.

الفصل الأول

محدّدات السيرة الذاتية

الفصل الأول: محددات السيرة الذاتية

1-إشكالية المصطلح وحدود التعريف: الرواية / السيرة.

2-حضور الميثاق

3-مبدأ التطابق

4- الصدق والصراحة

5- الذاكرة وتقنية الواقع والخيال

6- الصراع والكتابة

أ- الصراع الداخلي

ب- الصراع الخارجي

7- دوافع كتابة السيرة الذاتية

يعتبر الأدب الظل الذي واكب تطورات الإنسان، واللّسان الذي ترجم أفكاره وتجاربه، والمرآة التي تعكس حياة الأمم، حيث انصهرت فيه ثقافات الشعوب.

ويتضمن الأدب أجناسا متعددة كالأسطورة والملحمة والشعر والدراما والرواية والسيرة. وقد تطور بفضل الظروف الاجتماعية والفكرية والسياسية... ولهذا فإن هذه الأجناس التي تفرعت عنه تعبر تعبيرا صادقا عن الإنسان وحياته التي تطورت بفعل الحضارة وتغيراتها على مرّ الزمن.

ولو أمعنّا النظر في الأجناس الأدبية لوجدناها متداخلة، هذا التداخل الذي بات إشكالا بالنسبة إلى منظري الأدب ونقاده، حيث أصبح تمييز كل جنس أدبي عن غيره أمرا عسيرا لتداخل هذه الأجناس وتوالدها بعضها من بعض، الأمر الذي سبب خلطا هائلا أصبحت تعاني منه بعض مقاربات الأجناس الأدبية، حيث تسود زئبقية مصطلحاتها وانفتاح النصوص على بعضها البعض، فليس ثمة أسوار منيعة أو آليات تعمل داخل الشكل الفني تحول دون تداخل الأشكال الفنية وتمازجها.[1]

فعندما ننظر إلى واقع النصوص الأدبية نرى تداخل الأجناس وتظهر لنا استعارة جنس لخصائص جنس آخر، وهذا ما ينطبق على التعالق بين الفنّين المتشابهين في المظهر والمختلفين في الجوهر وهما **السيرة والرواية**، ويرى عبد الغني محمود أن **السيرة** وجدت طريقها إلى الأدب حديثا، "**وعدّوها أحدث الأجناس الأدبية على الإطلاق**".[2]وإشكالية هذا التعالق سببها التشابه الظاهري.

1-إشكالية المصطلح وحدود التعريف: الرواية / السيرة.

نظرا للتشابك الموجود بين فنّ السيرة والرواية نحاول أن نقف على حدود كلّ منهما لأنّنا في الوقت الذي نعدّ فيه "**الرواية بنية سردية يحاول فيها الكاتب أن يبعد ذاته عن الأحداث، بحيث تصبح الكتابة متخيّلا تبقى السيرة الذاتية عملا فنّيا ملتصقا بحياة كاتبه دون أن يلغي هذا إمكانية ربط بعض حوادث وأفكار الرواية بحياة الكاتب**".[3]

---

[1]- عبد الله عبد الرحمن الحيدري: رواية السيرة الذاتية، مجلة علامات، مجلد 13، ج49، سبتمبر 2003، ص 580.

[2]- عبد الغني محمود: فن الذات، دراسة في السيرة الذاتية لابن خلدون، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ، ص 21.

[3]- حسين المناصرة: مقاربة الرواية، قراءات في النقد، 2008، ص16.

فالرواية من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع وتشخيص ذاتها إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والأجناس الأدبية حتى أصبحت جنسا منفتحا غير مكتمل، فهي "**الجنس الأكثر تحرّرا؛ لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدّة دون شاطئ، فهو جنس ما ينفك يجهز على الأجناس التقليدية ليجعلها في خدمته، فقد تخطت الرواية قوانينها وأدواتها لتستعير من الأجناس الأدبية الأخرى تقنياتها وأدواتها**".[1]وهي ذات بنية منفتحة على كلّ الأزمنة، تصور حياة متطورة ونامية، ويشهد القارئ أهمّ اللّحظات في حياة الشخص وهي تتطور أمامه على صفحات الكتاب.[2]

والرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قربا من السيرة وتداخلا معها من خلال التراسل الأسلوبي والفني بينهما، بالإضافة إلى أنّ الحقيقي والمتخيل بينهما نسبي، وهي الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا حيث تحوي بداخلها القصة والشعر واليوميات والرسائل... وهذا من أجل تأكيد الإبداع الروائي.

وتتصف السيرة هي الأخرى بالتداخل وتملك القدرة على استعارة أجناس أخرى حيث وجدت طريقها حديثا إلى فنون الأدب، و لم يتفق منظرو الأدب على تحديد مقبول للسيرة الذاتية، فقد تنوعت التعريفات وتعددت الآراء؛ لأنه لا يوجد تعريف شامل جامع مانع في هذا المجال، إلا أننا سنقدم تعريف **فيلب لوجون** الذي وضع حدًّا للسيرة الذاتية بقوله: «**هي حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة**».[3]

ويحتوي التعريف على العناصر التالية:[4]

1- شكل اللغة:

أ- حكي.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، ع 240، سنة 1998، ص 11.

[2]- حسين خمري: فضاء المتحول، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 226.

[3]- فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص22.

[4]- المرجع نفسه، ص 22 -23.

ب- نثري.

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

3–**وضعية المؤلف:** تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

4- وضعية السارد:

أ- تطابق السارد مع الشخصية الرئيسية.
ب–منظور استعادي للحكي.

فقد بيّن شكل الكلام وهو سرد لحياة صاحب السيرة كما بين موضوع السيرة، وهو حياة الكاتب بصفة خاصة، وكذا وجوب التطابق بين المؤلف والراوي والشخصية الرئيسية في السيرة.

ومن هنا نلاحظ أن السيرة الذاتية تشبه الرواية لأنها تحتاج إلى قصة، وقصتها وقعت في ماضي حياة الكاتب يقوم باسترجاعها وإعادة سردها، بينما في الرواية الكاتب هو الذي يتخيل القصة التي تعتبر المادة الخام في الرواية، حيث يعمد إلى تجميعها من خلال تجارب حياته وبالتالي تحتوي على شتات سيري.

كما أنّ السيرة تصور لنا "**أبعاد كاتبها الثلاثة من خلال رؤياه من الداخل والخارج والأعلى، فهي تحقّق لكاتبها التوافق والاتّزان؛ إذ تيسّر له أن يعيش حياته الداخلية والخارجية والعليا من خلال ذكرياته والكشف عن أسرار حياته الباطنية وتأمل ذاته العميقة بما فيها من ثراء داخلي يمثل عالما أصغر.**"[1]

وبطل القصة في صدام دائم مع محيطه ساخط على قيم المجتمع، والشخصية السيرذاتية موجودة فعلا حتى لو عمد الكاتب إلى خرق ميثاق الحقيقة عن قصد أو غير ذلك؛ لأن المطابقة تبقى دائما قائمة بين الشخصية الرئيسية والكاتب.

وتختلف السيرة الذاتية عن الرواية في أنها تتعرض لحياة الكاتب بشكل مباشر، ويجد نفسه أمام اختبار صعب كلّما وصل إلى موضوع حساس، فهذا أحمد أمين يقول: «**لم أهيّب شيئا من**

[1]– عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، ص 7.

تأليف ما تهيّبت من إخراج هذا الكتاب. فإنّ كلّ ما أخرجته كان غيري المعروض وأنا العارض أو غيري الموصوف وأنا الواصف، وأمّا هذا الكتاب – حياتي– فأنا العارض والمعروض والواصف والموصوف، والعين لا ترى نفسها إلا بمرآة. والشيء إذا زاد قربه صعبت رؤيته، والنفس لا ترى شخصها إلا في قول عدوّ أو صديق أو بمحاولة للتجرّد، ثم توزيعها على شخصيتين ناظرة ومنظورة، وحاكمة ومحكومة، وما أشقّ ذلك وأضناه ومع هذا فكيف يكون الإنصاف؟».[1]

إنّ السيرة الذاتية دائما تحضر في الرواية بنسب تقلّ وتزيد أحيانا أخرى، حتى إن الوصف في السيرة الذاتية ينبني على المزج بين الذاكرة والخيال، وبين الرواية والسيرة الذاتية يظهر لنا فنّ السيرة الذاتية الروائية التي تعتبر فنا مستحدثا في الأدب العربي، ويقترب هذا الجنس الأدبي من السيرة الذاتية من حيث المضمون؛ لأنّ كليهما يعرض حياة صاحبه حيث تأتي الأحداث متتابعة إلا أنه يستخدم تقنية الرواية في سرد الأحداث، ويخالف أسلوب السيرة الذاتية التي يعتمد كاتبها على الأسلوب المباشر لعرض الأحداث، أما في السيرة الذاتية الروائية فيسرد الكاتب أحداث حياته في قالب روائي اعتمادا على السرد والتصوير وإيجاد الترابط بين الأحداث الفنية واستخدام الخيال استخداما محدودا في تجسيد الأحداث الحقيقة.[2]

ونفهم من هذا أن الكاتب لا يتخيّل أحداثا وإنّما يفتعل أسلوبا خياليا يصوغ فيه الأحداث صياغة فنية، حيث يُظهر نظرته وتحليله لتلك الأحداث. وأهم ما يجب أن يلاحظ في السيرة الذاتية الروائية أن الكاتب "**يصوغ سيرته الشخصية في ثنايا الرواية مفصحا في تصويره لقصته عن هدفه دون محاولة للتخفي خلف شخصية روايته الرئيسية أو انسياق وراء عناصر الفن الروائي**".[3]

وهذا يعني أن السيرة الروائية "**نوع من السرد الكثيف الذي يتقابل فيه الرّاوي والروائي ويندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي، عندها يستمد السارد مادته من الرّاوي**

---

[1]– أحمد أمين: حياتي، ص6.

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 72.

[3]–يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، د ت، ص 82.

نفسه، ويتماهيان إلى الدرجة التي يصبحان فيها شخصية واحدة في الكثير من الأحيان في نوع من الكشف الداخلي".[1]

وهناك أيضا رواية السيرة الذاتية التي لا تخلو من حياة صاحبها، إلا أن الخيال يحتل مساحة هامة من الأحداث، وقد وردت عند أحمد هيكل برواية التجربة الشخصية حيث يستعير فيها الكاتب العناصر الفنية للرواية، ويقول عنها: «**الرواية التي يرتكز محورها الأساسي على تجربة عاناها المؤلف حيث كان بطلها ومدار أهم أحداثها، حيث كانت الأحداث تمثّل جزءًا من حياة البطل، وصفحة من حياته، كلّ ذلك بشرط أن يعبّر المؤلف عن تلك التجربة الشخصية في قالب روائي تتوفر فيه أهمّ عناصر الرواية، وذلك ليبعد العمل عن أن يكون ترجمة ذاتية أو اعترافات أو يوميات**».[2]

وما يجب أن ننتبه إليه هو الفرق بين السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية، فالأولى قصّ لحياة صاحبها يتذكرها ويكتبها، والثانية هي عمل فنّي متخيّل ينهض على أحداث ووقائع من حياة صاحبه، و"**اختيار الأحداث يكون اختيارا فنيا صالحا للتأليف الروائي وعدم حشد تلك الأحداث وكأنها تاريخ يدوّن، بل يجب عرضها كعناصر روائية تنمو وتتطور كي تصل إلى نهاية معينة، وذلك بتدخل المؤلف في ترتيبها ترتيبا يحقّق الفنية القصصية وعدم الاكتفاء بإيرادها حسب وقوعها الزمني**".[3]

إنّ رواية السيرة الذاتية تشعرك كمتلقّ بأنها تأريخ حياتي أو ثقافي أو فكري لحياة كاتبها، ولكن ليس بشروط السيرة الذاتية المعروفة وإنما بشروط الكتابة الشكلية الروائية؛ بمعنى أن يكون شكل الرواية جسرا للتمويه أثناء الكشف عن الذات دون أن يكون هذا الكشف مباشرا.[4]وعليه فإن الرواية السيرية شيء من التخييل وشيء آخر من الكشف والانفتاح النصي حتى تكون لها كينونة خاصة بها.

ودون التوغل في عرض مسهب للجانب التنظيري نبدأ بفحص رواية **ذاكرة الماء وسيرة المنتهى** لواسيني الأعرج.

---

[1]-مصطفى الضبع:تداخل الأنواع في الرواية العربية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ط1، مج 2، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن،عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، 2009، 656 -657.

[2]-أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، دار المعارف ، القاهرة، ط4، 1983 ، ص 149.

[3]- المرجع نفسه، ص 149-150.

[4]-حسين المناصرة: مقاربة الرواية، قراءات في النقد، ص14.

2- حضور الميثاق :

تناول فيليب لوجون قضية الميثاق في كتابه وجعله واحدا من العناصر القادرة على الفصل بين السيرة الذاتية والأجناس الأدبية الأخرى المتعالقة معها، ووضع حدَّ السيرة الذاتية في أربعة عناصر هي:

1- شكل اللغة :

أ- حكي.

ب- نثري.

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

3-وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

4- وضعية السارد:

أ- تطابق السارد مع الشخصية الرئيسية.

ب- منظور استعادي للحكي.[1]

ونلاحظ هنا أن الميثاق السيري هو الذي يضع لنا حدّا فاصلا بين الأجناس الأدبية، من خلال المعطيات الداخلية للنص دون الاستعانة بعوامل خارجية، وفي هذه الحالة يضع المؤلف عقدا مع القارئ حتى يوصله إلى الحقائق، وما هو معلوم لدينا أنّ الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية شائك جدا، خاصة فيما يتعلق بالسيرة الذاتية؛ لأنها نصّ يسرد فيه الراوي حياته الخاصة، ويذكر لنا حقائق وأحداثا واقعية، ولكن هنا نقع مجدّدا في إشكال حول هذه الأحداث إن وُظّفت في كل عمل روائي، وهل يمكن أن نطلق مصطلح السيرة الذاتية على ذلك العمل الأدبي؟

ومن هذا التساؤل كان الاهتمام منصبّا على قضية الميثاق؛ لأنه من خلال دور الكاتب في نتاجه الروائي "**ومن خلال إيهامه بالواقع يرتكز عند القارئ إمكان الإحالة على الواقع ومن ثمة يرى في العمل الأدبي انعكاسا للواقع وتركيزا عليه**".[2]ويبعد الشكوك حول انتماء هذا العمل الأدبي إلى أجناس أدبية أخرى، ويتحقق التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية. وهكذا تتنوع المواثيق من كاتب إلى آخر حسب ما حدده فيليب لوجون حيث قال: «**فالميثاق ميثاق العنوان أو**

---

[1]- فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 22-23.

[2]- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص 79.

ميثاق التمهيد حيث يلاحظ القارئ تطابق المؤلف والسارد والشخصية مع أنه لم يكن موضوع أي إعلان رسمي».[1]

وحتى يتبين ما قدمناه نحاول تطبيقه على نصّي (**ذاكرة الماء**) و(**سيرة المنتهى**).

فذاكرة الماء وضع الكاتب على غلافها كلمة **رواية**، وهذا يدل على أن الميثاق روائي وأعلن بداية عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم وهذا واضح؛ لأنّ اسم البطل غير موجود في الرواية وما يدل عليه مهنته فقط أستاذ جامعي، ويبرز هذا في الحوار الآتي: «**فجأة رنّ التلفون ولكنه قدر يومي.**

- **نعم أنا هو .من سيادتكم ؟**
- **طالبكم رحيم ؟**
- **رحيم بودغن.**
- **أي نعم أهيت رسالة الدكتوراه والبحث صار جاهزا.**
- **جيد أعرف هذا. سنحاول أن نجد طريقة لمناقشتك حتى لا تظل معلقا. أنت تعرف أن المجلس العلمي عين لك لجنة المناقشة ...**
- **لا يا أستاذ الإشكال ليس هنا».**[2]

و تظهر كلمة **أستاذ** في كل مقاطع الرواية، وهذا الأمر متعمّد من قبل الروائي؛ لأنه لم يرد الكشف عن اسم هذا الأستاذ، وبهذا يضع القارئ في حيرة من أمره أهذا الأستاذ هو نفسه واسيني أم هو شخص آخر، خاصة أن المرجع الذي تحيل إليه السيرة الذاتية هو الواقع والمرجع الذي تحيل إليه الرواية هو التخييل.

لكن الكاتب في نصه هذا يحيل إلى الواقع نظرا للتشابه العميق بينه كذات كاتبة وبين البطل **الأستاذ الجامعي**. وما يؤكد هذا التشابه هو كنية هذا الأستاذ في صغره **لزعر الحمصي** مثلما ورد في الرواية وهي نفس كنية الروائي في مراحله الأولى من حياته يقول: «**هذه الصورة التي قفزت بين الأوراق الذابلة تدفع بي نحو مغاور سحيقة من الخوف، عليها بعض الغبار ورائحة البترين**

---

[1]- فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص44.

[2]- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 236-237.

ولكنها في حالة جيدة ارتسمت بها ثلاثة وجوه، أنا أضع يدي على شاشيتي حتى لا تترع مني أثناء التصوير، أمي وهي تمد يدها نحوي تنهاني عن الحركة، خالتي حليمة الطيابة التي كانت تستقبلني عند باب الحمام... على قفاها كتب بخط عربي رديء: صورة أخذت بحمام الوردة عام ... 196 المتصورون وهم على التوالي: لزعر الحمصي، الحاجة أميزار بنت الصغيّر وبجانبها المرحومة خالتي حليمة طيابة حمام الوردة».[1]

فأي قارئ يطّلع على هذه المقاطع يتوق شوقا إلى معرفة المزيد عن هذه الشخصية، وطريقة السرد وفق ضمير الأنا كانت ذات مردود إيجابي على رسم الشخصيات، خاصة وأن التفاعل واضح بين الذات والكتابة؛ لأنه مثلما هو باد في هذه المقاطع التوضيحية فهي فعل استحضار للذكريات، واستعادة لماض بعيد يبعث لذة فنية إبداعية، وهنا نلاحظ أن المؤلف يعيش لحظتين: لحظة حاضرة بتفاعلاتها ولحظة ماضية بذكرياتها يقول: «**كتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءًا من شتاء 1993... داخل هذه الرحلة رحلة القساوة الممتدة من1993 إلى 1995 ،وأنا أكتب هذا النص فوجئت بميراث الكتابة التراجيدي: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشعر والخوف...**».[2]

هذه الفقرة التي نجدها في مستهل الرواية تعتبر **ميثاقا تمهيديا** يؤكّد لنا سبب عدم تصريح الروائي بالميثاق السيرذاتي على غلاف الرواية، لما للسيرة من تبعات اجتماعية وخاصة سياسية؛ لأن المواقف المذكورة في النص وكشف الأسرار التي لم تكن مكشوفة للعلن لا تتعلّق بالروائي فحسب وإنما لديها ارتباطات بشخصيات أخرى، وهنا يحدث انفعال نفسي يربط بين الكاتب والقارئ، هذا التفاعل يجعل النص مفتوحا قابلا للقراءة والتأويل.

وبما أن هذا العمل "**ذاكرة الماء**" ليس فيه تصريح واضح بأنها سيرة ذاتية وميثاقها روائي، فإنه ليس ثمة إعلان عن عدم التطابق بين المؤلف والشخصية وليس هناك تصريح بالتخييل، ويبرز ذلك في بداية الرواية حيث يقول: «**وهل للماء ذاكرة؟ هو ذاكرتي أو بعض منها. ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق. ذنبه الوحيد أنه تعلم**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 119

[2]- المصدر نفسه ، ص 7.

وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون».[1]

وهذه إشارة واضحة في استخدام المؤلف لأحداث وشخصيات وأماكن ترتبط بحياته الشخصية وهذا لا يغيب عن القارئ خاصة عندما يقول في الميثاق التمهيدي: «**ولكنّي فوجئت كذلك بصغر الأرض وبأصدقاء الشدة والخوف الذين لا أملك حيالهم إلا المحبة والإصرار الدائم على تمجيد الجمال في معناه الأكثر نبلا... أصدقاء فتحوا أبوابهم وصدورهم: جمال الدين بن الشيخ، دانيال ريق ... جاك دريدا، رشيد بوجدرة، أحلام مستغانمي...**».[2]

فالكاتب انطلق في نصه من ذاكرته وتاريخه الشخصي، وعلى الرغم من وضوح الأمور في تمهيد الرواية إلا أنها تبدو أكثر تعقيدا عندما وضع المؤلف الميثاق الروائي بجانب العنوان، وهذا من أجل التعمية وإثارة الشكوك حول النص مما يجعلنا ننساق إلى "**الميثاق الاستيهامي؛ لأن القارئ مدعو إلى قراءة الرواية ليس باعتبارها تخييلات فقط تحيل إلى إحدى حقائق الطبيعة الإنسانية، بل أيضا باعتبارها استيهامات موحية لفرد ما وهذا الشكل غير المباشر من ميثاق السيرة الذاتية هو الميثاق الاستيهامي** ".[3] عند فيليب لوجون

وهذا لما يحمله النص من شهادات وإيحاءات دالة على المؤلف وارتباطه بالنص، ويبدو جليا في ميثاق آخر هو ميثاق الإهداء يقول: «**يمّا ميزار، زينب، باسم وريما. لا شيء في هذا الأفق، سوى الكتابة وتوسد رماد هذا الوطن البعيد**».[4]فهذا الإهداء يعتبر عنصرا هاما من العناصر الموجهة للنص؛ لأنه عتبة نصية تساهم في إضاءة النص "**حيث يحيل إلى داخل النص ويعمل على توضيح بعض جوانبه**".[5]

---

[1]-رواية ذاكرة الماء، ص 7 – 8.

[2]-المصدر نفسه، ص 8 – 9.

[3]- فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 60.

[4]- رواية ذاكرة الماء ، ص 6.

[5]- خليل شكري هياس: سيرة جبرا الذاتية في- البئر الأولى والأميرات-، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 40.

أما في **سيرة المنتهى** فالأمر مختلف تماما وأكثر إرباكا، فقد لجأ الكاتب إلى تدوين مصطلح **رواية سيرية** على الغلاف **سيرة المنتهى/ عشتها...كما اشتهتني. رواية سيرية** [1]وبفضل هذا التصريح يكون الروائي قد أبرم عقدا مع القارئ وأصبح النص السردي الذي قدّمه عبارة عن وثيقة تاريخية لحياته الشخصية، وهذا نوع من المواثيق تحدّد على مستوى العنوان في بداية الرواية، وأخذت عبارة سيرة موقعها على مستوى الغلاف، وبهذا تحقق الميثاق الأول. ثم تأتي إشارة أخرى في الفصل الأخير من الرواية بعنوان **بعض ما خفي من سيرة المنتهى/ عشتها كما اشتهتني** تؤكّد اتجاه هذه الرواية إلى السيرة الذاتية يقول: «**هكذا انتهت الصفحات الأخيرة من سيرتي: "عشتها كما اشتهتني"، ولم ينته صخب الكتابة، لم أعمل في هذه السيرة فقط على ما أسعفتني به الذاكرة وحدها، والذاكرة في هذه الحالات تسعف لأن الأمر لا يتعلق بتفاصيل هاربة، ولكن بجوهر صنع حياتي، وإنما حاولت ألّا أتخلّى عن حاضر هو فيّ بقوة. أعتقد أن القارئ يحتاج إلى هذا أولا ليعرف المسارات المحدّدة لحياة كاتب نتجت عنها نصوص كثيرة نسبيا هي ما يؤرخ اليوم لكتاباتي...**».[2]

فهذا الميثاق جاء صريحا، وهو عقد يجعل القارئ يتّجه إلى البحث عن الحقائق المتصلة بواسيني الأعرج دون تمويه، وهذا ما أكدته بعض الفقرات حين يقول: «**هل على السيرة الذاتية أن تقول كلّ شيء أم عليها أن تتستّر عن بعض ما تريد قوله؟ أي أن تأخذ بالملقط الدقيق القضايا الحساسة بانتقاء الأقل ضررا لحساسية القارئ المحترف أو العادي، طبعا لكلّ نص خياراته واستراتيجياته، لكنّني أؤمن أننا عندما نختار كتابة السيرة الذاتية علينا أن نقول الحقيقة التي نراها كذلك على الأقل، لهذا أنا مع فكرة أن يكون الكاتب صادقا مع نفسه حتى ولو**

---

[1]- نشرت الصيغة الأولى من هذه الرواية السيرية إلكترونيا بالتزامن مع كتابتها على مدار ستة أشهر بمعدل فصل كل أسبوع وذلك من خلال صفحة التواصل الاجتماعي "الفيسبوك" التي تحمل الاسم نفسه: واسيني الأعرج: سيرة المنتهى/ عشتها كما اشتهتني قبل أن يكتمل الكتاب وينشر ورقيا في عدد من الطبعات.

طبعة جزائرية عن دار بغدادي نوفمبر 2014

- طبعة مرفقة بمجلة دبي الثقافية نوفمبر 2014
- طبعة عربية صادرة عن دار الآداب البيروتية ديسمبر 2014.
- طبعة فلسطينية صادرة عن دار الأهلية وقعها الروائي في ثلاث مدن فلسطينية: رام الله، القدس، طولكرم، أفريل 2015.

[2]- واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، عشتها...كما اشتهتني –رواية سيرية، دار بغدادي، الجزائر، ط1، 2014، ص 471 .

اضطرّ إلى خسران بعض قرّائه، لأن رهان السيرة رهان ليس بالسهل أبدا فهو يتعلق بذات تقبل أن تتقاسم مع القارئ بعض مساراتها الأكثر حميمة».[1]

ومع هذا التصريح الدقيق الذي أورده واسيني في هذه الرواية إلا أنها عمل فنّي متخيّل قوامه أحداث ووقائع مستقاة من حياته مع بعض التلاعب الذي مارسه، من خلال إدخال عنصر التخييل الذي ترفضه الكتابة السيرذاتية بغية التنفيس عن القارئ، حتى لا يملّ سرد الأحداث التاريخية الخاصة به، وهذه اللعبة بدأها من العنوان الذي أورده **سيرة المنتهى**، إذ نلاحظ وضوح الكلمة الأولى، وتشير الكلمة الثانية إلى حضور الكتابة الصوفية وهو واضح من خلال العتبات النصية المجسدة في بداية الرواية، حيث نجد إهداء مطولا إلى **ميترا** يقول: «**ميترا الحبيبة... متعب. إنها علامات النهايات... ألتفت نحوك للمرة الأخيرة، تبدو ملامحك غائمة قليلا، أقبّل يدك وجبهتك، وأبحث في فوضى الكلمات عن جملتي التي حملتها لك قبل أن أنطفئ في مسالك النور وعتمة المكابدة وشطط المبهم: ميترا... ميما الصغيرة شكرا... شكرا لك وحدك. لولاك، ما كانت هذه السيرة، وما كان هذا المنتهى».**[2]

فهذه البداية تبين لنا أن الكتابة سوف يتزاوج فيها عالم الحسّ وعالم الغيب، وتوحي بأن الروائي سوف يتقمص الكتابة الصوفية باعتماده الخيال المطلق وهو ما يسميه ابن عربي **بالعماء** وهو «**الخيال المحقّق حيث يقبل صور الكائنات كلّها ، وتصوير ما ليس بكائن ، هذا لاتّساعه فهو عين العماء لا غيره، وفيه ظهرت جميع الممكنات ،ثم إن هذا العماء هو عين البرزخ بين المعاني التي لا أعيان لها في الوجود وبين الأجسام النورية والطبيعية**»[3].

وهذا من أجل الرقي إلى مستوى الكتابة الخيالية التي تسعى في كثير من الأحيان إلى التّرميز والتّأويل، وهو ما يفتح النص على التّأويل اللّامتناهي، ويتأكد هذا في الصفحة التي تلي الإهداء مباشرة حيث تظهر الاقتباسات التالية:

---

[1]-رواية سيرة المنتهى ، ص 486.

[2]-المصدر نفسه، ص 10.

[3]- محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال،من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993، ص11.

قَالَ تَعَالَى: ﴿مَا كَذَبَ ٱلْفُؤَادُ مَا رَأَىٰٓ ﴿١١﴾ أَفَتُمَٰرُونَهُۥ عَلَىٰ مَا يَرَىٰ ﴿١٢﴾ وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ ﴿١٥﴾ إِذْ يَغْشَى ٱلسِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ ﴿١٦﴾ مَا زَاغَ ٱلْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ ﴿١٧﴾﴾قرآن كريم ، سورة النجم ،آية 11-17

قال: «هذه سدرة المنتهى، وإذا أربعة أنهار: نهران باطنان، ونهران ظاهران، فقلت: ما هذان يا جبريل؟ قال: أما الباطنان فنهران في الجنة، وأما الظاهران فالنيل والفرات. ثم رفع لي البيت المعمور».

حديث نبوي شريف / صحيح البخاري ، عن حديث المعراج.

«فبينما أنا نائم، وسرّ وجودي متهجد قائم، جاءني رسول التوفيق، ليهديني سواء الطريق، ومعه براق الإخلاص، عليه لبد الفوز ولجام الخلاص، فكشف عن سقف محلي وأخذ في نقضي وحلي، وشق صدري بسكين السكينة، وقيل لي: تأهب لارتقاء الرتبة المكينة».

الشيخ الأكبر، محي الدين ابن عربي/ الإسراء إلى المقام الأسرى. أو كتاب المعراج.

«منذ لحظات غادرت هذه الظلال ومشيت على هدي خطى دليلي».

دانتي أليغري، الكوميدية الإلهية، النشيد الخامس.

«اسمع يا جدي قصة حياتي وإذا كنت ترى أني حاربت حقيقة برفقتك، وجُرحت بدون أن يعلم أحد بآلامي، وأني لم أعط ظهري أبدا للعدو، امنحني بركاتك ورضاك».

نيكوس كزانتزاكي / تقرير إلى غريكو.

وما يلاحظ من هذه الاقتباسات التي أوردها الكاتب أنها تهيئ القارئ للولوج داخل عالم الصوفية، خاصة وأن ما بدأ الحديث عنه هو "**سدرة المنتهى**" وهي "**شجرة عظيمة جدا فوق السماء السابعة وسميت كذلك لأنه ينتهي إليها ما يعرج من الأرض... أو لانتهاء عالم المخلوقات إليها؛ أي لكونها فوق السماوات والأرض فهي المنتهى في علوها أو لغير ذلك**".[1]

[1]- عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير الكلام المنان، تقديم: محمد بن صالح العثيمين، تحقيق عبد الرحمن بن معلا اللويحق، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2009، ص 768.

وسدرة المنتهى تدل على بلوغ أعلى المراتب عند الصوفية وتنتهي بفناء الصوفي عن ذاته، وفي مقام الفناء يتخلى الصوفي عن القول ويتحول مستمعا، وهذا ما حدث لابن عربي عند بلوغه سدرة المنتهى[1] ولكن في متن الرواية يدل على الغياب؛ أي غيبة القلب يقول: «**نام كتاب المعراج على صدري، وغرقت في سكينة التّيه بلا هدي ولا نجم**».[2]وهنا يدخل الروائي في غيبة عمّا يجري حوله؛ لأنه اطّلع على كتاب المعراج لابن عربي وتأثّر بما يتعلق بسدرة المنتهى وكيف وقف أمامها عاجزا لما يغشاها من النور والبهاء، ويدخل في الحلم ليعيش واقعا متخيلا جديدا، وهذا النوع من الكتابة تكون بعين القلب أو الخيال من أجل الاتحاد بالغيب.

وهذا هو الفرق بينها وبين **ذاكرة الماء**؛ ففي **سيرة المنتهى** يصرح الروائي من البداية أنها سيرة ذاتية ولكنّنا في المتن نكتشف لعبة المخيّلة التي مارسها على القارئ، أما في **ذاكرة الماء** فظاهرها رواية ولكنَّ المتن غير ذلك؛ أي أنه سرد لتاريخ ذاتي وغيري وجماعي، حتى وإن لم يصرح الكاتب في صفحة الغلاف عن الجانب السّيري إلا أن هناك ميثاقا آخر وهو ميثاق ضمني نكتشف فيه بأن هذا العمل هو سيرة ذاتية من خلال حديث المؤلف بضمير الأنا، ورصده لمحطّات من حياته المختلفة ولذلك تسمى رواية السيرة الذاتية مثلما عبّر عن ذلك شوقي ضيف بقوله: «**فهم تارة يكتبون تراجم شخصية كاملة يرسمون فيها حياتهم رسما دقيقا، لا ينسون فيه البيئة والوسط والظروف الخارجية، وتارة أخرى يقصّون على القوم قصصا بصور حياتهم ، إن لم يكن تصويرا كاملا فهو تصوير لبعض تجاربها**».[3]

2- مبدأ التطابق (المؤلف / السارد / الشخصية الرئيسية)

حدّد **فيليب لوجون** الشرط الثاني للسيرة الذاتية وهو التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، وبه يمكن تحديد هوية النص وتجنيسه، فهذا البعد الإجرائي يكشف لنا درجة اشتراك المؤلف في نصه "**فلكي تكون هناك سيرة ذاتية وأدب شخصي بصفة عامة يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية غير أن هذا التطابق يثير عدة مشاكل.**[4] ؛لأنه "**إما أن**

---

[1]–عبد الحميد هيمة: الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي، مجلة الأثر، ع 7، ماي 2008، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،الجزائر، ص228.

[2]– رواية سيرة المنتهى: ص 18.

[3]– شوقي ضيف: الترجمة الشخصية، ط4، دار المعارف، القاهرة، ص10-11.

[4]– فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص24.

يكون أو لا يكون".[1] ؛أي يمكن أن يكون جليا من خلال الميثاق أو العقد الذي يبرمه الروائي مع القارئ على غلاف الرواية أو ضمنيا فيه شيء من التعمية والتمويه.

وهذه من استراتيجيات النص التي تقوم عادة على جملة من التقنيات الإجرائية يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب والتبديل والنسخ، وهنا مَكمن السر في النص؛ أي أنه يخفي استراتيجيته ولا يفضي بكل مدلولاته، ولهذا فقوة النص هي في حجبه ومخاتلته لا في إفصاحه وبيانه، في اشتباهه والتباسه لا في أحكامه وإحكامه، في تباينه واختلافه لا في وحدته وتجانسه. [2]

من هنا يقوم التعامل مع النص على كشف المحجوب؛ أي على كشف الأوراق المستورة أو المستندات السرية، فكلما ازداد الحجب ازدادت إمكانية الكشف، وتنوعت احتمالات القراءة، فيصبح هذا النص مرجعا نستخرج منه العلاقات التي تربط بين السارد والمؤلف والشخصية، وإن تعذّر على النص كشف مكبوتاته عدنا إلى الوثائق التي تعيننا على تحديد هوية النص واكتشاف علاقة التشابه أو المطابقة.

فرواية **ذاكرة الماء** هي رواية مموّهة لسيرة ذاتية وتعدّدية، فعلية واقعية حقيقية، وهي سيرة تصدر عن ذاكرة شأنها "**شأن السير التي تتحكم في سردها الذاكرة التي تحبكها**".[3] كما أن هناك دلائل تجمع بين السرد وسيرة الروائي في تركيب الأسرة وانحداره الريفي وتعليمه وانتقاله إلى أماكن مختلفة، وهناك تصريحات للكاتب توافق تفكير بطل الرواية المثقف والروائي والأستاذ الجامعي: «**أنا أكتب حياتي قطرة قطرة ولكن حياتي التي عشتها وحياتي التي يمكن أن أعيشها أو الحياة التي خسرتها، عندما أكتب شخصية قريبة مني أو تشبهني، كأن تكون أستاذا جامعيا أو فنانا هذه الشخصية فيها منّي لكنها ليست أنا في تفاصيلها، قد تكون أنا في روحها ففي مريم هناك بعضي...**

ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السيرة الذاتية، فيها الكثير مما حصل لي ولابنتي ولما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني، ولكن ليس ذلك ما حصل بالفعل وبكلّ دقّة، الرسائل الموجودة صحيحة وبعضها غير صحيح، إنّها ألعاب فنية فواحدة من الرسائل هي رسالة أحلام مستغانمي

---

(1)- المرجع السابق، ص 24.

(2)- علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص18.

(3)- يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1999 ، ص 95.

وليست رسالة زينب، أحلام هي الوحيدة التي خاطرت وزارتني في بيتي سنة 1993، وهذا لا أنساه رغم اختلافي معها حول الكتابة ووظيفة الأدب...».[1]

من خلال هذا التصريح الذي قدمه الكاتب حول عمله الروائي **ذاكرة الماء**، نستنتج أنه استعار من تقنيات السرد ما يجعله يتخفّى وراء البطل الذي اختاره، فتخلى بذلك عن حقه في السرد وهذا يجعلنا نبحث ونتقصى الروابط التي تجمع هذه الثلاثية "المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية"؛ لأن فيليب لوجون يدخل النصوص التي تستخدم اسما مستعارا في صنف رواية السيرة الذاتية ويقول: «**كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد انطلاقا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها أن هناك تطابقا بين المؤلف والشخصية في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار ألّا يؤكده**».[2]

إن رواية **ذاكرة الماء** خلت من ميثاق السيرة الذاتية التصريحي، واكتفى المؤلف بكلمة رواية على الغلاف – وهذا ما أشرنا إليه في العنصر السابق– واختار أن يسرد الأحداث على لسان البطل وهو أستاذ جامعي، لكن لم يصرح باسمه في ثنايا الرواية، وعلى الرغم من هذا إلا أن هناك العديد من الإشارات التي تحيل إلى تطابق المؤلف مع الشخصية البطلة.

تبدأ هذه الإشارات من الميثاق التمهيدي حيث يقول: «**سنتان من الخوف. وهل هما سنتان ؟**

طوال هذا الزمن النفسي الذي لا يُعدّ ولا يُحصى كنت أحلم بشيء صغير، صغير جدا ولكنه بالنسبة لي كبير، قبل أن تسرقني رصاصة عمياء، هو أن أنهي هذا العمل، نكاية في القتلة».[3]

فهذا القول يدل على واقعية الأحداث المسرودة في الرواية مع العلم أن الروائي وضع مصطلح **رواية** على الغلاف؛ لأن الظروف الاجتماعية والسياسية وقفت حائلا دون تصريح الروائي بها في مرحلتها الزمنية، كما أن الرواية بحكم طبيعتها الأجناسية التي تشتغل في التخييل

---

(1) – "هكذا تحدث واسيني الأعرج"حوار كمال الرياحي مع واسيني الأعرج يوم 20 أفريل 2007، متوفر على الرابط التالي:
http: //www.doroob.com/ p؟=16943

(2)– فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص37.

(3)– رواية ذاكرة الماء، ص 9.

تحرّر الكاتب من ضغط الإدلاء بمعلومات أو اعترافات للكشف عنها وتسويقها سرديا، لذلك تحصّن بالنوع حتى يخرج من دائرة الاتهام وتؤوّل الرواية بوصفها عملا تخييليا.

ويتخفى الروائي دائما وراء بطله بأن يقول: «**رجل على حافة الجنون يسرد يومياته بقلق وخوف ويأس، لا صديق له إلا البحر وربما، ابنته الصغيرة التي كبرت قبل الأوان، يهرب من الموت ولكنه يكتشف فجأة أن الموت انتقل من الخارج ليستقر في كأس القهوة التي لا يتوقف عن شربها درءًا لحالة الرعب التي سكنته. هل سيعيش بقية حياته كما يشتهي؟ هل سيمهله القتلة المتربصون حتى يملأ عينيه من صديقته وابنته.؟**».[1]

وهذا القول يشير إلى حتمية وجود علاقة بين السارد والمؤلف؛ لأننا نعتقد أن هذا النص فيه تجارب ذاتية للروائي، وما يؤكّد هذا هو القول الموالي: «**وها أنا ذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مثقلا برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة والماء وفاء لهذا الماء وتلك الذاكرة**».[2]

فإذا كانت هناك علاقة بين المؤلف والسارد فنحن هنا نكتشف العلاقة بين المؤلف والرواية التي تعتبر سجلا لأحداث ارتبطت به ومرآة تعكس جزءًا من تاريخ وطنه، يقول: «**في بلاد أوسع من قارة وأضيق من عين إبرة، يحدث هذا في يوم واحد من الرابعة صباحا حتى السادسة مساء وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري، ينحت هذا النص زمن المحنة الذي جعل من القتلة فجأة سادة المدينة**».[3]

أحداث هذا اليوم أثّرت في الروائي وخلقت حالة من التّماهي إلى درجة التطابق بينه وبين الأستاذ الجامعي، الشخصية الرئيسية في السرد وتؤكده الوثيقة التالية فقد قال:«**آه. بالضبط ما حدث في ذاكرة الماء، تلك الرحلة حدثت حرفيا وكما تعرف، النص مثل الإنسان يسافر وينتقل، ومرة في حوار مع مجلة ألمانية شهيرة سألوني سؤالا عن هذا الموضوع فتحدثت عن صعوبات نشر الكتاب وصادف أن قرأ هذا الحوار خالد المعالي صاحب دار الجمل بألمانيا فبعث لي رسالة عن طريق LE PARFUMENT DECRIVENT لكنّي كنت بالجزائر، وأتنقل**

---

[1]– رواية ذاكرة الماء ، ظهر الغلاف.

[2]–المصدر نفسه، ص9.

[3]– المصدر نفسه ، ظهر الغلاف.

بسرية تحت وقع التهديدات فقد هجرت البيت وتفرّقت العائلة، كنت في مكان وزوجتي في مكان آخر، ولما وصلت رسالة خالد المعالي إلى PARFUMENT بعثوها إلى الجزائر ثم إلى اتّحاد الكتّاب الذي بعثها إلى أماكن مختلفة، ثم وصلت إلى إحدى طالباتي التي أتت بها إليّ بعد قرابة سنة».[1]

وانطلاقا من هذا التصريح نكتشف أن السارد سيظهر في الرواية ملمّا بالأحداث، يلاحق الشخصيات ويتابعها من الخلف، يسجّل تصرفاتها في عملية حيادية حيث يقول: «**كانت الوجوه في المقبرة مثل قطع الحديد والنحاس. ازدادت الأمطار بقوة على غير عادتها في مثل هذا الفصل.كان القبر ينغلق وينفتح، يمتلئ ماء فيدخله طلبة وأصدقاء يوسف يفرغونه، ليمتلئ من جديد بالأتربة والوحل».** [2]

إن هذا المقطع يبرز لنا دقة الوصف المقدّمة ما يثير في نفسية القارئ تساؤلا محيرا: هل هذا الوصف نتاج مخيلة أو هو ارتباط حقيقي بالمكان؟ فالسارد هنا يقدم ما يمكن أن تراه العين المبصرة، فهو يشاهد الأحداث من الخلف ولكنّه سرعان ما يكون ظاهرا في الحدث نفسه، يقول: «**ازداد نحيب نوارة عندما وضعناه داخل القبر. تسابق الأصدقاء كل واحد يضع حفنة تراب يبحث عنها من تحت الطين ويرميها على التابوت الذي صار الآن في حفرة، أنا لا أحب الموت ولا الدفن ولا هذه النهايات المفجعة.**

نزعتُ وردة من قبر مفرد لفنان منسي ورميتها على قبره علّني في الربيع القادم إذا بقيت حيّا أجدها قد أينعت وأورقت».[3]

فهو يشاهد نوارة وهي تبكي ويشاهد الأصدقاء وهم يرمون التراب على قبر الفنان فيشارك هو في رمي وردة على القبر، فالوصف الذي قدمه السارد هنا هو وصف مرتبط بالواقع وهو منظور موضوعي عبرت عنه سيزا قاسم ووصفته بالكاميرا حيث تقول: «**بأن الكاميرا خارج الشخصيات، قد تنفتح العدسة فنرى المنظر الكلي وتظهر لنا بانوراما عامة أو منظر شامل**

---

[1]- "هكذا تحدث واسيني الأعرج"حوار كمال الرياحي مع واسيني الأعرج يوم 20 أفريل 2007، متوفر على الرابط التالي:
http: //www.doroob.com/ p؟=16943

[2]- رواية ذاكرة الماء، ص 334.

[3]-المصدر نفسه، ص 335.

مفتوح، أو قد تضيق فتتركّز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب نتعرّف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها».[1]

فالسارد هنا وصل إلى درجة من الدقة في وصف المشاهد سواء أكان من الخلف أم عن طريق المشاركة، وتظهر لنا العلاقة واضحة بينه وبين الشخصية؛ لأن السارد يظهر كمؤلف حقيقي للرواية ويتضح ذلك في صياغة الحدث والتعامل مع الشخصيات بالمستوى نفسه ومثال ذلك: «**ربما تشغلني كثيرا، احتلت جزئيات مهمة من حالات الصحو التي ملأتني اليوم. تركتها مريضة وتأخرت عنها ساعة تقريبا. ساعة تقول أنها تتحمّلها ولكن بألم.**

- **تعرف بابا مش أنت اللّي قلت: اللّي ينتظر شخص آخر مجنون.**
- **طبعا لأن كل لحظة تأخر من المنتظَر هي كمّ لا يطاق من الأسئلة والآلام من طرف الذي ينتظر.**
- **أنا هكذا كلما تأخرت عليّ».**[2]

فالسرد انقطع من لسان السارد ليبدأ على لسان الشخصية ويدخل في حركة حوار معها، وبالتالي نجد أنفسنا أمام صيغ مركبة للسارد بين سارد كلّي للأحداث وسارد شخص يمارس المصاحبة أحيانا والحدث أحيانا أخرى.

فهنا تظهر العلاقة الوطيدة بين السارد والشخصية، كما أنه أكثر من التحليل النفسي للشخصيات كشخصية مريم ونوارة وربما وسائق سيارة الأجرة والفنان يوسف وغيرها من الشخصيات الأخرى، فهي تقدم مواقفها الدرامية من منظور الأستاذ الجامعي بطل الرواية إلا أنها تختلف عن صوته في بعض الأحيان، فمثلا يختلف عن مريم في أمر البقاء بالجزائر بينما هي تلحّ على أهمية البقاء سليما، يقول: «**يكفي من المديح الخاوي أكتب حتى لا أموت... تسألني عن أحوالنا، نحن مثل بعضنا البعض تماما لا شيء تغير... هم يكبرون ونحن نشيخ بشكل جنوني.**

- **توحشناكم.**
- **و احنا كذلك.**

---

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984، ص151.

[2]- رواية ذاكرة الماء، ص 368.

– يا خويا يرحم والديك ألم تقتنع بأن الموت صار عند بابك؟

– عارف مخي صار معلّقا... المؤكّد أن الحياة هنا أقل تعقيدا ممّا تصورت. الموت حاضر يوميا لكن الناس مصرون على الحياة وإلى النهاية.

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

– أنا عاجز عن تفسير هذه العبثية التي صارت تملأني.

– أنت هو أنت عندما تصمّم لا تسمع إلا نفسك. ليكن. هل نزولك ضروري إلى المدينة؟».[1]

إن الدقة التي قدمها السارد هنا وتقديمه لباطن شخصية مريم وشدة خوفها من الموت إنما يوحي بواقعية الحدث، ويظهر لنا أن السارد عليم قادر على رسم تفاصيل الشخصيات وتحليلها وتعليل مواقفها، ويفرض آراءه ومواقفه عليها وهو مألوف في الرواية "**لأنه الشخصية الرئيسية التي تدور حولها الأحداث ويصف الأشخاص والأحداث من وجهة نظره كما أن السرد يتم بالمنطق والتماسك إلى درجة نقتنع معها أن أحداث النص الذي نقرأه قد وقعت بالفعل**".[2]

أما عن علاقة الشخصية بالمؤلف فهناك العديد من نقاط التشابه أو التطابق بينهما؛ فشخصية الأستاذ الجامعي في الرواية توحي بأنها المؤلّف نفسه، وذلك من خلال المقارنة بين نصوصه أو من خلال مصادر أخرى كاعترافات الكاتب نفسه أو المقابلات والحوارات.

وأوّل النصوص المتشابهة ما بدأت به الرواية وما قالته العرافة لأمّ السارد البطل بأنها حامل بصبي، وعليها تسميته باسم أحد الأولياء الصالحين يقول: «**قالت لها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعددة:**

– اسمعي يا لالّة مولاتي، بطنك حمل ثلاث صبيات تلاحقن الواحدة بعد الأخرى قبل أن يكون رابعك صبيا. خامسك أبشرك، سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 210.

[2]– محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيس السيرذاتية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2005، ص97.

وتربة الأولياء الصالحين. سمّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدّقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد».[1]

وقول العرافة هذا يتطابق مع الرؤية التي شاهدتها أم المؤلف **أميزار** حين رأت الولي الصالح سيدي محمد الواسيني وبشّرها بالصبي وطلب منها أن تسميه على اسمه حتى يتمكّن من حفظه. وفعلا ولدت أميزار صبيا في عيد الأضحى المبارك وعادة القوم آنذاك تسمي الصبي باسم المناسبة التي ولد بها مثلا **رمضان** إن ولد في رمضان، و**عاشور** إن ولد في عاشوراء و**شعبان** إن ولد في شهر شعبان، على هذا الأساس كانت رغبة جده في تسميته بـــــــ**عيد** لكن والدته رفضت بشدة وحكت له ما رأته وترجّته أن تسمّي الولد باسم واسيني وكان لها ما أرادت.

وهذه أولى النصوص المتطابقة بين الشخصية والمؤلف، كما أن والد البطل شهيد قتل أثناء الثورة التحريرية و لم يعرف قبره، يقول: «**أصعب المراحل في العلم الوطني هذه النجمة، ثم تلتفت إلى النافذة المطلة على الفراغ وتنتظر عودة والدي الذي كانت على يقين بأن عودته وشيكة مادام لم يعرف له قبر.كلّ الذين عرفوه من قريب أو من بعيد يقولون أنهم سمعوا أنه قتل**».[2]

ووالد المؤلف استشهد في الثورة التحريرية سنة 1959 إثر التعذيب، ونلاحظ أن البطل أستاذ جامعي وروائي، والمؤلّف جامعي وروائي يشغل منصب أستاذ بجامعة الجزائر والسربون الجديدة وهو من أصول ريفية تنتمي إلى قرية سيدي بوجنان بتلمسان.

والرحلة التي قام المؤلف بسردها في فترة زمنية محدودة مدارها أربع عشرة ساعة: من الرابعة صباحا حتى السادسة مساء وفق مخطط يبدأ بـــــــــــ:

" – أولا: رسالة إلى مريم.

- **ثانيا: المكتبة والبريد.**
- **ثالثا: المطبعة والاستفسار عن روايتي.**
- **رابعا: الحوار مع نادية في المطعم (لا أحد يعرف المكان إلا أنا وهي).**

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 11.

[2]– المصدر نفسه ، ص 42.

- **خامسا: المقبرة وحضور جنازة صديقي الفنان.**
- **سادسا: العودة في حدود الخامسة. (إذا كانت هناك عودة)".**[1]

وهذه الرحلة حدثت فعلا للمؤلف وهذا تطابق آخر واعتراف من المؤلف نفسه حيث يقول: «**آه بالضبط ما حدث في ذاكرة الماء. تلك الرحلة حدثت حرفيا وكما تعرف، النص مثل الإنسان يسافر وينتقل**». [2]

ونجد أن الشخصية الرئيسية في الرواية تحاول نشر رواية لكن دور النشر ترفض بسبب محتواها والمرحلة الزمنية الدامية التي عاشها المثقف الجزائري، يقول: «**لم يكن في نيّتي المرور على الدار لولا إلحاحات أحمد صاحبها على ضرورة الحديث حول وضعية روايتي الأخيرة التي صففها وسحب أفلامها، ومنذ أكثر من ستة أشهر وهي تنتظر السّحب، في كل مرة يقنعني بأن الشهر القادم سيكون آخر أجل، شهر يسحب شهرا وها نحن نصل إلى نصف سنة انتظارا. فكّرت في طبعها في مكان آخر ولكن التزامي الأخلاقي عطّلني عن كل شيء**».[3]

وهذا بالفعل ما حدث للمؤلف أثناء محاولة نشره رواية **ذاكرة الماء** التي رفضت جميع دور النشر نشرها، حتى وجد سبيلا إلى ذلك في **دار الجمل** الألمانية التي أصدرت طبعتها الأولى سنة 1997، ويعترف بذلك عندما صرح عن صعوبة نشر هذه الرواية ويرجع الفضل إلى خالد المعالي صاحب "دار الجمل" الذي قرأ حوار واسيني، فأرسل رسالة بُعثت إلى أماكن مختلفة؛ لأن واسيني كان يتنقل بسرية تامة في الجزائر. [4]

وبالفعل أمضى المؤلف وقتا طويلا حتى نشر هذه الرواية، حيث انتهى من كتابتها سنة 1995 ولكنه انتظر سنتين حتى خرجت للنور يقول: «**عندما سألته آخر مرة عبر التلفون عن وضعيتها قال لي:**

- **يا سيدي خليني نشوفك ونحكي معك.**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 229.

[2]- "هكذا تحدث واسيني الأعرج"حوار كمال الرياحي مع واسيني الأعرج يوم 20 أفريل 2007، متوفر على الرابط التالي:
http: //www.doroob.com/ p؟=16943

[3]- رواية ذاكرة الماء، ص 279.

[4]-"هكذا تحدث واسيني الأعرج"حوار كمال الرياحي مع واسيني الأعرج.

- **ولكن يا أحمد بزاف. عطّلتني كثيرا.**
- **يا سيدي الرواية كلمات وورق ولكن حياتك لا تتكرر دائما وعزيزة علينا».**[1]

وهذا إنما يدل على الوضع المأساوي الذي آلت إليه البلاد منذ سنة 1993 إلى سنة 1997،حيث أصبحت الجزائر مركزا للمجازر الدموية اليومية بلا توقف خاصة إذا تعلّق الأمر بالفئة المثقفة التي تتلقى التهديد ليل نهار، وكان المؤلف من بين هذه الفئة تفرقت عائلته، زوجته وابنه في فرنسا وهو مع ريما في الجزائر وسط مغامرة هو غير متأكّد من سلامته، حيث يعيش المنفى في بلده؛ إذ كان يقطن في شقة مقابلة للبحر لكنه لم يكن يترل إليه وهذه أكبر غربة، بالنسبة له كان سجين غرفة حتى الستائر تبقى دائما مسدلة ويعترف بذلك في كتاب **الفردوس الدامي** فيقول: «**أحيانا أنا لا أخرج من هنا، أجلس لأيام لأن العالم المحيط بي ليس لي، ليس عالمي وهذا أحد مصادر السخرية، والناس يساعدوننا على ذلك، معذرة على هذا الكلام بقلب مفتوح، هنا أنا لا أستطيع أن أشعر بجمال هذا البحر وشاطئه إلا إذا نسيت أين أنا وفي أي ظرف أنا هنا، أنا مجبر على ممارسة عملية النسيان لأتمكن من نيل شيء من المتعة، وهذه المسألة لا يمكن أن يوفرها لك إلا الليل. وترى المكان الجميل والسفينة التي لا تقلع من سيدي فرج إذ ذاك تشعر أن هذا البلد يجب أن يحب».**[2]

ولهذا نجد الناس يحرصون على سلامة بطل الرواية من أخطائه ومغامراته، وهذا ما فعله أحمد عندما رفض طبع الرواية يقول: «**– أنا أعرف أنّك مجنون ولا يمكن تعقيلك. الرواية قرأتها ثم أعطيتها لزوجتي وابنتي وصديق مشترك بيننا، كان رأيهم بالإجماع على ضرورة التأجيل. هل تريد أكثر من هذا؟ خائفون عليك لا أكثر.**

شعرت بالكلمات تقف في حلقي كالأشواك، كنت معطوبا حتى الأعماق، الرقابة كانت في السابق تسحقنا بقراءاتها القاتلة... شيوعي خطير، فرانكفوني ضد أصالته ودينه... اليوم تغيرت الأدوات لا رقابة على النص نراقب أنفسنا ذاتيا، لقد قتلنا من الداخل بعدما احتل الرقيب مخبأ له في أدمغتنا».[3]

---

(1)– رواية ذاكرة الماء، ص 279.

(2)– نوري الجراح: الفردوس الدامي – 31 يوما في الجزائر، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، دط،2000، ص 184.

(3)– رواية ذاكرة الماء، ص 285.

لقد كتب الروائي عن وعي وعن دراية وعن معرفة عميقة بالأحداث المذكورة في المتن الروائي؛ لأنها تتصل بتجاربه الشخصية ومحيطه الاجتماعي. إن رواية **ذاكرة الماء** تلتقي مع تاريخ أمة بكاملها فالكاتب عاش الاستعمار والاستقلال ومرحلة المأساة.

وهذه الرواية ما هي إلا صفحة من حياة الكاتب اختار أن يسرد يومياته بقلق وخوف على مدار يوم واحد، وأعلن عن ذلك صراحة مع شيء من التمويه، فالأستاذ الجامعي في الرواية هو نفسه المؤلف، ومن خلال الأحداث المتقاطعة نكتشف التماثل بين المؤلف والسارد والشخصية.

أما نص **سيرة المنتهى** فالأمر مخالف لما وجدناه في **ذاكرة الماء**؛ لأن الميثاق سيري ولكننا نصطدم بالخيال في البداية مما يُعقّد علينا بعض الأمور؛ لأن النمط السردي الذي اتبعه واسيني الأعرج في **سيرة المنتهى** يختلف عن **ذاكرة الماء**، وتتضح في هذا النص المقومات الفنية للعمل الروائي كطريقة العرض والبناء، كما يحمل بعض السمات السيرية من خلال تصريح الروائي بمصطلح **رواية سيرية**، وبالتالي فهذا العمل هو رواية في سيرة وسيرة في رواية، تتداخلان معا فنحسبها في بداية الأمر سيرة ولكن بمجرد أن نبدأ القراءة نكون أمام رواية بطلها **واسيني**، ويخوض مغامرة صوفية مع ابن عربي في مسالك النور، ونغوص في متاهة عميقة من الخيال تجعلنا نستغرب كيف تحمل هذه الرواية في طياتها مقومات السيرة الذاتية والخيال يغلب عليها؟ وهذا ما يجعلنا نبحث في درجة التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية.

إن الإعلان عن علاقة المؤلف بالنص كان في البداية، حيث أعلن الروائي عن ميثاق النص وكتب على الغلاف **رواية سيرية** وهذا العقد يكشف لنا علاقة المؤلف بالنص، وكيف يظهر في جميع القصص ويسيطر على المشاهد. وتظهر العديد من الشخصيات وتتوارى وتبقى شخصية واسيني هي المسيطرة والطاغية على كل المشاهد. وهذه العلاقة تظهر بشكل جلي من خلال التلفظ بالأسماء "**زوليخا، عزيز، حسن، حنا فاطنة، يما أميزار...**" وألقابه: "**سينو، لزعر الحمصي**" أيام صغره، والالتزام الذي يكشف فيه المؤلف عن تلك العلاقة إذ يقول: «**الحياة التي رويتها في سيرة عشتها كما اشتهتني لم تنشأ في الفراغ ولا في الراحة أبدا. فقد واجهت في حياتي الطفولية وما بعدها كسرا كبيرا متعدد الأوجه الذي ترك ملمسه وعلاماته على حياتي**».[1] وهذا يوحي أن هذه الرواية تحاول استعادة قصة حياة واسيني اعتمادا على الذاكرة، والذاكرة تقول ما تعتبره أكثر أهمية وهذا يكون ضمن المقاييس التي يحدّدها المؤلف.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 472.

ويعني هذا أن السارد سوف يسرد الأحداث ويحلّل الشخصيات ويبرز المواقف ويفرض الآراء، وبالتالي هذا السارد امتلك الرؤية من الخلف ويعلم أدقّ التفاصيل ويتتبع الشخصيات ويرسم ملامحها ويكشف مكنوناتها، كما اعتمد تقنية السرد بضمير الأنا وهي طريقة السرد الكلاسيكية في السرد القصصي الذاتي، وسيطر هذا الضمير على أجزاء النص كلها مما يسهم في توحيدها وجعلها مترابطة.

وفي بداية الرواية يقول: « **لمحته 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 بن عربي الذي اقتحم سدرة المنتهى قبل أن يقف عاجزا أمام ما يغشاها من النور والبهاء. سمعت نداءاته الخفية يوم طلب الملأ الأعلى وقيل له بينك وبينه حضرة الكرسي،فطار على أجنحة الكرسي ليغرق في نور حضرة قاب قوسين أو أدنى اللوح الأعلى في ظلمة أوحى حيث تتكشف معميات الأمور ومخبآت الأسرار**».[1]

وهذا يوحي بقدرة السارد على رصد الشخصيات وقربها منه؛ لأنه قدّم دقائق حركات ابن عربي وكشف عالمه الداخلي وتوغّل فيه من البداية، فهو يتحدث عن ذاته أولا، يعرف ما تعرفه الشخصية لأنها هو، ويرى ما تراه الشخصية نفسها فهو يتحدث من منظور ذاتي عن مشاعره وما يعتريها من رعشة وخوف؛ لأن السارد الأنا " **قادر على النفاذ إلى أدقّ الدّقائق وأكثرها غموضا**". [2]

وفي موقف آخر يظهر متأمّلا خائفا إذ يقول: «**كانت لحظة انفصال الروح عن الجسد قاسية، بينما كان مولاي السالك ذو اللحية البيضاء يمدّ لي يده ويسحبني نحوه، نحو بوابة النور التي انفتحت على كل الجهات حتى أعماني ضوؤها... كان مولاي السالك لطيفا معي... قبض على جبهتي الباردة جدا وتركني أستفرغ على راحتي ولم يقلقني أبدا. لم أشعر بشيء بعدها سوى بيديه الناعمتين وهو يمرر الماء على وجهي بلطف كبير ثم على كل جسدي كمن يغسل**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 18.

[2]- صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص66.

جثة ميت، سألني إن كنت أشعر بالبرد، قلت:لا، أحضر دلوا من الماء الدافئ، جردني من كل ثيابي. ستر ما بين سرّتي وركبتي...».[1]

إن درامية الحدث هنا وحدة المشاعر تستوجب استخدام ضمير الأنا "**لقدرته على تصوير العالم الباطني للشخصية**"،[2] كما نلاحظ الكثافة في استخدام ضمير المتكلم، حين ينقل كلمات شخصية "مولاي السالك" التي اشتركت معه في تطوير الأحداث التي يرويها، فهذا الصوت قدمه من وجهة نظره حيث تتبع حركاته الخارجية وغاص في أعماقه، وهذا ما يحدث مع جميع الشخصيات الخيالية فهي تدور دائما في فلك المؤلف وتحمل في طياتها آراءه ورؤاه خاصة فيما يتعلق بالمرأة التي كانت تقوده نحو مسالك النور، حيث عبّر من خلالها عن تجربته الصوفية.

وقد اعتمد على التجاور الحكائي في سرد الأحداث؛ لأن هذه الرواية مبنية على أكثر من حكاية، لدينا الحكاية المركزية وهي وصف موت واسيني ورحلته في الآخرة وتجاوز مسالك النور يقول: «**أغمضت عيني، تشبثت بغيمة التماهي، ثم شققت أرض المستحيل، ومشيت داخل مسالك النور وحيدا، بلا ظل ولا خوف**».[3]

هذه هي الحكاية الرئيسية لهذه الرواية السيرية وهي خيالية تدخل القارئ في متاهة حقيقية، ولكنها كانت بوابة المؤلف لاستذكار حياته التي برزت في الرواية كحكايات فرعية تسرد على لسان الشخصية الرئيسية واسيني، ويتناوب مع الشخصيات الأخرى المتمثلة في أفراد أسرته؛ أي أنّ كل شخصية تسرد سيرتها بنفسها: حنا فاطنة وبابا أحمد وزوليخا وعزيز ويما أميزار ومينا...

وينتقل السرد عن طريق الاستذكار، وما كان تسليم السرد إليهم إلا من أجل تجسيد الموثوقية في المسرودات والعبث بالزمن عمدا حتى يدخل القارئ في متاهة، ويضفي مسحة جمالية فنية على النص.

إن التطابق الحاصل بين السارد والشخصية الرئيسية تجلّى في هذه الفقرة: «**كان أنا أنا واسيني تماسكت وأنا أقبض على خشبة التابوت مثل طفل خائف يتحسّس أيّ شيء قريب منه لكي لا يسقط مغشيا عليه... رأيت اللّوح الذي كتب عليه اسمي وتاريخ ميلادي ووفاتي**

---

(1)- رواية سيرة المنتهى، ص 23-24.

(2)- سمير فوزي حاج: مرايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص29.

(3)-رواية سيرة المنتهى، ص26.

بالعربية واللاتينية وكلمة صغيرة كنت أكررها دائما: لقد عشتها كما اشتهتني لأنها كانت الأقوى، لم أكن استثناء عظيما في هذه الدنيا ولم أكن إلهًا صغيرا، لكنني لم أمر على هذه الحياة كغيمة جافة، كنت أنا المُسجّى داخل إزار أبيض مثل الحليب».[1]وهذا يعني أن السارد سوف ينطق الشخصية الرئيسية بآرائه وأفكاره، لكن عندما يكون هناك حوار بينه وبين الشخصيات الأخرى- أفراد أسرته- فإن هذه الشخصيات تتحدث بفطرتها مثل الحوار الذي جرى بينه وبين والدته عن أبيه أحمد.

«– في عزّ الشتاء أيضا عاد والدك إلى فرنسا إلى ميا. وكبرتَ في رحمي.

هو أيضا لم يكن سعيدا بهذه الحياة الصعبة. قلب ممزّق إلى آلاف الأجزاء،كنتُ محنته تخيل للحظة هناك امرأة تُسعده لغة وحبا، وهنا امرأة ريفية قدُّ حالها لا تُسعده إلا بحبّها وعفويتها وصدقها وأولادها. لكنه لم يقصّر في أيّ يوم أبدا في حقكم أما أنا فقد سامحته حتى قبل أن يسرقوا منه عمره تحت التعذيب، كان كل همي أن يرزقني الله ذكرا لكي تصمت نساء أعمامك وأرتاح أنا من سخريتهن.كانت ألسنتهن قاسية». [2]

فهذا يدل على واقعية وصدق الخطاب المقدم على ألسنة هذه الشخصيات فهي تتقاسم البطولة مع واسيني في النص؛ لأن السارد سمح لها أن تتحدث بضمير الأنا، هذا الضمير الموصوف بأنه **"دائري أو حلزوني مغلق"**. [3] يمكّن واسيني بطل الرواية من التحرك والاتجاه نحو الماضي والحاضر بحرية مطلقة.

كما نستنتج هيمنة الذكريات على الأحداث؛ لأن السيرة الذاتية تعتمد بالدرجة الأولى على فن الذاكرة؛ **"لأن الأنا تجتلي فيها صراحة وعلى نحو مباشر مترجمة هذه الحياة في امتدادها الدال أو في وقت بعينه من أوقات هذا الاهتداء، وله مغزاه الخاص وذلك في لحظة تحوّل من لحظات العمر"**. [4]

---

[1]– رواية سيرة المنتهى ، ص 40.

[2]– المصدر نفسه، ص125.

[3]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط،1988، ص188

[4]– جابر عصفور: زمن الرواية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1999، ص167.

واستعمل السارد عنصر التشويق في سرد الأحداث كي يجذب القارئ إليه ويجعله متوحدا مع العمل ولا يتركه حتى ينتهي منه، وهذا ما يبرز سبب إدخاله عنصر التخييل من بداية الرواية خاصة وأنها تعلّقت بوصف الموت ورحلة مسالك النور التي التقى فيها مع جدّه الأكبر الروخو الأندلسي وجدّته حنّا فاطنة وأمه أميزار وأخته زوليخا وأخيه سعيد ووالده أحمد وحبيبته مينا، وكلهم أموات لكنه أنطقهم الواحد تلوَ الآخر، وهذا ما جعل السيرة تنجح نجاحا إبداعيا لا وثائقيا؛ لأنها مكتوبة بفن ولغة فيها إبداع وقدرة على الخيال والربط بين مختلف نواحي الحياة، والقدرة على التنقل بين الآخرة المبتدعة والدنيا.

وهذا لم يزد النص إلا قربا من الواقع وتطابق المؤلف مع السارد والشخصية لظهور اسم المؤلف على الغلاف، واسم الشخصية الرئيسية واسيني بالإضافة إلى مصطلح سيرة الذي ربط النص بحياة المؤلف، وجاء ما يوحي بواقعية المضمون والتصاقه بحياة المؤلف حيث يقول: «**هكذا انتهت الصفحات الأخيرة من سيرتي: عشتها كما اشتهتني، ولم ينته صخب الكتابة. لم أعمل في هذه السيرة فقط على ما أسعفتني به الذاكرة وحدها والذاكرة في هذه الحالات تسعف؛ لأن الأمر لا يتعلق بتفاصيل هاربة ولكن بجوهر صنع حياتي، وإنما حاولت ألا أتخلى عن حاضر هو فيّ بقوة**».[1]

وهذا تصريح يجعل القارئ مؤمنا بالتطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، ومما يزيدنا قناعة تقنية السرد الموظفة بضمير المتكلم في كل الصفحات، ولم يختف المؤلف بأقنعة الرواية للمواربة وبهذا يتحقّق شرط فيليب لوجون في تطابق الثلاثية.

وفي الأخير يمكن أن نستنتج من خلال هذه الدراسة التحليلية أن هذا النص هو عمل فني متخيل مادّته أحداث ووقائع من الحياة اليومية للكاتب مارس معها لعبة الخيال التي ساهمت في إضفاء مسحة جمالية فنية على الرواية، وهذا ما يتنافى مع السيرة الذاتية لكنّ السارد لجأ إليه؛ لأن الذاكرة التي قال عنها إنها تسعف أثناء الكتابة تخون بين الفينة والأخرى، خاصة في مرحلة الطفولة لبعد الفترة الزمنية، كما أنها وسيلة مهمة لكسر رتابة السرد المتعلق بذكر الحقائق وأداة لدفع الملل عن القارئ.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 471.

ومن هذا المنطلق واستنادا إلى ما ذكره **جورج ماي** في كتابه **"السيرة الذاتية"** الذي وضع سلّما من الألوان يحدّد فيه درجة حضور السيرة الذاتية استنادا إلى الحقائق المقدمة في الرواية فيضع **الرقعة الأولى** ذات اللون البنفسجي للروايات التاريخية التي تحمل في طياتها حضورا ضعيفا لشخصية المؤلف.

أما **الرقعة الثانية** فكانت للون النّيلي حيث خصصه للروايات السيرية التي يرتكز فيها الحديث عن الشخصية الرئيسية ،لكن لا نلمس تطابقا بين هذه الشخصية والمؤلف، ويكون الهو حاضرا في سردها بقوة وأحيانا أخرى نجدها مكتوبة بالأنا التي تحضر دائما في السير ولكنها تخرج من دائرة السيرة الذاتية وتدور في فلك الرواية لبعد الشخصية عن المؤلف.

تأتي **الرقعة الثالثة** وهي ذات لون أزرق تنضم فيها الروايات السيرذاتية المكتوبة بضمير الغائب ويوجد تطابق بين شخصيتها الرئيسية والمؤلف.

أما **الرقعة الرابعة** ذات اللّون الأخضر فهي للروايات السيرذاتية المكتوبة بضمير المتكلم – الأنا – مع حدوث التطابق بين المؤلف والشخصية دائما.

نصل إلى **الرقعة الخامسة** وكانت للّون الأصفر وخصصها للسيرة الذاتية الروائية وهي لا تنتسب إلى الرواية وإنما أدخلها مع السيرة الذاتية وإن شابها بعض الخيال.

ثم تأتي **الرقعة السادسة** التي كانت للّون البرتقالي وحدّدها للسيرة الذاتية المكتوبة باسم مستعار.

أما **الرقعة السابعة** ذات اللون الأحمر فهي للسيرة الذاتية وتختلف عن الرقعة السابقة من حيث الأسماء؛ تلك أسماؤها مستعارة أما هذه فأسماء الشخصيات حقيقية وتدخل فيها جميع السير الذاتية التي يستطيع القارئ الجاهل بحياة مؤلفها أن يربط النص بصاحبه.[1]

ومن خلال اطلاعنا على سلم الألوان نحاول ضبط الرقعة التي تنتمي إليها **سيرة المنتهى**، فهذا العمل احتوى مقومات الرواية والسيرة الذاتية معا؛ أي أننا نجد الحقائق مصاغة بطريقة فنية خرجت به عن الوثائقية وكان هذا عمدا من الكاتب إذ يقول: «**كانت رهاناتي الكبيرة في هذه**

[1]- جورج ماي: السيرة الذاتية، ت: محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، قرطاج،1992، ص200-206

السيرة كمشروع كتابي واضحة؛ لأن المعلومات الحياتية والذاكرة بكل ثقلها لا تكفي، فهي تحتاج إلى سند فنّي حقيقي يحملها ويحتويها ويخلق جسرا بينها وبين القارئ. فقد حاولت بكل جدية واحترام لذكاء القارئ على كتابة نص لا يقطع علاقته بالأدب.

كان أيضا شرطي من هذه السيرة أن تقولني بصدق وأن أمارس حربي الداخلية مع الحقيقة وأشكالها الخارجية، أعرف مسبقا أن أيّة سيرة لها حدودها القصوى التي لا تتخطّاها بسهولة، وهو ما يعقّد سردها وصراحتها ونظامها الذي تسير وفقه، لكن ماذا تساوي سيرة بلا صراحة مع علمي المسبق أن لكل سيرة أيضا حيلها الخبيئة التي تقدم بها صراحتها الخاصة».[1]

وبهذا يكون هذا العمل ضمن **الرقعة الخامسة** ذات اللون الأصفر، فهي سيرة ذاتية روائية مكتوبة بضمير الأنا وكان الكاتب في قمة ذكائه ؛لأنه في الواقع كتب سيرة ذاتية ولكنها تخص فقط مرحلة الطفولة أما الجزء الأكبر منها فقد كان لسيرة مينا أو آمنة قصة حبه الطفولي، التي احتلت القسم الأكبر من العمل، ثم يمزج الخيال مع التاريخ وكان ذلك أثناء حديثه عن جده الموريسكي سيد احمد بن خليل الروخو الذي فرّ من محاكم التفتيش المقدس ووجد نفسه على أرض غريبة، ما يجعلنا نلمس ملامح السيرة التاريخية ،وما حدث للمسلمين في غرناطة سنة 1501 وتنصيرهم جبرا بسبب المرسوم التنفيذي الذي أصدره الملك فرديناند وزوجته إيزابيلا، كما نجد سردا عريضا لتاريخ الأندلس، وعرضا كبيرا لجانب من سيرة أمه وجدته، ثم يعود مرة أخرى إلى ميغيل سرفانتس ودون كيشوت، وكل هذا يتخلله الجانب الصوفي المتعلق بابن عربي وتأثير كتاب المعراج عليه.

لذلك فهذا العمل هو مجموعة من السير "سيرة واسيني وميما ميزار وحنا فاطنة ومينا وسيد احمد بن خليل الروخو"

سيرة المنتهى	سيرة روائية	اسم الشخصية نفسه اسم البطل
المرجع: واقع + خيال	السرد بضمير الأنا	اسم البطل: واسيني / اسم المؤلف: واسيني
الميثاق: رواية سيرية	سيرة روائية بضمير الأنا	حدوث التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 482-483.

أما عن **ذاكرة الماء** فهي تنتمي إلى الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر فهي **رواية سيرية** مكتوبة بضمير الأنا، زاوج فيها الروائي بين صدق السيرة ولعبة المخيلة التي هيّأت للروائي زاوية من الحرية صاغ فيها مختلف آرائه وأفكاره، فالرواية السيرية توفّر إمكانات غير محدودة للكاتب عكس كتابة اليوميات والمذكرات التي تقتضي الوفاء والأمانة في سرد الأحداث.

لذلك اختار الروائي أن يتحدّث عن شبابه ويصوّر الحياة الاجتماعية والثقافية وخاصة السياسية في العشرية السوداء، كما عبّر عن ملامح الهوية الثقافية للمجتمع الجزائري، سعيا منه إلى إقناع القارئ بحقيقة ما ورد في الرواية.

وهذا جدول توضيحي يلخص ما قلناه من تحليل وتعليل.

ذاكرة الماء	رواية سيرية	اسم الشخصية غير مصرح به
المرجع: الواقع+الخيال	السرد بضمير الأنا	اسم المؤلف: واسيني، اسم الشخصية البطلة: غائب، كنيته: الأستاذ الجامعي.
الميثاق: رواية	رواية سيرية بضمير الأنا	حدوث تطابق بين السارد والمؤلف والشخصية.

وما يمكن ملاحظته في الأخير أن **ذاكرة الماء** تحدّث فيها الكاتب عن سيرة شبابه كيف أكمل دراسته بسوريا وكيف عمل أستاذا جامعيا، أما **سيرة المنتهى** فقد كان حديثه عن مرحلة الطفولة حيث رسم لنا عالمه الضائع ومنح حياته الماضية شكلا إبداعيا.

إن فعل الكتابة في العملين ارتبط بالذات من خلال الأنا الساردة والتي مثّلت بدورها الأنا الفاعلة في النص، فالذات هي المحور الذي تدور حوله السيرة الذاتية وتتفرع عنه موضوعات عديدة تصور علاقتها بالوجود. وهي بؤرة الخطاب والشخصية التي تدور حولها الأحداث حتى الشخصيات الثانوية لا تظهر إلا مرتبطة بها. وبالتالي فإن هذه الذات هي التي تتحكم بكل تفاصيل النص وتمارس سلطتها على الأصوات الأخرى وتعلن أحقيتها في الوجود.

4- الصدق والصراحة:

إن محاولة الصدق والصراحة والتجرد في تصوير الماضي يساعد على معرفة الإنسان للأسرار النفسية، وعلى كاتب السيرة الذاتية أن يصور نفسه تصويرا صادقا وهو ما يرفضه كثير من النقاد؛ لأن أمر الكتابة الحقيقية عن الذات هو محاولة فقط خاصة إذا اتّسمت الكتابة بنوع من الغرور، ويقول فيلب لوجون: «**كيف يمكن لنص أن يشبه حياة؟ هذا سؤال قلّما يطرحه أصحاب السيرة على أنفسهم ويفترضون دائما أنه محلول ضمنا. يمكن للمشابهة أن تقام على مستويين: مستوى الشكل السلبي (عناصر المحكي)، ومستوى الشكل الإيجابي (مستوى المحكي برمته) وهنا يتدخل ما نسميه بالصدق فتتعلق الدقة بالخبر والصدق بالدلالة، فالنموذج في حالة السيرة إذن حياة إنسان كما كانت بالفعل**».[1]

من خلال هذا القول نكتشف أن منظّر السيرة الذاتية فيليب لوجون قد وضع شرطا آخر لتحقق السيرة الذاتية وهو الصدق والصراحة باعتبارها أهم الشروط التي يجب أن تتوفر؛ لأنها مرتبطة ارتباطا متينا بالميثاق، وبها تتميز عن باقي الأجناس الأدبية، لذلك على الكاتب توخي الصدق فيما يقول قدر المستطاع حتى نعتبر ذلك العمل وثيقة تاريخية ومرجعية هامة يعود إليها القارئ والباحث على السواء؛ لأن" **الصدق هو ميثاق يعزّز رابط التواصل بين المرسل والمتلقي، ويساعد في إنجاز تمرير الدلالة التي يقصد الأول تبليغها للثاني**". [2]

وفي هذا يقول إحسان عباس: «**إنّ كاتب السيرة الذاتية لا يصوّر نفسه فحسب وإنما يحكم عليها ويحاول أن يتجرّد من الرابطة العاطفية التي تشده بها، ولكنّ الصدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل، والحقيقة الذاتية صدق نسبي مهما أخلص صاحبها في نقلها على حالها ولذلك كان الصدق في السيرة الذاتية محاولة لا أمرا متحققا**».[3]

من هذا المنطلق نحاول أن نكتشف مدى التزام الكاتب واسيني الأعرج بالصدق والصراحة في هذين العملين، بحيث يكون مبدأ الصدق المكوّن الأساس لقراءة الخطابين، فقد عمد في **ذاكرة الماء** إلى التخفي وراء نصه وتوظيف عناصر الرواية التي لا تفرض على الكاتب الالتزام بالصدق والصراحة إذ يقول: «**ذاكرة الماء هي الأقرب إلى السيرة الذاتية، فيها الكثير مما حصل لي**

---

(1)-فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 54.

(2)- سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013 ، ص91.

(3)- إحسان عباس: فن السيرة الذاتية، دار صادر، بيروت، ط2، 1996، ص113.

ولابنتي ولما حدث لزوجتي التي رحلت مع ابني. ولكن ليس ذلك ما حصل بالفعل وبكل دقة. الرسائل الموجودة صحيحة وبعضها غير صحيح. إنها ألعاب فنية فواحدة من الرسائل هي رسالة أحلام مستغانمي وليست رسالة زينب».[1]

فهذا العقد الذي التزم به الكاتب إنما ليظهر نيته المزدوجة في هذا العمل، فهو من ناحية يثبت أنه سيرة ذاتية ويؤكّد تبنّيه الصدق في كلامه، ومن ناحية أخرى يكشف لنا وضعه حدّا للحقيقة والاحتفاظ ببعض الأسرار؛ لأن هذا النص كتب في مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر وهي مرحلة العشرية السوداء التي ظهر فيها تيار استفاد من التطورات السياسية والأمنية للبلاد والكتابة الإبداعية وهو الاتجاه الذي انخرط فيه واسيني.*

فهذه الرواية بقدر ما حضرت فيها الحقيقة الكلية غاب عنها الصدق التام، ولا يعود ذلك إلى عدم التذكّر وإنما إلى الموضوع في حدّ ذاته؛ لأنها تمسّ بشكل مباشر العلاقة بين السلطة والشعب في مرحلة زمنية حدّدها الروائي **من 1993 إلى1995**.[2]هذه المدة هي بمثابة رسالة حرص الكاتب على إخراجها للنور حتى لا يدفن التاريخ يقول: «**قبل أن تسرقني رصاصة عمياء هو أن أنهي هذا العمل نكاية في القتلة**».[3]

فهو يسعى إلى تحرير التاريخ عن طريق الرواية بصيغة فنية جميلة مربكة في الآن ذاته، إذ تضع القارئ في ورطة حول مصداقية الأحداث خاصة وأنه استخدم تقنية القصاصات الصحفية من أجل التلاعب بالسرد، هذه القصاصات تتحدث في أغلبها عن الجرائم وعنفها، وكان هدفه من هذه الأخبار هو التأكيد على دموية الوضع بالجزائر، وسياسة اللعب التي تتخذها الجرائد من أجل خداع المواطن.

---

[1]- حوار واسيني الأعرج مع كمال الرياحي في 20 أفريل 2007، متوفر على الرابط التالي:

http ://www.doroob.com/ p=16943

*-هذه الدراسة قدمها الدكتور بوشوشة بن جمعة حيث يقول:«تكشف المدونة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي على انخراط عدد مهم من نصوصها في مذهب التجريب، وإن تفاوتت درجات وعي كتّابها بشروطه وآلياته لما يستثمرونه من أشكال وتقنيات، بغية التعبير عن الإشكاليات المستحدثة الناجمة عن التحولات المتأزمة التي ما فتئت تشهدها مختلف أبنية المجتمع الجزائري منذ الاستقلال إلى الآن، وما نجم عنها من أحداث جعلت البحث عن أشكال تعبيرية جديدة يكون ضرورة في نظر الجيل الجديد من كتاب الرواية الجزائرية والذي نمثل له بواسيني الأعرج ورشيد بوجدرة وجيلالي خلاص والحبيب السايح وغيرهم». سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص20.

[2]- رواية ذاكرة الماء، ص8

[3]- المصدر نفسه،ص 9.

كما أنه لا يذكر الاسم الكلّي وكأنه في حالة تحفّظ على الرغم من أن الرواية تفضح النظام في فترة التسعينيات، فيضع نقاطا في القسم المحذوف أو خطّا طويلا مثل هذا الخبر الذي قيل في النشرة: «**امتدت هذا الصباح أيدي الإجرام والخيانة إلى الفنان والشاعر والأستاذ الجامعي يوسف..... الذي اغتيل في ساعة مبكرة**».[1]أو مثل هذا الخبر الذي سمعه من المذياع: «**لقد تمّ التعرف على قاتل الشاعر والفنان يوسف وهو القاتل الثاني بعد الحلاوجي ــــــــــــــ الخضار. ويعتقد أنه عضو في فرق القتلة التي تقوم بعمليات الاغتيالات أو بتمويلها. وسنوافيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة**».[2]

وهذا النوع من التستّر لا نجده فقط في الألقاب والأسماء وإنما نجده كذلك في التواريخ، حيث لا يذكر السنة كاملة ويظهر ذلك في جميع القصاصات الصحفية مثلا: «**تكذيب: السيد... وزير الثقافة والاتصال يكذّب كل الأخبار التي تقول بأن الأذان التلفزيوني الوطني سيتوقف بثّه بعد شهر رمضان، بالمناسبة يطمئن السيد الوزير جميع المؤمنين بأن هذه السنة الحميدة التي أعادت إلى التلفزة وطنيتها، وترسّخها الديني ستستمر بعد هذا الشهر الكريم. جريدة الشعب (...)199**».[3]

وهذه التقنية هي إخفاء جزء من الحقيقة وتمويه القارئ ونوع من القيود التي حدّت من رغبة الكاتب في الكشف عن الحقائق بسبب القوى الاجتماعية والسياسية بالدرجة الأولى وخوفه منها، ووضع المسألة في جانبها المطلق والعام، لذلك فإن الصدق يظهر بدرجات متفاوتة في الرواية، تخفّ درجته في ذكر التواريخ والأسماء خاصة ما تعلق منها بالسلطة، وترتفع إذا تعلّق الأمر بنفسه أو أسرته أو محيط عمله رغبة منه في التقرب من نفسية القارئ بصدق.

إن هذه الأحاديث الصحفية تعتبر صوراً ذاتية مهمّة بالنسبة إلى الكاتب، وتتميز هذه الأحاديث بالتركيز الشديد إذ تحاول عرض حياة خصبة في مساحة محددة وزمن محدد، والكشف عن جوانبه المجهولة، وهي تعتمد أسلوب العرض، والذي له أهميته في كشف بعض الجوانب

---

[1]– رواية ذاكرة الماء ، ص47.

[2]– المصدر نفسه ، ص 47

[3] – المصدر نفسه، ص 75.

الشخصية، فانفعال الشخصية في موقف معيّن وهدوؤها في موقف آخر، وارتياحها في هذه المسألة أو عدم ارتياحها كلها يعطي انطباعاً معيناً عن الشخصية فضلاً عن الانطباعات الأخرى.[1]

ونلمس صراحته وصدقه أكثر في الحديث عن أجواء العمل يوم الثلاثاء؛ لأنه يتحدث عن شخصيته ونفسيته المرهقة الساخطة على المجتمع، وشعوره بالألم والمرارة عندما يفتح صندوقه البريدي في الجامعة ويجد رسائل تهديد يقول: «**كلّما فتحت صندوق البريد في الجامعة وقبل أن أفتح الرسائل المنتفخة التي لا تحمل عناوين باعثيها تنظر إليّ مريم بعيون مدوّرة تقرأ قسماتي، تلمس الخوف والترقّب والسؤال وهم يرتسمون على تفاصيل وجهي، وأقرأ أنا قراءتها ودهشتها**

- **هه. هم دائما، بأختامهم الواسعة ورعبهم؟.**
- **وهل هناك شخص يتذكّرنا ويعرفنا في هذا الخوف غيرهم شيّبوا حياتنا الله يشيّبهم**». [2]

إن هذه الفقرة تبيّن لنا صدق الموقف الذي قدّمه وعايشه، كما أنه يجسّد "**التقاط تفاصيل العوالم الداخلية والخارجية للشخصية الروائية، واستبطان ما يصطرع في أعماقها من مشاعر متداخلة على نحو من القلق الوجودي تجاه الذات والعالم**". [3]

ومن صدقه وصراحته أيضا حديثه عن طفولته وذهابه إلى الحمام مع والدته يقول:« **كانت أمي تدخلني بسهولة إلى الحمام أمام عيني المسؤولة، لكن مع الزمن بدأت المسألة تتعقد كبرت وأمي ظلت تصرّ على إدخالي معها وهي تصرخ في وجهي: أنت خايب ما تعرفش تْحكّ ظهرك تدخل بوسخك وتخرج به**».[4]فالروائي هنا قام بتعرية ذاته للقارئ بكل صراحة وكشف عن نفسه حين وصف النساء في الحمام «**كنّ معظمهن عاريات أو نصف عاريات**». [5]ونقل ما جرى بينهن من أحاديث عن العلاقة الحميمية مع أزواجهن، وهذا يثبت أن الكاتب لم يخف مطلقا

---

[1]–خليل شكري هياس: السيرة الذاتية المفاهيم والحدود في ضوء نظرية الأجناس، مجلة الموقف الأدبي، ع404، سنة 2004، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ص240.

[2]– رواية ذاكرة الماء ، ص 56.

[3]– محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2013، ص53.

[4]– رواية ذاكرة الماء، ص 120-121.

[5]– المصدر نفسه، ص122.

من تعرية ذاته وكان همّه نقل الحقيقة كما يراها هو؛ لأن هذه الحقيقة متعلقة بتجربته الشّخصية لا السياسية التي كان يضع لها حدودا من الحذر والحيطة، وهنا يتوافق الكاتب مع **كوليت خوري** التي قالت في مقابلة لها بإذاعة **مونت كارلو** يوم 4 جوان 1981: «**وربما لا يوجد في هذه الحياة أحلى من تعرية الإنسان ذاته والتكلّم عليها، فالورق صافٍ أبيض يتقبّل اعترافات الكاتب ويفتح صفحاته له، ولكنّها صعبةٌ في آنٍ واحدٍ؛ لأنّه يخشى الآخرين وكراهيتهم له في النهاية**».[1]

ثم إن وعي المؤلف المبكّر في الحمام ومشاهدته النساء عاريات قد نُحتت في ذاكرته وعبّر عنها بصدق عندما نقل حديث النسوة وتخيّل نفسه زوجا لكل واحدة وجرّب إحساسه، عندئذ أدرك أنه كبر قبل الأوان وكلام صاحبة الحمام على حق يقول: «**شعرت بصدق كلام صاحبة الحمام، يبدو أنّي بدأت أكبر بسرعة، وبدأت أفهم أشياء كان يجب ألّا أفهمها في هذا الوقت المبكر**».[2]

فذاكرة الطفل واسيني وحديثه عن الحمامات هي صورة ارتسمت في مخيّلته بكل ما فيها من صدق وصراحة، خاصة عندما يحدّد هوية الأشخاص ومعالم الأمكنة في مثل قوله: «**كان حمام الوردة حماما تركيا ضخما مزخرفا بالنقش والزلّيج والكارلاج الملون القديم، لكن مع الزمن بدأ يتآكل من الداخل ويفقد ملامحه وتعلو حيطانَه أشكالٌ خضراء من جراء الرطوبة**».[3]

وما يمكن ملاحظته هنا أن الذاكرة تنشط جيدا رغم طول المدة الزمنية التي يتذكرها، فهذه الذاكرة ألقت مخزونها للعراء، حتى أن الكاتب هنا لم يحاول حجب بعض المخزونات كما يتضح في هذا الحوار:

« – يا أختي أميزار وليدك ولى كبير. البركة راه عزري.

– هذا يخوف بركه بركه. ما خفتوش حتى من الكبار تخافوا من الصغار...

– مها فائق العطار: السيرة الذاتية في الأدب العربي، مجلة الموقف الأدبي، ع313، سنة 1997، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق

[1] ص130.

[2] – رواية ذاكرة الماء، ص123.

[3] –المصدر نفسه ، ص121.

وقبل أن تغرق معها في نقاش التحلال كالعادة والقيل والقال تكون خالتي حليمة الطيابة قد سحبتني من يدي اليمنى بقوة ونزعت سروالي وأنا مندهش منعدم المقاومة، ثم طوطت عضوي وهي تقهقه بأعلى صوتها.

- **كه كه يا لالة وريدة، هذه الدودة خوفتك؟ قوقاوة ما تقتل ما تحيي».**[1]

ويتأكّد الصدق والصراحة مرة أخرى من خلال التسمية وإفصاح الذاكرة عن أشيائها الدفينة، حيث حاول الكاتب أن يكون موضوعيا في ذاتيته و لم يقدّم الصورة الإيجابية فقط؛ لأن غايته تقديم ذاتيته للعالم كما هي وكما كانت.

إن مرحلة الطفولة والحديث عنها توحي بصدق ما يسرد؛ لأنها بقايا علقت بالذاكرة حيث استند إليها في عملية السرد و لم يستعن بوسائل أخرى كالأم والجدة أو أفراد أخرى من العائلة باستثناء خبر حمل أمه به بعد ثلاث بنات وتسميته بواسيني على اسم الولي الصالح في منطقة تلمسان، وكانت هذه الصدفة الأولى في حياة واسيني؛ لأن اسم عيد لم يرقه كثيرا لو أنه عاش به يقول: «**أدين للصدف الحياتية بكل حياتي:**

أولا:كنت سأسمى العيد تبركا بعيد الأضحى وجريا على عادة القرية عندما يولد إنسان فجر موسم ما: العيد يسمى عيدا، الربيع يسمى ربيع، رمضان يسمى رمضان وهكذا. ولدت فجر عيد الأضحى لأم رزقت بثلاث بنات وظلت تحلم بصبي. في ليلة المخاض جاءها سيدي محمد الواسيني الصوفي المعروف في المنطقة والولي الصالح، وطلب من الوالدة وهو يزورها على حصانه الأبيض:سترزقين ذكرا سمّه باسمي وإلا سأمر في اليوم الموالي وآخذه معي...»[2]

إن المخزون الذي أخرجه الكاتب من ذاكرته يعدّ معلما واضحا لحضور الأنا واعترافاتها بحقائق ماضية، كما أننا لن نجد صعوبة في اكتشاف صدق وصراحة الكاتب خاصة في المواقف التي مرت به أثناء عمله، ومن ذلك موقف الطالبة **جليلة** التي عرضت عليه المساعدة حتى تحميه من غدر القتلة يقول:

---

[1]-رواية ذاكرة الماء، ص 121.

[2]- سهام شراد: واسيني الأعرج، قاب قوسين أو أدنى، حوارات في الرواية والكتابة والحياة من2004 إلى2014، منشورات بغدادي، ط1 ، 2014 ، ص214.

- «أستاذ هل عرفتني؟
- هاه. جليلة، وهل تخفى الأقمار والوجوه الطيبة؟

لم يكن الأمر صعبا عليّ لتذكرها. فهناك في قاعة المحاضرات أكثر من خمس مائة وجه يعبرون يوميا المدرج ذهابا وإيابا، لكنّ هناك وجوها تلتصق في الذاكرة كلما رأيناها وبعد سنوات طويلة...

- **شوف يا أستاذ أنت متعب وأنا متعبة لأجلكما، عرفت من صديقة قريبة ما يقع لكما**
- **يا سيدتي مثلنا مثل بقية هؤلاء الخلق الذين يقتلون يوميا.**
- **أعرف كل هذا. شوف أقنعت والدي بقضيتكما فأعطاني مفتاح فلته في شرشال، فهو لا يستعملها إلا في فصل الصيف، مكان هادئ وجميل.خذ زوجتك وأبناءك واختف قليلا عن الأنظار هؤلاء القتلة همج. أشعر برائحة أرجوك غادر ولو مؤقتا هذه المدينة».**[1]

فهذا الحوار الذي أورده الكاتب يكشف لنا معاناتَه النفسية التي يمرّ بها أثناء العمل أيام الثلاثاء، كما أنه يجسّد لنا واقعة تجسّد لنا بدورها اسما ومكانا "الجامعة وجليلة". هذا التحديد لا يترك ثغرة للتشكيك في مصداقية ما يقول خاصة، كما أن الإحساس بالهلع والجحيم يجعلنا ندرك تماما صدق الكاتب وشفافيته، فهو "**يتمثل الواقع ويجعل من اللغة وسيطا لإعادة إنتاجه، وفي هذه العملية يتحرك اللاشعور وتصبح الذاتية موجّها أساسيا لإنتاج الواقع عبر اللغة**".[2]

لقد حاول واسيني أن يكون صادقا في سرد حياته، ولم نلمس الغموض إلا في التستر عن بعض الأسماء والمحطات التاريخية، فقد عاش مرحلة أمنية غير مستقرة —مرحلة الإرهاب– وأصبح مهدّدا بالقتل مع ثلة من المثقفين، وجرّب معاناتها وهذا ما انعكس على عمله الذي استند إلى "**فعل الذاكرة الضائعة أو المكسورة عمدا**".[3]

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 58.

[2]– سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، ص108-109.

[3]– سهام شراد: واسيني الأعرج، قاب قوسين أو أدنى، حوارات في الرواية والكتابة والحياة من2004 إلى2014، ص376.

وكان الصدق سيد عمله وهذا ما تبناه فعلا؛ لأن لذة الصدق لا يمكن أن تكسرها شهوة القارئ ، ويقول في ذلك: «**إذا غاب الصدق وأدخلنا التقييمات الأخلاقية من الأفضل ألا نكتب وأن نصمت أو نكتب شيئا آخر، عليك عندما تكتب أن تتحمّل الضرر المحتمل**».[1]وهذا بالفعل ما نجد في **ذاكرة الماء**؛ لأنها تتحدّث بصدق عن تجربة سياسية أمنية خطيرة مرّت بها البلاد، ونقلها الروائي في نصه نقلا أمينا لكنه واجه الكثير من المتاعب بسبب الصدق المفرط فيها، وهذا ما جعلها تتأخر في النشر سنتين تقريبا، يقول: «**الكتابة عندما تخلو من حسّ المغامرة تصبح كلاما عاما وفارغا الذي بقي بينه وبين الموت مسافة إصبع أو كأس قهوة صباحية. لا يتمنى شيئا خاصا وهو يموت سوى قول كل ما كان يمكن قوله مهما كان الثمن غاليا، سيتحسّر كثيرا على الكلمات التي بقيت في حلقه مثل السدّادة. أنا شخصيا عالمي لم يعد يساوي أكثر من هذه الكلمات التي أتشعنق فيها كل صباح وكالأرجوحة التي قد ترميني ذات يوم في مدفن أو في هاوية أو ربما... في حديقة زهور** ».[2]

وهذا يدل بقوة على أن هذا النص ليس سيرة ذاتية فقط وإنما هو سيرة جمعية تعددية لأمة بكاملها، هذه الذاكرة التي حاول البعض إخمادها؛ لأنها تحمل مآسي وأحداثا تشكّل جزءاً مهمّا من الذاكرة الجمعية العربية.[3]

إن رواية **ذاكرة الماء** تلتقي بتاريخ أمة بكاملها؛ لأن الكاتب عاش الاستعمار والاستقلال ومرحلة المأساة؛ أي لها علاقة وطيدة بواقعها – الجزائر– ليست بسيطة ومباشرة بل هي مركبة وجدلية؛ بمعنى أنها تشكّلت في واقعها الثقافي وعملت في الوقت نفسه على تشكيل هذا الواقع، فهي ليست مقطوعة الصّلة بالواقع ولا هي منعزلة عن سياقه التاريخي.

أمّا إذا تحدّثنا عن **سيرة المنتهى** ففيها –كما ذكرنا آنفا– تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، وفيها تصريح بأن هذا العمل هو سيرة روائية؛ أي هناك تصريح بالتخييل وتأكيد على أن النص سيرة ذاتية؛ لأن المؤلّف استخدم أحداثا وشخوصا من واقعه وأماكن ترتبط بتجربته الشخصية، فالكاتب انطلق في نصه من حياته وهذا يعني أنه التزم الصدق والصراحة من البداية،

---

[1]– المرجع السابق، ص 399.

[2]– رواية ذاكرة الماء، ص 283–284.

[3]– زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم..هكذا كتب، دار الهدى، الجزائر، 2013، ص 323.

حتى إن الكاتب نفسه يعتبر الصدق ضرورة ملحّة في كتابة هذا النوع الحسّاس من الأجناس الأدبية، إذ يقول في حوار له مع فاطمة سلام من المغرب في أكتوبر 2014: «**كل ما رويته حقيقة بالمعنى الموضوعي. جدّي لم أعش معه صعوباته الحياتية لكن التاريخ منحني فرصا لأكون صادقا في ما أرويه، وقصص حنا كانت أسطورية لكن العنصر التاريخي قوّمها وقربها من الحقيقة الموضوعية، علاقتي بأمي وجدتي حقيقية وعلاقتي مع أول امرأة في حياتي وأول تجربة جنسية، بل أول تجربة حب هي حقيقية أيضا، قلت ما أحسست بالرغبة في قوله في تكويني الأول الذي سيشكّل الأساس لكل ما سيأتي من بعد، ما حكيته كان حقيقيا ولكن موت مينا لم يكن تخييليا ولكن بنيته أيضا على مرويّات الآخرين الذين كانوا قريبين منها أو عاشروها وعرفوا كيف انتهت بشكل تراجيدي، أظن أن مساحات الحقيقة في السيرة واسعة**».[1]

إن الروائي أدخل ذاته في **سيرة المنتهى** بصدق حيث انطلق من الذاكرة التي تختزن تجربته الشخصية، فتطابقت الأنا الكاتبة مع الأنا الراوية بدءًا من القسم الأول في النص الذي خصّصه للحديث عن جده "الروخو سيد احمد بن خليل" المنحدر من أصول أندلسية موريسكية، غير أنّ ما يميز هذا القسم هو حجم مساحة حضور التخييل في النص، والسبب في ذلك بعد الفترة الزمنية بينهما إذ يرجع بن خليل إلى القرن السادس عشر عندما فرّ من محاكم التفتيش المقدس. ولهذا كانت جدته هي صاحبة سحر الحكاية والمستعان بها في ذكر التفاصيل الجسمية والنفسية له يقول: «**تذكّرت حنا فاطنة ووصاياها، لم يقل الرجل شيئا نظر طويلا إلى وجهي، لأول مرة أكتشف أن لحيته كانت تميل نحو حمرة واضحة**».[2]ويقول في موضع آخر: «**فجأة تذكّرت كلمات حنا فاطنة التي كانت تعبرني من حين لآخر كالسهم الناعم: للروخو حالة نادرة في العائلة لم يشبه أحدا إلّا أنت، كان يبكي كلما شعر بقهر داخلي ويقوم أكثر بهاء وقوة،كان الرجل الأكبر الذي لا يخاف من دموعه**».[3]

فالفقرة الأولى والثانية تدلان على أن المصدر الذي اعتمد عليه في تاريخ الحكاية هو جدته؛ لأنه دائما يقول **تذكّرت حنا فاطنة، قالت، حكت**...، حيث يعتبرها المعلم الأول في

---

[1]– سهام شراد: واسيني الأعرج، قاب قوسين أو أدنى، ص25.

[2]– رواية سيرة المنتهى، ص 36.

[3]– المصدر نفسه، ص 38.

السرد وأوثق وسيط بينه وبين جدّه الأندلسي يقول: «**حنّا فاطنة كلما حكت عنك بدا حزنها كبيرا ولا تذكرك إلا بحب وإعجاب بلا حدود**».[1]

هذه الجدة لا ثقافة لها سوى الثقافة الشعبية وعشقها للعالم العربي والقرآن وهوسها بمحكيات أجدادها الأندلسيين، كل هذا جعل واسيني يغرم هو الآخر بالروخو ويتماهى فيه وينجذب إلى التاريخ الأندلسي على الخصوص يقول: «**– طبعا يا جدي بفضل حنا فاطنة التبست بحياتك حتى رأيتك فيّ، تحرّكني كما تشاء**».[2]

هذه الجدة اعتبرها الروائي حفنة من النور وكونا من الحنان ؛لأنها منحته حبا لا يضاهى، وتعتبره الوريث الحقيقي للموريسكيين، غرست فيه حب اللغة العربية بدءًا من حفظ القرآن الكريم وحبّ أجداده الأندلسيين، ولهذا يتحدث بصخب عن جدّه سيد احمد بن خليل؛ لأنه الوحيد الذي يشبهه في العائلة حسب ما ترويه جدّته ويتّضح في مثل هذا القول:

« **– جدتي تقول إنّي أخذت الابتسامة من محيّاك كأنها رأتك؟! ابتسامة جدّك مشرقة دوما... تصفك وكأنها رأتك بينما بينك وبينها أكثر من أربعة قرون**».[3]

إن هذه المقاطع تبرز دوما دور حنّا فاطنة في تعلق الروائي بالروخو، حيث غرست في نفسه الانتماء سلاليا إليه، ومن الناحية الثقافية سمح له الروخو بالعودة إلى غرناطة آخر المدن الأندلسية التي سقطت في نهاية القرن الخامس عشر، ثم جاء بعد ذلك قرار الطرد النهائي للأندلسيين وكان بينهم جده الأكبر الذي ركض بحثا عن ذويه الذين فصل عنهم، لا يعرف ماذا يفعل وكيف يتفادى الخروج والتهجير؟ كل هذا قام بتركيبه وفق مرويات الجدّة ويصرح بذلك: «**أومن أن بعض حكاياها أسطوري بلا أدنى شك لم تصنعه هي ولكن المسافة بين التاريخ الحقيقي القرن السابع عشر والقرن العشرين، لكن البعض الثاني من مروياتها لا يقلّ تاريخية، ربطت حكيها مع المادة التاريخية الأندلسية التي تمكنت من اختبارها بسهولة، وأنا أبحث على مدار الثلاثين سنة الأخيرة عن تاريخ أجدادي الموريسكيين وقد وجدت إجابات مهمة لأسئلة معقدة**».[4]

---

[1]– رواية سيرة المنتهى ، ص 49.

[2]– المصدر نفسه ، ص 49.

[3]– المصدر نفسه، ص56.

[4]– المصدر نفسه ، ص 484.

وبما أن المرحلة الزمنية التي تفصله عن جده ليست هيّنة كانت جدّته أهم قناة يأخذ عنها أخباره ويستقي منها مواصفات جده فكان دائما يقول: "**حكت لي جدتي، وصفتك حنا فاطنة، تقول عنك، قالت لي...**" وهذه ضرورة يتطلبها الصدق وتستدعيها الصراحة، حتى يثبت صحة ما علق بذاكرته من محكيات جدّته، وهو بذلك يبعد توهّم القارئ المتلقّي لتلك الأحداث واختلاقها من قبل الكاتب. وبالتالي مثّلت هذه المرويات الأرضية الأولى للسيرة الذاتية وأصبحت جزءًا حيويا منها؛ لأنها استحوذت على السبع والسبعين صفحة الأولى.

ومن المشاهد التي تجسّد الصدق والصراحة في بناء السيرة حديثه عن أمه أميزار التي يعتبرها مثالا للوفاء وقوة الصمود، حيث ارتكزت عليها السيرة الذاتية في القسم الثاني، وتوخّى الصدق في نقل الحقائق واهتم بها، فالقسم الأول اعتمد فيه على جدته التي تعتبر القناة الأولى في نقل الأخبار أما في هذا القسم فقد اعتمد على الذاكرة التي أسعفته كثيرا؛ لأنه لم يهمل أدق التفاصيل فقد ذكر موت أخيه عزيز في المستشفى مع إبراز الجانب التاريخي يقول: «**ابتسامة عزيز لها دفء خاص، آخر مرة رأيته كان ذلك في مستشفى فرانز فانون في شتاء 1999 وهو يستعدّ لإجراء عملية نزع ورم سكن بداخل العمود الفقري متخفيا مثل الموت. عندما رآني أحادث الطبيب الجراح رفرفت عيناه بيتم. عندما مشيت نحوه سألني وهو ينظر إلى عيني بحزن:**

- **أكّد لك الطبيب أن العملية صعبة وخطيرة أليس كذلك؟**
- **نعم حبيبي أنت من يقرر يا غالي نستطيع أن نوقف كل شيء الآن ونعود إلى البيت**».[1]

ونلاحظ هنا أن الكاتب يبوح بحقائق ومعلومات مخزونة في ذاكرته مرتبطة بأفراد أسرته، قام بتسجيلها في سرد قصصي فأبرزت لنا صدقه وصراحته؛ إذ مثّل لنا معاناته الحقيقية حتى أن هذه الحقيقة لم تتأثر بفعل التخييل؛ لأنه بعد أن ذكر موت عزيز انجرف نحو تيار اللغة الشعرية وكتب مرثية نثرية أخرج فيها مواجعه وآلامه يقول: «**العملية لم تنجح كانت ثقيلة، في الصباح لم يستيقظ عزيز من المخدر أبدا من الغفوة الصغرى إلى الغفوة الأبدية. الطبيب قال لي إن هذه الحالة تحدث مرة في مائة ألف حالة؟ فرددت بلا أدنى تفكير: لماذا عزيز وليس غيره؟.**

...أيها الغريب في قلب الغريب ...

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 104

ضفافنا ضاقت والقلب لم يعد كما كان، المحنة زادت والدنيا صارت عين إبرة، السبل الممكنة توارت والليل صار فينا يمارس خلوته مع كأس القهوة الأولى التي نشربها قبل أن نفتح أعيننا على الناس ».[1]

فالفقرة الثانية تدخل في باب التخييل لكنها لم تضر السيرة؛ لأنها لم تخرجها عن مسارها، كما أنها أضافت لمسة جمالية على النص و لم تؤثر على درجة الصدق فيه، وظهر الروائي هنا شاهدا على الأمور وقاضيا في الوقت نفسه من حيث لا يدري إذ قدم الخبر الحقيقي، وبهذه الصورة يبرر مصداقية ما يمرره للمتلقي، ويصبح معرفة ترتبط بفترة تاريخية.

لقد استطاع خلق جسر التواصل بينه وبين القارئ من خلال الحديث عن أمه التي أنجبت قبله ثلاث بنات، وكانت بحاجة إلى ذكر مثلها مثل أيّ امرأة ريفية في ذلك الزمن؛ لأن هذا الأمر يعتبر مسألة ثقافية للمجتمع. يقول على لسان أمه:« **كان كلّ همّي أن يرزقني الله ذكرا لكي تصمت نساء أعمامك وأرتاح أنا من سخريتهن، كانت ألسنتهم قاسية. *مسكينة أميزار ما عندها غير البنات، مول البنات داره خالية*».**[2]

هذه الواقعة التي أثّثها الكاتب تحتل المركز حقيقة، وتقدم الأحاسيس المرافقة لها والوصف البصري والاستبطان الممتزج باستحضار مخزون الذاكرة، كما تعتبر موقع اختبار للبرهنة على مبدإ الصدق المرتبط بالوعي الذاتي للكاتب، فهذا السلوك اللفظي لم يقع في حياة الكاتب و لم يعايشه أو يشاهده، ولكنه استحضره على لسان أمه من أجل التوثيق لمصدر الرواية، وهذا مؤشر كفيل لاختبار صدق الكاتب فيما يقدمه ويصرّح بذلك: «**كان أيضا شرطي من هذه السيرة أن تقولني بصدق وأن أمارس حربي الداخلية مع الحقيقة وأشكالها الخارجية، أعرف مسبقا أن أيّة سيرة لها حدودها القصوى التي لا تتخطاها بسهولة، وهو ما يُعقّد سردها وصراحتها ونظامها الذي تسير وفقه، لكن ماذا تساوي سيرة بلا صراحة؟**»[3]

ومن المشاهد التي تجسّد الصدق والصراحة في هذا العمل: وصفه لحادث ابنة خالته "الزهرة" التي قتلت ظلما من أجل الشرف يقول: «**زهرة عندما رأت عيني ابن عمها أحمد عرفت الحقيقة،**

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص105.

(2)- المصدر نفسه ، ص125.

(3)- المصدر نفسه ، ص 483.

ارتجفت قليلا بعد أن هربت منها كل الكلمات انحنت على رجليها وقبّلت حذاءه وهي تبكي: يا وليد عمي... يا خويا العزيز والله مادرت والو... كانت أسنانها تصطكّ من شدّة الرعب، جاءتها أمها بغطاء صوفي وضعته على ظهرها وهي منكفئة قريبة من حذاء ابن عمها أحمد الذي قال لأمها: ليست في حاجة لأيّ غطاء، في الليلة نفسها ذبحها وأدى عليها صلاة الجنازة مفردا... بعدها بليلة واحدة استشهد ولم يعرف له قبر».[1]

فهذه الحادثة وقعت في طفولته التي لم تكن تسمح له بفهم الأمور وتحليلها، فجاءت هذه القصة على لسان أخته زوليخا التي تكبره سنا، توفيت في السابعة عشرة من عمرها، وهو بنقل الكلام إليها يقرّ بعدم وعيه للأحداث، ويوضّح أن القصة سمعها من زوليخا. وفي هذا موضوعية وحيادية في نقل الخبر وهذا بدوره يجسّد مبدأ الصدق الذي تبناه.

ومن الحقائق التي وقف عليها واسيني هي مرحلة دراسته في المسجد، حيث كانت أمه تسأله من حين لآخر عن أحواله بالمسجد خصوصا بعد استشهاد والده، فقد أوصى الأم بتعليم الأبناء وقطعت له هذا الوعد «**كان يهمّني وعد والدك،كان كلّ شجني وخوفي أن لا أستطيع عبر عمر بكامله أن أنفّذ الوعد الذي أعطيته لوالدك، يوم انحنيت أقبّل رجليه وأرجوه أن لا يستسلم للقتلة، وأن لا يتركني طعما لنسور جبل الخوف وليس النار، يتيمة مثل خرّوبة الجد الأول**».[2]

فللأم حضور خاص في نفس الكاتب، فهي علامة الحنين والمعنى المتبقي من ذاكرة طفل حزين على موت والده «**ميما أميزار تعبت وهي تبحث عنك... ويوم وصلها خبر استشهادك زمّت شفتيها لكي لا نعرف شيئا عن موتك، وقضت العمر كله تبحث عن رفاتك لتبني لك قبرا تزوره قبل أن تموت وتقول لك: مْسامْحاك يا أحمد من القلب دنيا وآخرة وربّي شاهد، ولكنّها لم تتمكن**».[3] وقد أنشأ موته المبكر وعيا حادا بفقدان الأمل في الحياة، غير أن محصّل تراكمات اليأس التي لمسها في عيني أمه حوّلت ذلك الدمار النفسي إلى إثبات معنى في الوجود بدءًا من الدراسة في الجامع، فبعد إنهائه حفظ الربع الأول من القرآن الكريم بدأ يجلس في الأماكن الخلفية للمسجد؛ لأن هذه الأماكن تعني أخذه نسخة من النسخ العشرة للقرآن الكريم برواية

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 123.

[2]- المصدر نفسه، ص131.

[3]- المصدر نفسه، ص 146.

ورش، ويتخلّص من اللوحة المخصّصة للصغار. ولكنه في مرة من المرات لم يتحصل على القرآن الكريم بل على كتاب ألف ليلة وليلة فقد اعتبرها الكاتب نسخة القرآن العجيبة؛ لأنها تحمل الغلاف الأحمر نفسه الذي جلّد به القرآن الكريم.

هذه الصدفة التي وقع فيها واسيني كانت الطريق الممهدة للقراءة والمطالعة الدائمة، وكانت ملاذه عند خلوده للنوم ؛إذ يرى النساء الجميلات والعفاريت والحيوانات الخرافية وغابات لا حدود لها وذئاب كثيرة. هذا الخيال خلق له المبررات لسرقة النسخة؛ لأنها ليست قرآنا والمسجد ليس مكانها، وانتهى إلى قرار تحريم بقاء النص به يقول: «**في فجر الغد غافلت سيدي سعيد ووضعت النسخة في صدري واعتذرت منه وقلت له إنّي متعب بسبب الحمى وخرجت، عند الباب أوقفني... قال لي: واشْ بك ترتعش يا لصْهب كما القصبة؟ ثم تلمّس جبهتي تمتم قائلا:حرارة؟...**

– **اسمع يا ولد أميزار قل لأمّك تْدير لك الزّعتر وقشور الليمون وقطرة من عسل النحل**».[1]

هذه الحادثة هي التي غيّرت نظام حياته وهي حقيقة يعترف بها واسيني في معظم حواراته، إذ أن كتاب ألف ليلة وليلة أدخله غمار التجربة وقذفه داخل عالم لم يكن مهيئًا له؛ لأنه في رأيه كان يمكن في أحسن الظروف أن يتحوّل إلى فقيه يدرس القرآن في القرية، ومع بعض الحظ إلى مهرّب للكتّان والخضر والفواكه على الحدود المغربية الجزائرية، ولهذا كلما صفا إلى نفسه يقول: «**طوبى لتلك اليد التي وضعت نصا مجنونا في طريقي، وأعتذر منها لأنّي سرقت متعتها ولذتها الخفية**».[2]

إن هذه الحقائق الذاتية التي عرضها واسيني لا نجد صعوبة في اكتشاف مدى صدقها وصراحتها، خاصة فيما يتعلق بالمرحلة التعليمية وحصوله على شهادة الإعدادية التي سمحت له بالخروج من تلك القرية المنسية وعمره إحدى عشرة سنة. كانوا أربعة أطفال في القرية واحد خسر واثنان خرج اسمهما في الجريدة، أما واسيني ظل معلقا حتى يوم من الأيام ذهب زوج خالته عند ابن أخته في زيارة فقال له خبر نجاح ولد ميزار واسيني فأنكر الخبر، لكنه أكّد له أنه قرأ اسمه

---

[1]–رواية سيرة المنتهى ، ص 194.

[2]– زهرة ديك: واسيني الأعرج هكذا تكلم... هكذا كتب، ص 146.

في صحيفة لفّ له فيها صاحب محل قطعة قماش فوجد اسمه في قائمة خاصة بالناجحين من أبناء الشهداء، وراح يبحث عن الجريدة حتى وجدها وجاء بها زوج خالته وفي اليوم الموالي ذهب مع أمه لثانوية تلمسان وتأكّد من وجود اسمه حتى أنه ظلّ يبكي يوما كاملا.

إن تحقيق هذا النجاح بالذّات هو بمثابة تكريم لوالدته التي عانت الويلات من أجل أن ترى أولادها يدرسون ويتفوّقون وفاءًا لزوجها، حيث كانت تعمل في حقول الحصاد حتى تشقّقت أصابعها من شدّة العمل ،وهزل جسمها «**مازلت أرى الصورة واضحة وكأنها تحدث اللّحظة أمامي**

كانت عندما تقوم فجرا وتلبس التباندا التي تربطها من الوراء بمساعدة حنّا فاطنة وتضع الصبّاعيات أو واقيات الأصابع القصبية من انزلاقات منجل الحصاد ثم تضع مظلّ الدوم الكبير على رأسها ثم تخرج كالظلّ...كانت تتعب كثيرا إذ لا نراها طوال اليوم».[1] وتقوم الجدة مقامها في البيت مع العمل في جمع التين والفلفل الأحمر وتجفيفهما حتى تبيعهما في مدينة مغنية. هذه الظروف القاسية التي عاشها كانت السبب الرئيس في تفوّقه على جميع المستويات. وولّدت له القوة للسير في متاهة الحياة.

ويتحدث واسيني عن أشياء كثيرة في طفولته؛ فهو يتحدث عن عمل العائلة بعد استشهاد والده، وأظهر قلقه عندما بحثت أمه عن عمل و لم تجد سوى عاملة نظافة للمراحيض في المدرسة، وهو ما سلّمته الدولة لنساء الشهداء بعد الاستقلال. هذا الأمر لم يرقه كثيرا واعتبره إهانة في حق أمه ووالده والأسرة جميعا، وهو ما جعلها تتجه للعمل في أراضي القايد.

إن الدقة التي اتّسم بها واسيني في عرض سيرته جعلته يجسّد الصدق والصراحة ويكشف أسرارا تتعلق به وبأسرته، ويتحدث عن المعاناة التي مرّت بها العائلة من أجل كسب القوت اليومي. وبما أنه اتخذ الطفولة معبرا لرسم سيرته فكل شيء طبع فيها اتّسم بالصدق والصراحة خاصة في حدّة المشاعر تجاه عمّه "الثعلب" الذي طمع في حقهم من الأراضي وطمع في الزواج من أمه، ومشاعر الأسى تجاه أخته زوليخا وابنة خالته التي قتلت ظلما.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 155.

وتصل الصراحة حدودها القصوى في القسم الرابع من السيرة الذاتية عندما يتحدث عن دراسته بالثانوية في تلمسان، ويتحدث عن أصدقائه وصديقاته ويذكر الانزلاقات الخطيرة التي قادته للماخور، وهناك يتعرف على آمنة أو "مينا" كما يسميها، ويتجسد تصريحه في ذكر الممارسات الحميمية التي جمعته بها.

هذه الصراحة كانت قاسية على القارئ قبل الكاتب نفسه؛ لأنه تحدٍّ للنفس أثناء الكتابة، وقد استطاع أن يعبّر بكل شفافية عن كل ما جرى وهذا هو الرهان الذي كسبه من هذه السيرة، وفي هذا يقول: «**هل على السيرة الذاتية أن تقول كل شيء؟ أم عليها أن تتستر عن بعض ما تريد قوله؟ أي أن تأخذ بالملقط الدقيق القضايا الحساسة بانتقاء الأقل ضررا لحساسية القارئ المحترف أو العادي، طبعا لكل نص خياراته واستراتيجياته لكن أؤمن أننا عندما نختار كتابة السيرة الذاتية علينا أن نقول الحقيقة التي نراها كذلك على الأقل. لهذا أنا مع فكرة أن يكون الكاتب صادقا مع نفسه حتى ولو اضطرّ إلى خسران بعض قرائه لأن رهان السيرة رهان ليس بالسهل أبدا فهو يتعلق بذات تقبل أن تتقاسم مع القارئ بعض مساراتها الأكثر حميمية**».[1]

إن هذه الصور التي ارتسمت في مخيلة الطفل المراهق عمّا قضاه في مدينة تلمسان مع مينا هي صور لا يمكن للذاكرة أن تمحوها، فقد حدّدت وعيه المبكر على جسد المرأة وبما أنها أول امرأة في حياته فقد احتلت مساحة شاسعة من النص يقول: «**كانت لعبة الصراحة في هذه النقطة بالذات كلّية وقاسية إما أن أرويها كما لمستها وكما أردتها وكما تخيّلت نهايتها التراجيدية أيضا أو أهملها جملة وتفصيلا**».[2]

لقد مارس الروائي لعبة الحقيقة المرّة مع النفس وقام بتعرية ذاته للقارئ وجردها على أدقّ التفاصيل، حيث يعترف بصراحة في سيرته الذاتية غير آبه بالمجتمع الذي يعيش فيه، ويتكلّم عن مشاعره الجنسية التي طرأت عليه في سنّ المراهقة، ويصوّر حالته النفسية آنئذ. ويتابع إرسال وشرح عواطفه غير آبه ولا متهيب من المجتمع ولا القرّاء.

إن هذا الجانب المهم من تاريخه الحميم الخاص جعله موضوعا محوريا لنصه وأصبح مكشوفا للقارئ؛ لأنه إذا كان "**الصوت السردي للمؤلف مكشوفا فإن القارئ في هذه الحالة يمارس**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 486.

[2]-المصدر نفسه، ص 485.

حقه في الرقابة الجمالية معتقدا أن النص لا يتوافر على كثافة شعرية كافية من أجل حماية كيانه الخاص باعتباره قارئا".[1]

الحقيقة التي مارسها واسيني على نفسه جعلته لا يخشى رفعَ الحجاب عن عالمه الذاتي، وجعلته محطة للأسئلة المحرجة والقاسية من قبل القراء ولهذا "**أصبح الكشف عن عالمه الحقيقي الذاتي نوعا من التواصل بينه وبين الآخرين، هذا التواصل الذي يصعب تحقيقه مثله مثل بديله في الحياة اليومية**"[2] وهكذا يدخل معه القارئ في حوار ضروري فتح أبواب التواصل والمكاشفة والبوح؛ لأن واسيني يريد بالفعل من القراء أن يشاركوه في عملية الإبداع، ويغامروا معه في رحلة الحقيقة وكشف الأسرار.

وهذه التجربة العاطفية بالنسبة له "**ليست خارجة عن المنظومة المجتمعية المتسيّدة فحسب، ولكن أيضا بمحتوى الكتابة ذاتها، وربما اللغة التي اختارت مسلكا شعريا داخليا، وأحيانا غنائيا.**"[3]

وبعد هذا العرض نجد أن واسيني استطاع أن يجسّد الصدق والصراحة الملازمين لميثاق السيرة الذاتية، ويتحرّى الدقة الكامنة في العملين، حيث التقط تفاصيل العوالم الداخلية والخارجية للشخصية الروائية، واستبطن ما يصطرع في أعماقها من مشاعر متداخلة في غموضها وارتباكها، وجسّد فعلا الصدق والصراحة ليس فقط على نفسه وإنما طال معظم الشخصيات في كلا النصين.

5- الذاكرة وتقنية الواقع والخيال:

بما أن النصين "**ذاكرة الماء**" و"**سيرة المنتهى**" تطرحان إشكالية السيرة الذاتية بوصفها خطابا واقعيا مفترضا ثم متراحا بالضرورة الفنية إلى المتخيل السردي، ولكي تنجح هذه السيرة الذاتية روائيا لا وثائقيا لابدّ أن تحمل في طياتها بذور المجاز والاستعارة والتوهّم والاختلاق والتخييل - كما ذكرنا سابقا- "**فالحديث عن الواقعية التسجيلية أو التوثيقية لا يعني أن النص يخلو من الحوادث التخييلية التي ترمي إلى الإدهاش بالخيال**".[4]فالنص السيرذاتي منفتح على الواقع

---

(1)- عبد المالك أشبهون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010،ص66

(2)- المرجع نفسه، ص 68.

(3)- رواية سيرة المنتهى، ص 487.

(4)- سليمان حسن: الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2005، ص 19.

بمرجعية اجتماعية وتاريخية وحضارية وسياسية وثقافية ونفسية، والرواية بحكم طبيعتها الأجناسية المشتغلة في فضاء تخييلي، تساعد الكاتب على الإدلاء بمعلومات وحقائق واعترافات داخل فضاء تمثيلي.

ولذلك يعتقد الكثير من النقاد أن تصريحات السيرة الذاتية لا يمكن أن تكون إلا نصف صادقة ولو كان همّ الحقيقة كبيرا جدا؛ لأن السارد فيها يحتاج جرأةً صادقةً والكثيرَ من الصراحة التي تمكنه من الحديث عن نفسه، لكن عندما يتعلق الأمر بالشخصيات المصاحبة له فإنه لا يستطيع أن يذكر الحقائق كاملة، في حين أننا نلمس الحقيقة في الرواية؛ لأن الكاتب يتمتع بالشجاعة الكافية التي تتّصف بأعلى قدر ممكن من الصراحة، ويتحصّن بقلعة النوع خارج إمكانية الإدانة لأن العمل يُؤوّل بوصفه عملا تخييليا صرفا.[1]

وبما أن الحياة مليئة بالوهم والكذب واليقظة والحلم، فالسيرة الذاتية أيضا بإمكانها أن تزاح عن إطارها التقليدي في المطابقة أو التماهي بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية إلى سياق الاختفاء وراء بنيتها السردية التخييلية، وتصبح عملا روائيا بامتياز دون أن تسقط عنها سمات السيرة الذاتية بصفتها خطابا سرديا أدبيا يأخذ من الواقعي والمتخيل عبر لعبة الذاكرة.

إنّ فعل الذاكرة هو الذي اعتمد عليه واسيني في **ذاكرة الماء** بدءًا من العنوان، ويظهر جليّا في ربط الذاكرة بالماء الذي يشير إلى الحياة، وبالتالي فهذه الذاكرة تعود إلى حياة الكاتب الخاصة والعامة بكل أبعادها الزمنية: بماضيها وحاضرها ومستقبلها، وهذا ما عبّر عنه الكاتب نفسه بالزمن الحلزوني إذ يقول: «**في بلاد أوسع من قارة ،وأضيق من عين إبرة، يحدث هذا في يوم واحد من الرابعة صباحا حتى السادسة مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري، ينحت هذا النص زمن المحنة الذي جعل من القتلة فجأة سادة المدينة**». [2]

فهذه الفقرة تطرح العديد من التساؤلات: هل فعلا الذاكرة في هذه الرواية قامت بترتيب الماضي واستعادته؟ خاصة وأن النص يطرح العديد من المتناقضات الموجودة في المجتمع الجزائري (القتلة هم سادة المدينة).

---

[1]– محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيس السيرذاتية، ص97.

[2]–رواية ذاكرة الماء، ظهر الغلاف.

فعلا النص يجيب عن هذه التساؤلات إذ يقول الكاتب: «**هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلاته، دون أن تخسر الكتابة شرطها**».[1]وهذا يعني أن النص مرتبط بالواقع السياسي والاجتماعي الجزائري، إذ ترجمه بصدق وفنية؛ أي أنه لاحق محنة الوطن وهزاته السياسية والاجتماعية في إطار فنية وشعرية العمل الروائي المتجددة في الأسلوب والتشكيل.

فذاكرة الماء هي تاريخ حي لأمة بأكملها وتاريخ رجل مثقف واجه جنون الإرهاب فيقول: «**عندما أقرأ هذا الخراب أطمئنّ لنفسي وأحزن لهذا الوطن ويزداد يقيني أكثر بأنّي لست بكل هذه الخطورة التي يتصوّرها الذين يريدون قتلي، مجرد كائن بشري ضائع داخل قفر اسمه المدينة، هم حتما مخطئون إذ يعتبرونني بكل هذه الخطورة**».[2]

إن تذكر الكاتب لماضيه الفجائعي بفعل الموت اليومي المتكرّر تحت وطأة الاغتيال والقتل والعنف والتدمير، جعله يتلذّذ بذكره في أساليب سردية متنوعة دون إلغاء الواقع أو افتراض واقع آخر يقول: «**عندما يتناهى إلى مسامعنا جنريك نشرة الأخبار القادم من بعض النوافذ التي مازالت مفتوحة، نتزربع كل واحد يتجه نحو مدفنه للتلذذ بالموت اليومي**».[3]

فالكاتب يمزج الواقع بشيء من الخيال من خلال خلق الأحداث وإضافتها واختراع أحداث جانبية، حيث يصبح الوهم حقيقة مرعبة لا سبيل للخلاص منها حين تنطبق الذاكرة على مدار لحظة واحدة يتحدّد فيها زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت يقول: «**أستيقظ في ساعة متأخّرة جدّا من الليل، أزحف نحو الباب والنوافذ في الظلمة حتى لا أوقظ ريما وفاطمة، وأتحسّس الأقفال ثم أعود من جديد، أدخل فراشي أسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات، ثم شيئا فشيئا أنام عليها لأجد نفسي في عمق كابوس بدون ألوان كابوس، ليس كالحلم واضح الوجوه والتفاصيل أراهم من فوق من الطابق الخامس وهُم يطعنون رجلا يشبهني، أنا مكتّف كالخروف وهم سبعة يتناوبون بمقترحاتهم، أتمنى أن يكون واحد منهم إنسانا ويرحمني برصاصة ولكنهم يتنافسون على أكثر طرائق الذبح ضررا بالمنجل بالسكين**

---

[1]– رواية ذاكرة الماء ، ص 7

[2]– المصدر نفسه ، ص 76.

[3]– المصدر نفسه ، ص 74.

بالسيف بالفأس بالشاقور بالبوسعادي أو بقضيب حديد البناء الذي حول إلى كتلة تشبه الحربة. أقوم مذعورا أغسل وجهي، أنتظر الصباح لأخرج نحو موت آخر». [1]

إن هذه المزاوجة بين الحلم والحقيقة واختلاق الكاتب لهذا المشهد الدرامي عن طريق الحلم أضفى على النص نوعا من الحيوية والحركة المستمرة؛ لأن الخيال يساهم في تحريك المشاهد الوصفية وهذه اللحظة المتأزّمة معبّأة بالتوتر لدرجة تتأزّم فيها ذات القارئ ؛لأن حيوية الأحداث وحركتها هي التي تدفع القارئ إلى مراقبتها باهتمام.

إن انفتاح الكاتب على هذه الرؤية الجديدة لسرد الوقائع اليومية **هو "محاولة افتراض سبل تخييلية لفهمه، وإثارته للأسئلة الواقعية ووضع الحلول الفنية لها ثم إعادتها كنموذج تاريخي".** [2] فهو لم يعتمد على الذاكرة وحدها وإنما استلهم الخيال لإعادة كتابة الواقع، فالمصدر الحقيقي للسيرة الذاتية هو الذاكرة النابضة بالخيال والرؤية المتجددة للواقع "**لأن هذا الواقع لا يمكن أن يكون صادقا من خلال ما يفرزه من تصورات يقبلها كل العقل، فمتى ما اعتبرنا أن كل ما هو واقعي صادق لم نعد نكتب إلا صورة مشوهة عن الواقع".** [3]

لذلك امتلأ نص **ذاكرة الماء** بما هو عقلي وصادق ومعروف، لكن ما تخلّلها من خيالات وأحلام وتحليل لبواطن الشخصيات هو ما يسمى بممارسة التلاعب الفني الذي جعله يغوص في أعماق الظاهرة الواقعية المعلنة، ونلمس هذا عندما يفتتح الكاتب روايته بقول العرافة لأمه أنها حامل بذَكر وإن لم تسمّه باسم من أسماء الأولياء الصالحين سيموت بالحديد.

إن فعل التذكر هذا قاده إلى الدخول في عالم الكوابيس: «**في الليلة التي مضت أو في ربعها الأخير (لأنّي لم أنم إلا ساعات قليلة) رأيت أشياء كثيرة في الحلم، أشياء محزنة، داستني سيارة فمزّقتني، ولكنّني في النهاية استطعت أن أقوم مثل طفل متهور بعد أن جمعت نفسي قطعة قطعة، ثم قمت واستطعت أن أقف على قدمي بالرغم من الصعوبات والاستحالات، رأيت منشارا يقطعني مثل قطعة خشب وأنا أضحك بصوت عالٍ وأقهقه مثل المجنون، رأيت ذاكرتي وأنا**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 380-381.

[2]- ياسين النصير:ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص237-238.

[3]-المرجع نفسه، ص 238.

أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة، كنت متردّدا بين فتحها أو عدم فتحها، في النهاية صمّمت على اقتحام سرّها».[1]

إن هذا القول رغم كونه كابوسا داخل النص السردي إلا أن كل كلمة فيه هي محاولة سردية للوصول إلى أعماق الظاهرة الواقعية المعلنة في النص، الذي يحاول الإجابة عن بعض مستحيلاته؛ لأنه مرثية شديدة الشجن مثل ما هو واضح في هذه الفقرة التي تحيل إلى كامل العمل الذي يغوص في فعل الموت، وهنا نستطيع القول بأن الكاتب قدّم رؤية فنّية لكشف الواقع وفهمه وتغييره وقام ببناء عوالم متخيلة تساند الذات في محنتها وعزلتها "**فالأحلام تقوم بعملية توسيع الآفاق وبناء محكيات صغرى موازية أو متضمنة، وهما معا يصبّان في مجرى واحد ونحو قيمة كبرى تمثلها الكتابة**".[2]

إن الأحلام هي الواقع المحجوز في باطن الشخصية، وهي الصرخات المكبوتة عندما يضيق منطق الحياة للشخصية، فالأحلام سواء كانت أحلام يقظة أو أحلام نوم تبوح بمكنونات الشخصية، وهي اعتراف ذاتي يساعد على كسر خطّية السرد والتخلص من صرامة منطق الحياة، "**فعندما يحلم الإنسان تتداخل في ذهنه الأزمنة، وتفقد الأشياء صلابتها، وتتداعى الموجودات ويختل نظام الذاكرة، وتمارس حريتها في الانتقاء وإعادة الترتيب المتكررة، والأحلام كما يرى فرويد هي الطريق الملكي للّاشعور، واللّاشعور ليس إلا تلك الأحلام والرغبات المجهضة والمكبوتة التي لا تتنفّس إلا بالليل عندما يهمد الجسد وينسحب الوعي.**"[3]

فالتلاعب الفني فتح مخيلته "**على مستويات قول جديدة حيث مزج بين ما هو عقلي وما هو خيالي، بين ما يقوله اللسان وما يستبطنه العقل، بين ما يقال علنا وما يكمن تحت القول المعلن**".[4]فالمصدر الحقيقي والمؤثر في قارئ السيرة الذاتية هو الذاكرة التي تنبض بالخيال والرؤية المتجدّدة للواقع.

---

(1)– رواية ذاكرة الماء، ص 13.

(2)–محمد معتصم: المتخيل المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص146

(3)– محمد معتصم : بنية السرد العربي ،من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ، ط1 ، 2010 ،ص 47 .

(4)–ياسين النصير:ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ص239.

إن **ذاكرة الماء** تعجّ بفعل الذاكرة الممزوجة في كثير من الأحيان بأحلام اليقظة واللّاوعي، وكانت كلها تعبيرا عن القلق النفسي للكاتب، فقد وصف الحالة اللّاشعورية التي كانت تنتابه دائما، هذه الحالة كثيرا ما تشعره بالجنون حتى القارئ لا يفلت من المطبّات التخيُّلية التي تنتاب الكاتب أثناء وعيه، خاصة عندما يكون في حالة هستيرية من القلق الوجودي وتختلط الحقيقة بالوهم إذ يقول: «**عينياي مرتشقتان في عيون الشباب الثلاثة الغارقين في لذّة القهقهات والدخان، هل هم بيّاعو سجائر حقيقية؟ يبيعون لمن إذن في هذا الوقت؟ ربما هم عيون تترصّد. لكن لمصلحة من؟ من يعرفني أصلا في هذا المكان؟ الصدفة التافهة. الصدفة القاتلة. ملايين الأسئلة المتزاحمة في الرأس لم تمنعني مع ذلك من التخطيط لسيناريوهات الموت والمجابهة، هي سيناريوهات تتكرر العشرات من المرات. أحيانا أبتدعها وأنا أعبر شارع ديدوش مراد أتألّم. الألم جاف. فمي ينشف مثل الرمل.**

أشعر بحد السكين وهو يرتعش على ظهري قاطعا قاتلا، أمدّ يدي نحوه، اليد التي رشقت السكين لا أراها، أتحسّس البرودة الحديدية وهي تشق الضلوع وتخترق القلب والأوعية والأغشية وتخرج عند الصدر تحت الحلمة بالضبط. أقاوم قليلا لأبقى واقفا على قدمي أشعر بالفجوة والفراغ بالثقب الذي اخترق القلب في منتصفه وبالهواء الساخن يتسرب عبره والدم يسيل داخليا كأغنية مسروقة...

وحدها أمي تبكيني بحزن وقساوة.

فجأة استفقت على قهقهات الشبان الثلاثة.

بسم الله الرحمن الرحيم. ما هذا الشؤم أنا مازلت حيّا.

قهقه ديدي عاليا... ».[1]

لقد طالت هذه الحالة الممتزجة بين ما هو عقلي وما هو خيالي لثلاث صفحات حتى ظنّ القارئ فعلا أن البطل قتل بسكين حادة مثلما جاء في قول العرافة مع أول صفحة من الرواية، ولكنّنا نكتشف أن ذلك مجرد وهم هستيري وقع فيه الكاتب الذي صار يتحسّس حتى من قهوة

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 377-378-379.

الصباح التي يشربها ويستفيق بعد قهقهة الشبان. وهنا يمكن أن نتخيل مدى الهلع النفسي الذي تعرض له، وهذا يدل على الحقبة الزمنية الصعبة التي عاشتها البلاد بين 1993 و1997.

وحتى يعبّر عنها بشجن فتح لنا نافذة للتخيل والتخييل، وهذا ما شدّنا إليه لمحاولة معرفة ما جرى له من خلال ما قالته الذاكرة «**خفت أن يكون ما رأيت هو مجرد هلوسة ولكن ربما كانت قد ملأتني والتصقت بصدري.**

- **بابا بطينا عليك.**

لم أقل شيئا ولكن أشياء كثيرة كانت تتساقط بداخلي كالتّين اليابس...

ألم يزعجكِ ديدي عند مدخل البناية؟

- **لا لا ما كاين حتى واحد. المدخل خالي.**

شعرت بشعر رأسي يتقنفذ ويقف كالشوك وكالمسامير. ثم تدخلت فاطمة:

- **واش من ديدي؟ ديدي راح من زمان أمه تقول راح عند أخواله فهي تخاف عليه كثيرا.**
- **ما كاين حتى واحد عند المدخل؟**
- **وعلاش شفت شي واحد؟**
- **لا لا وجارنا اللّي يسكن في الطابق السابع؟**
- **مسكين من كثرة خوفه من الموت ترك عمله، هذا الصباح وهو نازل سقط في الدروج وانكسرت رجله اليمنى.**
- **لا يستطيع المشي نهائيا؟**
- **كيفاش تحبه يخرج وهو مْهرّس. قلت لك هو مْجبّر .**

شعرت برغبة كبيرة للصّراخ، كنت متعبا ولكن لا يعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرد حالة مجنونة ،لا لا مستحيل هل بدأت أتضاءل مثل الشمعة؟».[1]

[1]- رواية ذاكرة الماء ، 386-387.

إن هذه التقنية التي استخدمها واسيني للحديث عن الواقع الجزائري هي أحد أهم الأساليب الفنّية للتعبير عن الواقع، فذاكرته اعتمدت على مزج الحقيقة بالخيال إلى درجة التماهي، وهي قاعدة فنّية جميلة لنقل تجربة المعاناة التي مرّ بها، فقد استطاع أن ينقل خلجاته النفسية العميقة إلى القارئ ليعيش معه عمق الألم الذي وقع على كاهله في مرحلة العشرية السوداء.

وعندما ينطبق الخيال مع الواقع فهذه إشارة إلى إعادة تصوّر الماضي في إطار الحاضر وبناء مستقبل مشرق، وما ذكره من أحداث داخل الرواية لم يكن مفتعلا مثل موت الشاعر والفنان والأستاذ الجامعي يوسف، وهو الحدث الرئيسي الذي بنيت عليه الرواية، لأن واسيني سطّر يومه بين المكتبة والبريد ثم المطبعة والاستفسار عن روايته بعد ذلك يحاور نادية في المطعم ولا يعرف المكان سواهما، ثم ينتقل إلى المقبرة لحضور جنازة صديقه الفنان، وفي دائرة هذه الرحلة يقوم فعل الاستذكار لمجموعة من المثقفين الذين اغتيلوا مثل عزيز وكمال أمزال وجون سيناك والمفكّر بوخبزة وغيرهم...

واستعان في ذلك بالقصاصات الصحفية التي تزيد من طابع الحقيقة المفرطة، وحتى يخرجها من إطار التقارير الصحفية أضفى عليها لمسة جمالية وإلهاما خياليا وشاعرية متقدة، بحيث تؤشر هذه الأساليب إلى بلاغة مغايرة في استثمار الواقعي، وهو ما تسميه فرنسواز روسم "**بـــعمليات التّفريد وتعني مجموع الرسائل الموظفة لتعتيم الشكل وإطالة مدة الإدراك وإبطاء التعرّف، وتعطي إحساسا بالموضوع كرؤية وليس كتعرّف ثان**".[1]

هذه التلوينات البلاغية كانت مؤشرا على فهم جديد لعلاقة النص بالواقع، إذ تضعه في حكم جمالية اللّامتوقع خاصة عندما يتفنّن الروائي في ذكر أصناف وأوصاف للموت تحت وطأة التعذيب، وهو ما يتراح بها إلى الخيال أكثر، وتشير من جهة ثانية إلى التطابق والانعكاس والتماثل للواقع الذي يراه مزيجا من التناقضات المتشابكة بين العقل والجنون والموت والحياة.

ونستنتج أن واسيني استعان بالخيال في نسج الحقيقة، فسّر به الواقع وأثّر في القارئ لتصويره الفني الدقيق، فالكتابة ليست معادلا للذاكرة فقط أو تقييدا للوقائع، إنما هي عالم لتحقيق الأمل والأماني والطموح، وعالم افتراضي من صنع الكاتب نفسه يجعله جسرا يتوازى مع العالم الواقعي. وبهذا نستنتج أن **ذاكرة الماء** هي فعل **تذكّر** للّحظات المأساوية والأكثر ضررا في حياة الكاتب،

(1)–محمد بوعزة: هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1،2007،ص122.

واسترجاع لبعض أيامه الجميلة في طفولته وذهابه إلى مدينة تلمسان ودخوله الحمامات النسائية، وهي حلم من أجل بناء حياة أفضل من التي يعيشها، وهي في الأخير كتابة وتدوين لمذكرات ويوميات شخصية.

وإذا ما عدنا للحديث عن **سيرة المنتهى** نتابع أهم المراحل واللّحظات في رحلة واسيني وتكوينه بترابط مع حياة عائلته التي عُرفت بفضل أمه أميزار التي واجهت الفقر وهجرة زوجها، وتحملت أعباء العيش بعد استشهاده لتتيح حياة كريمة لواسيني وإخوته، كما قاومت إغراءات الطامعين في زواجها لأنها أم لستّة أولاد، وحقّقت مكانة اجتماعية في القرية والمجتمع لها ولأولادها بتعليمهم، وإلى جانب أمه نجد حنا فاطنة – الحكواتي الأندلسي بالنسبة إلى واسيني– وملهمته في القصص والتاريخ أيضا.

نجد أن واسيني اعتمد على قسط كبير من الخيال الذي يحيل إلى فضاءات الغيب والمجهول، وهو مؤشر على حضور المرجع الديني، وهذا يشير أيضا إلى حضور الميتافيزيقي سواء أكان على المستوى السردي الذي برز من خلال الشخصيات الميّتة مثل شخصية ابن عربي والرّوحو وسرفانتس أم كانت تتحرك في فضاءات ميتافيزيقية في القبر والقيامة وفي زمن ميتافيزيقي هو زمن الموت والأبدية.

فكل ما وُظّف في هذه الرواية من شخصيات وأمكنة وأزمنة خضع "**للصّوغ الميتافيزيقي الذي ينقلها من مستوى المحسوس والطبيعة إلى مستوى المجرد وما وراء الطبيعة، ومن مستوى المرئي إلى مستوى اللّامرئي**".[1]

وهنا يقع القارئ في إشكال واضح كيف لسيرة ذاتية أن تتآلف مع فكر مجرد؟لأن السيرة الذاتية تستند إلى الواقع أما الفكر فيستند إلى الخطاب المجرد،وكلّ ما رُوي في هذه السيرة حقيقي باعتراف الكاتب نفسه، لكن ما يثير الرّيبة ويوهم القارئ هو السند الذي بُنيت عليه هذه السيرة، والمتمثل في الرحلة المعراجية، ويبرّر الكاتب ذلك بنفسه إذ يقول في حوار له مع فاطمة سلام من المغرب: «**هي طريقة فنية أكثر منها شيء مقصود لذاته، لأتمكن عمليا من اللّقاء مع هؤلاء الذين جعلوا مني ما أنا عليه اليوم، إذن الرحلة المعراجية وسيلة فنية أكثر منها شيء آخر كما**

(1)–محمد بوعزة: هيرمينوطيقا المحكي، ص128.

فعل أبو العلاء المعري في رسالة الغفران، ودانتي في الكوميديا الإلهية، وابن عربي في معراجه الذي اعتمدت مثله فكرة الالتباس بين الحقيقة والحلم، لكنّي أعتبر ذلك وسيطا فنيا يبرر وجودي في عالم الأموات وأنا أحاور أبي وأمي وجدتي ومينا المغتصبة وسيرفانتس في مغارة مونتسينيوس. هذه الطريقة قد يحبها البعض وقد لا يحبها البعض الآخر ليس مهما، فهي ليست أكثر من سند فني. المهم هي تجربة إنسانية وأدبية، طبعا يجب أن لا ننسى أن هذه تجربة كاتب روائي وليست سيرة ذاتية جافة لسياسي أو لرجل ناجح أو صنائعي ارتقى السلم الاجتماعي الأعلى. يجب أن تظهر لمسة الأديب».[1]

ينبثق الميتافيزيقي في **سيرة المنتهى** من البنية الحكائية العميقة للنص، فالحدث البؤري الذي تتشعب منه جميع مسارات الحكاية هو حدث ميتافيزيقي بامتياز؛ إذ يصوّر لنا لحظة خروج الروح من الجسد والانتقال إلى العالم الآخر، وكيف كان الآخرون الحاضرون يبكون إذ يقول: «**كانت لحظة انفصال الروح عن الجسد قاسية بينما كان مولاي السالك كما سمعت المنادين له ذو اللحية البيضاء يمدّ لي يده ويسحبني نحوه نحو بوابة النور، التي انفتحت على كل الجهات حتى أعماني ضوؤها**».[2]

هذا الحدث الحكائي ليس سوى معجزة غيبية في إطار سردي، وهو خارج عن أيّ تفسير عقلاني؛ لأن تلك اللحظات لا يمكن تصويرها حقيقة، فهذا الحدث هو إعلان الانتقال من العالم المرئي إلى اللاّمرئي حيث يظهر مع أناس غير مرئيين هم أناس الغيب.

تبدأ رحلة واسيني الخيالية مع شخصية **مولاي السالك** ذي اللحية البيضاء الذي نقله من الوجودية إلى الغيبية، ومن الاتصال إلى الانفصال إلى الاتصال مجددا، وكانت هذه الشخصية أداة هامة له لذكر كل الحقائق في عالم الخيال المطلق الذي تتعدّد فيه الصور وتصبح للإنسان قدرة على الحركة الإبداعية المستمرة يقول: «**ومشى سيدي السالك في بهو النور الطويل وقتا لا أدري هل طال أم قصر؛ لأن رفقته الطيبة والآمنة اختصرت كل الآلام التي تصحب الفراق، في يده عصاه البيضاء التي كان يحركها أمامه كما يفعل الأعمى البصير أو صياد بيض الحجل في الحقول الكثيفة بالنباتات المتداخلة، حتى بوابة العبور المؤدية إلى حائط جبل النار. ربت على**

---

[1]–سهام شراد: واسيني الأعرج، قاب قوسين أو أدنى، ص 25.

[2]– رواية سيرة المنتهى، ص 23.

كتفي ثم هتف في أذني ولا أظن أنّ أحدا سمعه غيري: واسيني يا ابني قلبك كبير وخاطرك واسع، أمامك مسالك الأنوار الكثيفة التي تعمي الأبصار بقوة، أعبرها بلا تردد فأنت سيد شأنك، سيخفّ كل شيء بالتدرج، امش يا ابني ولا تلتفت وراءك».[1]

إن هذا القول يشير إلى انقطاع صلات واسيني مع العالم الخارجي نهائيا والتحاقه بعالم الغيب، فهذا المسار التصويري سمح له بصياغة الحوارات الميتافيزيقية؛ إذ بفضل هذا الصوغ أسند إلى نفسه فعل القدرة على إدراك الغيب ورؤية اللاّمرئي **"مولاي السالك"** ومحاورته، فهذا الرجل يمثّل في النص القوة العليا التي توجّه واسيني في المسالك التي من خلالها يلتقي بأفراد أسرته كما يشتهي.

إن هذه الصياغة الميتافيزيقية حضرت على المستوى التصويري من خلال اندماج واسيني في سياق دلالي ماورائي، وعلى المستوى التشخيصي من خلال إسناده إلى نفسه القدرة على رؤية الموتى ورؤية الغيب وحتى الأشباح وإدراكه للحقيقة في هيئاتها المتعددة يقول: «**أغمضت عيني، تشبّثت بغيمة التماهي ثم شققت أرض المستحيل ومشيت داخل مسالك النور وحيدا بلا ظلٍّ ولا خوف، كان الزمن الذي تحدّثت عنه جدّتي قد حان ، لم أسبقه بدقيقة ولم أتخلف عنه بثانية**». [2]

ومن هنا تبدأ عملية الانصهار بين الحقيقي والخيالي ويتداخلان إلى درجة التماهي وانتفاء الحدود الفاصلة بينهما، وهنا تدخل مفاجأة الحدث؛ إذ يتدخل فعل الذاكرة ويبدأ واسيني سرد يومياته القديمة في عالم الغيب الذي بدا غريبا وكابوسيا تتداخل فيه عوالم متعددة: الحلم والواقع، الظلام والنور، العقل والجنون. يقول:«**أخيرا وصلت إلى جبل النار. تَيغْراو.**

لم تكن المعابر بالقسوة التي تصورتها إلّا مرة واحدة، حينما فقدت الاتجاه الأسلم فجأة وأظلم كل شيء في عيني، لم يزعجني النور القاسي الذي أحرقني بقوة في بداية المسلك، ولكن الظلمة التي غطّت كل شيء أربكت ذهني وغيبت تركيزي... فجأة سرى في أعماقي صوت غريب مضخم قليلا، جاء في شكل طنين ثقيل قبل أن يصفو ويتحوّل إلى صوت شبيه بصوت

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 26.

[2]- المصدر نفسه ، ص 26.

حنا فاطنة: امشِ في خطٍّ مستقيم فقط وسترى فجوة النور التي توصلك إلى مبتغاك، لا تغيّر ما خُطّ لك وإلا ستسقط في بحر التيه الذي لن تستطيع عبوره أبدا». [1]

هذه هي النواة السردية التي تتفجر منها الأحداث بدءًا من قول حنّا فاطنة، هذه الشخصية الحقيقية قام بقذفها داخل عالم كابوسي متناقض ومحيّر، ويستعين بها في عملية التذكّر وبهذا تكون القاعدة الأولى لإخراجه من عالم اللّاشكل إلى عالم الشّكل يقول: «**كما أمر الصّوت مشيت في عمق النفق الطويل حتى انتفت الظلمة والنور المعمي للأبصار. فوجدتني وجها لوجه في مواجهة جبل النار».** [2]

إن المسار السردي للمؤلف في هذا النص مسار غريب يتداخل فيه العالمان: الخيالي والواقعي لإنتاج سيرة ذاتية اعتمد فيها على "**الذاكرة كملكة فاعلة وأداة حيوية لاسترجاع أحداث ماضية انتهت في الزمن وأعيد إنتاجها بواسطة السرد**".[3] وتبدأ هذه الملكة في الاشتغال من موقع جبل تيغراو الذي نزل فيه جدّه الروخو. مع هذا الجبل تبدأ الذكريات التي تقوم على استرجاع أحداث ووقائع في الماضي البعيد يقول: «**جبل تيغراو أو جبل النار هو الجبل البركاني الذي نزل فيه جدّي الأول الروخو منكسرا ومنفيا بعد حرب لم تكن عادلة. حرب لاس بوخاراس، أو جبل البشرات في آخر مقاومة أندلسية شارك فيها بين سنوات 1568 و1571 في صحبة الدون فرديناندو دي كردوبا (محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة). كان من المقاومين الذين رفضوا الاستسلام لوضع كانت محاكم التفتيش المقدس سيدته الكبيرة».** [4]

إن فعل الذاكرة هنا قام بعملية توسيع الآفاق من خلال بناء محكيات صغرى موازية للنص السردي العام، كما أنها تقييد للوقائع ومعادل للذاكرة التي لعبت دور الخزان في هذه الرواية، وتعاملت مع الأحداث تعاملا انتقائيا حرا، ولكنه يرمي إلى قصد معين وهو الانصراف إلى توليد حكايات أو استذكارات بعيدة الصلة عن الحكاية الإطار التي تمثلت في سفره من الأرض إلى السماء.

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص 28.

(2)- المصدر نفسه ، ص 28.

(3)- سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، ص76.

(4)- رواية سيرة المنتهى، ص29.

ولما كانت الحكاية الإطار داخلة في لعبة الكذب الفني -لأن أعذب السرد أكذبه-أطلق واسيني العنان لذاكرته ومخيلته، وراح يتذكر أدق التفاصيل عن أشياء وحوادث ماضية متعلقة بطفولته مع أسرته يقول: «**رأيت ذئابا كثيرة في صغري كلّها كانت تخيفني، ذئب واحد ظلّ في ذاكرتي يخترق أحلامي في كل مرة، رأيته وأنا أرافق زهور أختي وهي تركض وراء أغنامها خوفا من الذئاب، رأيته في البداية متخفّيا وراء شجرة البلّوط . . . جلست فوق حجرة وبدأت أتأمّله، خرج ووقف يتأملني هو أيضا لم يخفني ولم أخفه... أوّل شيء أثارني فيه عيناه، لونهما الأصفر المائل نحو خضرة غريبة ثم فروه الرّمادي الذي يخترقه بياض ثلجي صاف، سميته في اللّحظة نفسها رماد، ناديته رماد... رماد... لكي يقترب لكنّه لم يفعل، أعطيته كلّ الأكل الذي كنت أحمله معي لدرجة أن زهور غضبت مني وهي تنصحني: *يا المهبول واحد النهار ياكلك الذّيب شكون يثق في الذئاب إلا واحد مهبول كيما انت الذئب خدّاع*».**[1]

هذا القول يثير سؤالا هو: **هل يمكن الثقة بكل التّفاصيل التي قدّمها الكاتب هنا؟** خاصة أننا أمام سيرة روائية يكون القارئ فيها مهيّئا من ناحيتين: الناحية الأولى هي أنه أمام حقائق ذاتية تاريخية في الكثير من الأحيان، والناحية الثانية أنه يكون أمام نص أدبي نسقه الأول هو الخيال.

ومن هنا نستنتج أن الكاتب لم يقم بوظيفة المؤرخ إلا في حدود ضيقة؛ أي ما اقتضاه العمل الفني فقط، لكنه يقوم باستحضار ذاته الإنسانية في عمقها النفسي والاجتماعي والثقافي على خلفية واقع تاريخي موضوعي، فالكاتب هنا وقف بين الروائي والمؤرخ والفنان؛ لأنه استعار أدواتهم وتقنياتهم لينتقل من حقل إلى حقل آخر، وهذا ما يبرّر حديثه عن توجيه جدّته له عندما بدأ يضيع في معابر النور، هذا التوجيه قاده إلى جبل تيغراو، الذي بدوره أعاده إلى استذكار التاريخ البعيد للأندلسيين وحركة التنصير التي جابت البلاد، وهذا الاستحضار ليس بالعمدي وإنما جاء لتذكر وضع العائلة الاجتماعي، وتذكر رعي الأغنام مع أخته زهور عند سفح الجبل، وهنا أخذ ريشة الفنان في عملية التصوير الدقيق. فهذه الطرق والأشكال التي وظفها إنما كانت لإرساء الطابع الذاتي على النص السردي وتحميله بالصدق الواقعي والتاريخي.

بعد حادثة الذئب تنشط الذاكرة في سبيل إلقاء مخزونها للعراء، فتحدث الكاتب بإسهاب عن التاريخ الأندلسي في القسم الأول من السيرة الروائية، وعن تاريخ الموريسكيين بالتحديد، بعدها

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص31.

انتقل للحديث عن أسرته في يومياتها العادية والمناسبات، وما يلاحظ كذلك أن الذاكرة لم تلعب لعبة الحجب ولم تناور من أجل التمويه والخداع، إنما بلغت ذروتها القصوى في البوح؛ حيث كشف عن علاقة والده أحمد في المهجر بالفرنسية "كوراثون ميا"، وكيف عاش معها كزوج وزوجة بلا زواج مدني فيقول: «**بيني وبين ميا عهد غريب، لم تكن زوجتي أبدا لكنها كانت أمي وحبيبتي وأختي في الغربة، تخيّل نفسك في حرب وأنت مهدّد بالطرد في أيّة لحظة، كانت نقابية يسارية وخطابها سحريني؛ لأنه خطاب يحبّ العمال ويشفق على الفقراء. يكفيك أني خرجت من أرضي شبه أمّي وتحولت بعد سنوات قلائل إلى إنسان عارف بمصيره ومصائر الآخرين، لم أعد أرى العالم من خرم إبرة ولكن باتساع كانت تصنعه الثقافة والحب ولا شيء غير ذلك. لم نتزوج أبدا...**

- **تحولنا إلى صديقين حقيقيين، ولم نتزوج ؟**

اتفقت أنا وميا أن نعيش مع بعض وأن لا ننجب أبناء للحرب».[1]

إن الذاكرة هنا أفصحت عن أشيائها الدفينة المتعلقة بأحمد وعلاقته خارج إطار الزوجية،وهذا النوع من البوح كان من أجل إثبات ذاتية الكاتب ووجوده في العالم؛ إذ كان موضوعيا بدرجة كافية أهّلته لخوض غمار السيرة التصريحية.

فقد أخرج هذه الحقائق بطريقة جمالية في عالم غيبي على لسان الأموات، ولم يتقيّد بمنطق التعاقب في الإخبار عنها وهو يستعيدها ويتوق إلى الاعتراف بها، فهو يتحدّث عن عمل أمّه في المزارع ويتحدث عن عمله اليومي مع إخوته بالتفصيل، لكن الأمر الملفت للانتباه هو حضور مساحة الخيال بين هذه الحقائق، والسبب في ذلك هو تصدّع الذاكرة؛ لأن الكاتب بلغ الستين عندما أخرج النص إلى النور، وبالتالي لا يمكن للذاكرة مع مرور الزمن أن تتذكر جميع اليوميات، بل تبقى عالقة بالذاكرة فقط المحطات الكبرى من الحياة.

إنّ هذه الاعترافات التي فاض بها قلم واسيني لم تقف عند حدّ أسرته بل تجاوز ذلك إلى كشف أسرار حياته، ويصل إلى أبعد نقطة في الذات الداخلية وما يتعلّق بالغرائز البشرية، حيث أفرد محورا كاملا للحديث عن أوّل تجربة حبّ وتجربة جنسية، عندما كان يدرس في الثانوية وسنّه

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 142.

سبع عشرة سنة، كما أنه دقّق في ذكر التّفاصيل وهذا ما جعلني أتحاشى ذكر النماذج التوضيحية وهي موجودة في محور **القديسة مينا**.

ومن المعروف أن الإنسان لا يمكن أن يقدّم صورة مشوهة عن نفسه حتى وإن كانت الصور خيالية، وإنما كان دافع الكاتب في الحديث عن آمنة بشكل مسهب هو تحدّيه للصدق والصراحة في أعلى درجاتهما، ورسم صورة استثنائية لهما، كما أنه إعلان صريح عن تذمّره من قيم المجتمع والمواضعات السائدة فيه يقول: «**أدهى شيء هو أن يُقتل الإنسان فينا ونتحول إلى آلات تحكم بقسوة بل وتقتل، وننسى أنّنا معرّضون في حياتنا لهزّات تجعلنا نتأمل بتسامح وتفهّم لمآسي غيرنا من الناس ونضع الأخلاق جانبا للحظات ونتعمق الإنسان بقوّته وضعفه. ما قمت به في هذا الفصل والفصول التي تلت ليس أكثر من رفض مستميت لكي لا يموت الإنسان الذي رأيته في عيني مينا ذات يوم بين حقول اللّوز في أحواز تلمسان... ومينا لم يكن لها أيّ حظّ سوى فسحة لقاء صغير مارست فيه عبثا طفوليا لم يدم طويلا قبل أن يبتلعها ظلام قاس في مدينة عفوا في بلاد. العفو في أرض واسعة وحارقة كالكراهية والضغينة سيدها الكذب والنفاق المعمّم الذي أصبح قانونا**».[1]

إن درجة الموضوعية كبيرة جدّا، إذ ظهر المخفي للعيان، وكان الكاتب من خلال اعترافاته الحميمة عن أسراره التي ساقها بلغة المخبر أحيانا وكتب الجنس الاستهلاكية أحيانا أخرى لتوظيفه بعض الألفاظ الجريئة، يوغل في اختراق المحرم الجنسي بنقله المشاهد الحسية مع مينا "**متجاوزا ضوابط البيئة وأحكام الأعراف في لغة لا تتهيّب من اختراق المقدّس إلى المدنّس عبر عبارات عارية، فضلا عن تعدّد سجلّاتها وتنوع مستوياتها التي يتداخل فيها الفصيح والعامي**".[2]

وما يمكن ملاحظته بعد اندفاع واسيني لكشف خفاياه الداخلية شعوره بالتوازن والراحة النفسية بعد الاعتراف يقول: «**محا النور المتخفّي وراء السّتائر الثقيلة كل ما كان في ذاكرتي بما في ذلك وجودي وأوجه الكثير ممّن عرفتهم، وجه واحد ظلّ عالقا في العينين والقلب**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 487.

[2]- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1 ،2005 ، ص49.

والذاكرة، وجهها هي تلك التي تنبت في ضلعي الأوحد الذي بقي مستقيما بعد رحلة الحياة الشاقة واللّذيذة كحليب اللّوز المرّ».[1]

لقد سعى الكاتب إلى تسجيل لحظات الوعي وتكوين ذاته في العالم وإخراجها من دائرة العدم إذ يقول: «**لقد عشتها كما اشتهتني لأنها كانت الأقوى. لم أكن استثناء عظيما في هذه الدنيا ولم أكن إله صغيرا، لكنّي لم أمر على هذه الحياة كغيمة جافة**».[2]

لقد أنشأ خطابا نابضا بالحياة والتاريخ والأدب، واستعاد ما كان يمكن أن يتبدّد تحت وطأة الزمن، وكانت "**عملية الاستعادة واعية للماضي تخترق دلالته على عالم انقضى إلى الأبد لتدركه محاولة للبحث عن الذات من خلال تاريخها**".[3] كما حرص على أن يظلّ قريبا من الواقع وأن يسجل السيرة الحقيقية لطفولته وما مرّ بها من حوادث حبّ وصداقات وأزمات ومغامرات، ومارس نوعا من تصفية الحساب مع الذات يشبه التطهّر الذاتي الذي يشعر به المسيحي الخاطئ بعد أن يعترف بخطاياه وأسراره أمام الكاهن على كرسي الاعتراف.

وما يمكن استنتاجه في الأخير أن الروائي اعتمد في بنائه الفني على الإنتاج الفكري بالدرجة الأولى وليس الإنتاج المادّي، واعتمد على الواقع وهو معطى حقيقي وموضوعي، فاجتمع كل من المتخيّل /والواقع في النص وتعارض الفكري /الذهني ،والحقيقي /الموضوعي، فتشكّلت سيمفونية سردية قامت بتعيين البدايات الأولى للطفولة وهذا "**ما يخدم عملية التأريخ للوجود الذاتي باعتباره جوهرا مفردا لا يشارك مع غيره من الموجودات المفردة في أيّ شيء**". [4]

ولهذا كان للذاكرة حيّز مهمّ في عملية استذكار الماضي، وكانت عبارة عن سلاح يستنجد به وإن خانته في بعض المواقف؛ لأن النسيان قد يكون طبيعيا وقد يكون متعمّدا للرقابة السياسية أو الطبيعية الاجتماعية، وهذه الأخيرة لم تحدّ من تصريح الكاتب.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص470.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

[3]- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية ،ص221

[4]- عبد القادر الشاوي:الكتابة والوجود، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص90.

6- الصراع:

إن الصراع هو العامل المؤثر في السيرة الذاتية لما يحركه من عواطف في نفس المتلقي؛ لأن الكاتب يعبر عمّا مرّ به من تجارب ولّدت له صراعات نفسية داخلية وصراعات خارجية مع مجتمعه وكان **لوسيان غولدمان** قد نظر إلى الرواية باعتبارها "**بحثا عن قيم أصيلة في عالم منحط،وهذا الرأي مساند تماما لما كان قد قرره جورج لوكاتش في كتابه نظرية الرواية، فالرواية عنده ظهرت لدواع تتصل بانهيار سلم القيم الذي كان سائدا في المجتمعات القديمة**».[1]

وهذا يفترض أن تكون الكتابة الروائية تغييرا أو تحويلا للواقع وهو بدوره يفترض أمرين على حدّ تعبير أدونيس: «**الأول هو أن هذه الكتابة ترفض الواقع السائد أو بعبارة أكثر دقة تُنشئ رفضا له، والثاني هو أن أشكال تعبيرها تتعارض بالضرورة مع الأشكال التعبيرية المطابقة له، ذلك أن رفض محتوى الواقع السائد يقتضي رفضا لشكله أي لطرق إنتاجه**».[2]

وبما أن السيرة الذاتية ترتبط بالحياة القديمة والآنية لصاحبها فهي شهادة فريدة للإنسان خلال الزمن، يسرد فيها ترجمة لحياته ويحدثنا عن دخائل نفسه وتجاربه، ليثير فينا الرغبة في الكشف عن عالمه المجهول، وهي الزبدة التي تمخضت خلال سنين عن حياة أديب ما، أودعها تجاربه ومآسيه وأفراحه.

وفي هذا يقول إحسان عباس: «**هي تجربة ذاتية لفرد من الأفراد، فإذا ما بلغت هذه التجربة دور النّضج وأصبحت في نفس صاحبها نوعا من القلق الفنّي فإنه لابدّ أن يكتبها**».[3]وعندما يكتبها فإنّها تقدّم وجودا أو وعيا ذاتيا متقاطعا مع الزمان والمكان وتقدم "**تجارب إنسانية ثرية تعبر عن النفس الكبيرة في نضجها بعد صراع طويل وتقلّب مرير بين الغنى والفقر، بين العدالة والظّلم، بين الشكّ والإيمان، يكتبها صاحبها بوعي كامل بعد أن انقضت فترة الصراع ووقف على برّ الأمان يستعيد موقفه بين الأمواج المتلاطمة**".[4]

---

[1]-عبد الله ابراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط1، 2003 ، ص63.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص60.

[3]- إحسان عباس:فن السيرة الذاتية، ص102.

[4]- المرجع السابق، ص235.

نكتشف في قول إحسان عباس أن العمود الذي تنبني عليه السيرة الذاتية هو الصراع بقسميه: الداخلي أو النفسي والخارجي، وهذا الصراع يمثل إحساس بعض الكتّاب بالحيرة والقلق والغربة في البيئة المحيطة بهم وعدم الانتماء إليها، ونتج عن قوة الإحساس بالصراع أن ترتبت على كتاباتهم روح التمرد والثورة.

وفي هذا يقول يحي إبراهيم عبد الدايم أن «**حظّ الترجمة الذاتية من البقاء يرجع في الغالب إلى مدى ما تنقله لنا من إحساس كاتبها بالصراع، الذي يثير في أنفسنا ألوانا من المشاعر تحفزنا على مشاركته تجاربه وخبراته، وعلى تعاطفنا مع مواقفه وأفعاله**».[1] ونخلص من هذا إلى أن كاتب السيرة الذاتية يحاول أن يفرغ مكنوناته الداخلية المستقرة أو المضطربة التي تمخضت عن الصراعات المريرة مع الحياة والنفس، وبمجرد أن يفرغها كتابيا يتحقّق له نوع من الراحة والتوازن النفسي وهذا ما سنحاول اكتشافه في نصّي واسيني: "**ذاكرة الماء**" و"**سيرة المنتهى**".

أ- الصراع الداخلي:

يمكن أن نعتبر **ذاكرة الماء** لغة الألم والوجع الذي ألمّ بالكاتب في أسوء مراحل حياته، عندما كان معرّضا للقتل ونفسه معرّضة للانهيار العصبي الحاد؛ حيث لم يجد ملجأ للهروب من هذا التوتّر الخطير إلا الكتابة وتحدّي النفس والمجتمع والسلطة العليا.

فكتابة هذا النص السردي كشف لنا أوجاعَه وآلامَه بفعل التهديد الذي تعرض له يوميا عن طريق الرسائل البريدية، وهو ما جعله لا يخرج إلاّ للضّرورة الملحّة، وإن فعل ذلك تنكّر يقول: «**كنت قد تنكّرت بنظّارتين، وقد قصصت شعري قليلا بمساعدة فاطمة بعدما حنيته قليلا قبل النوم، ووضعت برّيطة إسبانية على رأسي وعصا صغيرة في يدي، لم يبق شيء مهمّ منّي. بينما ارتدت ريما ألبستها الوردية الجميلة. في لحظة من اللّحظات نسيتْ خوفها نهائيا وتغاضتْ قليلا عمّا كان يمكن أن يحدث لي لو تعرّفَ أحد القتلة على شكلي.**

أوف. ليكن. نحن في حاجة ماسّة إلى بعض النسيان لنتمكّن من العيش».[2]

---

[1]- يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية، ص150.

[2]- رواية ذاكرة الماء، ص 167.

يدلّ هذا القول على أن الموت يحضر بشكل أحداث متكررة في النص ومؤثّرة في عالم البطل الداخلي، حيث أسهمت في دماره النفسي الذي خيّم عليه الوجع والضّيق والكآبة واغترابه الوجودي الذي يعاني منه طيلة الوقت، وهو ما جعله يتنكّر حتى ينسى بعضا من خوفه أو يمارس لعبة النسيان مع نفسه؛ لأنه المسلك الوحيد الذي يجب أن يمارسه الروائي حتى يخرج نفسه من دائرة الإحباط والألم والدمار النفسي يقول: «**اندمجت بسرعة أنا وربما بأحجار المدينة، لم يكن الناس يولوننا أيّ انتباه، لم نصادف أيّ وجه يعرفنا ولا أيّ وجه يثير فضوله خوفنا. كنت ببرّيطتي كحوّات عاصمي سعيد بصيده، وكانت ربما كسلّة ورد جميلة كثيرة الألوان. ما كان يثيرنا ليس الخوف فقد نسيناه بسرعة، ولكن حيطان هذه المدينة الشعبية العريقة التي بدأت تتهالك الواحد بعد الآخر**».[1]

إن لعبة النسيان التي يمارسها الكاتب بين الفينة والأخرى لم تدم طويلا؛ لأن مساحة السرد كانت غارقة بأحداث الموت التي تظهر بأشكال مختلفة ومتعدّدة، وكلّها مخزونة في ذاكرته سواء أكانت هذه الأحداث في الماضي أم في زمنه بالنسبة إلى النص. فقد جسّدت الموت عن طريق الاغتيال سواء بالذبح أو حادث مرور أو قتلا بالرصاص... لكنّها تشكل في الغالب تساؤلا استفهاميا استنكاريا في نفس الكاتب، وتنطوي على شعور بالاحتجاج والسخرية والرفض، وتحيل إلى لا منطقية الكون، ويظهر ذلك مثلا في قوله: «**وجد الشاعر الفرنسي جون سيناك مذبوحا تحت طاولة الأكل وبجانب رأسه قنينة نبيذ (سيدي ابراهيم)، ويعتقد أن الجريمة هي مجرّد تصفيات خاصة خصوصا أن سيناك كان لواطيا... تمنيت أن أصرخ، أن ألعن هذه العيون التي انفتحت على الدنيا متأخرة، سيناك كان شعلة هذه البلاد وحبّها، كان مجنونا بالدهشة، لكن العين التي تترصّد لا ترحم شجاعته ضدّ الذين حرّروا البلاد ثم بدؤوا يسرقون كل تفاصيلها الجميلة. اختار أن يكون جزائريا، كان فوضويا ومشاكسا ومحبّا للشعر والدّنيا.فأعطته مدينته كفنا وبياضا وسكّينا همجيا**».[2]

هذه الفقرة عبارة عن صرخة للكاتب الذي تألّم لفقدان الشاعر الفرنسي جون سيناك، حيث كان الألم عنيفا ومؤثرا على نفسيته؛ لأن الموت هنا افتقر إلى المنطق حسب رأيه، وهو ما أدخله في حالة من الاغتراب والعبث. فالأمر لم يتوقف عند هذا الحد بل تفنّن القتلة أيضا في

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 174.

[2]- المصدر نفسه ، ص 48.

اغتيال صديقه الفنان والأستاذ الجامعي يوسف وهو ما أذهله مجدّدا؛ لأنه لم يتصوّر أن يُقتل، فهو مجرّد شاعر لا يشكّل خطرا على أحد يقول على لسان يوسف: «**نحن الفقراء لا نملك الشّيء الكثير سوى كتر الكلمات الذي نورثه لأصدقائنا وأحبّتنا، نتذكّرهم به ويتذكّروننا به، أما الحكّام هؤلاء الذين يملؤون الشوارع بنصبهم التذكارية والتلفزات بوجوههم سيندثرون، من يتذكر اليوم طغاة الدنيا منذ بدء الخليقة، لكن من ينسى اليوم شكسبير، فلوبير، الحلاج، بشار بن برد، سرفاتس، عمر الخيّام؟... هؤلاء هم ذاكرتنا وذاكرة الدّنيا التي تعيشنا ونعيشها**».[1]

إن هذا الألم الكبير تعلّق بالوقائع التي كان يعيشها وبالذكريات التي يسترجعها يقول:

«**تذكّرت كلمات صديقي الفنّان يوسف الذي اغتيل قبل يومين:**

يا كلّ صديقي.

يا صديقي.

يا بعض صديقي.

يا أنا.

إنّي أموت في دمك الحيّ.

من يستطيع أن يغتال بحرا أو شمسا أو شاعرا؟؟

ومع ذلك قتلوك يا صديقي وأسكتوا البحر وغيّبوا الشمس مبكرا».[2]

لقد طالت أيادي الإجرام يوسف، فبكى وتألّم الكاتب ومن حوله وهذا يدل على عمق الألم والجرح الذي يسببه الفقدان والموت، فهذه التّيمة شكّلت الحدث الأكثر مرارة والأكثر حضورا في حياة البطل، والتفكير بالموت كما يقول أحد الدارسين قد "**تسلّل إلى حياتنا إن لم يكن قد تسرّب إلى تفكيرنا بالحياة**".[3]

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص21.

[2]- المصدر نفسه ، ص 20.

[3]- أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 117.

لقد كوّن الموت في النص جوّا مأساويا شاحبا، وكان لازمة متكرّرة على صعيد البناء السردي، هذا الإيقاع المأساوي ساهم في خلق حالة من التوتّر النفسي والعبث داخل العالم النفسي للكاتب، وهو دائم الحضور؛ لأن "**الإحساس بالعبث والقرف الوجودي والوحدة والموت في الحياة راجع بسبب قناعته أن العالم تافه عبثي على رأي موريك**".[1]

إن هذا الإحساس المتأزّم والدّمار النّفسي الذي يتحرّك الكاتب في دائرته، وصبغ حياته بالذعر والهلوسة والتلاشي والتبس عليه الوهم بالحقيقة إلى درجة الشعور بالجنون يقول: «**شعرت برغبة كبيرة للصّراخ، كنت متعبا. ولكن لا يعقل أن يكون كل ما رأيته هو مجرد حالة مجنونة لا. لا. مستحيل، هل بدأت أتضاءل مثل الشمعة؟**

رنّ التلفون مرّة مرّتين لم أردّ قلت ربما مجرد حالة هذيان.

نبّهتني ريما.

– **بابا تردّ وإلا أردّ؟**».[2]

لقد أصبح عالمه النفسي يغصّ بالأرق والقلق من جرّاء الأحداث التي عاشها والأحداث التي يستذكرها أثناء لحظاته الشعورية المتدفّقة، هذا ما جعله يعاني أزمةً وجودية حادة تدفعه إلى اليأس والعدمية؛ لأن العالم الذي يحيط به مليء بالجريمة والنفاق والكذب يقول: «**تنتابني حالة يأس. ثم فجأة يأتيني صوت امرأة من داخلي، أو من داخل البناية، لا أدري، وهو يرتفع عاليا في صرخة تشبه النّدب. أحرز روحك يا ولد الناس. القاتلين طالعين يذبحوك. أحرز روحك. نقّز. اهرب. طر. ما تبقاش في مكانك كما الحجرة. أين أذهب؟ من أين أنقّز وسط هذه البناية المغلقة؟ بأيّ أجنحة أستطيع الطيران والانفلات من هذا الخراب المسدود من كل الجهات**».[3]

هذا اليأس الفظيع الذي أصيب به كان نتيجة الإحساس بالعبث الذي لم يفارقه وهذا أمر خطير "**فإذا تملّك الإنسان هذا الإحساس بالعبث وعاش في أعماقه فإنه من المستحيل أن**

---

[1]– المرجع السابق، ص 114.

[2]– رواية ذاكرة الماء، ص387.

[3]– المصدر نفسه، ص 384.

يتخلّص منه".[1]ومن المستحيل أن يعيش حياة طبيعية ووضعا مستقرّا، وهذا ما جعل الكاتب يصل إلى حد القرف الوجودي ويفكّر في الانتحار يقول: «**لكن مع ذلك أشعر كأنّ الحياة في هذا المكان بدأت تتضاءل بسرعة عجيبة. أينما تعشش الذاكرة تنسحب الحياة ماذا أفعل إذن؟ لماذا لا تكون هذه الحروف المقتولة هي وسيلتي المثالية لتجاوز حالة انتحار حتمية وأحيانا لازمة**».[2]

إن الرّفض لهذا الواقع الإنساني المرير والكون المشوّه يقوده إلى التفكير في الانتحار، فمأساة الحياة التي طالت، وقرفها الذي امتد، وحقدها الذي توسّع لم يترك مكانا للأمل في عالمه النفسي فرفضه وطلب الانتحار الذي لم يستطع اقتحامه يقول: «**البحر الذي يتسرّب من شقوق النافذة مثل أشعّة الشمس الصباحية وحده يمنعني الآن من الإقدام على هذه المغامرة. أحيانا أقول إنّ ارتباطي بريما يمنعني كذلك من التفكير في هذا الموضوع. هل ستغفر لي فعلا انتحاري هذا؟ ثم أقنع نفسي وأتجاوزها وأقول: ليكن؟ ستكبر الطفلة وتعذرني**».[3]

فاشمئزاز الكاتب من الكون جعله يتنقّل عبر الأمكنة حتى يحدّ من وجعه الروحي وقلقه الوجودي ولكن ما حدث عكس المتوقّع، بل بانتقاله من مكان إلى آخر زادت حدّة الوجع والتأزّم أكثر فأكثر. ويتبيّن هذا عندما ذهب إلى فرنسا للقاء زوجته كي يهرب من مله وقلقه ويحصل على لحظة ممتعة تعطيه قليلا من الإيمان بواقعية الوجود، لكنّه يعود محبطا خاويا يقول: «**أسبوعا كاملا قضيناه داخل هذا البيت الذي يقع في الدّائرة الخامسة لم يثمر إلا مزيدا من القلق والحبّ والخوف والأسئلة**».[4]وهذا الإحساس المؤلم كان قويا وخيبة الألم كانت أشدّ وقعا، وتتجدّد لديه فكرة الانتحار التي اعتبرها علاجا لأزمة لم تعد تطاق يقول: «**هل أقول لها أنّني أفكّر أحيانا في الانتحار بعدما انغلقت كل الأصابيح والأشواق؟**

هل أقول لها ما أودّ دائما قوله: اذهبي إلى أبعد نقطة ولا تلتفتي وراءك؛ لأنّك إذا التفت ستصيرين تمثالا من تراب ثم حطاما».[5]

---

(1)– أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي، ص 40.

(2)– رواية ذاكرة الماء، ص 191.

(3)– المصدر نفسه ، ص 191.

(4)– المصدر نفسه ، ص 97.

(5)– المصدر نفسه ، ص 93 -94.

فبسفره إلى فرنسا ظنّ أنه سيكسر طوق العبث الذي التفّ حول رقبته يحرّك أعماقه المتأزّمة، لكن هذا السفر يضعه وجها لوجه أمام مسألة القلق والعدم واللّاجدوى بشكل مباشر، ويعيد طرح الأسئلة: «**ماذا يمكنني أن أفعل يا الله؟ كل شيء بدأ يصغر إلا هوّة المأساة**».[1]

فمشكلة الكاتب السارد والبطل كانت أزمة وجودية بقيت دون حلّ، وظلت على وتيرة واحدة وعلى إيقاع واحد حتى نهاية النص الذي يقول فيه: «**كنت منطفئا، قلت لريما التي عادت لألعابها:**

- **ريما. أرجوك أسدلي السّتائر أريد أن أنام قليلا**».[2]

وكان هذا لرغبة الكاتب في الاختفاء؛ لأنه تعب من الكتابة التي كانت تبرز الكثير من المواقف التي سبّبت له انكسارا داخليا، وأحدثت له نزيفا نفسيا حادّا جعله يحسّ بانتفاء ذاته، ولذلك هرب إلى النوم حتى يرفع عنه الألم وغبن الحياة وشططها. فصُور القسوة والمعاناة التي مرّ بها في يومياته إنّما هي صدى للألم في نفسية الذّات، فقد ظهر وجوده في النص السردي من البداية إلى النهاية مشروخا بجراح الألم الذي كان وسيلته للبرهان على ظلم الوجود.

وإذا عدنا للحديث عن **سيرة المنتهى** فإننا نجد صراعا من نوع آخر: صراع نفسي مرير يخرج مكبوت الذّات إلى النّور، تلك المكبوتات التي تحدّد علاقة الرجل بالمرأة في أكثر من مستوى، حيث يركّز على الجانب النفسي دون سواه، ويحاول إضاءة العالم الداخلي للشخصيات ويكشف القناع عن نوازعهم التي تتحكم بسلوكهم في قضية الحب "**الذي يعتبر حالة قصوى من حالات الشّرط الإنساني كالخوف والقلق والموت**".[3]

ولما كان الحبّ قوّة قاهرة وسلطانا يطغى على ما عداه "**فإنّه أروع ما يُجرّب وأجمل وأبهى ما يُشهد، فهو ألطف المشاعر وأعجب الأطوار وأدهش الأحوال وأصفى الأوقات وأعظم اللذّات، وليس ثمة أجمل ولا ألطف ولا ألذّ ولا أسعد من أن يُحِبّ المرء ويُحَبّ**".[4]

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 93.

[2]- المصدر نفسه، ص 388.

[3]- علي حرب: الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 75.

[4]-المرجع نفسه، ص 76.

ويتمظهر الحبّ في أوصاف عدة منها: **الحب الوهمي** الذي نلمس فيه صراعا نفسيا حادّا، يتمثل في البوح بتلك المشاعر أو دفنها وجعلها في طيّ النسيان، وتتجسّد في قصة الحب التي لم تكتمل بين زوليخا والجندي الفرنسي "ابراهيما" الذي تقدّم لخطبتها لكن العائلة رفضته كونه من المحتلّين، فيبرر موقفه بأن هذا القول صحيح غير أنه لم يقتل أحدا من الجزائريين.

إلا أنّ زوليخا تخافه في نهاية المطاف؛ لأن دم والدها كان على يد أبناء جلدته ولعلّ هذا المبرّر هو مجرد وهم حتى تقنع نفسها فقط بضرورة التخلي عنه، لكن خوفها الحقيقي هو أن يحدث لها ما حدث لزهرة ابنة خالها التي قتلت غدرا، وبالتالي الخوف من الموت هو الذي وقف حائلا بينهما. وبهذا تبقى مشاعرها حبيسة نفسها، وهو ما أصابها بألم شديد في القلب أودى بحياتها. يقول الكاتب على لسانها: «**ابراهيما المسكين لم يكن لي ولم أكن له، أوّلا لأصله الذي صفعوني به للوجه. كان لونه أوّل مبرّر للرّفض، كنت صغيرة وكان يمكن أن أهرب معه ولكن هل كان هو قادرا على الهرب من جيش هو نفسه الذي قتل والدي؟ انكمش قلبي عندما شعرت أن في اليد التي كانت كلّما مرّت تقول لي: بونجور مادوموازيل وتحيّيني وتحيّي العائلة... في الحروب لا مكان للحبّ يا تَقتل يا تُقتل**».[1]

إن هذا المكبوت النفسي متعلّق بالذاكرة، تداخل فيها الصّراع النّفسي والاجتماعي والثّقافي والدّيني. ولكن هذا الكبت كان خطرا على زوليخا؛ لأنها فقدت معه متعة الحياة ولذتها، وبدأت تقاسي العزلةَ وتعاني الصراعَ النفسي الحاد الذي قادها إلى الشكّ والقلق والعزلة يقول: «**هذه قصة بنت خالي التي كانت في رأسي وأنا أخرج ابراهيما نهائيا من قلبي دفعة واحدة... لم يكن الأمر بسيطا، قصة زهرة أرعبتني وهي لم تفعل شيئا بينما أنا فكّرت في الهرب مع ابراهيما، موت بابا أحمد فتح عينيّ على خوفي**».[2]

وما ميّز هذا الحب هو عفته "**فليس فيه مكان للاشتهاء والرغبة الجنسية، فهو تعبير عن حالات من الميل النفسي والرغبة في إيناس المحبوب**".[3]إلا أنه كان مُبعدا ومنفيا بمقتضى الواقع المعيش في ذلك الزمن، وبالتالي فالصراع الذي جُسّد بين الأنا /زوليخا، والآخر /ابراهيما هو

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 121.

[2]– المصدر نفسه، ص 122.

[3]–محمد حسن عبد الله: الحب في التراث العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص79.

صراع عنيف في باطن النّفس: صراع بين رجل من مجتمع غربي وامرأة مسلمة قروية؛ أي هناك اختلافات جذرية بينهما وقفت حائلا دون وقوع الزواج.

و لم يقتصر الألم على زوليخا وحدها بل إن واسيني وهو يروي القصة يتألم؛ لأنه يكشف آلام وأوجاع أخته فيقول: «**شيء ممّا كانت تقوله لي زوليخا كان يجرحني بقوة، لم أكن في حاجة لعبقرية كبيرة لأفهم قصدها، هي أيضا كانت خائفة أن يحدث لها ما حدث لابنة خالها**».[1] إن هذا الكلام الداخلي المتألّم يستحضر حجم خسارة زوليخا وهي خسارة المحبوب عمدا خوفا من المجتمع، وعكس لنا التوجّع والخوف الذي حام حولها، وبيّن لنا الكآبة والضيق وما آل إليه الكاتب.

بعد فقدان زوليخا لموضوع الحب تبدأ الذات الساردة المتألّمة والمحبطة الاشتغال على استحضار الذكريات المتعلقة بزهرة التي أحبّها ابن عمّها أحمد، ثم يقتلها من أجل الشرف علما أنها كانت بريئة. ويتدخّل في هذا الاستحضار تمازج اللّغات بين الفصيح والعامي، ويتحول الألم الذي تركته أخته في نفسه إلى دافع رمزي للحديث عن **الحب الطاغي** الذي يؤدي إلى الموت. يقول: «**أضافت أمها وعيناها ترتعشان؛ لأنّها في لحظة من اللّحظات رأت في عيني أحمد دما وغزلانا تتهاوى من أعالي المنجرفات. *يا وليدي زهرة مثل أختك كبرتما معا، صغيرة وما تعرفش مصلحتها إذا رفضتك كزوج، كل شي بالخاطر، ما دارت والو كلام النّاس صعب وغير محسوب، هو من أرادها وليست هي، وعندما رفضت بعث لها فيلقا ليأخذوها إلى الكرطي... في الليلة نفسها ذبحها وأدّى عليها صلاة الجنازة مفردا**».[2]

ونلاحظ أن الكاتب هنا اختار أن يمارس على نفسه المتألّمة لفعل القتل العمدي استحضار موضوع حبّ قاومت فيه **الذّات/ زهرة** الإحباط الذي تولد في **الآخر /أحمد** الذي فقد القدرة على تحكيم عقله المنغلق في فكرة "**يجب أن يغسل الشرف بالدم**" ومن الطبيعي أن يحدث هذا الصراع عوائقا نفسية لدى الكاتب بسبب المواضعات المجتمعية السائدة التي أدّت إلى حضور واقع أليم لم يهضمه الكاتب نفسه.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 123.

[2]-المصدر نفسه، ص 121 – 122.

وعبّر عنه في صرخة درامية على لسان أمّ زهرة التي ظلّت تصرخ منذ مقتل ابنتها على يد أحمد سنة 1959 وتقول: «***يا احمد يا وليدي بنت عمّك وأختك زهرة ما دارت والو... الحبّ بالخاطر مش بالسّيف... يا احمد يا وليدي...***».[1]

فأمّ زهرة رفضت اختفاء عزيزتها رغم موتها، وما استعمال الكاتب لهذا المشهد الدرامي إلا وسيلة تعبيرية من أجل تجاوز حالة الألم التي انتابته بسبب الفاجعة التي ألّمت بزهرة ودفعت عمرها ثمنا لعدم حبّ ابن عمها والزواج منه، هذا النوع من الحب طاغٍ يأخذ الصفة "**العنكبوتية لأنّ العنكبوت تلتهم الذكر أثناء التلقيح؛فإذا أسقطنا هذه الحالة على عالمنا الإنساني وجدنا أن الحبّ العنكبوتي يتحقّق من خلال طغيان شهوة التملّك، فلا وجود إلا لذات المحبّ الذي يريد مصادرة الآخر جسداً وروحاً بالامتلاك الكامل، حتى القتل إذا استوجب الأمر ذلك**".[2]

علاقات الحبّ الفاشلة التي ذكرها الكاتب ولّدت له ألما وصراعا نفسيا شديدا، خاصة علاقة والده مع "ميا كوراثون" الفرنسية التي كان يعيش معها في فرنسا كزوج وزوجة لكنّه لم يتزوجها فعلا يقول: «**اتفقت أنا وميا أن نعيش مع بعض وأن لا ننجب أبناءً للحرب**».[3] فعلاقة الحبّ التي جمعت والده بميا ولّدت له حقدا دفينا تجاه والده؛ لأنها أصابت أمه بنوع من الإحباط، فقد كانت ترى في نفسها قروية بائسة تهتمّ بشؤون البيت وتنجب الأولاد، أما **ميّا** فهي بنت حضارة غربية يوجد فيها كل ما يشتهيه الرجل القروي من الانفتاح والتحرر والجمال. فهذا الصراع هو صراع بين الإنسان وبيئته وما تحويه من قيم سائدة لا مجال لمخالفتها.

تألّم الكاتب كثيرا لوالدته التي لم تحسّس زوجها بهذا الشعور بل كانت الوفيّة المطيعة إذ يقول: «**قلبي كان أضيق وأصغر من عذابات أمي، ربما لأن الجرح ظلّ مفتوحا دائما ولم يندمل أبدا حتى عندما ظننّا ذلك ربما لا هذا ولا ذاك. لأن مشكلة والدي شيء آخر هو كبر في عالم مدينة كبيرة ومريحة واستقى ثقافة أهّلته للنور والحياة، بينما ظلت ردود فعل أمي غرائزية لا أكثر مثل ذئبة وجدت نفسها في زاوية ضيقة**». [4]

---

(1)- رواية سيرة المنتهى، ص 122.

(2)- سلمان حرفوش: إطلالات نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 153.

(3)- رواية سيرة المنتهى، ص 142.

(4)- المصدر نفسه، ص 148.

إنّ الألم عندما يتعلق بالأمّ تستغرق الذاكرة في حكيه؛ لأن الأم ذاكرة لا تمّحي عنده، فهي التي تضمّ مبادئه وقيمه وإحساسه بإنسانيته الهامة في العالم لا المجتمع المحصور في قرية منسية، حتى أن موتها كان قاسيا عليه، فهي القدّيسة في نظره لما تحمّلته من أوجاع حتى ترسم بسمة على وجوه أطفالها الستّة يقول: «**عرفت من خلال أوجاعها كيف يبني الإنسان فرحا من لا شيء، أحيانا تعلمت منها المقاومة بتواضع وبلا ضجيج في الأوضاع الأكثر يأسا، أكثر من هذا كلّه أفضالها لا تحصى في بنائي الداخلي... هي من رماني في عمق التعلّم محمّلا بشيء واحد الوفاء لوصية والدي**». [1]

إن هذا النص هو عبارة عن ألم الكاتب لفقدان أحبّته، لكنّه يدخلنا في لعبة التذكّر المحمّلة بألم النفس والمليئة في الآن ذاته بالحبّ الذي لم يكن عاديا حبّ مراهقة في وسط متّسخ "الماخور" وهذا يعيدنا إلى حكايات ألف ليلة وليلة التي كان يقرؤها في صباه، حيث أيقظت مشاعره الدفينة تجاه الجنس الآخر في وقت مبكر، وبمجرد انتقاله إلى تلمسان لدراسة المرحلة الثانوية تحصّل على الحرية والإحساس بذاته واكتشف فضاء الدّعارة والجنس والمتعة واللذّة.

يقول: «**فجأة توقّف رامي عند بناية عالية. مسح حيطانها بعينيه الصغيرتين حتى استقرّ عند إحدى النوافذ، أطلّت منها امرأة في عزّ العمر نصف عارية أشارت له بيدها فردّ عليها بقبلة بعثها لها بكفّه ورماها نحوها في الهواء، عندما وصلنا إلى المدخل استوقفتنا امرأة كان رامي يعرفها جيدا. كانت تدخّن وتنظر إلينا بنصف عين من شدّة الشمس التي كانت تنعكس على الأبواب النحاسية القديمة**».[2] هذه الواقعة تعود إلى مرحلة المراهقة حيث شرع الكاتب في تأسيس موضوع حبّه الذي اصطدم فيه بموت الحبيبة، وفقد الجسم الجميل والقلب الحنون البائس من الحياة.

هذا الحب بما فيه من آثار جسدية هو حبّ آثم ترك في نفس الكاتب ألما، بفضله انجذب لكتابته أولّ مرّة، حيث استعاد الكاتب تلك العلاقة التي ربطته بمينا، وفي بدايتها كانت من أجل تدرّب ليفصح عن حبه لـــشافية قارة، ولكن بمجرد أن أدخله رامي **ماخور لالّة عيشة** اكتشف أنه في عالم ما يزال صغيرا عليه، فقد انفتحت عيناه على نساء شبه عاريات يقول: «**انزلقنا بسرعة**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 485.

[2]- المصدر نفسه ، ص 274.

إلى عمق البناية، عرفت بحواسي الحيّة وممّا سمعته من عيشة الطويلة أنّي كنت في حالة غير قانونية، بالخصوص عندما رأيت النساء الكثيرات شبه عاريات. لكن الفضاء كان دافئا ومعطرا على الرغم من هيمنة رائحة تشبه العرق النسوي والحمّامات. شعرت بأنني كنت طفلا غريبا في عالم الكبار».[1]

فالماخور هنا كشف لنا نقصًا في شخصية الكاتب، ويتعلق الأمر بجهله وأمّيته للفضاء الذي دخله، وقد كشف من جانب آخر تصوّره للحياة كسلسلة من اللّذّات مع مينا يقول: «**هذا بورديل عيشة الطويلة بالعربي الفصيح ماخوووووور، الناس يأتون هنا لشراء اللّذّة ثم يخرجون سعداء هذا الإنسان يدخل لكي يتعرّى، يتعرّى من دراهمه ويتعرّى من كسوته وأنت واش جيت دّير.؟».**[2]

وما يلاحظ هنا أن الكاتب جمع بين اللذة والتعرّي فجعلها "**تجري ضمن نطاق الشّعور والإدراك بالمفهوم الظّاهراتي لهما**". [3] وهذا ما يفصح عنه بقوله: «**الوقت ضيّق يا حنّوني والذين ينتظرون كثر عندما تمدّدت شبه عارية على الفراش.....بعد أن تعطّرت ونزعت ألبستها الخفيفة الأخرى، أدركت بسرعة ما كان يجب عليّ فعله**».[4]

إنّ هذا **الحب الآثم** الذي وقع فيه الكاتب لا يعتبر خارج المنظومة المجتمعية السائدة فحسب، بل هو عنف كتابي على الورقة وعنف على القارئ سواء أكان مرهفا أم متمرسا لما وظفه من مشاهد جنسية ولذّة واحتكاك بين جسدين "**لأن اللّذّات الحسّية هي الأخسّ والأنقص والأضعف**".[5]

ولهذا الحبّ آثاره النفسية على كتاباته؛ لأن مينا قُتلت وهذه النهاية أحزنته كثيرا؛ لأنه ظنّ أن حبيبته عادت إلى الحياة الطبيعية وخرجت من الماخور بعد أن تزوجت، لكنه يكتشف العكس تماما يقول: «**في اللّحظة التي ظنّت فيها أنّ الحياة عادت إلى مسالكها الطبيعية تفاجأت بالموت**

---

(1)- رواية سيرة المنتهى، ص 275.

(2)- المصدر نفسه، ص 279.

(3)- ناظم عودة:جماليات الصورة، من الميثولوجيا إلى الحداثة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، مصر، لبنان، ط1، 2013، ص 285.

(4)- رواية سيرة المنتهى، ص 278.

(5)- علي حرب: الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والجود، ص126.

الفجائعي وتراجيديا النهايات القدرية التي تليق بشخصيات الملاحم الكبيرة، لهذا كانت مساحة مينا واسعة؛ لأنها شكلت داخلي عاطفيا ولغويا بقوة من حيث لا تدري».[1]

إنّ الصراع الذي عاناه الكاتب بسبب علاقة حبّ فاشلة ولّد له إحساسا بالقلق والغربة والحيرة في البيئة المحيطة به، نتج عنه سخط وسخرية من المجتمع والسلطة الدينية على حدّ سواء، فقد وصلت به جرأة اقتحام الممنوع للجنس وتجاوزه للدين أن قام بمقارنة مينا بالسيدة مريم أم عيسى عليه السلام، في حين لا يمكن أن نقارن بين فعل فاحش ارتكبته آمنة بولادة مريم العذراء أم النبي عليه السلام، ونحن المسلمين خير من يعلم قصة مولد عيسى عليه السلام من قوله عز وجل تَعَالَىٰ: ﴿إِذْ قَالَتِ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ يَٰمَرْيَمُ إِنَّ ٱللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ ٱسْمُهُ ٱلْمَسِيحُ عِيسَى ٱبْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِى ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةِ وَمِنَ ٱلْمُقَرَّبِينَ ﴿٤٥﴾ وَيُكَلِّمُ ٱلنَّاسَ فِى ٱلْمَهْدِ وَكَهْلًا وَمِنَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿٤٦﴾ قَالَتْ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِى وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِى بَشَرٌ ۖ قَالَ كَذَٰلِكِ ٱللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَآءُ ۚ إِذَا قَضَىٰٓ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ﴿٤٧﴾﴾.[2] إذ بشرت الملائكة مريم بنت عمران **"بأن الله سيهب لها ولدا يخلقه بكلمة (كن) على غير الطريقة العادية في التوالد، وهذا الولد اسمه المسيح عيسى بن مريم وقد خلقه الله ذا مكانة في الدنيا، فهو ذو جاه وشرف وعلو قدر كما أنه في الآخرة مميز بعلو درجته فهو مع الصفوة المقربين إلى الله"**[3]

ولكن الكاتب يقول في هذا الصدد مبرّرا خطيئة مينا بمقالة عنوانها **"من لا حظّ له لا قيامة له"**: **«لا أدري ما الذي ذكّرني بمريم المجدلية؟ لكن الفرق الوحيد هو أنه لم يكن لمينا حظّ مريم المجدلية التي أنقذها سيدنا المسيح عليه السلام، وغفر لها خطيئتها لتصبح من أتباعه... ما الفرق بينها وبين مينا من حيث الفعل الظالم والقاسي؟ لم تكن مينا تطلب شيئا سوى قلب يحبها ويعطيها قدرها ويحترمها ولا يضعها في زاوية المتهمة الأبدية، وجدت في الطفل الرحمة والحبّ والحنين والعطف الذي افتقدته في الكبار الذين ليست بالنسبة لهم أكثر من أداة للمتعة وهو وجد فيها امرأة رحيمة ذكّرته بسلسلة المظالم التي عاشتها عائلته... تحتاج مينا لقلب يرى الأشياء كما هي في الواقع لا كما ترسمها العقليات الأخلاقية التي تجيز وترفض وتقبل بحسب**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 485.

[2]- القرآن الكريم:سورة آل عمران، آية 45- 47.

[3]- عفيف عبد الفتاح طبارة: مع الأنبياء في القرآن الكريم، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط9، 1981، ص 317.

الحسابات الشخصية لو رجع كل واحد منا إلى أعماقه بصدق وصفاء... وافترض نفسه في وضعيات مشابهة أو قريبة لكان أقلّ قسوة».[1]

وما يتّضح من هذا المقطع كلّه والذي تعمّدت إطالته للإيضاح وكذا المقاطع الأخرى أنّ الكاتب ظهر مراقبا لأخلاق البشر ،واشتغل على البطانة النفسية للشخصيات "**ينبش عواطفهم وأسرار نفوسهم في حالات الرضى والغضب أو الحبّ والبغض، أو الحزن والسرور، أو سعة الصدر وضيقه، إلى غير ذلك من الحالات التي تختلف باختلاف الأحداث النّفسانية في الجنسين من النوع الإنساني**".[2]

كما ظهر صراع رمزي بين الشخصيات الحاملة لبعض القيم، صوّرها الكاتب من خلال إبراز الأحداث النّفسانية والأهواء البشرية، راقب السّلوك ولاحظه وأشار إلى الظروف الاجتماعية المحيطة بالناس وأدرج المؤثّرات الانفعالية وتأثيراتها في الشخصيات، وأبرز هذا في الصراع الفكري الذي حدث بين واسيني وأستاذه في المدرسة بثانوية **ابن زرجب** حول **سيرفانتس**، فالمعلّم متعصّب لفكره الديني وينعته دائما بالنصراني والمهبول، هذا الأمر لم يرق الطفلَ واسيني وردّ عليه بعنف أغضب أستاذه: «**هو ليس هكذا يا سيدي، لا أعرف لماذا قلتُ تلك الجملة، نظر إليّ المعلم بحقد ثم اقترب مني وأخذني من يافطتي رقبتي من الوراء وقوّمني حتى بدوت بين يديه كدجاجة تنتظر الذبح: واش بيك تدافع عن مهبول وعن نصراني؟ خوك وإلا بابك؟ تكلّم يا حمار؟ خوك وإلا بابك؟ قلت بلا تفكير: جدّي. ظنّني أسخر منه لأنّ كلّ التلاميذ ضحكوا طويلا، فسمعت دويّ صفعة مسمومة وقوية وحاقدة**».[3]

فتولد صراع مبني على الحقد الدفين بينهما، فهذا الأستاذ أهان واسيني وجعله يكره المدرسة كرها شديدا، ولولا خوفه على أمه لانقطع نهائيا عن الدراسة؛ لأن الإهانة كانت قاسية جدا بعدما قال لأستاذه: «**كان دون كيشوت أفضل في عقله من الكثير من العارفين والمعلّمين**».[4] فما كان الرد من الأستاذ إلّا أن «**حمل المسطرة وضربني على يدي ثم وضعها بين أصابعي ودوّرها**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 486

[2]- عبد الله إبراهيم:السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 2003 ، ص 168 – 169 .

[3]- رواية سيرة المنتهى، ص 365.

[4]- المصدر نفسه، ص 365.

حتى سلخت الجلد، ووضع بعدها كراسّتي على ظهري وكتب على الصفحتين الوسطيين: أنا حمار دون كيشوت، وطلب مني أن أمشي في القسم والتلاميذ يضحكون منّي».[1]

تلك الرؤية المنغلقة للأستاذ والإهانة فتحت عيني واسيني على أفق آخر من الاهتمام والقراءة، ووجد رعاية أستاذ اللغة الفرنسية السيد دروو الذي منحه الجزء الثاني من دون كيشوت وبعض القصص المثالية كقصة الغجرية الصغيرة، العاشق السخي، الرجل الزجاجي، غاسلة الصحون الشهيرة، حيث يقول في حوار له مع أخيه حسن عندما سلّمه الأستاذ مجموعة من الكتب القيّمة:

«– واضح أنّ أستاذك كان يحبّك جدّا.

– لا يحبّني فقط لكنّه علّمني كيف أقرأ بعمق الأشياء، وأن أتوقف أيضا عند كل التفاصيل».[2]

وما يبرز هنا من نظرة الكاتب إلى أستاذ اللغة العربية على أنه متخلّف وأستاذ اللغة الفرنسية مشجع على القراءة، يكشف لنا علوّ ذات الآخر ومركزيتها المعزّزة عنده، وتشير إليه الألفاظ الدالة على الفخامة والشرف، كما قام بتضخيمه حتى غدا هوية ثابتة لا ينفك عنها ولا يبارحها إذ يقول:«**أنا أدين لمسيو دروو بالكثير، فقد منحني طريقة أخرى في قراءة كتبك.**»[3]

هذه الصورة الإيجابية للآخر تقابلها صورة مقلوبة للذات تتحقق فيها جميع المثالب، فالعرب صورة للتخلف والفساد والشر وبهذا حسم التقابل الضدي بين أستاذ اللغة العربية ومعلم اللغة الفرنسية بإلغاء كل إمكانية لبناء التواصل مع هذا الأستاذ؛ لأنه عبر عن ذلك بقوله: «**حتى أستاذك الذي وضع المسطرة بين أصابعك وقشّر لحمك، لم يكن إلا الصورة الأكثر عنفا للمبهم الذي كنت تبحث عنه في أعماقك.**»[4]

هذا الصراع الفكري عرض فيه الكاتب آراءه حول قضايا عديدة تخصّ سرفانتس والموريسكيين الفارّين من محاكم التفتيش المقدس، والكثير من التاريخ الأندلسي مكتشفا في ذلك أن الحكايات التي سمعها من جدّته تشبه كثيرا ما قرأه في الكتب، فزاد ارتباطه أكثر بهذا التاريخ

---

(1)– رواية سيرة المنتهى ، ص 365.

(2)– المصدر نفسه، ص 372.

(3)– المصدر نفسه، ص 370.

(4)– المصدر نفسه ، ص 370.

حيث اكتملت رؤاه ونضج فكره في وقت مبكر، كما أن الحدث الهام مع أستاذه غيّر له الكثير من معالم حياته، حيث أصبح المدافع الشّرس عن تاريخ منسي في رفوف المكتبات وأصبحت الكتابة تسمح له "**بتأمل الذات من زاوية أو زوايا مختلفة فيتمّ كشف كثير من مناطقها المضيئة والمعتّمة في آن**".[1]

ب- الصراع الخارجي:

بما أن السيرة الذاتية لا يمكن أن تنشأ في معزل عن السياقات السياسية والاجتماعية والثقافية، فقد كان لهذه المرجعيات أثرها على الكتابة فجسّدت صراعات خارجية ظاهرة على مستوى النص، وهذا ما يظهر لنا جليا في **ذاكرة الماء** التي وُلدت في خضم الصراعات والأزمات السياسية، فقد حملت في سردها صراعا إيديولوجيا حادّا تدين فيه بشكل مباشر الظلم والقهر الاجتماعي والسياسي، فهي تحمل رؤية حادّة تصف ما يمارسه النظام من اعتقال ومطاردة للمعارضين، وهذا الصراع الخارجي كان بين الذات الكاتبة والسلطة أو النظام يقول: «**كلّما صرخت وجدت نفسي وراء القضبان، كلّ شيء يسقط على رأسي. في مطلع السّبعينات سجنت ولم أكن في الحقيقة أعبّر إلا عن احتجاجي مع أصدقائي، كنّا نعبّر عن شيء غامض نشعر بصدقه ولا نستطيع لمسه، كان الاتّحاد الطلّابي يحلّ والطلبة يطاردون، ومسؤولو الاتّحاد يقتلون الواحد بعد الآخر... وفي مطلع الثمانينات عندما سجن المخرج السنمائي رشيد بن ابراهيم وخرجنا في مسيرة صامتة داخل شوارع العاصمة، خرجت ليلا من بيتي ولم أعد إلا بعد ثلاثة أيّام إلى اليوم لا أعرف أين كنت؟ وماذا ركبت؟ وماذا فعلوا بي؟ سوى كلمات الشرطي الطّاعن في السنّ الذي بعدما يئس من محاورتي قال لي:**

- **راكم غالطين يا السّي موح: أنتم الشيوعيون هكذا تنطحون حيطانا أصلب من رؤوسكم**».[2]

إن هذا الصراع المجسّد جاء بعد استفحال الأزمة السياسية والاجتماعية ثم الأمنية، ومن الطّبيعي أن تُحدث هذه الصراعات والتغيرات أثرا في وعي الكاتب وعاطفته وإدراكه للواقع والعالم، ويتعامل معها على صعيد نصه السردي وفق خصوصياته.

---

(1) – محمد معتصم: المتخيل المختلف، ص 151.

(2)– رواية ذاكرة الماء، ص 76.

ولّما كانت الإيديولوجية تُعنى بـــ:"**البحث الدائم والمستمر عن القيم**".[1]فهي نسق له منطقه المتميّز ودقّته الخاصة من التمثّلات سواء أكانت صورا أم أساطير أم أفكار أم مفاهيم، فهي تحظى بوجود تاريخي وتؤدّي دورا تاريخيا في الوقت نفسه، وذلك في إطار مجتمع معطى، فالطابع النسقي للإيديولوجية يجعلها تتمثل الوقائع الاجتماعية تمثّلا خاصّا.[2]

إن إستراتيجية الكاتب لم تتوقف عند حدود تقديم مادّة جمالية تعتمد على السرد، بل سعى في آن واحد إلى جعل القارئ يشاطره همومه السياسية والعقائدية التي كان يعتقد أنها الطريق الصحيح لتغيير المجتمع وتقدّمه وحلّ تناقضاته، فالمرحلة التي تميزت بطابع الصراع الإيديولوجي بين الاشتراكية واللّيبرالية جاءت واضحة في النص السردي حين قال الكاتب:«**أيها الشيوعيون ستذبحون حتى ولو تشبّثتم بأستار الكعبة، قل إنّ الإرهاب من أمر ربّي**». [3]

فهذه الجرأة السردية حرصت على نقل الواقع بكلّ ما فيه من قبح؛ لأن "**الكتابة يجب أن تكون في مستوى ما يلاقيه الإنسان من تعذيب ومصادرة للرّأي في عصر لا يمكن الامتثال فيه لإيديولوجية جمالية مزيّفة، توصي بأن يكون العالم أكثر جمالا وبساطة مما هو عليه**".[4]لهذا نفى الكاتب كل ما يعوقه عن الصدق في التعبير وتجسّد ذلك في معاني الجرأة والحدّة.

هذا التصوير الصادق نقل لنا صراعا من نوع آخر وهو صراع الذات الكاتبة مع الإرهاب، وهذا الصراع بدوره يحيل إلى خلفية إيديولوجية، فثنائية الإرهاب/ والمثقف هي المحور الرئيس في النص، حيث يحدث صراع حاد بينهما في أغلب الصفحات ويعمل الكاتب على توجيهنا لهذا الصراع الخفيّ من خلال قول العرّافة في بداية النص: «**خامسك، أبشرك سيكون صبيّا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سمّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكّرا، تصدّقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد**».[5]

---

(1) – رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ص 89.

(2)– أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 50.

(3)– رواية ذاكرة الماء، ص 50.

(4)– رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 140.

(5) – رواية ذاكرة الماء، ص 11.

والحديد الذي قصده الكاتب هنا هو السكين والرصاص وغير ذلك ممّا اعتقد الناس أنه زال بزوال الاستعمار، فقد ذهب الاستعمار ولكنّه ترك وراءه مخلفات ورواسب قادت إلى تشكّل هذه الفئة –الإرهاب – في المجتمع، وأطلقت على نفسها اسم الجماعة الإسلامية.

إن الصراع الذي حصل بين المثقف والإرهاب إنما جاء لتثمين قيم الحرية والجهر بالرّأي وإرساء قيم التعدّد الثقافي ورفض الاستبداد والحجر على العقل، فمهمّة الكاتب في بلاده أصبحت مستحيلة، والكتابة صارت جريمة يُعاقب صاحبها، لذلك واجه الكاتب مصاعب عديدة في نشر نصه.

وما نلاحظه هنا أن الصراع الخارجي لم يبق محصورا بين المثقف والإرهاب، وإنما تعدّاه إلى السلطة التي تمتهن مصادرة الرأي وتسعى جاهدة إلى إسكات صوت الآخر/ المثقف، يقول: «**الرّقابة كانت في السّابق تسحقنا بقراءتها القاتلة وتقاريرها المطعمة بالكلمات المستهلكة: شيوعي خطير، فرانكفوني ضدّ أصالته ودينه، بعثي لا وطنية لنصه... اليوم تغيّرت الأدوات لا رقابة على النصّ، نراقب أنفسنا ذاتيا لقد قتلنا من الداخل... أحمد ينصحني ولكن هو كذلك من حيث لا يدري صار رقيبا رغم شجاعته التي سبّبت له في الكثير من الأحيان الوقوف أمام المحاكم بسبب نشره لنصوص كانت ممنوعة**».[1]

وما يلاحظ هنا بشكل واضح وملموس أن الفئة المثقّفة كانت دائما وجها لوجه أمام آلة القمع، إلا أنّ الكاتب لم يخف من المواجهة بل وجد العراقيل في المجتمع الذي منعه من نشر أفكاره "**فالروائي يجب أن يكون داعيا بمثل عليا للمجتمع الذي يعيش فيه، وذا تأثير في مجتمعه**".[2]

إن هذا الصراع الخارجي الذي كان بين المثقف/ الكاتب، والإرهاب/ الجماعات الإسلامية، والصراع الخارجي الآخر الممثّل في السلطة/ والمثقف، صوّر لنا عالما مليئا بالقسوة والعنف الذي احتل مكانة واسعة من النص، إذ ظهر في المدينة وكشف لنا أشكالا وألوانا ولّدت له سخطا وحقدا على مستوى النص السردي.

---

[1]–رواية ذاكرة الماء، ص 285 – 286.

[2]– إبراهيم سعدي: الجزائر كنص سردي، الملتقى الأدبي الرابع، عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، ص107.

أما في **سيرة المنتهى** فما يمكن ملاحظته عن الصراع الخارجي أنه لا ينعزل عن الصراع الداخلي وتجسّد على مستوى الصراع مع العادات والتقاليد الاجتماعية وغيرها، ونوضّح ذلك في الصراع الذي حدث بين والدة واسيني "أميزار" وجدّه حول تسميته عندما ولد في عيد الأضحى، فالعادة التي جرت عند السكان أن يسمى المولود باسم المناسبة التي ولد فيها لكن هذه المرة أميزار رفضت أن يسمى مولودها "العيد" يقول: «**عندما تهيّأ جدّك لذبح الأضحية فرحا سعيدا وليسمّيك عيد، صرخت وأنا أقوم من فراش النّفاس بعد أن أخبرتني أمي فاطنة عن نيّة جدّك: *إذا كنت تريد لحفيدك أن لا يعيش سمّه عيد، أنا في عرضك يا عمّي لا تحرمني ابني*، اندهش جدّك الذي كسرت فرحته ساعتها.قلت له: *أعطني خاطرك شوية* وحكيت له القصة كلّها، خاب ظنّه قليلا**».[1]فهذا الصراع الذي حدث بين أميزار وعمها انتقل إلى مسألة أخرى وهي هل نخالف العادات والتقاليد أو نخالف رؤى الأولياء الصالحين؟

وبالفعل تجاوز العمّ ما كان سائدا في القرية وخضع لرغبة أميزار لا لشيء إلا لسلطة **الولي الصالح سيدي محمد الواسيني** على العقول والنفوس والقلوب في منطقة تلمسان. فالولي الصالح يتمتّع بسلطة روحية تخوّل له مكانة واسعة بين الناس، وأساس السلطة الروحية هو الطاعة والصدقة الكثيرة من أجل نيل البركة والرضا، وبهذا تتجسد ذات الولي في اللاوعي الجمعي، ويهيمن على القلوب والنفوس ماديا ورمزيا.

ويظهر لنا صراع آخر بين أميزار دائما ووردة صاحبة **حمام الوردة** حول واسيني الذي تصرّ أمه على إدخاله حمّام النساء فهي تراه صغيرا. في البداية كان الأمر عاديا لكن مع مرور الوقت أصبحت وردة ترفض دخول واسيني مع النساء؛ لأن هذا الأمر أزعجهن يقول: «**كبرت بسرعة في غفلة من نفسي وأصبحت اختلاساتي شيطانية تثير انتباه بعض النساء**».[2]ولكن أميزار تدخل معها في نقاش طويل وتستغلّ الفرصة حليمة الطيابة وتُدخل الولد رغما عنها يقول في حوار أميزار مع وردة:

«–يا أختي أميزار لزعر الحمصي كبر. البركه ولّى رجل.

ضحكت أمي كعادتها تسخر من المواقف الأكثر تراجيدية.

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 126 – 127.

[2]– المصدر نفسه، ص 234.

– **خسارة عليك يا الحاجّة وردة هذا... يخوف؟ بركه. بركه. النساء؟ الشيطان يشطحوه ما خافوش حتى من الكبار يخافوا من الصغار؟ لا لا يا أختي وردة وليدي صغير ومازال عينيه مغمضين».**[1]

فهذا الصراع الذي حدث يعكس لنا طبيعة المجتمع العربي المسلم وتفريقه بين الذكور والإناث في سنّ السابعة؛ لأنه بعد هذه السن يحنّ كل جنس إلى الآخر، وبالتالي يجب التفريق بينهم في المضاجع والحياة الاجتماعية بصفة عامة حتى لا تتفتّح عقولهم على أشياء أكبر منهم، ولكن أميزار كسرت هذه القاعدة بإدخال ابنها حمّام النساء بحجة أنه لا ينظّف نفسه جيّدا يدخل متّسخا ويخرج متّسخا إن ذهب وحده إلى الحمّام المخصّص للرجال، ولكنّها من جانب آخر بفعلها هذا أيقظت حواس ابنها في سنّ مبكرة بسبب مشاهدته ما لا يجب أن يراه في ذلك الوقت يقول: «**على الرّغم من البخار الكثيف أغمض نظري على الأجساد الجميلة لنساء لا يجدن حرجا في حكّ مفاصل بعضهن بعضا بهدوء وسكينة وتلذّذ أحيانا ووشوشات تشبه همس العشاق والمحبين، لم أكن أرى التفاصيل التي كنت أشتهي رؤيتها ولكنّي كنت سعيدا**».[2]

هذه المشاهد التي كان يراها واسيني والأحاسيس التي يشعر بها أكّدت له خطأ أمه إذ يعترف بذلك في قوله: «**في هذه كانت ميما ميزار مخطئة، كلّما غفوت قليلا بعد دوخة الحمّام سكنني الشيطان**». [3]

ومن مشاهد الصراع الخارجي التي جسّدت في **سيرة المنتهى** ذلك الصراع الذي حدث بين واسيني ورامي ابن عمّه في مدينة تلمسان حول موضوع الحبّ، وهل يكون الحب حسّيا حسب رامي أو عقليا على رأي واسيني؟.

هذا الصراع سببه أن واسيني أحبّ شافية قارة التي تدرس معه في القسم، لكن مبادئه الأخلاقية جعلته لا يستطيع التصريح بهذا الحب إلا في قصيدة، الأمر الذي جعل رامي يسخر منه ويعتبر الشعر وسيلة لا تجدي نفعا مع المحبوب، وفي هذا يقول: «**امرؤ القيس هو مسكين لكنه كان أفضل منك وأشطر أيضا، في النهار كان يعيش كما يشتهي وفي الليل عندما ولا يجد أنيسا**

---

(1)– رواية سيرة المنتهى ، ص 234.

(2) – المصدر نفسه ، ص 235.

(3)– المصدر نفسه ، ص 235.

يكتب الشعر... شوف يا وليد عمّي الصّغير يا لزعر الحمصي اللّي ما فيه ما نوصّي... راح آخذك اليوم لقصر مهمّ حتى تكون عندك قوّة دفع صحيحة في المستقبل، ولا تترك حبيبتك شافية قارة تفلت منك. حبيبتك تحبّك أنت أما القصائد الصمّاء التي تكتبها لها على السبّورة لكي تقرأها عندما تدخل إلى القسم احتفظ بها لك لن تنفعك في أيّ شيء».[1]

فهذا القصر الذي تحدث عنه رامي هو اللّحظة الفاصلة في تفكير واسيني وانتقاله إلى عالم الرّغبات الحيوانية؛ لأن هذا القصر ما هو إلا بيت للدّعارة حيث تلعب اللّذات الجنسية فيه دورا أساسيا "**وتمثل الرغبة في المتعة الجنسية الدّافع الأول للمغامرة والتعرّض للأهوال ودفع المال**".[2]

إن هذا الصراع الذي حدث بين رامي/ الحب الحسي، وواسيني/ الحب العقلي جسّد لنا صراعا من نوع آخر وهو الصراع الديني المتمثل في الحلال والحرام؛ لأن دخول هذه المغامرة هو مخالفة للدين أوّلا ومخالفة لعادات وتقاليد المجتمع المسلم ثانيا، ومخالفة لمبادئ النفس ثالثا. هذه الصراعات أدخلت واسيني في صراع نفسي حادّ تجسّد في خوفه من العالم الذي لم يكن له، ويبرز ذلك في حواره البريء مع مينا:

«– أنت صغير واش جابك لهذه الزبّالة؟ رامي ماعندوش حق والله ما عنده حق يضيّعك.

– أنا جئت فقط أتدرّب باش نعرف نهدر مع صاحبتي اللّي حاسبه روحها.

هزّت رأسها مرة أخرى وكأنّها يئست منّي بعد أن رتّبت هندامها أمام المرآة المكسورة.

– ربّما كنت في عمرك شوي أكبر منك لكنّي لم أختر هذا المكان البائس. أنا أيضا أتمنّى لو كنت في ثانوية مليحة أدرس وأبني مستقبلي وأساعد عائلتي».[3]

فواسيني لم يكن يدرك أن هذا المكان هو لممارسة الفعل المخلّ بالحياء، ولم يكن يدرك أن للحبّ أبعادا حيوانية في مجتمع مسلم إلا بعد مخالطته لرامي الذي وضعه بين ثنيائية الحب العقلي أو الحب الحسّي، حب في قصيدة مثل قصائد عنترة على حد تعبير رامي في النص: «**عنترة مسكين**

---

(1)–رواية سيرة المنتهى ، ص 272.

(2)– محمد حسن عبد الله: الحب في التراث العربي، ص 71.

(3)– رواية سيرة المنتهى، ص 280.

ظلّ يندب عبلة حتى مات لا هو شبع منها ولا هي شبعت منه».[1] أو حبّ مثل حبّ امرئ القيس العابث.

هذه السخرية الحادة هي التي جعلت واسيني ينتقل من النطق إلى الحسّ وينحدر إلى الجانب اللّاإنساني "**لأنّ اللّذّة العقلية هي الأتمّ والأعظم والأبهج على الضدّ من اللّذّة الحسّية التي تبقى ناقصة غير مكتملة وتكون منقطعة سريعة الدّثور، فلا ارتواء في الحس؛ إذ اللّذّة الحسّية تقتصر على ملاقاة السطوح وتحول دون الامتزاج الذي تطلبه نفوس العاشقين**".[2] فالحبّ في نهاية المطاف هو حبّ روحين لا جسدين، ولهذا صنفت اللذات الحسية في أدنى درجة أما اللذات العقلية فكانت أعلى درجة وقدرا في نفس المحبّ والمحبوب.

كما تتمثل الصراعات الخارجية أيضا في مخالفة بعض العادات الاجتماعية التي توارثها الناس، وهي عندما يتوفى زوج المرأة يتزوجها أخوه حتى لا يكبر الأطفال في حضن رجل غريب، هذا الأمر حدث مع والدة واسيني عندما توفي زوجها وأرادها رمضان ابن عم زوجها؛ لأنه يسعى لضمّ أملاكها بعدما يئس من شرائها حيث تقول له: «**أرض اليتامى حْبوس، لا تباع ولا تشترى ستبقى كما هي ويورثونها إلى أبنائهم، من يبيع أرضه يبيع عرضه**».[3] فلم يجد مخرجا لهذا سوى عرض الزواج عليها حسب ما جرت عليه عادات القرية آنذاك، لكنها رفضت بقولها: «**لن يدخل أحد فراش أحمد ولن يذلّ أحد أبناءه، هذا اللّي أعطى الله، اللّي كان يحجبني مات**».[4]

فالصراع بينهما كان قاسيا منذ البداية، ويشتد أكثر لّما يتجه رمضان إلى حنا فاطنة حتى يجد ما يحرك في نفسها رغبة زواج ابنتها بعد استشهاد زوجها ويقوم بمحاورتها:

« – حرام الزّين ذْيالْنا يْضيعْ في الهواء والرّيح... مثل أميزار تتحجب حتى لا تمسّها العين بمكروه...

– عندها ستّ أولاد واش لازم دير؟ توكلوها أنتم وتحجبوها؟ هي لن ترفض إذا كنتم مستعدين لإطعام أبنائها والتفكير في كسوتهم وغطائهم.

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ، ص 272.

[2]– علي حرب: الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والجود، ص125.

[3] –رواية سيرة المنتهى، ص 159.

[4]– المصدر نفسه ، ص 160.

– يا حنّا فاطنة ليس هذا قصدي ربّي دار الموت ودار الحياة ودار الزواج سترة للمرأة....

– لا ليس هذا قصدي أنا قلت أولاد بن عمي الشّهيد بمثابة أبنائي، وهو بمثابة خويا أضعهم في كفالتي وأحميهم من الضّياع وهي أسترها من الهدرة الصعبة والألسن القاسية. الناس لا يرحمون. الخدمة في أرض القايد تُجيب الكلام الكثير».[1]

فهذا الصراع الخارجي الذي حدث بين أميزار ورمضان وحنّا فاطنة بدوره أحدث صراعا نفسيا حادّا لدى واسيني وحمل في قلبه من الحقد والكره ما لم يحمله سكان القرية لعمه رمضان، وتجسّدت مشاعره الحاقدة في هذا الوصف يقول: «**لم يكن أعمامي ينظرون إلى عمل أمي بعين الرضا بالخصوص عمّي الثّعلب، في كلّ مرة يأتيها إلى الدار ويبدأ بالدّوران حول نفسه كالأفعى العمياء. هو نفسه الذي كان يعطينا الثّلث من محصول الأرض أصبحت عيناه مصوّبتين على أرض المهايا كلّها، طلب من أمي أن تبيعها له لكنّها رفضت بقوة».**[2]

هذه اليوميات القاسية التي عاشها الكاتب في صغره مع عائلته ومختلف الصراعات التي واجهتهم حملت في نفسه حبّا عظيما لهذه العائلة خاصة جدّته وأمّه وألما قاسيا؛ لأنه كان الطفل الصغير الذي لا يقوى على مواجهة الصعاب فيقول: «**كلما سمعت أمّي تحكي لجدتي يومياتها القاسية كانت تكبر في عيني بقوّة، وكم كنت أحزن أنّي صغير لا أصلح إلا لجمع الحلزون الحجري الأبيض مع أخي حسن...** ».[3]وبفضل الصراعات التي وظفها الكاتب سواء الداخلية أم الخارجية استطاع أن يلج العالم الداخلي للقارئ ويؤثر في مشاعره من خلال الحكايات التي وظّفها بين تقبّلها أو رفضها.

7– دوافع كتابة السيرة الذاتية:

إن الدوافع التي تدعو الكتّاب إلى تأليف سيرهم الذاتية عديدة لا يمكن حصرها "**فهي تعتبر في أغلب الأحيان قولا حاسما يتعلق بمسيرة حياة كاملة، أو ردّا غير مباشر على آراء جدلية**

---

[1]– رواية سيرة المنتهى ، ص 159.

[2]– المصدر نفسه، ص 159.

[3]– المصدر نفسه، ص 160.

تعرّض لها المؤلف في حياته أو موقفا تجاه قضايا الوجود أو المجتمع أو السياسة". [1]وتختلف الأسباب من كاتب إلى آخر ومن كِتابة إلى أخرى حتى عند المؤلف نفسه.

ولذلك فهذه الأسباب على اختلاف مشاربها يجب أن تتوضّح عند الكاتب نفسه قبل أن يكتشفها القارئ، حتى يتمكّن من رسم معلمه الأدبي وفي هذا يقول يحيى إبراهيم عبد الدايم: "**ويحسن أن يكشف المترجم لنفسه قبل كل ذلك عن غايته، فهي التي تحدّد أمامه معالم طريقه وترشده إلى ما يجب أن يسقط ويهمل، وما يجب أن يثبت ويختار خاصة إذا ما أراد أن يصوّر ترجمته الذاتية في قالب روائي**".[2]

فالرواية تسمح له بتطبيق الخيال على المستوى السردي، وهو ما يسعفه على التخفي والظهور في الأحداث حسب ما يريد الكشف عنه وحسب ما يريد التستّر عليه، فالذاكرة قد تسعف أحيانا وتخون أحيانا أخرى، ومحاولة نقل الأحداث الواقعية نقلا روائيا يعتمد على "**المعاناة في تذكّر الحقيقة**"[3]؛لأنه يعمل في ذلك على عملية الخلق وإعادة التصوّر والتشكيل.

ولما كانت حياة الكتّاب مليئة بالتجارب والأحداث التاريخية كانت لهم الرغبة في تدوين شيء منها ؛"**لأن هذه الأخبار وإن كانت خارجة عن غرض الكتاب فيها تحقيق لهذه الواقعات، وهي مذكورة في أماكنها فربما يحتاج النّاظر إلى تحقيقها من هذا الموضع**".[4]هذه الرغبة قد يفصح عنها الكاتب وقد لا يعترف بها، ويكتشفها القارئ بعد الانتهاء من فعل القراءة.

وسواء أأفصح الكاتب أم لا فإنّ "**أبسط الأمور التي تدفع الإنسان إلى كتابة سيرته الذاتية رغبته الفطرية بالخلود**".[5] والمقصود بذلك تميّز هذا الفرد عن غيره، وهذا الإحساس يأتي في مرحلة متقدمة من العمر يشعر فيها المرء بتفرده في المجتمع.

ويذكر يحيى إبراهيم عبد الدايم الحوافز والبواعث التي تدعو الإنسان إلى كتابة ترجمته الذاتية وهي:[1]

---

[1]– محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ،2005، ص 66.

[2]– يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 5.

[3] – المرجع نفسه، ص 5.

[4]– أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 2000، ص 557.

[5] – هاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 25.

– **التّبريريّة**: وهي التي كتبت للدفاع أو الاعتذار مثل ترجمة حنين بن إسحاق التي عبّر فيها عمّا أصابه به حسّاده من نكبات، وبرّر أسباب كيدهم له مدافعا عن نفسه.

– **الرّغبة في اتّخاذ موقف ذاتي من الحياة**: كأن يصل إلى مذهب أو سلوك خاص بعينه، وهذا اللّون يصور الموقف الشخصي الذي اهتدى إليه صاحبه بعد طول بحث وتحرّ، ومثال ذلك ما كتبه محمد بن زكريا الرّازي في"السيرة الفلسفية " والغزالي في "المنقذ من الضلال".

– **التّخفيف من ثورة وانفعال**: وممّن أفصح عن ثورة نفسية على بيئته ومجتمعه، وصوّر صراعه الهادر أبو العلاء المعرّي في بعض رسائله.

– **تصوير الحياة المثالية**: وهي أشبه بنجوى الذّات وهي تفصح عن حياة صاحبها وما أتيح له من خبرات روحية وخلقية وفكرية، ومن أمثلة ذلك ما كتبه عبد الرحمن الجوزي في "لفتة الكبد في نصيحة الولد".

– **تصوير الحياة الفكريّة**: ويعمد الكاتب إلى تسجيل كل ما أثّر في تكوينه العقلي والفكري من كتب وأساتذة، ويعرّفنا بآثاره العلمية ويظهر ذلك في كتاب "الفلك المشحون في أحوال محمد بن طولون" لابن طولون.

– **الرّغبة في استرجاع الذّكريات**: ويمثله كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم الذي يجري فيه مجرى الاعتراف حين يبوح بذكريات شبابه العاطفية.

ويرى **إحسان عباس** أنّ التجارب الروحية هي أكبر محفز للإنسان حتى يكتب سيرته الذاتية، يقول: «**ولست أقول إن التجارب في الحياة لا تكون إلا روحية ولكن التجارب الروحية من أشدّها حثا على كتابة السير الذاتية**».[2]

أما **جورج ماي** فيصنّف الدوافع إلى دوافع عقليّة ويدخل فيها التّبرير الذي يجيب على سؤال يعتقد المؤلّف أنه مطروق في ذهن القارئ، يتعلق ببعض مظاهر حياته ويبرّر بعض المواقف التي اتخذها المؤلف و لم تفهم جيدا، أو ليصفي بعض الحسابات في إطار الجدل الثقافي والصراع الفكري والمرحلة التي عاشها هذا المؤلف، أما الدوافع الثانية فهي عاطفية ونوع من اللّذّة الذاتية، إذ

---

[1]– يحيى إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 33 – 35.

[2] – إحسان عباس: فن السيرة، ص 103.

يتلذّذون باستحضار الذكريات القريبة أو البعيدة التي عاشوها والتي لا تتوفّر في مجالات إبداعية أخرى.[1]

وتهاني عبد الفتاح شاكر تذكر أنّ الإنسان يكتب سيرته الذاتية استجابة لدوافع خارجية تتمثل في الرّغبة في تعليم الآخرين إذا كانت حياته ستكون عبرة للأجيال، أو أنها تكتب كدفاع عن النفس إن وجّهت له اتّهامات بسبب أفعاله أو أقواله، أو يكتبها إرضاء لأصدقائه الذين ألحّوا عليه بكتابتها، وتضيف بأن هذه الدوافع غير كافية، يجب أن يعيش المبدع حالة من القلق والصراع الفكري حتى يتمكّن من إبداع عمل فني.[2]

ومن خلال الآراء النقدية التي عرضناها نحاول أن نكتشف دوافع واسيني من كتابة **ذاكرة الماء** ويتحدّد **الدافع الأول** وهو **خارجي** متعلق بقضية الجزائر والذّات الوطنية العامة، حيث يشير إلى مأزق الوطن وتحوّلاته نحو الإرهاب واليأس والقتامة، فقد شكّلت المأساة الوطنية التي مرّت بها الجزائر في العشرية السوداء مرجعيّة له، وكان موضوع العنف الإرهابي المادّة التي اشتغل عليها في الرواية كلّها حيث عبّر عن الأوضاع الراهنة التي عاشها المجتمع الجزائري، خصوصا الفئة المثقّفة وما عاشه شخصيّا في تلك المرحلة الزمنية.

وبما أنه كان ملاحقا من طرف الإرهاب وتحت وقع التّهديد المستمرّ كانت الكتابة وسيلته الوحيدة لتجاوز الأزمات النفسية الحادّة، حيث تتبّع الواقع المأساوي والأعمال الإجرامية التي تقودها الجماعات المسلحة، ويرى "**أنّ هذه المأساة لم ولن تنته إلا بفكر عميق وسعي دؤوب يعملان من أجل النهوض بالجزائر، ولم يخش شيئا إلا أولئك الأصوليون حيث الإصرار الهمجي الذي تؤكده الأحداث والمجازر والحرائق الثائرة في الجزائر على فرض الفكر المتشدّد الذي تأباه الحرّيات**".[3]

إنّ دافع واسيني من هذا النص هو تجسيد المأساة الوطنية بكل تناقضاتها في قالب روائي يقول:«**هل يعقل أن تحدث فواجع مثل هذه ببرودة قاتلة ؟ إلى هذا الحدّ كانت رؤيتنا متخلّفة؟**

---

(1)– جورج ماي: السيرة الذاتية، ص 48.

(2) – تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 26.

(3)– عزوز علي إسماعيل: عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ص 125.

منذ زمن بعيد والمدينة تنام بهدوء كبير على زيفها الغامض. كلّ الهمجيّة المخبّأة تخرج الآن دفعة واحدة مثل القيح الذي كان ينام طويلا تحت جلد برّاق وميّت».[1]

فهناك حقيقة واضحة في الرواية هي علاقة السلطة بالجماعات الإسلامية وهذا هو **الدافع الثاني** لكتابة هذا النص حيث يقول:« **– حتى النّظام نظام سفلة. أوصلونا لوضعية صرنا لا نرى الحلول إلا من خلال رحمتهم. لو عرف القتلة بأننا نملك قوّة نارية مثلهم لما تجرءوا على ذبحنا مثل الخرفان ولكن...**

– الميزان اختل كثيرا. ليست قوّة القتلة هي التي تخيف ولكن ضعف الدّولة وهزالها وعدم جدارتها...

– أشياء كثيرة ما فْهمت فيها والو. عبد الرحمن جار أمّي ذبح قبل يومين على مرأى من الناس وعلى بعد عشرين مترا من مركز الأمن؟».[2]

فالواضح هنا أن واسيني أراد ذكر الحقيقة في الكتابة – تساهل السلطة في تعاملها مع الجماعات الإسلامية–؛ لأنها البديل الوحيد لتجاوز المعاناة والألم "**وليس قول الحقيقة للسلطة ضرب من المثالية الخيالية، بل إنه يعني إجراء موازنة دقيقة بين جميع البدائل المتاحة، واختيار البديل الصحيح ثم تقديمه بذكاء في المكان الذي يكون من الأرجح فيه أن يعود بأكبر فائدة وأن يحدث التغيير الصائب**".[3]

فقد تأمل الروائي السلطة وذكر بعض الإشارات والسلوكات التي تبرز فسادها وتواطؤها مع المتمرّسين في امتهان العنف ضدّ من يخالفهم يقول: «**ما حدث لبوضياف، بوخبزة، قاصدي مرباح، علّولة وغيرهم، عمليات مرتّبة بشكل دقيق وكبير. نعرف القتلة ولكنّنا لا نعرفهم ولن نعرف دائما الرؤوس التي تختبئ في الظلام وتملك حتى درجة حرارة أنفاس الجميع. أكاد أقول مافيا مالية – سياسية – دينية من مصلحتها أن تتخلص من كل الذين يملكون أسرارها أو القادرين على فضحها**».[4]

---

(1) – رواية ذاكرة الماء، ص 151.

(2) – المصدر نفسه، ص 219.

(3) – إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، ت: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 169.

(4) – رواية ذاكرة الماء، ص 221.

إن التصدّع السياسي الذي أصاب عمق السلطة كان أكبر دافع لإخراج هذا العمل إلى الوجود حتى لا تدفن الحقائق التاريخية، ولّما سعى الكاتب إلى فضح النظام أصبح هو كذلك ملاحق من قبل الإرهاب مع ثلّة من المثقفين، وظهرت هذه الجماعة في النص مرتبطة بفعل العنف الموجّه لمن يختلف معها.

فهذه الجماعات قامت "**نتيجة للتعصّب الدّيني الناتج عن الفهم الشخصي للنص الديني إذ تحتكر فئة ما تأويله وفهمه، وبذلك احتكار المعرفة بالدين وإنكارها عن الغير ويكون تأويلها للنص وفق منطق يخدم أهدافها، فيكسبها الخطاب الديني سلطة لا يجد المتلقي سوى الخضوع والولاء لها**". [1]

ويظهر الفهم الخاطئ للدين في الحوار الذي جرى بين الكاتب وسائق سيارة الأجرة وهو حوار طويل جدا في مختلف المسائل الدينية حيث يظهر سائق الأجرة منغلق الفكر خاصة عندما قال:

« **–يا خو شوف. أنا عندي سبعة أطفال الحمد لله. والله ما تسمع هدرتهم. كلّهم يصلون والصغيرة حجبتها والكبيرة أخرجتها من مدرسة الكفر.**

تجمّد لساني في حلقي...

– **الصغيرة شحال عمرها؟**

– **ستّ سنين دخلتها هذا العام للمدرسة.**

مدّ يده نحو زرّ الراديو خرج منه صوت فيروز دافئا مثل الحليب.

أنا وشادي غنينا سوى...

– **أستغفر الله.**

– **واش صار يا رجل. فيروز صوت ملائكي وأغنية جميلة عن الطفولة والحرب.**

[1]– الشريف حبيلة: الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص14.

- **حتى أنا كنت أقول هذا الكلام قبل سنة حتى تاب علي ربّي. ألا تعرف؟ الإمام قال عنها أنها مسيحية.**
- **ومن بعد هذا شغلها.**
- **كيفاش ومن بعد؟ قلت لك مسيحية؟ كافرة.**
- **هذا أمر يخصّها مثلما أنت مسلم والآخر يهودي..و...»**[1]

ويكشف الكاتب هنا عن وطأة التفاصيل الواقعية الجارحة، حيث استخدم هذا الحوار مع السائق لكشف الفكر الديني لتلك الجماعات حتى أن القارئ يلاحظ تداخل ذات السائق مع الآخر /الجماعات الإسلامية، وتفنّن الكاتب في تصوير الحوار وإبداء مشاعر الحقد للآخر.

وما كان هذا الحوار الساخن إلا ليثبت البشاعة التي تعرض لها المجتمع، ويبرز لنا دوافعه من تأليف هذا النص المؤثر. فهذه الرواية هي تجربة ذاتية وتجربة جماعية تستدعي الاهتمام بها لكثرة التساؤلات حول العلاقة بين السلطة والجماعات الإسلامية والمثقف يقول: «**هو ذاكرتي أو بعض منها، ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم وتيقّن أن لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور، لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون ومن داخل البشاعة ضد البشاعة**».[2]

وهذا القول يحيل إلى أن هذا النص هو ذاكرة فردية وجمعية للفئة المثقفة التي اكتوت بنار الإرهاب، وهذا الموضوع وحده كان دافعا قويا لإنتاج واسيني لهذا النص حيث يقول: «**طوال هذا الزمن النفسي الذي لا يعدّ ولا يحصى كنت أحلم بشيء صغير جدا ولكنه بالنسبة لي كبير. قبل أن تسرقني رصاصة عمياء هو أن أنهي هذا العمل نكاية في القتلة**».[3]وهذا يدل على تحدي الكاتب للرقيب الذي عشّش في صدره، فالسلطة هي القطب الأساسي الضاغط على حرية الكاتب.

هذه الرواية السيرية إذن دافعها المحنة، محنة رجل محدّد هو واسيني ومحنة أصحابه مثل يوسف سبتي وفاطمة...حيث تضعنا في حضرة فاجعة الجزائر التي وقفت على الشّفا الخطير، حتى كاد

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 314.

[2]- المصدر نفسه، ص 7 – 8.

[3]- المصدر نفسه، ص 9.

الآخر/ الجماعات الإسلامية يشرع في افتتاح تاريخ تلاشيها وغروبها، وأصبح مثقفوها يعيشون على الأرض منفصمين، فهذا النص يلحّ على أن العالم الخارجي مخيف عدائي، بسببه اختار المثقفون الهروب والاختفاء من عالم جحيمي لا شيء فيه غير السقوط والفجائع والمرارات.

أما إذا انتقلنا للحديث عن **سيرة المنتهى** فالدوافع ذاتية تتعلق بالكاتب نفسه، فقد ألحّ عليه الكثير من معارفه كتابة سيرته الذاتية لكنه رفض في العديد من المرات؛ لأنه يدرك تماما أن كتابة السيرة الذاتية قاسية جدا؛ «**لأنها تقليب للمواجع الغامضة**»[1] ولهذا يفضل الكتابة في جنس الروايات دون السير «**فكتابة سيرة ذاتية معناها الانخراط في تاريخ ذاتي ليس من السهل الغوص فيه بعمق وصدق، ولهذا كانت محاولاتي الأولى في كتابة السيرة فاشلة لأن هناك إدراكا عميقا بصعوبة الجهد**».[2]

وأهم المحاولات التي كتبها واسيني كانت في جريدة الخبر سنة 2009، وهي المحاولات الأولى من سيرة "عشتها كما اشتهتني" لكنها لم تدم طويلا، بل توقف عند حدود الجدّ الأول الروخو وحذف المشروع من ذهنه إلى سنة 2013، حين التقى بالدكتورة "سهام شراد" وعرض أمامها برنامج السيرة الذاتية الموجه لطلبة الدكتوراه لسنة 2013 / 2014 فقالت له:

«**–لماذا لا تكتب سيرتك يا أستاذ؟**

- **أجبت باقتضاب: جرّبت وفشلت فهي عمل يستترف من الداخل وغير مفيد.**
- **قالت: جرّب.**
- **ضحكت مرة أخرى وقلت: حتى لو كتبتها لن أكتبها من موقع البطولات الوهمية والزعامات المفرطة، سأكتب نصا يشبهني فقط. ثم تطورت الفكرة شيئا فشيئا لتتحول إلى تجربة رهانية في اختبار قدرات الذات على تخطّي الآلام والخوف وتأمل الجراحات في المرايا التي توفرها السيرة الذاتية.**

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 481.

[2] – المصدر نفسه، ص 481.

لم أعد الدكتورة سهام بالشيء الكثير، ولكني وعدت بالمحاولة وأنا مقتنع أنها لن تكون أفضل من محاولة دياسبورا في الخبر اليومية».[1]

فهذا الحوار الذي حدث بينه وبين الأستاذة هو الذي أعاد فكرة المشروع إلى ذهنه وبالفعل خرجت "**سيرة المنتهى**" إلى النور في نوفمبر 2014 عن دار بغدادي بالجزائر وطبعات دولية أخرى. فإذا كان تحفيز الدكتورة سهام شراد هو الدافع الأول في كتابة هذه السيرة فإن الدوافع الأخرى هي دوافع نفسية متعلقة بالكاتب ذاته؛ لأنه أراد إخراج المعاناة التي مرّت بها عائلته بعد استشهاد والده، فسلّط الضوء على مرحلة الطفولة التي عاشها مستحضرا **اللّذّة الفنية**[2] التي يمكن اعتبارها الدافع الثاني للتأليف؛ لأن "**نص اللّذّة هو النص الذي يرضي فيملأ فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة فلا يحدث قطيعة معها ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة**".[3]فاللّذّة الفنية تحضر في كل فعل كتابة ولكنها تبلغ أقصاها في السيرة الذاتية؛ لأن الكاتب يتلذّذ باستحضار الذكريات مؤلمة كانت أو مفرحة ويسعى لإثبات ذاته عن طريق الكتابة.

وفعلا فمن خلال عملية الاستذكار التي شملت مساحة السرد تمكّن واسيني من إثبات نفسه إذ قال: «**لم أكن استثناء عظيما في هذه الدنيا ولم أكن إله صغيرا لكني لم أمر على هذه الحياة كغيمة جافة**».[4]وما نلمسه من هذا الاعتراف هو نوع من النرجسية وحب للذات وإبراز قيمتها التي تحقّقت من قساوة الحياة وصدفها، ولا ننسى الإحساس الحاد بالزمن والرغبة في إخراج عصارة الحياة حيث يقول: «**ستّون سنة والكثير من الألم والحب وجوع بدون حدود للحياة وإصرار بلا قيامة من أجل استحقاقها... الحياة التي تعترضنا بصدفة قدر مجنون ومشتعل هي استثناء لا يمنح، هكذا نحتاج إلى أن نثبت لأنفسنا أنّنا أهل له ونستحقه**».[5]

هذه هي الدوافع النفسية التي أدّت به إلى إخراج هذا العمل إلى النور، ولكن لو عدنا إلى النص لاكتشفنا أسبابا أخرى قادته إلى كتابة كل تلك الحكايات منها: إحساسه بالظلم واضطهاد أسرته التي عانت مرارة الحصول على لقمة العيش؛ إذ أصبح لكلّ واحد حرفته الخاصة، زوليخا

---

(1)- رواية سيرة المنتهى، ص 482 .

(2)- محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 66.

(3)- رولان بارت: لذة النص، ت: منذر عياشي، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 1992، ص 39.

(4)- رواية سيرة المنتهى، ص 40.

(5)- المصدر نفسه، ص 468.

تنشغل في التربة الصلصالية اليوم كله تعجنها كما تشتهي لصناعة الأواني الفخارية اليدوية، أما زهور فكانت ترعى الأغنام، وواسيني وحسن يجمّعان الحلزون الأبيض الطري الملتصق بالصخور ثم يبيعانه، والجدة حنا فاطنة تقوم بتصبير الخضر والفواكه ونشر التين الأسود لاستهلاكه في فصل الشتاء، وبهذا تحولت العائلة إلى خلية حية لمواجهة قسوة الحياة.

لكن هذا الأمر لم يكن يؤلم واسيني أكثر من ألمه على أمه التي اتّجهت للعمل في مزارع القايد بأجر زهيد لا يؤدي ضرورات الحياة. ويتذكر قول جدّته عندما يتهاون في إنجاز عمله مع أخته زوليخا في تكوير الطين «***زيدو سيدي امليح وزاد له الريح وأمّكم محروقة في أرض القايد***».[1] فبمجرد تذكر عمل الأم في مزارع القايد يُحدث ذلك شرخا عميقا في نفسية الكاتب، وألما نفسيا عميقا لدى الأم التي فقدت الكثير من ملامحها الأنثوية الظاهرة وتحولت إلى «**رجل صلب وبه بعض قساوة الحياة**».[2]

وهذا هو السبب في إفراد محور كامل لأمه يتحدّث فيه عن يومياتها ومعاناتها، وكأنها سيرة ضمن سيرة كبرى، وكذلك أفرد محورا لجدّته التي حلّت محلّ الأم في البيت. وما يمكن ملاحظته في كامل النص هو طغيان الاعتراف؛ حيث يتعلق ببعض مظاهر حياته التي تمثلت كما قلنا في الشقاء سواء عندما كان والده في فرنسا أو بعدما استشهد، كما يعترف ببعض القضايا كسرقته كتاب "ألف ليلة وليلة" من المسجد وقدّم لنفسه كلّ مبررات الدنيا كي يخرج هذا الكلام الذي لا يشبه القرآن من المسجد، ويعترف بإهانة الأستاذ له في القسم، كما يعترف بحب أخته للضابط الفرنسي وحب والده للفرنسية "ميا كوراثون"، وطمع عمه رمضان الملقب بالثعلب في الزواج من أمه طمعا في الأراضي لا تربية اليتامى، ويعترف بحبه الأول كذلك، وتطول قائمة الاعترافات...

وما اعتماد الكاتب على الاعتراف وكشف المستور في بعض المواطن إلا "**لأنه وجد اللّذّة العارمة في الاعتراف بهَتك المحظور وتحدّي الناموس السائد ورفض السلطة الأخلاقية**".[3] لذلك كانت بعض الاعترافات استفزازية مثل حب والده والحقد الدفين الذي تولد في داخله تجاهه، وحبه الذي جاوز الأعراف الاجتماعية محاولا من خلال ذلك إلقاء مخزون الذاكرة للعراء يقول:

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص 158.

(2)- المصدر نفسه، ص 160.

(3)- محمد الباردي: عندما تتكلم الذات،السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 92.

«ستّون سنة والكثير من الحب... وإصرار بلا قيامة من أجل استحقاقها... حاولت بيقين الوصول إلى ما اشتهيت».[1]

وبعد اللذة التي حقّقها واسيني أثناء الكتابة كانت هذه السيرة تحديدا «**فرصة للانتصار لهذه الذات التي مرّت عبر تجارب حياتية فيها من الجمال والمخاطر ما يستدعي تدوينها، لكنها لا تشكل أبدا درسا نموذجيا للآخرين؛ لأنه لكلّ فرد مساره الذي قد يكون أبهى ممّا رويت وأجرأ مما أسررت وأنبل مما حكيت هي مجرد محاولة انتساب للحرية والحب والنور ولكل ما يمنحنا فرصة للبحث عن معنى لعبورنا، كالنّيازك في سماوات هذه الدنيا قبل التحول إلى رماد، واختبار مدى استحقاقنا لحياة ليست دائما سهلة أو متاحة، امتحان قاس لكنّه شديد البهاء ويستحق أن نعيشه ونصاب بدواره**». [2]

ونستنتج في نهاية المطاف أن السيرة الذاتية ما هي إلا سيرة إنسان أسس هويته ووجوده في الحياة قصد تمييز هذه الذات عن أمثالها في المجتمع، وهذا ما سعى واسيني إلى تحقيقه في حياته حيث أصبح استثناء بفضل الاعتراف الصادق وأصبحت نصوصه مصادر لحقيقته المتناثرة في الأعمال السردية، وبالتالي تحقّق قصده وغايته من الكتابة؛ "**لأنه لا يمكن للإنسان أن يفعل شيئا ذا قيمة إن لم ينطلق في فعله هذا من وعي خاص به، يبين من هو وماذا يريد من وجوده ويوضح له معنى وكيفية تحقيق هذا الوجود، كما أن هذا الوعي لا قيمة له إن لم يكن مصحوبا بإرادة تعمل على تحقيقه**".[3]وبهذا فإن أكبر دوافع واسيني إلى التأليف هو إثبات ذاته في الساحة الأدبية ونيل الحرية في التعبير والهروب من القيود الاجتماعية.

وفي الأخير وبعد عملية التحليل نكتشف بأن السيرة الذاتية ارتبطت كثيرا بالرواية، إلا أنها تتميز بملامح رئيسية وكاتبها غير مقيد ولا يلتزم بسنن معينة أثناء كتابته عن الذات خاصة وأن النصيين تميزا بالطابع الانتقائي لما يُستعاد من مخزون الذاكرة، وهو ما يبرز استخدام الكاتب لعنصر القصدية بشكل واضح للقارئ، غير أن هذا لا ينفي وجود بعض الشروط كتوفر الصراع الذي يبرز لمسة فنية واقعية على العمل، ومحاولة الصدق والصراحة والأمانة والتجرد في الماضي ووجود الدوافع الفنية لإخراج ذاته الشخصية للقارئ.

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 471.

[2]–المصدر نفسه، ص 490.

[3] – الصديق حسين: الإنسان والسلطة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص8.

الفصل الثاني

تقنيات السرد

السيرذاتي

1- السرد السيري:

أ- **هيئة السارد:**

1- الراوي المشارك:

2- الراوي العليم: (كلي المعرفة).

3- الراوي الشاهد:

2- لغة السرد السيري:

أ- اللغة المباشرة:

ب- اللغة التجسيدية:

3- الحوار:

1- الحوار الخارجي:

2- الحوار الداخلي:

4- الزمن السيري:

أ- الزمن الخارجي:

1-- زمن الكاتب:

2- زمن القارئ:

ب- الزمن الداخلي:

1- الزمن الطبيعي والزمن النفسي:

2- الاسترجاع:

3- الاستباق:

5- الفضاء السيري:

أ- المدينة:

ب- البيت:

ج – السجن:

د- القرية:

هـ- باريس والمقهى:

و- المطعم والمطبعة:

ز- المقبرة والبحر:

ح-الفضاء البرزخي:

اقتحم السرد الحياة الثقافية العربية المعاصرة فلم يقتصر على اللّغة فحسب، وإنما تجاوزها إلى الأنساق غير اللغوية كالموسيقى والرسم والرقص وغيرها... فالعمل السيمفوني سرد موسيقي، والرسوم الكلاسيكية استمدّت موضوعاتها من القصص الدينية والشعبية والأسطورية، يستبطن كل منها سرد قصة والأمر نفسه قائم بالنسبة للأعمال التشكيلية المعاصرة، التي تسرد بواسطة الخطوط والألوان موضوعات وقضايا سياسية واجتماعية وجمالية مختلفة، و لم يعد الرقص الراقي (الباليه) وحده المستأثر بسرد القصص والحكايات بواسطة حركات الجسد، بل امتدّ ذلك إلى أشكال مختلفة من الرقص الحديث والرقص الشعبي.[1]

هذه المرونة التي يمتلكها السرد جعلته يتسلّل إلى الفنون غير اللّغوية، وهي ليست ذات شأن إذا ما قيست بالسرد في مختلف فنون القول كالملاحم والقصص والحكايات، ولكن الرواية جسّدت فكرة السرد من خلال تبيين القسم المركزي من تحليل الخطاب، وإظهار علاقة الراوي بما يروي وعلى لسان من يتمّ الكلام في الرواية، والطريقة التي يتمّ نقل الكلام بها. فتقوم بذلك دراسة بنية الخطاب الروائي على محورين أساسيين مترابطين هما: الرؤية السردية والصيغة والتكامل الناتج عن تفاعلهما في مستوى الخطاب؛ حيث يسمحان بضبط خصائص الخطاب وديناميكيته وتحديد التأثيرات التي يصدرها في العلاقة التواصلية بين النص والقارئ من جهة، وكذا القيم التي يسهم بها في إنتاج المعنى وبناء الدلالة.

إنّ المستوى الذي تبنيه الرؤية السردية في النص الروائي تحكمه ضوابط صيغة النص السردي في العلاقة بين (من يرى؟) و(من يتكلم؟) ،لتجتاز حدود العلاقة التقليدية بين الكتّاب والشخصيات إلى أفق جديد يجعل الرّاوي أكثر أهمية في الدراسة النقدية، لكونه النّاقل الأول والمباشر للأحداث في الرواية، ويصبح بذلك الموقع الذي يطلّ منه على عالم الرواية شديد الأهمية.

ففي حالة الراوي العالم/ راوي يعلم أكثر من الشخصية/ رؤية من الخلف، فإنّه "**يستخدم في سرده تقنيات تمكّنه من الخفاء خلف راوٍ يتوسطه، أو أنه يحسن البقاء خفيا خلف الشخصيات**".[2] فالراوي يروي هنا بضمير الغائب (هو) ويمتلك حرية كبيرة في نقل خطاب غيره ويماهيه مع كلامه، بحيث يصبح من الصعب الكشف عن مدى الصدق في هذا الخطاب، وتتراجع

---

[1]–صلاح صالح: الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص07.

[2]–يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 95.

هذه الهيمنة والسلطة والتدخّل في خطاب الشخصيات عندما تتكلم هذه الأخيرة بصوتها؛ أي بضمير المتكلم.

إنّ الصيغة بنوعيها العرض والسرد لا توجد بشكل مستقلّ ومنفرد في الخطاب الروائي، بل تخضع لحالات ووضعيات تتابع أو تداخل تبعا لموقع الراوي وطبيعة الرؤية السردية، والتفاعل الناتج عن هذا التلاقي يؤدي إلى نشوء أسلوبية خطابية تهتم بالمتكلم في الرواية وموقعه وعلاقته بباقي المتكلمين، وإلى ظهور (صيغة صغرى) ثانوية أو جزئية مولّدة من التنويعين الأسلوبيين العرض والسرد.

وانطلاقا من صيغة العرض والسرد والرؤية السردية يتمثل الخطاب الروائي في مستويين أساسيين: الأول يخص نقل كلام المتكلم في الرواية بكل مميّزاته، والثاني يشتغل على نقل المعنى الموضوعي للمتكلم. ولتنميط مستويات علاقة الرّاوي بالكلام الذي ينقله يقترح باختين جملة من الصيغ والأشكال الخطابية أسماها متغيرات، وقسّمها وفق خطاطات هي الخطاب المباشر، الخطاب غير المباشر والخطاب المباشر الحر.[1]

إنّ الأهمية التي تكتسيها طريقة نقل الكلام في تشكيل فضاء الأحداث وصيرورة النص، تكمن في العلاقة التفاعلية بين كلام الرّاوي وكلام الشخصيات في الانتقال من مستوى خطابي إلى آخر. فطبيعة الصيغة الموظّفة في نقل الخطاب تتحكّم في شكل ونوعية الإيهام الذي يلقاه القارئ، وبذلك فهي غير منفصلة عن مواقع الرؤية في الرواية.

وإذا تأمّلنا التصنيف الذي يقترحه سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" نلاحظ أنه مؤسّس في جوهره على الصلة القائمة بين موقع الرؤية والصيغة، واعتمادا على الصيغتين الكبيرتين: العرض والسرد يمكن تحديد المسافة الفاصلة بين الرّاوي وما يروي وفق التصنيف الآتي[2]:

- **صيغة الخطاب المسرود:** خطاب يرسله الراوي وهو على مسافة ممّا يقوله، ويتحدّث إلى مرويّ له سواء أكان مباشرا أم غير مباشر.

---

[1]–ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ت: محمد البكري، يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط،1986، ص 167 – 187.

[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1989، ص 167 .

- **صيغة المسرود الذاتي:** يتكلم فيه المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء حدثت في الماضي.
- **صيغة الخطاب المعروض:** يتكلم المتكلم إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.
- **صيغة المعروض غير المباشر:** أقل مباشرة من المعروض لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب التي تظهر قبل أو خلال أو بعد العرض.
- **صيغة المعروض الذاتي:** يختلف عن المسرود الذاتي حيث أنّ المتكلم يحدّث نفسه عن أشياء تحدث أثناء إنجاز الخطاب.
- **صيغة المنقول المباشر:** وهو معروض مباشر لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصلي وينقله كما هو.
- **صيغة المنقول غير المباشر:** ويختلف عن المباشر كون النّاقل لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بصيغة الخطاب المسرود.

إن هذا التصنيف يقودنا إلى الحكم على الرواية بأنها ذات رؤية أحادية إذا هيمن عليها خطاب معين وتراجعت بقيّة الخطابات، وتصبح ذات رؤية تعدّدية حوارية إذا كانت الخطابات فيها تمتاز بالاستقلالية الكلّية عن خطاب الرّاوي، وتحمل مواصفاتها الذاتية المشخّصة في المستوى اللّفظي، التركيبي والدّلالي.

والسائد في السرد الروائي "**أن يستأثر بالسرد راوٍ عليم بكل شيء، يعرف ما وقع وما سيقع، يعرف الشخوص ويُعرّف عنهم وعن دواخلهم أكثر ممّا يعرفون، كما في سرود الملاحم الكبرى والمآسي المسرحية الإغريقية والشكسبيرية والرواية التاريخية والبوليسية على سبيل المثال**".[1]

1- السرد السيري:

لّما كان للسرد مكانة هامة في السيرة الذاتية "**فهو يمثّل نظام حياة الفرد منذ الولادة حتى اللّحظة التي يكتب فيها سيرته الذاتية**".[2] ويستعين السرد فيها بتقنيات السرد الخاصة بجنس الرواية، فالسيرة الذاتية لها مؤلّف يكتبها وسارد يسردها وقارئ فضولي يقرؤها، ثمة مقام سردي

---

[1]-صلاح صالح: سرد الآخر، ص 62 – 63.

[2]- عبد الغني محمود: فن الذات، دراسة في السيرة الذاتية لابن خلدون ، ص52.

ومقام كتابي. وما تتميز به السيرة الذاتية هو الالتباس القائم بينهما فالسارد نظريا ليس كائنا ورقيا من صنع المؤلف بل كائن أنطولوجي حقيقي هو المؤلف ذاته، والقارئ ليس قارئا مفترضا يخاطبه السارد بل هو قارئ حقيقي يخاطبه المؤلف يبرّر له حياته أو يعرض عليه شهادة أو يعترف له بأخطاء اقترفها في حياته الخاصة، ولكن هذا المؤلف يتحوّل إلى سارد لأنه سيُخضع مروياته لمقتضيات الفنّ والكتابة حتى يصل إلى مخاطبه.[1]

ومع التطور الثقافي الشامل وتطور تقنيات السرد الروائي تشظّى السارد العليم لصالح ثلاثة ساردين أساسيين، كل منهم يضمر الآخر، فهناك السارد الموجود داخل النص الروائي وهناك السارد الضّمني الذي يقع خارج النص بصورة كلية، وهناك ذات الكاتب التي أخرجها النقد المعاصر من التمظهر عبر أيّ ملمح من ملامح الساردين.

وهذا ما يلمس بشكل جليّ وواضح في **ذاكرة الماء**؛ حيث يبدو السرد متعدّدا ومتناوبا في الآن ذاته؛ لأن الكاتب معروف برفضه الأشكالَ السردية البسيطة، فهذه السيرة تحوي ذاكرة مثقف جزائري يلتفت إلى ماضيه الحزين، ويتحرّك في الحاضر بين تعدّد الأقوال واختلافها في هذا الفضاء الذي يلفّ وجوده ويختلط فيه الوهم بالواقع، ويتماهى التاريخي بالسيري.

إنّ القراءة النقدية **لذاكرة الماء** صعبة بسبب التّداخل الموجود فيها بين البساطة والغموض تارة، وبين الوهم والواقع تارة أخرى، مستعملا لغة الكلام المباشر حينا ويميل إلى الترميز أحيانا أخرى جامعا بين التدوين والشعر، ويحرص في الوقت نفسه على ذكر الوقائع الحقيقية وتسمية الكتب بأسماء مؤلفيها وبعض الأشخاص بأسمائهم الحقيقية، كلّ هذا يجعل تحليل الرواية محفوفا بمخاطر اختزال هذه الجمالية الفضفاضة، وتجاوز متعة القراءة فمثل "**هذه الجمالية تأهيل يعدّ القراءة لاستقبال حمولة النص**".[2]

من خلال إغراءات النص الجمالية وقدرة القراءة على محاورة الفني وتأويل محموله دون التواطؤ معه ،نحلّل **ذاكرة الماء** مع توخّي القدر الممكن من الحذر لتقديم النص.

---

[1]–محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 103.

[2]– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 124.

هناك ذات ساردة هي وجدان تنطبع عليه وقائع الحياة اليومية، فينخرط المثقف وهو أستاذ جامعي وروائي في تواصله مع فعالياته الأسرية، ابنته ريما التي تقيم معه وزوجته مريم وابنهما ياسين اللّذان يعيشان في باريس؛ إذ تعمل الزوجة في جامعة فرنسية يقول: «**إذ بمجرد مجيء العطلة المدرسية الشتوية كنا قد حضّرنا كلّ شيء للسّفر نحو باريس... ظلّت طوال الأيام التي تلت تحضيرنا للسّفر تحلم وتسألني بقلق كيف ياسين الآن؟ ماما ستكون سعيدة؟ هل نبقى هناك مدة أطول من العطلة؟ هل نزور عمّتي في الضاحية الباريسية؟ أنا لا أتذكر سوى شعرها المجنّى...** ».[1]

فرغم بعد المسافة بين أفراد أسرة الكاتب إلا أن العلاقات الحميمية لم تغب عن هذه العائلة المفكّكة، فجنون الإرهاب والجماعات المسلّحة لم يتركها تمارس طقوسها الأسرية كجميع الناس، وهذا ما ظهر على ولديه اللّذين كبرا قبل الأوان يقول: «**شفت يا ريما أنت تكبرين بسرعة**».[2] حتى الناس الذين قدّمهم داخل النص السردي يكبرون بسرعة، ويموتون بسرعة، ويبقى كل شيء في الذاكرة المجروحة والقلقة.

فرغم وضع الأستاذ الجامعي المهدّد في كل دقيقة يمرّ بها إلا أن علاقاته الاجتماعية بقيت قائمة مع الأصدقاء والأقارب، فمحاولة الخروج العبثي قد تفقده حياته، لكنه في بعض الأحيان لا يبالي ومن ذلك لقاؤه مع نادية في المطعم الاعتيادي. وما يقدّمه للقارئ أنّه أحيانا لا يخاف من رتابة تصرفاته وكأنه يهب نفسه بسهولة للقتلة، «**أوف. أشعر بأنّ هذا اليوم استثنائي وعليّ أن أقوم بكلّ الترتيبات الممكنة للخروج من هذه الحفرة والقيام بمهامي الاعتيادية، المرور على الجامعة، المطبعة، الحوار مع نادية، قالت وهي تكلمني عبر التلفون: لا تعطني اسم مطعمك فأنا أعرفه نتّفق فقط على الوقت.**

ثم التجمّع الاحتجاجي، الجنازة، فالعودة إن كانت الرحلة ميمونة».[3]

أضف إلى ذلك محيط العمل الذي لم يتخلّ عنه مطلقا، فيوم الثلاثاء هو اليوم الاعتيادي للتدريس في الجامعة، واليوم الذي يُقتل فيه المثقف الجزائري يقول: «**غدا يوم الثلاثاء. اليوم الذي**

---

(1) – رواية ذاكرة الماء، ص 87.

(2)– المصدر نفسه، ص 49.

(3)– المصدر نفسه، ص 48.

يُخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين».[1]كذلك تواصله مع الطلّاب والأساتذة ومن هؤلاء الطلبة (جليلة) الشرشالية التي عرضت عليه المساعدة، وقرّرت أن تسلم له مفاتيح بيتهم الموجود في شرشال.

ومع قساوة الظّروف وصعوبتها، تلك القساوة التي تأكل الأستاذ الجامعي من الداخل يتقاسم بعض الأشواق والأفراح المسروقة مع فاطمة التي يقيم عندها، والطبيبة النفسية إيماش التي تزوره من حين إلى آخر.

فهذه الذات الساردة تبدو رافضة لواقعها غير قادرة على إيجاد بديل يمكن تحقيقه، وأصبحت تعاني من الاضطراب وتسعى في أكثر من موقف إلى الابتعاد عن هذا الواقع يقول: «**لا أخاف من الموت، لا نخاف منه عندما يصير حتمية يومية، لكن مع ذلك أشعر كأنّ الحياة في هذا المكان تتضاءل بسرعة عجيبة، أينما تعشّش الذاكرة تنسحب الحياة، ماذا أفعل إذن؟ لماذا لا تكون هذه الحروف المقتولة هي وسيلتي المثالية لتجاوز حالة انتحار حتمية، وأحيانا لازمة، البحر الذي يتسرب من شقوق النافذة وحده يمنعني الآن من الإقدام على هذه المغامرة**».[2] لكنّه سرعان ما يعدل عن فكرة الانتحار؛ لأن ربما لن تغفر له هذا الفعل ومع ذلك يبقى متأرجحا في رأيه ويعتقد بأن ربما ستسامحه عندما تكبر، وتلتفت للعيش سعيدة مع أمها وياسين في فرنسا.

إلا أنّ هذا الوعي الذي يدفعه إلى مغادرة الحياة أو فهمها يتّضح له أنه يفسد ما يقوله إذا قيل، ومعنى هذا "**أنّ صدق الوعي أصبح مرادفا لعدم القدرة على الإمساك بالواقع كلّه فضلا عن تفسيره**".[3]فقد ساد في الأشكال الروائية التقليدية صراع داخل الذات، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون بقصد إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه، ممّا يدفع النص إلى التحرّك وفق إيديولوجية الكاتب، ويولّد عند القارئ مباشرة عملية تبادل إدراكي تارة من داخل النص إلى خارجه وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله.[4]

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 50.

[2]-المصدر نفسه ، ص 191.

[3]- رزان محمود إبراهيم: خطب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 201.

[4]- المرجع نفسه، ص 207.

وهذا ما لم يُلحظ في هذا العمل **ذاكرة الماء** الذي نأى بصورة واضحة عن الشكل التقليدي الذي يرمي إلى إعادة التّوازن للحياة؛ حيث يوحي بثقة الأديب في الواقع وتفاؤله بإمكانية إصلاحه. فالكاتب كما يبدو فاقدًا للأمل في إمكانية تصالحه مع هذا الواقع اللّاإنساني، والعلاقات الاجتماعية تخلق في الغالب أشكالا أدبية مطابقة لها، وفي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أيّ مجال للتّصالح مع واقعه تختل كل القواعد والقيم التقليدية، وهذا ما كان عليه حال هذا النص التي اختلت فيه جميع العناصر المتعارف عليها في الرواية.

بعد الذات الساردة ما يلبث أن يتشظّى السرد بالهجانة أو بانتقاله إلى رواة آخرين، وقد اعتمد الروائي على تقنية تعدّد الساردين أو تعدّد الأصوات، للكشف عن تفاوت المواقف بينهم من قضية الموت والحياة خاصة بين الأستاذ الجامعي وزوجته مريم التي هربت إلى فرنسا من أجل تذوق طعم الراحة، فهذا التعدّد يسمح لنا باكتشاف حرّية الاختلاف؛ إذ يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها، إضافة إلى صبغتها الحوارية لإضفاء لمسة إبداع إذا اعتبرنا "**أنّ الإبداع لا يملك بالضرورة علاقة تماثل حتمية مع النموذج الواقعي**".[1]

ينتقل السرد في **ذاكرة الماء** إلى عدة رواة آخرين كمريم، فاطمة، ريما، إيماش، نادية، سليمان، جليلة، الفنان يوسف... وغيرهم؛ لأن شخصيات الرواية السيرية متعددة إلا أن العناصر المهيمنة فيها تتمثل في: الأستاذ الجامعي وابنته ريما وزوجته مريم، وهذا يصبغها بمبدأ تعدّد وجهات النّظر أو الرّؤى، فكل راو أو شخصية ساردة تمثّل وجهة نظر.

ويتوارى السارد بين الفينة والأخرى حيث يبدأ باسترجاع ذكريات ماضيه بدءا بما قالته العرافة لأمه بأن هذا الولد سيقتل بالحديد، فيطل علينا الراوي مستخدما ضمير المتكلم: «**أشعلت الضوء الخلفي للصالة. شرعت النافذة عن آخرها، خيط من الهواء البارد يتسرب عبر جسدي بهدوء**».[2]فالحدث السردي يبدأ من ذروته من لحظة فتح النافذة، ويقدم الراوي/الأستاذ الجامعي الذي هو أحد شخوص الرواية ما يشاهد من أحداث ترتبط به من خلال ضمير المتكلم (الأنا).

---

[1]– رولان بارت وآخرون: مغامرة في مواجهة النص، ت: وائل بركات، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008، ص 88.

[2]– رواية ذاكرة الماء ، ص 11.

كما أن زاوية الرّؤية تتحدّد من بداية الفصل الأول بضمير المتكلم (الأنا) الذي من خلاله يستبطن الأستاذ الجامعي أعماق شخصيته كاشفا الحدث المتعلق به، وهو محاولة اغتياله من طرف الإرهاب وخوفه من الموت بالحديد.

إن الرّاوي/ الأستاذ الجامعي هو الذي تكلم بضميره يتحدث عن ذاته فهو واحد من شخوص الرواية السيرية يعرف ما تعرفه الشخصية؛ لأنه يرى ما تراه الشخصية نفسها، فهو يتحدث من منظور ذاتي عن مشاعره، وهذا ما يسمى بالرّؤية الداخلية ويسمى الراوي هنا بالراوي المشارك أو المصاحب.

يستخدم الأستاذ الجامعي ضمير المتكلم (الأنا) في الكشف عن عالمه الداخلي؛ أي حين يتوغّل في أغوار نفسه ليكشف عن قلقه وخوفه من الموت يقول: «**أقنع نفسي من جديد يجب أن أخرج لأنّي لو بقيت ها هنا سيكون كل الزمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له. لكن؟ إذا خرجت وانحدرت باتجاه المدينة ستكون غوايات الشارع قد قادتني نحو الموت**».[1] كذلك يستخدم ضمير الأنا من خلال التذكّر حين يسترجع ذكرى جدّته التي ماتت منذ عشرين سنة، ومقتل يوسف الذي تخلّل معظم صفحات النص، ودخوله السجن ...

إنّ درامية الحدث وحدّة المشاعر تستوجب استخدام ضمير المتكلم (الأنا) لقدرته على تصوير العالم الباطني للشّخصية "**فالسارد الأنا قادر على النفاذ إلى أدقّ الدّقائق وأكثرها غموضا**".[2] ويكثّف السارد/ الأستاذ الجامعي من استخدام ضمير المتكلم حين ينقل كلمات شخصيات أخرى تشترك معه في تطوير الأحداث التي يرويها، مثل نقله لكلام ابنته ريما عن الفنان يوسف في الصفحة21، ونقل كلام عبد الله الوهراني عن المراحل الساسية والاقتصادية التي مرّت بها الجزائر في الصفحة 222، كذلك فاطمة في الصفحة 229 -230 وصوت العرافة في أول صفحة من النص ومريم من الصفحة 22 إلى 36.

فأصوات مريم وريما وفاطمة جاءت بضمير المتكلم أي بأصواتها، فهي تقدم مواقف درامية تُروى من منظور الأستاذ الجامعي، فهذه الأصوات تقدّم من وجهة نظره إلا أنها تختلف عن صوته في بعض الأحيان، فمثلا يختلف مع مريم في أمر البقاء بالجزائر فهي تفضل الهروب منها؛ لأن هذا

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 29.

[2]- صلاح صالح: سرد الآخر، ص 66.

الوطن يحتاج إليها واقفة وليست صورة بالأبيض والأسود معلّقة على الحائط، في حين هو يفضل البقاء كغصّة في حلق القتلة، ويقوم بتقديم صوتها من خلال أربع عشرة صفحة متتالية من 22 إلى 36، وإحدى عشر صفحة متوالية أخرى من الصفحة 196 إلى الصفحة 206.

يستخدم الأستاذ الجامعي أكثر من رؤية في تقديم الأحداث حيث يستخدم الضّمير الغائب (الرّؤية من الخارج/ الرّاوي يعلم أقل مما تعلمه الشّخصية) عند رؤية بعض الشّخصيات للأحداث الخارجية ولسلوك الآخرين وحواراتهم يقول عن عبد الله: «**كان سيّدا للإشاعة عندما كنّا طلبة، كلّ صباح يأتي بكومة من الأخبار، لا أدري كيف تصله؟ بعضها تتأكد صحته والبعض الآخر يبقى في حدود الإشاعة**».[1] كذلك قوله: «**كل الناس كانوا يتحدثون عن يوسف وشاعريته المرهفة وخصوصيته. صار الكل يعرف أن هناك فنانا اسمه يوسف قتل بشكل متوحش**».[2]

يمثل ضمير (الهو) الموثوقية في المسرودات؛ لأنه يصور الوقائع والوضعيات، وينقل الصّورة الخارجية المرئية، على العكس من مسرودات الشخص الأول التي تصدر عن ذات متكلّمة أو كاتبة تخاطب شخصا ما، "**فالمسألة عندما تتعلّق بالهو تصبح أكثر إرباكا، فـــ(الهو) هو الآخر، وفي عملية السرد نرى أن الآخر يسرد الآخر**".[3]ويعرض الرّاوي صوت شخصية مريم ليعطي واقعية للخطاب، فهذه الشخصية تشترك معه في تطوير الأحداث.

إن الفصل بين مسرودات (الأنا) ومسرودات (الهو) ليس دقيقا من حيث الاستخدام، فهناك حالات يستخدم فيها السارد (الأنا) خاصية سرد (الهو)؛ أي أن هناك نوعين من الأنا (أنا) الذي يحكي و(أنا) المختلفة في الماضي، ويتجلى ذلك في حديث مريم أو ذكرياتها عندما كانت تذهب إلى السجن المركزي: «**الدّنيا كانت واسعة عندما كنا صغارا وعندما كبرنا ضيقوها علينا، صرت امرأة في غابة متوحّشة، كل يوم أحد وأربعاء أحمل حوائجي وأنزل باتجاه السجن المركزي... كان سعيدا؛ لأن وجوده في هذا المكان معناه أنه كان يحتل جزءًا من ذاكرة السلطة المرتبكة** ».[4]

---

[1]– رواية ذاكرة الماء ، ص 291 -292.

[2]– المصدر نفسه، ص 234.

[3]– صلاح صالح: سرد الآخر، ص 64.

[4]– رواية ذاكرة الماء ، ص 23.

إنّ مريم وإن استخدمت في حديثها (أنا) الماضي، فهي تقدم الأحداث من رؤية ذاتية أو من تبئير داخلي، كذلك استخدمت مريم ضمير (نحن) "**ومن النادر أن يكون السرد بأحد ضمائر الجمع خلافا لما نجده في السرد المسرحي**".[1] وهذا ما يُلمس جليا في فقرة مريم: «**في الماضي القريب كنا نتحدث بشوق وحزن كبيرين عن أصدقائنا الفلسطينيين الذين سرق منهم وطنهم وحقّهم في الحياة... كنا نتحدث عن أصدقائنا العراقيين الذين تشرّدوا قبل الحرب...**»[2] كما يقدّم لنا الرّاوي شخصيات ريما وفاطمة وسليمان وسائق سيارة الأجرة كلها بضمير الأنا، فهذا الضمير كما وصفه أحد النقاد بأنه "**دائري أو حلزوني**"[3] يمكن الأستاذ الجامعي من التحرك والاتجاه نحو الماضي والحاضر.

ويوجد صوت آخر هو صوت الرسائل والمذكّرات؛ إذ نعتبرها صوتا وفق علم السرديات، فهي شخص أو صوت متخيّل يحتوي مقومات سرد لغوية (شخص نحوي، صيغة فعل، وأنواع الخطاب)، وبنى تمثيل سردية (علاقات مكانية، إدراكية حسية) بين الساردين وبين الشخصيات نفسها.

تمتد رسالة مريم في إحدى عشرة صفحة من الصفحة 196 إلى الصفحة 206 كتبت برؤية ذاتية، استخدمت فيها السرد بضمير المتكلم؛ لأنها تكشف عن غربة نفسها عن زوجها وابنتها الصّغيرة، وعن العزلة القاسية والمتعبة التي تعيشها تقول:

«**شوقي الذي فيّ.**

نشوتي البعيدة.

حبيبي.

منذ زمن بعيد لم نتراسل، وصار تواصلنا شبه مستحيل. أنت اخترت أن تنتحر بطريقتك وأنا اخترت انتحارا موازيا، لا أريد أن أقدم عليه مطلقا... ماذا كان بإمكاني أن أفعل وأنت تستعد للدّخول نحو وطن لا أدري إذا كان معنا أو ضدّنا...

---

[1]- صلاح صالح: سرد الآخر، ص 62.

[2]- رواية ذاكرة الماء ، ص 199.

[3]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 188.

أيّها العزيز على القلب والذاكرة.

أحسدك على لغتك المجنونة. على الصّحو الذي تكتب به رسائلك. فأنا منذ زمن بعيد لم أعد صاحية، بين عينيّ أنت وريما الصّغيرة التي التصقت بك كأنفاسك ودمك، أفتقدكما كثيرا...».[1]

فهذه الرسالة هي مرايا عن الحياة التي تعيشها مريم داخل باريس، كذلك نجد في رسالة الأستاذ التي تمتد من الصفحة 246 إلى الصفحة 262 وفق رؤيته الدّاخلية، ولا نلمس تداخلا للضمائر مثل مذكّرات ريما التي كتبت هي الأخرى برؤية ذاتية «**مازلتُ مريضة، شيء ما يؤلمني أجهله تماما في هذا الصباح، لم أقم باكرا كعادتي، حتى قطّي لم أعد أراه. أشعر بانقباض في قلبي وبألم عميق لا أعلم مصدره... كان يقول لها أتمنّى إذا صادفني القتلة أن لا يجدوا شيئا يأخذونه منّي. أريد إفراغ قلبي قبل أن أنتهي على أيديهم أو على أيدي غيرهم**».[2]

إن تقنية الرسائل المتّبعة في النص إنما وظفها الكاتب لكسر الخطية السردية وحركة الزمن فيه، وبهذا "**التعدّد تزداد إمكانيات التشكيل وعرض الحدث الروائي بموضوعية**".[3]

أما عن **سيرة المنتهى** فالذي يقوم بسرد الأحداث هو المؤلف نفسه مجسّدا في شخصية واسيني، ويتّضح ذلك في البداية؛ لأنه بدأ السرد بضمير (الأنا) ويتأكد اسمه عندما قال: «**لم يكن الميت الذي انكشف وجهه كليا عندما طارت الفراشات البيضاء يشبهني فقط، ولكنّه كان أنا. أنا واسيني**».[4] حيث يتولى سرد الفصول الستة (**جدّي الروخو**)– خطوات الدّهشة 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– (**مسلك التماهي**)– عودة المعراج إلى سحر الكتاب–) ويساعده في ذلك الشخصيات التي وظفها؛ لأنه يسلّمها عملية السرد من حين لآخر متمثلة في الروخو، حنا فاطنة،

---

(1)– رواية ذاكرة الماء ، ص 176 – 197.

(2)–المصدر نفسه، ص 213 – 214.

(3)– رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص 130.

(4) – رواية سيرة المنتهى، ص 39 – 40.

عزيز، زوليخا، زهور، ميما أميزار، مينا، رامي، سرفانتس، دون كيشوت، لالّة عيشة، رمضان،... وهذا يبرز لنا أن الروائي اعتمد تقنيةَ تعدّد وجهات النظر.

يبدأ الكاتب نصه من نقطة موته وتحوّله من الحياة الدنيا إلى الآخرة وفق جمالية الانتقال من العالم الحقيقي إلى الماورائي يقول: «**انطفأ كل شيء وسادت السكينة كما في بدء الخليقة.**

تغيّرت الأشياء... ولم يتغير شيء سوى تلك الرّعشة القلقة التي لم يكن يراها أحد غيري. لمحته قبل أن أغمض عينيّ للمرّة الأخيرة، وقبل أن أطوي كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج لمولاي الصاعد في معراجه نحو فتنة سماء الاعتلاء شيخي الأكبر محي الدّين بن عربي».[1] وهذه إشارة واضحة إلى عملية الانتقال بين عالمين: عالم فوقي وآخر تحتي. وبداية الحدث مؤثّرة تفاجئ القارئ وتجعله مشدودا مواصلا فعل القراءة الذي يبدأ من الحاضر (زمن النص)، ولكنّه سرعان ما يحلّق بنا إلى زمن غيبي يمارس فيه فعل التذكّر، ويقدّم لنا الشخصيات التي كان لها الأثر الأكبر على حياته.

يستهل واسيني السرد في **سيرة المنتهى** وهو شخصية ساردة بضمير المتكلم أي برؤية ذاتية، فهو شخصية مشاركة ومصاحبة للأحداث يسرد ما حصل له يقول: «**لم يكن اليوم الذي سلّمت فيه أمري للتّربة والأعشاب والماء والهواء لا مشهودا ولا استثناءً كان أكثر من العادي**».[2]وهنا يكون السرد من منظور داخلي، ونلاحظ أن السارد هنا على الرغم من غرابة السرد الذي نفهم منه أنه يصور لحظة انتقال الروح من الأرض إلى السماء إلا أنه يقول: «**لم يحدث أيّ شيء غريب للكون، كلّ شيء سار وفق نظامه المعتاد**».[3] وما كان هذا التمهيد في السرد إلا لتهيئة القارئ حتى يدخل في الدهاليز التي وضعها في عملية السرد.

إن واسيني بهذه البداية السردية يريد إطلاعنا على حياته انطلاقا من ذكرياته وفق منظور ذاتي، ويستخدم في ذلك ضمير (الأنا) عندما يستبطن عالمه الداخلي ويصوّر أحاسيسه يقول: «**على الرّغم من حبّي لجدّي كنت أمرّ دائما وأنا صغير على سفح الجبل الأعظم، وأتظلّل**

---

[1]– رواية سيرة المنتهى ، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، ص 19.

[3] – المصدر نفسه، ص 19.

بقممه العالية ولا أشعر مطلقا بالحاجة إلى تسلقه في الكثير من الأحيان. عندما أغفو في ظلّه أراني ذئبا كاسرا، بعينين صفراوين، أشبه *رماد*. أجوب الغابات».[1]

وهذا يقودنا إلى معرفة جدّ واسيني المنحدر من أصول موريسكية أندلسية حيث يصف الجبل الذي يعتقد أنّه نزل به وهو جبل **تيغراو** يقول: «**هو الجبل البركاني الذي نزل فيه جدّي الأول الروخو**».[2] وهنا يبدأ بكتابة سيرته الذاتية التي استخدم فيها ضمير المتكلم، وما يميّز شخصية واسيني الساردة هو معرفتها بالعالم الداخلي والخارجي للشخصيات مثل قوله عن جدّه: «**إنّه عندما كان يغضب الرّوخو، تتحرّك البحار وتكبر العواصف وتهرب الأرض من تحت أقدام الكائنات الحية**».[3]

وأثناء عملية الوصف وسرد الأحداث الخارجية يستخدم ضمير الغائب؛ أي الرؤية من الخارج فيقول مثلا:« – **حنا فاطنة كلّما حكت عنك بدا حزنها كبيرا ولا تتذكّر إلا بحبّ وإعجاب بلا حدود.**

– **حنّاك ليست مثقفة ولا عارفة لكنها تعودت أن تثق في قلبها**».[4]

فهذه الرؤية الخارجية إنما كانت من أجل تصوير نفسية حنّا فاطنة. وما يلفت انتباه القارئ أن السارد لا يتصرّف بكلام غيره وينقله بحرفيته، ومثال ذلك قول نساء أعمامه عن أمه: «***مسكينة أميزار ما عندها غير البنات مول البنات دارو خالية***».[5]

إنّ نقل السارد كلامَ الشخصيات دون التصرف فيه يترك المجال للشخصية حتى تعبر عن نفسها بنفسها، ومن ذلك تبرير أمه لخطأ والده في فرنسا حيث تقول: «**هو أيضا لم يكن سعيدا بهذه الحياة الصّعبة. قلب ممزّق إلى آلاف الأجزاء. كنت محنته. تخيّل للحظة هناك امرأة تسعده لغة وحبّا، وهنا امرأة ريفية قدُّ حالها لا تسعده إلا بحبّها وعفويتها وصدقها وأولادها**».[6]

---

(1)– رواية سيرة المنتهى ، ص 31.

(2)– المصدر نفسه، ص 29.

(3)– المصدر نفسه ، ص 49.

(4)– المصدر نفسه، ص 49.

(5)– المصدر نفسه، ص 125.

(6)– المصدر نفسه، ص 125.

فالسارد هنا سمح لأمه كي تُعرّف بعالمها الباطني، ولكنه بين الفينة والأخرى يتولى عملية الكشف، ومن ذلك وصف حال أمه عندما كانت تركض نحو أكاديمية تلمسان للحصول على منحة ولائية للدراسة؛ لأنه من الصعب عليها دفع ثمن الداخلية يقول: «**تعبتْ كثيرا ثم نزعتْ حذاء الميكا البلاستيكي القاسي، رأيت بأمِّ عينيّ يومها جلدة الرِّجل التّحتية تنسحب من رجلها، وبقيتْ ملتصقة بالحذاء مخلفة وراءها بقعة حمراء من اللّحم الطريّ. سُلخ الجلد. لم تتأوّه أبدا بعد أن تحمّلت آلام نزع حذائها**».[1]

في هذه الحالة السارد يعرف كل شيء عن الشخصيات بما في ذلك العالم الباطني، وهذا ما يبرزه هذا الملفوظ؛ لأنّه تولى عملية وصف الألم الذي كانت تشعر به الأم، لكنّها لم تظهر ألمها على العكس من ذلك فقد قالت لواسيني/ السارد: «**ما عْليّ والو يا حْبيبي. أنا بخير. روح يا وْليدي ربّي يحفظك. اقرأ. اقرأ. واقرأ باش يرضى عليك بابك احمد وسيدي امحمد الواسيني. ما بقى لك إلا هذا**».[2]

وهذا يدلّ على أن الكاتب استخدم الرؤيتين معا: الرؤية الداخلية والخارجية في وصف الحالة الداخلية لأمه أو لشخصيات أخرى، فهو يستبطن العالم الداخلي، ويعلّق على الأحداث ويفسّرها بأسلوب الرّاوي العليم بكل شيء، كما تتقاطع الأزمنة بين الحاضر والماضي مثلما يظهر في هذه الفقرة إذ يقول: «**كان والدي كلّما بعث نقودا تزيد عن الحاجة الضرورية قليلا، تذهب حنا فاطنة إلى مدينة مغنية وتصرّفهم عند ذهّاب كانت تعرفه وتثق فيه، وهي لا تؤمن إلا بالذّهب المطبوع الذي فيه ختم صغير يكاد لا يظهر للعين المجردة ليحافظ على قيمته، وتعود باللّويزات التي تشتريهم لتضعهم في الخيط الأصفر مع البقية وتضع الكل في مخبأ خاص. كان الذهب هو خزينة أمّي للأيام القاسية**».[3]

إنّ استخدام الرّؤية الخارجية في سرد الأحداث إنما جاء لإبراز المشاهد الوصفية، فهو ينقل ما تراه العين، وتوظيفه للفعل الماضي الناقص (**كان**) من أجل الدلالة على الماضي البعيد. أما الرؤية الداخلية فهي التي يقدّم فيها السارد الأحداث بضمير المتكلم عندما يستخدم فعل التذكّر،

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص 131.

(2)- المصدر نفسه ، ص 131.

(3)- المصدر نفسه، ص 135.

ويستحضر مواقف مرّت به في صغره، ومن ذلك كتاب ألف ليلة وليلة الذي وجده في المسجد وكان يقرأه خلسة يقول: «**فكّرت أن أسأل سيدي السعيد ولكنّي لم أفعل أبدا، عاودت التهجّي ومحاولة الفهم. الغريب أنّي لم أكن أجد أيّة صعوبة في القراءة. بل إن شهويّ كانت تستيقظ فيّ كلّما قرأت النسخة. كلّما انتهيت من القراءة كنت أخبئ نسختي من وراء النسخ الأخرى حتى لا تأخذها يد غيري، وأنتظر بقلق كبير الفجر الموالي لمواصلة القراءة في النسخة**».[1] فهذا الحدث بقي مطبوعا في ذهن الكاتب واسترجعه وفق رؤية ذاتية، فهو الحدث الذي غيّر مسار حياته وأخذه إلى سحر اللّغة وغواية الحكاية.

إن الفصول التي يرويها واسيني يقدم فيها السرد متناوبا بين الرّؤية الداخلية والخارجية؛ إذ يبدأ الحديث عن طفولته من الفصل الثاني، ويذكر معاناة عائلته اليومية من أجل كسب لقمة العيش. كما يقدّم أوصافا بارزة ومؤثرة عن أمه؛ لأنه يعتبرها صورة لمعاناة المجتمع الجزائري إبّان الاستعمار وبعد الاستقلال، مما كثف استخدام الرّؤية الداخلية المناسبة لكتابة السيرة الذاتية، واستخدم ضمير الأنا في استرجاع ذكرياته المطبوعة في ذهنه منذ الطفولة، وكل ذلك من خلال ضمير المتكلم.

وعلى الرغم من اتّباع تقنية تعدّد وجهات النظر إلا أن واسيني/ السارد يُعتبر مركز الدائرة في السيرة الروائية؛ لأن بقية الشخصيات التي تحدثت عن حياتها بنفسها تدور في فلكه وتتحرك بإذنه وتكشف نفسها للقارئ. في الوقت الذي يسلّمها الكلام؛ لأن الكاتب هو المتكلّم يقدّم سيرته ومعاناته وذكرياته باستخدام ضمير الأنا يقول: «– **سأقول يا قلبي كنت صغيرا، سنّي لم يتجاوز السابعة عشرة، كنت تلميذا في داخلية ثانوية ابن زرجب بتلمسان.**

مرّ عليّ كعادته كل يوم أحد ابن عمّي رمضان الذي كنّا نسميه رامي فأخذني معه نتجول داخل المدينة وأحيائها القديمة ويقصّ علي مغامراته، وعندما نتعب نتغذّى في مطعم شعبي وراء المشور أرافقه بعدها حتى المدينة القديمة».[2]فالروائي هنا استخدم ضمير المتكلم، وهو ضرورة فنّية تساعده في استرجاع ذكرياته وماضيه المعروضين في معظم صفحات السيرة الروائية.

---

[1] – رواية سيرة المنتهى ، ص 192.

[2]– المصدر نفسه ، ص 267.

ويقدّم لنا المتن الحكائي من رؤية داخلية ذاتية متناوبة مع رؤية خارجية؛ لأنه أحد شخوص السيرة، ومن خلال تقديم صوته يضيء جانبا من حياته، وحين تتكلّم الشخصيات الأخرى تضيء كذلك جانبا من حياته وحياتها ومثال ذلك: «**فجأة سألني عن علاقاتي بالبنات. ضحكتُ. أعرف جيدا سخرية رامي الذي يحول كل شيء إلى حالة مضحكة وثقيلة لكني أتحملها، لأني أعرف أنه يحبني من قلبه بعفوية. حكيت له قصتي مع صديقتي شافية قارة التي أشعر أنها تحبني ولكنها لا تتكلم وأنا أيضا لا أتكلم.**

– زوج بكاكيش يعني هي بكماء وأنت أكثر منها ههه.

قالها ضاحكا ثم أضاف.

– ومن تكون هذه المخلوقة التي بلعت لسانها وسرقت لسانك.

– شافية قارة طيّبة. من عائلة تلمسانية عريقة، هم من أصول تركية كما تقول. أعتقد أنّها تقول الحقيقة، هي قالت لي ويبدو أن كلّ عائلة قارة أصولهم تركية.

– يا سيدي تركية وإلا طليانية، المرأة امرأة أينما كانت مبروك عليك هذا الصيد...

– الأتراك الأندلسيون مزيج يجعل الجمال خارقا لكن خسارة يا حبيبي، هي بكماء وأنت أكثر منها وتنتظران المطر يترل عيكما في عزّ الصيف...

– الحبّ ليس ضحكا و قهرهير فقط يا ولد عمتي أميزار الحبّ شيء أكبر من هذا كلّه».[1]

فالرؤية التي نلمسها من حديث رامي كشفت لنا جانبا من شخصية واسيني التي كانت تتّسم بالخجل، وفي الوقت نفسه تُظهر لنا شخصية رامي المندفعة في الحياة ويسعى إلى تغيير نظرة واسيني من خلال إدخاله في مغامرة حقيقية مع النساء؛ لأن القصائد والضّحك والخجل لن تفيد ابن عمّه في شيء، يقول مخاطبا واسيني: «**يمكنك أن تقضي حياتك كلّها وأن تبحث عمّا يضحكها ويوم تختار ستتركك وتذهب نحو غيرك ...**

– ...لازم لك قوّة دفع يا حبيبي مثل ورقة البلاطان لتطير في السماء».[2]

---

[1]– رواية سيرة المنتهى ، ص 267 -268 – 269.

[2] – المصدر نفسه، ص 269.

والرّاوي هنا استخدم شخصية رامي ليقدم جزءًا من سيرته، ويقدم مشاعره اللّاواعية وتجربته النفسية عبر الحديث مع رامي، وزاوية الرّؤية المزدوجة (الرؤية الداخلية والخارجية) منحت الكاتب حرّية استبطان شخصيته وشخصيات غيره. واستخدام ضمير المتكلّم يمنحه الحرّية في استرجاع ذكرياته وزمنه البعيد، ويسرد أحداثا ذاتية عاشها هو نفسه ومازالت تعيش في ذهنه الحاضر، ورغم تعدّد الموضوعات فإن الطفولة ظلت من المواضيع الجوهرية التي تألقت في هذه الكتابة.

أ- **هيئة السارد:**

إنّ السارد كائن تخييلي ومهما اختلفت المدارس في تحديد مفهومه فإنها تلتقي كلها في اعتباره نقطة دقيقة بين المؤلّف والمتلقّي للسرد، وبينهما وبين القارئ الفعلي المثالي بالنسبة للرّوائي، فالسارد هو الذي يتكلم في جانب ويسكت في جانب آخر من الكلام.

في حضوره يمكن أن يكون الرّاوي هو البطل، يحكي قصّته فيحلل ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي، ويمكن أن يكون مجرّد شاهد يرى ويصور، فهو حاضر ولكنه لا يتدخل. وفي عدم حضوره يمكن أن يكون عالما بكل شيء فيتدخل محللا ومسقطا المسافة بينه وبين ما يروي، ويمكن أن يُبقي على المسافة بينه وبين ما يروي، وذلك لا بكونه مجرد شاهد بل بلجوئه إلى رواة آخرين ثانويين أو شخصيات تروي أو إلى مصادر أخرى سماعية أو مكتوبة ينقل عنها.[1] ويمكن أن نلاحظ نوعين من الرواة:

- راوٍ يحلّل الأحداث من الدّاخل، يروي قصته بضمير الأنا، وهو كلّي المعرفة
- راوٍ يحلّل الأحداث من الخارج وهو الراوي من الخلف أو الراوي بضمير الغائب عن نفسه، وقد يتحدث عن الآخرين كما يكون محدود العلم أو كلي المعرفة

ومن خلال هذا التقسيم نكتشف أن الرواية ما هي إلا حوار متواصل بين مؤلف وقارئ، غير أن هذا التواصل يأخذ شكل برنامج سردي تنتظم بمقتضاه جملة من العلاقات مركزها السارد وعلاقته بالشخوص والفضاءات في الرواية، ومركزيّة السارد هذه تأتي من أهمية الوظيفة الأساسية للسارد: "**السيطرة على القارئ والتحكّم فيه وحصره داخل منظور ما**".[2]

---

[1]- يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص 91.

[2]- راكز أحمد: الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نجيب سليمان في المسلة،دار الحوار للنشر والتوزيع، سور، ط1، 1995، ص69 -70.

وتأسيسا على ما سبق يمكن ملاحظة السارد في العملين: **ذاكرة الماء وسيرة المنتهى**، حيث تبتعد وضعية السرد عن الخطية الكلاسيكية.

1- الرّاوي المشارك:

بما أن الرّاوي هو أحد أشخاص الرواية فهو لا يكتفي بسرد الأحداث فقط بل يعتبر أحد الأبطال وهو "**السارد الممسرح؛ أي أنّه راوٍ له دوره في التمثيلية إذا صاغ التعبير**"[1]؛ أي أنه راو ممثل داخل الحكي، ويسمى بـــــــ "الرؤية مع" وهي التي يكون فيها السارد = الشخصية، والضمير المستعمل في الحكي لا يعود بالضرورة على الذات المدركة "الشخصية" بقدر ما يعود على الذات المتكلمة "السارد".

ويظهر ذلك جليا في **ذاكرة الماء** على معظم صفحاتها، حيث نجد السارد يتقمّص دور البطولة ويشارك الشخصيات في عملية السرد يقول:

« **–والله يا فاطمة كثّرنا عليك. مشاكلك الكبيرة، أهلك وابنتك التي تحتاج إليك وزدنا لك مشاكلنا التي لا تنتهي.**

– **واش درت لكم... لم أفعل ما يستحق الذّكر سوى هذه الحفرة التي نتقاسمها جميعا حتى يحنّ الله.**

– **الحياة يا فاطمة تبدو لي أحيانا حالة من العبث... المثقّف في هذه البلاد بهدلوه، جرّموه، عزلوه، قتلوه... هو أضعف حلقة في عملية التّدمير هذه. يُقتل ويُذبح مثل الخروف.**

– **حتى النّظام نظام سفلة، أوصلونا لوضعية صرنا لا نرى الحلول إلا من خلال رحمتهم...**

– **الميزان اختل كثيرا، ليست قوّة القتلة هي التي تخيف ولكن ضعف الدّولة وهزالها وعدم جدارتها**». [2]

إنّ السارد هنا لم يكتف بسرد الأحداث وإنما كان داخل الحكاية، حيث ساهم مع فاطمة في الحديث عن وضعية المثقف الجزائري وعن حال السلطة التي لها ضلع فيما حدث، فهو هنا سارد

---

[1]– إبراهيم خليل:بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 79.

[2]– رواية ذاكرة الماء، ص 218 – 219.

مشارك، ويبرز لنا أيضا أن الوقائع التي يسردها السارد جرت له فيقول: «**أتساءل يا ترى هل سيسعفني اليوم للقيام بكل ذلك. هل سيعطيني القتلة مهلة؟ هل يمكنني أن أسرق منهم كل هذا الشوق وهذا الحنين إلى مدينة أحبها وتقاتلني وتخاتلني؟**».[1]

فالسارد هنا ينسينا المؤلّف تماما ويتطابق معه، بحيث ننسى دور المؤلف كلّية في هذا العمل ونكتفي بما يقدّمه السارد لأنّنا نثق فيما يذكره، خاصة بعدما اكتشفنا صدق الكاتب وصراحته فيما قدّمه من أحداث، وهكذا تنشأ علاقة مباشرة بينه وبين القارئ خاصة أنه استخدم ضمير المتكلم، فنرى أن الرّاوي ينسب الأحداث إلى نفسه لا لغيره، وهو واضح في جلّ صفحات الرواية السيرية.

أما في **سيرة المنتهى** فالرّاوي يتخذ الوضعية نفسها التي وجدناها في **ذاكرة الماء**؛ إذ الرّاوي الذي يروي هو الشّخص البطل بما أن العملين ينتميان إلى السيرة الذاتية بقدر انتمائهما إلى الرواية، فالرّاوي يستخدم تقنية ضمير الأنا يقول: «**اقتربت من الموليما فوجئت لأوّل مرّة منذ أن اكتشفتُها أنّها لم تكن محوّطة بسلسلتها الأنيقة المعتادة، ولكن بسياج من الأسلاك الشائكة والسّدرة التي ألصقت بقاعدة التمثال الذي بدا كأنّه يُهيأ لحالة حرق. شعرت بالأجساد كلّها حتى الأحصنة تترف. حزنت قليلا ولكنّي مع ذلك أوّلت الفكرة وقلت في خاطري: لا يعقل أن تُحرق امرأة جميلة من رخام وهي لا تؤذي أحدا، ربّما فعلوا ذلك لحمايتها...** ».[2]

لقد اتّخذ الرّاوي هنا نفسَه موضوعا لسرده، وأصبح شخصية تحكي عن نفسها؛ لأنه قريب من الأحداث التي يرويها، وهذه الحادثة التي جرت أمام عينيه التصقت به بشدّة واكتوى بفعلها يقول:

« – **شفت يا حسان يريدون كسر الموليما؟**

– **إنّنا ننتقم لوالدك يا صغيري ننتقم لكلّ الشهداء.**

– **لكن يا عمي الموليما ما دارت لكم والو. ميش هي اللّي قتلت بابا.**

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 229.

[2] – رواية سيرة المنتهى، ص 240 – 241.

– مازلت صغيرا أنت لم تعرف الحرب. عندما تكبر ستعرف بأن المولوما هي اللّي قتلت باباك وستقتلنا جميعا إذا بقيت في هذا المكان، ولهذا يجب أن تزول.

وقف حسان يتأمّل المشهد صامتا وأنا أشدّ على يده السّاخنة وأرتعش».[1]

من خلال هذا السرد نلاحظ أن الرّاوي استخدم ضمير المتكلم المكتظّ بالألم والمعاناة، فالرّاوي هنا مأزوم مهزوم وهو يرى من خلال الأنا بصريا هزيمته وعدم قدرته على مساعدة امرأة الرخام ودخوله في حالة يأس.

وما استخدامه لضمير المتكلم في كل صفحات السيرة في نقل الأحداث إلا لضرورة فنّية من أجل استذكار الماضي ووصف عواطفه الذاتية، كما أن صوته علا على باقي أصوات الشخصيات الأخرى، وضمير الأنا ما هو إلا دلالة على أن الراوي مشارك في الحكاية وشخصية رئيسية في السرد أضاءت كلّ أحداث السيرة الروائية بتفاصيلها ودقائقها، كما يتماهى مع الشخصيات الأخرى التي تشاركه في عملية السرد.

2– الرّاوي العليم: (كلّي المعرفة).

إذا كان الراوي المشارك هو أحد الأبطال فإن الراوي العليم "**هو الذي يمتلك القدرة غير المحدودة للوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للأشخاص، فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال**".[2]ونماذج ذلك واضحة في **ذاكرة الماء**، إذ يظهر الراوي في الكثير من الأحيان يخبر عن شخصياته وما تفكر به دون أن يسلمها عملية السرد ومثال ذلك: «**منذ أن اغتيل يوسف وربما تدخل في غيبوبة متكرّرة. مرّة أخرى تشعر أنّ الخسارة كانت أقوى من أن يتحمّلها جسمها النّحيف**».[3]

فالسارد يلقي الضوء على شخصية ربما ويتتبّع نفسيتها وما يحدث لها، فهو محايد يروي بضمير الغائب ممّا يحيل إلى غيابه، فقد ظهر "**بمظهر العارف الذي يرى ويروي أو يسمع ويروي**".[4]ولمّا يكون الرّاوي خارجا عن الأحداث تكون لديه سلطة مطلقة في القصّ، يقول:

---

(1) –رواية ذاكرة الماء، ص 242 – 243.

(2)– إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص81.

(3) –رواية ذاكرة الماء، ص 144.

(4)– يمنى العيد، تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص 96.

«لست أدري ما الذي ذكّرني بفضيلة مديرة المتحف الوطني للفنون. امرأة تشبه الرّخام في صلابتها بعد العديد من رسائل التهديد ودخولها في شبه سرّية تامة، وصلها ذات صباح إشعار بريدي لاستلام طرد، في البداية لم يساورها أيّ شكّ ولكنّها سرعان ما بدأت التساؤلات تملأ مخّها: من يبعث لها على هذا العنوان القديم بعدما غيّرت كل شيء وأعلمت الأصدقاء؟ طلبت من صديق أن ينتظرها بسيارة في البريد المركزي بينما ركبت هي في تاكسي، في البريد عندما سلّمتِ الإشعار للعامل، تأمّلها طويلا قبل أن يوشوش في أذن زميل له ثمّ الثاني باتجاه عامل ثالث، وعندما التحق بهم العامل الرّئيسي تراجعت إلى الوراء نحو التواليت وغادرت المكان بسرعة بعدما تنكرت بحجاب، الصّديق الذي تواعدت معه لم يعرفها إلا بصعوبة ركبت معه وبسرعة غادرا البريد المركزي».[1]

إن الرّاوي في نقله هذا الحدث تَبرز لنا سلطته المطلقة في القصّ، حيث حدّ من حرية الشخصية في التّعبير ونقل تصرفاتها وكأنه كان شاهدا على ذلك رغم غيابه عن مسرح الحدث، فقد أحاط الحادثة من مواقع متعدّدة وأضاف معلومات جديدة عن شخصية فضيلة مديرة المتحف الوطني وفق رؤيته الخاصة؛ حيث هيمن عليها صوت الرّاوي العليم الذي يعتمد اللّغة الواصفة كمظهر للتعبير عن السّلوكيات والأفعال والأقوال، وهذه الخاصية نلمسها كلّما تحدّث عن شخصية من الشخصيات حتى يزيد توضيحَ المعالم التي كانت غائبة.

فالرّاوي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية حتى أنه "**لا يهتمّ بإعلامنا عن الطريقة التي حصل بواسطتها على معلوماته، تستوي عنده في ذلك جميع الشّخصيات على اختلاف مستوياتها، كلّ هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام**".[2]

وتكثر النماذج في **ذاكرة الماء** التي يكون فيها الراوي عليما بكلّ شيء يقول:

«ابتسمت ريما. أعجبتها الفكرة.

أخرجت منديلها المنوّر ووضعت داخله بعض التّربة وبعض الأحجار الصغيرة، ثم وضعت الكل في كمّوسة وأغلقتها بإحكام وإتقان كبيرين. تذكّرتُ فجأة لماذا كانت نساؤنا عندما

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 264 – 265.

[2]–جمال فوغالي: واسيني الأعرج، شعرية السرد الروائي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط،2007، ص56.

تدخلن بيت الوليّ الصالح وتقفن على قبره في أيام الأعياد أو المرض أو القنوط تنزعن بعض الأتربة من عمق الأرض تستحممن بها بعد أن تطلين كامل أجسادهنّ لتشفيهنّ من البؤس والمرض...».[1]

والراوي لا يتوانى عن تقديم الشخصيات وفق رؤيته الخاصة التي غُيّبت أصواتها وخطاباتها، وفتحت السّياق السردي للتّلقينات واللّغة الواصفة، ويستخدم لذلك ضمير الغائب حتى يستبطن الشخصية، ويخترق كلّ الحواجز بينه وبين الشخصية ليتمكن من سبر أغوارها، ومثال ذلك في **سيرة المنتهى** يقول: «**كان عزيز في موقعه لم يكن يتحدّث، كان ممتلئا بألم غير ظاهر مثله مثل زوليخا فقد اختُطفا في وقت مبكّر هي لم تشبع من رجلها وربّما لم تلمس حتى يده، وعزيز عندما فتح عينيه على الدّنيا وبدأ ينفصل عن أمه لأنه ظل ملتصقا بها ولأن ميما أميزار كانت بالنسبة له الاثنين معا الأب والأمّ، فاجأته استكانة الموت التي لم ينتظرها ولكنّه كان يشمّ رائحتها في المستشفى وخارجه**».[2]

ونلاحظ أن السّارد أُسندت له مهمة الحديث عن هواجس الشخصية وآلامها، حيث ينقل دواخل هذه الذات ويصور ما يعتري الشخصية من تغيير، ويكون الراوي على بعد مسافة قريبة جدا، يقول: «**من سمى أمّي أميزار التي تعني في اللّغة الأمازيغية إلهة المطر أو قوس قزح لم يكن مخطئا، فقد كانت بحرا من الخير ومطرا من المحبة وشلالا من الحبّ، لم أرها في يوم من الأيّام تطلب شيئا أو تشتكي حتى في حالات مرضها، وعندما تنام في الفراش كان ذلك يعني أن جسدها خانها**».[3] وما يلاحظ من قرب المسافة أنها مكّنته من تقديم وصف دقيق لأمّه وتتبع حالاتها زمانيا ومكانيا في مقاطع أخرى.

إن تقنية الراوي العليم بكل شيء التي وظفها واسيني في **ذاكرة الماء** و**سيرة المنتهى** كانت من أجل أن يعرّفنا على شخصياته والحوادث السردية المكثفة، وهكذا يتخفى وراء الشخصيات ويطرح ما يريده من أفكار، ويترك القارئ تحت تأثير اللعبة الفنية السردية التي تستخدم ضمير الغائب لتنوير مواقع الإخبار.

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 117.

[2]- رواية سيرة المنتهى، ص 110 – 111.

[3]- المصدر نفسه، ص 113.

3- الرّاوي الشّاهد:

وهو الذي يقدّم لنا رؤية موضوعية بَعدية(بعد وقوع الحادثة)، و"**هو راوٍ حاضر لكنّه لا يتدخّل، لا يحلّل، إنّه يروي من خارج، عن مسافة بينه وبين ما أو من يروي عنه**".[1] ، ومثال ذلك في **ذاكرة الماء**: «**في اليوم الذي قتل فيه عزيز، أشياء غريبة حدثت لم تكن اعتيادية على الإطلاق، شاحنة الخضّارين التي غابت منذ مدّة عادت من جديد، منذ الصباح الباكر الذي سبق اغتيال عزيز أربعة شباب كانوا يعبرون الحيّ بكامله جيئة وذهابا، ثم الأغرب من كل هذا أن صديق عزيز الذي زمّر عليه عندما نزل الأدراج ليلتحق به كالعادة كان قد أقلع بسيارته بسرعة، بعدها سمعنا رشقات الرصاص المتوالية**».[2]فالرّاوي هنا يشبه عدسة الكاميرا؛ لأنه ينقل ما يراه فقط فضلا عن كونه يجعل القارئ يعيش في زمن الأحداث.

وهذا المشهد السّردي هو شبيه بالمشاهد السّردية السينمائية التي تقوم بتركيب الصّور والأحداث لأنّها متوالية وفق رؤية الرّاوي، ووظيفته هنا هي "**تقنية تركيب الأحداث ومثل هذا العمل لا يكشف عن حضور الرّاوي، فهو غائب في بنية الشكل تماما كما المخرج الذي لا نراه إلا في أثره**".[3]

إنّ كون الراوي مجرد شاهد فهذا يعني أن مهمّته تكون صعبة؛ إذ يجب عليه أن ينقل المشاهد نابضة بالحركة ومسيطرا على جميع جوانبها، يقول في **سيرة المنتهى**: «**الحارس فراشكيتو السْبانيولي الذي يعرفه جميع سكان الحواف... عندما يضع سلاحه ذا الفوّهة الطويلة على كتفه لا يخطئ طريدته أبدا. عندما رأى زهور وهي تحاول بكل قواها أن تسحب نعجتها عبر المنحدر وتجرّها مبتعدة عن السكة الحديدية، كانت بالضّبط في مرماه، صوّب فراشكيتو سلاحه نحوها بدقة حتى أصبح قريبا منها... وظلّت تصرخ وتبكي بأعلى صوتها وتنتظر الرصاصة التي تخترق صدرها أو رأسها أو قلبها، الأمكنة الثلاثة التي كان فراشكيتو يختارها، ولكن يدًا قدرية حوّلت سلاحه نحو النعجة بسبب السّرعة المفاجئة للقطار الذي كان قبل لحظات يسير بهدوء، فتمايل**

---

[1]- يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص 98.

[2]- رواية ذاكرة الماء، ص 156.

[3]- يمنى العيد: تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، ص 99.

فراشكيتو متراجعا إلى الوراء ممّا غير اتجاه البندقية قليلا فاخترقت الرصاصة النعجة بقوّة وعنف شديدين».[1]

فالمهارة التي استخدمها الرّاوي باعتماده تقنية الرّاوي الشّاهد استطاعت أن تجعل المشهد حافلا بالنطق والحركة، وكما يظهر من سرده هو حاضر لكنّه لا يتدخّل، ينقل ما شاهده فقط في عملية وصف خارجي يرصد فيها حركة فراشكيتو وزهور والقطار رصدًا دقيقا للقارئ حتى يقنعه بفنّية العمل وواقعية المشهد، وشأنه في ذلك "**شأن آلة التّصوير المثبّتة على حامل، تلتقط صورا للمشهد من زاوية معيّنة من غير أن يكون لها أثر في ذلك المشهد الذي تصوّره**".[2]

فالرّاوي لم يتدخل تدخلا مباشرا في السرد أو في تحليل الشخصية، بل نحن أمام راوٍ يرصد عن كثب ما يرويه رصدا محايدا يلقي نظره على العالم الخارجي، يتحدّث عن الأشخاص لكنه لا يتحدث عن نفسه رغم أنه موجود وغير موجود في الآن ذاته؛ موجود لأنه يرصد لنا ما رآه، وغير موجود لأنه تحاشى السّرد بضمير الأنا.ومنه فالتّموضعات الثلاثية للراوي بين المشاركة في السرد حينا والمشاهدة حينا آخر ومعرفته الكلّية بعوالم أحداثه وشخصياته، جعلته يكون بين ثلاثية التخفي والظهور والمشاركة.

- **التخفّي والظهور والمشاركة :**

يلاحق السارد في هذه الوضعية الشخصية ويتابعها من الخلف، ويسجل تصرفاتها في عملية تصوير حيادية يقول :«**استرجعتْ ريما كلّ حركاتها الطفولية، نسيت قليلا حالات الخوف المتكرّر الذي يملأ مخبأنا... كانت طفولتها شهيّة ظفرت شعرها في شكل ظفيرتين مثلما كانت تفعل مريم قبل أن تخرج من البيت صباحا، قبل أن تضطر إلى قصّ شعرها تحت تأثير الخوف وضرورات التنكّر اليومية**».[3]فالرّاوي هنا يعرف كل شيء، ويظهر بمظهر عدم المتدخل فهو ينقل ما يراه، ويتمثل دور الشخصية القادرة على التّشخيص وصياغة العالم المرويّ، وبالتالي يمارس دور **السارد/الشخصية** بازدواجية وتناوب يقول: «**بدأ النّحيب يعلو شيئا فشيئا ليتحوّل إلى خيط من نور يخترق ظلمة قاسية لا حدّ لها، كان قويّا لدرجة أنّي أحسست بنفسي في غير**

---

(1)- رواية سيرة المنتهى، ص 156 – 157.

(2)- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص 81 – 82.

(3)- رواية ذاكرة الماء، ص 175.

المكان الذي كنت فيه، ولكن داخل مدينة جميلة لا أحد فيها سواي وأينما انطلق صوته بأصدائه يعود إليّ من جديد.

سألني:

- **أنت سمعك رهيف. هاه هل عرفتها؟**
- **امرأة بها شيء من امتدادات الفرقاني الصوتية وعلوّ جسور قسنطينة.**
- **نعم. هذاك هو مغنية قسنطينة الكبيرة: آليس فينوسي.**
- **وين كانت مْخبية يا عمّي رزقي كل هذا الصوت وهذا الجمال يُدفن.**
- **السياسة. خلّ البير بغطاه احْسن القلب امتلأ دودا. الصمت في مثل هذا الضجيج أفضل، طحنونا بالخطابات يا وليدي، آليس لم تعرف مدينة أخرى سوى مدينتها قسنطينة ولم تعرف حنينا ولا نشيدا إلا الحنين الأندلسي الذي ينام في قلبها هادئا كجمرة. خلّ البير بغطاه.**
- **... لقد بدأ تدمير هذه المدينة منذ زمن بعيد خوّفوا كلّ الناس بخطاباتهم ونعيقهم، وأجبروا كلّ الناس على مغادرة الأرض التي نبتوا فيها».**[1]

فتقنية التخفّي أو الرّؤية الخارجية أو الرّؤية من الخلف تستخدم للوصف، ويلاحظ أنّ هذا الوصف ينتقل بشكل مفاجئ من شيء إلى شيء آخر، فالسارد يقدّم ما يستطيع أن يراه بعينه كما في المقاطع السابقة، كما أنّه يلاحق الأحداث من الخارج بشكل موضوعي ناقلا ما تسمعه الأذن في المقطع السابق(بدأ النحيب...) محاولا منحها الطّابع الحقيقي، فالرّاوي ظهر بمظهر النّاقل لكنّه سرعان ما يشارك في الحدث ويدخل في حوار مع(عمّي رزقي).

فالسرد فيها تلازم بين سرد الجوهر وسرد الأعراض، وذلك من خلال إثارة القضايا وملاحقة التّفاصيل العريضة، حيث يبدأ النقاش حول إمكانية معرفة المغنّية لكنّه ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن مآل الجزائر وسط الفجائع اليومية.

وأمثلة هذه الثنائية كثيرة في **سيرة المنتهى** إذ يقول: «**ابتسامة عزيز لها دفء خاص، آخر مرة رأيته كان ذلك في مستشفى فرانز فانون في شتاء 1999 وهو يستعدّ لإجراء عملية نزع**

---

[1]-رواية ذاكرة الماء، ص 182 – 183.

ورم سكن بداخل العمود الفقري متخفّيا مثل الموت، عندما رآني أحادث الطبيب الجرّاح رفرفت عيناه بيتم، عندما مشيت نحوه سألني وهو ينظر إلى عينيّ بحزن:

- **أكّد لك الطبيب أنّ العملية صعبة وخطيرة أليس كذلك؟**
- **نعم حبيبي أنت من يقرّر يا غالي نستطيع أن نوقف كلّ شيء الآن ونعود إلى البيت».**[1]

إنّ السارد هنا بدأ عملية وصف خارجية لأخيه الأصغر عزيز ووصف حالته في المستشفى، لكنّه سرعان ما يدخل في صلب الحدث ويتحاور مع الطبيب ثم أخيه محاولا إقناعه بالعدول عن رأيه في إجراء العملية الجراحية، و لما انقطع السرد وانتقل إلى عزيز حدثت ظاهرة التناوب السردي حيث انقطع السرد من لسان الرّاوي الفعلي المتحكم في صياغة ومعمارية النص، حيث يشكّل انقطاع السرد بدايته بالنسبة للشخصية والعكس صحيح بحيث يتمّ التناوب على هذا بشكل كثيف.

فهذا التّماهي هو الذي يكفل وحدة السيرة الذاتية في النصين (**ذاكرة الماء، وسيرة المنتهى**) إذ يشكّل السارد الواصل بين إيقاعاتها وتمفصلاتها المختلفة، وهذه بعض المظاهر السردية المتعلّقة بوضع السارد في **ذاكرة الماء وسيرة المنتهى**، حيث نجد أنفسنا أمام صيغة مركّبة للسارد تتوزع بين السارد الكلّي والسارد الشخص الذي يمارس المصاحبة حينا ويمارس الحدث أحيانا أخرى، وهو ما جعل السرد يتعدّد ويتناوب بين التخفي والظهور والوجود والمشاركة.

كما أن السارد في السيرتين كان يروي الأحداث التي عاشها والتي كان شاهدا عليها، أمّا الأحداث التي لم يرها فإنّه يعتمد فيها على راوٍ آخر حتى يحقّق الموضوعية والوثوق في سرده، وبما أنّ الذات في السيرة الذاتية هي "**الذات الساردة وذات الموضوع**" في الآن ذاته لاحظنا أنّها تكون في مواقف أكبر من الشخصية، وبالتالي يكون المحكي ذا تبئير صفر؛ لأن السارد عارف مهيمن ومثال ذلك في **ذاكرة الماء** « **ياسين نفسه لا يتذكّر منها الشّيء الكثير، لا يحتفظ من خلال تلك الزيارة السياحية البعيدة إلا بطيبتها وبصورة الكلب" ناتش" الذي شاخ ولم يمت، وبالثلج**

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 104.

الذي كان يملأ نوافذ البيت. ولهذا عندما تلقّينا خبر وفاتها كان أوّل من انفجر باكيا بحرقة، بينما بقيت ريما غارقة في وجه أمها والدمية التي اشترتها لها.

كان الوجع ينفذ نحو الأعماق مثل السمّ».[1]

فالسارد هنا ظهر أعلم من الشخصية" **ياسين**"؛ لأنه تولى الحديث عنه وما احتفظ به في ذاكرته، وظهر أكثر إدراكا وأعلم وأقدر على الفهم من ابنه" ياسين"، ويقول في **سيرة المنتهى: «حتّا فاطنة مثلها مثل أمي مثل بقية أفراد العائلة الكبار سنّا، لا يعرفون لا القراءة ولا الكتابة. يعرفون القرآن من غلافه الأحمر ومن ورقه الطّيب المائل إلى صفرة ما، ومن رائحته المتأتّية من رائحة الورق وحبر المطابع القديمة، وربّما من شيء غامض شربوه مع حليب الطفولة».**[2] وكذلك في هذه الفقرة ظهر السّارد مدركا الحدث من جميع جوانبه وهذا أمر طبيعي؛ لأنه يتحدّث عن واقعة حدثت في مرحلة الطفولة، والفارق الزمني بين مرحلة الكتابة ومرحلة الحكاية بعيد جدّا، وبالتالي فهو في موقع من الفهم والإدراك أوسع من المرحلة التي عاشها في صغره.

فالأنا الموضوع لم تكن تدرك كيف يميّز الكبار القرآن الكريم عن غيره من الكتب القديمة خاصة إذا تشابهت في التّجليد، ولم تكن تفهم وتفسر الحقائق ولكن الذات الساردة أصبحت مدركة لتجارب الأنا الموضوع، وقادرة على التحليل والتعليل للأحداث التي عاشتها وحتى التي لم تشاهدها لأنه في مرحلة من العمر أكثر وعيا واتّساع فهم.

ويكون المحكي ذا تبئير داخلي والذات الساردة فيه متساوية مع الشخصية، وبالتالي تكون الرؤية مصاحبة والمحكي ذا وجهة نظر، وتظهر في السيرتين واضحة عندما تتحدث الشخصية عن نفسها ثم تتدخل الذات الساردة شارحة ومفسرة ومدعمة تلك الحادثة.

وتتطابق الذات الساردة والذات الموضوع حين يوظّف الكاتب ضمير الأنا، ويحدث تطابق بين صوت السارد وصوت الشخصية كما تتطابق المعرفة والوعي بالحدث.

إنّ ما يميز هاتين السيرتين هو التّلاعب بين البؤرتين السرديتين؛ أي المزاوجة بين الرؤى الداخلية والخارجية؛ لأن السارد يغيّر وضعه من وضع المطابقة بين الذات الساردة والذات

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 110.

[2]- رواية سيرة المنتهى، ص 194.

الموضوع إلى وضع المفارقة والتباعد، وفي هذا تقول سيزا قاسم مشبهة السارد بالكاميرا: «**إنّ الكاميرا خارج الشخصيات، قد تنفتح العدسة فنرى المنظر الكلّي وتظهر لنا بانوراما عامة أو منظر شامل مفتوح، أو قد تضيق فتتركّز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب نتعرف من خلالها على أدقّ التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها**».[1]

وهذا يعني أن السارد يقترب من الموضوع يلتحم به ثم يبتعد عنه؛ أي أنه يستخدم الرؤيتين في السيرة الذاتية: الرؤية من الخارج ذات تبئير صفر والرؤية المصاحبة ذات التبئير الداخلي، وهذا التحول في اللعبة السردية من شروط السيرة الذاتية.

2- لغة السّرد السّيري:

بما أن اللغة كما قال ابن خلدون: «**ملكة اللّسان**».[2]فهي "**مؤسّسة لا وجود لها إلا في نطاق اجتماعي تاريخي مضبوط**"[3]و" **نشاط إنساني يتطوّر بالممارسة وفق الأنماط المتاحة وحسب المقام ومقتضيات الحال.** [4]وهي أساس الجمال في الإبداع الأدبي لأنها نسيج النص، تؤثّر في المتلقي بنسيجها اللّغوي، كما تسعى إلى فتح العالم الذي يحمل كل روابط الانتماء وغلقه على مستوى الكتابة حيث "**تعبّر عن الوجود الدّاخلي والرّابطة النفسية التي توحّدنا مع العالم ومع أنفسنا**".[5]إنّ اللّغة تبرز وجود الذات و"**مباشرة الكلام تؤسّس لحضور الحياة**".[6]

أ- اللّغة المباشرة:

هي اللّغة التي تصف الواقع والحياة اليومية للشخصيات وما يدور في أعماقها، أو تصف المكان وما فيه من ملامح ومعالم بلغة بسيطة سهلة مباشرة، وبما أن اللّغة هي الحامل الأساسي لنص السيرة الروائية والعنصر الحيوي لبنيتها السردية تشهد تحوّلا واضحا في المستويات اللغوية إلى درجة التجاوز وهذا ما يُلمس جليا في **ذاكرة الماء** التي تحضر فيها مستويات أو طبقات لغوية

---

(1)- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص151.

(2)- ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007، ص596.

(3)- عبد القادر المهيري وآخرون: أهم المدارس اللسانية، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس،1986، ص 31.

(4)- صالح بلعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص182.

(5)- عمارة ناصر: اللغة والتأويل ،مقاربة في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص55.

(6)- المرجع نفسه، ص55.

تختلف في مرجعياتها حسب المستوى الثقافي والاجتماعي لشخصياتها، حيث تحول السرد إلى ساحة لأصوات مختلفة وتلوينات تعبيرية. وتكتسي اللّغة مكانة متميّزة في النص عمد الكاتب إلى تنويعها.

وتأتي لغة النص فصيحة لكنّها مخترقة باللّهجة الجزائرية كما يدخل في إيقاعها الكلام الشفهي يقول: «**شعرت في لحظة من اللّحظات أن صاحب المطعم يدبّر لنا مقلبا كعادته عندما يريد أن يرفّه على زبائنه. حككت على رأس الرجل.**

- **والله تشبه الشّرطي. هفِّيتنا يا وَحْد المَسْخوط.**
- **نْشبَّه لأختك يا(.....)**

كانت الكلمات خشنة. لم أكن أملك حيالها إلا الخيبة والصّمت».[1]

لقد أثّر هذا الكلام الشّفهي في صياغة التّعبير ونسق الجملة وطريقة كتابة الكلمات، حيث عرفت اللّغة السردية تناوبا واضحا بين اللّغة الفصيحة والشفهية؛ إذ حدث التداخل بين المستويين اللّغويين، وظهر نسيج نصّي منسجم ومتناغم يمزج فيه الروائي لغات شخصياته، ويقول في موضع آخر: «**شفتو. هاه. هاه. عاش ما كسب مات ما خلّا، كي انتهت الثورة تقاسموا البلاد. كلّ واحد أخذ طرفا: أرضا، سُكنى، فِرْما واحْنا قالوا ربّي كاين. منذ أربعين سنة وأنا أبحث عنه داخل هذا الحطام حتى صرت حطاما، ولم يظهر ولم يفتح لنا الله أبواب سماواته**».[2]

ونلاحظ هنا أن المنطق الشفهي غلب على الفصيح معجما وتركيبا وتعبيرا دون أن يخلق توتّرا في إيقاع السرد وتركيبة اللّغة، بهذا الشّكل تصبح هي الحاضنة بامتياز لملفوظات المتكلّمين الذين وإن اختلفت سياقات كلامهم وتباينت مواقعهم الاجتماعية داخل نظام السرد فإن ملفوظاتهم تنخرط في التوجّه العام لتركيبة اللّغة السردية يقول: «**أوّل شيء طلبته منّي ريما ومن أمّها ونحن نعبر الأنفاق باتجاه مسكن مريم، كان رؤية عمّتي.**

- **بابا. عمّتي كما وعدتني. ثْوَحَّشْتها. لا أتذكر إلا شعرها المحنّى.**
- **ما يكون غِ خاطْرَك**».[3]

---

[1]–رواية ذاكرة الماء، ص 33.

[2]– المصدر نفسه، ص 72.

[3]– المصدر نفسه، ص 110.

إنّ خاصية الكلام الشفهي تبدو جليّة على مستوى المتكلمين الذين يخترقون السرد بكلامهم، ويتّضح ذلك من كلام جميع الشخصيات حيث يمكن اعتبار المستوى اللّغوي المستخدم قريبا من اللّغة اليومية التي منحت المستوى السردي السّهولة والبساطة والدقّة التي تخلو من الغرابة والصعوبة؛ لأنها تستمدّ معجمها من فضاء المجتمع الجزائري.

كما أن استخدام الكلام الشفهي داخل المتن الروائي ساهم في ربط هذه اللّغة بكيان السيرة حيث يقول أحمد رشدي صالح: «**للعامّية أخيلة وآراء وعبارات تدل على حياتهم الاجتماعية العامّة للشعوب، كما تدلّ آراء الخاصّة وأخيلتهم على تلك المعاني المملوءة بالثقافة الخاصّة**».[1]

إنّ اللّغة الفصيحة في **ذاكرة الماء** دائما تحاور اللغة الشفهية حيث تستدعيها للولوج داخل المتن السردي يقول الروائي:«- **بابا أنت لا تتكلّم. لماذا؟ راك عيّان؟**

- **واش تحبّي يا ريما. عندما نخسر ناسا نحبّهم كثيرا نحزن، أنتِ كذلك لا تتكلّمين.**
- **هاه. أنت مثل الياباني كما كنت تقول لي دائما، تجيب عن السّؤال بسؤال آخر.**
- **واش تحبّي نقول. عمّي جلّول الصبابطي كان إنسانا طيّبا وكبيرا...**
- **إيه عمّي جلّول مسكين كان إنسانا كريما وطيّبا.**

كان سخيّا كالماء كلّما ذهبنا إلى البلاد (القرية) تمرّين عليه عندما يراك يصرخ بأعلى صوته أرواحي يا لالّة ريما يا بنت المدينة خذي اشريلي الحلوى الشبّاكية».[2]

ونلاحظ هنا تحاور اللّغات مع بعضها، ويبرز بشكل واضح لأنّنا نسمع الصوتين في هذه الفقرة حيث طغى المستوى الشفهي على المستوى الفصيح فأبرز الوعي المقصود، وهو إبراز الضّغوطات النفسية داخل المجتمع جرّاء الوضعية الأمنية الخطرة التي آلت إليها البلاد، وهذه الهجنة التي أصابت اللّغة هي قصدية حيث يقول ميخائيل باختين: «**في الهجنة القصدية لا يتعلّق الأمر فحسب بمزج الأسلوبين واللّغتين، وإنما يتعلّق الأمر قبل كلّ شيء بالصّدمة التي تصيب**

---

[1]- أحمد رشدي صالح:الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، ص34.

[2]- رواية ذاكرة الماء، ص 135 – 136.

وجهات النّظر حول العالم داخل تلك الأشكال، لذلك فإن الهجنة الأدبية القصدية ليست هجنة دلالية تجريدية ومنطقية (كما في البلاغة) بل هي ملموسة واجتماعيّة».[1]

وتتعدّد اللّغة السردية لتشمل لغة الصحافة من خلال رصد الأخبار عبر الشبكة السردية، حيث تلتحم اللّغة الصحفية مع لغة الكاتب في العديد من الصفحات يقول: «**لقد تمّ التعرّف على أحد قاتلي المفكّر بوخبزة مدير الدراسات الاستراتيجية. وكان قد جاءه قاتله قبل أيام يطلب منه المساعدة للحصول على عمل، وقد وعده الأستاذ بوخبزة على بذل مجهود خاص للحصول على عمل. جريدة الوطن(...)199**».[2]

وفي موضع آخر:

«**الإدارات الوطنية والمؤسسات معنية بالتغيير الذي تم في ترتيب أيّام الأسبوع، وعليه يصبح يوما الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع بدل السبت والأحد، ابتداءً من الغد يصبح هذا التّرتيب الجديد ساريا. جريدة المجاهد(...)197**». [3]

ويقول كذلك:

« **19 جوان 1965 التّصحيح الثوري يضع حدّا للشعوبية.**

جريدة الشعب(...)196».[4]

إنّ اختراق السرد في هذا النص باللّغة الصحافية يظهر جليا، حيث اعتمد الكاتب على الأسلوب المباشر وحشد تصريحات وإعلانات تتعلّق بالشخصيات التي اغتيلت وقرارات الدولة في بعض المسائل السياسية، وبفضل اللّغة المباشرة كانت له الحرية في رصد الأحداث وتقديم رؤية عن الواقع المعيش.

---

(1)- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ت: محمد براده،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 121.

(2)- رواية ذاكرة الماء، ص18.

(3)-المصدر نفسه، ص22.

(4)- المصدر نفسه، ص37.

ولا يتوقف الاختراق عند هذا الحدّ بل تجاوزه إلى استعمال اللّغة الفرنسية داخل المتن السردي، حيث احتلّت مساحة مهمّة فنجد ذكر التّوقيت بالفرنسية في جميع فواتح الفصول مثلا في قسم الوردة والسيف:

1- 4h.00mn ص11
2- 4h.15mn ص22
3- 4h.30mn ص37
4- 5h.15mn ص87
5- 5h.40mn ص102
6- 5h.50mn ص119
7- 6h ص131
8- 6h.10mn ص167

هذه الهجنة في استخدام التوقيت بالفرنسية جاء قصديا من أجل إضاءة الوعي اللّساني على اللّغة الأخرى، وهو دليل على هجانة المجتمع الجزائري، ولم يكن التّوقيت وحده فقط باللّغة الفرنسية بل نجده في أسماء الأماكن والآلات والأشخاص مثل -**jhonny halliday - sharp6**

la manivelle - c'est la suisse - le poclain فهذا التخاطب بالفرنسية من طبيعة الممارسة اليومية للّغة الفرنسية، وهي ليست أصلية في تعبير الأشخاص عن أنفسهم أو عن تفكيرهم فالعربيّة هي الأعمق والألصق بحاجات الممارسة اللّغوية.

وترد اللّغة الفرنسية على شكل جمل كذلك ساهمت في عملية الوصف كالغضب والقلق والخوف يقول:

- **« Merde il faut que je me lève»**[1]
- **«c'est peut-être L'angoisse».**[2]
- **«Un seul suffi pour faire le sal bouleau».**[3]
- **«Tu sais mon ami dans ce pays on est devenu tous des cas pathologiques».**[4]

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 14.
[2]- المصدر نفسه، ص 19.
[3]- المصدر نفسه، ص 31.
[4]- المصدر نفسه، ص 254.

ومن خلال هذه النماذج نلاحظ "**حالة الإرث الاستعماري المتجدّد**".[1]وامتزاج اللّسانين له مدلول نفسي متعلق بالطّاقة الإبداعية؛ لأن اللّغة الفرنسية حتى وإن كانت دخيلة فإنها لم تعق عملية الإبداع، وهذا ما تتميز به الكتابة الجزائرية باعتماد لغتين "**فانتشار اللّغة الفرنسية وشيوعها كان نتيجة ممارستها في التدريس وفي الإدارة، وهو ما فرضه الاستعمار ولم يستجب له الشعب الجزائري في البداية؛ إذ اعتبره وسيلة من وسائل الاستدمار، ولكن تحت ضغط الظّروف أذعنوا للأمر الواقع، خاصة عندما أصبح أمر الحصول على وظيفة حكومية مرهونا بمعرفة مبدئية للّغة الدخيلة**".[2]

أما في **سيرة المنتهى** فجاءت اللّغة في القسم الذي يتسم بالحقيقة إخبارية ناقلة للأحداث، حيث صوّر الشخصيات باعتبارها وسائل تبليغيّة (ولكن لا ننكر الجانب الفني لها وهذا ما نتركه للقسم الثاني من اللغة) يقول:«**كنت كلّما مررت ووجدت دنانير على الخزانة أخذتها واشتريت بها. ليس الحلوى كما يفعل جميع الأطفال ولكن القهوة غير المطحونة وكراسة صغيرة وقلما. أذهب من وراء مقام الوليّ الصّالح سيدي بوجنان أزرع القهوة في أرضه المثقلة بالمياه بسبب العيون التي نشفت كلّها لاحقا بينما آخذ الكرّاسة فأملؤها أرقاما ورسومات، وأبحث بعدها عن مكان ناشف وأدفن القلم والكرّاسة تحت التّراب، وأعود لأعترف لك بأني أنا من أخذ الدنانير الموضوعة على الخزانة، تنظرين إليّ بحزن ويأس ثم تقولين مثلك المعهود *واش خاصّك آلعميه، خاصّني الكحل يا لالّة*».**[3]

ونلاحظ هنا أن اللّغة بسيطة تحاول إيصال المعلومة السردية إلى المتلقّي بطريقة سهلة، حيث استخدم الجمل القصيرة المباشرة رغبة في نقل الحادثة بصدق وواقعية دون تكلّف، ولجأ إلى الكلام الشّفهي حتى يشخص العالم السردي، حيث "**تظلّ اللّغة الشفهية أهم سجلّ لغوي يحقّق التنوع في سلّم الأصوات**".[4]فهذه اللّغة قريبة من الخطاب اليومي وفي قسم منها مطابقة له فيما يتعلق بالمثل الشعبي؛ لأنه ضرورة لمصداقية النص.

---

(1)– عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص98.

(2)– عايدة ديب: تطور الأدب القصصي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت،109.

(3)– رواية سيرة المنتهى، ص 115.

(4)– عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2014 ، ص 220.

وقد اعتمد الكاتب لغةَ السّرد المباشرة التي ساعدته على اللّجوء إلى الأسلوب التقريري التوثيقي، وذلك من خلال تسجيل الأحداث عن طريق الجرائد والإذاعة يقول: «**غريب أن يقرأ الإنسان خبر موته في إحدى الجرائد الوطنية ويسمعه في إذاعة المتوسط الدولية والإذاعة الإخبارية الفرنسية الواسعة الانتشار: *فرانس–أنفو*... أسترجع خبر اغتيالي كما قرأته في جريدة النّصر اليومية التي تصدر بقسنطينة: *اغتيال الروائي الجزائري واسيني الأعرج*. أشعر في البداية بشيء من الزّهو ثم ينتابني خوف عميق. أوّل شيء قمت به هو إخبار أهلي أمّي خصوصا وتكذيب الخبر**».[1]

فالإذاعة والتلفزيون يمثّلان اللغة السهلة، وقدّم لنا هذا الخبر حول اغتياله عن طريق الخطأ (لأن الشخص الذي قتل اسمه **(واسيني الأحرش)** فسعى الكاتب إلى إدخال هذه التقنية حتى يضفي مصداقية على النسيج السيري ويوصل الحدث للقارئ بأبسط الطرق.

ويوغل الكاتب في الواقعية؛ لأنه في موقع نقل الأحداث الماضية، ما يجعله يميل إلى التقريرية المناسبة لتبليغ الأخبار يقول: «**كان الوضع قاسيا ويحتاج المرء فيه إلى أن يقاوم باستماتة آلام اللّحظات الأولى، بعدها يصبح كلّ شيء عاديا. شرّبوني الماء والصّابون وأغرقوا رأسي فيه حتى انتابتني دوخة الاختناق. ثم أعادوها مرّات عديدة ثم الضّرب على الوجه بشيء يشبه السوط بأسلاك حادّة، كل ضربة تخلف وراءها خيطا من النار ثم الدّم، الشّحنات الكهربائية كانت أسوء شيء لا يمكن تحمله في الجبهة، الشفتين، داخل الأنف حدّ التريف ثم الشفتين ثم اللّسان ثم يتزلونها تحت في الأماكن الحساسة، كلّ شحنة تفقدك عمرك، وعندما يغمى عليك نهائيا يوقظونك بدلو ماء بارد. لم يمنحوني فرصة أن أراكم أخيرا وأشبع من وجوهكم، عذّبوني حتى شارفت على الموت ولكنهم لم يحصلوا إلا على الفراغ**».[2]

لقد اعتمد الكاتب على الأسلوب المباشر في نقل هذه الحادثة التي جسّدت أنواع التعذيب الذي مورس على المجاهدين من طرف الاستعمار، وهذه الرّؤية السردية التي تحمل بعدا واقعيا فيها لغة إبلاغية رصدت واقع المجتمع الجزائري إبّان الاستعمار الفرنسي، وما عاناه من ويلات وظلم وكان هذا المشهد عبارة عن تسجيل تاريخي بلغة بسيطة وشهادة من قبل أحمد والد الكاتب عن

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 127.

[2]– المصدر نفسه، ص 145.

الموقف الذي جرى له، حيث سرد لنا التّعذيب بدقّة متناهية ممّا أثّر على نفسية القارئ وجعله يتفاعل مع الحدث خاصة عندما قال: «**عندما اعترفت لاحقا تحت التعذيب أنّ شيئا يمكن أن يكون في المطمورة كنت على يقين أنهم لن يجدوا شيئا، ولم يجدوا شيئا، ليلتها اتخذوا قرارا بتصفيتي أنا وبوزيان**».[1]

هذه التجربة استدعت مشاعر العطف والشّفقة من جهة على النهاية المأساوية التي تعرّض لها أحمد، واستدعت مشاعر الحقد والغيظ على الفرنسي المحتلّ الطاغي وما مارسه من قهر في حقّ شعب أعزل.

ولا يتوقف الكاتب عند حدود استعمال اللّغة الإخبارية بل يمزجها باللّغة الشفهية، وهذا شائع في الكتابات السّردية حيث تتقاسم المساحة مع السرد يقول: «**أنا كلّ ما يأتيني يْبات يْحاجيني عن زْعافُه من امرأته الأولى، عن أمّه التي تحبّه بشكل مرضي، مرة قبضته من عنقه وقلت له: اسمع يا ولد النّاس، يرحم والديك كِي تْجي هنا أنت ليّ، كي تكون عندهم دِر واش تْحب. من يومها تْلَف له الكلام، ولم يعد يستطيع تركيب جملة واحدة أمامي، بل إن تخويفي حوّله إلى رجل عاجز. مرة طلّع لي الزْبَل للرّاس، زَعَّفني، عايرته. فقلت له يا وحد الحاوي، بقيت في خاطره، بعدها لم أره تمنّيت فقط أن أراه ثانية لأعتذر منه على لساني الطويل، لكنّه لم يلتفت وراءه. والله كان ناس مْلاحْ، لكن علاقته بزوجته الأولى هبّلتني**».[2]

إن ما يلاحظ في هذا الكلام الشفهي أو اللّهجة العامية تناسبها مع المكان الذي قيلت فيه وهو الحمّام، كما أنّه يعكس المستوى الثقافي لقائله (المرأة). وتركيز الكاتب على إبراز اللّهجة الجزائرية إنّما لتوطيد الواقعية أكثر في السرد الروائي، خاصة أن الرواية عبارة عن سيرة ذاتية، فقد حافظ الكاتب على الكلام مثلما سمعه من المرأة في الحمام وهو ما أضفى قيمة دلالية هامة على السرد، كما ساهمت علامات الترقيم في إيصال المعنى للقارئ، ولكنّ المشرقي قد يتمكّن من تفكيك رموز اللهجة الجزائرية وقد لا يتمكّن؛ لأنها مستعصية بالنسبة إليهم.

هذا التّزاوج بين المستويين العامّي والفصيح "**يتيح انفتاح القارئ على التعدّد اللّهجي العربي، ويسهم في توسيع أفقه اللّغوي واللّهجي، ذلك أن العامّية مهما بلغت المساحة المحدودة**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 145.

[2]- المصدر نفسه ، ص 237.

لتداولها هي لهجة حيّز مكاني إنساني عربي لا يمكن إدارة الظّهر لها وكأنّها غير موجودة إطلاقا، بل إنّ محاولة الدّخول في الجوانب المجهولة فيها وفكّ مغاليقها يغدو ضرورة قومية اجتماعية تاريخية ثقافية، فاللّهجة لا تنشأ من فراغ ولا تؤول إلى فراغ بل إنّ لها جملة ترابطات تجعلنا معنيّين بها على نحو أو آخر".[1]

ويكثر واسيني من استعمال العامّية في سرده، وما يلاحظ أنها قريبة من الفصحى في الكثير من الأحيان كما في قوله: «**قال وهو يتلمّس كمّية النّقود التي كانت تملأ جيبه:**

– **هكذا يا لزعر الحمصي نقْدر نخرق السّماء. الجيب مليان. والرّاس هايم في الغيم**».[2]

فالسارد هنا يخفّف من صرامة اللّغة ويحقّق تنوعا سرديا، خاصّة وأن الكاتب ينجذب إليها في حديث الشخصيات حتى يتمكّن من تمرير صوتها وتعبّر عن موقفها، وهو ما نلاحظه في هذا الموقف حين ينتقل الخطاب من المستوى الفصيح إلى العامّي، حيث انفرد بإيقاعه ونبرته وقدّم لمسة جمالية ودلالية تكمن في خلق توتر نسبي في عملية التلقي حسب مستويات اطلاع القارئ على هذه اللغة المحلية.

إنّ هذه المستويات اللّغوية تُنعش السرد وتجعله مرنا في علاقته بالحكاية، فهي تتفاعل مع النص وتساهم في حركة السرد لا تعطيله، كما أنّها تساهم في تقريب القارئ من النص دون المساس بالأبنية اللّغوية الفصيحة.

إنّ هذه اللغة العامية تقوم "**بتكسير البنية السردية عند إحداثها بنى سردية تفرز فجوات وانعراجات داخل وضعية التلفظّ الفصيح، ممّا يجعلها تساهم في تشظية النص السردي بَيْد أنّها مع ذلك تمنح للشّخصيات فرصة التّعبير عن انشغالاتها ورغباتها بصوتها، فتنقل المواقف بشحنتها الوجدانية الأصلية، ثم تبدو كما لو أنّها تفرض على السّارد مقوماتها وعمق**

---

[1]– جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق،2001، ص57.

[2]– رواية سيرة المنتهى، ص 273.

تشخيصها الذي لا تستطيع اللّغة الفصيحة الاضطلاع به في المستويات التي يستهدفها التّعبير الشّفهي".[1]

كما يتقاطع المستوى اللّغوي الفصيح مع اللّغة الفرنسية في بداية السيرة مع الإهداء بقوله:

«A mitra même si tu n'existes que dans mes livres mes rêves surtout dans mon cœur. tu es la seule à qui je peux raconter sans avoir peur mon histoire notre histoire».[2]

فقد فضّل الكاتب تقديم هذا الإهداء باللّغة الفرنسية مع ترجمته في ذيل الصفحة إلى اللّغة العربية بقوله: «**إلى ميترا حتى ولو لم يكن لك أيّ وجود إلا في كتبي وأحلامي وفي قلبي تحديدا، أنتِ الوحيدة التي أستطيع أن أروي لها قصّتي، قصّتنا من دون أن أخاف**».[3] وهو ما يحيل إلى ازدواجية اللّغة عند الكاتب وإضاءته للّغتين العربية والفرنسية، ويظهر وعي الكاتب في خلق العمل الأدبي الذي أدخل عليه النظام اللّغوي الفرنسي، وظهر مدركا لهذه اللّغة محسّا بها "**فمزدوج اللّغة دائم الحركة دائم الالتفات، وبما أنّه ينظر إلى الجهتين فإنّ له وجهين**".[4] ويظهر الوجهان في إدخال بعض من أبيات قصيدة **رونسار** حيث يقول: «**أعرف بعض أبياتها. يقول فيها:**

Quand vous serez bien vieille. au soir. à la chandelle

Assise auprès du feu dévidant et filant

Direz chantant mes vers en vous émerveillant

«Ronsard me célébrait du temps que j étais belle!»

Lors vous n'aurez servante Oyant telle nouvelle

Déjà sous le labeur à demi sommeillant

Qui au bruit de mon nom ne s'aille réveillant

---

(1)– عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص221.

(2) -رواية سيرة المنتهى، ص08.

(3)–المصدر نفسه، ص 08.

(4)– شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، ص 51.

Bénissant votre nom ne de louange immortelle».[1]

ويورد كذلك ترجمة هذه الأبيات دائما في الهامش بقوله: «**عندما تشيخين تجلسين مساءً على نور شمعة، تنسجين وتتذكّرين أشعاري التي تسحرك وتقولين: كان رونسار ينشدني يوم كنت جميلة، وقتها لن تجدي من يسمعك، ولا خدما ينهكه التّعب يذكّرك بخلود اسمك**».[2]

وما يلاحظ عند استخدامه اللّغة الأجنبية هو ترجمته لها إلى العربية أو العكس؛ لأنه يورد الكثير من أسماء الأشخاص الأجنبية وأسماء الأماكن معرّبة، ثم يعيد كتابتها في الهامش بلغتها الأصل كما في المثال:

في النص السردي	في الهامش
– مدينة ترابانى ص377 – الأخ جورج دي أوليفار ص390 – معركة ليبانت ص 377 – المركيز دون مارتن القرطبي ص 415 – سفينة إلصول ص403 – مايز أنطون فرانسيس ص421.	– Trapani – Fray gorge de olivar – Lépante – Le marquis don martin de cordoba – El Sol – Maes Anton francés

إنّ استخدام تقنية الهامش في هذه السّيرة كان أساسيا بالنسبة للكاتب، فقد غدا متمّما لما جاء في المتن ويعتبر خطّا سرديا آخر يوازي المتن؛ لأنهّ يفكّ معاناة القراءة، وفي بعض الأحيان يقوم بترجمة الجملة إلى الفرنسية أو العكس داخل النص السردي كما في المثال التالي: «**ظللت رافعا أصبعي وأنا كلّي استعداد لقصّ تفاصيل الجزء الأول من الكتاب. لكن المعلم لم ينتبه لي، فصرخت: مسيو جو فو بارلي monsieur je veux parler سيّدي أريد أن أتكلم. نظر إليّ بعينين صغيرتين مثل عيني دجاجة تريد أن تبيض، ثم حسم الأمر: pas maintenant ليس الآن. كانت خيبتي كبيرة**».[3]

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 270.

[2]– المصدر نفسه، ص 270.

[3]– المصدر نفسه ، ص 366.

وهذا ما يمكّن القارئ من فهم اللّغة الدّخيلة، كما يساهم في تأكيد الدّلالة أو الموقف الذي قيلت فيه، وفي هذا المشهد كانت المزاوجة بين اللّغتين من أجل إبراز مشاعر الغضب التي انتابت واسيني؛ لأن الأستاذ لم يسمح له بسرد الجزء الأول من رواية دون كيشوت، ويعزّز مشاعر الغضب القول الموالي: «**كانت خيبتي كبيرة لأنّي شعرت بأنه سرق منّي فرحا، كم اشتهيت أن أتقاسمه معه ومع أصدقاء القسم ،كنت غاضبا كأنّي ضيّعت أهمّ موعد لي مع الحياة**».[1]

ولم يكتف الكاتب بالغضب بل تجاوزه إلى أن بدأ بحرق الكتاب يقول: «**في اللّيل وكان البرد قارصا، نظرت إلى الكتاب وهو بين يديّ وكانت حنّا فاطنة قد أشعلت المجمر وبدأت أتدفأ ومن دون أن أدري، كأنّ يد شيطان مارد أصبحت تتحكّم في يدي بدأت أقطع أوراق الكتاب وأضعها في النار ورقة ورقة، كلّما تحوّلت واحدة إلى رماد نزعت ورقة ثانية ووضعتها على الجمر فتأمّلتها وهي تتلوّى حتى احترقت العشر صفحات الأوائل**».[2]

وكلّ هذا أتى بلغة بسيطة تمكّن الكاتب من خلالها أن يجعل القارئ يشاركه بأحاسيسه من خلال توظيفه تقنية التّعبير المباشر، حيث جسّد المأساة والمعاناة والألم وهو ما جعل القارئ يذهب في أثر اللّغة ويتعامل معها كما لو كانت نصا واقعيا.

ب- اللّغة الإيحائية:

وهي اللّغة النابضة بالإيقاع مع استثمار اللّغة الشّعرية قصد خلق الوظيفة الشعرية والجمالية، وتتراح اللّغة في **ذاكرة الماء** إلى مستوى الشعرية، وتظهر في قوله: « **مجنونة أنا هكذا تعرف أنّي مثلك. أبجدية مستعصية، خذني كما أنا بعيوبي وأخطائي وخوفي عليك. هل تتذكر تلك اللّيلة عندما يئسنا من كلّ المحيط، كنّا منكسرين قلتَ في نهاية المطاف: لماذا نحوّل الدنيا إلى قيامة؟ فأشعلنا أجمل شمعة ملوّنة كانت عندنا في البيت وتحدثنا طويلا وكأنّنا نكتشف بعضنا البعض للمرّة الأولى. في تلك الليلة توقفت عقارب الساعة على الأناشيد المؤلمة، عن التي تبحث عن إله أكلته براكين الحنين والخوف. هي الآن بعض زادي في هذا المنفى الذي يتفاقم بسرعة.**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 366.

[2]- المصدر نفسه ، ص 366 – 367.

ويكفي اليوم أن أدرك أنّك مازلت هناك ليزداد ارتعاشي والتصاقي بوهمك وظلّك، فألتفت نحو ذاكرتي المنكسرة. جنازتي».[1]

فهذا المقطع يكشف شعرية اللّغة المفعمة بالانفعال والتّأثير والحزن، حيث يظهر وجدان الذّات ومعاناتها من ألم الفراق، وهذا ما يؤثر على القارئ الذي يتعاطف مع الكاتب. كما تتحقّق شعرية اللّغة في دقّة التّصوير، فقد لجأ الكاتب إلى وصف اللّيلة التي أمضاها مع زوجته في ظلّ الخوف الذي سكن قلبه وترجمها عن طريق مواصفات وتشبيهات (**الأناشيد المؤلمة، براكين الحنين والخوف، الذّاكرة المنكسرة**) وهو إحالة إلى هول ما يجري في الكون من فجائع ومخاطر.

وتتعزّز اللّغة الشعرية من خلال إرسال صور الحنين وصور الرّثاء الموجع للذّات، حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة يقول: «**الآن تبدأ طقوس أخرى،طقوس الوصول! إلى أين؟ إلى جهنّم أم إلى الجنّة؟ أيّ جنّة وسط فراغ لملم فيه البحر حوائجه وهاجر على متن أوّل موجة هاربة. لا.لا لم يعد شيء يخيف حقيقة سوى موت الغفلة، قتلة الظّهر، الخديعة، الطّعنة التي رسمت بقعتها على ظهري حتى صرت أتحسّسها يوميّا».**[2]

إن دقة الوصف رصدت لنا الرّعب الذي ينتاب الذات من خلال الفجائع الكابوسية من الخوف والقلق والحذر، وهذا التوظيف الشعري أحدث أثرا نفسيا، ونقل المتلقّي إلى الهواجس التي تدور في نفس الرّاوي يقول: «**كلّما خرجت أو دخلت أحسّ بالدقّة، مسار شفرة السكّين وهي تفتح طريقها بين عظام الظّهر، لتثقب القلب وتخرج من الجهة الأخرى تحت حلمة الصّدر. أعرف صوتها وهي تحدث خشخشتها داخل اللّحم والأعصاب والعظام الرخوة التي تقاوم عبثا مرورها، أعرف رائحتها التي يختلط فيها الدّم والحيض والنباتات البرية والعرق الذي يترف شيئا فشيئا من جروح محسوسة وغير مرئية».**[3]

فمشهد الوصف هذا يعلن لنا أنّنا أمام مصوّر يتعمّق النّفس، لأنّ الرؤية التي يحملها الكاتب هي رؤية مهمة وذات سطوة على نفسه ونفس القارئ؛ لأنّه كان مشغولا بصدمة الموت. فشعرية اللّغة نابعة من الصّراع النفسي الدائم للبطل داخل النّص السردي.

---

(1)- رواية ذاكرة الماء، ص 104.

(2)- المصدر نفسه ، ص 367.

(3)- المصدر نفسه، ص 367.

وأثناء حالات التأمّل ينتقي الكاتب العبارات الموحية والجمل التصويرية الوصفية حيث يقول في هذا المشهد:

«حبيبتي.

أشواقي المعطوبة.

مريم... مجنونتي.

من أين أبدأ هذا الخوف؟

من أين أبدأ هذا الجنون، وكيف أدخل ضبابك الكثيف وغموضك المذهل؟

الساعة الآن تزحف نحو التّاسعة. لا أرى شيئا من وراء هذه النافذة المشرّعة باتّساع إلا هذه الشجرات العملاقة المصطفة مثل جنود منكسرين. تتمايل، أشعر بأوراقها وهي تغادر لتتعرّى داخل هذا القفر الذي يشبه مدينة. أوّل مرّة أُمضي هذه الفصول عاريا منك، من رائحتك، من ضحكك. من خوفك». [1]

إنّ التّراكيب المجازية التي استخدمها الكاتب والألفاظ التي استعملها في غير ما وضعت له استخداما استعاريا (تغدو الأشجار جنودا، وأوراقها لباسا، وتساقطها مثل نزع الثّياب)، فهذه التّعبيرات الشاعرية الموحية ساهمت في تكثيف الخيال ورسم صورة فنّية جمالية، وكأن الفقرة رُسمت بريشة فنّان و لم تُكتب بقلم كاتب.

كما تأخذ اللّغة بعدا انفعاليا يعبّر عن أحاسيس الكاتب ومشاعره مثل قوله: **«لماذا لم نأخذ الحياة من رقبتها كما تسلمناها منذ أوّل لحظة وندخلها معنا في نفس فراشنا، ونذيقها خلوتنا وفراغنا وخوفنا بدل أن ندخل معها في عراك لا يفضي إلا إلى موت مؤكد.**

أتساءل وأنا أستحضرك داخل هذه الغمرة التي لا أدري إن كانت حزنا أم سعادة.

ماذا تفعلين الآن ؟

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 247.

ماذا تقرئين؟

ماذا تكتبين؟

أو بكلّ بساطة، ماذا تفعلين؟

أنا سعيد بهذه الحالة المؤذية».[1]

هذا التوتّر النفسي الذي يعيشه الكاتب جسّدته اللّغة وأثارت المشاعر في الآخرين من خلال الأسلوب الاستفهامي الذي تناسب مع الإيقاع النّفسي، وساعد على تكثيف المعاني واستثمار التشبيهات المكتنزة بالدّلالات الموحية، حيث شبّه الحياة بالمولود الذي خرج من بطن أمه وأول ما تستقبله الحياة يكون معلّقا من رقبته، فهذه الحياة في نظر الكاتب لم تنصفه؛ لأنه يشعر بالخوف من الموت والقلق الذي يتسلل حتى في خلوته، لذلك يتمنّى أن تكون الحياة إنسانا وتعيش حالة اليأس مثلما يعيشها وتذوق طعم الخوف، وهذا التماثل بالنسبة إليه أفضل من التصارع معها؛ لأنّ النهاية الحتمية هي الموت.

أما في **سيرة المنتهى** فرغم طغيان الأسلوب المباشر على الخطاب يتحقّق المظهر الشّعري في بعض المشاهد، إذ نلمس لغة شعرية أنيقة عالية المستوى تظهر في قوله: «**حبيبي المستعصي على الفهم، هل كان من الضّروري أن تمنحني رغبة الكتابة مقابل موتك؟ لم تكن في حاجة إلى ذلك كلّه لتثبت لي أنّ الدنيا مجرد سيجارة تندثر بالحرقة، وأنّها لعبة طارئة لا تمارس إلا باستثنائية، وأنّ كل شيء مؤقّت، الموت وحده هو المطلق**».[2]

لقد أدّت اللّغة في هذا الملفوظ دورا متميزا تجلّى في انتقاء الألفاظ الموحية، حيث عمّ الحزن والفراغ والوحشة في نفس الكاتب، ممّا "**ترك انطباعا كلّيا بعد القراءة فتثير في النفس طمأنينة الإصغاء**".[3] فاللّغة السردية قريبة من مجال الشعر؛ لأنّه اعتمد على الطّابع الوصفي الذي يستعين بالمجاز الاستعاري بشكل مكثّف، فهو يصف الفضاء الروائي والأحداث والشخصيات كما يجسّد الحالة النّفسية لها يقول: «**أيّها الغريب**...

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 249.

[2]- رواية سيرة المنتهى، ص 105.

[3]- عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص209.

يا ابن أمّي الصّغير الذي كمّش ذات صباح الموجة الهاربة من ذراعها الأيمن ورماها في البحر وهو يصرخ بأعلى صوته: ارجعي من حيث زلّت قدماك وزاغ بصرك، وغامت رؤاك، بعد زمن سينفرك أقرب الأقرباء، فلا مكان لك إلا البحر، ولا سقف لك إلا الماء، الانطفاء على صخرة الشطّ المهجور أهون من أن يملكك الذي لا يعرفك أبدا، ويا ابن أمّي الذي وضع النّور في كفّه ورماه في برية القفر ليجعل منه صاحبا أبديا للرّمل.

أيّها الغريب الذي مشى نحو زمن وحده كان يعرف قسوته وسار نحو شمس سال ظلامها على الدنيا. من يعليني نحوك؟ من يفكّ الآن حروفك؟ من يعطي لأبجدياتك معانيها الخفية؟ من يأتيك بحفنة تراب لتغرس وردتك ورجلاك في الماء؟.

وحدك أيها الغريب تعرف كم الدنيا خادعة، ولهذا تقابلها بصمتك وبضحكاتك السّاخرة وسحرك الذي لا يفنى».[1]

تظهر اللّغة الشعرية في دقّة التّصوير النّفسي فقد رصد من خلال هذا الملفوظ الطّويل صورة "عزيز" وكيف صارع المرض بابتسامته التي تُخفي انكساراته من الحياة، وكيف واجه الموت وحده ولا أحد يعرف قسوته سواه، فقد اهتم الكاتب بالتّفاصيل وحقّق شعرية إضافية من خلال الاشتغال على الإفاضة والتوسّع، فهذه الرّؤية التي قدّمها مهمّة تعكس الأثر الذي تركه موت "عزيز" على نفسه، فقد اشتغل على صدمة الموت في ستّ صفحات تقريبا، وظهرت مثل قصيدة الرثاء التي تعكس هزيمة الأهل ومشاعرهم والانفعال النفسي وما ترتّب عنه من تداعيات مؤلمة.

لقد عبّرت اللّغة تعبيرا انفعاليا عن أحاسيس السارد ومشاعره وانفعالاته التي تتجسّد في رغبته أن يترك عزيز إجراء العملية الجراحية، وهذا ما أدّى إلى كثرة أسلوب الاستفهام الدّال على الحيرة، ويعكس سُخط الكاتب من الموت، حيث يجسّد الموت في لعبة خطرة إمّا أن تربحها أو تجد نفسك وسط التراب، وهذه المغامرة لم يشأ الكاتب أن يخوضها عزيز فيقول: «**أرأيت أيّها الغريب أنّ رهانات الدّنيا غير مأمونة وأنّ تماديك في اللّعبة عواقبه كبيرة.**

أيّها الغريب الذي لا يلتفت وراءه أبدا حين يلعب مع الدّنيا لعبة الموت، أما آن لك أن تنسى هذه المخاطرة؟ أما آن لك أن تترجّل قليلا وتفكّر أنّ الموت قاس وأن هشاشتنا لم تعد

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 107.

تتحمّله؟ ألم يحن الوقت بعد لتدرك أنك طوال الثلاثين سنة التي عشتها كنت فقط تتدرّب كيف يمكنك أن تملك قدرك وتلوح به كالفراشات الملوّنة التي تملأ كفّك عندما يصير سجينا لتزواتك.

أيّها الغريب...»[1]

عبّرت اللّغة هنا عن إحباط السارد وسعيه إلى الكتابة حتّى يتخلّص من الألم، وما يلاحظ أن حالته النفسية المتأزّمة ضغطت على لغته فأتت متأزمة حادة التعابير كما في قوله: «**وحدك مثل الله إذ تحزن تضع الموجة في جيبك وحقيبتك الوحيدة في عينيك وتسافر**».[2]فهو يعاني قلقا واضطرابا وتوتّرا ممّا انعكس على مستويات التّشغيل اللّغوي، فجاءت كاشفة للعالم الدّاخلي للشخصية بكلّ أبعادها النّفسية والفكرية المفعمة بالألم والتمزّق.

إن اقتراب اللّغة السردية من اللّغة الشعرية التي تعتمد على التّكثيف الفنّي يجعلها تشبه قصيدة النثر، كما يصبح السرد ملفوفا بغلالة من الشّعر تعبيرا وحسّا وصياغة، حيث يجد الكاتب في الخيار الشعري سبيلا لنقل الانفعال العالي، كذلك تبرز اللّغة الشعرية في الإيقاع مثل قوله: «**ضفافنا ضاقت والقلب لم يعد كما كان، المحنة زادت والدّنيا صارت عين إبرة، السّبل الممكنة توارت واللّيل صار فينا، يمارس خلوته مع كأس القهوة الأولى التي نشربها**».[3]

فشعرية اللّغة تدهش القارئ بإيقاعها وقد ظهرت في قِصر الجمل المتلاحقة ذات النّسيج الصوتي المتميّز، فهذا الإيقاع جعلها قريبة من الشّعر وكشف لنا انفتاح السردي على الشعري دون أن يهدّم خصوصية السيرة أو يلغي انتماءها إلى جنس السرد.

ج- لغة الحلم:

لقد اعتمد الكاتب في **ذاكرة الماء** منذ البداية على لغة الحلم والرّؤى من أجل خلق الإثارة والتّشويق يقول: «**في اللّيلة التي مضت أو في ربعها الأخير (لأنّي لم أنم إلا ساعات قليلة)، رأيت أشياء كثيرة في الحلم، أشياء محزنة: داستني سيارة فمزّقتني، ولكنّي في النّهاية استطعت أن أقوم**

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص 107.

(2)- المصدر نفسه، ص 107.

(3)- المصدر نفسه ، ص 105.

مثل طفل متهوّر بعد أن جمعت نفسي قطعة قطعة ثم قمت. واستطعت أن أقف على قدمي بالرّغم من الصعوبات والاستحالات».[1]

بداية هذا الحلم تؤكد واقعية السيرة، فهو يصف الحالة التي مرّت به في منامه وهو ما قاده إلى ذكريات بعيدة حين تذكّر قول العرافة لأمّه: «**لم أعد أتذكر شيئا مهمّا سوى ما قالته العرّافة لأمّي منذ أكثر من أربعين سنة... خامسك أبشّرك سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء سمّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكّرا، تصدّقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد**

- **أيّ حديد؟؟**
- **قالت أمّي.**
- **سكّين. رصاصة. سيّارة. طائرة».**[2]

فهذه الذكريات البعيدة توحي بالأحداث اللّاحقة وهي صراع الكاتب مع الجماعات الإسلامية، حيث أصبح الموت سيّد المدينة، طال أبنيتها وعمرانها كما طال أبناءها، يقتطفهم فردا فردا ويختارهم من الفئة المثقّفة، حيث يكون الموت بأبشع الطرق وهو ما يبيّنه الكاتب في الحلم: «**رأيت منشارا يقطعني مثل قطعة خشب، وأنا أضحك بصوت عالٍ وأقهقه مثل المجنون. رأيت ذاكرتي وأنا أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة، كنت متردّدا بين فتحها أو عدم فتحها. في النّهاية صمّمت على اقتحام سرّها. قفزتْ من داخلها حمامات وغربان ثم بحر أزرق وألوان رمادية وروائح وعطور وأحجار وأتربة صفراء ورقيقة مثل حبّات الرمل».**[3]

وهذا الحلم فيه إشارة واضحة إلى حقيقة الأحداث التي سيرويها الكاتب، وتوحي بذلك عبارة "**رأيت ذاكرتي**" حيث احتار الكاتب في فتحها أو لا، وقرّر في النّهاية فتحها مثل العلبة وإخراج أسرارها، وبالتّالي فالحلم هنا يعتبر أداة تعبيرية يجسّد من خلالها الأفكار التي يريد طرحها والمعاني التي يريد إيصالها: معاني الحياة المتمثلة في الحمامات، ومعاني الموت المجسدة في الغربان

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 13.

[2]- المصدر نفسه ، ص 11

[3]- المصدر نفسه، ص 13.

ومعاني السلام وما يحدث من انكسارات داخل المجتمع، وهذا ما يدلّ على حضور التاريخ الذاتي والجماعي.

وتظهر لغة الحلم كذلك في قوله:« **هاه!! تذكّرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عنّي. السّاحة كانت ملأى بالناس الذين يرتدون أقمصة بيضاء فضفاضة وعليها بقع الدّم اليابسة، يلتفّون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزّق، كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسّكاكين، شظايا المخ واللّحم تلتصق بالقضبان الحديدية الصّدئة التي كانت في أيديهم. كنت أرى ذلك الرجل أو بقايا من شرفة الطّابق الخامس حيث كنت أقيم، قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبرا، يسكن به رجل يبدو أنّه ما يزال على قيد الحياة. كانت الجثّة الممزّقة تشبهني**».[1]

لقد قام الكاتب بتوظيف هذا الحلم في بناء النص حتى يوحي بأن المعاني والرّموز التي ذكرها تحيل إلى الواقع المعيش الخاص به؛ لأن الحلم دائما يعبّر عن الرغبات المكبوتة لصاحبه، فالكاتب عاش مرحلة شبيهة بمرحلة الاستعمار، إلا أنّ القتل فيها يكون في الخفاء لا علنا، وهي ما يعرف بالعشرية السّوداء، والملفوظ السّابق الذي يجسّد الحلم إنّما هو رفض لذلك الواقع وهروب منه، حيث جسّدت اللّغة معاني الأسى والخوف والحيرة والرعب عبر مفردات: "الجثّة، الممزّقة، قبر، يرشق، يرجم، يسرق، شظايا، سكّين".

إن الأحلام التي وظفها الكاتب تعكس آلامه من الواقع، فعبّر عنها بلغة بسيطة خالية من التكلّف في جمل قصيرة متتابعة فيها من التّشويق والإثارة ما يجعلها متحرّكة كمشهد سنمائي، فالحلم هو "**صيغة تنبّؤية وشاهد عيان**".[2]

عندما يتعلّق الحلم بالكتابة فإنه يحيل إلى وعي الكاتب لهذه الحقيقة وهذا الواقع، خاصّة عندما نجد أحلام اليقظة كما في قوله: «**أرفض هذا الموت الغامض الآتي من طعنة أكثر غموضا، أقوم وأحاول أن أركض باتجاه الجامعة المركزية تحت اندهاشات الناس الذين كانوا يصرخون ويفتحون الطريق لي ولدمي الذي كان يتبعني كالظل الأحمر... الفقهاء وهم يخرجون السّلكة**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 15.

[2]- رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1998، ص157.

على روحي ويتمنّون لي نعيما وجنّة... يغمغمون: الله يرحمه،كان ولد امرأة ورجل ناس ملاح. خسارة، تنقصه الصّلاة فقط ليصير مؤمنا كاملا...

- **الموت ابن الكلب، عندما يأتي لا يسأل.**

لقد تغير ذلك الزمن يا أمّي، الموت اليوم صار يسأل ويختار.

وحدها أمّي تبكيني بحزن وقساوة.

فجأة استفقت على قهقهات الشبّان الثّلاثة.

- **بسم الله الرحمن الرحيم! ما هذا الشّؤم أنا مازلت حيّا».**[1]

هذا الحلم الذي وظّفه الكاتب في يقظته صوّر لنا الواقع أصدق تعبير، حيث عبّر عن حالة المثقّف أيّامَ المحنة، وما كان يعانيه من هلع عند خروجه من المترل، وقد وظّفه الكاتب بلغة بسيطة ومفردات مفعمة بالانفعال والتوتر. وحين تتعلق الأحلام بالكتابة فإنّ لغتها تأتي انفعالية موحية قادرة على التّجسيد والتّشخيص؛ لأنها" **تبدأ من حقيقة الذّات في واقعها، من وعيها لهذه الحقيقة ولهذا الواقع، إنّها تبدأ من معرفة صاحبها بالأشياء الماثلة فيه، إنّها تبدأ من تجربة وعي عميق خاصّ للجزئيات والكلّيات، للواقع والحالات، مداها البوح والاعتراف**".[2]

لقد استغلّ الكاتب "**الفضاء المكتوب من أجل جعله شاشة تتحرّك عليها الرؤى ووجهات النظر.**"[3] فنهضت اللّغة في هذا المستوى "الأحلام" على إضاءة الحياة الدّاخلية للكاتب والتقاط أحاسيسه وأفكاره وما تحويه من ضياع وهموم وانتقاد لاذع للواقع البائس، محاولا في ذلك مناهضة العنف عن طريق الانتقال باللّغة من مستوى الوصف العادي إلى مستوى الوصف السينمائي؛ لأنّه أثناء عملية القراءة تنتقل صورة الأحلام من السّمعي إلى تشكيل الرّؤية البصرية لها.

---

(1)- رواية ذاكرة الماء، ص 378 – 379.

(2)- ساسين عساف: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي، لرؤية والرؤيا، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص106.

(3)- محمد سالم الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص171.

3- الحوار:

الحوار هو أن يتيح السّارد" **للشخصيات حرّية أكبر في أن تقول ما تشاء بالأسلوب الذي تشاؤه من غير أن يتدخّل في كلامها أبدا**".[1] وبما أنّ السّرد يحتلّ المساحة الأكبر في السيرة الذاتية فإنّ الكاتب يُدخل البنية الحوارية داخل البنية السّردية؛ ويشتغل على الحوار بقسميه الدّاخلي والخارجي.

أ- الحوار الخارجي:

بما أنّ الحوار يعتبر أهمّ أساليب التعبير فلغة الحوار الخارجي تتميز بالدقّة؛ لأنها تعبّر عن مستوى الشّخصية تعبيرا صادقا، ويعتبر وسيلة إضافية للتواصل بين الشخصيات، وتتراوح لغته بين الفصحى والعامّية؛ لأنّ الكاتب حاول" **تحميل أحاديث النّاس بالنّبض والحرارة والدّلالة المباشرة**"[2]، حيث تمركز الحوار في **ذاكرة الماء** على مناقشة القضايا السّياسية والأمنية في البلاد، ومعالجة القضايا الشّخصية الاجتماعية، ويظهر ذلك في حوار "عمّي اسماعيل" مع "عبد ربّه":

«عبد ربّه كان معلّما بسيطا... تزوّج أربع مرات ولم ينجب إلا البنات. يتفادى الحديث عن الذرّية، وكلّما كان الحديث عن الأولاد انسحب من الدّائرة مع أن عمّي إسماعيل يقولها دائما:

- **عندي أربعة ذكور وبنتين، ومع ذلك شعوري نحو البنات وتعاطفي معهنّ يفوق كل وصف.**

يلتفت عبد ربه نحو عمّي إسماعيل.

- **واش تحب عمّي إسماعيل، قفّة أطفال، ماذا فعلت لنا هذه الدولة الميّتة.**
- **أولادك مش الدولة اللّي جابتهم. شكون غصبك.**
- **عمّي إسماعيل هذه مكاتيب الله تعالى. ماتعرفش هؤلاء الهوايش».**[3]

---

(1)- ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص257.

(2)- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 136.

(3)- رواية ذاكرة الماء، ص68.

لقد قدّم الكاتب هذا الحوار الذي دار بين عبد ربّه وعمّي إسماعيل بالعامّية، من أجل المصداقية الفنّية التي يكون مرجعها النّقل الحرفي لبعض المفردات العامّية، كما أنّه يعكس لنا نظرة كلّ من الشخصيتين للبنات. فبواسطة الحوار تعرّف المتلقّي على الشخصيتين اللّتين تكلّمتا بلسانيهما مباشرة، مما يشعرنا بأنّها نابعة من صلب العمل، والحياة فيها مستمرة وإن كانت الشخصيات من ورق.

هذا الموضوع العرضي إنما جاء لتوليد شخصية" **عبد ربّه**" حيث عمد السارد إلى رسم أوصاف ومعالم هذه الشّخصية دون اللّجوء إلى الوصف السردي؛ لأن الحوار يقوم بخلقها. يقول السّارد: «**عبد ربّه كان معلّما بسيطا لم يتخطّ أبدا عتبة الفقر رغم كل ما بذله، درّس في القرية وفي المدينة بدون جدوى، درس وهرب بدون جدوى، درّس وانخرط في جبهة التّحرير بدون جدوى ثم ترك الجبهة وترك لحيته تتدلّى، وصار من يومها لا همّ له إلا الدّولة الإسلامية، ويصرّ أنها الحل الوحيد والأوحد ضدّ خونة البلاد ومفتّتي وحدتها**».[1]

إنّ هذا التّمهيد الحواري إنّما هو تعليق على وقوع حدث وتحليله، كما أنّه مشهد افتتاحي لحوار يخوضه السّارد مع عبد ربّه عن البلاد حيث يقول"عمّي إسماعيل": «**إذا أردت أن تعرف كيف يتحرّك منطق هذه البلاد تعرّف على عبد ربّه**».[2]

فقد سعى الكاتب في بداية حديثة عنه أن يكون الملفوظ السّردي خاليا من الصّوت (الحوار)، لأنه قدّم لنا أوّلا صورة وصفية له خارجية وداخلية، ثمّ نقل لنا حوارا بواسطة السّارد، لكن هذا المشهد الحواري ينفصل عن شخصية "عمّي إسماعيل" لينتقل إلى الكاتب ويقحم نفسه في الحوار يقول: «**تدخّلت من حيث لم أكن أريد.**

- **تتحدّث عن حرق بلاد مثل الذي يتحدّث عن حطبة يابسة. النار التي ستأكل البلاد ستأكل الجميع وأوّل ضحاياها من يوقدها.**
- **خلّيها تخلا. سكوتكم أنتم المثقّفون هو الذي أدّى بالبلاد إلى الهلاك.**
- **عن أيّ مثقّفين تتحدّث؟**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 68.

[2]- المصدر نفسه ، ص 68.

– كلّكم بلا تمييز. ماذا قدّمت هذه الإدارة للبلاد من خير؟ عندما تعرف أنّك معرّب تهينك فتبدو غريبا وكأنّك لست من هذا الوطن، من حقّ هؤلاء المرفوضين أن يدافعوا عن وجودهم... من وقف في وجه السّلطة بصدر عارٍ عندما بدؤوا في تحطيم البيوت القصديرية ورمي الناس في العراء وترحيلهم؟ من أعطى صدره وجسده للتّراكس والموت غير هؤلاء الذين تتنّكرون لهم اليوم؟

– نستطيع أن نتحدّث حتى الصباح في هذا الموضوع».[1]

أصبح الكاتب شخصية تحاور عبد ربّه، وهذا يوحي بواقعية فكر المؤلّف وموقفه من قضايا السياسة والمجتمع، فهذا الحوار مظهره العام هو النقد اللّاذع للسلطة من قبل الكاتب والدفاع عن الجماعات الإسلامية من قبل عبد ربّه، هذا الحوار السّاخن عرض آراء المتكلّمين وطريقة تفكيرهم ووجهات نظرهم، حيث يتحدّد رأي الكاتب في النهاية بقوله: «...**هذا النّظام المتهالك هو الذي أنجب هذا الشّكل المتهالك من التّفكير**».[2]

ورأي عبد ربّه في قوله: «**الدّولة الإسلامية شكل متهالك، الله يسامحك**».[3]

يبدو هذا الحوار أكثر عفوية وأقرب من الوقائع التمثيلية بحيث كان التّفاعل معه أشدّ من التّفاعل مع السّرد الإخباري؛ لأنّ المشهد متعدّد الأصوات وانطلق الكاتب من ثنائية السلطة/الجماعات الإسلامية، حتى يتمكّن من تجسيد المأساة الوطنية، واستخدم في طيّات الحوار أسلوب الاستفهام للدّفاع عن الجماعات الإسلامية التي وقفت في وجه السلطة عندما بدأت تدميرَ البيوت القصديرية وتنكّر لهم الشعب بعد ذلك.

وقد ظهرت أحاسيس الغضب عند كليهما؛ لأنّنا نلمس العصبية في تقديم الأفكار حتى يصل الحوار إلى أشدّه ويتدخّل" عمي إسماعيل" ويفكّ الحوار المحتدم بقوله: «**وعلاش نعقّد الوضع. المساجد مفتوحة لمن يريد الجنّة. وجهنّم مفتوحة لمن يريد اختيار قيامته. الباقي يتكفّل به الله**».[4]

---

(1)– رواية ذاكرة الماء ، ص 69 – 70.

(2)– المصدر نفسه ، ص 70.

(3)– المصدر نفسه ، ص 70.

(4)– المصدر نفسه، ص 70.

وفي حوار خارجي آخر دائما يزيح الكاتب الستار عن وضعية المثقّف حيث يقول في حوار له مع فاطمة: «**مرّة وهي تسترجع كوارثها اليومية وثقل العائلة والمحيط صرختُ في وجهها:**

- **يا الرّب العالي سافري طيري، أخرجي من هذا الرّماد المظلم.**
- **واش تحبني ندير؟**
- **ولا شي فقط انسي روحك شويّ. أخرجي من هذه الدّوائر المغلقة فهي قاتلة.**
- **هذا ما أفعله من حين لآخر.**
- **قصدي بدّلي المكان. شوفي مكان آخر.**
- **وين تحبني نروح؟ وفي هذه الظّروف القاسية! كلّ من تروح عنده تضيف له مشكلا وخوفا. مشيت لوهران وعدت في يومين. عنابة ما نعرف فيها حتى واحد، قدّامي غيليزان مدينتي الصّغيرة التي صارت قرية مختلفة وذكورية. أحزن لرؤيتها. العاصمة على الأقل أستطيع الذوبان فيها بدون أن أجبر على التملّق للناس».**[1]

في هذا المشهد الحواري يترك الكاتب الشّخصية تتكلّم على سجيتها وطبيعتها، وكشف هذا الحوار عن فقدان فاطمة الإحساس بالمكان والزمان؛ لأنّ العنف سيطر على المجتمع من كلّ الجهات، وبما أنها شخصية مثقّفة مبصرة حقيقة النظام، كانت بدورها غير مرتاحة وتحاول الخروج من المكان الذي أصبحت محاصرة فيه، حتى اللّغة جاءت مناسبة للموقف بما فيها من تعجّب، وقد أضافت اللّهجة الجزائرية جوّا من الحيوية على المشهد الحواري.

إنّ "**الحوار يساعد على كسر رتابة السرد وإيهام القارئ بالفورية**"،[2]والاستمرار في الحوار يقود إلى نتيجة عكسية وهي خروجه عن الجوهر وملاحقة التّفاصيل كما في الحوار السابق الذي جرى بين السارد وفاطمة حول موضوع الانتقال والخروج من الجزائر العاصمة، وهي القضية الأساسية في الحوار، لكنّهما ينتقلان إلى الحديث عن الفنانة "**الرّميتي**" يقول:

« **– مع أن غيليزان كانت مدينة للفرح.**

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص230.

[2]– نهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، ص 153.

– وين ذاك الزّمان!!؟! وين الرّميتي التي ملأت الأعراس، وين رجال البلاد الرائعين، والأسواق والأسطوانات التي كان يتقاتل الناس من أجل سماعها، وين القهاوي التي كان يتفاخر روادها بأنهم اليوم استمتعوا إلى آخر ما غنته الرّميتي. يا حسراه! خلّينا.

– والآن لو يجدها تافه أمّيٌّ سيتزع روحها، هكذا ببساطة لأنّها تسعد الناس.

– الرّميتي. دارت مليح. حملت حقائبها وشقّت بحر المنفى بحثا عن شيء حار لا تعرفه إلا هي.

– اللّي بقى يلحق اليوم. أمّا الموت أو المنفى في زمن ضاقت الدنيا وضاق فيه المنفى نفسه.

– يا سيدي يبدو لي أنّه لا خيار. هْنا يموت قاسي، مصيرنا صار ملتصقا بهذه الأرض».[1]

بهذه الانتقالية تمّت إضافة أحداث جديدة وأماكن شَعر القارئ بأنّه مرافق لها داخليا؛ لأن السّارد أعاد الواقع وخلق عالما موازيا عن طريق الحوار، وبالرّغم من عرضية المشهد إلا أن التّعبير كان إشارة وتأكيدا على وحشية وقسوة المكان ويوحي بوعي الشخصيات للقضايا التي يثيرها المقول.

وما يلاحظ على الحوارات في **ذاكرة الماء** هو غلبة اللّهجة الجزائرية بين المتحاورين، إلا أنّ الوصف المقدّم أثناء التّمهيد للحوار كان باللّغة الفصيحة، ومثال ذلك: «**كانت العاشرة والنصف عندما دققت على الباب الحديدي ذي اللّون الرّمادي القاتم. انتظرت قليلا. سمعت خطوات داخل الدّار خمّنت أن أحمد أو أخاه يطلّان من وراء العوينة ليتأكّدا من هوية الطّارق، سمعت من وراء الباب وشوشة لم تتوقّف إلا عندما فتح الباب بهدوء. تخطّيت عتبة المدخل. لم يكن صعبا على أحمد أن يتأكّد من هويّتي من وراء تنكّري.**

– تتنكّر أو لا تتنكّر. أنت هو أنت. عليك أن تقصّ قليلا من رجليك حتى لا تعرف. يا صاحبي أنت كي الحيط. حتى الأعمى يعرفك.

– كارثة !

– شفت واش دارت فينا هذه البلاد.

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 230 – 231.

- **واش درنا فيها حنا كذلك.**
- **سيدي مليح وزاده الريح. كنت أظن أنّك لن تأتي فأنا أتفهّم وضعيتك.**
- **واش تحب، علينا اختراق الموت بمزيد من المغامرة ضدّ الموت.**
- **هذا كلام الشّعراء لكن الواقع يقول: ما تلعبش بروحك.**
- **ماذا تريد أن نفعل؟ هل نموت داخل حفرة؟ ما نستطيع أن نفعله للحفاظ على حياتنا نفعله وما عداه نتركه للدّنيا».**[1]

نلاحظ أن الكاتب قدّم وصفا في بداية الحوار باللّغة الفصحى،وهي عادية تشبه لغة الصحف اليومية، واضحة في نسيجها تتّجه مباشرة إلى غرضها دون موارية أو دوران، بعد ذلك يتحرك الحوار بينه وبين صاحب المطبعة بالعامّية، وبالتالي تُترك الشخصيات للتّعبير عن الجزئيات بلهجاتها التي أتت منسجمة مع النسيج العام، وهذه اللّغة متداولة في الوسط الجزائري وكانت قادرة على التّعبير عن المعنى وعن الموقف، حتى أنّها تركت انطباعا واضحا لدى القارئ وانفعالا على مستوى مجريات الحدث.

فهذه المزاوجة بين اللّغتين ساعدت الكاتب على دفع الحدث نحو الاتّجاه المطلوب، فبداية الحوار كانت عن التنكّر ثم تحوّل للحديث عن أوضاع البلاد، لينتقل بعدها إلى التّيمة التي سيطرت على مساحة السرد وهي الموت الذي جعل منه سؤالا يوميّا، وقراءة الموت سرديا تهيئ القارئ لأن **"يعيش لحظة الموت الرّمزي مثلما يتخيّلها السّارد، لعبة مضنية ومؤلمة لكنها مثيرة حقّا".**[2]

وما يمكن ملاحظته على النص عموما هو أنّ الكاتب استطاع رسم لوحة فنّية مزج فيها من الألوان ما شاء، استخدم لغة فصيحة غنية ترتفع من مستوى النص السردي إلى المستوى الشّعري، وواكب الأحداث زمانيا ومكانيا من خلال استخدام المستوى العامّي في المحاورة، وفيها من الألفاظ ما كان مستغلقا على المشرقي.

أما في **سيرة المنتهى** فقد وجدنا الملاحظة نفسها على المستوى الوصفي السردي، حيث تكون اللّغة فصيحة، فيها من الصور الجمالية ما يجعلها قريبة من الشّعر. أمّا على المستوى الحواري

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 279 – 280.

[2]- أحمد فرشوخ وآخرون: تجربة جزائرية بعيون مغربية، دار الألوان الأربعة، تونس، ط1، 2012، ص112.

فنجد اللّغة البسيطة العامية في الكثير من الأحيان من أجل" **منح الشّخصية مجالا للتّعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين**".[1]

ونوضّح ذلك من خلال هذا الحوار الذي جرى بين واسيني وزميله عمر عندما كانا في المسجد يحفظان القرآن كما هي عادة المجتمع الجزائري، فقد كان الأولاد يتسابقون إلى المصاحف الأجمل ويهربون من النسخ الممزّقة، وفي بعض الأحيان يتشاجرون وهذا ما سيبيّنه هذا الحوار:

« لم أركض للحصول على النّسخة الأجمل من القرآن الكريم، لأنّي كنت أعرف أن ذرّية الراي التّالف تكون قد أخذتها، كانوا كلّهم يقرأون ويتغامزون عليّ لأنّي ظللت جالسا ومخاطي يسيل ولم تنقذني إلا جدّتي التي وضعت في جيبي محرمتها الناعمة لكي لا أجرح أنفي. قبل الخروج سمعتهم يتمتمون: الشّح فيه.هو يسبق دائما. هزّني عمر الخشن بكتفه وهو يسخر مني:

- **واش به لزعر الحمصي؟ ما يعرفش يقرا؟ ارجع للّوحة يا حبيبي.**
- **نظرت إليه بحقد. ثم تمتمت بشفتي فقط مخافة أن يعيدني سيّدي سعيد إلى اللّوحة:**
- **الفرخ.**
- **مدّ عمر رأسه نحوي بأنفاسه الكريهة. ثم طلب منّي أن أعيد ما قالته شفتاي فقط.**

رأيت في عينيه شررا.

- **ما قلت والو.**
- **قلت.**
- **واش قلت؟**
- **أنت قل.**

حاولت أن أتفاداه لكنّه أصر على القبح.

- **والله غير ما نخرج نقتلك.**

ضحكت .ضحكت. حقيقي وأنا أراه مدورا. نسمّيه بابّا عجينة.

- **تضحك والله نَحيِّلك السّروال.**

---

[1]– عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص45.

– شوف يا بابّا عجينة. نحّيه إذا تقدر. وأنا نَّحّيلك الكيلوط بصّح إذا عندك كيلوط.

ههه تفرقع الجميع بالضّحك. فجأة أيقظتنا قصبة سيدي سعيد الطويلة التي نزلت على رؤوسنا لتخرجنا من ملاسناتنا وضحكنا في خلفية الجامع».[1]

إنّ هذا المشهد الحواري الطّويل يعكس لنا واقعيته خاصة وأنه استخدم تقنية المصوّر الذي قدّم المشهد من جميع الزوايا بزمانه ومكانه وأحداثه، وهو ما يمكّنه من السيطرة على القارئ، فهذا الحوار صورة من صور المشاهد اليومية لعالم الأطفال وما يتميّز به من شتائم، حتى أن اللهّجة الجزائرية جعلته نابضا بالحركة والحياة، وتحوّل من صورة مكتوبة إلى صورة بصرية عفوية، **"فالأحداث الماضية التي يعيد كلّ منّا تنظيمها في رأسه بالتّعديل الحرّ لمجرياتها، تعتبر كأنّها فيلم داخلي يتكوّن لدينا باستمرار".**[2]

وما نلمسه أيضا في هذا الحوار أنّ لغته العامّية كانت بسيطة عفوية تمكّنت من مخاطبة الحواس؛ فالعين ترى أثر الزكام على واسيني من سيلان أنفه، وترى السّمنة البارزة على عمر، والأذن تسمع ضحكات الأولاد جرّاء المخاصمة الكلامية التي حدثت بين واسيني وعمر، والجلد يتحسّس من ضرب"سيدي سعيد" مدرّس المسجد ويتحسّس الرّأس من أثر ضرب العصا، حتى الأنف يشمّ رائحة الفم الكريهة إلى أن أصبح القارئ مشاهدا.

وبهذا فإن الحوار يساهم في كشف محطّات حكائية، خاصة وأنّه تقنية هامة في البناء السردي للكشف عن الشخصيات؛ لأنّه لا يمكن اكتشاف الشخصية من خلال الوصف السردي بل عملية المحاورة هي التي تكشف عن العالم النفسي لها. يقول: «**أسأل الفقيه عندما تعترضني كلمات صعبة، وما أكثرها.**

– سيّدي... سيّدي... ما فهمتش كلمة ألف. لام. ميم. هي نقرأها ملتصقة: ألم.

يردّ سيدي سعيد بلا تفكير أحيانا وهو منهمك في تحفيظ الفاتحة لطفل صغير:

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص188.

[2]–صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ص326.

– كِنعرفها نْقولها لَكْ؟ في الوقت الحالي افهم ولّا نْردّك للّوحة، اللّوحة هي مآل من لا يفهم، أغمض عينيك وتخيّل ما تشاء الكلمة ستقودك نحو المعنى الذي تشاء إذا دخلت الطّريق الصحيح، إذا خرجت ستتوه، وإذا تهت الله لا يْرُدّك والآن حُطْ راسك واقرأ.
أحطّ راسي وأقرأ».[1]

هذا الحوار يكشف عن وعي الشخصية ونوع من المواجهة بين الذّات والآخر، وهو عبارة عن صراع فكري واستفسار عن القرآن الكريم حيث لاحظنا أن استفسار واسيني أثار استفهام الشيخ، وكان جوابه ذكيا فقد قاده إلى التأمّل عن طريق إغماض العينين وهو ما يقوده إلى الجواب الصحيح، حتى أنّ المحاورة دائما تكون بلغة بسيطة خالية من الصور البلاغية.

ولكن الأمر يختلف عندما يكون واسيني في حوار مع شيخه الأكبر ابن عربي حول موضوع سرقة كتاب ألف ليلة وليلة من المسجد فهذا الفعل أشعره بالخجل والرغبة في الهرب حيث يقول:

«– نعم يا شيخي الأكبر. أنا من سرق الكتاب. ربما كان خطئي الكبير؟
– كلّ سرقة هي خطأ في حقّ الآخرين.

زاد خوفي من أن يسحب حنّا من يدها ويخرجا نهائيا ليذهبا حيث استحالة رؤيتهما.

– نعم يا سيدي لم يكن فعلي طيّبا. يدي التي أخذت الكتاب يتّمت صاحبه إلى الأبد. لو ألتقي به يوما سأعتذر له. أعرف أني حرمته من متعة نصّ خبّأه ليختبر قلبه وحواسّه. ربّما سرقت سعادته.
– أنت لم تسرق شيئا الدّهشة هي من سرقك. كلّ شيء كائن كما شاء له أن يكون. للأقدار سلطانها.

أنت سرقته ممّن ؟ من لا أحد. من النّسيان. فأنت أنقذته من الموت. هل لك أن تقول لي كم بقي اليوم من المصاحف التسعة التي تركتها وراءك؟ أين هي الآن؟ هل تعلم عنها شيئا؟ انطفأت كلّها. أنت لم تذهب نحو أيّ شيء. مصحفك جاء نحوك. أنت لم تسرق إلا الرّوح من الموت لكي لا يمسّها بظلّها القاسي، وتجعلها تستمر في قلبك وحرفك. اليد التي وضعته هناك

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 187.

ليست إلا آلة مسخّرة ليد أخرى كانت ستأتي وأتت. يدك. ألم أقل لك أنّ كلّ شيء كائن كما شاء له أن يكون؟».[1]

هذا الحوار هو عبارة عن نقاش بين واسيني وابن عربي حول موضوع سرقة كتاب ألف ليلة وليلة من المسجد، حيث عبّر عن رأي ابن عربي وموقفه من فعل السرقة الذي اعتبره بداية خطأً لكن بعد ذلك يُرجعها للقدر، واعتبر دهشة واسيني هي التي دفعته وكانت وسيلة لإخراج الكتاب من دائرة النّسيان.

إن هذا الحوار هو اعترافي بالدّرجة الأولى، كشف عن الصّراع النفسي الدّاخلي لواسيني الذي كان متوترا في بدايته، لكنّه بعد سماع رأي الشيخ الأكبر شعر بطمأنينة عبّر عنها بقوله: «**كان كلامه متّزنا وواضحا على غير ما هو في كتبه، ربّما يكون قد وضع بعض المفاتيح بين يدي لأفهمه. فجأة شعرت بأن الدّم الذي هرب من وجهي بدأ يعود له مخلّفا بعض الحرارة في كامل جسدي. لقد عرف كيف يقول في كلامه ما افترضت في أعماقي أن يقوله. أن لا يعتبرني سارقا بائسا وصغيرا. سرقت الكتاب لأنّ شهيتي للقراءة غلبتني وأصبح الانفصال مستحيلا**».[2]

إنّ الحوارات التي وظّفها الكاتب كانت دائما تكشف عن مستوى وعي الشّخصية في طابع تجريدي؛ لأنّ الأنا تكون في مواجهة الآخر الذي لا يمتلك دورا ثابتا في الحوار أو حضورا دائما؛ "**لأنه يتنقل من موضوع إلى آخر ومن مسألة إلى أخرى، وهو لا يملك الحرّية الكافية في الاسترسال في حديثه**".[3]وهذا ما لاحظناه في الحوار الذي أجراه مع ابن عربي، حيث أوقف كلامه وبدأت الذّات في عملية السرد. وما يميز اللّغة التي كانت في فضاء البرزخ شدّة شاعريتها بسبب التّأثير والتوتّر الذي مارسته على المتلقي، ومثال ذلك حواره مع المرأة ذات الشعر الأحمر التي كانت توجّهه في المسالك:

« – واصل حبيبي. قل لّي ماذا ترى؟

---

(1)– رواية سيرة المنتهى ، ص 199.

(2)– المصدر نفسه، ص 199.

(3)– عبد الله العشي: زحام الخطابات، مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، دط، دت، ص45.

– أرى جسدك لكنّه مثل اللّوحة الزيتية التي صبّ عليها الماء فانمحت حدود ألوانها فاختلطت الأشكال كلّها. الوجوه والنباتات والمزهريات المحيطة وعطر البنفسج، أرى شيئا يشبه وجهك، لكنّه مغيّم وغير مستقرّ، ملامحه من نور وخطوطه من شمس وألقه مثل فجر ربيعي.

– افتح أكثر قليلا يا قلبي. أعذرني إنّي أعذبك، لكنّي أريدك أن تراني، لا أن تخسرني.

– كيف أخسرك؟

– لا أريد لك أن تصاب بالعمى في اللّحظة التي أمنحني فيها لك. ماذا ترى الآن؟

– يااااه كلّ شيء أصبح واضحا أو يكاد. أرى جسدا من فرح. مثقلا بالنّور وأرى وراءك بالضّبط خيطا من الماء، بنفسجي اللّون. أرى قليلا عينيك اللّتين لا لون لهما، عينان مائيتان، بخضرة تتماهى مع اللّون الأخضر الخافت. يااااه... سبحان الله تتشابهان بشكل غريب... عيني...

– شششششت...

– لماذا تمنعيني من الكلام، أنا في حالة غليان داخلي؟

– لم أطلب منك هذا. احتفظ به لنفسك الآن على الأقلّ. كلّ ما يأتي في غير وقته هو مثل الفاكهة المجبرة على النضوج، تذبل بسرعة».[1]

إن هذه اللّغة الحوارية عالية المستوى تتجاوز المألوف وتحيل إلى عالم ساحر، تنقلك من عالم الصّوت إلى المرئيّ في الخيال الذهني، فتلك التشبيهات العالية محمّلة بالتّخييل والشّحنات النفسية جعلتنا نرسم صورة ذهنية لذات الشعر الأحمر تراسلت فيها الحواس من رؤية وشمّ وسمع.

وبما أن السّيرة تنقسم إلى قسمين فيها الخيال وفيها الواقع يفضّل الكاتب دائما أن يخرج القارئ من نثرية عالم الواقع ليدخله في عالم الخيال المكثّف بالصورة، خاصة في مشاهد" **الحبّ الذي لا يعرف النّهايات السّعيدة؛ لأنه دوماً حليف المآسي وقرين الموت والدّمار والخراب**".[2]كما في قصّته مع مينا.

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 259.

[2]– صادق جلال العظم: في الحب والحب العذري، ص 20.

وما يلاحظ على لغة البرزخ سيطرة اللّغة الفصحى التي نلمسها في الوصف والحوار، فقد كانت شديدة الدلالة على أزمة الحبّ، وقد عبّر عنه الرّاوي بصدق وحرارة وعمّق الوصف عندما تعرّض للشخصيات، حيث أشار إلى المأساة والهزيمة في شخصية الروخو إذ يقول:

« - **أنت صاحب القرار يا سيدي هناك حالة حيرة في عيون الجميع؟ إما أن نموت جميعا أو نواصل جميعا.**

- **سواء كان المدجّجون يدركون عواقب فعلهم هذا من عدمه فإنهم قد سمحوا لأنفسهم بممارسة الضغط علينا...**

- **معضلة يا سيدي. نحن في وضع لا نحسد عليه. نعم للجنوح والسّلم ولكن أين كان الدّون فينيغاس وغيره من دعاة السّلام والمصالحة، أين كانوا عندما كان سكّان غرناطة من المستضعفين يطحنون تحت رحى وكلاليب محاكم التّفتيش؟**

- **هل لنا خيارات أخرى غير الموت أو وضع السلاح؟**».[1]

فإشارة الموت جاءت لتثير المشاكل السياسية المحلّية في الأندلس، واللّغة كانت حارّة موحية شاعرية مكثّفة في المواقف الشعورية، وما انزياح اللّغة إلى الشّعرية" **إلا انزياح فنّي الهدف منه تكثيف الدلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كل منها وجهة نظره، ولا فرق بين كون هذه الآراء رسمية أو غير ذلك؛ إذ الأساسي هو استيعاب أكبر قدر من اللّغات الاجتماعية والحضارية**".[2] وهذا يحيل إلى ثراء اللّغة الحوارية لدى الكاتب من الصّيغ العامّية التي تتردّد من موقع إلى آخر، منتهكة جماليات الأداء اللّغوي المميَّز أحيانا ومعبّرة عن واقعية الكتابة، إلى اللّغة الشعرية حينا آخر ثم تنتقل إلى لغة الخطاب الصحفي لتكسر رتابة السرد الكلاسيكي وتجعله أقرب إلى المجتمع.

ب- الحوار الدّاخلي:

إنّ الحوار الداخلي هو تقنية خطابية تكشف لنا عن الصّوت الدّاخلي للشّخصية من خلاله "**نسمع أصواتها وأفكارها الحميمية الأكثر قربا من لا وعيها**".[3] وإذا تلمّسنا **ذاكرة الماء** نجد

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 82.

[2]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 63.

[3]- حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص153.

أنفسنا من البداية داخل فكر الذّات الكاتبة، وما يحدث لها يقول: «**ماذا أفعل؟ هل سأبقى مرّة أخرى داخل هذا القفر الذي اسمه البيت؟ أم سأخرج؟ مسألة في غاية الحماقة. هناك شيء غامض يربطني بهذه الأرض وهذا المكان المعزول. ربّما حفنة تراب مازلت أحتفظ بها وأرحل كلّما كان ذلك ممكنا، أشمّ رائحتها وأشعر أنّ لي وطنا، حتى عندما يسرق منّي هذا الوطن... يجب أن أخرج لأنّي لو بقيت هاهنا، سيكون كلّ الزّمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له، لكن!؟ إذا خرجت وانحدرت ستكون غوايات الشوارع قد قادتني نحو الموت**».[1]

في هذا المونولوج نلمس توجّها إلى الذات وتوجّها إلى الآخر القارئ؛ لأنه يكشف أزمةً نفسية حادّة يفرض علينا فيها الإصغاء من خلال التّساؤلات التي يطرحها، وفي هذه الحالة يكون وجها لوجه أمام ملفوظه الذّاتي حول مسألة البقاء بالبيت والحفاظ على حياته أو الخروج وممارسة لعبة الحياة التي تنتهي بالموت المحقّق، وهذان الخياران وضعا الذّات في حيرة حيث قالت: **لكن!؟** أي أنّه غير مقتنع بخروجه ولا بقائه.

وهذا ما يجعل الذات تواصل حيرتها التي لا تجد لها حلاّ إذ يقول: «**أقنع نفسي بضرورة القيّام.**

للذّهاب إلى أين؟

ربّما نحو الموت.

Merde! Il faut que je me leve!»[2]

فهذه الصّياغة الحوارية موجّهة إلى الذّات الساردة مباشرة حيث تحلّ محلّ المتلقّي، ونجد استفسارا مباشرا وهو "**الذّهاب إلى أين؟**" إذ يدخل الأنا في حوار داخلي حيث تجيب: "ربما نحو الموت" وهذا ردّ فعل داخلي قدّم لنا بنية انفعالية حميمية تسائل الإنسان والعالم.

وتكثر الحوارات الدّاخلية المندمجة في خطاب السارد حيث يدخل القارئ إلى وعي الشّخصية كما في المثال: «**من قال لهم أنّي تفهّمتهم، ليشكروني؟**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص12.

[2]- المصدر نفسه ، ص 14.

هل حياتي أنا المواطن الصّالح جدّا، لا تستحقّ بعض البحث؟

ثمّ فضّلت أن أصمت فالأمر بدا لي عبثيا إلى أقصى الحدود.

– اصمت!! فمن يسمعك يا ابن أمّي!

فهل أنا خطير لهذه الدّرجة لتغلق الدّنيا أبوابها على قلبي؟».[1]

ما يميّز هذا الحوار الداخلي أنه صدر عن صوت مرتفع إلى متلقّ داخلي؛ أي إلى ذات الصوت نفسه، وهو ما يشدّ انتباه المتلقّي إلى نوعية التجربة السردية التي ترتبط مباشرة بالتجربة المعيشة، فهذا الحوار الدّاخلي يتميّز ببنية مستقلّة؛ لأنّه يتوجّه بخطابه إلى السّلطة التي جسدها قبل هذا المونولوج في إشعار وصله من وزارة الدّاخلية التي تعتذر عن عدم إعادة السلاح له: «**مستعجل URGENT[نظرا لوضعية ترتيب الأسلحة فإنّه يتعذّر علينا في الوقت الحالي أن نعيد إليكم سلاحكم. شكرا على تفهمكم]** ».[2]

ولهذا نلمس كثرة الجمل الاستفهامية والتعجّبية التي أتت استغرابا من إشعار وزارة الدّاخلية؛ لأنّه اعتقد في البداية أن له قيمة إنسانية ولكن بعد فعل القراءة تأكّد له العكس، ممّا جعله ينقل هواجسه الدّاخلية في الزّمن الحاضر عن طريق المونولوج.

إنّ المونولوج كثيرا ما يقرب المسافة بين الشخصية السردية والقارئ؛ لأنّه يدخل في الجوّ العاطفي والتوتّر النّفسي الذي تمرّ به الشّخصية يقول: «**كانت الرّسالة الزرقاء، رسالة مريم، ما تزال ترتعش في يدي، كنت أشعر بتعب خاص وبرغبة كبيرة في قراءتها من جديد... لم أمنع نفسي مرّة أخرى من التّساؤل، يا ترى أما تزال مريم قادرة على كتابة الشّعر والكلمات الجميلة كما كانت تفعل؟ أما زالت مثل ريما لا تعرف إلا رسم الأميرات وعرائس البحر والبحث عن أزهى الألوان وأكثرها إشراقا؟... يا ترى هل نملك قدرة إضافية لإنجاز قراءة هذه التّفاصيل**».[3]

---

[1]– رواية ذلكرة الماء ، ص 81 – 82.

[2]–المصدر نفسه، ص 81.

[3]– المصدر نفسه ، ص 196.

هذه المناجاة الدّاخلية تنقل تجارب نفسية وتنقل انشغالات الذّات بملفوظات استفهامية تحدّد علاقته بالآخر "مريم" حيث يثري العوالم النّفسية لشخصيتها، وهذا الملفوظ يستعيد الماضي وإمكانية استمراره في الحاضر، وبهذا يعتبر ارتدادا في لحظة التلفّظ وحيرة مجسّدة عبر التساؤل عن إمكانية كتابة الشّعر.

وإن عدنا إلى **سيرة المنتهى** نجد الحوارات الداخلية كثيرة حيث ترتدّ الشخصية إلى داخلها ويستطيع الكاتب التغلغل داخل أغوارها مثلما يتغلغل في نفسه، ويكشف لنا عن الأحاسيس المضمرة وعن حالة القهر الدّاخلي التي تنتابه كما في المثال الآتي: «**ثمانية قرون ونيف، وكأنّ شيئا لم يكن، كل شيء عاد إلى طبيعته الأولى،كما كان، أو كما يجب أن يكون. وكأنك يا طارق بن زياد ما صرخت وما فتحت! وكأنّك يا موسى بن نصير ما عزلت وما توليّت! وكأنّك يا عبد الرحمن الدّاخل ما رفعت سيفك وما دخلت! وكأنّك يا عبد الرحمن الناصر ما ناورت وما استخلفت! وكأنّك يا منصور بن أبي عامر ما قتلت وما حجبت! وكأنّك يا محمد الصّغير ما بعت وما اشتريت، لتنفذ من خرم الإبرة كأيّ خائن صغير!؟ كأنّكم جميعا لم تكونوا.كأنّي لم أكن**».[1]

هذا المونولوج هيمن على الذّات والقارئ ؛لأنه محمّل بشحنات مأزومة عن حالة الأندلس وما أصابها وكأنّها لم تُفتح و لم يُسلم أهلها، فهذا الحوار الدّاخلي عبارة عن مشهد تنظر فيه الذّات الساردة إلى الأندلس دون أن تنخرط فيه، حيث اهتمت بالمحطات التاريخية بدءًا بطارق بن زياد حتى يصل إلى محمد بن أمية.

وما يلاحظ في هذا الحوار الدّاخلي قصر الجمل ذات إيقاع متسارع، وكثرة التعجّب التي تعكس لنا الواقع النّفسي المتأزّم للذّات ومشاعر الألم التي تنتابها، ويمزجها الكاتب برغبة في البكاء، وهو ما يسمح لنا بكشف الصراعات النفسية التي يعرفها فكر الذات، إذ يقول في حوار داخلي مطوّل مع الروخو في صفحتين: «**فجأة شعرت بفيض من الألم وبرغبة كبيرة في البكاء. لا أدري لماذا؟ ربّما لأنّي شعرت بقسوة آلامه. حاولت أن أمدّ رأسي نحوه وأنا على صخرة الله لكنّه كان قد اندفن في الضباب. تمتمت.**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 86.

– عذرا جدي، لقد أيقظت كل مدافنك العميقة. كنت فقط أريد أن أعرف ماذا حدث لأفهمك، لأحبّك أكثر، لأشعر دوما بأنّك هنا حتى ونحن هناك؟

جاءني صوته ناصعا وأبيض.

– كنت الضّحية المثالية ولم يمنحوني وقتا للبحث عن يقين احترق بقوّة، فقد نقلت في سفن التيه ووجدتني في منفى لم أحبه ولم أرده مطلقا. عندما نزلنا في ميناء سيدي يوشع لم أحمل معي شيئا سوى زرّيعة بعض النباتات وغرس من دالية البيت وشجرة الخرّوب التي غرستها على الهضبة الغربية من جبل النّار تيغراو... دخلنا في حرب وأطماع الإخوة الذين لم يكونوا يرون فينا أكياسا من المال والذّهب».[1]

هذه الجزئية من الحوار الداخلي الذّهني هي مزدوجة الصوت؛ أي بين صوت السارد وصوت شخصية الروخو، تكشف لنا موقفهما من فتح الأندلس وتشخّص الحياة النّفسية للشخصية التي تدلّ عل انفعالها واندفاعها في استحضار أشياء كثيرة في الذهن، كالمنفى وغرس الأشجار والنباتات. وما يلاحظ على اللغة أنها متوتّرة متقطّعة تعكس أزمات النّفس؛ لأنّ الحوار توقف عند ذكر المال والذهب إذ يقول: «**عند هذا الحدّ صمت جدّي وتركني معلّقا على أسئلتي الكثيرة التي كانت ترتسم في دماغي المتعب**».[2]وهنا تتوقف سلطة السارد ليعود المونولوج من جديد إلى الروخو يقول: «**انطفأت فجأة المدينة التي كنت أراها بقببها وصوامعها وكنائسها، وعادت الألوان تماما كما كانت في البداية وارتطام الشّهب داخل الفراغ ورماد الأنجم التي كانت تنتهي داخل رمادها**».[3]

وهنا يتعاطف السارد مع الشّخصية، وهو ما يعلّل تداخل الحوار تارة عند السارد، لكنه لا يلبث إلا قليلا وينتقل إلى الشخصية التي تنقل الواقع بدورها حينا وتنقل مشاعرها الدّفينة حينا آخر، حتى أنّ الحدود التي تفصل بين ملفوظ الذّات والشّخصية تمّحي؛ لأنّ الملفوظ مزدوج وهكذا نلاحظ أن الكاتب يتحرّر من هيمنة صوت السارد وينتقل إلى تعدّدية الأصوات.

---

(1)– رواية سيرة المنتهى ، ص 86.

(2)– المصدر نفسه ، ص 86.

(3)– المصدر نفسه ، ص 86 -87.

وكثيرا ما تكون الحوارات الداخلية استذكارية كما في قوله: «**شعرت بقبلة بابا أحمد السّاخنة وهي ترتسم على جبهتي. بقي مدّة لا أدري كم طالت وهو يقبض على رأسي بين يديه وأنا أسمع صوته: *عذرا يا ابني. عذرا. عذرا* ثلاث مرّات ولا أخال أن أحدا لحظتها غيري سمعه. بقي شيء حارق في أعماقي وأنا أمدّ له يدي ليضمّها إلى صدره**».[1]

إنّ هذا المونولوج ارتبط بتذكّر السارد لوالده الذي استشهد، وبما أن الذّكريات تحضر في ذهن السارد فإنّها تكسر الزمن بالانتقال من الحاضر إلى الماضي البعيد، وهذا ما يوحي بقدرة الكاتب على خلخلة النّظام الكرونولوجي لفعل الذّاكرة. كما سعى هذا المونولوج أن يجعل الآخر "أحمد" ملموسا من خلال إدراج قوله، وهو ما سمح بإبراز نفسه المضطربة وشرخه الداخلي المتمثّل في خونة البلاد يقول: «**لقد باع الورثاء كلّ شيء الدّم القصص والتاريخ. لقد باعوا حتى أنفسهم. هل بقي لهم شيء يعرضونه للبيع؟ لا أظن الذي يبيع حائطا ليس له يبيع وطنا بلا تردّد، في ماذا يمكن أن يزعجهم ردم صرخاتنا ونداءاتنا؟**».[2]ويتميّز هذا المونولوج ببنيته الانفعالية ولغته العنيفة المقدّمة في ضوء الاستفهامات التي جسّدت حالة معاناة وتمزّق شخصية أحمد.

وما يلاحظ على الحوار بصفة عامة في النصّين أنّ الحوارات الخارجية تسيطر فيها اللهجة العامية؛ لأنها الأنسب للتعبير عن المواقف السّياسية أو الاجتماعية أو المواقف السّاخرة، حتى تجعل المشاهد أكثر قربا من الواقع خاصة وأن العملين ينبنيان على السّيرة الذاتية، ممّا يستوجب تحميل المشاهد الحوارية بلمسات درامية؛ لأنّ" **اللّحظة الدّرامية المتأزّمة هي المعبأة بالتوتر والتي تنحرف بمسار السرد وتجعله ينمو حتى تتأزم ذات القارئ**".[3]كما أنّ" **أفكار الشخصيات ودوافعها حُوّلت إلى أحداث، وحيوية الأحداث وحركتها هي التي تدفع القارئ إلى متابعتها باهتمام**".[4]واللّهجة العامّية تلقائية تعكس حالة المتحدّث بكل خصوصياتها، ولا سبيل إلى ترجمتها إلا هذه اللّغة البسيطة الشفّافة، فهذه الحوارات تحطّم الأحادية اللّغوية وتخلخل النص السّردي وتزيل كل الحواجز الممكنة بين اللّغات.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 147.

[2]- المصدر نفسه ، ص 147.

[3]- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، ص16.

[4]- صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، النظرية الدرامية نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 2000، ص 50.

أمّا الحوارات الدّاخلية فقد سيطرت الفصحى عليها؛ لأنّ المونولوج" **هو تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقّف حركة زمن السرد الحاضر لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة، ويعبّر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأمّلاتها إذ ينثال الكلام بصفة عفوية ليعبّر عن تجربة البطل النّفسية الدّاخلية تعبيرا شعوريا دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي**".[1]

كما أنّ معظم الحوارات الداخلية أتت بصورة الاستفهام والتعجّب نتيجة لما تثيره اللّحظة الآنية من تغيّرات نفسية وذهنية تدفع الشّخصية إلى التأمّل وحوار الذّات، بحيث تتوقّف حركة الزمن الخارجي ويظهر العالم الدّاخلي على سطح السرد الحاضر.

4- الزّمن السّيري:

حظي الزمن بالدّراسة لاحتوائه مسائلَ متعلّقة بالكون والحياة والإنسان، وهي مسائل ضدّية كالوجود والعدم والميلاد والموت، والثّبات والحركة، والحضور والغياب، والزّوال والديمومة. فكلّ هذه الثنائيات تتّصل بالإنسان وحركته الزّمنية، كما يعتبر الزمن قياسا للعمر ومدّة البقاء ومراحل الحياة التي تتمثل في الطّفولة والشباب والكهولة والشّيخوخة، كما يتّصف في جوهره بالتواتر والتّكرار؛ أي أنّه يحتوي على دورات متعاقبة للأحداث.لذلك "**شغلت مقولة الزّمن الإنسان منذ بدء الوجود، وذهب الفلاسفة في تفسيرها مذاهب شتى، ولعلّ ما ترويه الأساطير اليونانية القديمة عن "كرونوس" إله الزمن وتصويره يلتهم أبناءه إشارة إلى استيعاب الزمن لكلّ الأحداث**".[2]

ومع ذلك يبقى تحديد مفهوم الزّمن صعبا على الباحث في أيّ حقل علميا كان أم فلسفيا أم أدبيا، فقد تساءل القديس أغوسطينوس عن ماهية الزمن بقوله: «**فما هو الوقت إذا؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه أما أن أشرحه فلا أستطيع**».[3]

يعتبر الزمن المحور الأساسي الذي تنبني عليه السّيرة الذاتية، وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها، وبما أن السيرة الذاتية تستند إلى الواقع كمرجعية لها فالزمن هو محور الحياة ونسيجها،

---

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص244.

[2]- المرجع نفسه، ص17.

[3]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، ص13.

ويمكن أن نعتبر فنّ الرواية "**فن شكل الزمن بامتياز؛ لأنّها تستطيع أن تلتقطه وتخصّبه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية، والدّائرية والتاريخية والبيوغرافية والنّفسية**".[1] فهو عامل أساسي وأكثر التصاقا بفعل القصّ.

فالزّمن يكتسب أهميته كونه أهمّ العناصر التّشويقية، وهو الذي يحدّد مجموعة الدّوافع المحرّكة للأحداث، وليس له وجود مستقل، نستطيع استخراجه من النص مثل الشخصية والمكان إلا أنّه حقيقة مجرّدة لا تظهر إلا من خلال فعلها في العناصر الأخرى "**فالكاتب إذا شرع في عملية الكتابة فإن عمله يدخل ضمن الماضي، إذا رجعنا إلى أيّ عمل روائي فإنّنا سنلاحظ أنّ الرّواية بالنسبة إلى الرّوائي حدث زمنه الماضي، وحين يتولّد مشروع بداية الكتابة لدى الرّوائي فإنّه يحقّق نتائجه ونهايته بمجرّد البداية فيه، والزمن ضمن هذا المشروع إنساني مستغرق في الخاصّة بكلّ إنسان**".[2]

وبما أن السيرة الذاتية تستند إلى الرواية في فعل القصّ فإنّ الزّمن فيها يكتسب أهمّية بالغة من ناحية العالم الداخلي في حركة الأشخاص والأحداث وأسلوب البناء وما فيه من تشويق وسرعة الحركة.

ويمكن حصر أشكال الزمن في النصّين حسب مقاربة **ميشيل بوتور** الذي رأى أنّ هناك ثلاثة أزمنة على الأقلّ ضمن العمل الروائي هي: زمن المغامرة أي الزّمن الحقيقي للأحداث، وزمن الكتابة أي الزّمن الذي يستغرقه الكاتب لإنجاز الرّواية، وزمن القراءة أي الزّمن الذي تنجز فيه قراءة الرواية، وزمن الكتابة ينعكس على زمن المغامرة بواسطة الكاتب.[3]

---

(1)– محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج 11، ع4، 1993، ص 22.

(2)– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 207.

(3)– ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص101.

أ-الزّمن الخارجي:

ويمثل زمن الكتابة وزمن القراءة؛ لأنّ النص بقدر ما هو في حاجة إلى ذات مبدعة وزمن إبداع لكي يرى نور الحياة بقدر ما هو مشروط بوجود ذات قارئة وزمن للقراءة حتى يعيش ويخلد.[1]

1- زمن الكاتب:

وهو الزمن الذي يبدأ مع فعل الكتابة ويتحدّد في **ذاكرة الماء** من سنة 1993 وينتهي سنة 1995 وفي ذلك يقول: «**كُتب داخل اليأس والظّلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءاً من شتاء 1993؛ أي منذ ذلك اليوم الممطر جدّا، العالق في الحلق كغصة الموت، والذي لم تستطع الذّاكرة لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها، وأنهي بالجزائر في سنة 1995، ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلا أنا وامرأة من رخام ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية**».[2]

ونلاحظ هنا أن الكاتب قدّم وصفا دقيقا للحظة ابتداء فعل الكتابة رابطا إيّاه بفصل الشّتاء وفي يوم ممطر، وينتهي كذلك في فصل الشتاء من سنة 1995 ويوم عاصف، وهذا يحيل إلى أن محتوى النص شبيه بالعواصف التي تضرب الأرض، ومن يطّلع عليه يجده حافلا بالمأساة والعبث ويتأكّد ذلك من خلال قوله: «**داخل هذه الرّحلة، رحلة القساوة الممتدّة من 1993إلى 1995 وأنا أكتب هذا النصّ فوجئت بميراث الكتابة التراجيدي: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشَّعر والخوف، خسران البيت والأرض والبلاد والسرّية والمنفى، معاودة الحياة من الصّفر في سنّ الأربعين**».[3]

وهذا بالتقريب ملخّص قدّمه الكاتب للمحتوى الذي يدور حوله النص، وهو الرحلة اليومية للكاتب في ظل التنكر والخروج من البلاد ثم العودة إليها وملاحقته من قبل الجماعات الإسلامية.

---

[1]- بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي (1970-1986)، جماليات وإشكالات الإبداع، منشورات دار الأديب، ج2، 2008، ص03.

[2]- رواية ذاكرة الماء، ص 7.

[3]- المصدر نفسه، ص08.

أما في **سيرة المنتهى** فيتحدّد زمن الكتابة بين 2013 إلى 2014، ويُذكر في نهاية السيرة ويحدّد المناطق التي تمت فيها الكتابة بـــ **«سيدي بوجنان/ الجزائر/ باريس/ كوبنهاجن/ بيروت/ دبي/ جنيف/ جدّة/ الدوحة/ مسقط/ أبو ظبي/ أصيلا/ طنجة/ جربة/ تونس/ عمان/ شتاء2013 – خريف 2014»**.[1]

ويؤكّد لنا سنة إنهائه العملَ إذ يقول: «**هذه السنة/ أوت 2014 سيكون الاحتفاء مزدوجا، أوّلا بعيد ميلادي وهذا حقّ طبيعي، ثانيا بالانتهاء من سيرة عشتها كما اشتهتني، والفرح بأن الله منحني عمرا جميلا قلت فيه بعض ما اشتهيت**».[2]

ونلاحظ أنّ الكاتب دائما يحدّد لنا سنة بدء الكتابة وسنة الانتهاء مقرونة بذكر الفصل وهذا ينطبق على جميع أعماله.

2- زمن القارئ:

ويتحدّد زمن القارئ مع اللّحظة التي يخرج فيها الكتاب إلى النّور، وما يميّز **ذاكرة الماء** أنّ لحظة انتهاء فعل الكتابة بعيد جدّا عن لحظة بداية القراءة، إذ يُنهي الكاتب التّأليف سنة 1995 ولكنّ النص لم يخرج إلى القارئ إلا سنة 1997 عن دار الجمل بألمانيا، وسبب ذلك العراقيل التي واجهها الكاتب بسبب مضمون النص الذي يتحدّث عن الجماعات الإسلامية وعلاقتها بالسّلطة، لذلك رفضت دور النشر الموجودة في البلاد نشرها، ووجد مخرجا له في ألمانيا و لم تطبع في الجزائر إلا في سنة 2001 عن دار الفضاء الحر، وهذه الدار خاصة بزوجته زينب الأعوج.

ولكن فعل القراءة القبْلي- قبل الجمهور- بدأ مع زوجته؛ لأنّها أوّل من يقرأ أعماله، وما يزال فعل القراءة مستمرا ما دام النّشر متواصلا والقارئ في اطّلاع مستمر.

أما في **سيرة المنتهى** فالأمر يختلف تماما عن **ذاكرة الماء**؛ لأن فعل القراءة بدأ مع فعل الكتابة "**إذ نشرت هذه السّيرة إلكترونيا بالتزامن مع كتابتها على مدار ستة أشهر بمعدّل فصل كلّ**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 470.

[2]- المصدر نفسه، ص 479.

أسبوع، وذلك من خلال صفحة الفيسبوك التي تحمل نفس الاسم:"واسيني الأعرج. سيرة المنتهى/ عشتها كما اشتهتني".[1]

حتى أن زوجته التي كانت تعتبر أوّل قارئ فضّلت في هذا العمل أن تكون مع عامّة القرّاء حتى يخرج العمل بعيدا عن الضّغوطات الأسرية، ويتحلّى بأكبر قدر من الموضوعية وكانت التجربة ناجحة وممتازة، وبمجرد الانتهاء من فعل الكتابة في خريف 2014 يخرج النص ورقيا إلى الجمهور في نوفمبر 2014 في عدّة طبعات: طبعة جزائرية عن دار بغدادي، وطبعة مرفقة بمجلة دبي الثقافية وكلتاهما في نوفمبر 2014، وطبعة عن دار الآداب البيروتية في ديسمبر 2014 وطبعة فلسطينية في أفريل 2015.

ب- الزمن الداخلي:

"وهو زمن القصة؛ أي زمن الحكاية أو زمن المتخيّل، وهي زمنية خاصة بالعالم المستحضر".[2]وهو كذلك **"زمن الخطاب الذي يعدّه البعض زمنا طوليا... يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد ولكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحدا تلو الآخر".**[3]

ونلمح في الزمن الداخلي:

1- الزمن الطبيعي والزمن النفسي:

يتّسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدّمة إلى الأمام باتّجاه الآتي، ولا يعود إلى الوراء أبدا والزمن لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، وإنما هو مفهوم عام وموضوعي، أو يمكن تحديده بواسطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطّبيعة.

وهناك صيغ أخرى تعبّر عن الزمن الطبيعي مثل: الزمن الكرونولوجي، وزمن الساعة، والزمن الطبيعي هو الأكثر تداولا وقدرة على الإيحاء لدلالته المرتبطة بالطبيعة، لذلك يقاس بمقاييس الطّبيعة مثل الفصل والسّنة والشّهر والأسبوع.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 03.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 187.

[3]- المرجع نفسه، ص 190.

وتعدّ **ذاكرة الماء** حافلة بالزّمن الطبيعي؛ لأنّ الكاتب قام بترتيب فصوله ترتيبا زمنيا بالوقت، حيث يبدأ الفصل الأول على السّاعة الرّابعة صباحا ويُنهيه على الساعة السادسة وسبع وأربعين دقيقة صباحا، ويبدأ الفصل الثاني من السابعة وأربعين دقيقة صباحا، ويُنهيه في الخامسة وثمان وخمسين دقيقة مساءً، وهذا يوحي بأنّ الزمن دائري يعود إلى النقطة التي بدأ منها يقول: «**في يوم واحد من الرّابعة صباحا وحتى السّادسة مساءً وعلى مدار زمن حلزوني، لا شبيه له إلا الجنون العاري ينحت هذا النص زمن المحنة الذي جعل من القتلة فجأة سادة المدينة**».[1] فالزّمن الكرونولوجي يختلط بالزمن السيكولوجي ويتوحّدان ليشكّلا دوّامة من القلق والخوف واليأس في نفس القارئ .

كذلك توجد أزمنة من نوع آخر تتمثل في التقسيمات الطبيعية للزّمن كالفصول، وهذا واضح من أوّل صفحة في الرواية السيرية حيث بدأت الأحداث في يوم ممطر من أيام الشّتاء يقول: «**على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءًا من شتاء 1993 أي منذ ذلك اليوم الممطر جدّا**».[2]

ونلاحظ هنا أنّ الكاتب يضع القارئ أمام زمن كرونولوجي محدّد وهو يوم واحد من الرّابعة صباحا حتى السّادسة مساء، غير أنّ متن النص يخبرنا بأنّ هذا اليوم ما هو سوى يوم يمرّ به البطل كباقي الأيّام المتشابهة في فترة التسعينيات إلا أنّه استثنائي نوعا ما يقول:

« **–تعرف غدا واش من يوم؟**

- **أعرف.**
- **تصبح على خير.**
- **وأنت كذلك.**

سمعت صمتها وحزنها وهي تبحث عن مكانها داخل سريرها الصغير. غدا يوم الثلاثاء، اليوم الذي يخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقّفين، كتبوا على حيطان المدينة وفي

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ظهر الغلاف.

[2]–المصدر نفسه، ص 07.

المحلّات وعند بوّابات الساحات والمقاهي الشعبية: ***"أيها الشيوعيون ستذبحون حتى ولو تشبّثتم بأستار الكعبة. قل إنّ الإرهاب من أمر ربّي".***[1]

وبما أنّ الزمن الطبيعي العام هو يوم الثلاثاء ابتداءً من الساعة الرابعة صباحا، يتحدّد إيقاع هذا اليوم على هذا النحو:

« الظّلمة.

أشعلت الضّوء الخلفي للصّالة، شرّعت النافذة عن آخرها، خيط من الهواء البارد يتسرّب بهدوء عبر جسدي.

لا شيء.

...لم أعد أتذكّر شيئا مهمّا سوى ما قالته العرافة لأمّي منذ أكثر من أربعين سنة وقبل شهرين من ميلادي... أبشّرك سيكون صبيا جميلا يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين، سمّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا، تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد».[2]

ما يلفت النظر هنا أنّ البداية منحت وصفا نفسيا (الحزن) على الزّمن الكرونولوجي(الفجر، الرابعة صباحا) وبالرّغم من اعتراف الرّاوي أنّ ثمّة حزنا يصاحب لحظاته الزمنية إلا أنّه وضع لتلك اللّحظات مقابلا مادّيا مفرحا وهو البحر وربما، فقد ارتبط عنده بالبهجة حيث لا صديق له إلا هما.

وممّا يؤكّد هذه الصورة القاسية قوله: «**هذا الفجر فجر يوم الثلاثاء كان يمرّ ثقيلا، هو عادة اليوم الاعتيادي الذي كنت أنزل فيه إلى الجامعة للتّدريس، قبل أن أضطر إلى توقيف كل شيء**».[3]ومن الواضح أن قسوة هذا الفجر آتية من قسوة العمل في ذلك اليوم الذي يحتاج فيه الأستاذ إلى نوع من التّغيير حتى تقلّ فرص قتله، هذا اليوم عنده هو يوم مجهول في مغامرة مجنونة قسّمت حسب أمكنة وأزمنة معيّنة. يكتب رسالة إلى مريم ويرسلها عبر البريد ثم يذهب إلى المكتبة

---

(1)- رواية ذاكرة الماء ، ص 50.

(2)- المصدر نفسه، ص 11.

(3)- المصدر نفسه، ص 51.

فالمطبعة والاستفسار عن الرّواية، بعد ذلك ينتقل إلى المطعم للحوار مع نادية ثم يذهب إلى المقبرة لحضور جنازة صديقه الفنّان، ثم العودة في حدود الخامسة إن كانت هناك عودة.

كلّ جزء من هذا اليوم له تأثيره الخاصّ على بطل الرواية، فهل سيسعفه هذا اليوم للقيام بكل ما خطّط؟ هل سيعطيه القتلة مهلة؟ هذا الزمن ثقيل الظلّ، مقلق مخيف لا يمكن التنبّؤ بما سيحدث بعد قضائه، إنّه حريص على قضاء حاجات الأسبوع كلّها في يوم واحد حتى يتفادى الخروج العشوائي وغوايات الشّوارع التي تقوده إلى الموت المجاني والعبثي.

هذا اليوم رغم خطورته ومخاوفه وجماله وعذوبته وأهمّيته كوقت تلفظ فيه الذات عناء يومها بعيدا، يقول: «**يجب أن أخرج لأنّي لو بقيت ها هنا سيكون كلّ الزمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له، لكن؟**».[1] فإنّه لم يحل دون بعض الكوارث التي حدثت فيه مما يجعل منه أحيانا وقتا لاسترجاع المآسي عبر تذكّرها وسردها، ومن ذلك تذكّر حوادث 5أكتوبر1988 وهي عبارة عن مظاهرات عمّت الجزائر العاصمة وخلّفت وراءها قتلى وجرحى بسبب غلاء المعيشة.

وما يمكن أن نستنتجه هو أن الزمن النفسي هو الذي يصبغ لونه على الزمن الكرونولوجي فيوم الثلاثاء امتزج بالحزن، وعلى الرّغم من ثقله إلا أنّ لحظات الفرح والسعادة تسرق جزءًا من قلق وخوف وحزن الإنسان: «**المساء كلّه قضيناه أنا وريما وفاطمة نضحك من سذاجتي**».[2]

أما في **سيرة المنتهى** فأوّل ما يمكن ملاحظته هو توقف الزمن؛ لأنّ الزمن يدلّ على الحياة والحياة توقّفت في بداية الرواية السّيرية إذ يقول: «**انطفأ كل شيء وسادت السكينة كما في بدء الخليقة.**

تغيرت الأشياء... ولم يتغير شيء سوى تلك الرعشة القلقة التي لم يكن يراها أحد غيري».[3]

إن هذه الفقرة فيها نوع من المراوحة والتوقّف؛ أي أن الزمن ينطفئ ثم يعود إلى الظّهور من خلال إحساس الكاتب بالرّعشة، وهذه المراوغة تستمر في ثلاث فقرات حتى يتوقف الزمن بشكل

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص 161.

[3]- رواية سيرة المنتهى، ص 18.

نهائي، وننتقل إلى زمن آخر يتراوح بين الكوابيس والأحلام واليقظة بداية من قوله: «**لم يكن اليوم الذي سلمت فيه أمري للتّربة والأعشاب والماء والهواء لا مشهودا ولا استثناء، كان أكثر من العادي لم يحدث أيّ شيء غريب في الكون كل شيء سار وفق نظامه المعتاد**».[1]

نلاحظ أن هذا اليوم مبهم و لم يذكر لنا وقت الانتقال إن كان ليلا أو نهارا ،صباحا أو مساء، ما وصل إلى القارئ أنّه مات فقط وجميع الأمور تسير وفق نظامها المعتاد، والكاتب لم يهتم بالزمن في البداية –تقريبا في عشر صفحات– لفتح مجال التّأويل الواسع وحشد مظاهر خروج الروح من الجسد وتجسيد المعاناة والعذابات كما في قوله: «**كانت لحظة انفصال الروح عن الجسد قاسية، بينما كان مولاي السالك كما سمعت المنادين له ذو اللّحية البيضاء، يمدّ لي يده ويسحبني نحوه، نحو بوّابة النّور التي انفتحت على كل الجهات حتى أعماني ضوؤها**».[2]

هذا المشهد البانورامي للموت يعكس لنا العتمة التي سيدخلها الكاتب ويعيشها ولكن ليست العتمة المعروفة بالظّلام، وإنما هي شدّة البياض الذي يعمي الأبصار، وعلى الرّغم من انتفاء الزمن هنا إلا أن الزمن النفسي حاضر بقوّة، وهو زمن التّجربة والعواطف وزمن الأفكار الذّهنية وهو بطبيعة الحال يختلف عن الزمن الكرونولوجي.

وهذا يدلّ على وجود زمنين في الرواية السيرية: الزمن الخاصّ وهو موجود في عالم البرزخ إلا أن الزمن فيه منتفٍ، يستخدم فيه الإحساس بالأشياء فقط، وهناك الزمن العام وهو الذي يستخدمه الكاتب لتأريخ الأحداث.

فزمن البرزخ يتّصل بالزمن السيكولوجي اتّصالا مباشرا وبه يقدّم الكاتب المحتوى النّفسي والعمليات النفسية يقول: «**في الحقيقة سعدت لشيء واحد وأنا أفتح عيني داخل الضباب الكثيف الذي يكاد يعمي البصر من شدّة نوره، أنّي لم أر عزرائيل ملاك الأرواح واقفا عند قبري باستقامته المعهودة**».[3]إنّ هذه التقنية التي قدّمها تشير إلى الهذيان، حيث قام بتصوير ما يتراءى له في ذهنه عن ملك الموت عزرائيل، وهو ما لا يمكن وصفه حتى في الخيال لكنّه وصفه وقال فيه: «**في يده دبّوسه الخشن المصنوع من جذوع الزبّوج القديم والمليء بالمسامير الحادّة،**

---

[1]– رواية سيرة المنتهى ، ص 19.

[2]– المصدر نفسه ، ص 23.

[3]– المصدر نفسه، ص 33.

كما كان يهدّدنا به دائما كبار القرية عندما نسرق أو نكذب».[1] إن هذا المقطع متمّم للسّابق وهو ذو طبيعة استثنائية؛ لأن البطل يفرح لعدم ملاقاة ملك الموت عزرائيل، ويخلق حالة من الارتباك لما سيأتي خاصة وأنّ الزمن متوقف، وهذا يعني أنّ هناك زلزلة في العالم الداخلي.

لقد منح عالم البرزخ تعبيرا فعّالا لحياة داخلية صاغها الكاتب لفظيا عن طريق السارد الذي تقمّص شخصيته وقام بسرد جميع الملاحظات من ذلك قوله: «**كنت بلا قبر ولا جدران ولا أتربة إذ وجدتني أتسلّق جبل النار بكل ما أتيت من صبر وقوّة، جسدي النّقي والمغسول الذي استعرته لم يكن لي لكنّي لبسته بلا قلق لدرجة أن أصبح يشبهني ويسعفني في كلّ حركاتي**».[2]

هذا النّشاط الحركي اللّاشعوري والالتباس بجسد غير جسده والتغلغل في مناطق مجهولة يجتمع فيها الجسدي والنفسي حيث يقوم السارد بأفعال تفيض بالدّلالات النّفسية والأحداث التي يقدّمها في إطار البرزخ، وتمتلك القدرة على النّفاذ إلى أعماق النّفس ممّا يجعل التركيز يقع عليها خاصّة عندما ينفذ إلى مناطق غامضة ومعقّدة تجمع العالم والبرزخ كما في قوله: «**اليوم لا أدري ما الذي تغيّر؟ ما الذي هزّني من أعمق شدوٍ في داخلي ورماني في برّية التّيه التي لن تقود إلا نحو جدّي، وإلا سأكون قد خسرت العمر كلّه، وآخرة ابتعدت أكثر ممّا تصوّرت وأنا صغير، لا أدري كيف وجدتني داخل جاذبية دفعة واحدة، كان من الصّعب عليّ مقاومتها، تفيض فيّ كالموجة الصاخبة، تسحبني إلى الوراء حتى أكاد أتمزّق على صخور الشطّ المهجور**».[3]

إنّ الجمع بين العالمين في هذه القطعة تجعل الزمن النفسي مجموعة من المنعكسات التخييلية استطاع من خلالها أن يصوّر أنشطة جسدية وأقوالا داخلية يقول: «**وأنا أتسلّق القمّة الجارحة التي كلّما تأملت شموخها وعلوّها زادت بعدا، تساءلت من الأعماق إذا ما كنت أملك حقيقة القوة الكافية للوصول إلى القمّة؟ قمّة التماهي والتناهي**».[4]وهنا نلمس تجاورا وتناظرا بين عالمين مختلفين فهذا الحديث يميل إلى الواقعية ولكن السارد قاله في عالم اللّاواقع، ومع ذلك نلمس وحدة وتماسكا مؤسّسة على التعدّد والتفكّك؛ لأنّ هذه الرواية السيرية تبدو في فهرسها مجموعة من حكايات مختلفة لا يوجد رابط بينها، ولكن بمجرد الدخول في عالم المحكيّ ينكشف النّقاب

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص 33.

(2)- المصدر نفسه ، ص 33.

(3)- المصدر نفسه، ص 32.

(4)- المصدر نفسه، ص 32.

عن الأحداث التي تجري للأشخاص وينكشف المسكوت عنه من خلال قوله: «**أتشبّث بكلّ قواي بالجبل الذي يوصلني إلى جدّي لأراه للمرّة الأولى وأسأله كما أشتهي عن الزمن الآفل وعن قلب طفولتي التي كانت تركض أمامي في عنفوانها كما في أيامها الأولى**».[1]

وهذا يحيل إلى أنّ عملية الاستذكار سوف تبدأ من خلال استحضار عالم طفولته وعالم أسرته ويبدأ الزمن الكرونولوجي في العمل.

2- الاسترجاع:

اهتم النقد الحديث بتقنية الاسترجاع، وتعتبر أحد المصادر الأساسية في الكتابة الروائية فهو "**ذاكرة النص**" [2]وبه يتلاعب الكاتب بالتّسلسل المنطقي للزمن حيث "**يترك فجوة في الرواية ويرجع إلى بعض الأحداث الماضية التي وقعت ما قبل زمن بداية الرواية أو ما بعدها، ويرويها في فترة لاحقة لحدوثها**". [3]

ومعنى ذلك فإنّ هذه التقنية تشكّل قطعا للتسلسل الزمني وتفتيتا لتراتبيته، فمن خلالها يعود الرّاوي إلى الوراء ليضيء ماضي الشخصيات أو الأحداث المتعلّقة بالسرد، ومن خلالها يقدّم للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبّع الحدث، وبالتالي "**فكل عودة للماضي تشكّل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصّة**".[4]

وإذا تتبعنا هذه التقنية في **ذاكرة الماء** نجدها تقدّم من عدّة بؤر أو منظورات أهمّها الأستاذ الجامعي، ابنته ريما، وزوجته مريم، وقد جاء الاسترجاع في أنواع مختلفة من حيث مستويات الزمن وغلب عليها الاسترجاع الخارجي الذي تعود أحداثه إلى ما قبل الرواية السيرية.

وقدّم الاسترجاع بالوصف المكاني وأثره في النفس، فحين يكون الظّلام ويشعل الضّوء الخلفي للصالة وتفتح النافذة عن آخرها ويتسرّب الهواء البارد، يتذكّر الأستاذ حدثا كان قبل أربعين سنة وما قالته العرافة لأمه بأن هذا الولد سيموت بالحديد إن لم تسمّه باسم الأولياء

---

(1)- رواية سيرة المنتهى، ص 33.

(2)- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 192.

(3)- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص40.

(4)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص121.

الصالحين وتتصدّق كثيرا يقول: «**أمام هذه الكومة من الأوراق والقصاصات الصحفية القديمة، لم أعد أتذكّر شيئا مهمّا سوى ما قالته العرافة لأمّي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي كانت أمّي حاملا بي. كانت تخطّ لها الأوشام على زندها وجسدها ووجهها وساقيها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعدّدة**».[1]

جاء هذا الاسترجاع عن طريق استعمال الفعل "أتذكّر" وهذا الاسترجاع الخارجي ضروري وهامّ في الكشف عن ماضي الشخصيات، ويفسر جزءًا كبيرا من مضمون النص ويبرّر لنا خوف الأستاذ من المدينة وغوايات الشوارع، ويأتي الاسترجاع من خلال استعمال ضمير المتكلم؛ لأنّ الشخصية تتحدّث عن ماضيها من خلال الذّاكرة، هذا ما يقوله الأستاذ الجامعي عندما تذكّر ميلاد ابنه ياسين بدمشق في قبو مفتوح على سماء نصف مغلقة: «**لا أذكر من ميلاده سوى جملتها التي بقيت بذاكرتي كالشّعلة وهي ترفعه بين يديها كالمسيح الصغير.**

- **طزّ فيهم وفي قوانينهم، ياسين يسواهم ويسوى كلّ قوانينهم التعسّفية، شفت ما أجمله**».[2]

كما يلعب ظلام الفجر دورا هاما في تحريك ذاكرة الأستاذ، فمنذ ثلاثين سنة يتذكّر صديقه جوني حيث يقول: «**أتذكّره الآن وهو واقف عند موقف الحافلات المواجهة للمدرسة القديمة التي حوّلت إلى مطعم مدرسي قبل أن تنهار نهائيا وتوضع مكانها بناية لا معنى مطلقا لوجودها، كان يحمل على ظهره جرابا أسودا، يخبئ فيه بعض كسوته وأعدادا من مجلة Salut Les Copains كان حزينا وجميلا في ذلك الفجر البارد، على ظهره قيتارته الدّائمة وفي يده اليمنى مذياعه الصغير sharp6**».[3] وهنا تظهر العلاقات الاجتماعية للأستاذ ويلقي إضاءة على حياته بتلمسان.

وتأخذ الاسترجاعات أبعادا تاريخية ودينية وجغرافية وهندسية وموسيقية، فمن خلال استرجاعات الأستاذ الجامعي يمكن قراءة تاريخ الجزائر القديم والحديث يقول: «**ماذا بقي من إيكوسيوم Icosium؟ فقد وُلدت كمدينة في القرن السّادس قبل الميلاد، تصوّري هذه العراقة**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 36.

[3]- المصدر نفسه، ص 38.

المذهلة؟! كانت علاقتها واسعة مع الجهة الأخرى من المتوسط، خصوصا مع إيطاليا الجنوبية والمستعمرات الإفريقية، وبعد سقوط قرطاج في سنة 146 قبل الميلاد دخلت مباشرة ضمن المملكة البربرية المستقلّة عن موريطانيا، لتُدمج عندما لُتِّنت في القرن الأول ميلادي في موريتانية القيصرية وبدأ تدمير أجزاء كبيرة منها أعيد بناؤها في القرن العاشر زمن الزيريّين ليصبح اسمها فيما بعد جزائر بني مزغنة».[1]ويواصل سرد تاريخ الجزائر وكيف تغير اسم إيكوسيوم إلى جزائر بني مزغنة، كما نلمس من خلال استرجاعاته وثيقة تاريخية هامة تسجّل لنا حال الجزائر في فترة التسعينيات، كما تسجّل بعض الحوادث الهامة، مثل مظاهرات 05 أكتوبر 1988.

وتحمل استرجاعات الأستاذ الجامعي وصفا جغرافيا تفصيليا للمكان، مثلما نجده يحدّد موقع "الجنينة" التي يجد فيها الباشوات راحتهم النفسية يقول: «**كانت الجنينة الواقعة في تقاطع الشوارع الرئيسية للمدينة بين باب عزّون وباب الوادي ومركز البحرية هي المكان الذي يجد فيه الباشوات لذتهم وراحتهم. يتنفسون البحر ويحلمون يوميا بترويض موجه وسفنه**»[2].ونستنتج هنا الحضور البارز والمكثّف للمكان في فضاء الاسترجاع، مثل حيّ القصبة الذي عاد بنا إلى تذكّر الأبواب والأماكن المطلّة على البحر، وتعود إلى المرحلة العثمانية من تاريخ الجزائر، كذلك الحجارة المتهالكة على أطراف البحر هي بقايا المرفأ القديم الذي بناه خير الدين في المنتصف الأول من القرن السادس عشر، حيث لم يبق فيه شيء مهم و لم يرمّم كما يجب.

ويستعيد السارد في ذاكرته وضعا يتعذّر عليه استرداده في الواقع، عندما يترلق مع ابنته ريما إلى المطعم الشعبي"مطعم الأقواس" وطلبا "الحريرة" فلم يجدا سوى "**الكسكس الملوكي والبروشيت والدجاج والفريت**"، عندها تذكّر الكسكس الشّعبي الذي تناوله في هذا المطعم مع زوجته، وتحضره زوليخا بالبهارات الشعبية وتقول مريم: «**ما عندي ما نقول يعطيكم الصحّة لازم نعرف من عمّتي زوليخا سرّ هذا الكسكس**».[3]

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 175.

[2]- المصدر نفسه، ص176.

[3]- المصدر نفسه، ص 180.

وليست الأمكنة فقط هي التي تحرّك تقنية الاسترجاع بل الموسيقى لها دور في ذلك؛ لأنّ البطل عندما بدأ يسمع صوتا يعلو شيئا فشيئا، كان قويّا لدرجة أنّه أحسّ بنفسه في غير المكان الذي كان فيه، نقله هذا الصوت إلى قسنطينة وتذكّر "الفرقاني والمالوف القسنطيني" والمغنّية الكبيرة آليس فينوسي، ويتذكّر جدّته إذ يقول: «**كانت جدّتي تأخذ المانيفال بين يديها ثم تبدأ في تدويرها وتضع أسطوانة الرّميتي أورنيت الوهرانية، وتنسحب إلى زاوية نصف مظلمة وتظلّ هناك تعيش هاجس الأغنيات بعمق. أصلا لم تسأل يوما عن جنسية المغنّي، أو دينه**».[1]وهذا يحيل إلى أن معظم الأشرطة القديمة كانت تنام في مخازن الإذاعات.

أما بالنسبة للاسترجاعات الدّاخلية فهي التي "**تعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخّر تقديمه في النص**".[2] وهذا النوع نادر بالنسبة للاسترجاعات الخارجية.

وما نلاحظه أنّ القصاصات الصحفية لها أثر بالغ في تحريك الذّاكرة، مثل القصاصات الصحفية من جريدة الشعب العدد 197 في الصفحة 14، دفعته إلى تذكّر المشهد الأخير من الكابوس الذي شاهده في فجر ذلك اليوم فيقول: «**هاه!! تذكّرت المشهد الأخير من الكابوس الذي غاب عني**».[3] وقدّم هذا الاسترجاع من خلال المونولوج، وهو استغوار في أعماق وعي الذات، وهذا ما يقدّم من منظور الأستاذ حيث يقول: «**تذكّرت كلمات صديقي الفنّان يوسف الذي اغتيل قبل يومين.**

يا كلّ صديقي.

يا صديقي.

يا بعض صديقي.

يا أنا.

إنّي أموت في دمك الحيّ.

من يستطيع أن يغتال بحرا أو شمسا أو شاعرا؟؟!

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 183.

[2]- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص34.

[3]- رواية ذاكرة الماء ، ص 15.

ومع ذلك قتلوك يا صديقي وأسكتوا البحر وغيّبوا الشمس مبكّرا».[1]

والملاحظ في هذا النوع من الاسترجاع أنّه لاحق لزمن بدء الحاضر السردي ويقع في محيطه، وكان ذلك نتيجة لتزامن الأحداث فلجأ الرّاوي إلى التغطية المتناوبة، حيث ترك شخصية ريما وصاحَب شخصية يوسف ليغطّي أحداثه ونفسيته.

ومن حيث مدى الاستذكار أو الاسترجاع؛ أي طول وقصر المدّة التي يستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، فإنّه يقاس بالوحدات الزمنية المسكوكة ؛أي السنوات أو الشهور أو الأيام، كما أنه يتفاوت بين الطول والقصر، فمثلا يمتدّ المدى عند الأستاذ الجامعي إلى القرن السّادس قبل الميلاد ويبدأ الزمن يتضاءل شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى سنة 1537 م. فالأستاذ الجامعي الذي عمره في زمن السرد أربعون سنة يسترجع ذكريات طفولته حتى قبل شهرين من ميلاده، فهذه عودة إلى الماضي البعيد يقول: «**منذ أكثر من أربعين سنة وقبل شهرين من ميلادي**».[2] ثم يتقلّص مدى الاسترجاع بشكل تدريجي وتراتبي كرونولوجي إلى طفولته، وهو تقريبا في السّادسة من عمره عندما كان يذهب إلى الحمّام مع والدته، وفي هذا السنّ يمنع الأولاد من دخول حمّامات النساء يقول: «**كانت أمي تدخلني بسهولة إلى الحمّام أمام عيني المسؤولة، لكن مع الزمن بدأت المسألة تتعقّد، كبرت وأمي ظلّت تصرّ على إدخالي معها**». [3]وفي هذه الحالة يكون مدى الاسترجاع أربعا وثلاثين عاما، ينقص المدى لثلاثين سنة أخرى عندما يتذكّر صديقه الفنان جوني في الصفحة السابعة والثلاثين(37) ثم ما يلبث أن يتقلص مدى الاسترجاع إلى يومين عندما يتذكّر صديقه الفنّان يوسف: «**يوسف الذي اغتيل قبل يومين**».[4]

أما عن الاسترجاعات في **سيرة المنتهى** فهي كذلك حاضرة بقوة ويتطلّع الكاتب دائما إلى الوراء ويعيد النظر في خبراته وتجاربه، وما يلاحظ عنها أنّها في معظمها داخلية، وكثيرا ما يتوقف الرّاوي عن التقدّم إلى الأمام عائدا إلى الوراء مدّة بعيدة من الزمن تقترب من خمس وخمسين سنة، يقصّ علينا حادثة الذئب رماد إذ يقول: «**رأيت ذئابا كثيرة في صغري كلّها كانت تخيفني، ذئب واحد ظلّ في ذاكرتي يخترق أحلامي في كلّ مرة. رأيته وأنا أرافق زهور أختي وهي تركض**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 20.

[2]- المصدر نفسه ، ص 11.

[3]- المصدر نفسه، ص 120.

[4]- المصدر نفسه، ص 20.

وراء أغنامها خوفا من الذّئاب، رأيته في البداية متخفّيا وراء شجرة بلّوط قديمة، كانت زهور قد ابتعدت قليلا عنّي، جلست فوق حجرة وبدأت أتأمّله... أوّل شيء أثارني فيه عيناه، لونهما الأصفر المائل نحو خضرة غريبة، ثم فروه الرّمادي الذي يخترقه بياض ثلجي صاف سمّيته في اللّحظة نفسها رماد... زهور غضبت منّي وهي تنصحني: *يا المهبول وحد النّهار ياكلك ذيب، شكون يثق في الذئاب إلا واحد مهبول كِما انت. الذيب خدّاع*».[1]

هذا الاسترجاع لم يلبث طويلا حتى اتحد بالحكاية الرئيسية؛ لأنّ محفّز الاسترجاع هو ذكره الجبل الأعظم والجلوس بسفحه، وهناك كانت الأغنام ترعى، وعندما يغفو يتخيّل نفسه ذئبا، فهذا التخيّل قاده إلى ذكر الواقعة التي حدثت له مع أخته زهور، وكيف غضبت منه لأنّه قدّم جميع الطعام للذئب رماد.

فهذا الاسترجاع لا يقتصر فقط على الخروج من زمن لآخر ولا استعادة الماضي، ولكن كان له أثره في الرّبط بين الحدث الآني وهو الصعود إلى جبل النار والسّعي لملاقاة جدّه الروخو. يقول: «**سيحدّثك قلبك يوما لفعل ذلك، فتصعد إلى جبل النار ولا شيء يرافقك في رحلة التّيه والتناهي إلا قلبك وحده سيكون طيرك وريحك ورفيقك في رحلة التّيه القاسية، حيث يواجه الإنسان الخواء والمبهم وحيدا**».[2] وما جرى في الماضي ملقيا الضّوء على قصة رماد وكيف تآلفت زهور معه بمرور الزمن وأصبحت تترك له حصّة من الطعام حيث يقول: «**بل إنّ وجوده كان يمنع الذئاب الأخرى من الاقتراب، وكلّما ابتعد خروف عن البقية طارده مثل كلب من كلابنا**».[3]

ثم ينتقل الاسترجاع إلى أبعد من ذلك إلى سنة 92 هـــ حيث يذكر فتح طارق بن زياد للأندلس يقول: «**طارق حمّلوه بشيء لم يكن يعرفه وخاضه كأيّ بطل عندما يجد نفسه أمام حرب عليه أن يخوضها. لم يكن يعرف أنّ المكائد وراءه كانت كبيرة**».[4] والظّاهر من هذا الاسترجاع أنّه خروج ملحوظ عن إطار الحكاية الرئيسية، إلا أنّه يعود للحديث عن الرّوخو ذي الأصل الأندلسي ويذكر مدينة غرناطة.

---

(1)- رواية سيرة المنتهى، ص31.

(2)- المصدر نفسه، ص 30.

(3)- المصدر نفسه، ص 31.

(4)- المصدر نفسه، ص 47.

لكن الكاتب يوغل في هذا الاسترجاع ويعود إلى "**أوّل يناير 1567 اليوم الموافق لسقوط غرناطة نهائيا واتّخذته اسبانيا عيدا لها**".[1] فالرّاوي هنا يتعرّض لحكايات حروب غرناطة الأخيرة التي بدأت في "**24 ديسمبر 1568**".[2]وهذه المفارقة السردية بعيدة المدى يتعرف القارئ من خلالها بالتّفصيل على تاريخ الأندلس ومحاكم التفتيش المقدس في واحد وثلاثين صفحة(31)، ويتعرف على المعركة الأخيرة في جبال البشرّات التي خاضها الرّوخو، وهو ما يدهش القارئ لكثافة المادّة التاريخية التي أُقحمت في السرد خاصّة وأنّها ذكرت في رواية البيت الأندلسي، وبالتّالي فرض إعادة قراءة تاريخ المورسكيين وأقحمه في الفصل الأول حتى لا يتجاهله القارئ، فقد كان عتبة قاسية عليه واحتار في جنس النص؛ لأنّه بصدد قراءة سيرة ذاتية لا رواية تاريخية، فهذا الاسترجاع على الرغم من كونه استرجاعا داخليا إلا أنه استرجاع خارج الحكاية؛ أي أنّه "**استرجاع داخلي يحتوي مضمونا حكائيا يختلف عن مضمون المحكيّ الأوّل**".[3]

فقد أدخل "سيد أحمد بن خليل الروخو" في منظومة الحكي، وأراد إضاءة سوابقه حتى يؤكّد لنا جذوره الأندلسية ويقنع نفسه بصدق الحكايات التي كانت ترويها جدّته، واستخدمه لتوجيهه في مسالك البرزخ مع المرأة ذات الشعر الأحمر وصاحبة الوردة الحمراء.

ثم يتقلص مدى الاسترجاع إلى سنة 1999 وكان سببه مثير عطري وبصري ارتبط بالماضي بصورة مباشرة حين شمّ رائحة الأكل وشاهد الطاولة حيث يقول: «**الرّعشة كانت كبيرة مصحوبة بعطر أكل جميل قادني بعيدا نحو حضن كنت أعرفه جيّدا. الطّاولة كانت مهيأة للعشاء**».[4]هذه الصورة قادته إلى تذكّر طاولة العشاء التي كانت تجمع الأسرة وبها الأكلة المفضلة للعائلة يقول: «**كانوا كلّهم هنا محلّقين حول الطاولة التي كان عليها صحن اللّفت والخرشوف الذي كانت رائحته آسرة، عرفتهم بلا أيّ جهد كانوا بنفس اللّباس الأبيض ميما أميزار بكل كبريائها، في حضنها صبي هادئ لا تظهر إلا بعض ملامحه الطّفولية، زوليخا أختي... بابا أحمد... عزيز أخي بابتسامته الأنيقة**».[5]

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص 57.

(2)- المصدر نفسه ، ص57.

(3)- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص244.

(4)- رواية سيرة المنتهى، ص 103.

(5)- المصدر نفسه، ص 104.

هذه المشاهدة البصرية كانت المحرّك الاسترجاعي والمهيّج للذّاكرة في استحضار عزيز عندما دخل المستشفى إذ يقول: «**ابتسامة عزيز لها دفء خاص. آخر مرّة رأيته كان ذلك في مستشفى فرانز فانون في شتاء 1999 وهو يستعدّ لإجراء عملية نزع ورم سكن بداخل العمود الفقري متخفّيا مثل الموت**».[1] إن عودة الكاتب إلى الماضي القريب وذكر موت عزيز، إنّما كان لذكر حالة اليأس التي عاشها أخوه وهو مقعد على الكرسي، لذلك فضّل إجراء العملية التي كانت نسبة نجاحها ضئيلة فإما أن يعيش أو يموت وينتهي من الألم يقول: «**عندما رآني أحادث الطّبيب الجرّاح رفرفت عيناه بيتم، عندما مشيت نحوه سألني وهو ينظر إلى عينيّ بحزن:**

- **أكّد لك الطبيب أن العملية صعبة وخطيرة أليس كذلك؟**
- **نعم حبيبي أنت من يقرّر يا غالي. نستطيع أن نوقف كلّ شيء الآن ونعود إلى البيت.**

تمنّيت في أعماقي أن يقول عزيز نعم لأشكر الجرّاح وأوقف العمليّة، لكنّه لم يفعل، على العكس من ذلك أكّد لي أنّ المسألة بالنّسبة له حيويّة».[2]

إن هذا المحكي المسترجع قدّم لنا معلومات عن الشخصية "عزيز" وحدّد لنا سلوكها وموقفها من العملية، وهذا الاسترجاع لا يخرج عن الخطّ الزمني الذي تشغله الحكاية الرئيسية بل جاء "**لسدّ ثغرة حكائية سابقة أدّت إلى عرقلة الاستمرارية الزمنية، وبسدّها أصبح الحكي منتظما**"؛[3] لأنّ الاسترجاعات السابقة كانت كلّها خارجة عن الحكاية حتى وإن تعلّقت بالشخصية، وأتى هذا الاستذكار في الصفحة 104 ليحسّ القارئ بأنّ الكاتب بدأ يدخله عالم النص الحقيقي.

ويتقلص الاسترجاع أكثر فأكثر ليصل إلى سنة 2004 ويسترجع الكاتب موت والدته، وما يميّز هذا الاسترجاع أنّه جاء عن طريق كلمة "ميما أميزار" إذ يقول: «**من سمّى أمّي أميزار التي كانت تعني في اللّغة الأمازيغية إلهة المطر أو قوس قزح لم يكن مخطئا فقد كانت بحرا من**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 104.

[2]- المصدر نفسه، ص 104.

[3]- مرشد أحمد:البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 249.

الخير».[1]هذه الكلمة حرّكت في نفسه ذكرى وفاة والدته حيث يقول: «**تمنّيت في أعماقي أن أكون بحرّية أمّي وأقول ما في قلبي عن ذلك اليوم القاسي الذي تركتنا فيه، وكيف قطعت في اللّيل الحالك من اللّيلة نفسها أكثر من 700كيلومتر، لا أفكر في شيء إلا التمنّي اليائس من القلب أن يكون كلّ ما حدث مجرد كابوس هارب، كابوس ستمحوه حقيقة الصباح، لكن الصباح الذي جاء كان يعجّ بالمعزّين وبالذين يبكون وبالمقبرة التي رحلت نحوها القرية بكاملها، وذلك الرّجل المسنّ الحاج معمّر الذي أخذ يدي ووضعها في صدره وقال وهو يرتعش من هول ما حدث: أمّك هنا في عمق القلب لم تكن أمّك وحدك فهي أمّ القرية كلّها، قبّلت رأسه وبكينا مع بعض».**[2]

فهذا المحكي المسترجع المتضمّن حزن واسيني وأهل القرية على موت أميزار، إنّما وظّفه ليكون مفتاحا للأحداث الجديدة التي تأتي بعده؛ إذ يترك عملية الاسترجاع لأمّه "أميزار" حيث يسمح لها بسرد حياتها بداية من زواجها وإنجابها محمد الذي توفّي قبل اكتمال سنة من عمره، بعده تنجب ثلاث بنات خيرة، زوليخا، وزْهور وأصبحت كما تقول: «**مضغة على لسان نساء أعمامك *دار أميزار مسكينة خالية، تجيب إلا البنات*».**[3]وتواصل سرد ذكرياتها وحديثها عن "الوحم" الذي يصيب المرأة الحامل، وهذا الاسترجاع كان بسبب السؤال المباشر من الشخصية المحاورة وهو واسيني الطّفل يقول: «**يمّا على واش تْوَحَّمْتِ وأنتِ حامل بي؟ لم أتردّد في أن أقول لك الحقيقة... قلت لك توحّمت على الثّلج، اندهشت وبرْقَقْت عينيك... رأيته لأوّل مرة في شهر جانفي وقد كسا الأرض كلّها كنت حاملا بك شربت منه، جمعته وأذبته في البقراج وحضرت به شايا كان أصفى وأحلى من ماء الغدير، عندما شرب منه والدك وحنّاك وجدّك اندهشوا من حلاوته».**[4]

فسؤال واسيني عن هذه الحادثة قاد الساردة بصورة واضحة إلى تحريك الاسترجاعات الرئيسية المتعلّقة بالسيرة، وهي استرجاعات نصية كبيرة تمتدّ سعتها إلى خمس صفحات، بعدها مباشرة يعود واسيني إلى عملية الاسترجاع بنفسه، وهذه المرّة سمع همسا خفيفا يأتي من بعيد يعيده

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 113.

[2]- المصدر نفسه ، ص 114.

[3]- المصدر نفسه، ص 115.

[4]- المصدر نفسه، ص 116.

خمسين سنة إلى الوراء، ويسترجع زوليخا فيقول: «**خمسون سنة من الغياب لم يتغير فيها شيء هي. هي. كما ارتسمت في ذاكرتي ولاح نورها في قلبي، بدأت تضحك وتتلمّس شعري... ارتسمت الغمّازتان بوضوح وهي تعاود الضّحك، ميما أميزار توحّمت بيك على الثلج وها أنت تدفع الثمن ويصبح شعرك كلّه ثلجا الشّح فيك هههههه، أنا عليّ توحّمت على باكورة كرموسة فايحة كانت في أعالي الشجرة، فظلّت حنّا فاطنة تبذل جهدا كبيرا وتضع الأخشاب والأحجار فقط لتلتحق بالفرع العالي من الشجرة وهي تردّد: *والله ما نخلّيها في خاطر بنتي وهي حامل وعندما مسّتها انزلقت وكسرت ساقها اليسرى*»**.[1]

إن عودة السارد إلى الماضي إنّما كان لترهين هذه الأحداث في الحاضر، "**وعملت في الوقت نفسه على جعل الاسترجاع ملتحما بمستوى القصّ الأوّل بصورة تضمن للقارئ الانتقال بين مستويات الزّمن من ماض وحاضر في حركة طبيعية غير مفتعلة**".[2]

كما برزت لنا مشاعر شخصية زوليخا وواسيني التي اتّسمت بالفرح بعد رؤيتهما لبعضهما، فهذا الاسترجاع كان من عمل الرّاوي، وسرعان ما تساهم فيه الشخصية وتسترجع الحدث الذي كُسرت فيه"حنّا فاطنة"، فظهر الصوت مزدوجا بين واسيني وأخته، وكان من أجل المقارنة بين الثّلج وما فعله بواسيني في كبره، والتين المجفف "الكرموس" الذي كسر جدّته.

ثم يعود الاسترجاع من جديد إلى الشخصية زوليخا، فتسترجع قصة أحمد وابنة عمه زهرة التي قتلها ظلما اعتقادا منه أنّها ضيّعت شرفها، ويمتدّ الاسترجاع في سعة صفحتين، ثم يعود الاسترجاع إلى سنة 1953 ويكون على لسان الشخصية "أميزار" أيضا التي تقول: «**لم أعش مع والدك طويلا ولكنّي كنت أفهمه جيدا، كنّا في نهايات شهر ديسمبر 1953 فهمت أنه كان في قلبه شيء ثقيل يريد قوله، ظننتها الغربة فقط، لم أفهم إلا لاحقا أنه كان يريد أن يخبرني بعلاقته مع مِيَا. هو لم يكن يعلم أنّي كنت أعرف قصّته بالتّفاصيل، وحتى الكازينو الذي كان يرتاده أيام السبت والعطل ليلعب فيه برفقتها وكيف تدرّجت علاقتهما**».[3]

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 120 – 121.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 84.

[3]- رواية سيرة المنتهى، ص 124.

وفي هذا الاسترجاع تدخل قصة طارئة على الحدث السردي وهي قصة ميا الفرنسية التي أحبّها والده، وهذه القصة هي خبر جزئي لا يحدث خللا في محتوى الحكاية إن حذف من النص السردي، ولكنّه يلعب دورا في الكشف عن شخصية أحمد الذي لم يكن سعيدا بهذه الحياة التي فرّقته عن زوجته أمّ أولاده مع أنّه يعيش في فرنسا برفقة ميا التي عشقته بجنون.

بعدها تذكّر حدث ولادته في عيد الأضحى وكيف سمّته بهذا الاسم وخالفت ما جرت عليه عادة القرية في أن يسمى الولد باسم المناسبة التي ولد فيها، هذه الحادثة بدورها تحرّك ذاكرة الكاتب وتعود به إلى سنين المأساة التي عاشها، وكيف حاولوا اغتياله لكنّ صدف الاسم تحميه من موت محقّق. ويعود هذا الاسترجاع إلى سنة 1995 ؛أي أنّه يتقدّم كثيرا إلى الأمام يقول: «**أسترجع خبر اغتيالي كما قرأته في جريدة النّصر اليومية التي تصدر بقسنطينة: اغتيال الروائي الجزائري واسيني الأعرج**».[1]وهنا يذكر الشخص الذي قُتل خطأً في مكانه «**الرجل الذي قُتل خطأً كان موظّفا بسيطا في الأمم المتّحدة، يمرّ كل صباح بالقرب من الجامعة قبل أن يذهب نحو عمله كان اسمه واسيني الأحرش**».[2]

لكن في الصّفحة التي تليها مباشرة يعود الاسترجاع أكثر إلى الوراء بالضّبط سنة 1965 أين يكتشف خبر نجاحه عند الحاج سليمان بعدما ظنّ أنّه فشل في الامتحان؛ لأنّه لم يجد اسمه ضمن قائمة النّاجحين يقول: «**الصّدفة هي التي قادت الحاج سليمان في ذلك اليوم الحار من صيف 1965إلى أن يفتح صفحة الجريدة التي لفّ له فيها البائع قطعة القماش التي اشتراها لابنته، فتح الصفحة وتسلّى فيها قبل أن ينام، فجأة عثر على اسمي Ouassini Laredj من بين النّاجحين في السّيزيام، أوصل الخبر لخاله أحمد زوج خالتي عائشة**».[3]

وما يمكن ملاحظته أنّ الكاتب لم يحترم التسلسل الزمني؛ إذ نراه يرجع إلى الوراء ثم يتقدم قليلا ثم يعود إلى الوراء مجدّدا وهذه التقنية "**تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 128.

[2]- المصدر نفسه، ص 128.

[3]- المصدر نفسه، ص 129.

تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتّخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاداً جديدة نتيجة لمرور الزمن".[1]

فعودة الرّاوي إلى ماضي الأحداث إنّما ليقدّم لنا صورة عنه أو خلاصة عن الأحداث التي لم نكن نعرفها لولا الارتداد الزمني إلى الوراء، ومن ذلك قوله: «**مع الزمن كوّنت ميما أميزار حزاما به أكثر من مائة لويزة تصلح لسدّ حاجات اليوم الأسود الذي يمكن أن يترل على العائلة كنسر جارح في أيّة لحظة، وتصلح أيضا لأيّام الفرح والأعراس، كانت أمّي كلما ارتدت لباسها البربري الملوّن بألوان قوس قزح المتدرّجة الفضفاض الذي يشبه لباس الشّاوية، كلّما وضعت عقد اللّويز المعشّق بأحجار الصحراء الكريمة في عنقها، وارتدت حزامها المكوّن أيضا من حبّات اللّويز المطبوعة، ووضعت الخلاخل الفضّية المرقّشة بالأحجار الكريمة التي ورثتها عن جدّتها، بدت كأميرة بربرية من عمق جبال تيغراو مع نساء أعمامي اللّواتي على الرّغم من حسدهنّ وغيرتهن من أمّي كن يتضامن في الأعراس والمآتم بقوّة، بمجرّد أن تنتهي هذه المواسم يعدن إلى عاداتهنّ القديمة بحقد متزايد وألسنة حارقة كمطرقة حدّاد**».[2]

إن الاسترجاع هنا سببه رؤية "اللّويزة" في عنق زوليخا، هذه الرؤية البصرية قادته إلى استرجاع طريقة تجميع القطع الذّهبية وتكوينها حزاما للأعراس وسدّ الحاجات اليومية إن ضاقت السبل، ممّا جعلنا نعيش الحدث معه مثلما وقع.

ونظرا لكون **سيرة المنتهى** استرجاعية بامتياز نضع الاسترجاعات في جدول للتوضيح:

الصفحة	المقاطع الاسترجاعية	المدى
من 138 إلى 147	يتذكر والده وقصّته مع ميا الفرنسية ثم يذكر كيف تعرّف عليها وكيف أجبره والده على الزواج من أميزار، ثم يذكر عودته إلى الجزائر لمحاربة المحتلّ وكيف يقع في أيدي الفرنسيين ويقتل تحت وطأة التعذيب.	1958 و3-4-أفريل 1959 الساعة منتصف الليل.
من154إلى160	يسترجع عمل أمّه بعد استشهاد والده وكيف حلّت جدّته حنّا فاطنة مكان أمّه في البيت، كما يسترجع عمله مع إخوته	بعد 1959

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية،ص193.

[2]- رواية سيرة المنتهى، ص 135 – 136 .

	لتجاوز صعاب الحياة اليومية وطمع عمه في الزواج من أمه.	
من167إلى169	يسترجع جدّته "حنا فاطنة" التي كانت تروي له القصص القديمة، ويتذكّر الفعل الذي أحزنه كثيرا وهو رميه الماء على الفلفل الأحمر المجفف.	بعد 1959
من186إلى 195	يسترجع الأيام التي كان يدرسها في المسجد وكيف سرق نسخة ألف ليلة وليلة.	تقريبا 1967
202	يسترجع ذهابه إلى العمرة	///////
من233إلى244	يسترجع ذهابه إلى الحمّام مع أمّه ويتذكّر مدينة مغنية وهذا، الاستجاع متطابق مع الذي وجدناه في ذاكرة الماء؛ حيث استخدم تقنية القصّ واللّصق: الفقرات نفسها وحكايات النسوة نفسها في الحمام، والحديث نفسه مع حليمة. كذلك يتحدث عن المرأة الرخامية "المولیما" وكيف حطّمها رئيس البلدية.	تقريبا1959 /1960
من267إلى 282	يسترجع ذكرياته بثانوية ابن زرجب عندما مرّ عليه رامي ابن عمّه يوم الأحد وخرجا، حيث تبادلا أطراف الحديث عن العلاقات الخاصة، ثمّ يسترجع ذكريات الماخور وتعرفه على آمنة وذكر قصتها مع ابن عمها.	1972
من289إلى 295	يسترجع من جديد مغامراته مع آمنة حبّه الأول.	1972
من348إلى351	يسترجع عام القحط الذي أصاب القرية وأول تجربة ذبح فيها دجاجة وهي الأولى والأخيرة؛ لأنها قاومت الموت بشدّة، كما يذكر صيده للقطط والعصافير والبحث عن بيض "الحجل" في الغابات.	//////////////

من364إلى 372	يسترجع الطفل "عكّو" الذي ولد مشوه الخلقة وكان يخافه إلى أن دفعه في مرّة من المرات وسقط في حوض الماء. ثم يسترجع المعلم الذي أهانه في القسم بشدّة؛ لأنه دافع عن سيرفانتس. ويسترجع أستاذ اللغة الفرنسية "دروو" الذي فتح آفاقه للقراءة الواعية وحصوله على التهنئة التعليمية؛ لأنه من الأوائل مع هدية، وهي علبة كبيرة من الكتب في مختلف المجالات في الشعر والبلاغة والقصص المثالية والروايات.	/////// تقريبا 1970
من397إلى421.	ثم يعود الاسترجاع إلى الوراء أكثر ويتحدّث عن سرفانتس والتحاقه بالعسكرية، وذكر رحلته البحرية وكيف فقد ذراعه الأيسر. يسترجع قوات الدّون خوان النّمساوي التي احتلت تونس ويذكر محاولات سرفانتس للهرب.	1570 20يوليو 1571 8أكتوبر 1573 مارس 1578 وسبتمبر1579
من443إلى446	يسترجع سفره إلى الولايات المتحدة الأمريكية والرحلة التي ذهب فيها إلى نهر نياغارا رفقة ديانا.	///////////

وما يبيّنه هذا الجدول أن تقنية الارتداد إلى الماضي لم تكن منظّمة، كما أنّ سعة الاسترجاع تطول جدّا، تقريبا في كل المقاطع من ستّ صفحات فما فوق، فهذا الماضي الذي وظّفه كأنّه حاضر، ومثّل جوهر الحياة وكان مؤشّرا إلى ذاكرة الكاتب اليقظة ولعبت الدّور الأساسي في تشكيل بنية النص؛ لأنه استذكاري بامتياز حيث أضاء الشخصيات والأحداث، وكشف العلائق بين الشخصيات في الزمن الماضي.

3- الاستباق:

بما أن الاسترجاع -كما قلنا عنه- يقدم للقارئ معلومات ماضية حول الشخصية أو الحدث، وحضوره كان واسعا إن لم نقل أن النص السردي انبنى عليه بنسبة كبيرة خاصة في **سيرة المنتهى**، فإن الاستباق يكون أقل حضورا إن لم نقل أيضا أنّه نادر، لأنّه تصوير مستقبلي للحدث الذي سيأتي مفصّلا فيما بعد.

ونلمس الاستباق في **ذاكرة الماء** ثلاث مرات: الأول برز في الحلم كوسيلة استباقية؛ إذ يمهّد الروائي لحالة الموت بإشارة استباقية تتجلّى في الحلم الذي رآه «**في اللّيلة التي مضت أو في ربعها الأخير رأيت أشياءً كثيرة في الحلم محزنة داستني سيارة ومزّقتني...**».[1]

فهذا الحلم هو إشارة استباقية إلى موت الأستاذ فقاد الروائي القارئ إلى الظنّ أنّه سيموت و لم يكتشف الحقيقة إلاّ في آخر صفحة من الرّواية، فإشارة الموت تجعل القارئ يحسّ بالحدث من خلال الحلم وكأنّ الحلم وسيلة تواصل روحي تجسّد عمق العلاقة بالأشخاص، فهذا الاستباق الزمني هو تمهيدي لحدث أساسي في متن النص السردي.

أما الاستباق الثاني فيظهر في البرنامج اليومي للأستاذ يقول: «**تأمّلت رزنامة البرنامج اليومي المعلّقة على الباب: البريد. المطعم. المطبعة. الجنازة. ثم العودة، عشرون عصفورا تفاديا للخروج النّجاي، والموت العبثي**».[2]فقد أعلن الرّاوي صراحة عن الأحداث التي سيأتي سردها فيما بعد بصورة تفصيلية، ولكنّه في الوقت نفسه استباق تمهيدي.

وبما أنّ الأحداث تدور في يوم واحد لمدة أربع عشرة ساعة، فهذه هي المحطات الرئيسية التي تتوقف عندها رحلة الأستاذ، ولما كانت هذه هي النواة الاستباقية الثانية فإنّ ما ميّزها هو لا يقينيتها بمعنى أنّها وضعت القارئ في حيرة: هل ستنفذ هذه الرزنامة أم لا؟

ولكن انتظار القارئ ولهفته يزدادان كلّما تقدّم زمن السرد، ومع كل حركة لعقارب الساعة يتّجه القارئ إلى نهاية الاستباق في القسم الثاني من الرواية على الساعة السابعة صباحا وأربعين دقيقة؛ أي مع خروج الأستاذ الجامعي من البيت والبدء في تنفيذ هذه الرزنامة التي نعتبرها الاستباق الثالث يقول:

«أوّلا: رسالة إلى مريم.

ثانيا: المكتبة والبريد.

ثالثا: المطبعة والاستفسار عن روايتي.

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 13.

[2]- المصدر نفسه ، ص 14.

رابعا: الحوار مع نادية في المطعم (لا أحد يعرف المكان إلا أنا وهي).

خامسا: المقبرة. وحضور جنازة صديقي الفنان.

سادسا: العودة في حدود الخامسة (إذا كانت هناك عودة)».[1]

هذا الاستباق الثالث أكّد الاستباق الثاني وانتزع الحيرة من ذهن القارئ، حيث أعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في الصفحات التالية.

أما في **سيرة المنتهى** فالاستباقات نادرة الحضور ويمكن حصرها فيما يلي:

الاستباق الأول ظهر في قوله: «**عطر عرفته من رائحته: الخزامى الذي كانت تحبّه جدّتي، ثم فجأة انسحب ليخلّف وراءه عطرا خاصا. العطر الذي كان يجعل جسد حبيبتي مينا في حالة تفتّح واشتهاء كلّي. عطرنا المشترك الذي أغرقنا في رائحة البنفسج البرّي Hyacinthus orientalis مستخلص مينا الذي وضعته في يدي عندما خرجت من غرفتها في آخر مرّة في الدّار الكبيرة أو قصر عيشة الطّويلة. الماخور الذي كانت تديره**».[2]

هذا الاستباق التّمهيدي هو إعلان عن بذرة ألقاها الكاتب لنرى نموّها فيما بعد في النص السردي، وهي تطلُّعٌ اتّكأ عليه الكاتب ليبيّن لنا مستقبل الشخصية "مينا" خاصّة عندما يقول: «**قالت مينا بحزن: هو عطري معك تذكّرني فقط، ربما لم أكن لك بالشكل الذي أردته لكنّي لم أكن لغيرك أبدا، لم يكن عمري قد تخطّى عتبات المراهقة القلقة، لا أدري لماذا في ذلك اليوم كانت مينا حزينة، ربّما لأنها تمنّت أن تشبه نفسها فقط لتكون لي**».[3]

فهذا الإعلان جعل القارئ يترقّب في الصفحات الموالية من هي مينا؟ وما هي علاقتها بواسيني؟ فقد كانت بمثابة طعم ألقاه الكاتب لاصطياد القارئ والتحقّق من هذه الشخصية الطارئة، فهذا الاستباق هو قفزة نحو المجهول؛ لأنّه ظهر بشكل أحلام في عالم الغيب.

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 229.

[2]- رواية سيرة المنتهى، ص 40.

[3]- المصدر نفسه، ص 40.

ويواصل القارئ فعل القراءة يتحقّق من أمر مينا إلى أن يتأكّد له الأمر نوعا ما عندما يتتبّع المرأة ذات الشعر الأحمر والوردة الحمراء، التي ترافق واسيني في المعابر أو المسالك لكنّه لم يكن يراها، وتبدأ في الظّهور تدريجيا في منتصف السّيرة حيث يقول: «**كنت مفتونا بها... في اللّحظة التي حاولت أن أقول لها مينا كانت تفعل بي الشّيء نفسه، وضعت ذات الشعر الأحمر أصابعها على فمي كأنّها لا تريديني أن أتكلّم ولا حتى أنطق بالاسم، لا مبرّر لذلك ربما مجرّد غيرة نسوية**».[1]

وبعد هذا يستخدم الكاتب تقنية المشاهد السينمائية التي تعتمد على التّشويق وتُخفي ملامح الشخصية، حيث تأمر المرأة واسيني بأن يفتح عينيه قليلا فقط وتسأله ماذا ترى؟ ثم تطلب منه أن يفتح أكثر فأكثر وتعاود السّؤال مرّة أخرى، وفي كلّ مرّة تعطيه بعض الدلائل ليتعرّف عليها. ويكون هذا التصوير في سبع صفحات وهذا المقتطف يوضح ما قلناه:

« - سينو...تشتهي أن تراني يا قلبي؟

- **محروق من أجل ذلك.**
- **شوف حبيبي. نتّفق أوّلا. سأتركك ترى قلبي. ما دمت تريد ذلك. لكن ليس دفعة واحدة.افتح فقط عينيك بهدوء. يجب أن تراني شيئا فشيئا لكي لا تخسرني إلى الأبد ولا أخسرك أيضا...**
- ...

ثمّ بدأت تنزع أصابعها واحدا واحدا من على وجهي وعلى عيني.
سأسألك في كلّ مرحلة وأنت تجيب بما تراه أمام عينيك.

...

- **ماذا ترى؟**
- **ظلمة يخترقها نور خفيف، يغمره لون بنفسجيّ غامق ولا شيء غيره. عفوا أرى أيضا ذرّات دقيقة تلمع كحبّات الفضّة، ونقاطا حمراء صغيرة غير ثابتة تتحرّك كاللّعب النارية.**
- **افتح قليلا أكثر ...**

---

[1]-رواية سيرة المنتهى ، ص 256.

- ها أنا ذا قد فعلت.
- ماذا ترى الآن؟
- يااااه. أكثر من المرّة السابقة. أيّة دهشة؟ أشعّة كثيرة سائلة كالماء، تتداخل فيما بينها. تتجاذب وتتنافر، وفي أحيان كثيرة تتماهى في بعضها البعض.
- هل ذهب السّواد كلّيا؟
- لا سواد يا قلبي...
- ...
- افتح عينيك أكثر. ماذا ترى الآن؟
- يااااي، سأموت أنا الميّت الحيّ. أرى جسدك النّحاسي كأنّه منحوتة من منحوتات رودان...
- واصل حبيبي. قل لي ماذا ترى؟
- أرى جسدك لكنّه مثل اللّوحة الزّيتية التي صُبّ عليها الماء فانمحت حدود ألوانها.
- افتح أكثر قليلا يا قلبي. أعذرني إنّي أعذّبك. لكن أريدك أن تراني، لا أن تخسرني.
- كيف أخسرك؟
- لا أريد لك أن تصاب بالعمى في اللّحظة التي أمنحني فيها لك. ماذا ترى الآن؟
- يااااه كلّ شيء أصبح واضحا أو يكاد. أرى جسدا من فرح مثقلا بالنّور وأرى وراءك بالضّبط خيطا من الماء، بنفسجيّ اللّون، أرى قليلا عينيك اللّتين لا لون لهما عينان مائيتان ...يااااه سبحان الله تتشابهان بشكل غريب...عيني.....
- ششششت.
- ....
- مدّت يدها نحوي قبّلتني ثمّ ضمّتني بقوّة
- أحبّكَ[1]

وهنا يتحوّل القارئ معها وكأنّه في قاعة سينما يشاهد فلما رومنسيا، إلى أن يتعرّف عليها واسيني لكنّه خاف من البوح باسمها وذكر قصّة الحبّ القديمة، لكنّ المرأة تصرّ على سماع القصة

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 255-260.

وبعدها يتأكّد أنّها مينا حبّه الأول ويقول: «**كدت أصرخ، ولكنّي لم أفعل، أيتها المهبولة التي سرقت منّي كل حواسي أين كنت كل هذا الزمن؟**».[1]

وبعد هذه التقديمات نتعرف على شخصية مينا بداية من الصفحة (277) وتأكّد للقارئ أن مينا هي شخصية حقيقية عاشت مع الكاتب في مرحلة المراهقة.

أما عن الاستباق الثاني فقد كان في قوله: «**اشتهيت أن أقبّل رأس حنّا لو كانت التحقت بالمجموعة، وأطلب الصّفح منها يوم بعثتني أقرأ القرآن في المدرسة القرآنية عند سيّدي سعيد، فعدت لها بكتاب مسروق من الجامع اسمه ألف ليلة وليلة، وظلّت حتى موتها تعتقد أنّه القرآن الذي سيفتح أمامي أبواب الكتابة عن أجدادي الأندلسيّين، أن أمدّ رأسي نحو زوليخا وأضمّها إلى– صدري لأنّها منذ أن سرقها الموت في السنة السابعة عشر من عمرها في 1961 وأنا أشعر بيتم. أن أرجو أبي وأقول له ضع المنشفة الكبيرة على رأسي لأتجرّأ وأسأله أصعب وأقسى سؤال، أمّي غفرت له وأنا لم أفهمه: لماذا تركت أمّي وحيدة يا أبي.**»[2]

نلاحظ هنا أن الكاتب قدّم لنا ثلاثة أحداث استباقية، وهي ليست متعلّقة بالسارد فقط بل تتعدّاه إلى شخصيات أخرى، وكان هذا تنويها بمحطّات أساسية مقبلة؛ لأنه تعرّض بالتّفصيل لحادثة سرقة كتاب ألف ليلة وليلة من الصفحة 186 إلى الصفحة 196. والحادثة المتعلّقة بوالده وعلاقته بميا كانت في الصفحة 138 إلى الصفحة 147. ويتحدّث عن زوليخا التي توفيت سنة 1961 ويسرد أحداثها بدءًا من الصفحة120 إلى الصفحة 123.

ومن خلال الاسترجاع والاستباق الزمني فقد مثّلا عصب الكتابة السردية؛ لأن الكاتب ينطلق من حاضر السرد الذي يمكن أن نعتبره درجة الصّفر، وتتمّ حركة استرجاعية إلى الوراء عبر الذّاكرة والذّكريات، وحركة استباقية إلى الأمام عبر الحلم والتوقّع والتنبّؤ، وذلك بحكي أحداث لن تقع إلا بعد وقت لاحق من الاستباق.

وتسعى المفارقتان إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث حيث يتجاوز الكاتب التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية، ومن جهة أخرى اختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية

---

[1]– رواية سيرة المنتهى ، ص 263.

[2]– المصدر نفسه ، ص 111.

والوظيفة، فالمقاطع الاستباقية ظهرت بصورة إشارات سريعة تشغل حيّزا لغويّا قصيرا في السرد لا يمتد أكثر من سبعة أسطر، باستثناء الاستباق الخاص بمينا، في حين شغل الاسترجاع الحكائي حيّزا أكبر في السرد امتد إلى أكثر من عشر صفحات باعتباره يثير الماضي ويمنحه استمرارية الحضور.

5- الفضاء السيري:

نظرا لاختلاف النقاد والدّارسين في تحديد المصطلح المتعلّق بالمكان فضّلت استخدام مصطلح الفضاء؛ لأنّه الأعمّ والأشمل فالمكان يدلّ على المكان المنفرد أما الفضاء فهو مجموع الأمكنة التي تظهر في العمل السردي "**كما يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدّى المحدّد والمجسّد لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتّسع لها مقولة الفضاء**".[1] وقد حدّده عبد المالك مرتاض بقوله: «**والفضاء يعني الفراغ**».[2]وهذا ما جعله يفضّل كلمة الحيّز عن الفضاء؛ لأنه مصطلح قاصر يدل على الخواء والفراغ.

ولما كانت السّيرة الذاتية مرتبطة بالرواية، فإن الفضاء يتكون عن طريق التحام السرد بالوصف؛ لأنّه لا يمكنه أن يتكوّن دون وصف يجعله يحتلّ مكانة خاصة بين الوسائط السردية كما أنّ استقصاء خصوصياته في السّيرة يعتبر وسيلة لتحفيز القدرة والطاقة التخيلية حتى نستحضر الصور بوصفها مكانا مفترضا يستند إلى اعتبارات الكاتب ومنطلقاته، فهو مكان بنيته الكلمات ودلالتها وما تبعثه في الذهن من صور وتخيّلات؛ لأنّ القارئ عندما يشرع في فعل القراءة فإنّه ينتقل من المكان الطبيعي إلى المكان المتخيّل.

وفي مجال الكلام عن الفضاء نحاول أن نكتشفه في **ذاكرة الماء**؛ لأنّ الكاتب وظفه توظيفا متميزا يحمل أحاسيس الشّخصيات، ويفسّر أسباب الأحداث كما يعبّر عن وجهة نظر فكرية وإيديولوجية.

أ- المدينة:

أوّل الأمكنة التي نجدها مسيطرة هي **المدينة** التي تعتبر فضاءً ممتدّا، وتجري فيها معظم الأحداث فهي المرجع الجغرافي لها، ولا يمكن أن نعتبرها في **ذاكرة الماء** مكانا أليفا؛ لأنها تعتبر مدينة للقتل المجّاني والعبث منذ البداية، حيث يقول: «**إذا خرجت وانحدرت باتّجاه المدينة**

---

(1)- سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الفضائية في السيرة الشعبية ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص240.

(2)- عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية وتفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص102.

ستكون غوايات الشوارع قادتني نحو الموت».[1] وتبرز هنا كراهية السارد للمدينة؛ لأنّه سيتعرّض للقتل، فهو دائما يحاول تفادي الخروج؛ لأن هذه المدينة هي عدوّه الأكبر خاصة لمّا تغيّرت معالمها إذ يقول: «**لا يعقل أن تسرق المدينة بهذه السرعة، ما يزال فيها شيء من الحياة يصرّ بشكل دائم على البقاء والمقاومة».**[2]ونلاحظ انتقال الصّراع بين الحياة والموت إلى المدينة، فهي تحاول الحفاظ على معالمها لكنّ الظروف الاجتماعية وقفت حائلا دون ذلك حيث يقول: «**نهايات الأسبوع صارت قيامة. ننتظر بفارغ الصّبر زوالنا لنعود إلى العمل. كانت تتكرّر بشكل ميّت. الناس لا يخرجون وإذا خرجوا فمن أجل الصّلاة ثم العودة إلى البيت بخطوات رتيبة محسوبة ومتكرّرة. انسحب كلّ شيء من المدينة. الشوارع الزاهية . الأغاني. الألوان. الألبسة. الصبيات. صارت المدينة فجأة ذكورية وبدون معنى داخلي حتى الحمامات التي تعوّدت أن تملأ المكان أيّام الآحاد مع السياح والزوّار الوافدين، أصبح من العسير عليها تحمّل خواءات الجمعة. غادرت أماكنها، أو انزوت داخل الحفرة المغلقة في الأسطح والسّقوف وسط ظلمة تزداد كثافة في أعيننا».**[3]

إن هذه الصورة تحسّسنا بنفور الكاتب من المدينة؛ لأنّها تحوّلت بشكل مفاجئ من مدينة جميلة مثل المرأة الشابة العاشقة للحياة إلى مدينة أكثر ظلمة وموحشة وذكورية، يتحرّك الناس فيها برتابة مملّة مقلقة، فالكاتب لم يعد ينظر إليها نظرة المكان المُشتهى، وهو ما أدخل القارئ في حيرة خاصة أنّ هذه الأوصاف كانت في مقدّمة العمل السردي، وهو ما جعله يبحث عن أسباب هذا التغيّر؛ لأنه يذكر بعد ذلك مغادرة الفنانين لمدنهم إذ يقول: «**هل عرفتْ رينات الوهرانية مدينة أخرى غير مدينتها وهران؟ هل عرفت آليس فينوسي عشقا آخر سوى مدينتها قسنطينة وأحيائها الشعبية. هل عرفت طيطما حنينا لغير تلمسان. وين راحوا؟؟».**[4]

وهنا يتأكد لنا الاستخدام الإيديولوجي للمكان؛ إذ أراد الكاتب إضفاء لمسة حسية حتى يتمكّن من تشخيص الواقع الاجتماعي، وهو ما لاحظناه في الملفوظ السابق، حيث ذكر لنا أنّ الناس لا يخرجون يوم الجمعة إلا للصّلاة ثم العودة مباشرة إلى البيت، وفي السّابق كانت أيام العطل

---

(1)–رواية ذاكرة الماء، ص 12.

(2)– المصدر نفسه، ص 21.

(3)– المصدر نفسه ، ص 34.

(4)– المصدر نفسه ، ص 39 – 40.

للسياحة والتّرفيه عن النفس، لكن بسبب التغيّرات السياسية والأمنية تبدّلت حياة النّاس فجأة وتحوّلت المدينة بكاملها، حيث شوّهت حيطانها بالشّعارات التي تكتبها الطّائفة المضادّة حيث يقول: «**كتبوا على حيطان المدينة وفي المحلّات وعند بوابات الساحات والمقاهي الشعبية:**

أيّها الشيوعيون. ستذبحون حتى ولو تشبّثتم بأستار الكعبة.

قل إنّ الإرهاب من أمر ربّي».[1]

ومن هنا نكتشف الإجابة عن الأسئلة التي طرحها في الفقرات السابقة "وين راحوا؟؟" ونكتشف لماذا "غوايات الشوارع" تقود الكاتب نحو الموت؟ فهذا القول الأخير يخرجنا من حيرة التّساؤل ويأخذنا إلى الدّهشة والدّخول في رحلة سردية أخرى نبحث فيها عن مظاهر التحوّل التي أصابت المدينة إذ يقول: «**هل يعقل أن تتنكّر المدينة لتربتها وذاكرتها ودمها بهذه السرعة؟**».[2]

هذا الاستفهام تأتي بعده صورة سردية تصويرية فيها: «**مع أنّ هذه المدينة شيء آخر. لذيذة هي في الصّباحات الأولى عندما نتأمّل مارّتها من داخل مقهى "لابراس" المواجه للجامعة، أو ونحن في شوارعها وممرّاتها المؤدّية إلى الجامعة وأزقّتها، أو ونحن نقف في زاوية ما بجانب محلّ "باطا"، وننظر بدهشة المكتشف للمرّة الأولى إلى هندسة بناياتها وزخرفات شرفاتها المذهلة، أو تخطيطات الموزاييك التي تعطي مياه الأمطار التي تغسلها إشعاعا خاصّا لألوانها الآجورية. أقواس البنيات التركّية والأوربية والتّماثيل العارية لملائكة ضائعين يرفعون بلذّة شرفات تطلّ منها نساء جميلات في مساءات الخريف الذي دخل هذه السنة مبكّرا**».[3]

هذه الصورة المطوّلة تصف لنا المدينة في أيامها القديمة، أيام الفرح حيث تجلّى لنا التنقّل في مختلف الجهات من المقهى والشوارع والأزقة ممّا يحيل إلى الاستقرار السياسي والاجتماعي في البلاد بصفة عامة. وهنا تتحدّد المادّة الحكائية التي ستلاحق الأحداث إذ يقول: «**ماذا بقي الآن من هذه التّماثيل وهذه الأوجه؟ لا شيء. البعض منها نزع بكلّ بساطة وعوّضته البلدية بكتل إسمنتية ثقيلة بحجّة أنّ الشّرفات صارت قديمة ويمكن أن تسقط على المّارة، أو بكلّ بساطة شُوّهت في**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 50.

[2]- المصدر نفسه ، ص 53.

[3]- المصدر نفسه، ص 53.

منتصفات أجسادها وأغلقت بقطع إسمنتية في إطار حملة تهذيب المدينة التي قامت بها البلدية الجديدة، التي أضافت نعوتها لكلّ التسميات البسيطة، فصارت البلدية بلدية إسلامية والسوق السوق الإسلامية، ومراحيض المدينة المراحيض الإسلامية، المزبلة المزبلة الإسلامية... حتى مقهى اللّوتس وهو علامة المدينة منذ زمن بعيد حُوّل إلى محلّ لبيع الستائر الإسلامية المستوردة من الطايوان والفلبين وطاطي(فرنسا) ودمشق، وسوق مليليا ،وجدّة وجوطية مغنية. ومقهى الجميلات المعروف الكوك هاردي إبّان الثورة الوطنية، تحوّل بقدرة غبية لا ذاكرة لها إلى صيدلية تحتل مكانا لم يكن لها على الإطلاق».[1]

هذه المدينة التي حُدّدت بالجزائر العاصمة حَدّدت لنا مزاج الشخصية في الماضي وجعلها الكاتب كإطار يريد منه دلالة القمع والطّمس التي مورست على المدينة، وانتقلت إلى الأشخاص حيث يقول: «**والمدينة هي المدينة والناس هم الناس يمشون رؤوسهم منكّسة كالرّايات المهزومة. حتى مقهى لابراس منذ اغتيال أستاذ التّرجمة فيه لم يعد مغريا، وبدأ يتحوّل إلى مزبلة مقابلة للجامعة، التّفكير في الدّخول إليه يورث حنينا محزنا وغامضا أكثر من الخوف، من الموت**».[2]

فهذه الصّورة للمكان توحي بالظّلمة واليأس الذي أصاب الكاتب بعد مقتل أستاذ الترجمة فيه، فتحوّل هذا المكان إلى شبح ومبعث للخوف بعدما كان ماضيه ملتقى للأحبة ومكانا للفرح والأمل، وهذه إشارة إلى تحوّل الأحداث واتجاهها نحو الدّموية والظلمة وفيه يقول: «**الحيّ بكامله صار مقلقا. عبر امتدادات ديدوش مراد بكاملها، مرورا بالجامعة وديوان المطبوعات الجامعية، ومقصف طالب عبد الرّحيم، وبتزيريا الكلّية، كلّها تآكلت تدريجيا ونهبت بهدوء وصمت لتصبح محلّات لبيع المهرّبات بواجهات يملكها خواص، وأسطح ما تزال تابعة للجامعة. شيء في هذه البلاد يسيّر أسرارها بشكل خرافي، لم يبق من أملاك الكلّية القديمة إلا ديوان المطبوعات الجامعية**».[3]

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 54.

[2] - المصدر نفسه ، ص 54.

[3]- المصدر نفسه ، ص 54.

هكذا شُوّهت المدينة وتغيّرت معالمها بوحشية وطُمست أشكال من حضارتها باسم الدّين، فهذه الحملة التي كان ظاهرها "تهذيب المدينة" باطنها أخطر من هذا بكثير، بل هي حملة تدميرية للتاريخ تحت راية الإسلام، وتدمير للعادات والتّقاليد والأعراف، حيث سعت الجهات الخفيّة إلى نسف ذاكرة المكان وتغيير هويّة الفضاء إلى "المدينة الإسلامية"، وتغيير الأسماء القديمة بإضافة كلمة "الإسلامية" فالمكان القديم أَلِفه الكاتب وأحبّه ويتوق إليه، وتصويرُه للتحوّل أبرز حنينه بشكل واضح.

ونلمس كذلك أنّ الكاتب يمزج وصف الأمكنة بين التّصنيفي والتّعبيري، فالوصف التّصنيفي حاول فيه الإحاطة بالمكان وتجسيده مع تصوير إحساس المتلقّي وموقفه منه، وتبيّن في دهشة المارّة الذين يكتشفون الهندسة المعمارية للبنايات أوّل مرّة، كما بيّن لنا أثر الأمكنة المتحولة على الناس الذين أصبحوا يمشون ورؤوسهم منكّسة كالرّايات المهزومة.

ولما كانت الأحداث كلّها مأساوية تناسبت هذه الأمكنة مع الحالة النفسية للبطل التي تأزّمت وحضرت المدينة كعنصر ضروري لبناء السرد ومعرفة الشخصيات وأحوال البلاد، يقول: «**من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشّكل الهمجي وبهذه السّرعة وسادة الأمر والنهي لا يعلمون؟ المدينة بدأت تزحف نحو الانقراض ليحلّ محلّها ريف بدون عقل ولا تاريخ ولا ذاكرة سوى الجفاف والرمل، ثمّ الرمل. ثمّ الرمل وحده الذي حوّل ساحات الشهداء والشوارع إلى ممرّات لبيع سلع التّهريب المقنّن الآتية من كلّ أطراف الدّنيا**».[1]

فهذه الصّورة هي صورة لانهيار المدينة وانهيار الكاتب الذي كان يقيم علاقة حميمة مع الأمكنة، فالمدينة هي الموت والدّمار وهما الجوّ النفسي الملائم لأزمة المأساة التي يعيشها، حيث أبرز لنا التّدهور الذي طالها؛ لأنّها أصبحت مرتعا للسّلع الرّخيصة والمسروقات، وهذا ما جعل الكاتب يتساءل: «**هل يعقل أن تنسى مدينة ما جمالها بهذه السّرعة، ولا تتذكّر إلا قراصنتها الذين عبروا مياهها ذات ليلة أو ذات خوف.**

هل هو الرّبيع؟

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 55.

لا! الرّبيع يدخل في هذه المدينة مبكرا، لكنّ الشّتاء ما يزال قائما ببرده الفجري القارص».[1]

فهذا التّساؤل يجسّد لنا رؤية الكاتب التي لم تقبل التحول ويجسّد مدينة حتى فصول السنة فيها أصبحت تدخل في غير وقتها، وهو ما يضع الكاتب في حيرة؛ إذ يتّجه بخياله وأحلامه نحو الماضي ويصور المدينة القديمة الجميلة، وينهار من الحاضر وما خلّفه من دمار لها، إلا أن حضور المدينة القديم سرعان ما يتلاشى ويغلب عليها الوضع الرّاهن حيث يقول : «**ها هي ذي المدينة تأتي.**

ببناياتها الشّاهقة، خضرتها، وأسقفها القرميدية، رافعاتها الصّدئة والصّفراء، ونزلها الجديدة الأجنبية التي فتحت أبوابها ثمّ بدأت تغلقها الواحدة بعد الأخرى من جرّاء التّهديدات بالتّفجير.

هاهي ذي المدينة التي تملأني حتى القلب تستيقظ بشكل غريب مثل طفل صغير حلم كثيرا، عندما فتح عينيه وجد كل محيطه المفقود يقف عند رأسه.

ها هي ذي مدينتي التي بدأت تتصحّر بدون سابق إنذار».[2]

إنّ الكاتب يتعمّد دائما الوصف؛ لأنّه يقوم بتعرية المكان كما يقوم بإظهار نفسيته المتّسمة بالألم والرّفض لهذا الواقع، ممّا جسّد الكثير من المشاهد الدرامية التي صوّرت المدينة وكأنّها تتعرّض للاغتصاب؛ لأنّه في أوّل وصف لها شبّهها بالمرأة الجميلة وبعد تحوّلها أصبحت في نظره ذكورية خالية من الجمال، وأصبحت الحياة فيها لا تطاق؛ لأنّ مبادئ الإنسان تغيّرت وقيمه الإسلامية امّحت، حيث يقول بعد مقتل يوسف: «**منذ زمن بعيد والمدينة تنام بهدوء كبير على زيفها الغامض، كلّ الهمجية المخبّأة تخرج الآن دفعة واحدة مثل القيح الذي كان ينام طويلا تحت جلد برّاق وميّت».**[3]

---

(1)- رواية ذاكرة الماء ، 106 – 107.

(2)- المصدر نفسه ، ص 107.

(3)- المصدر نفسه ، ص 151.

لقد أبرز لنا الكاتب الإحساس بالخيبة والواقع المتأزم الذي يكشف منغّصات الحاضر، حيث أبرز قضايا المجتمع والصراعات الإيديولوجية والتقابلات المتناقضة في أفراد المجتمع التي ساهمت في دمار البلاد حيث يقول: «**غرابة في مخلوق هذا البلاد، هو الشخص الوحيد والأوحد الذي يصلّي الفجر ويزني الظهر ويسرق في العصر وفي العشاء يستغفر ربه ويصير وديعا بين فخذي زوجته، ولا يشعر مطلقا بأيّ حرج ولا بأي تناقض أبدا، يمشي وفي داخله شخصان: واحد ميتافيزيقي والآخر عقلاني بينهما زجاج شفّاف لا ينكسر. كل واحد يقبل بالآخر ولكلّ وظيفته الخاصّة**».[1]

إنّ فضاء المدينة بهذا الشّكل الذي قدّمه الكاتب كان الأنسب للأحداث حيث انطلق من مرجعية واقعية، والتّصوير استند على ما تراه العين فقد مثّل لنا شبكة من العلاقات والرؤى، ووجهة نظر الكاتب التي تضامنت مع الفضاء القديم و لم تستطع التعّايش مع الفضاء الجديد الذي تجري فيه الأحداث والصّراعات الإيديولوجية يقول: «**اندمجت بسرعة أنا وربما بأحجار المدينة... ما كان يثيرنا ليس الخوف ولكن حيطان هذه المدينة الشعبية العريقة التي بدأت تتهالك الواحد بعد الآخر، فكلّما سقطت دار أو بيت صغير مواجه لرطوبة البحر ولرياح المدن البعيدة، سقطت أجزاء كبيرة من الذّاكرة**».[2]

وعموما فالكاتب يصوّر المسخ الذي لحق المدينة حيث يحرص دائما على حضور الآخر الذي يساهم في عملية التّدمير، والوصف الذي قدّمه في كلّ مرّة كان بمثابة القاعدة الأساسية للأحداث التي تشبه فضاء المدينة، فمثلما صوّر انهيار المدينة قدم لنا انهياره النّفسي الذي قاده في أكثر من مرّة إلى حالة العبث، فهو يحرص على الانتماء إلى هذه المدينة ويسعى في صمت إلى الإفلات منها.

ب- البيت:

لقد هيمنت المدينة على مساحة السرد ولكن هذا لا يعني انتفاء أمكنة أخرى بل نلمس العديد منها؛ لأنّها كانت تظهر بظهور الشّخصيات وتنقلها من موقع إلى آخر، ومن بينها نلمس أوّل محطّة مكانية تظهر لنا وهي **البيت** الذي لم يُذكر إلا في الساعة الرابعة صباحا، و لم نعرف أنّ

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 31.

[2]- المصدر نفسه ، ص 174.

هذا البيت لفاطمة إلا في الصّفحة السادسة عشرة، ويبدأ وصف البيت بالظلام حيث يقول: «**الظلمة.**

أشعلت الضوء الخلفي للصّالة. شرّعت النافذة عن آخرها، خيط من الهواء البارد يتسرّب عبر جسدي بهدوء».[1]فالبيت هو المكان المغلق الذي يرتاح فيه الإنسان بعد يوم شاقّ من التعب والإرهاق حيث تحضر الأفكار وأحلام اليقظة وهذا واضح؛ لأنّه قال: «**لم أعد أتذكّر شيئا مهمّا سوى ما قالته العرّافة لأمّي منذ أكثر من أربعين سنة**».[2] وهذا دليل على أنّ البيت له أثر نفسي على السارد يتمثّل في الخوف والحيرة؛ لأنّ البيت الذي يرمز للاستقرار والهدوء النّفسي ويحمي من خطر الشارع هو في نظر الكاتب السارد عبارة عن سجن أو قبر شديد الظلام، فيقول: «**هل سأبقى مرّة أخرى داخل هذا القفر الذي اسمه بيت؟**».[3]

وهذا يعني أنّ البيت في نظره يترك الزّمن يمرّ دون قيمة ودون تخليد لذكرى، فهو لا يحمل سمات البيت مطلقا فمرّة يشبّهه بالقبر في قوله: «**قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبرا**»،[4]ومرّة يشبّهه بالحفرة حتى أنّه لم يعد يختلف عن المدينة المرعبة، حيث نلمس أزمات نفسية في جميع الأمكنة.

وما نلاحظه أنّ الكاتب يذكر البيت في صورته الجزئية فقط؛ أي الغرفة التي ينام فيها إلا أنّها مليئة بالتوتّر؛ لأنه استحضر الكوابيس التي بيّنت لنا مسار الحدث في النص السردي، وبما أن الغرفة محدودة فمساحتها تبعث الضيق في نفس ساكنها، فهي القوقعة التي تحمل الأسرار النفسية وبالنسبة إلى الكاتب توحي بالضياع والألم.

ج – السّجن:

بعد البيت الذي اتّصف بالانغلاق ينقلنا السّرد إلى مكان آخر أكثر انغلاقا وهو **السجن** الذي يُقدّم كمؤسّسة للعقاب والمراقبة والتدمير لعنفه وثقافته المتميّزة، فهو فضاء للموت والقهر والذلّ، كان في النص وقفا على الرجل وحده ولا صلة للمرأة به إلا كحبيبة متخيّلة أو زائرة باكية، ويتميّز بالانغلاق؛ لأنّه حدّ من حرّية الحركة وخضوع للقوانين الصارمة.

---

(1)– رواية ذاكرة الماء ، ص 11.

(2)– المصدر نفسه، ص 11.

(3)– المصدر نفسه ، ص 12.

(4)– المصدر نفسه، ص 15.

ولكنّ دلالة السّجن عند السارد أمر آخر يقول: «**كان فرحا رغم قساوة المعتقل، كان سعيدا لأنّ وجوده في هذا المكان معناه أنه يحتل جزءًا من ذاكرة السّلطة المرتبكة**».[1]

فالسّجن لم يكن بالنسبة إليه فضيحة أو عارا أو هزيمة، بل كان أفقا للحلم والحبّ والتسامح يقول: «**لقد صار لنا مخبأ صغير، عشّ عصفور، نمارس فيه حقّنا في الحبّ والحياة.**

كان العشّ مخدعا، عبارة عن قماشات حوّلت في شكل مربع بداخلها مطرح عسكري من الكرّان القديم».[2] فالسّجن هو للجسد كما يقوم بتعميق تجربة الشخصية ومعرفتها، ويقوّي صلابتها وبالتالي ينقلب السّجن إلى مدرسة تشكّل عنصر تخريب ذاتي للسلطة؛ ذلك أنّ السّجين موجود داخل وخارج السّجن لممارسة أفكاره وحبّه، وهذا الوصف يقدّم السّجن على أنّه عالم من الصّخب والعجب والجنون.

فالسّجن صغير جدّا إلا أنّ فضاءه هو للقهر الواسع، فيه تُقهر الكلمة والحرية وفيه النظرة الرومانسية الملتهبة والموجعة؛ لأنّ ذلك العشّ كما يقول عنه: «**نفعل فيه ما يفعله الأزواج الذين يسمح لهم بالزيارات. نختبئ. لا نترع ثيابنا. نندفع بعنف، نحو لذّة مسروقة ندفع ثمنها داخل الصّمت والشّرط اللّاإنساني**».[3]

وبالتالي فالكاتب يصوّر السجن وفق ثنائية الظّلم والاضطهاد/ والقوّة والحبّ، فصار المكان يحمل بعدا نفسيا ذا دلالة على العذاب النفسي تجاه الحرية والحبيبة.

د- القرية:

ما يُلاحظ هو حضور **القرية** لكن بنسب قليلة، فهي مسقط رأس الكاتب وتقع في تلمسان. وهذه القرية كانت إبّان الثورة معقلا للثوار، كما أنّها كانت تعجّ بالثكنات العسكرية لكن بعد الاستقلال تغيّرت كثيرا، وكثرت البيوت المتداخلة ويصفها قائلا: «**البنايات الصّغيرة متداخلة والطرقات الشعبية الصغيرة التي تملأ ضواحيها والتي تكوّنت من كثرة المرور عبرها تكاد تكون الطبيعة هي التي خطّتها. البلدية ليست معنية على الإطلاق بسعادة الناس ولا بأحزانهم، ميزانية**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 23.

[2]- المصدر نفسه، ص 24.

[3]- المصدر نفسه ، ص 24.

الطرقات يبتلعها عادة رئيس البلدية والمقرّبون منه. البنايات كانت تنطلق من السفوح ثم تبدأ في تسلّق الجبل مثلها مثل الأشجار بدون كلل أو عياء، كلّ يوم يزداد بيت وتسقط أو تحرق شجرات حتى تصل إلى الثكنة العسكرية القديمة التي بناها المعمّرون.» [1]

فهذا الوصف الدّقيق لاتساع القرية أكّد فيه الكاتب أنّ الحرائق صارت تُفتعل لتحلّ محلّها البيوت، إلى درجة أنّها لم تعد تختلف كثيرا عن المدينة، ومثلما كان الوضع مأساويا في المدينة أصبحت القرية تعاني الأوضاع نفسها، فقد صار السارد الكاتب لا يدخلها إلا لدفن الأموات مع أنّها كانت قبل سنوات قليلة يدخلها أثناء العطل ليحتفل بربيعها أو صيفها، يقول: «**سأحاول أن لا أبقى في القرية كثيرا.**

- **القرية معزولة، ليلة واحدة كافية لذبح كلّ أهلها.**

...بتُّ ليلة واحدة في القرية قضيت نصفها مع أمّي والنّصف الآخر عند صهري الذي ظلّ يحرس كلّ الحركات أكثر منّي، كلّما رأى حركة غير عادية أخبرني حتى صرت أتعب من كلامه ومرهقا من ملاحظاته». [2]

ولهذا السّبب ابتعد عنها وصار لا يزورها إلا للضّرورة، أو كما قالت ابنته ربما لدفن الأموات. لذلك جاءت الإشارة إليها مقتضبة.

هـــ- باريس والمقهى:

باريس هي المكان الذي يقضي فيه الكاتب العطلة الشتوية مع ربما وياسين وزوجته، حيث كانت الحركة في باريس مقتصرة على المقهى Le Départ في سان ميشال، وعلى الرّغم من بعد باريس عن الجزائر إلا أنّها كانت تنام تحت حزن عميق، كما كانت لفتح الذّاكرة المجروحة والآلام المخبّأة للزّمن، فهذا المكان الذي ظنّ الكاتب أن لا أحد يعرفه هناك ويبقى مستمتعا بالشّراب مع زوجته، يلتقي فيه مع الكثير من الوجوه إذ يقول:

«تذكرت داخل فاجعة التأمل صورة مقهى Le Départ...عندما دخلته أنا ومريم كنت أظنّ نفسي أنّي سأكون وحيدا مع مريم نستمتع للحظات بالمارّة وبكأس البيرة، فجأة

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 133.

[2]- المصدر نفسه ، ص 113.

امتلأ بالوجوه التي أعرفها... عراقيّون أكلتهم المنافي، فلسطينيّون ركضوا طويلا نحو وطن كلّما اقتربوا منه زاد ابتعادا وتقلّصا، يمنيّون وخليجيّون رفضوا البداوات الميّتة... يسألون عن البلد كِيف راكم لْهيها؟ أحك لي يرحم والديك على ساحة بور سعيد... واش راها الجامعة وديدوش مراد والبنات الرائعات؟ لابْراس مازل يشربوا فيها البيرة؟... يتساءلون ولا ينتظرون الإجابات، منافيهم الصّغيرة تكبر بسرعة والمسافات بينهم وبين البلاد تزداد اتّساعا والذّاكرة تتعب وتنسى بشكل لا يتصوّر».[1]

هذا المقهى الذي كان من المفروض أن يوفّر كرسيا لتأمّل الشّارع كما اعتقد الكاتب إلا أنّه كان لتقيلب المواجع؛ إذ هرب إليه من أجل نسيان أوضاع البلاد فوجد من يذكّره بها فأصبح هذا المكان بدوره موقعا للسياسة وتتبّع أخبار الناس من فضاء واسع جدّا، ولهذا نجده محمّلا بتصوير التفاصيل الدقيقة ويشير دائما إلى شكل من أشكال الأزمات العامّة التي ترتبط بالموت، ومكانا لإعلان الآراء السياسية، وجرّ باريس معه إلى مدينة للعزلة والوحدة والشعور بالغربة رغم وجوده مع زوجته وابنه.

و- المطعم والمطبعة:

ويظهران ضمن البرنامج اليومي المسطّر للرّاوي، فالمطعم كان من أجل الحوار مع نادية وفي الفصل الأول لم يصرّح باسم المطعم ولا مكان وجوده، حتى نصل إلى الفصل الثاني وقد ركّز على موقع المطعم ليثبت أن هذا المكان شبه آمن ويضع القارئ إزاء تجسيم للمكان في سياق أكثر تفصيلا ودقّة يقول: «**ثمّ فجأة أنتبه أنّني وسط شارع رمادي وأنّ المسافة الفاصلة بيني وبين المطعم المغاربي ما تزال بعيدة، أنحرف في الزّقاق الخلفي الذي يشبه سوقا شعبية باتجاه البحر ثم أنزل السلّم الميكانيكي، لأجد نفسي بعدها في الطّريق الطويل الموصل إلى المطعم المغاربي الصغير الذي لا يثير كثيرا انتباه الناس**».[2]

فالمطعم المكان الوحيد الذي يشعر فيه الكاتب بالراحة؛ لأنّه ينسى همومه مع نادية ويتحاوران كثيرا عن أمور الحياة، كما يتجاوزان المحن التي تمرّ عليهما من خلال اختراق الوضع المأساوي بمجموعة من النّكت في إطار الحذر.

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 94- 95.

[2]-المصدر نفسه ، ص 298.

واستغلّ مكان المطبعة لتعرية وفضح العشرية السوداء وما مرّت به الجزائر من فجائع، وبيّن تغيّر المطبعة من شدة خوف عمّالها يقول: «**يا لطيف! أين اختبأت هذه المطبعة؟ هل ابتلعت؟! أنا متأكّد أنّها كانت هنا بالضّبط في هذا المكان، وفجأة لا شيء، إمّا أن أكون مجنونا أو أنّ هذه المدينة فقدت عقلها.**

منذ أكثر من عشر دقائق وأنا أدور في نفس المكان، ضيّعت كلّ الاتجاهات عشر دقائق في مثل هذا الوضع تساوي عشر ساعات. ثانية واحدة في طريق الغلط كافية لتدميرنا. يداخلني الإحساس الغامض بأنّ وجه المدينة بدوره قد تبدّل وتقنّعت مثلما نتقنّع نحن تفاديا للموت المفاجئ».[1]

ومن خلال تموضع المطبعة فوق الفضاء الورقي نلاحظ أنّ السّارد في بنائه لهذا المكان جسّد حالة الرعب التي تهيمن عليه وتجعله يحسّ بأن الموت قريب جدّا، وأيّ خطأ سيكلّفه حياته، ودائما يجسد السّارد حالة البؤس المرتبطة بالمكان واقتراب القتلة، وهذه الحالات تستدعي انتباه القارئ؛ لأنّه في كلّ مرّة ينتقل فيها إلى مكان يجد أنّ دائرة العنف اتّسعت أكثر فأكثر، ويتعمّق إحساسه بالمحنة المأساوية التي يعيشها الكاتب وغيره من الشخصيات التي ساهمت في صنع الحدث، ومن ذلك صاحب المطبعة الذي غيّر الواجهة وألوان الطّلاء وفي ذلك يقول: «**مكان المطبعة أعرفه جيّدا. الأماكن على الأقل لا تتغيّر بهذه السرعة. تفاصيل المكان هي جزء من دوريّ اليومية التي انغلقت فجأة على نفسها، هاه! فجأة قفزت في وجهي البناية العالية التي تختبئ داخلها المطبعة ودار النشر، لكنّ الشارة المضيئة ليلا والتي كتب عليها بخط عربي وفرنسي جميل دار الأنوار Lumières-Editions نُزعت من مكانها وعُوّضت بمساحة بيضاء لا توحي بشيء مهم. بدون الشّارة صار الحائط مسطحا لا يثير أيّ انتباه. المدخل طُلي باللّون الرّمادي مثله مثل الأبواب الحديدية الداخلية التي وُضعت مكان الأبواب الخشبية**».[2]

إنّ هذا التّغيير الذي طال المطبعة جعلها تخلو من الملامح التّمييزية التي كانت تمنحها كينونة، ولهذا لم يعرف الكاتب مكانها على الرّغم من معرفته للطّريق المؤدّية والأماكن المجاورة لها والتي

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 278.

[2]- المصدر نفسه ، ص 278 – 279.

تحدّدها ولكن المدركات الحسّية "البناية العالية" هي التي ساعدته في النّهاية على معرفتها، غير أنّ أبوابها الحديدية وألوانها الرّمادية التي تبعث على البؤس والملل ساهمت في تكامل أبعاد المأساة.

ز- المقبرة والبحر:

يتحرّك السّارد دائما في أمكنة مختلفة ولكلّ مكان خصوصيته إلا أنّها تشترك جميعا في المأساة، فعندما يتنقّل السارد إلى المقبرة يلتقي بمعظم أصدقائه لكنّه لا يستطع التكلّم معهم؛ لأنّه في وضعية تنكّر ولا يتعرّف عليه أحد، إلا أنّ البعض كان يشكّ في ملامحه ويبتسم بتثاقل، وهذه المرّة وصف المقبرة على أنها كبيرة جدّا ولا يسعها محيط العين يقول: «**بدأت الأمواج البشرية تزداد كثافة، وعندما توقّفت عند مدخل مقبرة العالية كانت ضخامتها وامتداداتها تتجاوز مرمى العين**».[1]

وحتى يخرج الرّاوي من الأزمة النفسية التي ولّدتها له المدينة والأمكنة الأخرى انتقل إلى **البحر** الذي يمثّل من النّاحية الجغرافية أغلب مساحة الأرض، فهو سيّد الحياة والموت؛ لأنّه مصدر لرزق الإنسان ومصدر نقمة وتعاسة، كما أنّه مصدر للرّؤية الفنّية المتشعّبة فهو أنيس الكاتب ومحرّك الذاكرة الأساسي، ومن هنا يأتي عنوان **ذاكرة الماء**، فكلّما أحسّ برائحة البحر قاده ذلك إلى تذكر قصّة معيّنة، ومثال ذلك عندما كان يسير مع إيماش على الشاطئ تذكّر ساحل جينوفا الإيطالي: «**شعرت بتصلّب الرّمال تحت قدميّ العاريتين، كنّا نمشي في منطقة المؤكّد أنّها بركانية، كانت سوداء وقاسية، في بعض أماكنها ذكّرتني بساحل جينوفا الإيطالي، كنت يومها بعيدا في ندوة حول الكتابة والمنفى**».[2]

ودائما يبحث الكاتب عن البحر رغم خطورة الوضع الذي يعيشه إلا أنّه يغامر من أجل شمّ رائحته أو رؤيته يقول: «**أفتح الباب والنّوافذ. أملأ صدري برائحة البحر. أتمتم.**

- **الحمد لله البحر ما يزال هنا!! البحر لم يمت**».[3]

فهو دائما يحاول سماع تكسّرات الموج، وهو ما يشعره بحالة استئناس، فتنقّل الكاتب في هذه الأماكن ذات المرجع الواقعي تمّ على إثرها تنقّل الأحداث دون خلق فجوات حكائية، وهذا ما

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 326.

[2]- المصدر نفسه ، ص 349 – 350.

[3]- المصدر نفسه، ص 16.

يوحي بحضور المشاهد السّينمائية التي يجد المتلقّي فيها وسيلة لتلمّس ملامح اشتغال الكاتب على المكان في المستوى البنائي والدلالي.

هذه هي أهمّ المحطّات المكانية التي عبرها السّارد في **ذاكرة الماء**، وكلّها ذات مرجع واقعي، أما إذا انتقلنا لـــــــــ**سيرة المنتهى** فالأمر يختلف تماما من البداية لأن أوّل ما يواجهنا هو:

ح-**الفضاء البرزخي:**

تأسّست **سيرة المنتهى** في البداية على جملة من الوقائع والأخبار والحكايات الخرافية في فضاء برزخي- يختلف عمّا وجدناه في **ذاكرة الماء** التي انطلقت مباشرة من الغرفة أو الصّالة- إلى جانب جملة من المؤثّرات البصرية التي تدرج في السّياقات السردية، وهي خاصّة بالعالم البرزخي. وهذا الفضاء المختلف عن الفضاء الواقعي أضفى على الشخصية الرئيسية واسيني نوعا من العزلة والانفراد حيث يقول: «**مشيت متشمّما سرّ مبهمي، أعماني الضّوء المتجلّي من كلّ مكان. لم يكن يشبه الضّوء المعتاد فقد كان لمعانه حادّا. لم ألتفت أبدا كما أوصاني سيّدي السّالك لكي لا أفقد معبري، لأنّي بدأت أراه. ولا تغرب الشّمس في دمي وقلبي ولا أُصاب بشهقة الخائف التي ينتفي كلّ شيء أمامها وتنمحي المسالك والآثار.**

أغمضت عيني. تشبّثت بغيمة التّماهي ثم شققت أرض المستحيل ومشيت داخل مسالك النّور وحيدا بلا ظلّ ولا خوف».[1]

إنّ فضاء البرزخ وامتداد أفقه قد انعكس على بنية الخطاب خاصّة وأنّ العمل ينبني في أساسه على السّيرة الذّاتية، ولهذا تفرّدت عن **ذاكرة الماء** بهذه الخاصّية الجمالية التي شكّلت الحدث العام للنص، فطبيعة الحدث الذي يمثل الموت وتفاعل الشخصية واسيني معها أفرز منطلقا سلوكيا معيّنا ووجهات نظر وقيم وفلسفات في الآخرة يقول: «**لم تكن المعابر بالقسوة التي تصوّرتها إلا مرّة واحدة حينما فقدت الاتّجاه الأسلم فجأة وأظلم كلّ شيء في عيني، لم يزعجني النّور القاسي الذي أحرقني بقوّة في بداية المسلك ولكن الظّلمة التي غطّت على كلّ شيء أربكت ذهني وغيّبت تركيزي. وقفت قليلا لكي لا أسقط ثم تشبّثت أكثر بالمكان الذي كنت فيه**». [2]

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 26.

[2]- المصدر نفسه، ص 28.

نلاحظ هنا أنّ الفضاء الذي يتحرّك فيه واسيني فضاء مطلق يشير إلى الرّهبة كما أنّه "**ينفتح باتّجاه فكرية الرّحابة القصوى، بالإضافة إلى أنها مكان مفتوح يبدو للرّائي بلا نهاية، ويبدو غير قابل لمطلقية الإحاطة وضبط التخوّم**".[1] ويتحدّد هذا الإطلاق في قوله: «**كان الجوّ صحوا والمكان دافئا، لا شيء فيه، مزعج، يشبه الفراغ الكبير. أجلسني جدّي الرّوخو على صخرة بركانية مغرّفة كأنّها كرسيّ نُحت بيد فنّان في صلب الحجر البركاني، وتطلّ على فراغ كبير، رؤيته وحدها تخيف، لأنّ هوّته كانت بلا حدود تتشابك فيها ألوان كثيرة تخترق أشكالا غامضة من كتل الضّباب الهاربة**».[2]إنّ هذا النّمط من الفضاء يقوم بتشغيل الذّاكرة في أزمنة أسطورية بدأها واسيني باسترجاع جدّه الرّوخو من خلال لغة مكثفة محمّلة بطاقة من الإيحاءات.

لقد كشف فضاء البرزخ الأسرار القائمة في نفس واسيني، كما بيّن طريقته في التفكير لمواجهة هذا المكان العجيب، ففي اللّحظة التي شعر فيها أنه يطير في السّماء ويتدحرج نحو المهاوي العالية، شعر بنفسه يضيّع وجهته ومساراته الذّهنية وفي هذه اللّحظة استحضر جدّته التي وجّهته بقولها: «**امش في خطّ مستقيم فقط وسترى فجوة النّور التي توصلك إلى مبتغاك، لا تغيّر ما خُطّ لك وإلا ستسقط في بحر التّيه الذي لن تستطيع عبوره أبدا. كما أمر الصّوت، مشيت في عمق النّفق الطويل حتى انتفت الظّلمة والنّور المعمي للأبصار، فوجدتني وجها لوجه في مواجهة جبل النّار**».[3]

بداية هذا القول تشبه العالم الصوفي ولكن نهايته تبدو مظهرا واقعيا، فوصف حالة الموت هو المناسب تماما لتقمصّ وعي الصوفي الذي يقبل التخيّلات والأوهام ويسجّل أمكنة فوق العادة والمعقول، وهو ما يضغط على المتلقّي في محاولة لاحتواء هذا الواقع وتحديده في جبل النار، ولكن الكاتب يعود مباشرة إلى التخوّم من خلال مسيره في فضاء المسالك يقول: «**اعترضت مسلكي صخرة بركانية كبيرة، مدّ لي يده ثم اندفنّا تحتها فكانت كالمغارة، وكلّما توغّلنا زاد الظلام الذي كان يحيط بنا حتى وجدنا نفسينا في عمقها. أشعل شمعة ثمّ التفت نحوي:**

---

(1)- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997، ص 265.

(2)- رواية سيرة المنتهى، ص 44.

(3)- المصدر نفسه، ص 28.

- **أعرف أنّك تصغي لداخلك. وأعرف أيضا أنّ فيك الكثير من خبايا الروح. ستُمتحن في كلّ شيء وتَمتحن نفسك أيضا من تلقاء نفسك.**

أنت اللّحظة في عزّ البدايات، ولا يمكنك أن تعرف كلّ شيء. وصلنا تقريبا إلى حمّامات الملائكة. من هنا تبدأ رحلتك السّخية».[1]

هنا يدخل القارئ في الرّغبة اللّامتناهية لمعرفة حمّام الملائكة، أهو يشبه الحمّامات الواقعية أم أنّه يختلف عنها؟ وما هي وظيفته في فضاء البرزخ؟ هذا التّضخيم الذي اعتمده الكاتب ساهم في إضافة شخصيات أخرى ساهمت في خلق هذا العالم "البرزخ"، وحدث التحوّل من المسالك إلى المغارة إلى الحمّام حيث يقول: «**هذه الظّلمة الطّارئة التي بدأت تتكثّف، طبيعية. هي نهاية محطّة في رحلتك وبداية رحلة أخرى. مطاف ينتفي ويحلّ محلّه آخر**».[2]وهنا يتجسّد لنا مساعد آخر يكشف لنا الفضاء الجديد إذ يقول: «**من المؤكّد سترافقك روح أخرى. تحبّك بالقدر الذي تمنحك القدرة على المزيد من النّور والفيض والحبّ**».[3]

ومن هنا ينتقل القارئ بدوره إلى الرّغبة في رؤية هذا الفضاء الخارق الذي يتحرّك فيه البطل، ويولّد رغبة ملحّة في التّواصل مع البطل وما يحدث له؛ لأنّ رفيقه في المسالك بعد جدّه هو امرأة كانت وراءه ولم يكن يرى إلا شعرها الأحمر وجزءًا من ظهرها العريض، يقول واصفا لنا وجهة الحمّام: «**المعبر الذي سلكناه كان جميلا. آسرا، لم أر مثيلا له في حياتي كلّها. كنت تحت شلّالات الضّوء والأنوار التي كانت تملأ المكان... المعبر كان عبارة عن جسر خشبي طويل تحكمه الحبال وألياف الأشجار الغابية العملاقة من كلّ الجهات كتلك التي رأيتها في لاغودلوب أو وادي الذّئاب في جزر الكاريبي تحت شلّالات الماء الدّافئة وبين أشجار عملاقة عطرها لم يكن مدوّخا فقط ولكن مسكرا أيضا**».[4]

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 93.

[2]- المصدر نفسه ، ص 94.

[3]- المصدر نفسه، ص 94.

[4]- المصدر نفسه، ص 96.

هذه هي الإشارة الأولى لبداية الحمّام حيث وصف لنا المعبر بدقّة متناهية مع تقديم مقاربة له في الواقع تمثّلت في جزر الكاريبي، وهذا الجوّ الوصفي ولّد رغبة ملحّة في التّواصل مع واسيني وما يحدث له من حوادث عجيبة في فضاء خارق.

وبعد وصفه للمعبر يتفنّن بدقّة عالية كريشة فنّان ساحر، ويصف لنا أخيرا فضاء الحمّام الذي كان عبارة عن شلّالات وهو ما لم يتخيّله القارئ إذ يقول: «**كانت مياه الشلّالات الجبلية ناعمة جدّا ودافئة مثل اليد والأصابع التي كانت ترافقني في هذا الجزء من الرّحلة، تلذّذت بالمياه التي لمعت بقوّة معمية وتتلألأ تحت النّور، فتظهر أحيانا كحبات الفضّة وفي أحيان أخرى كنثار الذّهب والفيروز، الزّعفران، وأنا أحكّ أعضائي وأدلّكها لأخفّف عنها عناء الرّحلة والصعود والنزول، فوجئت بكمّ الأوساخ التي علقت بي وغبرة الأتربة ورماد الزّلازل. لم أكن أعلم أنّ جسدي كانت به أوساخ بهذا الثّقل. عندما بدأت أحكّ أعضائي باللّيفة التي وضعتها اليد الناعمة بين يدي بلمسة سحرية بعد أن اخترقت الشلّالات الدّافئة ومرايا الماء، كانت الأوساخ تتلوّى في شكل حبّات صغيرة ذات لون أسود قاتم... شيئا فشيئا بدأ النور يدخل إلى جسدي ويعكس عليه كلّ الألوان التي كنت أراها تخترق المكان بألوانها الزّاهية، أصبح مثل المرايا الصقلّية. انتبهت إلى أنّ المياه عندما بدأ جسدي ينظف أصبح لها عطر خاصّ هو أقرب إلى ماء الزّهر والبرتقال واللّيمون المكثّف**».[1]

وهنا نلاحظ غرق الكاتب في عالم مليء بالألوان لا تحكمه قوانين؛ لأنّ المرأة الغريبة هي التي دفعته إلى الحمّام وقدّمت له "اللّيفة" وغيرها، إذن هذا الفضاء يشبه فضاء الغيبوبة أو فضاء الأحلام الذي يظهر فيه الماء كحبّات الفضّة أو الذهب أو الفيروز، وهذا التّشبيه يدخل القارئ في حالة من الدوار والتحوّل من المسالك التي وجهّه فيها جدّه، كانت صخرية بركانية صحراوية مليئة بالرّياح والأتربة.

وننتقل بعدها إلى فضاء أغرب منه مليء بالأنوار والروائح العطرة وهو ما ساهم في تحرّك العين والأنف أثناء القراءة، وهذا التحول المفاجئ لم يتوقّعه القارئ؛ لأنّه ظنّ أنّ الرّحلة كلّها مسالك في وسط الظّلمة الهالكة أو وسط النور المعمي للأبصار، وهو ما جعلنا نستغرق أكثر في تتبّع نهاية هذا الفضاء المستعصي الذي لا نستطيع السيطرة عليه.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 97.

وعلى الرّغم من دخول البطل إلى فضاء ساحر إلا أنّه تصرّف حسب دوافعه البشرية؛ أي قام بتدليك جسمه فخرجت الأوساخ، وكلّما عاود الكرّة خرجت الأوساخ أكثر فأكثر، وعندما انتهى وتغيّرت رائحة الماء إلى الأجمل خرج وجفّف نفسه. وهنا نقع في مقابلة مضادّة: فضاء خارق يقابله فعل واقعي عادي ،كأنّه لم يقع تحت تأثير ذلك الفضاء.

يتحوّل الفضاء من جديد ليتّجه إلى آخر يأسر أكثر من حمّام الملائكة يقول فيه: «**كنت أعبر عالما غير العالم الصّعب والمتصحّر والملتهب الذي قطعته برفقة جدّي... فجأة رأيت بيتا زجاجيا جميلا. توقّفت، وتركَت أصابعي وخفّفت من حركتها وأشّرت لي أن أتبعها.**

كانت الأنوار تنعكس على البيت محدثة تدرّجات مذهلة من الألوان الغارقة في شلّالات النور. كان اللّون الغالب على البيت هو الأخضر المائل، ظلال زرقاء دافئة كلّما انعكس النور الحادّ عليها تغيّر اللّون الأصلي أو الغالب ومال نحو اللّون البنفسجي الهارب. لم يكن الأمر عاديا، إذ أنّه كان من الصّعب عليّ تعريف الألوان التي كنت أراها للمرّة الأولى وهي تتناغم مع محيط كان يتغيّر وفق النور والألوان الأصلية وحركة الظّلال المحيطة، لا شمس ولكن كلّ شيء يوحي بوجودها وانتشار سلطانها على المكان. حركة الظلال والأجسام لا تتمّ إلا بها لكنّي كلّما رفعت رأسي قليلا إلى العلوّ الشّاهق رأيت فراغا يتلوّن بتلوّن المكان. سماء جدّي كانت رمادا وشهبا، سماء ذات الشّعر الأحمر ألوانا هاربة الواحد أجمل وأدفأ من الثّاني».[1]

هذا البيت شدّ القارئ ليتتبع عملية الوصف التي أدخلته في دائرة السحر، فهو لا يهتم إن كان ذاك الوصف المثير للبيت في عالم البرزخ يحتوي على مغامرة أم لا، المهمّ أنّ عنصر التّشويق كان في عملية الوصف السّاحرة التي سادها المستحيل والخارق، وجاء في سياق اللّطافة والكثافة؛ لأنّ هذا التصوّر "**متى اقترب من المحسوس كان كثيفا، ومتى شارف العقل التجريدي اكتسب صفة اللّطافة**".[2]

إنّ رؤية هذا البيت تشتعل بأحاسيس الكاتب ووجهة نظره للعالم الذي يقوم بتصويره حيث أدخل فيه الرّوح النّابضة من خلال قراءة آية من سورة النور، وجعله يعجّ بالعاطفة الخارجة عن المألوف، وكانت مزيجا من نداءات الرّهبة والخوف والحبّ العميق حيث يقول عنها: «**لم يعرف**

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 99.

[2]– عاطف جودة نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984، ص 85.

مصدرها، ولم يكن ذلك مهمّا أبدا، ربّما كانت تأتي أصلا من قلبي ومن حواسي التي كانت تزداد رهافة كلّما توغّلت في المكان».[1]

إنّ هذا التنقّل في الأمكنة من مسالك التّيه إلى معابر النور، فحمّام الملائكة ثم البيت الزجاجي يرتبط ارتباطا وثيقا بالأحداث، كما أنّ السّلوك الذي استعمله الكاتب خارج عن قدرة البشر ويفوق تصوّرهم، وبعد البيت الزّجاجي يتجاور الواقعي معه في إنجاز الحدث إذ تتدخّل طاولة الطعام التي تعيده إلى عالم الطفولة يقول: «**عندما فتحت عيني كانت ألوان البيت الزّجاجي قد زادت إشراقا...**

الرّعشة كانت كبيرة مصحوبة بعطر أكل جميل قادني بعيدا نحو حضن كنت أعرفه جيدا، الطاولة كانت مهيأة للعشاء، تأمّلت الوردة الحمراء اليتيمة الموضوعة على الطّاولة، ارتعشت فرائسي ما الذي أتى بها إلى هنا؟ تذكّرتها جيّدا .. ذات الشّعر الأحمر قادتني إلى هذا المكان. عندما استفرد بي الرّوخو قال لي شيئا عن العشاء الذي سمّاه العشاء الأوّل والأخير، فهمت من كلامه أنّه عشاء لن يتكرّر، ثم أضاف ونحن في عمق الصّخرة: هذا عشاؤكم قل لهم ما في قلبك، وسيسمعونك، لست مجبرا على رفع صوتك بل ستكون مجبرا على الكلام والسّؤال أطلق العنان لقلبك ليخرج من سجنه الأرضي، لا شيء أقسى من سجن الماء والتّراب والهواء».[2]

هذه هي اللّحظة الفارقة التي خلقت توتّرا خاصّا عند البطل وعند القارئ، التوتّر كان من اجتماع البيت الزجاجي الموجود في العالم البرزخي مع طاولة العشاء التي كانت تجمع العائلة في الحياة أو العالم الواقعي، فأصبح هذا التوتر مصدرا للاستغراب والدّهشة؛ لأنه سيوحي بواقعية الحكايات التي ستروى، وهذا ما نجده فعلا إذ ينتقل السارد إلى الحياة ويبدأ في عملية الاسترجاع من موت عزيز، وتصبح طاقة الإنسان فيه معلومة محدودة ضمن نظام الطبيعة.

بعد عملية الاسترجاع التي دامت طويلا يعود بنا واسيني إلى العالم الآخر، الذي يشتاق إليه القارئ أكثر كلّما طالت الحكاية في الواقع؛ لأنه يريد معرفة نهاية المعابر.

---

[1]- راوية سيرة المنتهى، ص 100.

[2]- المصدر نفسه ، ص 104.

فبعد العشاء الذي جمعه مع عائلته وإطلاق العنان لأسئلته فضّل مواصلة المسير والخروج من البيت الزجاجي إلى وجهة أخرى حيث يقول: «**ما كان يبدو قريبا، لم يكن كذلك. مشيت طويلا في وجهة غير مؤكّدة.**

وصلت إلى مكان غريب بعض الشيء على شخص مثلي على الأقلّ، يغلب عليه اللّون الترابي الأحمر،كان فارغا من أيّة حياة. هل أصبت في طريقي نحو شجرة الخلد؟ لم أستطع أن أمنع نفسي من حيرة انتابتني».[1]

الحيرة التي انتابت واسيني انتقلت إلى القارئ؛ لأنّ المكان مجهول والإنسان "واسيني" يشعر "**بعلاقة قهرية بينه وبين هذا العالم**".[2]حيث يمشي بلا هوادة، ولكن شجرة الخلد ظلّت على نفس المسافة، وكأنّه يرجع إلى الوراء حتى شعر بحالة القفر التي تلفّ المكان المليء بالغربان، واعتقد أنّه ضيّع وجهته يقول: «**بقيت مثبّتا في مكاني بعد أن لففت جسدي كلّه داخل ردائي ممّا جعلني أتفادى الغبار... كلّ شيء في عيني كان حيرة وقلقا. توقّفت الرّياح ونزل الغبار الأحمر وصفا الجوّ قليلا ولكنّ حلقي ظلّ جافا ومرمّلا. رأيت من جديد شجرة الخلد على نفس مسافتها لكن النور الذي حلّ بعد العاصفة كان ينير أعاليها فقط، كأنّها قطع نحاسية وفضّية وذهبية بألوانها الكثيرة. فرحت لشيء واحد وهو أني لم أكن في الاتّجاه المعاكس لشجرة الخلد**».[3]

وهنا يحاول واسيني تحدّي المكان المجهول والاتّجاه إلى شجرة الخلد وتجاوز كلّ القيود حتى يصل ويصف المكان بلذّة يقول: «**من وراء ستائر المطر النّاعم تراءت لي ألوان وأنوار لا حصر لها وبدت شجرة الخلد العالية التي نهضت أمامي فجأة، تحتلّ وسط الحديقة الواسعة، تنعكس عليها شتى الأنوار والألوان والطيور والفراشات. كلّ شيء كان بمذاق المطر الأخير.**

مكثت لحظات طويلة فاغرا فمي في عظمة الشجرة التي تضرب جذورها عميقا في التربة ونهاياتها الشّاهقة بلا حدود.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 216.

[2]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، دط، دت، ص 123.

[3]- رواية سيرة المنتهى، ص 222 – 223 .

تأمّلتها ثم مشيت نحوها، لا شيء يدفعني إلا قلبي».[1]

هذا التحدّي نقل لنا فضاء شبيها بالأحلام، حدّد رؤيته للأشياء مع المبالغة فيها؛ لأنّ هذا المكان ليس النهائي، بل إنّه مستقرّ لأمكنة أخرى عمد الكاتب إلى خلقها حتى يتمكّن من معرفة المرأة ذات الشّعر الأحمر والأنامل الرّقيقة، هذه المعرفة لا تتحدّد إلا على مستوى مكاني آخر.

وبما أنّ الكاتب تعب كثيرا في مسيرته نحو شجرة الخلد وأرهق القارئ الذي أصبح بدوره مصوّرا للأحداث الخارقة، فقد نقلنا إلى فضاء مليء بالألوان والعطور الآسرة بعدما دخلنا معه أمكنةً كثيرة خرافية ذات ألوان مدهشة وأشكال عملاقة مطلقة لا حدود لها.

هذه المرّة بعد شجرة الخلد يدخل في أماكن غريبة جدّا سماها بالأماكن المبهمة حيث يقول: **«لم أكن أشعر بجسدي أبدا ولا بحواسي التّقليدية؛ لأنّ حواسا أخرى نبتت فجأة منذ أن دخلت إلى هذه الأمكنة المبهمة تشبه الحدس ولكنّها أكبر منه، أصبحت للمرئيات روائح وللرّوائح ملمس وللفراغ أو ما يبدو كذلك ظلال وأحجام، كنت أيضا عاجزا عن تحديد حالتي ووضعيتي والجغرافية التي كنت في أعماقها حتى أصبحت جزءا منها. الأمكنة كانت شبيهة لبعضها وفي الوقت نفسه تختلف في الكثير من التّفاصيل التي تُحسّ ولا تُرى، عرس من الألوان كنت أغرق فيه من حين لآخر حتى وصلنا إلى مكان جميل ومعطّر غلب عليه لونان فقط اللّون الأزرق المتدرج والبنفسجي الذي يتماهى مع الجوّ العام ليكوّن انطباعا غريبا لديّ وكأنّي لم أكن في صلب الحقيقة الثانية، وإنّما في عمق حلم هارب وعندما يتداخل اللّونان في نقطة من الأفق المنفلت من كلّ تجسيد يتحوّل كلّ الفضاء المحيط بنا إلى مساحة غارقة في اللّون النّيلي».**[2]

إنّ هذه المبالغة التي نلمسها في هذا المكان مثيرة ومقاطعها كثيرة، فأثناء فعلنا للقراءة تتّصف لنا طبيعة المكان المجهولة وتمنحنا خيالا حاضرا، وبتنوعه يأسرنا ونحدّق باستمرار لكشف تلك الطبيعة المجهولة وبطلها المثير الذي يسير فجأة وراء رغباته الإنسانية التي تتفاعل بقوّة مع الألوان والمياه وعواطفه ومشاعره القبلية يقول: «**عندما انتهت من تعريتي دفعت بي بهدوء من وراء الشلّال البنفسجي الذي كانت فيه رائحة الخزامى أو اللّافندا، تتداخل بالبنفسج البرّي مانحة**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 229.

[2]- المصدر نفسه ، ص 249 – 250 .

لحواسّي الحيّة عطرا مدوّخا برؤوس أصابعها الخفيفة دفعت بي أكثر فأكثر من وراء الشلّال حتى اخترقت السّتار المائي الدّافئ ووجدتني في العمق».[1]

هذه القصة التي أدخلها في مكان الشلال والتي تطول سعتها إلى اثنتي عشرة صفحة كان واضحا من طولها تعبه من سرد المسالك وإدخاله لنماذج تشمل جميع مناحي الحياة، ويدخل القارئ في حالة العجز عن التّمييز بين الواقع والخيال خاصّة الخيال الذي يُحضر المألوف في إطار غير المألوف؛ لأنّه يتتبّع تلك المرأة ويغرق معها في الشلّال، ويتولّد عن ذلك اتّقاد المشاعر وغيره في إطار برزخي وهو ما قال عنه الكاتب نفسه: «**اشتهيتها؟ هل يعقل؟ آدمي، أو بقايا إنسان، يشتهي ملاكا؟ وإلا كيف أفسّر اشتعال حواس اللّذّة كلّها فجأة؟ ما معنى أن أنسى كلّ ما يحيط بي، الألوان، الماء، النباتات، العطور، إلا ذات الشعر الأحمر؟**».[2]

فهذه الغرابة والعجز عن التّمييز جعله في مجال حيوي من الصّعب تحديده ولا ضبطه؛ لأنّها حيرة ذهنية وبصرية وحتى إدراكية، ولكن هذه الحالة تطول ثم تتبدّد وكان لجوء الكاتب لهذه التّقنية حتى يسهل له الخروج من البرزخ بحرية، ويعرّف القارئ عن المرأة التي صحبته في المسالك، ويخبره بأنّها "مينا" قصة حبه الأول ويبدأ بسردها في إ طار واقعي مخصّصا لها الفصل الرابع.

كانت شجرة الخلد وألوانها مناسبة لسرد قصّة الحبّ، وكانت بداية لمعبر مسلك الطّير وهو ما قبل الأخير اتّسم بالصّعوبة يقول: «**هذه المسالك الوعرة حسّستني بأنّي كنت في الطّريق الصّحيح وأنّي لم أكن مخطئا في مساراتي**».[3] لأنّ هذا المسلك يقوده إلى وادي الشلالات حتى يغتسل من الأوساخ التي علقت به من الرّماد وبقع الزّيت. بعد الاغتسال يُحرم ويُصلّي ركعتين وفي هذا يصف الكاتب هذا الفضاء بنفس الدقّة التي عرفناها في الأمكنة الأخرى يقول: «**رأيت بعدها بخارا كثيفا يتصاعد نحو الأعالي كأنّه كان يخرج من جبل في عمق البحر، ثمّ شممت عطرا يشبه عطر الياسمين ممزوجا برائحة الكبريت التي تنفثه البراكين أحيانا. ثمّ دقّقت الإصغاء أكثر**

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص 251.

(2)- المصدر نفسه ، ص 252 .

(3)- المصدر نفسه ، ص 347.

فسمعت شيئا يشبه الغليان قبل أن يتّضح أكثر، فيأتيني صوت تكسّر المياه التي كأنها تنزل من أعالي الجبل في شكل شلّالات فأسمع أصداءها وهديرها من كلّ الجهات».[1]

لقد مثّلت هذه الصّورة لوادي الشلّالات بداية الخيال فقط؛ لأنّ التراكيب اللّغوية بسيطة حتى الأفعال والتشبيهات تنتمي إلى التصوّرات الذهنية؛ لأنّ مشهد الشلّالات هذه المرّة وقف الكاتب أمامه عاجزا واستعان بعملية التّشبيه وفق تقنية الاسترجاع، حيث تذكّر شلّالات نياغارا وصديقته ديانا، ودخل بنا في عملية سرد استذكارية من أجل سدّ الفجوة السردية التي وقف عندها. يقول: «**واااووووو... يا الله؟ أين أنا؟**

وقفت مكاني، أحاول أن أتثبّت بصعوبة متمسّكا بالفراغ بعد أن انسحبت التّربة من تحت قدمي. فمي مفتوح على آخره لا حدّ لدهشتي الطّفولية. ما كنت أراه دوّخني بسحره وجبروته. لا يمكن أن تكون الأشياء أجمل وأعظم ممّا كنت أراه، لقد نسف المشهد كلّ يقينياتي السّابقة عن الجمال المطلق... قفز فجأة أمام وجهي الوادي الأعظم الذي كانت تنزل مياهه من الأعالي وكأنّها كانت تنزل من منبع سماوي بسبب علوّ مساقطها، قبل أن تظهر الشلّالات العظمى التي وقفت أمامها بعد أن سكنت لغتي نهائيا وعجز بصري عن لملمة جمال فائض عن مرمى النّظر، لم أر مثلها أبدا في حياتي، حتى لكأنّ ماءها كان يتساقط من زاوية مغيّبة في السماء .تذكّرت لحظتها شلّالات نياغارا Les chutes de Niagara العظيمة».[2]

وصلت الأماكن البرزخية تقريبا إلى نهايتها، ووصلت رحلته التي تنتقل من عالم التّجريد النوراني إلى عالم الحسّ والظاهر المادّي ليعود من جديد إلى مكانه الأصل، حيث بدأ المخبوء يظهر وفكّ واسيني نفسه من كلّ القيود؛ إذ طوّر خياله في فضاء وادي الشلالات واجتازه عبر خياله الرّوحي، حيث وصف نفسه يغوص في هذا الوادي الذي يحتوي على أربعة حواجز: الأبيض والأصفر والأخضر ثم البحر الأحمر، وكان هذا الفضاء لتحريره من الذّنوب إذ يقول:« **ادخل الآن. استحم قليلا. طهر جسدك من كل الأتربة والزيوت التي علقت به... نشف حالك من الماء. البس فوطة الإحرام. صلّ ركعتي تطهير الجسد بعد أن صليت معي ركعتي التبرك بالمكان،**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 442.

[2]- المصدر نفسه ، ص 443.

سيصبح جسدك صافيا مثل بلور. كل شيء فيه يتلألأ نورا. لكن تطهير النفس هو الأصعب إذ عليك أن تغطس خمس مرات حتى تصل البحر الأسود الذي لا يصله الضوء»[1].

إن هذه الطرق والمعابر التي سلكها واسيني في البرزخ كانت للوصول إلى السعادة، وحاول أن ينتهي إلى مرتبة من الارتقاء فوق نطاق الحس والعقل، فدخل في رحلة تجريبية استكشافية في أعماق الذات صاغ فيها أفكارا تأسّست من منظومته المعرفية الخاصة، التي تمضي إلى الجانب الخارق واستثمار أحداث ذات طابع لا معقول، حتى تصبح الأسرار الباطنة ظاهرة والمعاني الخفية جلية.

لذلك يغوص في البحر خمس مرات حتى يطهّر نفسه، فيبدأ بالبحر الأول وهو الأبيض ليغطس فيه حتى تنمحي الذنوب الصغيرة ثم يخرج ويحرم ويصلي ركعتين، ثم يعود للغطس مرة أخرى نحو البحر الأصفر فيخرج ويكرر الفعل نفسه ، ويغطس مرة أخرى إلى البحر الأخضر الذي تتجمع به الذنوب التي فعلها وكان أذاها كبيرا، ثم يخرج ويكرر الإحرام والصلاة ،كي يعود إلى البحر الرابع الذي يحمل اللون الأحمر فتنتفي ذنوبه نحو أقربائه والجيران وغيرهم، وعندما ينتهي يخرج ويكرر ما قام به سابقا حتى يعود للغطس مرة أخرى ويصل إلى البحر الأسود كي يمحو الله ما بقي عالقا في صدره من ذنوب فيقول: « **تصبح كما ولدتك أمك خرقة بيضاء فيكون درجك الخامس هو الأعلى في سلم السبع درجات الموكول للملائكة والأنبياء والصحابة بعدها صلّ وعندما تنتهي ستجدني بالقرب منك ونرحل سويا من المكان في حالة تطهر كلّي**». [2]

إن حكاية الغطس والإحرام هي حكاية مثيرة ممتعة لما تضمنته من أحداث غريبة في تغير لون البحر خمس مرات، فكلما يغوص أكثر وتنفصل عنه ذنوب معينة يتغير لون البحر معلنا على نوع جديد من الخطايا المرتكبة، فهذا الانتقال المفاجئ يسرد على نحو مشوق يشتمل على خيال واسع أوقع في النفس وأجلب للانتباه.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 447-448.

[2]- المصدر نفسه ، ص 448.

وعندما ينتهي من الغطس يقول: «**انفصلنا عن وادي الشلّالات ببحوره وغرائبه ونسائه البحريات. ابتعدنا لكن عظمة الشلالات ظلّت تتبعنا حتى عندما غابت جغرافيا المكان ظلّت هي حيّة وقائمة. نفس الجبال نفس الشلّالات العملاقة التي كانت تنزل من السماء.**

- **كلّ هذه المساحة برزخية.**
- **هو البرزخ كما يريده ويعرفه البشر لكنّه هنا شيء آخر. اسمه فضاء نهاية التّيه حيث لا بشر يكلّمك، ولا طير يناجيك، ولا ريح تحسّسك بوجودك ولا هزّة تعطيك جسدا**».[1]

إنّ مدى هذا المكان مفتوح بإطلاق، والإنسان لا يتحرّك فيه لمسافة قصيرة أو محدودة كما في الأماكن الطبيعية، بل في هذا الكون اللّامتناهي تطوّر خيال الكاتب واخترق كلّ الحدود واجتاز كلّ المسافات، والملفوظ الذي تحدّث فيه عن وادي الشلّالات إنما هو مقاربة لفظية على تجربة قام بها مع ديانا، وأراد للقارئ أن يشاركه فيها ويتذوّق حلاوتها من خلال المزج بين وادي الشلّالات البرزخي المخصّص لغسل الذنوب ونهر نياغارا مع امرأة أخرى اسمها ديانا وتجربة حبّ قصيرة.

وبالتالي هذا المكان هو عبارة عن ترجمة تعبيرية وجدانية كشفية، حيث برزت لنا القدرة اللغّوية للكاتب وظهرت لنا تجاربه الذاتية. والمقاربة بين المكانين المكان الطبيعي والمكان البرزخي كانت من أجل تمثيل الحقائق، ومحصّلة المقاربة هي تفاعل خصيب بين تجربتين من الحب: حب مينا في مرحلة المراهقة والنّزوة القصيرة التي حدثت له مع ديانا، ولهذا شعر بالخجل من نفسه؛ لأنّه اعتبر مجرّد التفكير في ديانا أمام مينا هو خيانة عظيمة، فالتمازج بين المكانين كشف تمازجا بين امرأتين وحبّين معاً.

وكانت نتيجة فضاء الشلّالات هو خفّة الكاتب وتطهّره من الذنوب خلال عملية الغطس التي قام بها حيث يقول: «**كنت سعيدا أنّي أصبحت نقيا كقطرة ندى**».[2]وكان هذا الفعل من أجل الدّخول في آخر فضاء عبر مسلك النّور ويقول: «**ستعبر المسالك الصّعبة وستنفتح أمامك استكانة المشتهى الأبدي المنتهي**».[3] وهذا هو الفضاء الغريب الذي يبدو فيه كلّ شيء هاربا،

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 454.

[2]- المصدر نفسه ، ص 456.

[3]- المصدر نفسه، ص 466.

ولا يمكن تحديده من أيّة ناحية؛ لأنّه عبارة عن صور سريعة يقول: «**وقبل أن أقذف بنفسي نهائيا في عمق شعاع قادني بسرعة النور نحو ميراثي الأرضي، رأيت كلّ شيء يركض أمام عيني بسرعة متناهية، الأجرام، الظّلمات، الكائنات، الهلام الهيولي الذي لا شكل له ويشبه العجينة، غبار الأنجم ورماد السماوات المحروقة... انتهت وأصبحت ملكية كون لا خوف فيه**».[1]

هذه هي نهاية الفضاء البرزخي الذي أصبح عبارة عن ذرّة نور محمّلة بذاكرة السّنين الطويلة التي عاشها، وبفضل فعل القراءة الْتقى وعي القارئ بوعي الكاتب الذي صاغ لنا تجربة البرزخ وفضاءاته المتعدّدة بين الظلام والنور، وهو ما أهّل القارئ لإعادتها صورا ذهنية تتوافق مع الذّخيرة النصية.

وبهذا يكون القارئ قد استجاب وتفاعل مع الأمكنة الخيالية، وهنا تكمن قدرة النص على إغراء القارئ وإغوائه وجرّه إلى عالمه الوهمي المجرّد من التّحديد الجغرافي المفعم بالتّفاصيل التي من شأنها إيقاع القارئ في دائرة التردّد والحيرة؛ لأنّ هذا الفضاء خارق للعادة، إذ تُطوى فيه المسافات وتُرى المغيّبات، وتتحوّل الأمكنة من حالة إلى حالة أخرى وهو ما لاحظناه في تحليلنا.

أما عن العالم الواقعي الطّبيعي فهو ما نجد له مرجعية واقعية وتاريخية ونجد له أثرا جغرافيا يمكننا التحقّق من مرجعيته ويمكن حصرها في النص ب:الأندلس، القرية- لعشاش-، مدينة تلمسان.

وأوّل محطّة مكانية نقف عندها هي **الأندلس** فهي أوّل ما وُظّف وقد ظهرت مقترنة بجده الموريسكي الرّوخو ذي الأصول الأندلسية. وهي التي أمدّت الكتابة السردية بزاد واقعي يقابل الزّاد التخييلي الغني، وحضورها أدّى إلى حضور التّاريخ وأوّل مكان ذكره في الأندلس هو" **جبال البشرّات**"، [2]وهي المنطقة التي حدثت فيها آخر المعارك الأندلسية، ثم يذكر بعد ذلك مدينة غرناطة أيّام سقوطها فيقول: «**مدينة جميلة وأكاد أعرفها بمرتفعاتها ودروبها، بمساجدها وكنائسها وناسها**».[3]ثمّ ينتقل إلى ذكر مكان محاكم التّفتيش المقدّس يقول: «**نقلوني بعد ذلك إلى غرف أخرى مضاءة بشكل أفضل كمن يتجوّل بسائح جديد على الأمكنة، فرأيت فيها ما أسكن**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 466.

[2]- المصدر نفسه ، ص 29.

[3]- المصدر نفسه، ص 46.

الرّعب في داخلي».[1] وما نلاحظه في هذه الأماكن أنّ الإشارة إليها كانت مقتضبة جدا على الشكل الذي أوردناه، وكان توسّعه في ذكر الجوانب التّاريخية المتعلقة بهذه الأمكنة، وهذا يعني طغيان الحدث التاريخي على عملية الوصف المكاني حتى لا يكون مجهولا.

ثم ننتقل معه إلى فضاء **القرية** التي ولد وترعرع بها، والتي بدورها ذُكرت في إشارات مختزلة وأوّل إشارة يقول فيها: «**حياتي بدأت بسيطة في قرية لا توجد على أيّة خريطة وطنية باستثناء الخرائط العسكرية التي أنجزها الاستعمار في وقت مبكّر، وكبرت في هذا الجوّ من البساطة متعاطفا مع فقراء قريتي لأنّي كنت واحدا منهم، ولم أبتعد عنهم أبدا**».[2]

وهذه القرية كانت عبارة عن دائرة قاتلة في نظر واسيني، مليئة بالأسلاك الشّائكة والألغام التي زرعها الاستعمار لحماية الحدود مع المغرب، بعد ذلك يحدّد اسم القرية بدقّة من خلال ذكر تاريخ ومكان الميلاد:" **08-08-1954. في لعشاش/ تلمسان**".[3] ثمّ يذكر بعض المناطق الموجودة في القرية كأرض **المهاية** إذ يقول: «**اشتغلت في أرض المهاية. أرض الأجداد التي منحتها بالثّلث لأحد أعمامي الملّقب بالثعلب الذي يفلّحها وفي نهاية موسم الحصاد يأتينا ببعض حقّنا في القمح والشعير**».[4]

بعد ذلك يذكر **المسجد** ويقول: «**نسخة القرآن العجيبة عثرت عليها في رفّ المكتبة، في خلفية الجامع الصغير الذي يقول العارفون إنّ عمره تجاوز بقليل الأربعة قرون. بُني لحاجة أهل القرية أيّام البرد والشتاء حتى يتمكّنوا من أداء صلواتهم في مكان قريب ولا يضطرّوا للذهاب بعيدا... يؤكدّون أنّ الجامع بنته جماعة أندلسية منهم جدّي الرّوخو**».[5]

والمسجد مكان لحفظ القرآن الكريم والمكان الذي اكتشف فيه كتاب ألف ليلة وليلة، ويمثّل مكان الصّلاة بالنسبة إلى أهل القرية. بعد المسجد نجد **حمّام الوردة**، ويحدّده لنا الكاتب بدقة حيث يقول: «**لالّة مغنية... مدينة القلب الأولى، يسمّيها عشّاقها لالّة تبرّكا بالولية الصّالحة التي تحمل نفس الاسم.**

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص 63.
(2)- المصدر نفسه ، ص 128 – 129.
(3)- المصدر نفسه ، ص 130.
(4)- المصدر نفسه ، ص 155.
(5)- المصدر نفسه ، ص 186.

لم تكن مدينة لالّة مغنية جميلة ولكنّها كانت كافية لإدهاش طفولتي الأولى كلّما زرتها مع أمّي... ارتبطت هذه المدينة في ذاكرتي برائحتين: رائحة مازوت السيارات التي تلتصق كذبابات الصّيف بجيوب الأنف، ورائحة الحمّامات التي كانت تثير شهيّتي... وأيضا مجموعة معالم تميّزها عن قريتي: الكنيسة الجميلة التي تقوم شامخة في عزلتها وسط أهمّ شارع في المدينة، شارع الحرية أو كليمونصو عند الكبار، وتمثال سيّدة الرّخام أو الموليما الذي تتزلق الشّمس على سطحه كلّ صباح مثل الماء الدّافئ، وحمّام النوّارة الذي لا شيء فيه إلا عرق الرجال العابرين الذين يستحمّون أو يقضون اللّيل فيه، وحمّام الوردة الذي تؤمّه النساء بالخصوص».[1]

وما نلاحظه في هذه الفقرة أنّ مدينة مغنية هي المكان المرجعي الأوّل من حيث الدقّة الوصفية، حيث حدّد معالمها وما يميّزها عن القرية، بعد ذلك يقدّم وصفا تصويريا لحمام الوردة الخاصّ بالنساء، حيث كان يدخله مع والدته ويقول في ذلك: «**كان حمّام الوردة حمّاما تركيّا ضخما، أو هكذا بدا لي وقتها مزخرفا بالنّقشي والزلّيج والقاشان والزجاج المعشّق الملّون القديم، لكن مع الزمن بدأ يتآكل من الدّاخل ويفقد ملامحه، وعلت الحيطان أشكال تشبه الجذري من جرّاء الرّطوبة الكبيرة، كلّما تكسّرت زلّيجة ظلّ مكانها فارغا مثل البثور حتى أكلت الرّطوبة أجزاء مهمّة من الحائط**».[2]

لقد كان الوصف هو الأداة المثلى لتقديم حمّام الوردة ذي المكانة الخاصة في نفسية الكاتب، فقد أدخلنا إلى تفاصيل المكان بأشيائه وجزئياته، وأحاطنا بأسراره حيث جعل منه مكانا نابضا بالحياة والحركة، وقدّم المكان بحيادية تامة، فاهتمّ برؤية التّفاصيل المكانية ذات الطّابع الهندسي وهيمنت الأشياء على ساحة الخطاب.

ونظرا للمكانة الخاصّة التي يحتلها هذا المكان عند الكاتب نجد أن طريقة الوصف وتقديم نقاش والدته مع صاحبة الحمام وكيف قامت"حليمة" بإدخاله في عمق المغطس الرخامي، وحكايات النّسوة التي كانت متطابقة لفظيا مع **ذاكرة الماء** من الصفحة 120 إلى 130. حتى حكاية الموليما التي حطّمها رئيس البلدية وساحتها قام بوصفها وصفا دقيقا، طريقها، ساحتها،

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 233 – 234.

[2]- المصدر نفسه ، ص 234.

وامرأة الرخام يقول: «**أهرب كالعادة باتّجاه الموليما، أخترق أوّلا شارع الحدّادين ثم البازار الكبير، مطعم عمّي عمر الحماس الذي يبيع إلا الحريرة واللّوبياء ثم البريد القديم، قاعة السينما التي ماتت منذ وقت مبكّر فالبلدية مرورا بـــ: بيرو عرب لأجد نفسي في شارع الحرّية الذي ما يزال الكثير من الناس يسمونه كليمونصو، ثم فجأة أمام ضخامة الموليما التي تورثني سعادة داخلية غريبة**».[1]

ونلاحظ أنّ هذا الوصف هو إيقاف لزمن السرد، وله غاية جمالية تتمثل في كسر تتابع الأحداث، ويتهيأ القارئ لوصف آخر للمرأة التي نجدها في كتابات واسيني ويتحدث عنها بكثرة حيث يقول: «**اخترت فقط تمثال المرأة التي كأنها إنسان حيّ بسبب حركتها النّادرة تنفرد من بين كلّ التّماثيل بسموّها بجسدها المصقول بدقّة متناهية، وبقامتها الممشوقة وصدرها المندفع إلى الأمام بنهديها النافرين باتّجاه سماء فاترة، ويدها التي تلوّح في الهواء بحنوّ، مفتوحة على حمامة كانت تستعدّ للطّيران، تعطي الانطباع وكأنّ المنظر حقيقي. كانت سيدة الرخام تقف بكلّ قامتها على كومة من الأحصنة التي كانت تحاول القيام من عمق الأرض بصعوبة. امرأة من رخام صاف كلّما هبّت الرياح الصحراوية القادمة من محيط المدينة اصفرّ لونها بسرعة، لكن بمجرد سقوط الأمطار الأولى تصبح بيضاء من جديد مثل القطن، وتعود الحياة إليها من جديد حينما تنعكس الشمس على جسدها**».[2]

ومن هنا نلمس اهتمام الكاتب بتقديم ساحة الموليما، كما نحسّ علاقته بهذا المكان نفسيا واجتماعيا؛ لأن "**المكان لا يظهر إلا من وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه**".[3] فهذا الوصف المطول كان في خدمة القص، وكان وعنصرا مهمّا حيث أضاء وكشف الأحداث التي لها علاقة بالمكون السردي.

ويستغرق واسيني في ذكر هذا المكان ليتحوّل إلى لوحة من المشاعر الخاصّة لعواطفه ونفسيته وأفكاره، ويغيب رسم المكان ليحلّ محلّه الحدث الذي يبرز علاقته بالمكان عندما يلعب فوقها، وكيف كانت أيامه مليئة بالغبطة والسرور، لكن سرعان ما ينقلب هذا الإحساس ليحل محله

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 238.

[2]- المصدر نفسه ، ص 238.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 32.

الشعور بالانهزام والألم حيال تحطّمها إذ يقول: «**رأيتها تبكي والدّم يترف من كامل جسدها الذي انفصل جزء منه عن بقية الكتلة**».[1]

ومن خلال هذا الحدث تتحدّد لنا الرّؤية النفسية للكاتب تجاه المكان الذي صنع مخيلته في صغره قبل كتاب ألف ليلة وليلة، كما أنّ ارتباطه بمدينة مغنية كان مرهونا بامرأة الرخام وبمجرّد تحطّمها لم يعد يربطه شيء بها، فنحن "**لا نواجه فضاء خاما بمعنى الكلمة، وإنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرّؤية هي التي ستمدها بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشّخصية عن المكان، وتحيطنا علما بالكيفية التي تدرك بها أبعاده وصفاته**".[2]

ثم يواصل السارد رحلته المكانية لينتقل بنا إلى مدينة تلمسان حيث درس في "**ثانوية ابن زرجب**".[3] ويذكر هذا المكان دون أن يحيطنا بوصف جغرافي له، وهو ذكر مقتضب، لأنّ همّ الكاتب كان منصبّا على تقديم وصف للأحياء الشعبية التي قادته نحو الماخور، وهذا بدوره لم يحظ بوصف مطوّل سوى إشارات قصيرة لأنّ الكاتب ركّز على مسار الأحداث يقول: «**نعم بورديل أو قصر عيشة الطويلة**.

فجأة توقّف رامي عند بناية عالية مسح حيطانها بعينيه الصّغيرتين حتى استقرّ عند إحدى النوافذ أطلّت منها امرأة في عزّ العمر».[4]وكلّ هذه الإشارات السّريعة تبين أنّ الكاتب هذه المرة لم يول اهتماما للمكان بقدر الأحداث التي قام بسردها داخل الماخور وخارجه.

ومن خلال اطّلاعنا على الأمكنة التي وظّفت نلاحظ الفرق الشاسع بين الفضاء الخيالي والفضاء الواقعي، ففي الأول أسهب في عملية الوصف الدقيق، أمّا الثاني فكانت إشارته لتلك الأماكن سريعة جدّا، واهتم بنقل الأحداث التي تتابعت على المستوى السّردي.

وبما أن النصّين يحتويان على أحداث حقيقية فإنّنا نلاحظ علاقة انتماء واضحة إلى تلك الأمكنة باستثناء الفضاء البرزخي، وكانت في **سيرة المنتهى** توفر الأمان والاستقرار والرّاحة النفسية

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 243 .

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 42.

[3]- رواية سيرة المنتهى، ص 267.

[4]- المصدر نفسه، ص 274.

عكس **ذاكرة الماء**، فرغم الانتماء الواضح إلا أنّنا لا نلمس إلا الظّلم والخوف والموت ونوعا من العزلة مع العالم الخارجي.

وامتلأت الأمكنة بالدلالة وعبّرت عن الارتباط الوثيق بينها وبين الكاتب،وبيّنت الفترة الزمنية التي عاش فيها سواء أ كانت مرحلة الطفولة أم مرحلة الرجولة (التّسعينيّات).

الفصل الثالث

المتفاعلات النصية

توطئة

1-التفاعل الإعلامي

أ- التصريح الصحفي

ب- الأنباء والشعارات

ج- الصورة واللوحات التذكارية

2- المتفاعلات الصوفية

3- المتفاعلات الأدبية والثقافية

أ- التفاعل مع الكتب

ب- التفاعل مع الرسائل والمذكرات

ج- التفاعل مع الشعر

1- الشعر القديم

2- الشعر الحديث

3- الشعر الشعبي والأغنية الشعبية

د- توظيف الأمثال

هـ- حضور النادرة

4- المتفاعلات الدينية

أ- التناص القرآني

ب- التناص مع الحديث النبوي الشريف

5- المتفاعلات التاريخية

أ- تداعي الذاكرة التاريخية

على مستوى الكتابة الإبداعية يبدو الجنس الرّوائي أكثر الأجناس الأدبية تفاعلا مع النصوص السابقة، فهو عالم سردي مليء بالأحداث التي لها صلة بواقع معيّن وشخصيات معبّرة بمواقفها عن خبايا هذا الواقع ومستوياته الفكرية والاجتماعية والثقافية، وكذا بزمان ومكان معيّنين.

وبما أن السّيرة الذاتية تستثمر آليات السرد الروائي فإنّها تستدعي كذلك كلّ ما له علاقة من قريب أو بعيد بتصوير هذا الواقع؛ فهي تحاكي كلّ ما يتّصل بالإنسان من فكر وتاريخ ودين وفلسفة وسياسة،ممّا يجعلها فسيفساء بفعل ذلك التّداخل المنسجم والمتناغم رغم تعارضها مع السيرة في بعض الأحيان.

ولمّا كانت السّيرة الذاتية من الفنون الصّعبة من حيث الإخراج الفنّي، فقد جعلت الكاتب واسيني الأعرج يحاول أن يهيئ حقلا إبداعيا تتنوّع فيه الأساليب سعيا إلى تحقيق مستوى من الكتابة يتناسب مع قيمة هذا الفنّ، وهذا ما جعلنا نولي تلك المتفاعلات اهتماما حتى يتحقّق ذلك المستوى.

من هذا المنطلق نسعى في هذا الفصل إلى محاورة النصّين من أجل اكتشاف الرؤى ووجهات النظر التي تتضمنها الكتابتان بوصفهما عالما متكاملا من الأفكار والأحداث والأحلام، لنكشف قدرة الكاتب على الإبداع الذي كفل رواج ما كتبه من نماذج.

وبما أن التّفاعل النصي هو دخول نص في علاقة مع نصوص أخرى سابقة له، فإنّ مسألة التناص لم تتبلور بشكل فعلي إلا على يد جوليا كريستيفا في عدّة أبحاث لها كتبت بين سنتي 1966 – 1967 وصدرت في مجلتي (Tel quel)و (Critique) وأعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك ونص الرواية) وفي مقدمة كتاب باختين (شعرية دوستويفسكي).[1]

فمنذ أن شاع مصطلح التناص في حقل الدراسات الأدبية وهو يثير اهتمام الباحثين والدارسين للكشف عن مختلف العلاقات المتحقّقة داخل النص أو بين نصوص متعدّدة، وكان من ذلك أن ظهرت مصطلحات فرعية عديدة تجسّد كلّها هذه العلاقات وتحدّد أهم سماتها، كما ساهمت هذه الاجتهادات في تعميق رؤية النص.

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، دط، دت، ص96.

ومن أهمّ هذه الاجتهادات التي أغنت حقل التعامل مع النص الأدبي وطوّرت المفاهيم المتّصلة بالعلاقات النصية دراسة **جيرار جينيت** حول ما يسميه بـــ: **المتعاليات النصية**، واستعمل هذا المفهوم ليحلّ محلّ التناص لأنّه أجمع وأشمل، وهو يتّسع وفق تصوّره لمختلف العلاقات النصية التي ليس التناص سوى واحد منها، وبذلك يغدو التناص مفهوما فرعيّا يقصد به محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكونة لنص معيّن.[1]

وهناك من آثر مصطلح **التّفاعل النصي** عوضا عن مصطلح التناص وكمقابل للمتعاليات النصية عند جينيت، وهو أعمّ وأشمل من التناص وأدقّ من المتعاليات النصية، كما أنّ هذا المفهوم مفتوح على كلّ العلاقات الكائنة والممكنة؛ فمصطلح التفاعل النصي مركب وصفي تجتمع لمتلقّيه دلالة منشطرة إلى دلالتين: فهو في جزئه الثاني نص وفي جزئه الأول ممارسة (تفاعل) فيكون الجزء الثاني هو حقل أو موضوع هذه الممارسة، وفي التفاعل النصي يصبح كلّ نص نتاج تفاعل عدد من النصوص، وكلّ نص هو تفاعل نصي وتحويل لنصوص وإعارة لعدد من النّصوص الأخرى.[2]

إنّ التأكيد على البعد الجامع لمفهوم التّفاعل بين مختلف النصوص(**أدبية/غير أدبية**) وكيفما كانت طبيعتها (**شفاهية/كتابية/إلكترونية**) يدفع إلى تحديد آليات اشتغال التفاعل النصي حسب **لوران جيني** من خلال ما يلي:[3]

- **التّلفيظ**: والمقصود بذلك أنّ النص وهو يتفاعل مع نص آخر ينقله من نظام العلامات الذي ينتمي إليه ولا سيما إذا كان من غير نظام العلامات اللّغوية ويمنحه بعدا لفظيا، فالروائي قد يصف منظرا أو فضاء ما ولكنه لا يقدّمه إلينا من خلال بعده البصري كما يفعل المصوّر أو الرسّام، بل بواسطة اللّغة ينقل إلينا أشياء غير لغوية.
- **الخطّية**: إنّ النص المكتوب حين يتفاعل مع أيّ نص فهو ينقله إلى نظامه الخطّي، ويقدّمه إلينا متسلسلا ومتناميا تماما كما هو الحال مع أيّ نص مكتوب حتى وإن كان النص المتفاعل معه من طبيعة مغايرة.

---

(1)– محمد سالم سعد الله: مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد ،ط1، 2007، ص124.

(2)– ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص26.

(3) – سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 104.

- **التّضمين**: ويتمثّل في إدراج النص المتفاعل معه في نطاق النص بصورة تجعله يبدو وكأنّه جزء منه رغم كونه طارئا عليه، وعملية التّضمين هاته تستدعيها عملية بناء النص وهو يتفاعل مع غيره من النصوص.

ويفيد هذا التّقسيم في النظر إلى صورة التّفاعل وكيفية بروزها في النص كيفما كان نوع تجلّيه، وبهذا يتمّ الوصول إلى الأنواع المتعدّدة التي رصدها الباحثون مثل: **التعلّق النصي والتناص، والمناص والميتناص، ومعمارية النص وأخيرا الترابط النصي.**

- **التعلّق النصي والتناص**: يتّصلان بالتداخل الحاصل بين النص اللّاحق والنصوص السابقة، وكلّ واحد منها يتجلى في النص بطريقة خاصة، فالتّفاعل النصي هنا يأخذ بعد التضمين كأن تتضمّن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو كأنّها جزء منها ولكنها تدخل معها في علاقة.[1]
- **المناص والميتانص**: يتحقّقان في النص عن طريق العناوين والعناوين الفرعية والمقدّمات والذيول والصور وكلمات الناشر،[2] أو عن طريق التعليق أو النقد الموجّه إلى النص.[3]
- **معمارية النص**: هي النّمط الأكثر تجريدا وتضمينا، إنّه علاقة صمّاء تأخذ بعدا مناصيا وتتّصل بالنوع شعر، رواية.[4]
- **التّرابط النصي**: هو قريب من المناص والميتانص حيث نجد أنفسنا أمام بنية نصية مستقلة بذاتها – نصوص موازية سواء كانت تعليقية أو تفسيرية – وتترابط مع النص دلاليا.[5]

هذه هي أنواع التّفاعل النصي، وبين هذه الأنواع الثلاثة يمكن التّمييز بين أشكاله الثّلاثة وهي:

- **التّفاعل النصّي الذاتي**: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا...

---

(1)- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص110.

(2)- المرجع نفسه، ص 109.

(3)- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص106.

(4)- المرجع نفسه، ص106.

(5)- المرجع نفسه، ص106.

- **التّفاعل النصّي الداخلي:** حين يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره سواء أكانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية.
- **التّفاعل النصّي الخارجي:** حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.[1]

إنّ هذه الأنواع والأشكال توجد بشكل مترابط وتتداخل مع بعضها البعض على مستويين أفقي وعمودي:

- **المستوى العام الأفقي:** تتداخل البنى أو تتفاعل أفقيا على المستوى الخارجي تاريخيا، وعلى مستوى كلّي؛ أي أنّنا لا نصبح أمام بنى نصية جزئية ولكن أمام بنيتين نصّيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا، ولكنّهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي.[2]
- **المستوى الخاص أو العمودي:** يحدث التّداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص، حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنى جزئية وصغرى.[3]

وبهذه النّظرة الموجزة حول التّفاعل النّصي وضمن هذا التصوّر يمكن تقديم صورة عامة عن المتفاعلات النصية في نص **ذاكرة الماء وسيرة المنتهى**.

إنّ كلّ كاتب ينتج نصوصه الإبداعية ضمن بنية نصية سابقة أو معاصرة، وبالتالي تتفاعل هذه النّصوص مع بعضها البعض ويمكن تجسيد البنى النصية التي يتفاعل معها النصّان فيما يلي:

1-التّفاعل الإعلامي:*

إذا كانت تجربة واسيني قد تجلّت في محاولة الاستفادة من المزاوجة بين جنس السّيرة الذاتية مع الرواية، سعيا منه إلى إبراز خصوصية الرّواية الجزائرية وخلخلة نظرية الأنواع الأدبية بحثا عن تلك المنطقة التي تتلامس فيها مختلف الأجناس، والتي تجمع الرّواية والشّعر والتّاريخ والقرآن

---

(1)- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص100.

(2) - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص112.

(3)- المرجع نفسه، ص112.

*- استخدم هذا المصطلح سعيد يقطين وأدخله ضمن المتفاعلات الحديثة ويقصد بها البنيات النصية المتصلة بالإعلام سواء أكان مسموعا مثل المذياع أم مقروءًا مثل الصحافة أم لافتات الدعاية، وورد عند لوران جيني باسم "التلفيظ" أي نقل النص من مستوى صوري أو سمعي إلى مستوى لفظي. سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، النص والسياق ، ص108

وغيرها...كما سعى إلى خلخلة طقوس التلقّي التي تكون في ظاهر الغلاف رواية، ولكن القارئ يكتشف أنّها سيرة ذاتية والعكس، وهذا ما لاحظناه في الفصل الأول وهو ما يسمى بالإيهام.

وبهذا المبدأ فقد تجاوز أعراف الكتابة السائدة في فنّ السيرة، لذا نجد أنماطا مختلفة من الخطابات منها:

أ- التّصريح الصحفي:

وهو خطاب غير أدبي استعاره واسيني من الأخبار المتفرّقة في الصحف الجزائرية حيث بثّها كما هي، دون تدخّله أو تغييره، وكانت متنوّعة بين أخبار مسموعة من المذياع أو مقروءة من الصحف، وقد حضرت بقوة في **ذاكرة الماء** وشكّلت تفاعلا صريحا مع دواعي التحفيز.

وأوّل خطاب صحفي جسّده واسيني ما يلي:

«ابتداءً من الأسبوع القادم سيُشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد وعليه سيصير يوما الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع بدلا من يومي السبت والأحد. تم التّغيير بالاتّفاق بين مختلف الوزارات والمجلس الإسلامي الأعلى. جريدة الشعب(...)197».[1]

إنّ هذا النص الصحفي المتمثّل في خبر الشروع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد وفق العطل الإسلامية قد دخل على النص المتخيّل، وما يميّزه أن أسلوب طباعته خاص؛ لأنّ الكاتب حدّده في إطار وكتبه بالخط الغليظ، وهو ما جعل القارئ يميّز النص الصحفي عن الأدبي انطلاقا من الرؤية البصرية ثم الإشارات اللغوية بعد فعل القراءة، حين يعلن الرّوائي عن مصدر هذه الوثيقة وهو جريدة الشعب، كما أنّ هذا التمييز في تغيير حجم الخط هو إشارة واضحة إلى مستوى ثان من السرد الروائي.

ونلاحظ أنّ هذه الوثيقة لا تتحدّد أهميتها إلا عندما نستمرّ في فعل القراءة، ونكتشف أنّ الكاتب يحاول إيصال فكرة تغيير الدولة إلى دولة إسلامية وهذه هي الإشارة الأولى التي أُقحمت في بداية السرد، وهي ما جعلت القارئ يتساءل عن علاقة هذا النمط المختلف بالخطاب، وهل حافظ على هويته داخل النص السردي أم أنه أصبح جزءا بنيويا منها؟

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 14.

والحقيقة أنّ هذه الوثيقة في البداية لم تندمج مع بنية الخطاب؛ لأنّ ما قبلها وما بعدها لا يرتبط أبدا بالمضمون السياسي، فالكاتب كان يسرد الكوابيس التي رآها ثم يذكر تنقّله من بيته للمرّة الأخيرة وأخذه بعض الأوراق والقصاصات الصحفية وبعض الكتب والأشرطة، يقول: «**فجأة قفزت أمامي هذه القصاصة**»[1] فيكتبها، بعدها يتحدّث عن مقتل صديقه، فهي من الوهلة الأولى تظهر زائدة و لم تتحدّد قيمتها إلا بعد استمرار عملية السرد.

ويؤكّد الخبر من جديد وكأنّه أحسّ بأنّ القارئ لم يعره أيّ اهتمام أوّل الأمر حيث يكرّر ذلك دائما في قوله داخل إطار القصاصات الصحفية، ولكن هذه المرّة من جريدة المجاهد وليس من جريدة الشعب، وهذا يؤكّد أنّ الخبر أسال حبر أقلام الصحفيّين الذين اهتمّوا بعملية التّغيير التي طرأت فجأة:

«**الإدارات الوطنية والمؤسّسات معنية بالتّغيير الذي تمّ في ترتيب أيام الأسبوع، وعليه يصبح يوما الخميس والجمعة هما نهاية الأسبوع بدل السبت والأحد. ابتداء من الغد يصبح هذا الترتيب الجديد ساريا. جريدة المجاهد (...)197**».[2]

فرغم تكرار الخبر ذاته – وهو ما كان متعمّدا لغاية مقصودة– إلا أنّ الكاتب يقول أنّ هذا الخبر لا يهمّه بل الكتابات القديمة التي لها علاقة بالذّاكرة هي التي تشدّه إذ يقول: «**لم تكن هذه الورقة تهمّني كثيرا. كنت مأخوذا ببقية الكتابات القديمة التي كانت كلّما قرأت حروفها تقذف بي بعيدا نحو ذاكرة مجروحة وقلقة**».[3]ولكن هذا الخبر ما هو إلا إشارة تمهيد للقارئ حتى يستعدّ لتلقّي الظّاهرة الصحفية في إطار فضاء سردي، إذ ركّز الكاتب كثيرا على أخبار القتل ويؤكّد أنّ الجزائر أصبحت منتجعا للقتلة وقتل المثقّفين فقط يقول: «**لقد تمّ التعرّف على أحد قاتلي المفكر بوخبزة مدير الدراسات الاستراتيجية، وكان قد جاء قاتله قبل أيام يطلب منه المساعدة للحصول على عمل، وقد وعده الأستاذ بوخبزة على بذل مجهود خاصّ للحصول على عمل. جريدة الوطن(...)199**».[4]

---

[1]– رواية ذاكرة الماء ، ص 14.

[2]– المصدر نفسه، ص 22.

[3]– المصدر نفسه، ص 22.

[4]– المصدر نفسه، ص 18.

رغم ما نقله الكاتب من أخبار سردية بدأ يتحكّم في الأخبار المقتطفة من الجرائد ويقوم بعملية تلحيم النسق السردي مع النسق الصحفي، خاصّة أنّ الأخبار الصحفية هي عبارة عن قصاصات جمعها الكاتب ليحتفظ بها، وتكون مهمّة في عملية التوثيق التي حدّد فيها اسم الجريدة مع التحفّظ على سنة النشر.

ورغم اختلاف النسقين وتنبّه القارئ لذلك، إلّا أنّ هذا ساهم في جمالية النص وتمديد عملية السرد، خاصة أنّ معظم الأخبار كانت عن الاغتيال يقول:

«وُجد الشاعر الفرنسي جون سيناك مذبوحا تحت طاولة الأكل وبجانب رأسه قنينة نبيذ (سيدي إبراهيم) ويعتقد أنّ الجريمة هي مجرّد تصفيات خاصة خصوصا وأن سيناك كان لواطيا... المجاهد الأسبوعي (...)197».[1]

هذا الخبر الصحفي يتعلّق أساسا بالقضية المطروحة في هذا النص وهي محاولة اغتيال الكاتب والروائي الجزائري واسيني الأعرج، ولهذا فإنّ حضور هذا الخبر في النص جاء متسلسلا مع مجموع الأخبار التي نقلها، ومقتل جون سيناك كان بمثابة وحدة استذكارية لهذا الشّاعر أوّلا، ثم تنبيه القارئ للاغتيالات التي تحدث بشكل يومي، كما أنّه محفز لاسترجاع مقتل صديقه إذ يقول: **«أعاد المذياع الخبر من جديد وهو يكرّر بأنّه تم التعرف على قاتل يوسف.**

يوسف قُتل قبل يومين. الحضور إلى دفنه واحد من المبرّرات التي تلحّ عليّ للخروج من هذا القبر الذي لا شيء يصلح فيه سوى مواجهته للبحر».[2]

إنّ هذا التنقل الفجائي من عالم الرّواية السيرية إلى عالم مرجعي واقعي وهو الصحافة، ومن عالم سردي متسق إلى عالم من القصاصات الصحفية وظاهرهما لا يدل على وجود ترابط بينهما، هو ما جعلنا نبحث عن هذا الرابط وما يجعل من النص الصحفي نصا منسجما مع بنية الخطاب، وهو ما بدأت تتّضح ملامحه من القصاصة المخصّصة لاغتيال الشاعر الفرنسي الذي اختار أن يكون جزائريا، لكن هذه المدينة أعطته كفنا وبياضا وسكّينا همجيا،حيث مثّلت لنا حكاية داخل حكاية كبرى وتتجلّى أيضا في القصاصة التي تليها مباشرة:

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 47.

[2]- المصدر نفسه، ص 48.

«اغتيل البارحة في الحيّ الجامعي... بالجزائر العاصمة الطالب كمال أمزال بضربة سيف على رأسه أُخذ على إثرها إلى المستشفى وهناك توفي. ويبدو أنّ الذين قتلوه هم جماعة الإسلاميين الذين يريدون السيطرة على الحيّ الجامعي مثلما حدث في أماكن متعددة داخل الوطن. الوحدة(...)198». [1]

من خلال هذا التوظيف الجديد للقصاصة نلاحظ أنّها أصبحت منسجمة مع منظور الأحداث في النص السردي، وتعمّقت دلالتها أكثر و لم تعد منفصلة عن السرد بل أصبحت مكمّلة له دلاليا وإن كانت مستقلّة بنائيا، فقد كانت في إطارها الصحفي ذات وظيفة إخبارية إلّا أنّ الكاتب أخرجها من إطارها الدّعائي ليستخدمها كوسيلة في زيادة سلسلة الأحداث، ووسيلة لتوثيق المعلومات كما في القصاصة التالية:

«اغتيل البارحة في بيته الفنّان والشاعر والإنسان يوسف. لقد وجد مقطّعا على فراشه وفي يده قلم رصاص يبدو أنّه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة على جسده لوحة: المعدومون لفرانسيس غويا التي أعاد رسمها. جريدة الخبر (...)199». [2]

وهنا تتأكّد للقارئ واقعية الحدث الذي أشار إليه في بداية السرد حول مقتل يوسف؛ لأنّ الكاتب أعاد استثمار هذا الخبر وضمّنه في سياق جديد، الهدف منه استخدام تقنية تعدّد الأصوات والمواقع، والإشارة إلى أهمية الأحداث التي أصبح تقديمها في الخبر عاديا لكن توظيفها في إطار سردي جعلها تكتسي دلالة مغايرة لظاهرها الذي يمثل نقل الجرائم اليومية، فالمراد منها هو توظيف شهادة إدانة للسّلطة يكشف فيها الفساد الذي يعمّ جميع مناحي الحياة ويتأكّد هذا في القصاصة الصحفية التالية: «**تكذيب: السيد.... وزير الثقافة والاتصال يكذّب كلّ الأخبار التي تقول بأنّ "الآذان" في التلفزيون الوطني سيتوقف بثّه بعد شهر رمضان. بالمناسبة، يطمئن السيد الوزير جميع المؤمنين بأنّ هذه السنة الحميدة التي أعادت إلى التلفزة وطنيتها وترسّخها الدّيني ستستمر بعد هذا الشهر الكريم. جريدة الشعب(...)199**» [3]

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص63.

[2]- المصدر نفسه، ص 144.

[3]- المصدر نفسه، ص 75.

وهذا الخبر يتعلّق من حيث الدّلالة بالمسألة السياسية والدينية التي تتمثّل في بثّ الآذان مباشرة على التّلفاز والمذياع، حيث ظهرت إشاعات حول إيقاف بثّه بعد شهر رمضان، وكذّبت السّلطة هذه الإشاعة واختارت الجرائد كوسيلة لعملية التكذيب والتعامل السّلس مع المواطن، لكنّ الكاتب وقف موقفا مضادّا لهذا الخبر وعلّق عليه بقوله: «– **ما بقى للعمياء، سوى الكحل!**

غريب هؤلاء المسؤولون. ألم يتعلموا بعد بأنّ الشعب لم يعد يصدّق أحدا وأن اللّعب بالدّين لن يزيده إلا ابتعادا، التلفزيون بكامله لم يعد يغري أحدا مع انتشار الهوائيات المقعرة كنباتات الفقّاع الحديدية على أسطح البنايات. النّاس صاروا ملتصقين بما يأتيهم من بعيد من أخبار وأسرار وألوان وسحر».[1]

إنّ إدراج مجموع الأخبار الصحفية تكشف لنا علاقة الكاتب بالصّحف؛ لأنّها محمّلة بالجرائم التي تدفع في نفسه رعبا من المجتمع وخوفا من الحاضر، ونظرا لعدم تجريد النص الصحفي من لواحقه، فاسم الجريدة والإشارة الرمزية لتاريخ الصدور يجعل تلك الوثائق تحتفظ بمصداقيتها بل تزيد من واقعية الأحداث وموضوعية الكاتب تجاه ما يحدث، ونعتبر معها تلك القصاصات وثائق وتسجيلات معيّنة لا أسلوب كتابة.

كما أنّها اكتست أهمّية دلالية في إطار سياق دلالي جديد مناقض تماما للسياق الذي خرجت منه أوّل مرّة، وأصبحت جزءا بنيويا ساهم في تشكيل بنية النص السردي، وجعلها فضاء للمتعة الأدبية؛ لأنّها عندما خرجت في أصلها لم يهتم القارئ بها، ولكن السياق المختلف منحها شحنات جديدة قائمة على لذّة اكتشاف الجديد من الأخبار الصحفية والعلاقة القائمة بينها، وقارن الأحداث التي أعلن عنها في الصحف والأحداث المسرودة في الخطاب الروائي السيري.

تلك الخطابات السردية كانت لها علاقة مباشرة بالأحداث؛ إذ ساهمت في خلق حكايات جديدة، لكنّ هناك خبرا معزولا وغريبا عن سياقه ذكره الكاتب «**19 جوان 1965 التصحيح الثوري يضع حدّا للشعوبية. جريدة الشعب(...)196**».[2]

---

[1]– رواية ذاكرة الماء ، ص 75.

[2]– المصدر نفسه، ص 37.

هذا الخطاب أُقحم في السياق؛ إذ يمكن حذفه دون أن يؤثّر ذلك على مسار الأحداث حيث تظهر علاقته بالسياق متوترة جدّا، إذ يقول الكاتب بعدها مباشرة: «**طويت الورقة التي بدأت تتآكل.**

لم أجد رغبة كبيرة لمعرفة البقية. البقية كنت أعيشها في هذا الفجر القلق الذي لم تنسحب ظلمته بعد».[1]وهنا يتأكد لنا أنّ الكاتب نفسه أعرض عن الخبر؛ لأنّه هامشي مقارنة بالوضع الذي كان يعيشه في ذلك الفجر، "**الفجر القلق**" الذي حاول أن يرسم فيه مخطّط خروجه في النهار، وحوّل هذا الخطاب إلى موضوع للحديث عن شخصية جديدة هو **جوني** واسمه الحقيقي محمد وكنيته تلك نسبة إلى المغني "**Johnny Halliday**" ثم يقدّم لنا قصة حياته؛ لأنّ الجزائر لا تصلح له كما لا يصلح لها.

إنّ تقنية توظيف القصاصات الصحفية التي نجدها توزعت في صفحات **ذاكرة الماء** تَرد مرّة واحدة فقط في **سيرة المنتهى**، والحدث يصبّ في الإطار نفسه حول محاولة اغتيال الكاتب إلّا أنّ طريقة توظيفه تختلف بدورها عما وجدناه في **ذاكرة الماء**، حيث لم يذكر تاريخ النّشر وقدّم العنوان فقط بقوله: «**أسترجع مانشيت خبر اغتيالي كما قرأته في جريدة النصر اليومية التي تصدر بقسنطينة: *اغتيال الروائي الجزائري واسيني الأعرج***».[2]

هنا نلاحظ أنّ هذا النمط من التفاعل القائم بين الخطاب الصحفي والخطاب السردي لم يكن قائما على المعارضة، بل ذكر قراءته لخبر اغتياله في الجريدة كي يحيل إلى أهمّية اسمه في الحياة، وكيف حماه من موت محقّق في أحد الأيام؛ لأنّ من اغتيل مكانه يحمل الاسم نفسه مع اختلاف طفيف في اللقب، يقول: «**أشعر دائما بأنّ هناك رجلا حماني بصدره ليمنحني كلّ هذا الزمن، وأنا مدين له بالرّغم من أنّه لا يدري لماذا قتل بالضّبط؟ الرجل الذي قتل خطأ كان موظّفا بسيطا في الأمم المتّحدة يمرّ كلّ صباح بالقرب من الجامعة قبل أن يذهب نحو عمله، كان اسمه واسيني لحرش**».[3]

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 37.

[2]- رواية سيرة المنتهى، ص 127.

[3]- المصدر نفسه، ص 128.

وبعد الاطلاع على جميع القصاصات الصحفية نجدها تتحدّث عن الجرائم وعنفها، هذا العنف أُخذ من حقل الاجتماع والإعلام (العنف الاجتماعي، العنف السياسي، العنف الإعلامي) ودخلت هذه الصّفة مجال الأدب، فأصبح يحيل إلى بنية نصية تحاول الإفلات من القوالب الجاهزة والأنساق التعبيرية المكرّسة لتؤسّس بنيتها الخاصّة وجنسها الخاص.

ب- الأنباء والشّعـــارات:

بما أنّ القصاصات الصحفية تحتوي على العنف، فإنّ الأنباء التي قدّمها عن طريق المذياع لا تختلف بدورها عمّا وجدناه في تلك القصاصات إذ يقول: «**فجأة استوقفني خبر في المذياع الذي لم يكن يغادر تنقّلاتي المختلفة.**

[لقد تمّ التعرّف على قاتل الشاعر والفنان يوسف وهو القاتل الثاني بعد الحلاوجي ـــــــــ الخضّار. ويعتقد أنّه عضو في فرق القتلة التي تقوم بعملية الاغتيالات أو بتمويلها، وسنوافيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة.]». [1]

نلاحظ أنّ هذا العنف الإعلامي الذي تمّ توظيفه محمّل بطاقة سردية عالية؛ إذ يشرع القارئ في مطالعة الخبر عن طريق المذياع في إطار سردي، ويهيّئه هذا لتصوّر العنف السياسي والثقافي الذي مورس في حقّ المثقّف الجزائري، ونلمس العنف في الخبر كما نلمسه في توظيف هذه التّقنية المتمثّلة في لصق حقل غير أدبي مع حقل أدبي، وعلى الرغم من المعارضة القائمة بينهما إلّا أنّ الانسجام لوحظ على النص؛ لأنّ المضمون مأساويّ للغاية، وحضورها في النص السردي يتعلّق بالقضية المطروحة نفسها التي تتابعها الصحافة ويتابعها السرد في الوقت ذاته.

ثمّ سرعان ما يتحوّل إلى موضوع آخر يشير إليه بداية في قوله عن طريق الشريط المسجّل: «**يا ذرّية الرسول انهضي من سباتك، الطاغوت يتهاوى...** »[2] وما هي إلّا إشارة كي يدخل القارئ ويكتشف بعض الأفكار القومية التي لها صلة بالقضية الأساسية وهي – الإرهاب–، فهذا الخبر يبرز لنا التحوّل في فكر بعض الشخصيات إذ يقول: «**الشريط لم يتوقّف: [يا أمّة الرّاشدين إنّ الرسول يفتح طاولته أمامكم ينتظر عودتكم. أقسم أن لا يتعشّى إلّا في حضرتكم كونوا**

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 47.

[2]– المصدر نفسه، ص 315.

شهداءه أمام الطاغوت. لقد رأيت فيما يراه المؤمنون...]».[1]وقد تعمّد الكاتب إدراج هذا المقطع من التّسجيل الذي لا نعلم إن كان حقيقة أم لا، لكنّه كان كافيا لإبراز اتجاه التفكير اللّاعقلاني لشخصية السائق التي وظفها، وما هي إلّا إحالة لمن يسميهم بالجماعات الإسلامية.

فمثل هذا الخبر الذي ورد مرّتين فقط فسّر موقف الشخصية وتغيُّر قناعاتها الفكرية بما ينسجم ومنطق الحياة الجديد في التسعينيات بحركتها وفعلها، والتي كانت تؤيّد الجبهة الإسلامية للإنقاذ، يقول على لسان سائق سيارة الأجرة: «**إمام باش جرّاح معروف يقول أنّ الطاغوت يجب أن يقاطع فقاطعت المدرسة، واشْ راهم يتعلّمون؟ الجهالة في الجهالة والكفر واختلاط البنات بالأولاد مدرسة لا علاقة لها بتقاليدنا وحياتنا**».[2]

وما يبرز هنا اندفاع الشخصية إلى هذا الخيار، وهي تحيل دائما إلى الآخر المتمثّل في الجماعات الإسلامية حيث كشف لنا أفكارهم من خلال الحوار الذي دار بينهما، وكشف خيوط اللّعبة الخفيّة التي استخدمها في تقنية المذياع؛ إذ لا يمكن أن نفهم دلالة التسجيل إلّا إذا ربطناه بالحوار وهكذا تتشكل الدلالة ويصبح السرد قابلا للقراءة والفهم، وبالتّالي أصبح النص منسجما مع أنّه مزيج مركب من أنماط غير سردية، و"صوت المذياع" خرج من هويته اللّاأدبية ليصبح كلّا منسجما مساهما في عملية تطوير الحدث.

وحتى يثبت لنا الرأي الآخر استخدم تقنية الشعارات التي كانت تدور دائما حول الجماعات الإسلامية حيث يقول: «**كتبوا على حيطان المدينة وفي المحلات وعند بوابات الساحات والمقاهي الشعبية: أيها الشيوعيون ستذبحون حتى ولو تشبّثتم بأستار الكعبة.**

قل إنّ الإرهاب من أمر ربّي».[3]

- «**عليها نحيى وعليها نموت. لا ميثاق لا دستور. قال الله قال الرسول. دولة إسلامية**».[4]
- «**أيها الكفرة يد الجهاد ستطالكم حتى ولو كنتم في حصون منيعة أو تعلقتم بأستار الكعبة. قل إن الإرهاب من أمر ربي**».[5]

---

(1)- رواية ذاكرة الماء ، ص 316.

(2)- المصدر نفسه، ص 318.

(3)- المصدر نفسه، ص 50.

(4)- المصدر نفسه، ص 150.

(5)- المصدر نفسه، ص 232.

- **«لن يبقى لائكي واحد في هذه البلاد الطاهرة. بلاد الإسلام والفتوحات وأرض علي والعباس».**[1]
- **«الجبهة الإسلامية للإنقاذ. عليها نحيى وعليها نموت وعليها نلقى الله».**[2]

هذه هي جميع الشعارات التي وظّفها الكاتب في النص، وقد أصبحت جزءًا من ذاكرة القارئ وثقافته؛ لأنّها خلقت نوعا من التوتر الشديد كونها مأخوذة من إيديولوجيات وتيارات فكرية متباينة، إلا أن الكاتب جعلها تتعايش مع النص السردي وتتحاور وتتصادم من أجل تأسيس خطاب سيرذاتي جديد.

لقد استخدم الكاتب تقنية الشعار الذي يعتبر **"بنية مستقلة بذاته وأهمّ وظيفة له في النص الروائي يفسح المجال للسرد الروائي باستعارة أصوات خارجية، وتوظيفها ضمن الأفكار الجاهزة في الرواية".**[3]وهذا النص واقعي حسب تصريحات الكاتب، وما انتهينا إليه في دراسة الفصل الأول أنه يحمل بعض الحقائق المتعلّقة بالمذاهب الفكرية السياسية، وكان الشّعار وسيلته المميّزة لإبراز وجهات النظر والآراء والاحتجاجات والمسيرات، خاصة وأنّ تلك الشعارات منها ما كتب على الحائط ومنها ما كان يردّد أثناء المسيرات الشعبية، وهي شعارات مسجوعة موجزة تندرج في إطار مطلبي واحتجاجي عامة، وهي نتاج جماعي يتردّد على الألسنة وينتشر بسرعة فائقة لمقصده المحدود. وقد تآلفت هذه الشعارات وانسجمت مع النص فهي تشير كلّها إلى مرحلة معينة من المراحل السياسية التي مرت بها الجزائر.

ج- الصورة واللّوحات التذكارية:

وهذا نوع آخر من الإعلاميات تمثّل في إدراج الصورة البصرية الفوتوغرافية والنحتية، وقد قدّمت لنا معنى موضوعيا متّصلا بالتّجربة الإنسانية فهي **"في تنوّعها وغناها تشكّل لغة مستّنة أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدّلالة والتّواصل والتّمثيل".**[4] ونجد هذه التقنية مرتين في **ذاكرة الماء** حيث يقول: **«صورة أُخذت بحمّام الوردة عام(...)196 المتصوّرون وهم على التّوالي: لزعر الحمصي، الحاجة أميزار بنت الصغير، وبجانبها المرحومة خالتي حليمة طيّابة حمّام**

---

(1)- رواية ذاكرة الماء ، ص 232.

(2)- المصدر نفسه، ص 317.

(3)- حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 416.

(4)- سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، دط، دت، ص79.

الوردة».[1]هذه الصورة البصرية أمّا الصورة النحتية فتظهر حول امرأة الرّخام التي كانت متواجدة بساحة مغنية، ويقدّم لها صورة في منتهى الدقّة يقول: «**امرأة عالية ومذهلة بجسد مصقول بدقّة متناهية، وساقين عاريتين ممتلئتين، وصدر مندفع إلى الأمام بنهدين نافرين باتّجاه سماء فاترة، ويد تلوّح في الهواء بحنوّ مفتوحة على حمامة كانت تستعدّ للطّيران، تعطي الانطباع وكأنّ المنظر حقيقي. كانت المرأة العالية تقف بكلّ قامتها على كومة من الأحصنة التي كانت تحاول القيام من عمق الأرض بصعوبة، امرأة من رخام أبيض صاف**».[2]

لم يكن تقديم هاتين الصورتين عن طريق الصدفة؛ لأنّ الكاتب يرجعنا إلى أيام طفولته وذهابه إلى الحمّام ومدينة مغنية التي كان يعشقها، لا لشيء ولكن لوجود امرأة الرّخام التي وصفها كما لاحظنا، وتظهر لنا علاقته الوطيدة بأمّه، فرغم وصوله سنّ السّادسة إلّا أنّها تدخله حمّام النساء رغم معارضة صاحبته وهاتان الصورتان "**احتمال مفتوح على التعدّد الوظيفي وإمكانية جمالية لا حدود لتجلياتها المظهرية وإضماراتها الدلالية، فهي مجال المتخيّل وشكّلت قناة تمرّ منها دلالات الجسد**".[3]

ونلاحظ أنّ دلالات الجسد واضحة في امرأة الرخام، ويوضّحها أكثر في الصورة الفوتوغرافية حيث يقول: «**هذه الصورة ارتسمت منها ثلاثة وجوه، أنا هلع، أضع يدي على شاشيتي حتى لا تنتزع منّي أثناء التصوير، أمّي وهي تمدّ يدها نحوي حتى تنهاني عن الحركة، خالتي حليمة الطيّابة التي كانت تستقبلني عند باب الحمام لتسرقني من أمّي، وتليفني مثل الخرقة البالية كانت في الصورة على عادة أهل القرية واقفة كالنّخلة، يداها منسدلتان عبر جسدها ووجهها مضاء بابتسامة ريفية خجولة**».[4]

إنّ قوّة التصوير التي تمتّع بها الكاتب جعلته يقدّم صورا تجمع بين الجسد من جهة وتعابيره من جهة أخرى وظهرت في "**يد تلوّح في الهواء بحنو، تستعدّ للطّيران، ابتسامة ريفية خجولة**"

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 119.

[2]- المصدر نفسه، ص 124.

[3]- شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 ،ص71.

[4]- رواية ذاكرة الماء، ص119.

فقد أضحت الصور دالّة على الكلّ، واستندت إلى اللّغة؛ لأنّ النص ما هو "**إلا تأويل للجسد ودلالة على تشكّله الصوري وانتقاله من نطاق الفطرة الوجودية إلى حيّز الخبرة التّعبيرية**".[1]

وإدراج الكاتب للصورتين كان قضية جمالية بحتة، الهدف منها هو دفع القارئ إلى التجسيم والتشخيص وإدخاله في مغارة الخيال، وبالنسبة للكاتب كانت وسيلة لإبداع الجمال "**وهو التّعبير عن الفكر أو الشّعور في صورة تبدو جميلة أو فخمة، فتثير فينا هزّة هي هزّة الفرح الفطري التي تثيرها المرأة**".[2]

وبما أن الصورتين حقيقيتان فهذه سمة نصّية هامّة ساهمت في تنوير جزء من حياة الكاتب، وكشفت لنا قدرة الخيال التي يتمتّع بها الكاتب؛ إذ جعلته يحوّل صورة بصرية إلى صورة لغوية منحها الحياة والحيوية؛ لأنّ "**الجسد بمجرّد ما تمتلكه اللّغة والصورة يكفّ عن أن يكون جسدا واقعيا ليغدو جسدا ثقافيا بالدّرجة الأولى، ومتى ما مسّ الوصف الجسد فإنّه يتعامل معه انطلاقا من مخزونه الفكري وذاكرة اللّغة وقيمها وأخلاقها، وأيضا من خلال الممكنات البلاغية التي تسجنه في الصورة فيغدو الجسد بهذه العملية البلاغية الوصفية مثالا لغويا قد يحاكي أصوله المرجعية**".[3]

ونكتشف من توظيف الكاتب للصور أنّه يحيل إلى الزمن الذي عاشه وتفاصيل المكان الذي كان يرتاده، وأوّل كلّ ذلك عن طريق اللّغة محتفظا بالمزايا السيكولوجية له وللشخصيات التي رسمها لغويا، وبهذا حقّقت اندماجا مع سيرة الكاتب وخفّفت من حدّة المأساوية التي وجدناها في الشعارات والقصاصات الصحفية، كما أنّ طريقة التوظيف اللّغوية زادت من جمالية السيرة؛ لأنّها حفّزت الحواس لعملية التلقي، وبرهنت على أنّ الصورة اللّغوية موحية للمخيّلة بالقدر نفسه من الإيحاء الذي تحويه الصور البصرية للعين.

وبين الصور نجد اللّوحة التذكارية التي وضعت في مكان امرأة الرخام بعد أن حطّمها رئيس البلدية حيث يقول: «**في المساء نفسه وُضع قالب إسمنتي كُتب عليه بماء الذهب:**

بسم الله الرحمن الرحيم

---

(1)– شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، ص 72.

(2)– ناظم عودة: جماليات الصورة، من الميثولوجيا إلى الحداثة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2013، ص57.

(3)– شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، ص73.

{ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا.}

دشّن هذا النصب التذكاري تكريما لشهداء المدينة بتاريخ 5-7-(...)196 وتخليدا لتضحياتهم».[1]

إنّ هذا اللّوح التّذكاري كما ذكر الكاتب صنع من الإسمنت وعادة ما تكون هذه اللّوحات مثبّتة على أثر فنّي أو معلم أثري لتعطي فكرة عنه، ولكنّه هنا وُضع مباشرة بعد تحطيم المعلم الأثري الذي ميّز مدينة مغنية، وأصبح دالّا على الخراب لا التّشييد ودالّا على النّسيان الذي اقتحم المدينة بكاملها، فمثّل هذا اللّوح التذكاري بوابة لاسترجاع اندثار "**الموليما**" والعودة إلى ذاكرة مجروحة حيث يقول: «**بسرعة نسي الناس أنّه كانت هناك امرأة عالية تدعى سيدة الرخام، تنكسر الشموس على جسدها كلّ صباح وكلّ مساء، سيدة لا تستحم إلّا بمياه الأمطار الصافية ولا تحضن في كفّها إلا يمامة صغيرة تستعدّ للطّيران بدون أن تطير حتى اندثرت**».[2]

إنّ حضور اللّوحة التذكارية بخطّ عادي لا يتميز عن الخط السردي مثل خط الصحف، حتى أنّ الآية الكريمة وضعها بين حاضنتين بدلا من القوس المزهر المخصّص لآيات القرآن الكريم، وعدم ضبط حركاتها يوحي بالهزيمة النفسية التي تعرّض لها؛ لأنّ نظرته تختلف عن نظرة أهل المدينة، فالسكان الكبار يعتبرونها من تبعات الاستعمار ويجب التخلّص منها إلا أنّ واسيني يعتبرها دائما "**الغجرية**" إذ يقول: «**أتصوّرها الغجرية التي جاءت إلى أمّي**».[3]فقد كانت مبعثه للفرح والسّرور، ووضع اللّوح مكانها كان بمثابة نهاية لقصّة سيّدة الرّخام والكشف عن مشاعر الانكسار.

ومن هنا نستنتج أنّ هذه اللّوحة والصور هي ذات نسق تاريخي، اكتسبت قيما من الإضافية النصية المتمثّلة في شرحها وذكر كيفية وضعها، ونستنتج أنّ النصوص الإعلامية التي تقاسمت المساحة مع السرد كانت جملة من الحيل السّردية التي استخدمها الكاتب حتى يثير القارئ ويخرجه من دائرة المتلقّي السلبي الذي تعوّد على السرد التقليدي الموجّه للاستهلاك فقط، واكتست السيرة حلّة توثيقية جمالية انفعالية.

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 129.

[2]- المصدر نفسه، ص129-130.

[3]- المصدر نفسه، ص 125.

2- المتفاعلات الصوفية:

إذا كان الكاتب تفاعل في **ذاكرة الماء** مع النصوص الإعلامية فإنّنا نجده في **سيرة المنتهى** يتفاعل مع الفكر الصوفي الذي يعتبر مصدرا للإلهام والخيال؛ إذ استمدّ منه موضوعات وصورا أدبية كانت الأساس الأول في بناء السيرة الذاتية.

لقد بنيت السيرة على فكرة **المعراج** التي تعتبر "**وثيقة فكرية أدبية وصوفية تصوّر آراء المسلمين وتصوراتهم فيما وراء الطبيعة، كما تزوّدنا بأنماط من وجهات النّظر والتفكير في صلة الإنسان بالله والإنسان بالإنسان والكون**".[1]حيث يقول في فاتحة السيرة: «**لمحته قبل أن أغمض عيني للمرّة الأخيرة وقبل أن أطوي كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج لمولاي الصّاعد في معراجه نحو فتنة سماء الاعتلاء شيخي الأكبر، محي الدّين بن عربي، الذي اقتحم سدرة المنتهى قبل أن يقف عاجزا أمام ما يغشاها من النّور والبهاء، سمعت نداءاته الخفية يوم طلب الملأ الأعلى، وقيل له بينك وبينه حضرة الكرسي ليغرق في نور حضرة قاب قوسين أو أدنى. اللّوح الأعلى ثم في ظلمة أوحى، حيث تتكشّف معميات الأمور ومخبآت الأسرار**».[2]

وهذا الافتتاح الذي خصّه الكاتب لابن عربي ووصف حالته في المعراج ما هو إلا إشارة للقارئ حتى يستعدّ لتلقّي خطاب صوفي تبدو فيه الذات ذاتًا روحانية عالية، يصور الحياة الرّوحية لنفسه المتصوّفة ويصوّر تفاعله مع هذا العالم، وبما أن الكاتب يشير إلى كتاب "الإسرا إلى مقام الأسرى" لابن عربي حيث يقول : «**نام كتاب المعراج على صدري وغرقت في سكينة التّيه بلا هدي ولا نجم**»[3] فهذا يعني أنّنا سنواجه معراجا على لسان واسيني من أجل التعرّف على سيرته الذاتية، والهدف من هذا التفاعل هو إبراز فنّية أكثر للنص، ولكن الأسمى من ذلك أنّ المعراج وسيلة من وسائل حضرة الخيال.

إنّ التجربة التي وظّفها واسيني في سيرته كانت نوعا من الاتصال بعالم الأرواح؛ لأنّ الذين ذكرهم في نصه كلّهم ماتوا، وحتى يبرّر وجوده معهم فضّل تقنية المعراج وهي نفس ما استخدم ابن عربي في اتّصاله بالمطلق، حيث يقول عن الرحلة من العالم الكوني إلى العالم الأزلي: «**هو معراج أرواح لا معراج أشباح وإسراء أسرار لا أسوار، رؤية جنان لا عيان، وسلوك، معرفة،**

---

[1]- أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص67.

[2]- رواية سيرة المنتهى، ص 18.

[3]- المصدر نفسه، ص 18.

ذوق وتحقيق لا سلوك مسافة وطريق».[1] ونكتشف أنّ ابن عربي صوّر عروج الروح من عالم الكون إلى عالم الأزل من الأندلس إلى بيت المقدس، ومن هناك إلى السّماوات السبع فسدرة المنتهى ثمّ الكرسيّ واللّوح المحفوظ. ومعمارية الرحلة تكون كالآتي:[2]

التجربة التأهيلية: (العزم على الإسراء *الأندلس*) وفيها: باب سفر القلب – باب عين اليقين – باب صفة الروح – باب الحقيقة – باب العقل – باب النفس.

التجربة الأساسية: السماوات السبع وفيها على التوالي: السماء الأولى: الوزارة الأولى آدم – الكتابة: عيسى – الشهادة: يوسف – الإمارة: إدريس – الشرطة: هارون – القضاة:موسى – الغاية: إبراهيم.

ثم الوصول إلى:

التجربة الممجّدة: سدرة المنتهى، حضرة الكرسي، قاب قوسين، أو أدنى، اللّوح الأعلى، صلصلة الجرس أوحى ، المخاطبة الإشارات النبوية.

والمطّلع على سيرة المنتهى يلاحظ نوعا من التّشابه، فالكاتب يسعى إلى الوصول إلى سدرة المنتهى عبر مجموعة من المسالك أوّلها بوّابة النور يقول: «**كانت لحظة انفصال الرّوح عن الجسد قاسية، بينما كان مولاي السّالك كما سمعت المنادين له ذو اللّحية البيضاء يمدّ لي يده ويسحبني نحوه، نحو بوّابة النّور التي انفتحت على كلّ الجهات حتى أعماني ضوؤها**».[3]

من خلال بوابة النور تبدأ الرحلة الخيالية الروحية وبدأ واسيني يعاني تجربة الانفصال والاتّصال و لم يستطع تحديد وجوده؛ لأنّه لم يتأكّد بعد من الانفصال إذ يقول: «**يا مولاي بدأت أخاف كأنّك تغسّلني وأنا مازلت حيّا يا سيدي؟**».[4]فالرّؤية هنا تبدو غير واضحة بالنسبة للكاتب إلّا أنّها تدل للقارئ على لحظة انتقالية، وتحوّل قريب للعالم عبر معبر بين عالمين متقابلين

---

(1)– ابن عربي: رسائل ابن عربي، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، دط، دت، ص 2.

(2)– آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 245.

(3)– رواية سيرة المنتهى، ص 23.

(4)– المصدر نفسه، ص 24.

حيث يقول: «**أدركت بسرعة أنه لم يكن أكثر من أداتي لتخطّي الضوء المعمي للأبصار، ومعابر الضّيق والأخطار قاسية ومخيفة لكن عليّ أن أسلكها بالشّكل الذي يليق بها**».[1]

وهنا يبدأ فعل الحركة ويصبح هذا القول ينتمي إلى سياق التحول، وتصبح الرّؤية حركية بعد الموت ويبدأ السّفر في فلسفة صوفية خيالية، تتعدّد معانيه حسب وظائفه وطبيعة وجوده في مختلف العوالم الغيبية؛ حيث يُظهر لنا الكاتب إمكانياته التي تسمح له بتجسيد المعاني وإلباسها صورا خيالية في عالم الآخرة يقول: «**أغمضت عيني تشبّثت بغيمة التّماهي ثمّ شققت أرض المستحيل ومشيت داخل مسالك النور وحيدا بلا ظلّ ولا خوف.كان الزمن الذي تحدّثت عنه جدّتي قد حان لم أسبقه بدقيقة ولم أتخلّف عنه بثانية**».[2] وهنا نكتشف أنّ أفعال البرزخ لا ترتبط بزمن؛ لأنّه غير واضح والإشارة كانت بقوله "**قد حان**" فالزمن هنا مبهم؛ لأنّ الكاتب يرمي إلى دفع القارئ في عالم الأحلام الذي لا يحكمه الزمن الدّقيق، وهذه هي أفكار التصوّف التي تتّصف بخصائص روحية سامية وتقوم على لغة خاصة في وضعها الظاهري وفي واقعها المباشر، فالنّور اسم من أسماء الله سبحانه وتعالى، ويراه أهل التصوف يتجلّى في الأكوان ويُطلق على كلّ ما يكشف المستور وهذا ما نلمسه جليا؛ لأنّ مسلك النور يقوده إلى جبل النار وهو ما يؤكّد لنا أنّ البرزخ يشير إلى عالم ميتافيزيقي قائم على كلّ الممكنات حيث تظهر الموجودات والأفعال والأحوال.

وتشتغل عين واسيني الصّوفية وتذكر صور الأشياء والحوادث الماضية، وكانت أوّل محطة هي قمة الجبل واضحة المعالم إذ يقول: «**كان الجوّ صحوا والمكان دافئا لا شيء فيه مزعج يشبه الفراغ الكبير، أجلسني جدّي الرّوخو على صخرة بركانية مغرّفة كأنّها كرسيّ نحت بيد فنّان في صلب الحجر البركاني وتطلّ على فراغ كبير**».[3]

فهذا المكان ظهر على شكل صورة خيالية لكنّها تستدعي إلى الذّهن حقائق الأمور؛ إذ يشاهد مدينة غرناطة وما أصابها من دمار يقول: «**ركّزت بصري أكثر**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 25.

[2]- المصدر نفسه، ص26.

[3]- المصدر نفسه، ص 44.

– مدينة جميلة وأكاد أعرفها بمرتفعاتها ودروبها، بمساجدها وكنائسها وناسها أراها يا جدي وأسمع أيضا نداءات خفيّة تأتي من بعيد في شكل كورس جنائزي، يا جدّي ربّما كانت غرناطة أيام سقوطها. أسمع الجزع وأرى الخوف في عيون النّاس.

– هي عينها يا ابني المدينة التي سرقت منها الشّهادة».[1]

هذه التّقنية التي استخدمها تتمثّل في الجمع بين شيئين متضادّين؛ لأنّ البرزخ "**يُعلم ولا يُدرك ويُعقل ولا يُشهد**".[2]ومدينة غرناطة مكان محسوس وهذا ما يستخدمه الصوفي الذي يجمع بين معنيين: معنى عقلي ومعنى حسّي أو مكان محسوس؛ أي أنّه حاول التّأليف بين عالم الغيب والحسّ وهو ما سعى إليه الكاتب؛ إذ جمع بين عالمين عالم الموجودات المحدود والعالم الروحي اللّانهائي.

ويعرج واسيني بين الأماكن الحقيقية ولكنّه بين الفينة والأخرى يخلق أماكن خيالية من أجل رفع مساحة التأويل، وهو ما شاهدناه في الفضاء الصوفي، حيث نجد البيت الزّجاجي ونجد حمّام الملائكة والشلالات وسدرة المنتهى، وكلّها ذات طابع خيالي واسع تطرقنا إليه بالتّفصيل في الفضاء السيري.

وإذا كان ابن عربي يلتقي بالأنبياء ويحاورهم فإن واسيني يلتقي بأهله ويحادثهم بأمر من السّالك حيث يقول له: «**قل لهم ما في قلبك وسيسمعونك، لست مجبرا على رفع صوتك بل ستكون مجبرا على الكلام والسؤال، أطلق العنان لقلبك ليخرج من سجنه الأرضي لا شيء أقسى من سجن الماء والتراب والهواء.**

سألته من هم يا جدي؟ قال: لا أعرف. لكنّك ستعرفهم لحظة تراهم».[3]

فهذا السرد نقلٌ وقائع لفظية جرت بين واسيني وجدّه الروحو الذي كان سبيله الأول في المسالك وكان الحوار ينبئ بأحداث معيّنة، إذ تبدأ عملية سرد الأحداث الواقعية في إطار برزخي وتتحدّد له الشخصيات التي سيبني عليها الأحداث يقول: «**عرفتهم بلا أيّ جهد، كانوا بنفس اللّباس الأبيض، ميما أميزار بكلّ كبريائها في حضنها صبي هادئ لا تظهر إلّا بعض ملامحه**

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 46 – 47.

[2]– أحمد بلحاج آية وارهام: الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، دار الأمان، الرباط، دط، 2014.

[3]– رواية سيرة المنتهى، ص104.

الطّفولية، زوليخا أختي التي 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 جدّي الروخو، عزيز أخي بابتسامته الأنيقة التي كانت آخر ما رأيته على وجهه».[1]

فهذه الرؤية جامعة حقيقية ومعقولة كما أنّها خيالية برزخية؛ أي أنّ هذا الوجود يتمثّل في الفيزيقي والميتافيزيقي، وهذا المشهد خالٍ من الحركة ويغلب عليه وصف الحالة لهؤلاء الأشخاص، إذ نلاحظ توقفا للزّمن وهو أمر طبيعي لأنّ المشهد وصفيّ لشخصيات أسرته.

وما نلاحظه دائما في هذا النص السردي هو تأثّر الكاتب باللّغة الصوفية التي تكون وظيفتها على حدّ تعبير أدونيس **«الربط بين المرئي وغير المرئي، بين المعروف والغيب، والتّوحيد بين المتناقضات».**[2] كما يدعو القارئ إلى رؤية العالم بصورة مغايرة عن المعتاد حيث يقول: **«تخطّينا كلّ العتبات الضوئية التي كنّا نتلاشى فيها من حين لآخر لسرعة الضّوء ولبياضه الشّديد أصبحنا نمشي وكأنّنا في أكواريوم مغلق كلّيا ندور داخله بلا نهاية، نرى كل شيء من خلال زجاجه الشفّاف الذي لم يكن زجاجا، ولكنّه كان غلالة شديدة البياض تنعكس عليها كلّ التجليات والألوان، ماء كثير لم يكن يمسّنا وكأنّه كان من وراء زجاج شفاف يتدفّق في فراغ كان يحيط بنا كلّيا».**[3]

وما يمكن ملاحظته في اللّغة الصوفية أنها لغة صامتة ذات بعد إشاري وإيحائي، فهي لغة ذوقية وروحية أساسها الأوّل جذب المتلقي يقول: **«ما كنت أراه دوخّني بسحره وجبروته لا يمكن أن تكون الأشياء أجمل وأعظم ممّا كنت أراه، لقد نسف المشهد كلّ يقينياتي السابقة عن الجمال المطلق. ليس هذا ما كنت أنتظره بعد رحلة المشي الطويلة التي جعلتنا نحاذي الجبل ونتحايل على صعود كلّ هضابه المرتفعة. فبمجرد ما تجاوزنا الهضبة الأخيرة التي صعدتها بصعوبة، إذ لأوّل مرة أشعر بالعطش بعد قطع الهضاب الستّ السابقة قفز فجأة أمام وجهي الوادي الأعظم الذي كانت تنزل مياهه من الأعالي وكأنّها تنزل من منبع سماوي بسبب علوّ مساقطها.**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 104.

[2]- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 160.

[3]- رواية سيرة المنتهى، ص 164.

قبل أن تظهر الشلّالات العظمى التي وقفت أمامها بعد أن سكنت لغتي نهائيا وعجز بصري عن لملمة جمال فاض عن مرمى النّظر».[1]

وإذا تأمّلنا هذه الفقرة ندرك ما تكشفه من جمالية فريدة في الصورة المصورة الممّثلة من اجتماع الحركة والسكون والجميل في النّفس والفكر؛ لأنّها تدل على منهج جمالي استبطاني تأمّلي لإخراج غير المدرك في صورة بديعة، هدفها إيجاد علاقة متميّزة وفاعلة بين الكاتب والقارئ.

إنّ واسيني في حركته الصوفية يخلق وحدة شعورية وفكرية ترتفع معها المشاعر، ويقول في ذلك: «**انتهت الرّحلة وآن الأوان أن تجد هذه الرّوح الطيبة والعاشقة مستقرّا لها. لم تنتبني أيّة دهشة، خاصة وكأنّي كنت أعرف تفاصيل الرّحلة القادمة التي لن يكون لي عليها أيّ سلطان. رحلة المنتهى حيث تفقد الأشياء أشكالها وكلّ جاذبياتها وتعود إلى عناصرها الأولى لتسبح في ملكوت النّور والنار اللّامتناهي. كان مولاي السالك ليّنا معي وكنت مثل أداته الطيّعة**».[2]

هذه التجربة العرفانية المميّزة تكشف عن وعي الكاتب المرهف وحسّه وخياله المنفتح على تصوّر شديد الخصوصية، وهذه هي لغة المتصوفة التي اخترعوها، فهي على رقّتها وسهولتها وتنوّعها ذات دلالة اشتقاقية خاصّة، استخدمها الكاتب سعيا منه للكشف عن عوالم النفس الإنسانية واستثارة الأحاسيس والصور الوجدانية العميقة.

لقد ذابت الأفكار الصّوفية في النص السيري ولّما كان "**المتصوّفة الأوائل يؤسّسون علاقتهم بالله وفق منطق الدّهشة المعرفية التي تجلّت فيما بعد في شكل بوح خضع لمنطق تلك الدّهشة**".[3] فإنّ واسيني تأسّس منطق الدّهشة لديه في ملاقاة الأهل بعد غياب طويل، وما زاد دهشته هو بقاؤهم على الصّورة نفسها التي ارتسمت في مخيلته عند آخر رؤية، وكان هدفه من ذلك إرسال الذوق الجمالي للقارئ ودفعه لاكتشاف العالم الخيالي في أدقّ مستوياته.

وهكذا تتكوّن سيرة واسيني التي يرصد من خلالها إحساسه الصّوفي والعناصر الفعلية من سيرته، ونتج عن هذا التّفاعل الصوفي كشف الحالات الوجدانية والنّفسية المختلفة، وفسح المجال لتفاصيل جديدة وعناصر متخيّلة تضفي على النص حيوية وحركة مشهودتين وهذه الطريقة التي

---

(1)– رواية سيرة المنتهى، ص 443.

(2)– المصدر نفسه، ص 463.

(3)– آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص 20.

أثّثها الكاتب كانت لعبة سردية تضع مسافة بين السيري والتّخييلي في البناء السردي، وكانت بمثابة تجريب جديد وخلق شكل سيري خارج عن الأشكال المستهلكة.

3- المتفاعلات الأدبية والثقافية:

قام الكاتب بتجسيد بنيات نصية تفاعل معها النص وهي أدبية تدخل فيها "**كلّ البنى المتصّلة بالأدب في جانبه الشفوي أو الكتابي، ويندرج ضمنه وفق هذا التحديد ما هو شفهي أو نثري سواء كان واقعيا أو متخيلا**".[1] لذلك عمد الكاتب إلى مزج تجاربه الكتابية بالنصوص الثقافية والأدبية بمتخلف أنواعها: شعر قديم وحديث وأوروبي واقتباسات من الكتب الأدبية والثقافية، وكلّ هذا من أجل صقل موهبته واستخدام أساليب وتقنيات جديدة من أجل التّأثير على القارئ.

أ- التفاعل مع الكتب:

ما أثار اهتمامنا أنّ الكاتب في **سيرة المنتهى** حاكى طريقة ابن عربي في المعراج مع إضفاء لمساته الإبداعية الخاصة، أمّا في نص **ذاكرة الماء** ما استوقفنا هو طريقة بناء الحدث السردي التي تمّت في يوم واحد خلال أربع عشرة ساعة، ولكنّها مليئة بالاسترجاعات التي تخصّه أو تخصّ تاريخ بلده، وهذه الطريقة في البناء نجدها عند **جيمس جويس** في رواية "**عوليس**" التي تمّت أحداثها في ثماني عشرة ساعة ومليئة بكمّ هائل من الأحداث التاريخية، إذ تشبه الملاحم القديمة، حيث يقول طه محمود طه في مقدمة "عوليس": «**هذه ليست قصّة أو رواية أو ملحمة أو مسرحية أو قصيدة أو أغنية، هذا عالم بأكمله أو تراث أمّة، تاريخ شعب، مجموعة سير لرجال ونساء، سجلّ عقّاري لمبان وشركات ومنازل ومكتبات وجامعات، ذخيرة ضخمة من الأغاني الشعبية والألحان، ساحة تذخر بصراعات المدارس الأدبية ومناورات السياسيين ومحاورات رجال الدين، ومتاهات الفلاسفة تبدأ من الأزمنة الساحقة ولا تنتهي إلى شيء أو ربما تقودنا إلى القرن 21، تدور بنا على مدار 18 ساعة ونتوه في دروبها أحيانا، جمع فيها جويس عصارة عصره من مذكّراته على مدى عشرات السّنين وما وعته ذاكرته منذ نعومة أظافره... فيها كلّ ما يريده القارئ، المرح والفكاهة، الحزن والكآبة، والفقر والمعاناة، الهوائل والكوارث والزّلازل**».[2]

---

[1]-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص 73.

[2]- جيمس جويس: عوليس، ت: طه محمود طه، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1994، ص5.

ومن خلال هذا المقتطف نكتشف أثر النص السابق "عوليس" على النص اللّاحق "**ذاكرة الماء**" من حيث بناء الزمن والمواضيع ومدى الأحداث حتى المكان "عوليس" تغطي مدينة "دبلن" بأكملها: «**رقعة هائلة تغطّي مدينة دبلن بأكملها بشوارعها وأزقّتها وحواريها، بأرقام المنازل ومكاتب البريد، نطوف في أرجائها ونقطعها من شرقها لغربها ومن شمالها لجنوبها**».[1] أمّا **ذاكرة الماء** فتتحرّك أكثر الأحداث على مستوى مدينة الجزائر العاصمة والقليل منها في مدن أخرى حيث يقول: «**كُتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة**».[2]

وهنا نلاحظ مدى تشابه الإطار العام بينهما من حيث الزمن والمكان حتى من حيث تقسيم الفصول، إذ نجد "عوليس" يستخدم فيها الكاتب تقنية الوقت بدءًا من الثامنة صباحا فيها على سبيل المثال لا الحصر:

"الجزء الأول: التيليماكيا.

1- تيليماكوس 8 صباحا
2- نيستور 10 صباحا
3- بروتيوس 11 صباحا

الجزء الثاني: الأوديسا أو المغامرات.

4- كاليبسو 8 صباحا
5- أكلة اللوتس 10 صباحا
6- الجحيم 11 صباحا
7- إله الريح 12 ظهرا
8- أكلة لحوم البشر الواحدة بعد الظهر".[3]

---

(1)- رواية سيرة المنتهى ، ص4 – 6.
(2)- رواية ذاكرة الماء، ص 7.
(3)- جيمس جويس: عوليس، ص 10.

وفي **ذاكرة الماء** نجد أنّ واسيني يقسيم الفصول عن طريق التّوقيت، مثلا في القسم الأول من الوردة والسيف يبدأ على الساعة الرابعة صباحا، والقسم الثاني الرابعة وخمس عشرة دقيقة، القسم الثالث على الساعة الرابعة وثلاثين دقيقة، حتى تنتهي جميع الأحداث في الساعة الخامسة وثمانية وخمسين دقيقة.

وهذا يعني أنّ الكاتب اختار يوما واحدا من أيامه المتشابهة، وقام بوصف رحلته الممتدّة بين الجامعة والمطبعة والمقهى والمقبرة، وكيف يتمكّن من إنهاء هذا البرنامج اليومي. ورواية "عوليس" أخذ فيها جويس يوما واحدا من أيام دبلن الخميس 16 يونيو 1904 وراح يسجّل أفعال ثلاثة أشخاص ويصوّر مشاعرهم ولكنّهم لا يمثّلون أهل دبلن تمثيلا حقيقيا وكاملا.

وهذا التّفاعل الذي استخدمه واسيني إنّما كان لخلق مساحة درامية حادّة على السيرة الذاتية وإخراجها من الطابع الإخباري الذي تعوّدنا عليه في الأعمال القديمة.

ومع التشابه الذي نلمسه مع رواية جيمس جويس نجد بعض الفقرات من الكتب، أوّلها إهداء من ديوان شاعرة مغربية تقول فيه: «**الحبيب. الصّديق.. ها أنا ذي كلّي بين يديك. لقاء لمشترك جوهري على أمواج الشعر التي لا تؤجّل بتقدير ومحبّة عالية**».[1] ونلاحظ هنا أنّ الكاتب لم يذكر شيئا عن الديوان ولا اسم الشاعرة، وكل ما قاله عنها أنّها تكتب مشاعرها بصدق يقول: «**طبعا هو لصديقة تكتب أحاسيسها بصدق وجنون**».[2] وهذا الغموض الذي لفّ هذه الفقرة هو محاولة لاستدعاء ذاكرة القارئ وجعله يبحث عن اسم الشاعرة والديوان والقصيدة التي قرأها له ابنته، ولكنّها محاولة فاشلة إذ لم نعثر على الديوان وهذه الطريقة في التوظيف جيّدة؛ لأنّ القارئ يعيش معها دهشة الكتابة ويخرج عن القراءة العادية لينتقل إلى القراءة البحثية، وهكذا يتمكّن الكاتب من إدخال القارئ في لعبة الكتابة وتموّجاتها. ولجوء الكاتب إلى هذه التقنية بهدف "**التّأكيد على القول وأهمّيته والتّخفيف من ثقل الإحالات التي لا تناسب النص الإبداعي**".[3]

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 164.

[2]–المصدر نفسه، ص 164.

[3]– سعيد علوش: عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986، دط، ص 53.

والفقرة الموالية يأخذها الكاتب من كتاب "**حقيقة التنظيم الخاص" لمحمود الصباغ عن دار الإيمان، مليانة، الجزائر** حيث يقول: «**مددت بصري نحو الكتاب، فجأة شغلتني جملة جملتان. فقرة ... ثم انغمست...: يدخل العضو إلى حجرة البيعة فيجدها مطفأة الأنوار، يجلس على بساط في مواجهة أخ في الإسلام مغطّى جسده تماما من قمّة رأسه إلى أخمص قدميه برداء أبيض، ثم يخرج من جانبه مسدسا ويطلب من المبايع أن يتحسّس المصحف الشريف ثم يقول له: فإن خنت العهد أو أفشيت السر فسوف يؤدّي ذلك إلى إخلاء سبيل الجماعة منك ويكون مأواك جهنّم وبئس المصير**».[1]

ونلاحظ أن الكاتب أعطانا اسم الكتاب والكاتب ودار النشر، وإدراج الكاتب لهذه الفقرة هو تدعيم للنص بالشواهد، لأنّها تدخل في صلب الموضوع المتناول في السرد، لذلك جاءت متمّمة لحقيقة الإرهاب الذي انتشر في الجزائر في التسعينيات. ويستمرّ الكاتب في أخذ مقتطف آخر يذكر فيه بعضا من تعاليم الجهاز الخاص لجماعة الإخوان المسلمين إذ يقول: «**قلبت الصفحة كنت مأخوذا بالكتاب.انزلقت عيناي نحو المادة 13**.

إنّ خيانة وإفشاء سرّ بحسن قصد أو بسوء قصد يعرّض صاحبه للإعدام وإخلاء سبيل الجماعة مهما كانت منزلته ومهما تحصّن بالوسائل واعتصم بالأسباب التي يراها كفيلة له بالحياة. إنّ أعضاء الجهاز الخاص يمتلكون الحقّ دون إذن من أحد في اغتيال ما يشاءون من خصومهم السياسيين فكلّهم قارئ لسنّة رسول الله في إباحة اغتيال أعداء الله ولا يحتاجون البيانات. تصدر عن الإمام (...) .

من تعاليم الجهاز الخاص:

1- **يجوز اغتيال المشرك.**
2- **يجوز اغتيال من أعان على قتال المسلمين سواء بيده أو بماله أو بلسانه.**
3- **يجوز إبهام القول، أي الكذب للمصلحة.**
4- **يجوز التجسّس على أهل الحرب.**

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 275.

5- يجوز الحكم بالدليل والعلامة للاستدلال..».[1]

وقد وردت تعاليم الجهاز الخاص في (**الفصل السابع بعنوان الخيانة العظمى في مصر وانتصار الإخوان على مرتكبيها مع بيان حكم الشريعة الإسلامية باغتيال المحاربين للإسلام**) في الصفحة 235 – 236.من كتاب التنظيم الخاص.

وهذا التناص احتلّ صفحة كاملة أثار فيها فكر شخصية بائع الأحذية، وهذه المقتطفات لم تؤثّر على البنية الفنّية والأدبية رغم اختلافها، وقد حاول الكاتب تحويل ذلك الفكر الخاصّ بالإخوان إلى وجهات نظر تتفاعل داخل النص وهو ما يسميه فاضل ثامر بـــــــــــ: **"تعدّدية أصوات النصوص".**[2]

أما في **سيرة المنتهى** فنجد أنّ الكاتب تفاعل مع كتاب ابن عربي "الإسرا إلى مقام الأسرى" واتّخذ طريقته في المعراج، وهو ما ذكرناه في التفاعل الصوفي، كما يقتبس فقرات من كتابه تمثلت في قوله: «**كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى سيظلّ على صدرك بالضبط في الصفحة 99-100 التي توقفت عندها الخاصة بسدرة المنتهى.**

سدرة المنتهى. قال السّالك: فقلت له: ما هذا النور والبهاء قال: سدرة المنتهى ثم تلا الرسول الكريم:"وما منّا إلا له مقام معلوم"، فسكتنا عن تعبير ما رأينا كما سكت حتى يُشاهد من يراد كما شهِدت، سكوت حصَرٍ وعجز لا يقوى معه على إشارة ورمز فإنه إذا كان معدن الفصاحة والحكم وقد أوتي مجامع الكلم وما زاد على أن قال: فغشاها من نور الله ما غشى ووقف هنا وما مشى ثم قال: فلا يستطيع أحد أن ينعتها وإذا كان هذا فكيف يصف أحد حقيقتها فجدير أن يوقَف عندها عندما وقف وينتظر في الترقي منها على الرفرف حيث الملأ الأشرف.

هي الصفحة عينها».[3]

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 275.

[2]- فاضل ثامر: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992، ص21.

[3]- رواية سيرة المنتهى، ص 25.

وهذا التفاعل هو جزء من التصوّر الصوفي خاصة وأنّ **سدرة المنتهى** هي شجرة سدر عظيمة تقع في الجنة في السماء السابعة وجذورها في السماء السادسة، بها من الحسن ما لا يستطيع بشر أن يصفه، وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم في سورة النجم، قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ ﴿١٥﴾ إِذْ يَغْشَى ٱلسِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ﴾.[1] وهي في الفكر الصوفي "**نهاية المكانة التي يبلغها المخلوق وليس بعد السدرة إلّا المكانة المختصّة بالحقّ وحده ولا يمكن بلوغ ما بعد السدرة، ولذلك قال جبريل لمحمد صلى الله عليه وسلم ليلة الإسراء: لو تقدّمت شبرا لاحترقت فالتقدم ممتنع أصلا... ويقابل الإنسان الكامل سدرة المنتهى بمقامه**".[2]

ومن هذا المنطلق تفاعل معها الكاتب؛ لأنّه يسعى للوصول إليها عن طريق رحلته المعراجية ويمتّع القارئ بها؛ لأنّها تعتبر التجلّي الأرقى للإنسان الذي يهدف إلى بلوغها، فهي جنّة المأوى كما جاء في القرآن الكريم وهي قمّة الرقي الروحي في الوصول إلى الله ،كما أنّ الكاتب استحضرها لتأخذ في النص أبعادا مرتبطة بالخيال الذي تطرحه الرواية.

وما يميز النص السردي التخييلي عند واسيني هو اقترابه من معمارية معراج ابن عربي، حيث اعتمد على السجع والجمل القصار، ويتّضح لنا مدى استفادة الكاتب من التقنيات السردية القديمة في بناء نصه.

ويواصل الكاتب تفاعله هذه المرّة مع أخذ مقتطف من نص **ألف ليلة وليلة** يقول: «**فتحت النسخة على موقعين كيفما اتّفق في البداية في الصفحة 4 وفي الوسط في الصفحة 141 قرأت بسرعة مخافة أن يراني الآخرون...**

في البداية:

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه صلاة وسلاما دائمين متلازمين إلى يوم الدين وبعد، فإنّ سير الأوّلين صارت عبرة

---

[1]- قرآن كريم، سورة النجم، آية 13 – 16.

[2]- يوسف زيدان: الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، ط2 ، 1998، ص 114.

للآخرين لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر... ثم تركت بقية الصفحة وقفزت نحو الصفحات الموالية لا على التّعيين في الصفحة 141 التي لم أستطع التوقّف من قراءتها كما فعلت في المرّة الأولى إلا عندما سقطت النسخة من يدي:

...فسمعت الجارية أنيس الجليس كلاما على نور الدين بن الوزير وهي من داخل المقصورة فقالت في نفسها: يا ترى ما شأن هذا الصبي الذي قال لي الوزير عنه إنه ما خلا بصبية في الحارة إلا واقعها، والله إني أشتهي أن أنظره ثم إنّها نهضت على قدميها وهي بأثر الحمّام».[1]

ونلاحظ هنا أنّ هذا التداخل جاء للاستذكار، ونثره لهذا المقتطف كما جاء في أصله كان من أجل لفت انتباه المتلقّي إلى التراث السردي "**ألف ليلة وليلة**" الذي يمثّل صدفة الحياة بالنسبة للكاتب؛ لأنّه الكتاب الذي غذّى مخيلته وساهم في إنتاج نصوصه السردية خاصة نص "**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**"، ومع أن هذه الفقرة هي موضوع طارئ في نصه إلا أنّها استوقفت المتلقي لما نقلته من مشهد حركي كان له الأثر القويّ على الكاتب وهو ما قاده إلى سرقة الكتاب.

فالكاتب جاور بين لغتين مختلفتين: لغة سردية تراثية "مقطع من كتاب المعراج ومقطع من ألف ليلة وليلة"، ولغته السردية المجسدة في النص ممّا يجعلنا نلمس نكهة لغوية وتناسقا بين النصين رغم اختلافهما، وتوظيفها كان لخدمة السياق السيري.

ب- التفاعل مع الرسائل والمذكرات:

تفاعل الكاتب مع مختلف الكتب، وثمة ثلاث رسائل في **ذاكرة الماء** ومذكرة واحدة لابنته ريما.

تقع الرسالة الأولى في الصفحة 102 إلى الصفحة 105 وهي من مريم إلى الكاتب، والرسالة الثانية من 196 إلى الصفحة 206 من مريم إلى الكاتب، والرسالة الثالثة من 246 إلى 262 وهي من الكاتب إلى مريم.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 190.

وأوّل ما نلاحظه على هذه الرسائل هو طولها حيث تتّصل بالذات وما يحدث لها من فجائع يومية، كما أنّها ترتقي إلى مستوى الشاعرية لما تبثّه من عواطف تتّصل بما يحدث من مصائب، ونجد هذا في رسالة مريم إذ تقول: «**لكن اليوم يبدو أنّ كلّ الجهات صمتت ونسينا الجميع في زحمة الأحداث المتسارعة عندما جاء دورنا في المأساة وجدنا أنفسنا وحيدين معزولين مقتولين في دواخلنا، كلّما اشتقت إليك ولم أستطع مقاومة شوقي أنزل إلى مقهى le départ الذي تقاسمنا فيه بعض الضحكات المسروقة وبعض النّبيذ الأبيض**».[1]

كما يستخدم تقنية الرسائل لفعل الاستذكار ويظهر ذلك في رسالته التي يقول فيها: «**بعدك يرميني إلى بعد آخر يشبه فراغات الذاكرة، يملأني في غفلتي هذه، صوت آليس فيتوسي يأتي من بعيد يبحث عن حيطان المدينة الضائعة مملوء بالقهر والحنين! لو تعرفين لقد سرقوا الأشواق والنور وهاهم يبيدون الذاكرة قطعة قطعة ويأكلونها بهدوء وثبات كدود الخشب، أين اختبأت أليس فيتوسي كلّ هذا الزمن؟ أين جدّتي في ذلك الزمن البعيد الذي كلّما حزنت تحرّك الغنّاية بيدها النحيفة، جدّتي لم تكن تعرف أنّ أليس ابنة قسنطينة لكنّها كانت تدرك جيدا أنّ صوتها يحفر قلبها كلّما سمعتها، أين اختبأت أليس كلّ هذا الزمن ؟ ثلاثون سنة وهي ممنوعة في الإذاعة والتلفزيون، من أعطى الحقّ لحكّامنا الوطنيين أن يمنعونا من أصوات بلادنا! ألم يكن من الأفضل أن أستمع إلى هذا الأنين قبل ثلاثين سنة! لم يصنعوا لنا ذاكرة بل قعرا محشوا بالرماد والظلام والخوف، كم من الضغينات سكنت أعماقنا بجهل؟ ألم يكن من الأخفّ أن نسمع حنينا داخل أرضنا قبل أن يتحول كلّ شيء إلى منفى ونتحول نحن إلى باحثين عن توازن ما**».[2]

إنّ استعمال الكاتب لفنّ الرسائل كان من أجل استغلال شكله الكتابي على مساحة السرد، والحصول على خطاب سيري متعدّد الأصوات حيث كشفت تفصيلات من حياته في حاضرها وماضيها؛ أي أنّها تكشف عن الذات وتتجه إلى تحليل الوضع السياسي.

كما تحضر المذكّرة في **ذاكرة الماء** على لسان ريما التي تكتب دائما في كرّاس أسمته "**سلطان الرماد**" الذي تقول فيه: «**منذ مقتل عمّو يوسف صارت الكوابيس تملأني، البارحة مثلا رأيت خليطا من الخوف والدّم والبكاء، شخص رأيته يُقتل أمام عيني أحيانا أراه يشبهني وفي أحيان**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 199.

[2]- المصدر نفسه، ص 261.

أخرى يشبه ماما وياسين، ولكنّه لم يكن يشبه بابا، هذا الشيء البسيط أسعدني كثيرا أحيانا أقول عن بابا أنّه رجل كبير وعاقل أغار من رزانته وحبّه وطيبته وتدفّقه، وفي أحيان أخرى يخيفني جنونه. سمعته يتحدث مع صديقة في التلفون كان يقول لها أتمنّى إذا صادفني القتلة أن لا يجدوا شيئا يأخذونه مني، أريد إفراغ قلبي قبل أن أنتهي على أيديهم أو على أيدي غيرهم، ولهذا أتمنى أن أقول كلّ شيء في ظرف قصير. لا أريد أن أترك نصّي في منتصفه».[1]

إنّ هذا التعالق كشف لنا معرفة ريما بذاتها وذات والدها والواقع الذي تعيش فيه حتى حركته. واستعانة الكاتب بالرّسائل والمذكّرات ساهم في توضيح الأحداث و لم يعطّل سيرورتها حتى في اللّحظات التي يتخلّلها الاستذكار، فهي ليست خارجة عن الموضوع الرئيسي، وأكسبت النص بعدا واقعيا مع علمنا أنّ إحدى الرّسائل كانت لأحلام مستغانمي حسب تصريح الكاتب وليست لزوجته.

وفي **سيرة المنتهى** نجد مذكّرة واحدة فقط على مستوى السرد كتبها بعد وفاة أخيه عزيز يقول:

«حبيبي الغالي عزيز

كم هي مضنية مسالكك أيّها الغريب...

هكذا تنسحب من الدّنيا بصمت مثلما جئت بدون ضجيج على إيقاع نحيب خافت لأمّ دفنت في قلبها منذ أكثر من أربعين سنة زوجها الذي لم تعرف قبره مطلقا ثمّ ابنتها، وانتظرت شرف النّوم الأخير بين يدي الابن الوحيد الذي رفض أن تبدّد حنينه مغريات المدينة. لا شيء يملأ القلب الآن إلا بقايا صورة لوالد لم تمهله الحرب الوقت الكافي ليمارس حبّه الأبوي».[2]

لقد التفت واسيني إلى هذه التقنية حتى يشكّل ملامح سيرته الذاتية المتميّزة، وحتى يعبّر عن هواجسه وأحلامه انطلاقا من الذّاكرة التي تختزن تجاربه، كما كان لحضور الرسائل والمذكرات أثرها في السرد؛ لأنّ القارئ يصبح أمام راوٍ جديد ويحدث تناوب في الحكي يخفّف من هيمنة السارد الرئيسي، وهذه المذكّرات تتناول أحداثا بعينها ومشاهد تابعة للسرد، وليست خارجة عنه

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 213 – 214.

[2]- رواية سيرة المنتهى، ص 105.

وهي محاولة للتخلّص من الشّكل التقليدي للسرد، وما لجوء الكاتب إليها إلا ليعطي انطباعا عن شخصيته المتأزّمة؛ أي أنّه "**في حالة عجز عن التواصل مع الخارج وإقامة حوار معه، أمّا على مستوى النص فهي تسمح بإعادة توزيع فضاء الكتابة وقطع حبل السرد واستبداله المؤقّت بتقنية تعتمد تفكيك الخبر وتقديمه في شكل نقاط موجزة تعمل خارج التّمويه البلاغي**".[1]

وتعتبر الرسائل كمكّملات سردية تغذّي النص مع أنّها تحتفظ بأسلوب الترسّل الذي يختلف عن الأسلوب السردي، وقد أفادت هذه التقنية في تقديم أفكار وتفاصيل وشرح لأبعاد الشخصية وأحوالها ،وقربها من الوقائع المشهود عليها؛ لأنّها أقرب للخطاب التبريري وهموم الذات وتحاول كسر العزلة عن الشخصيات، وتفسير الأوضاع الاجتماعية من منظورها وهو ما لاحظناه في رسائل مريم إلى الكاتب أو العكس.

ج- التفاعل مع الشعر:

يقيم الكاتب علاقات تناصية مع الشعر القديم والحديث والشعر الشعبي، ويكون إما على استحضار النصوص الشعرية أو استحضار أسماء الشعراء وبعضا من سماتهم الشخصية.

1- الشعر القديم:

هناك قصيدتان غائبتان لمّح الكاتب إليهما دون أن يجسّدهما، وهما لامرئ القيس وعنترة بن شداد وتدوران دائما في إطار الغزل وتحويل مشاعر الكاتب من العفّة إلى المجون يقول رامي: «**امرؤ القيس هو مسكين لكنّه كان أفضل منكَ وأشطر أيضا، في النّهار كان يعيش كما يشتهي وفي اللّيل عندما يكون وحيدا ولا يجد أنيسا يكتب الشعر، مِش مثل عنترة مسكين ظلّ يندب عبلة حتى مات لا هو شبع منها ولا هي شبعت منه**».[2]

وهنا يستحضر القارئ لا محالة معلقة امرئ القيس التي فيها عبثه مع النساء ومن ذلك قوله:[3]

ويَومَ دَخــلتُ الخِدرَ خِــدرَ عُنَيزَة ... فقالتْ لكَ الويلات إنك مُرجلي
تقولُ وقد مال الغــبيــطُ بنا معــا ... عَقَرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزل

---

(1)- حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 425.

(2)- رواية سيرة المنتهى ، ص 272.

(3)- ديوان امرئ القيس، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص 112 – 113.

فَقُلتُ لها سِيـــــري وأرْخي زمَامَه ولا تُبْعديني عن جَنَـــاك المعلّـــل
فمثلك حُبلى قد طرقتُ ومرضــعٌ فألهيتُـــــها عن ذي تمائـــم محوَل
إذا ما بكى من خَلفها انصرفت له بشـــقّ وتـــحتي شقُّـــها لم يُحوَّل

وهذه هي القصيدة التي أراد رامي استحضارها وأراد لواسيني أن يكون مثل امرئ القيس مع النساء، لكنّه اكتفى بالتّلميح فقط وترك عملية البحث للقارئ، وتبرز الجمالية في غياب النص أكثر من حضوره؛ لأن الكاتب يعطي إشارات حوله وتكون بعد ذلك الاجتهادات القرائية الحرّة حسب ثقافة القارئ ومعرفته النقدية.

وكذلك عنترة بن شداد يرثي حاله لعدم تمكنه من لقاء عبلة يقول:[1]

حلَّتْ بأرض الزّائرين فأصبَحَتْ عَسِرًا عليَّ طِلابُكِ ابنةَ مخْرَمِ
عُلِّقتُها عَرَضًا وأقْتلُ قَومهَـــــا زعمًا لعمرُ أبيكَ ليس بِمَزْعَمِ
ولقد نزلتِ فلا تَظُنِّـــــي غيرَهُ مِنِّي بمنزلة المُحبِّ المُكْـــــرَمِ
كيفَ المَزارُ وقد تربَّع أهلُهـــا بِعُنَيْـــزَتَيْنِ وأهلُـــنا بالغَيلَـــمِ

وهنا عقد الكاتب مقارنة بين حالتين: حالة امرئ القيس الذي يعبث كثيرا مع النساء وحالة عنترة الذي يرثي حاله لعدم تمكّنه من لقاء عبلة وبعد الديار، ويضع الخيارين أمام الكاتب وبطبيعة الحال يقوده لا إراديا إلى امرئ القيس الذي يعيش كما يشتهي ليلا ونهارا.

وهنا تبرز قدرة الكاتب على توظيف الخطاب الشعري توظيفا فنّيا يتناغم مع الحدث السردي، حيث استثمر الطاقة الإيحائية الموجودة في الشعر وإشاراته الغنية الواضحة التي تعبّر عن تجربته وتصوّراته، فهذا الاستحضار الغائب كان أثره واضحا على النص؛ لأنّ دلالته سقطت على الموقف الذي وقع فيه واسيني مع ابن عمه، وبالتّالي جاءت النصوص الشعرية متوازية مع بنية الحكاية وتعتبر جزءا منها غير دخيلة عليه.

وبفضل هذه العلاقة التناصية يساهم النص الغائب مع النص الحاضر في رسم مشهد نابض بالحركة التي تعيد نفسها إلى الماضي، وفي هذا يقول تودوروف: «**ثمّة عناصر غائبة من النص وهي**

[1]– ديوان عنترة بن شداد، تحقيق: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2 ، 2004، ص11 – 12.

على قدر كبير من الحضور في الذّاكرة الجماعية لقرّاء عصر معيّن إلى درجة أنّنا نجد أنفسنا عمليا إزاء علاقات حضورية».[1]

إنّ تقنية استدعاء النصوص الشعرية في النصوص السيرية جاءت لتدعم أحداث القصة مع أنّها بقيت مرتبطة ارتباطا شديدا بأصلها التراثي الذي نشأت فيه، كما أنّ الشعر يعتبر أقرب أشكال التعبير عن الذاتي والحميمي والحزين فهي كلّها متوافقة مع أحوال الشخصية سواء كانت الأشعار حاضرة أو مشار إليها، فهي تعتبر سبيلا لتفريغ طاقة حزن الذات وألمها وحتى أفراحها، وكانت الكثافة الشعرية واضحة في مواقف التذكّر وهي حلّ يستخدمه الكاتب ؛لأنّ النثر يعجز عن نقل حالة التوتّر والثّقل الوجداني.

2- الشعر الحديث:

يظهر الشعر الحديث في **ذاكرة الماء** مرّتين فقط وهي قصيدة لصديقه الشّاعر **يوسف سبتي*** التي يقول فيها:

«يا صديقي..

يا بعض صديقي..

يا كلّ صديقي..

يا أنا.

---

(1) – تزفيتان تودوروف: الشعرية ،ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1987، ص30.

* ترعرع في عائلة بسيطة وفقيرة حيث بدأ تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه بمدرسة الميلية قبل أن ينتقل للثانوية الفرنسية الإسلامية بقسنطينة (حيحي المكي) سنة1963 ، التحق بالمعهد الوطني للفلاحة بالحراش (الجزائر العاصمة)ليواصل دراسته في مجال الزراعة حيث حصل على شهادة مهندس فلاحي سنة 1967. ،و بعد تسجيله بكلية العلوم الإنسانية بالعاصمة حصل سنة 1970 على شهادة ليسانس في علم الاجتماع.اشتغل يوسف سبتي كمدرس بالمدرسة الجهوية للفلاحة بسكيكدة سنة 1968 قبل أن يعود سنة 1969 للمعهد الوطني للفلاحة بالحراش كأستاذ مساعد، حيث كرس جل أوقاته لمهام التدريس والبحث، فتولى وظائف أستاذ مساعد ثم أستاذ مكلف بالدروس، كما أشرف على عدة أنشطة علمية و ثقافية بالمعهد، وهكذا أنشأ قسما للإرشاد الفلاحي بهدف إيجاد وسيلة اتصال مثلى بين عالم الريف و الباحثين.

يعتبر شاعرا و كاتبا متميزا، ساهم بالكتابة في العديد من المجلات الوطنية والدولية ، نشر ديوانا باللغة الفرنسية سنة 1981 بعنوان "الجحيم والجنون " ،اغتيل يوم 28 ديسمبر 1993 بغرفته في الطابق الأول من البناية الكائنة بالمزرعة النموذجية التابعة للمعهد الوطني للفلاحة، حيث وجد مشنوقا على أرضية الغرفة وسط كتبه ولا يعلم أحد أسباب مقتله إن كان الإسلاميون أو غيرهم ممن لم تعجبهم كتاباته.

ضمّ البحر بين يديك وارحل.

خذ لونه في عينيك وهاجر

خذ كلّ موجة هاربة منه واخرج من هذه الدنيا.

وإذا لم تستطع خذ نحيبه وصراخه وارحل

وإذا لم تستطع اعشقه وودّعه.

ردّ له بعض رماله وحجراته، وسافر.

وإذا لم تستطع ضع يدك في جيبك وانتحر».[1]

ويظهر جزء من القصيدة في الصفحة (20) ووجودها في النص أفسح المجال لتقنية تكثيف اللّحظات الشعرية، وهذا التناص حاضر ومنسجم مع سياق الحدث السردي الذي استُحضر فيه من أجل إرسال شحنات انفعالية للقارئ وإخراجه من دائرة العنف والجرائم، خاصّة أنّ الفقرات التي سبقت الاستحضار يتحدّث فيها الكاتب عن العبثية التي أصابته إذ يقول: «**أجد رغبة ولذّة كبيرة في الصراخ والقهقهة عاليا عاليا، من ينصحني يُقتل وأنا مازلت حيّا، أنا العبثي الذي ينصح بدوره أصدقاءه بعدم الانضباط بالأوقات والنزول بشكل دائم، أنا أكذب لأنّي أوّل من يخترق نصائحه، أعرف أنّي أكذب ولهذا أضحك. كلّها نصائح سخيفة على الرّغم من ضرورتها**».[2]

ونحن لا نجد في الشّعر أحداثا بل هو فكرة وإحساس يتمّ تفجيره في السرد؛ لأنّه وسيلة للحلم والعودة إلى أعماق الذات التي غمرها العبث واليأس.

أما في **سيرة المنتهى** فنجد الشعر ثلاث مرّات أيضا، قصيدة للشاعر رونسار التي يقول فيها:

Quand vous serez bien vieille. au soir. à la chandelle

Assise auprès du feu dévidant et filant

Direz chantant mes vers en vous émerveillant

«Ronsard me célébrait du temps que j étais belle!»

Lors vous n'aurez servante Oyant telle nouvelle

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 235 – 236.

[2]- المصدر نفسه، ص 235.

Déjà sous le labeur à demi sommeillant

Qui au bruit de mon nom ne s'aille réveillant

Bénissant votre nom ne de louange immortelle».[1]

لقد وظّف الكاتب هذه القصيدة للشاعر رونسار الذي تألّم من هيلين التي كانت تتكبّر عليه ولا تراعي حبّه، فانزعج كثيرا وكتب هذه القصيدة التي استحضرها الكاتب من أجل المطابقة التي تقع في شخصيته الذاتية التي أحبّت شافية قارة لكنّها امتنعت عن حبه، وهذه القصيدة منحت المشهد السردي شحنات تعبيرية أكبر؛ لأنّها وُظّفت بلغتها الأصل، وتعمّد الكاتب ترجمها في الهامش بقوله: «**عندما تشيخين، تجلسين مساءً على نور شمعة، تنسجين وتتذكّرين أشعاري التي تسحرك وتقولين: كان رونسار ينشدني يوم كنت جميلة، وقتها لن تجدي من يسمعك ولا خدما ينهكه التعب، يذكّرك بخلود اسمك**».[2] حتى لا تفقد معناها الحقيقي ويتمكّن القارئ العربي من فهمها، وما نكتشفه أيضا أنّ هذه القصيدة دعّمت أحاسيسه ومشاعره.

وبعد ذلك تظهر لنا تجربة شعرية للكاتب يحاكي فيها قصيدة رونسار نفسها، واستحضار الكاتب لهذا النص الشعري ورد أثناء الحوار مع رامي حين سأله عن علاقاته بالبنات وهل تجاوزت حدودها؛ أي هل هي علاقة عفيفة أم أنها حسّية ماجنة؟ فكان ردّه أنّه كتب قصيدة لصديقته – مثل قصيدة رونسار الموجّهة– لحبيبته هيلين يقول فيها:

«**جميلة بالجمال لا تكوني غرورة.**

حياة الوجود والجمال قصيرة

غدا تصبحين عجوزا

والدّمع ينزل من عينيك قطيرا...»[3]

وهذه القصائد استحضرها الكاتب؛ لأنّها معاني تأسّى بها بعدما يئس من محادثة صديقته، وهي تعبير عن اللّحظات الخاصة في حياته مثلما كانت الأحداث السردية تعبيرا عن حياته بكل جزئياتها كما تجري في الواقع. وتوظيف الكاتب للقصيدتين هو استدعاء للانفعالات النّفسية وبالتالي تظهر علاقة المطابقة بين السرد والشعر.

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 270.

[2]– المصدر نفسه، ص 270.

[3]– المصدر نفسه ، ص 272.

وتظهر أبيات للشاعر جلال الدين الرومي حيث يقول: «**مولانا جلال الدين الرومي رجل النور والتواضع الكبير أليس هو من قال متحدّثا إلى المغرور:**

أيها الطاووس لا تقتلع ريشك بل انزع من قلبك الغرور به».[1]

ويوثق الكاتب هذا البيت الشعري في الهامش بذكر معلوماته يقول: «**مختارات من قصائد جلال الدين الرومي، ترجمة تحسين عبد الجبّار إسماعيل، كتاب مجلة دبي الثقافية، أفريل 2013، ص 51**».[2]واستدعاء الكاتب لهذا البيت الشعري بتمامه جاء لتدعيم الفقرة التي تحدث فيها عن سادة الخير والشهداء في مقام الشيخ الأكبر كما يقول وذكر منهم الحلّاج، البسطامي والجنيد وحافظ الشيرازي وحبيب جلال الدين الرومي، وشمس الدين التبريزي الذي خلّده في الديوان الكبير.

3- الشعر الشعبي والأغنية الشعبية:

ظهر الشعر الشعبي مرّة واحدة في سيرة المنتهى وهو شعر شعبي عراقي لعزيز السماوي يقول:[3]

روحي إلك أصفه من نهر وبمايه أسي سلك شمع
يا ريت أعاشركم عمـــر حبكم بساتين وزرع

وهذه المرّة أيضا يقدّم الكاتب الشاعر في التهميش ويقول عنه: «**شاعر عراقي شعبي ولد في محافظة الدّيوانية توفي في 8 جوان 2001 في المنفى اللّندني، ودفن هناك تعرّفت عليه أيام إقامته بالجزائر في مدينة سكيكدة، قضى ليلته الأخيرة في بيتي بالجزائر العاصمة هو وعائلته قبل أن أودّعه في المطار صباحا، ويرتحل نهائيا إلى لندن حزينا ومنكسرا، لكن مليئا بالحبّ والحنين إلى عراق لم يره أبدا**».[4]

وهذا الاستحضار جاء في عملية الاستذكار التي كانت بفعل المرأة ذات الشعر الأحمر التي تقوده في المسالك حتى لا يضيّع طريقه، حيث كانت تمدّ يدها الناعمة على كتفه ويتحسّس

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 170.
[2]- المصدر نفسه، ص 170.
[3]- المصدر نفسه ، ص 95.
[4]- المصدر نفسه، ص 95.

أصابعها الرقيقة التي يشبّهها بأصابع عازفة البيانو، وهنا يتذكر الشاعر العراقي عزيز السماوي الذي أحبّ امرأة من أصابعها وظلّ مفتونا بأناملها وأظافرها وخطوط كفّها حتى مماته، ولذلك قدّم الشاعر قصّته وبيتين من شعره ليفيد القارئ.

أما عن **الأغاني الشعبية** فهي حاضرة كذلك ويمكن حصرها، فقد ظهرت أربع مرات في **سيرة المنتهى** حيث قدم لنا أغنية " **يا لالة يا تركية**"[1]

يا لالّة يا تُركية وأنا سْمَعت البَنديرْ/ لا صحّة لا ذُرية وتْعاونيني بالخِيرْ

يا ربِّي يْجيبْ القهوة ويْجي مْعَها رُشْراشْ/ نُشرب فنجان مْعطَّر يَقلَع لي وْجَع الرَّاسْ

لا جاء من يْرافقْني نْشَرَّق أنا ويَّاهْ/ والحال رَاهُ مْنَوِّيني والرِّيح والنَّو مْعَاهْ

عَشَّت العَشْوة واحْنا اللِّي ما زُرْناشْ / مَكتوبْ ربِّي ثَقَّلْنا والشِّيخ ما سَاعدْنَاشْ

يا لالَّة يا تُركية مَنصابْني نَخْدم فِيكْ / نْفَرَّشْ لَكْ ونْغَطِّيك ونْزيد نَغْسَل كَرْعيكْ

هذا الشكل التعبيري يتكون من "**عنصرين أساسين يندمج كلّ منهما في الآخر ليشكّلا وحدة واحدة هي الأغنية الشعبية وهذان العنصران هما النصّ الشعري واللّحن الموسيقي، إذ لا يمكن أن تقوم الأغنية بواحد منهما دون الآخر ذلك لأنّهما في الثقافة الشعبية غير منفصلين**".[2]

إنّ توظيف الأغنية الشعبية كان مرتبطا بشخصيتين في السيرة وهما "مينا" وصاحبة الماخور "عيشة"، كما أنّ استدعاءها مرتبط بالأحاسيس ولأنّها تقترب من الطبقة العامة من الناس، إذ تقول عيشة لمينا بعد الانتهاء من الغناء: «**هذه الأغنية تْشيّب الرّاس يا بنتي**».[3] لأنّها ملائمة لحياتها فهي لا تملك أطفالا ولا مؤنس لها في هذه الدنيا سوى الماخور والكمّ الهائل من النساء والرجال الوافدين، فكشفت عواطفها وشخصيتها التي لازمها الهمّ والضيق. كما تدعّم هذه الأغنية أزمة عيشة ومينا وتصوّر غربتهما النفسية خاصة في المقطع" **لا جاء من يرافقني نشرّق أنا**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 323.

[2]- إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، دراسة في التفاعل النصي، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، دط، 2004، ص48.

[3]- رواية سيرة المنتهى ، ص 323.

وياه" فكلاهما يتمنّى مرافقا حتى يحقّق لهما وجودهما الإنساني، ومن هنا يتّضح لنا دور الأغنية التي عبّرت عن معاناة الشخصية وأحزانها العميقة ،كما تصور لوعة الحبّ المفقود في كل زمان ومكان.

والأغنية التي قدّمها الكاتب هي صورة عن المشاعر الجماعية للنّاس وتميُّزها بالنّغم الموسيقي جعلها تنتقل عبر الأجيال عن طريق الذّاكرة، كما عمد الكاتب إلى توظيف جزء منها ليعبّر به عن الظرف النفسي لعيشة، وحافظ على لهجتها العامّية كي تقدّم طاقة تعبيرية في النص السردي، وتحدث تأثيرا في المتلقي؛ لأنّ جمالها في لغتها الدارجة لا في فصاحتها.

ونلاحظ أنّ الكاتب استدعى الأغنية الشعبية بتمام عباراتها مع اختلاف طفيف في البيت الرابع الذي قال فيه:

عَشَّت العَشْوة واحْنا اللّي ما زُرْناشْ / مَكتوبْ ربِّي ثَقَّلْنا والشِّيخ ما سَاعدْنَاشْ

وعند عامّة الناس تكون

عشّت العشوة وانْساو ما زاروناش / مَكتُوبْ ربِّي ثَقَّلْنا والشِّيخْ ما سَرَّحناش

إنّ عملية استدعاء هذه الأغنية جاءت ملائمة للسياق السردي و لم تؤدّ وظيفة أخرى غير مواساة الشخصية؛ لأنّ مضمون الأغنية كان ملائما لمضمون السرد المحوري المتعلّق بمينا وشخصية عيشة التي لم تكن راضية عن عملها واتجاهها إلى الحجّ، وإغلاق الماخور خير دليل على تكرارها للأغنية التي كلّما سمعتها بكت بكاءً مريرا، ودائما تردّد جملتها **"هذه الأغنية ثْشيَّبْ الرَّاس يا بنتي"** وبالتّالي فهي شخصية مقهورة تسعى إلى الخلاص من الواقع الذي تعيشه واستحضارها للأغنية نفسها يعتبر تخفيفا لمعاناتها.

وهناك أغنية شعبية أخرى استفتح بها فصل **القديسة مينا** وهي أغنية **للعربي باطما** قدّم منها مقطعا قصيرا يتماشى مع أحداث الرواية فيها:[1]

وْأنا راني مْشيتْ والهَولْ دَّاني

والكِيَّه واحْبابي ما سْخاو بِيَّ

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 216.

بحر الغِيوان ما دْخلتَه بالْعَاني

وكما جرت عادة الكاتب يقدّم نبذة موجزة لصاحب الأغنية في الهامش حتى يعرّف القارئ به ويقول: «**واحد من أهمّ أقطاب فرقة ناس الغيوان الشعبية تأسيسا وتأليفا وغناءً، ولد بأولاد زيري بمنطقة الشاوية المغربية في 1949 وتوفّي بمرض سرطان الرئة في 07-02-1997 كتب في آخر حياته سيرته في جزئين: الرّحيل والألم، ونشرها قبل وفاته بقليل في الرابطة ثم دار توبقال**».[1]

وهذا التقديم للقارئ حتى يتعرّف على المغنّي الشعبي. واستحضار الكاتب للأغنية في بداية هذا الفصل بالتّحديد ليؤكّد للقارئ بأنّ علاقته مع مينا كانت بفعل القدر، ودخوله إلى عالم المحرّمات لم يكن عمدا ولا بإرادته وهو ما يؤكده "**بحر الغيوان ما دخلته بالعاني**" وهذا التّوظيف جاء ملائما لمضمون النص فقد وظّفها كما وردت على لسان صاحبها دون تغيير حتى يعكس شعبيتها.

فصداقته لرامي ودخوله إلى الأحياء الشعبية في تلمسان قاده إلى الماخور، وهو المكان الذي دخله مرّة مع رامي لكنّه بدأ يتردّد إليه دائما لملاقاة مينا ،لذلك يعيد استحضار الشطر الأول من الأغنية "**وأنا راني مشيت والهول داني**" ؛لأنّ هذا المكان أدخله في منعرجات خطيرة بالنسبة إلى فتى في مثل عمره لم يكمل بعد الثامنة عشر.

وبالتالي هذه الأغنية دعّمت قصته من البداية وهيّأت القارئ لاستقبال "بحر الغيوان" وما فيه من حقيقة وهو ما صدم الكثير من القرّاء، كما أن استحضار الكاتب لها كان عمدا ليضيف شحنات دلالية إضافية على سيرته، وتقوم بدور أساسي في مضمون الحكاية.

أما عن أغنية الطّفولة التي يوظفها وفيها:[2]

اشْطَحْ اشْطَحْ بوعْمِيرة

نَعْطيكْ الزّيتْ والخْميرة

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 216.

[2]- المصدر نفسه، ص 354.

في دَارْ أبَّاك الكْبيرة

اشْطَحْ اشْطَحْ بوعْميرَة...

فقد جاءت في إطار الاستذكار فقط حيث يقول: «**تذكّرت الأغنية التي ما تزال في الرّأس عن نسر جبال تيغراو الذي نسمّيه بوعميرة، عندما يحوم فوق دجاجنا وخرافنا وأرانبنا نغنّي له أغنيته التي يرقص عليها قبل أن يذهب بعيدا عنّا**».[1]

ودور هذه الأغنية في السيرة أنّها دعمت صورة الماضي لديه؛ لأنّها تشكّل جانبا منه كما لاحظنا ولا تتعدّاه؛ أي أنّها لا تعبّر عن مضامين أخرى سوى الفقرة التي وردت فيها وهذه الأغنية تحمل تجسيدا صادقا لطفولة الكاتب ومجتمعه؛ لأنّها انبعثت من نفسه التي جربت الحدث، ممّا أضفى على النص مسحة شعبية ينشدها القارئ وعبّرت عن الممارسات اليومية للأطفال وزادت النص نوعا من التّرفيه والراحة النفسية للقارئ.

وتظهر لنا في **ذاكرة الماء** أغنية لفيروز فيها:[2]

أنا وشادي غنّينا سوا

إلعبنا على الثلج، إركضنا بالهوا

وكتبنا على احْجار

قصص صْغار

ولوَّحنا الهوا...

إنّ خروج الكاتب عن المألوف واتجاهه إلى المنظوم الغنائي الذي حضر بلهجته اللّبنانية كان له أثره على القارئ؛ لأنّ فيروز يرتبط اسمها بالصدى والشهرة والقضية الفلسطينية، وهذه الأغنية قريبة إلى النثر أكثر من الشعر لاعتمادها الجمل القصيرة، وتوظيفها في النص جعلها تخلق لنفسها سياقا جديدا يرمي به الكاتب إلى الحرّية والسلام.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 354.

[2]- رواية ذاكرة الماء، ص 314.

وتظهر لنا في النصّين أغنية الأطفال الصغار التي تُردّد عند نزول المطر:[1]

يا النّو صُبّي صُبّي

ما تْصُبِّيش عْليَّ

حتى يْجي خويا حَمّو

ويْغَطِّيني بالزَّربية.

تمثّل هذه الأغنية جزءا كبيرا من الماضي الذي يحنّ إليه الكاتب فهو يعبّر تعبيرا صادقا عن الاستبشار بنزول المطر وفرحه مع حبيبته مينا في نص **سيرة المنتهى** إلّا أنّ دلالتها تتغير في **ذاكرة الماء**؛ لأنّ الكاتب يشعر بنوع من الاغتراب النّفسي، فهو يحيل إلى الانتقال من عالم بسيط وهو عالم القرية إلى عالم معقّد بالأزمات النفسية نتيجة القتل المتكرّر يوميا وبشكل بشع حيث يقول: «**يا الله. للمطر رائحة في هذه البلاد مثل تلك البلاد التي صارت بعيدة،ما أجمل مدننا حتى في لحظات قفرها وتصحّرها**».[2]

ونستنتج من هذه التفاعلات الشعرية أنّ الكاتب يستحضر هذه النصوص عندما يشعر بالتّكامل بين نصه والنص الشعري المستحضر، لذلك يصرّح باسم الشاعر ويذكر نصّه حتى تساهم في تأكيد معنى النص الذي يريده.

د- حضور الأمـــثـــال:

استدعى الكاتب جملة من الأمثال الشعبية في النصّين وبما أن الأمثال هي "**تلك الأقوال المأثورة التي تلخّص تجربة أو فكرة فلسفية**"[3] فهذا يعني أنّها فكرة وطريقة تعبير في الوقت نفسه، ويمتاز المثل الشعبي بالدّيمومة والثبات على مدلوله على مرّ العصور والأجيال، والتمثيل به في كلّ الحالات التي تشبهه دليل على ثباته وديمومته التي اكتسبها من البيئة الشعبية.

وما وجود المثل الشعبي في خطاب الشخصية إلّا دلالة على رسوخ الصلة بين الشخصية ومجتمعها، حتى وإن قلّ حضورها في الخطاب، وما نجده كان مقتصرا على الأمثال المستهلكة من

---

(1)- رواية سيرة المنتهى، ص 292. و رواية ذاكرة الماء، ص 248.

(2)- رواية ذاكرة الماء، ص 248.

(3)- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص195.

الواقع الجزائري. وترد في **ذاكرة الماء** مجموعة من الأمثال تدل على الحقبة التي عاشتها الشخصية الرئيسية وهي "**خلّطها تصفا**"،[1] فهذا المثل يعتبر مرآة صافية لسلوك أفراد المجتمع الجزائري الذي تعب إبّان العشرية السوداء من التفكير في الوضعية التي آلت إليها البلاد، وكانت الشخصية تقوله عند الشعور بعدم القدرة على فهم الأمور لذلك تُترك على حالها حتى تهدأ، وهكذا يكشف لنا المثل عادات المجتمع الجزائري وتقاليده وثقافته في التّعامل مع الأمور.

أما عن المثل الشعبي الثاني فهو: "**عاشْ ما كْسب مات ما خَلاّ**"[2]وهذا المثل ذو توجه اجتماعي، ويعكس فقر الشّخصية التي لم تملك في حياتها شيئا و لم تترك وراءها ما تورثه، فهذا المثل ورد في سياق يتطلبه بحيث نجد علاقة تماثلية بين مدلول المثل الشعبي والموقف السردي الذي استُحضر فيه وهو مقتل عزيز الذي يعمل في الدرك الوطني، إذ لم تستقبله أيّة مؤسّسة للعمل رغم حصوله على شهادة اللّيسانس، فاتّجه إلى الدّرك الوطني ليؤدّي على الأقلّ واجبا وطنيا لكنّه اغتيل في مقتبل العمر، لذلك قال الكاتب: "**عاش ما كسب مات ما خلاّ**"، فرغم انتمائه إلى الأمن إلّا أنّه لم يستطع حماية نفسه وظلّ يعتقد أنه خارج دائرة الصراعات الطائفية ويقول: «**أنا لا ناقة لي ولا جمل**».[3] وما هو معروف عن هذا المثل أنّه ورد على لسان **الحارث بن همام** عندما استنجدت به قبيلة بكر التي عانت الويلات من الزير سالم فاعتزل الحرب وقال مقولته التي اشتهر بها «**هذه الحرب لا ناقة لي فيها ولا جمل**» ؛لأنّ أساس الحرب التي قامت بين القبيلتين هي ناقة البسوس التي رعت في حمى وائل بن ربيعة "**كليب**" فقتلها.

وهذا الاستحضار للمثل مطابق للموقف الذي ورد فيه، فالإرهاب كان يهاجم فئة معيّنة من المجتمع الجزائري وهي الفئة الشّيوعية "**أيّها الشيوعيون ستُذبحون حتى ولو تشبّثتم بأستار الكعبة**".[4] وعزيز كان خارج التيّار، لذلك استحضر الكاتب المثل.

أيضا المثل "**خُبزة وطاحت على كلب راقد**" [5] الذي ورد في إطار الشجار الذي حدث بين رئيس البلدية ومديرة المتحف الوطني، حيث قرّر غلق المتحف لكن المديرة تصدّت له بقوّة

---

(1)- رواية ذاكرة الماء، ص 67- 183.

(2)- المصدر نفسه، ص 155.

(3)- المصدر نفسه ، ص155.

(4)- المصدر نفسه، ص 50.

(5)- المصدر نفسه، ص 171.

وقالت له أنّها ليست تابعة للبلدية وإنّما معيّنة من طرف وزارة الثقافة، لكن الرئيس يتوعّد ويهدّد ويقول لها بأنّ يومك سيأتي وتُحاسبين، فما كان ردّها سوى قولها مستهزئة :

«– واشْ! خُبزة وطاحت على كلب راقد. روح. الله يسهّل عليك أنت وجماعتك. بيننا القانون».[1]

ومغزاها واضح جدّا؛ أي أنّ رئاسة البلدية قُدّمت له على طبق من فضّة، وهو الجاهل الذي لا يعلم القوانين الإدارية.

ونظرا إلى توغّل الكاتب في الحياة اليومية وتقديمه كلام الشخصيات تقريبا باللهّجة العامّية يستحضر لنا الأمثال الشّائعة في المجتمع الجزائري، وكثيرا ما تُقال ومنه ما قاله "**عمّي رزقي**" عندما رأى ريما: «**سبحان الله فولة وانقسمت على زوج**».[2]وقال هذا المثل عندما رأى الشّبه الكبير بين ريما وأمّها، ونلاحظ المطابقة بين مدلول المثل والخطاب السردي الذي ورد فيه حيث يقول: «**سبحان الله تقول مريم صغيّرة**».[3]

وبما أن الخطاب استمرّ طويلا بين الكاتب و"عمي رزقي" ورد مثل آخر هو: «**خلّ البير بغطاه أحسن**».[4]ويقال عند كثرة الهموم حتى يملّ صاحبها ولا يجد ما يتحدث عنه، فيكتفي فقط بهذا المثل حتى يفهم المستمع، وبما أن مرحلة العشرية السوداء كانت مليئة بالانزلاقات السياسية والدينية الخطيرة، أصبح الناس يفضّلون الصمت عن الكلام وفي هذا يقول"**عمي رزقي**": «**الصمت في مثل هذا الضجيج أفضل، طحنونا بالخطابات يا وليدي**».[5]

وهذه الأمثال تصبّ كلّها في إطار الحياة الاجتماعية؛ لأنّها وردت أثناء النقاشات التي لا تنتهي عن مأساة الحياة وثقلها ومن ذلك قول فاطمة للكاتب: «**سَبْعْ صْنايعْ والرّزْقْ ضَايعْ**».[6] ومدلول هذا المثل هو ممارسة أعمال كثيرة لكنّها لا تسدّ حاجيات الفرد، وهذا المدلول مطابق تماما لما ورد في الخطاب السردي؛ لأنّ فاطمة تشتغل في الإذاعة والسينما والمجلات العربية والجريدة

---

(1)– رواية ذاكرة الماء ، ص 171.

(2)– المصدر نفسه ، ص182.

(3)– المصدر نفسه، ص 182.

(4)– المصدر نفسه، ص 183.

(5)– المصدر نفسه ، ص 183.

(6)– المصدر نفسه، ص193.

الأسبوعية ومع ذلك فهي غارقة في مأساتها اليومية ولذلك تقول: «**شُفتْ؟ من يشبهني؟ سَبْعْ صْنايعْ والرّزق ضايعْ**».[1]

ويرد مثل آخر على لسانها "**الماء والزغاريت**" وهذا المثل يقال عادة للمرأة التي لم تنجح في طبخ أُكلة معيّنة، وظهر في السّياق نفسه؛ لأنّ الكاتب أعدّ القهوة لكنّها لم تعجب فاطمة وهي لا تثق إلا في قهوتها فتقول: «**أنت خايب في القهوة . الماء والزغاريت**».[2]

وتتواصل سلسة الأمثال ونجد "**دير الخير وانساه**"[3]وهذا المثل كثيرا ما يُستعمل في أواسط المجتمع الجزائري ولكن ليس المقصود منه نسيان الخير بل تذكير المرء بالأفعال الشريرة التي يرتكبها ويُكمل المثل بـــ:"**دير الشّر واتفكره**" وورد هذا المثل على لسان سائق سيارة الأجرة إذ طلب منه الكاتب أن يأخذه إلى مقبرة العالية من طريق المطار لكن السائق انزعج لأنّ هذا الطريق ليس وجهته، وهو يعرف الطرق لكن يلبّي رغبة الكاتب ويقول: «**مش طريقي ولكن معليهش أركب. دير الخير وانساه**».[4]

وهناك مثل سياسي ورد على لسان مريم التي كانت مستاءة من وضعية البلاد وتقول:

«**اللّي ما خْسرش أرْضَه في وقت بومدين عمره ولا يخسرها.**

واللّي ما تْرَفَّهْش في وقت الشاذلي عمرو ولا يترَفَّه.

واللّي ما مَاتش في وقت بوضياف عمرو ولا يموت.

واللّي ما وْجدشْ بلاصتو في وقت زروال عمرو ولا يوجدها»[5]

وهذا المثل يلخّص المراحل السياسية التي مرّت بها الجزائر، إذ يوضح لنا الثّورة الزراعية التي قام بها الرئيس هواري بومدين، ومرحلة الرّخاء في عهدة الشاذلي بن جديد والانزلاق الخطير الذي آلت إليه البلاد في عهد محمد بوضياف، واستغلال الوظائف في عهد اليمين زروال.

---

(1)- رواية ذاكرة الماء ، ص 193.

(2)- المصدر نفسه، ص 212.

(3)- المصدر نفسه، ص 311.

(4)- المصدر نفسه ، ص 311.

(5)- المصدر نفسه ، ص 292.

وهذه الأمثال هي تجربة أمّة بكاملها لذلك "**حين ينصرف الذّهن إلى قضية ما سرعان ما تخرج الأمثال التي تختزنها الذّاكرة للتّعبير بها عن مواقف جديدة**".[1]ووردت جميعها مطابقة للحالة التي وظفت فيها وما زادها جمالية هو لغتها العامية المتناسقة التي تترك أثرا رنانا في نفس القارئ.

أما ما نجده في **سيرة المنتهى** فهو يتعلّق بالحياة العائلية وظروف معيشتها وهي قليلة جدّا في الخطاب، حيث نجد بعض الأمثال التي وردت على لسان الجدّة "حنا فاطنة" وهي «**واش خاصَّك ألعمياء، خاصّني الكحل يا لالّة**».[2] وهذا المثل دائما يتردّد على لسان الجدّة حسبما ذكره الكاتب في النص، وتقوله عندما يسرق واسيني الدّنانير الموضوعة في الخزانة ويشتري بها القهوة غير المطحونة لغرسها وكراسّا صغيرا وقلما ليدفنه تحت التراب وراء مقام الولي الصالح بعد أن يملأها حروفا وأرقاما. ونظرا للظروف المعيشية الصعبة كان لكلّ دينار حقّه في البيت، وتصرّف واسيني يعتبر طائشا لا معنى له وتضييعا للمال المجمّع بعد شقاء، لذلك قالت له جدّته هذا المثل لأنّ الكفيفة لا تحتاج الكحل لتزيين عينيها.

والمثل الآخر الذي يرد في بنية الخطاب هو "**سيدي مليح وزاد له الريح**"[3] وهذا المثل نجده في **ذاكرة الماء** يختزل حياة واسيني غير المستقرة، وتضاف إليها التّهديدات اليومية التي تصله عن طريق البريد، وبالتّالي يتضح لنا جّو السيرة بشكل عام وحياة الناس الموظفة فيها تحت قهر الإرهاب والقتل اليومي.فهذه الأمثال تعكس في استخدامها "**طريقة تفكير أفرادها وثقافتهم كما تعكس سلوكهم**".[4] أما في **سيرة المنتهى** فيوظفها الكاتب عند غضب جدته منه ومن أخته لعدم إنجازهما الأعمال المسندة إليهما، وتذكّرهما بأن أمّهما في أرض "القايد". وهذا المثل لم تتغيّر دلالته الأصلية وبقي محافظا عليها.

أما عن المثل الثالث فقد ورد مرتين "**عْلى كَرْشو خْلا عَرْشو**".[5]ودائما تكون هذه الأمثال موجهة إلى واسيني من قبل الجدّة، وذكرته عندما لم تحضر الحلويات له من **الحضرة الدّرقاوية**

---

(1)– عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص49.

(2)– رواية سيرة المنتهى، ص 115.

(3)– المصدر نفسه، ص 158.

(4)– عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، ص 68.

(5)– رواية سيرة المنتهى، ص 168 – 169.

الصوفية حيث «**تقضي اليوم كلّه في الاستذكار برفقة الصُلّاح**».[1]وعند الانتهاء يُوزّع عليهم الفستق السوداني والسكّر الأحمر، التمر والتين والفول السوداني والجوز، وهو ما تقدمه لحفيدها دائما ولكن في مرّة من المرّات لم تحضر معها أيّ شيء ممّا أدّى إلى غضبه، وحتى يشفي غليله ترك الدّجاج يعبث بالفلفل الأحمر المجفّف الذي كانت تعدّه كتوابل ثم تبيعه في مغنية، وسكب عليه الماء ما سبّب خسارة فادحة للعائلة، لهذا قالت له جدته هذا المثل من أجل بطنه أفسد مؤونة العائلة.

ومثل آخر ورد على لسان مينا وقالته كذلك لواسيني عندما دخل أوّل مرّة إلى الماخور "**باين عليك زْرَقْ**"[2]وشرح الكاتب هذا المثل في الهامش بقوله: «**الشخص الذي لا يعرف شيئا عن الحياة**».[3]

فهذه الأمثال اتّخذت لها مكانا من الحوار بحيث أصبحت بنية ضمنية منه مع احتفاظها بالدلالة الأصلية الموروثة، وإن قلّ استخدامها في النصين فقد لعبت دورا في الحياة اليومية الموظّفة في الخطاب السيري؛ لأنّنا كما قالت نبيلة إبراهيم: «**نعيش جزءا من مصائرنا في عالم الأمثال**».[4]

وبالتالي فالأمثال تكتسب قيمتها في أيّ نص وتحتوي مضامين تتجاوز حدود الزمان والمكان وتعبّر عن قضايا الإنسان في الحاضر كما عبّر عنها في الماضي، واستحضر الكاتب الأمثال على لسان الشخصيات أثناء الحوار وفق لهجتهم الخاصة حتى تتداخل مع النص السيري، ويتحقّق الاندماج بين التراث الشعبي والحوار السردي، وعبرّت عن مختلف الرّغبات واستغلها الكاتب لاستيعاب المواقف والقضايا الخاصة بالشخصيات.

هـــ- توظيف النادرة:

وردت النادرة مرّتين فقط في **ذاكرة الماء** وكانت مقصودة من الكاتب، فلمّا كان المضمون مأساويا للغاية وكثرت الجرائم التي قدّمها عن طريق الإعلام بمختلف مستوياته أراد أن يخفّف من قتامة التراجيديا والإحساس الحادّ بالمأساة، ولذلك اعتمد أسلوب السّخرية وإدراج بعض النّكت

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 169.

[2]- المصدر نفسه، ص 281.

[3]- المصدر نفسه ، ص 281.

[4]-نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 205.

للتّخفيف من حدّة الموقف، وتظهر النّكتة الأولى على لسان يوسف يرويها لريما ويقسم أنّها حقيقية يقول: «**في مسيرات العصيان المدني التي نظّمها الإسلاميون في شهر جوان كان هناك شابّ لا يعيش إلا على الزّطلة ويشترطها قبل أيّة مسيرة...**

وأثناء إحدى المسيرات أُغمي عليه بالقرب من مكان للحلاقة النسائية سحبته حلّاقتان إلى عمق المحلّ حتى لا تدوسه الأقدام الملتهبة الغارقة في صراخها المتواصل، وبدأتا ترشّان عليه العطور وتمسحان العرق من على جبهته، وعندما استيقظ وجد نفسه بين العطور الطيّبة والوجوه الملائكية الحنونة أغمض عينيه من جديد وحاول أن يغرق أكثر.

عندما فتح عينيه وجد نفسه من جديد في نفس المكان وبصحبة امرأتين جميلتين وبعض الوجوه الأخرى التي كانت تنتظر دورها في الحلاقة، بدأت الحُمرة تعلو وجهه وتعلوه سعادة غامرة فتذكّر كلمة كان يسمعها من فم الإمام مباشرة: إنّ المؤمن أوّل ما يفتح عينيه داخل قبره يواجه الزبانية إذا كان عاصيا، وتحتضنه الحور الكواعب إذا كان مؤمنا، أغمض عينيه مرّة أخرى وتنهّد عميقا وزفر بلذّة: الحمد لله الذي لم يخلف لعبده وعدا.

كان يظنّ نفسه داخل أروقة الجنّة لم يخرج من المحلّ إلا بصعوبة إذ لم يصدّق أنّه حيّ، كان يريد أن يظلّ ميّتا حتى يكتشف سرّ هذه الحوريات في فراش الجنّة».[1]

وهذه النادرة كانت للتسلية والتّرويح عن نفس ريما في النص السردي؛ لأنّها كانت منشغلة بكتابة مذكّراتها في كرّاس "سلطان الرماد" إذ تتحدّث عن الجرائم والاغتيالات، فقرّر يوسف إخراجها من هذه الحالة ودفعها إلى الضّحك.

هذا هدف يوسف في إطار النص السردي أما عن الكاتب فهو التّخفيف عن القارئ الذي بدأ يملّ من سماع تلك الأخبار، فقرّر تحلية النص بهذه النّكتة حتى ينقل القارئ إلى عالم آخر، ومضمونها لا يخرج عن الإطار العام للسّرد السيري.

وهذه النادرة عرفتها الحياة الجديدة في الجزائر ولم تكن معروفة من قبل، حتى أنّها اقترنت بالمنطق في حديثها واتّسمت بالحشمة والهيبة؛ لأنّها مقدّمة من رجل إلى فتاة، عكس النّكتة التي

---

[1]- رواية ذاكرة الماء، ص 150 – 151 .

وظّفها الكاتب في الصفحة (303) ووردت على لسانه في المطعم حكاها لنادية وتحدّى فيها مستلزمات الحشمة والوقار من أجل جلب المتعة التي تفرض التخلّي عن الهيبة.

وما نلاحظه أنّ النادرة الأولى وظّفها الكاتب تقريبا في منتصف السرد، وهو اختيار موفق لإرسال متعة مغايرة للقارئ تدفع عنه الكسل والتّراخي عن متابعة القراءة، أمّا الثانية فقد قدّمها تقريبا في نهاية السرد، وهي إمتاعية جاءت متناسقة مع سرد القصص التي كانت بينه وبين نادية التي حدّثته عن جدّتها التي شاخت ومازالت تنتظر عريسا، وقدّم لها بدوره نكتة عن العجائز وهدفه السردي أن يكون خفيف الظلّ أمام نادية، وما ميّز هذه النكتة إيجازها عكس السابقة التي احتلت أكثر من نصف صفحة، ومع ذلك وقعت موقع الرضا في نفس القارئ والمتلقي.

4- المتفاعلات الدينية:

بما أنّ القرآن الكريم هو أكمل وأعجز نص اهتمّ به الأدباء، فقد اقتبسوا منه وأخذوا بعض معانيه وهو ما عبر عنه **أحمد الزعبي** بالتناص الديني ويقول: «**هو تداخل نصوص دينية مع النص الروائي الخاضع للولادة عن طريق الاقتباس أو التّضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدّينية**».[1] وهو ما نجده عند واسيني الذي يتفاعل مع نصوص دينية مختارة.

أ- التناص القرآني:

يوظّف النص القرآني على صيغته الأصلية، ويظهر في **ذاكرة الماء** ثلاث مرات فقط ونعتبره تناصا خارجيا؛ لأنّ الكاتب استحضر الآية القرآنية، وتظهر الآية الأولى في الصفحة (129) ويكتبها بهذه الطّريقة

باسم الله الرحمن الرحيم

{ولا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا.}

وهي الآية 169 من سورة آل عمران، وما نلاحظه أنّ الكاتب وظّف النص القرآني كأيّ كلام عادي و لم يميّزه سوى بحاضنتين، حتى نوع الخطّ هو خط الخطاب السردي نفسه، وهو ما أثار الرّيبة في نفس القارئ حتى أنّه لم يُحل إلى رقم الآية والسورة، وهذه الآية وُظّفت في إطار اللّوحة التذكارية التي أثارت اشمئزاز الكاتب؛ لأنّ السلطات أصدرت أمرا بتحطيم "الموليما" أو

[1]- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص 32.

تمثال امرأة الرّخام الموجود في ساحة مغنية، واستبدال هذا النصب التاريخي بلوحة تذكارية تكريما لشهداء المدينة وتخليدا لتضحياتهم، وهذه اللّوحة التذكارية عبارة عن قالب اسمنتي كُتب بماء الذّهب وفيه الآية الكريمة وهو ما جعل الكاتب يحزن ويظهر في قوله: «**كنت منكسرا من داخلي كجندي مهزوم، أحاول أن أقنع نفسي بأنّ ما حدث لا يعدو أن يكون مجرّد كابوس فقط**».[1]

وبما أن رئيس البلدية حطّم "المولیما" ووضع القالب الإسمنتي مكانها لم يهتم الكاتب بالآية و لم يعطها بعدا جماليا في نصه، سوى حالة الاستنفار التي أتت من جرّاء اللّوحة التي لا معنى لها ولا شكل سوى كرسي عمومي، ويتأسّف للشهداء ويقول: «**لو يحدث أن يستيقظ ذات يوم الشهيد سيلعن اللّحظة التي تحوّل فيها إلى اسم في شارع منسي أو كلمة داخل كتاب لا يفتح، أو إلى رقم في بنك**».[2]

وما يثير دهشتنا أن الكُتّاب عندما يوظّفون آيات من القرآن الكريم يكون الهدف الدّيني منها "**أن يجعل التّواصل بين القارئ والكاتب تواصلا خلّاقا، لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثّر بمعانيه**".[3] لكن طريقة توظيف الكاتب تثير الكثير من التساؤلات، فإذا كانت الآية السابقة بين حاضنتين فقط فالآية الموالية تظهر في الخطاب بخط غليظ فقط، وغير المسلم لا يدرك أنّها كلام لله عزّ وجلّ، يقول الكاتب: «**الشيء الوحيد الذي لن يرفضه يوسف تهمته الجميلة التي ظلّ طوال حياته يدافع عنها بكلّ جنون، الفنّ جوهره سحر، يعني غواية، وإلا ما هو السرّ في انقيادنا نحو الكلمات والألوان والتشكيلات؟ الفنّ إذا خسر طاقته للغواية يصبح كتلة جامدة وميّتة. والشّعراء يتّبعهم الغاوون. ألم تر أنّهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون. يضحك يوسف عاليا وهو يحاول أن يسترجع الآية بكاملها**».[4]

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 129.

[2]–المصدر نفسه، ص 187.

[3]– خليل برويني، نعيم عموري: التناص القرآني في رواية حكايات حارتنا لنجيب محفوظ، آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة الثالثة عشر، العدد الثاني، خريف وشتاء 1431 هـ، ص 152.

[4]– رواية ذاكرة الماء، ص 337.

إنّ الآية التي استحضرها الكاتب و لم يعطها حقّها من التقديس هي من سورة الشعراء يقول تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾.[1] [2]وتوظيفه لها كان بدلالة مغايرة لمعناها الأصلي حيث يقول:

«– الشّعراء والغاوون شيء واحد. الهيام واللّافعل يعني الانسياب والتلاشي شيء واحد، نحن أمام مواصفات كلّها نتاج هذا السحر وهذه الغواية الاستثنائية».[3]

فهو يجمع بين الشعر والغواية وإنتاج شعر جيّد لابد من غواية استثنائية، حتى أنّنا نلمح نبرة استهزائية عندما يقول: «**يضحك يوسف عاليا وهو يحاول أن يسترجع الآية بكاملها**» وكأن محاولة استرجاع الآية مدعاة للسخرية ويتأكد ذلك من قوله:

«– أنت تعرفني جيدا أنا لا أدافع عن الدين الطقوسي لا أفهم فيه جيدا، أنا أدافع عن ركام حضاري مذهل واستثنائي في تأريخ البشرية».[4]

وهو ما يبرهن لنا عدم إتمام السارد للآية التي تستثني شعرا بعينه، وهو الشّعر الذي لا يتوافق مع الشريعة الإسلامية حيث يقول تعالى: ﴿إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ﴾.[5] فالله تعالى يستثني من الشعراء من لم يشغلهم الشعر عن الذّكر، وينتصرون على الكفّار بهجوهم لهم فهم ليسوا مذمومين.[6]وفي هذا يقول الله تعالى: ﴿ٱلشَّهْرُ ٱلْحَرَامُ بِٱلشَّهْرِ ٱلْحَرَامِ وَٱلْحُرُمَٰتُ قِصَاصٌ ۚ فَمَنِ ٱعْتَدَىٰ عَلَيْكُمْ فَٱعْتَدُوا۟ عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا ٱعْتَدَىٰ عَلَيْكُمْ ۚ وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ وَٱعْلَمُوٓا۟ أَنَّ ٱللَّهَ مَعَ ٱلْمُتَّقِينَ﴾.[7]

---

[1]– قرآن كريم، سورة الشعراء، آية 224 –226.

[2]– قرآن كريم، سورة الشعراء، آية 224 –226.

[3]– رواية ذاكرة الماء، ص 337.

[4]– المصدر نفسه، ص 337.

[5]– قرآن كريم، سورة الشعراء، آية 227.

[6]– جلال الدين محمد بن أحمد المحلي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: تفسير الإمامين الجلالين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 498 – 499.

[7]– قرآن كريم، سورة البقرة، آية 194.

ومن خلال هذا التحليل نكتشف أنّ الكاتب تعمّد استظهار هذا النص القرآني بتلك الطريقة كي يستخدمه كإطار يحاكي من خلاله الفقرة التي قدمها عن يوسف، وأنتج دلالة جديدة لها علاقة بفكر يوسف وبالتّالي تأسّست الفقرة اللّاحقة على النص السابق "القرآن الكريم" ثم اختلفت عنه ليبرز لنا الكاتب خصوصية يوسف الذي يقول: «**لا أدافع عن عقلانية ابن رشد ولا ابن خلدون ولا غيرهما، أدافع عن حقّ ابن المقفّع في الصراخ، عن حقّ الحلّاج في التّلاشي داخل معبود لا يشارك فيه أحد. أدافع عن صوفية ابن عربي وعن غموضه وعن لغته التي هي لغة الغواية والحيرة**».[1]

ونلمس متفاعلا آخر في السرد منسجما مع النص حيث يقول: «**كنت وأنا أحاول أن أستعيد نظري الذي انكسر على بعض الأحجار المحروقة ونصف حائط معزول ومُعرّى عن آخره كتب عليه بخط أحمر معوج: لا يغيّر الله ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم – الجبهة الإسلامية للإنقاذ –f.i.s**».[2]

وهنا يتجه القارئ إلى استحضار الآية الكريمة من قول الله تَعَالَى:﴿لَهُۥ مُعَقِّبَٰتٌ مِّنۢ بَيۡنِ يَدَيۡهِ وَمِنۡ خَلۡفِهِۦ يَحۡفَظُونَهُۥ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوۡمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمۡۗ وَإِذَآ أَرَادَ ٱللَّهُ بِقَوۡمٖ سُوٓءٗا فَلَا مَرَدَّ لَهُۥۚ وَمَا لَهُم مِّن دُونِهِۦ مِن وَالٖ﴾ [3] .فهو إشارة إلى بداية تغيير الدولة بدءًا بدءًا من الأفراد المثقّفين الذين يقتلون يوميا؛ لأنّهم في نظر الجماعات الإسلامية يمثّلون الفكر الشيوعي و لم يغيروا أنفسهم، ثم يغيّرون معالم المدينة بدءًا من أسمائها فنجد مثلا "**بلدية إسلامية للجزائر الوسطى**" ثم التّغيير من ملامح الساحات العامة ومن ذلك الحديقة العامة التي تحوي تماثيل لأجساد بشرية رجالية ونسائية عارية أو شبه عارية، وهو ما أزعج الجماعات الإسلامية لذلك قرّرت تحطيمها، لكن وزارة الثقافة تدخّلت فوجدت الجماعات منفذا آخر بأن فعلت «**هذه المرّة وجدوا الفكرة التي تقيهم شرّ الوزارة التي ما تزال على صدورهم كالصّخرة الثقيلة التي عليهم تحمّلها ولو زمنا حتى تؤول الأمور إليهم نهائيا. كانت الألبسة عبارة عن تبابين قطعوها ثم ألبسوها للتماثيل وأعادوا خياطتها من جديد، وكلما كان ذكر التمثال بارزا كسروه ثم ستروه**

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 338.

[2]– المصدر نفسه، ص 141.

[3]– قرآن كريم، سورة الرعد، آية 11.

بقطعة القماش. بينما التماثيل النسائية فقد غلقوا ما بين الفخذين بكتلة من إسمنت سوداء صارت مثيرة للانتباه أكثر ممّا كانت عليه».[1]

وهذا كلّه من أجل تغيير الجمهورية الوطنية إلى الجمهورية الإسلامية، فقد حاول الكاتب من خلال هذا الاستدعاء أن يعبّر عن حاجة آنية في السرد، بحيث استطاع أن يوظّفها توظيفا يتناسب مع السياق العام للسرد، فالموضوع الأساس لهذا النص هو الحديث عن الجماعات الإرهابية وطريقة تفكيرها التي تبدأ خطواتها الأولى من تطبيق هذه الآية اهتداء بسيرة المصطفى، ثم بعد ذلك يكتمل الفكر الإسلامي ويبدؤون عملية تغيير المجتمع. وبالتالي فتوظيف الكاتب يتوافق مع النص الحاضر، ولبّى رغبته لما فيه من معتقدات خالدة تصلح لكلّ زمان ومكان.

أمّا في **سيرة المنتهى** فنلاحظ أن الكاتب وظّف مجموعة من الآيات قدّمها في السياق السردي ميّزها بشولتين مع خط مائل ومضبوط الحركات وإحالة إلى السورة ورقم الآية في الهامش، وأوّل آية ترد في الخطاب هي: قال الله تَعَالَىٰ:﴿فَلَا يَحۡزُنكَ قَوۡلُهُمۡۘ إِنَّا نَعۡلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعۡلِنُونَ﴾.[2] وقد وظفها الكاتب توظيفا فنيا وقت احتضاره ليستشهد بها على قوله: «**كان الحاضرون يبكون حتى الصّغار منهم والصبايا وبعض الوجوه من الذين لم يكونوا يحبّونني، ربّما يكرهونني أنا لا أعرف كيف أكرههم، لكنّني لم أكن أحبّهم كثيرا لهذا لم أر أيّ صدق في دموعهم. ربما كنت ظالما**».[3]

وهنا نلاحظ المماثلة الاستشهادية التي قام بها؛ لأنّه من خلال نظره للباكين عليه لم يعرف صدقهم من كذبهم وبقي متردّدا لذلك قال "**ربما كنت ظالما**" ويظهر كأنّه يعزّي نفسه في الذين يبكون عليه بدموع كاذبة ويتوعّدهم بحساب الله عز وجل. ووجه المماثلة هنا أن هذه الآية موجهة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم حيث قال له الله لا تحزن على "**تكذيبهم لك وكفرهم بالله فنحن نعلم جميع ما هم فيه وسنجزيهم وصفهم، ونعاملهم على ذلك يوم لا يفقدون من**

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 171.

[2]- قرآن كريم، سورة يس، آية76.

[3]- رواية سيرة المنتهى، ص 22.

أعمالهم جليلا ولا حقيرا ولا صغيرا ولا كبيرا، بل يعرض عليهم جميع ما كانوا يعملون قديما وحديثا".[1]

وهذا الاستحضار الذي اختاره الروائي كان قوّة بيانية ودلالة موحية عن عدم القدرة على معرفة سرائر الناس، وظهرت البنية القرآنية وكأنّها جزء لا يتجزأ من البنية السردية للتقارب الدلالي بين حديث الكاتب ومدلول الآية القرآنية.

وفي موضع آخر يقتبس الكاتب آية من سورة النور قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۚ يَهۡدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَيَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَٰلَ لِلنَّاسِۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمُۢ ٣٥﴾.[2]

وتظهر الآية الكريمة مطابقة للخطاب السردي الذي وردت فيه، ووظّفها من أجل التعبير عن الحالة التي بدأ يدخل فيها يقول: «**رأيت في عمق البيت الأخضر كتابة مائية متحركّة بألوان لا تستقرّ على واحد، تندرج باستمرار من اللّالون نحو الأخضر فالأحمر فالأصفر ثم تتشكّل بمجمع الألوان، كلّ شيء كان يظلّله بياض كثيف معم للأبصار.**

كنت أرى كلّ شيء ولا أرى شيئا، قرأت وأنا أغرق في المكان كما في الرّمال المبتلعة حدّة الضوء النّاصع البياض، أربكت بصري وكلّ ما كان يراهن لكنّي قرأت. شعرت بشيء يخترق جلدي ويتحرّك من جديد كأنّه خرج من غفوة طويلة».[3]

إنّ هذه الآية ظهرت ككتابة مائية في البيت الزجاجي وهو فضاء برزخي واستدعاها الكاتب دلالة على بداية السّفر إلى الله، وهذا التصوّر النّوري هو إشارة لبداية المسالك التي سيدخل غمارها حيث يقول: «**من وراء زجاج النافذة التي لا يستقر لمعانها على لون محدّد... كانت الأشجار العملاقة تتمايل... عندما انفصلت الأشجار المتشابكة عن بعضها البعض وهي ترجع**

---

(1)– ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط،2005، ص1566.

(2)– قرآن كريم، سورة النور، آية 35.

(3)– رواية سيرة المنتهى، ص 100.

إلى الوراء قليلا مفرجة عن مسلك طويل يختتم في نهايته بشجرة ملوّنة كأنّها شجرة الميلاد، بدا لي كأني رأيت شلّالات من الأنوار لها مذاق البرتقال واللّيمون والمشمش».[1]

فاستحضار الكاتب لآية من سورة النور لم يكن عبثا وإنّما النور كان وسيلته الأولى للسّير في المسالك، وهذا النور ورد في الأحاديث النبوية إذ قال عنه الرسول صلّى الله عليه وسلم: «**إنّ الله خلق خلقه في ظلمة فألقى عليهم نورا من نوره، فمن أصابه من ذلك النور اهتدى ومن أخطأ ضلّ**».[2]ولهذا يقول الكاتب: «**وجدت كلّ الأبواب التي أعرفها موصدة، باب واحدة ظلّت مشرّعة أمامي، تلك التي تؤدي إلى درب الله، رأيت ذلك النور الذي ارتسم أمامي**».[3]

وهنا نلاحظ أنّ الآية القرآنية أتت منسجمة مع سياق الحدث السردي خاصة وأنّها حضرت بلفظها وهو ما جعلها بنية صغرى من السرد لا يمكن حذفها؛ لأنّ النور هو أساس الرّحلة المعراجية للكاتب.

وفي مسيرته عبر المسالك نحو شجرة الخلد يتذكر قول الله تَعَالَىٰ: ﴿**فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ ٱلشَّيْطَٰنُ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ ﴿١٢٠﴾**﴾.[4]وهذه الآية بمثابة لازمة تطلّبها النص؛ لأنّ شجرة الخلد سيطرت على فكر الكاتب قبل بداية النص السيري، فهو يستحضر بعد الإهداء مباشرة قول الله تَعَالَىٰ:﴿**مَا كَذَبَ ٱلْفُؤَادُ مَا رَأَىٰٓ ﴿١١﴾ أَفَتُمَٰرُونَهُۥ عَلَىٰ مَا يَرَىٰ ﴿١٢﴾ وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ ﴿١٥﴾ إِذْ يَغْشَى ٱلسِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ ﴿١٦﴾ مَا زَاغَ ٱلْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ**﴾[5]

لقد سعى الكاتب منذ البداية للوصول إلى درجة كبيرة من الرقيّ الرّوحي على طريقة ابن عربي، حيث قرّر تحمّل المكاشفات والأسرار حتى يصل إلى هذه الشجرة التي ربطها في النص بثلاثة أمور: فهي تمثل عنده شجرة **للغواية والحب والغيرة**. وفي هذا الإطار يستحضر عصيان إبليس لربّه وإغوائه لآدم، ولكن بطريقة غير التي نعرفها من القرآن الكريم والتفاسير.

---

(1)– رواية سيرة المنتهى، ص 102.

(2)– ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 1313.

(3)– رواية سيرة المنتهى، ص 114.

(4)– قرآن كريم، سورة طه، آية 120.

(5)– قرآن كريم، سورة النجم، آية 11 إلى 17.

فإبليس عصى ربّه استكبارا على آدم الذي خُلق من طين في حين هو مخلوق من نار وفي رأيه النار أفضل من الطين والأفضلية تكمن في "**النار مشرق علوي لطيف مجاور لطبيعة الأجرام السماوية والطين مظلم سفلي، وأيضا النار قوية التأثير والفعل والأرض ليس لها إلا القبول والانفعال**".[1] يقول الله تَعَالَىٰ: ﴿فَسَجَدَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ ۝٧٣ إِلَّآ إِبْلِيسَ ٱسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ ۝٧٤ قَالَ يَٰٓإِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ ۖ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ ٱلْعَالِينَ ۝٧٥ قَالَ أَنَا۠ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِى مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُۥ مِن طِينٍ ۝٧٦ قَالَ فَٱخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ ۝٧٧ وَإِنَّ عَلَيْكَ لَعْنَتِىٓ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلدِّينِ﴾.[2]

هذه هي حقيقة عصيان إبليس لربّه لكن الكاتب أخذها من زاوية أخرى غريبة حيث ربط بين الغواية وشجرة الخلد، فقال بأنّ إبليس أقدم على العصيان لأنّه رأى أوّل امرأة خلقها الله وأحبّها فأراد التخلص من آدم فبدأ من العصيان، يقول الكاتب مع علمه أنّ هذه القضية لم يخض فيها أيّ مفسر لأنها من العقائد التي لا يجب الغوص فيها: «**أتساءل أحيانا ما الذي دفع بإبليس وهو الملاك المحبوب والذكي الشجاع إلى فعل ما فعله، عصيان الله عندما أمره بالسجود لآدم دمية الطين في ظنّه، ليست الرّغبة في الشرّ وحدها هي الدافع. للشرّ أسبابه، لابد أن يكون إبليس قد أغرم بأمّنا حوّاء التي كانت أوّل امرأة ابتدعها الله؛ أي أجمل المخلوقات على الإطلاق فقد اشتعل داخله عليها ولهذا رتّب كلّ شيء ليتخلّص من آدم فاستعمل سلطان ناره: الغواية**».[3]

هذه المخالفة التي قدمها الكاتب لعصيان إبليس التي تبدو معارضة للمعتقد، قادته إلى الحديث عن عملية الإغواء التي قام بها وكيف خدع آدم وأوهمه بأن يأكل من الشجرة المحرّمة واعتبرها شجرة خلد، ويقدّم لنا القصة بداية من منظور قرآني استحضر فيه الآيات الدّالة على ذلك من خلال استذكار قول فقيه القرية الذي كان يدرس عنده.

والآيات القرآنية وظّفها الكاتب في سياق الخطاب وكأنها كلام للفقيه حيث يقول: «**اسمع هذا وأدخله في رأس الحمصة ديالك فوسوس إليه الشيطان "قال يا آدم هل أدلّك على شجرة**

---

[1]- عفيف عبد الفتاح طباره: مع الأنبياء في القرآن الكريم، ص34 في الهامش.

[2]- قرآن كريم، سورة ص، آية 73 – 78.

[3]- رواية سيرة المنتهى، ص 221 .

الخلد وملك لا يبلى" وقد تقدّم أنّ الله تعالى عهد إلى آدم وزوجه أن يأكلا من كلّ الثمار ولا يقربا هذه الشجرة المعيّنة في الجنة، فلم يزل بهما إبليس حتى أكلا منها. وقوله:"فأكلا منها فبدت لهما سوآتهما"».[1]

هذا الاستحضار موافق لما جاء في كتب التفاسير؛ لأن الله عز وجل لما أسكن آدم وزوجه الجنة طلب منهما ألاّ يقربا شجرة واحدة فقط ويتمتّعا بكل شيء موجود في الجنة وإن خالفا أمره كانا من الظالمين، فكانت هذه هي النقطة التي أسرت إبليس؛ لأنّه سيبدأ مخطّطه في إغواء آدم وذريته فبدأ يغري آدم وزوجه ليأكلا من ثمر تلك الشجرة وخدعهما بأن قال لهما: ما منعكما الله من أكل الشجرة إلا لتكونا ملكين وتخلدا في الجنة، وأقسم أنّه من الناصحين.وهذه الفقرة تحيلنا إلى قول الله تعالى: ﴿فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى ﴿١٢٠﴾ فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى﴾[2]

وقوله تعالى: ﴿وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴿١٩﴾ فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ﴾[3]

وهكذا وقع آدم وزوجه في شراك إبليس وأكلا من الشجرة فانكشفت عوراتهما، وأخذا يجمعان أوراق الشجر ليغطّيا ما كان مستورا، وهذا أيضا يحيلنا إلى قول الله تعالى: ﴿فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ ﴿٢٢﴾ قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾[4]

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص221 .

[2]- قرآن كريم، سورة طه، آية 120 – 121.

[3]- قرآن كريم، سورة الأعراف، آية 19 – 21.

[4]- قرآن كريم، سور الأعراف، آية 22 – 23.

لقد تأثر الكاتب بالقرآن؛ لأنه أثبت لنا امتصاص قصصه من خلال تجسيد المعاني القرآنية من جهة، واستحضار الآيات من جهة ثانية. والآيات المقتبسة جاءت ملتحمة مع السرد إذ لا فاصل بينها وبين السرد.

لكنه كان يرمي إلى هدف آخر وهو اقتحامه لما تستّر عنه المفسّرون مثلما ذكره عن عصيان إبليس لله واستحضاره لدرس الفقيه الذي علق برأسه؛ لأنّه أخذ فلقة عمّا فكّر فيه وأعلنه صراحة حيث يقول: «**طيّب يا سيدي الله عنده السّلطة العليا. قال: نعم. وهو من خلق الكائنات بما فيها إبليس. قال نعم، لْوين حاب توصل يا ولد أميزار؟ خفت من عينيه ومع ذلك قلت له ما فكّرت فيه لحظتها: كان يحرق إبليس الذي أبى واستكبر ويهنّينا من زرّيعته. خاف منه؟**».[1] وهذا إشارة لبدء الغوص في خطيئة آدم بطريقة مخالفة لما جاء في القرآن الكريم، وعملية الإغواء الشيطانية تنتقل إلى الكاتب ويستخدم التفاحة كوسيلة للإغراء إذ يقول: «**في اللّحظة التي حاولت فيها أن أسرع أكثر قبل اندلاع عاصفة أخرى ستعمي كلّ شيء، استوقفني شيء استغربت وجوده في ذلك المكان، كان يلمع من بعيد فظننته ماء ولكنّه كان عبارة عن تفّاحة يلمع جلدها الأملس من بعيد. ضحكت من غبائي وتوجّسي الدائم، تفّاحة كبيرة وجميلة يكاد ماؤها ينفجر على حجر المروة الأبيض**».[2]

ففي مسيرته نحو شجرة الخلد التي كانت علامته للوصول إلى ذات الشعر الأحمر، واجهته في الطريق تفّاحة كبيرة وجميلة لكنّه تخيّل فيها مينا التي اكتشفها أول مرّة تحت أشجار اللّوز، وهذا ما جعله يشعر بشهوة غريبة ويفكّر تفكيرا لا يتناسب مع المكان المتواجد به، لكن رؤيته للتفّاحة أشعرته بالعطش وما إن اقترب منها حتى رأى وجها غريبا مرتسما على جلدها، ولما أراد التعرّف على الوجه استدار و لم ير سوى الظّهر، هذه الحركة لم تعجب الكاتب؛ لأنّه مازال تحت تأثير قصة إبليس وآدم وطرده من الجنة، وبالتّالي راودته هذه الأفكار الشيطانية واقترب من التفاحة ووضعها على الحجرة البيضاء التي امتصّت التفاحة ورمت قشورها فزال عطشه وكأنّه كان مكان تلك الحجرة وشرب عصير التفاحة، وهنا يقول له جدّه في المسالك بسخرية: «**نسي شيطانك المسكين أنّك أنت من الأرض وفي الأرض شياطين أكثر ملعنة منه آلاف المرات، شيطنته أصبحت متخلّفة عمّا أنتجه البشر من حيل ومقالب. كان يريد أن يغويك ليمحوك نهائيا يا ابني من**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 221.

[2]- المصدر نفسه، ص 223.

الوجود حتى الأخروي؛ لأنّه لا حقّ لك في الأرض مرّة أخرى، أنت آت من الأرض ولا حقّ لك في العودة لها».[1]

فهذه التفاحة كانت اختبارا للكاتب الذي استطاع التغلّب على الشيطان و لم يخدع مثل آدم، وهنا يُبرز لنا مفارقته أكثر إذ يقول له جدّه مادحا بأنّه ليس كآدم الذي غرّه بطنه فتعبت ذريته من بعده يقول: «**وليس مثل جدّك آدم الذي غدره بطنه قبل أن يُرمى نحو جحيم الأرض، وظلّ يركض وورّث ركضه الأبدي لكلّ ذريته فقط ليعود إلى تربته في الأعالي، لكنّه لم يستطع حتى أدركه أجله وتلك قصة أخرى على كرشه خلا عرشه**».[2]

ونكتشف من خلال هذا أن الكاتب يتناص مع القرآن الكريم من خلال إثبات أنّ آدم هو مرتكب الخطيئة وليست حوّاء، ونكتشف لومه لآدم من خلال استحضار المثل الشعبي "**على كرشو خلا عرشه**" وهو هنا يتشبّه بسيدنا موسى الذي لام آدم على خطيئته التي أهبطت النّاس جميعا إلى الأرض.

ومع ذلك استطاع الكاتب نقل القارئ إلى عالم مليء بالشّطحات الصوفية استخدم فيها الآيات القرآنية التي أتت منسجمة مع الرّحلة التي يقوم بها، فتقاطعت الأفكار التي تتّحد حينا لكنها لا تلبث حتى تفارقها وتنتج دلالة مغايرة لدلالتها الأصل حتى أنّ الحدود الزمنية تنتفي ولا نشعر بها مطلقا.

ويواصل الكاتب سلسلة تفاعلاته الدينية، ويضع الآية هذه المرة كعنوان للقسم الأول من الفصل الأخير "**مسلك التماهي**" وهي "**ربّ أرني كيف تحيي الموتى**".[3]

هذه الجملة مقتبسة من القرآن الكريم أخذها الكاتب من سورة البقرة، يقول الله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَٰهِـۧمُ رَبِّ أَرِنِى كَيْفَ تُحْىِ ٱلْمَوْتَىٰ ۖ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن ۖ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِى ۖ قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ ٱلطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ ٱجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ٱدْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا ۚ وَٱعْلَمْ

---

[1]–رواية سيرة المنتهى ، ص 224.

[2]– المصدر نفسه، ص 224.

[3]– المصدر نفسه، ص 427. قرآن كريم، سورة البقرة، آية 260.

﴿أَنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾.[1] إنّ استثمار الكاتب لهذا النص القرآني يحيلنا إلى قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام الذي كان مؤمنا بالله وقدرته على إحياء الموتى، لذلك طلب من ربّه أن يريه كيف يحييها ويقول عفيف عبد الفتاح طباره: «**المتأمّل في هذا القول الإلهي يرى أنّ إبراهيم لم يكن مرتابا في الإيمان بقدرة الله وبعث الأموات يوم القيامة، ولكنّه طلب صورة من صور اليقين فسأل ربّه (كيف تحيي) ولم يسأل (هل تحيي) فسؤاله كان سؤال إنسان يريد أن يطمئن في قرارة نفسه وألّا يدع للرّيب مجالا**».[2] وأسباب إبراهيم عليه السلام في السؤال "**أنه قال لنمرود: ربّي الذي يحيي ويميت. أحَبّ أن يترقى من علم اليقين بذلك إلى عين اليقين وأن يرى ذلك مشاهدة فقال: ربّ أرني كيف تحيي الموتى**".[3] فالملك نمرود الذي كان يدّعي الألوهية سأل عن صفات الله فأجابه إبراهيم بأن الله هو من يحيي ويميت، وما كان من الملك إلا أن قال لإبراهيم أنا أحيي وأميت أيضا، ويكون ذلك بأن يمسك رجلين يقتل واحدا ويطلق سراح الآخر وهكذا يحقّق فعل الإحياء والموت، إلا أنّ إبراهيم عليه السلام أفحم نمرود الذي ادّعى أنّه شريك لله وطلب منه أن يأتي بالشمس من المغرب فالله يأتي بها من المشرق.

إنّ هذا التوظيف للآية القرآنية في البنية السردية يشير إلى رغبة الكاتب في تأسيس حكاية على منوال قصّة سيدنا إبراهيم، حتى أنّنا نلمس تقاطعا في بعض الألفاظ وتسلسلا في الأحداث كذلك، وقد بدأ قصته في إحدى المسالك الصعبة والأرض التي كان يمشي عليها لزجة جدّا، أدّت إلى سقوطه في بركة زيتية مع بعض الغرانيق و لم يخرج منها إلا بصعوبة.

عندما خرج بدأ يفصل بين الغرانيق الحيّة والميّتة و لم ينقذ سوى أربعة، وفي هذه الأثناء أتاه رجل قصير القامة شديد البياض سمّاه "ألبينو" وأخبره أنّ الغرانيق ستموت لكنّ الكاتب ينكر ذلك ويتحجّج بأنه نظّفها كلّيا، ولا تحتاج سوى الراحة حتى تتمكّن من الطّيران.

وهنا نلاحظ أن الكاتب استخدم الغرانيق في قصته مثلما حدث في القرآن إذ نجد كلمة الطير في الآية و لم يُحدّد نوعه، واختلف المفسّرون في ذلك، إذ "**رُوي عن ابن عباس أنّه قال: هي الغرنوق والطّاووس والدّيك والحمامة، وعنه أيضا أنّه أخذ وزّا ورألا وهو فرخ النّعام وديكا**

---

[1]– قرآن كريم، سورة البقرة، آية 260.

[2]– عفيف عبد الفتاح طباره: مع الأنبياء في القرآن الكريم، ص120.

[3]– ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005، ص289.

وطاووسا. وقال مجاهد وعكرمة: كانت حمامة وديكا وطاووسا وغرابا".[1]ولذلك ارتأى الكاتب إلى الغرنوق مثلما رُوي عن ابن عباس، وهنا يبدو التآلف واضحا من ناحية المعنى وحتى المبنى؛ لأنّه اختار العدد أربعة كما جاء في الآية الكريمة.

ويظهر لنا في السرد كيف أراد الكاتب أن يتشبّه بسيّدنا إبراهيم عليه السلام ويطرح على الله السؤال ذاته لكنّه خاف من الخطيئة، ومع ذلك يقنع نفسه ويقول: «**سيّدنا إبراهيم أبو الأنبياء وكليم الله وله الحقّ في السؤال، ثم أجيب على نفسي بنفسي: لكنّنا هنا نتساوى. كلّ كائن له نصيبه في السّؤال والرّاحة الأبدية، لكنّي لم أتمكّن من طرحه بسبب الخوف المضمر. كم اشتهيت أن أصرخ وأنا في عمق التّيه القلق "ربّ أرني كيف تحيي الموتى" ».**[2]

وهنا نلاحظ تردّد الكاتب لأنّه خاف من أن يوضع في صفّ الشياطين، وبما أنّ السؤال هو ميزة الإنسان فإنّ الكاتب لا يتوقّف عند هذا الحدّ، بل يريد أن يخلق تآلفا هذه المرة بينه وبين النص القرآني، حيث يشير صراحة إلى قصّة مشابهة لما حدث مع سيدنا إبراهيم عليه السلام الذي أمره الله عز وجل بأن يأخذ أربعة من الطير الحيّ ويضمّها إليه حتى يعرفها ثم يقطعها ويجعل على كلّ جبل جزء بعد ذلك يناديها تأتي إليه، والهدف من ذلك على رأي **الفخر الرازي: «ذكر مثال محسوس في عودة الأرواح إلى الأجساد على سبيل السهولة».**[3]

والحكاية التي قدّمها السارد كانت بنفس الخطوات تقريبا، فبعدما قال له ألبينو الغرانيق ستموت بما فيها الأربعة التي أنقذها من بركة الزيت، قرّر الكاتب أن يأخذها ويدفئها في صدره لكن ألبينو «**جمعها وضغط على رؤوسها ثم أخرج سكينا صغيرة ذبحها وقطع رؤوسها ثم مزقها بعنف كأنّه كان يملك مخالب وليس أظافر، وأخلط أمعاءها وريشها، تساءلت عن أية حكمة متخفّية من وراء ذلك غير جريمة القتل؟ كيف يعبث ألبينو بالأرواح؟ لم أتمالك. التفتّ نحو سماء بدت لي فارغة. كنت مجروحا في العمق لأنّي تعبت من أجل حياتها. صرخت صرخة سيدنا إبراهيم لأوّل مرّة.**

ربّ أرني كيف تحيي الموتى...

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 289.

[2]- المصدر نفسه، ص 429.

[3]- عفيف عبد الفتاح طباره: مع الأنبياء في القرآن الكريم، ص120.

ظللت أكرّرها حتى وجعني رأسي وصدري. بينما استمر ألبينو في تمزيقها بلا توقف، ويخلط أجسادها النّحيفة أو ما تبقى منها. كم تمنّيت أن يحييها الله لأنّها رافقتني وكانت أنيسي وغامرت معي طوال رحلة الزيت العفنة التي كادت تلتهمني، بها استطعت أن أعرف الطريق وإلا كنت ضعت.

نظرت إلى ألبينو بحقد.

عندما انتهى من عرك الأجساد وخلطها، وضعها في زوايا أربعة من المكان الذي كنّا فيه ونادى بما سبق أن ناديت به.

ربّ أرني كيف تحيي الموتى...

فبدأت الأجساد الصغيرة تتطاير في الفضاءات الواسعة في مشهد غريب. شكّل الريش المتطاير مساحات واسعة في الفضاءات. غطّت المكان كلّيا. ثمّ بدأت الأرجل والرؤوس والعظام المطحونة واللحم الممزّق تعبر فوق رأسي أمام وجهينا وتبحث عن أمكنتها في أجساد الغرانيق التي التأمت حتى هدأ كلّ شيء. انتهت المشهدية واستعاد كلّ طير حياته كما كان في البداية".[1]

وهنا نلاحظ كيف كشف الكاتب عن التراث الديني الذي اندمج معه في إطار فانتازي، وجعل القارئ يتجاوب معه ويسترجع المخزون الثقافي المتعلّق بالنص القرآني. فالكاتب من خلال هذه العلاقة التناصية يحول دلالة الآية القرآنية من مرجعها إلى سياق سردي، ويريد أن يتقمّص الدّلالة القرآنية من خلال المحاكاة التي تمّت على صعيد النص الغائب؛ لأنّنا مثلما لاحظنا الكاتب قدّم قسما من الآية فقط بينما القسم الأكبر منها كان غائبا، ولذلك استرجعنا النص الغائب ودلالته المماثلة في الخطاب السردي؛ لأنّ إبراهيم عليه السلام كان سؤاله لله كي يطمئن قلبه وفي هذا يقول الكاتب:

«تجمعت الغرانيق الأربعة لتقف على رأس ألبينو الذي ظلّ يضحك كمن حقق انتصارا غير منتظر أبدا.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 439 – 440.

– تبدو صامتا ومندهشا؟ ألم تكن تريد أن تشاهد هذا؟ ألم يحرقك هذا السؤال الخفي منذ أن وصلت إلى هذا المكان؟

– نعم يا سيدي رأيت كيف تكون الأشياء عندما تؤمر بأن تكون فتكون.

– هو يقول لها كوني فتكون.

– لكن عنفك كان قاسيا.

– العنف هو صيغة قوية لمحو كلّ الشّكوك التي سكنت قلبك ولم تستطع التخلّص منها.

التدليل سيد البراهين، أو لم تؤمن بكل هذا يا ابني؟

– بلى، ولكن ليطمئن قلبي. أنا لم أشك أبدا في ما انتابني عميقا يا سيدي».[1]

وهنا نلاحظ المماثلة في الاطمئنان ونلاحظ طلب المثال المحسوس على إحياء الموتى؛ لأنّ هذا السؤال عقلي والجواب أيضا عقلي، وبالتّالي نشاهد الاستحواذ على المادّة القصصية للقرآن الكريم من خلال الاعتماد على مبدأ المحاورة والمحافظة على ملفوظات الخطاب.

وإذا كانت هذه التداخلات النصية اتّسمت بالوضوح فلأنّ الكاتب يحيل مباشرة إلى السورة ورقم الآية، وهناك نماذج أخرى تتداخل مع السرد وتتّسق مع معانيه في إطار التناص الداخلي الذي يفهم من النص بإشارة من الكاتب، ونجد ذلك في **ذاكرة الماء** من قوله: «**كان هناك اجتماع وطني للمجلس الشوري وربّي رضى عليهم. دايرين حالة في الطّاغوت في جبال مليانة حوصر أحد المجاهدين من كلّ جهة بالدبابات ما نقول لك مائة، ما نقول لك مائتين! كان لوحده صلّى صلاة الخوف ثم حمد ربّه على المصير وصرخ: قل ما يصيبنا إلا ما كتب الله لنا. ثم حمل حفنة تراب ورماها على الدفعات الأولى من الدبابات فجعلها كعصف مأكول**».[2]

هذا الخطاب يحاور النص الديني حيث يرد في سياق سرد "سائق سيارة الأجرة" عندما كان يتحدّث عن أحد المجاهدين الذي حوصر في جبال مليانة، وهذا الخطاب عبارة عن بنية سردية صغرى تحيل إلى نص قرآني غائب يستحضره القارئ بناء على معرفته بالقرآن الكريم، حيث يحيل

---

[1]– رواية سيرة المنتهى،ص 440.

[2]– المصدر نفسه، ص 318.

النص إلى آيتين في الأولى قال الله تعالى:﴿وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ۝٤ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ﴾[1] أما الآية الثانية فهي: قال تعالى:﴿قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا ۚ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ ۝٥١﴾[2]

ونظرا إلى قوّة المماثلة نلاحظ أن الكاتب حافظ على ملفوظات الخطاب القرآني للدلالة على هول الخرافة التي سردها سائق الأجرة، وكانت منظّمة وليست وليدة الصّدفة. وقد استخدم الكاتب هذا النوع من التناص ليأخذ أبعادا سياسية إيديولوجية مرتبطة بالواقع الذي قدمه.

فقد امتزج النص السردي بالإطار الديني عن طريق المحاكاة، فقد استرجع القارئ النص القرآني الغائب ودلالته في النص السردي التي تحيل إلى مواجهة المجاهد للدبابات بحفنات من التراب فجعلها تتهاوى، أمّا في النص القرآني فالمواجهة كانت بين أصحاب الفيل والطيور التي كانت ترميها بحجارة من طين متحجّر فجعلهم الله كورق زرع أكلته الدّواب وداسته، وكان هدف الكاتب هنا تعميق التّماثل والتشابه المضموني بين الحالتين من أجل المفارقة؛ لأنّه من غير الممكن مواجهة الدبابة بحفنة من تراب. واستحضار الآية كان من أجل إضفاء لمسة إعجازية على الخطاب، ووصف الحالة الخرافية التي أصابت بعض الفرق الإسلامية.

أمّا عن الآية الثانية فأصلها أنها موجهة إلى النبي صلّى الله عليه وسلّم حيث "**أرشد الله تعالى رسوله الكريم إلى جوابهم في عداوتهم هذه التامة فقال "قل" أي لهم ،"لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا "؛ أي نحن تحت مشيئته وقدره "هو مولانا"؛ أي سيدنا وملجؤنا "وعلى الله فليتوكل المؤمنون"؛ أي ونحن متوكلون عليه وهو حسبنا ونعم الوكيل**".[3]واستثمرها الكاتب في الخطاب على سبيل المماثلة لأنّ الجماعات الإسلامية تعتقد أنّ كلّ من يخالفها عدوّها، وما يصيبها من نصر وخير تُحسد عليه، ولذلك تُلجئ أمرها إلى الله مثل الرسول صلى الله عليه وسلم الذي مهما أصابه من حسنة تسرّه وتسرّ أصحابه ساءت أعداءه. فأعلمه الله تعالى بكيفية الجواب على الأعداء.

---

(1)- قرآن كريم، سورة الفيل ، آية 3-5.

(2)- قرآن كريم، سورة التوبة، آية 51.

(3)- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط،2005، ص 858.

وفي **سيرة المنتهى** نجد في ثنايا السّرد أن الكاتب أعاد صياغة بعض الآيات سرديا ومن ذلك قوله: «**عندما أخبر الشيطان الله وهو يقول له: أرأيت؟ ألم أقل لك إني سأقود إلى الغواية جزءا مهما من مخلوقاتك التّرابية التي نفخت فيها من روحك. ها أنا ذا أسحب قدم آدم وحواء نحو الغواية**».[1]

وهذا يحيلنا إلى قول الله تَعَالَىٰ: ﴿قَالَ فَٱهۡبِطۡ مِنۡهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَن تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَٱخۡرُجۡ إِنَّكَ مِنَ ٱلصَّٰغِرِينَ ﴿١٣﴾ قَالَ أَنظِرۡنِيٓ إِلَىٰ يَوۡمِ يُبۡعَثُونَ ﴿١٤﴾ قَالَ إِنَّكَ مِنَ ٱلۡمُنظَرِينَ ﴿١٥﴾ قَالَ فَبِمَآ أَغۡوَيۡتَنِي لَأَقۡعُدَنَّ لَهُمۡ صِرَٰطَكَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ ﴿١٦﴾ ثُمَّ لَأٓتِيَنَّهُم مِّنۢ بَيۡنِ أَيۡدِيهِمۡ وَمِنۡ خَلۡفِهِمۡ وَعَنۡ أَيۡمَٰنِهِمۡ وَعَن شَمَآئِلِهِمۡۖ وَلَا تَجِدُ أَكۡثَرَهُمۡ شَٰكِرِينَ ﴿١٧﴾ قَالَ ٱخۡرُجۡ مِنۡهَا مَذۡءُومٗا مَّدۡحُورٗاۖ لَّمَن تَبِعَكَ مِنۡهُمۡ لَأَمۡلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنكُمۡ أَجۡمَعِينَ﴾[2]

.

وفي سورة أخرى يقول الله تَعَالَىٰ: ﴿وَإِذۡ قُلۡنَا لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ ٱسۡجُدُواْ لِأٓدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبۡلِيسَ قَالَ ءَأَسۡجُدُ لِمَنۡ خَلَقۡتَ طِينًا ﴿٦١﴾ قَالَ أَرَءَيۡتَكَ هَٰذَا ٱلَّذِي كَرَّمۡتَ عَلَيَّ لَئِنۡ أَخَّرۡتَنِ إِلَىٰ يَوۡمِ ٱلۡقِيَٰمَةِ لَأَحۡتَنِكَنَّ ذُرِّيَّتَهُۥٓ إِلَّا قَلِيلٗا ﴿٦٢﴾ قَالَ ٱذۡهَبۡ فَمَن تَبِعَكَ مِنۡهُمۡ فَإِنَّ جَهَنَّمَ جَزَآؤُكُمۡ جَزَآءٗ مَّوۡفُورٗا ﴿٦٣﴾ وَٱسۡتَفۡزِزۡ مَنِ ٱسۡتَطَعۡتَ مِنۡهُم بِصَوۡتِكَ وَأَجۡلِبۡ عَلَيۡهِم بِخَيۡلِكَ وَرَجِلِكَ وَشَارِكۡهُمۡ فِي ٱلۡأَمۡوَٰلِ وَٱلۡأَوۡلَٰدِ وَعِدۡهُمۡۚ وَمَا يَعِدُهُمُ ٱلشَّيۡطَٰنُ إِلَّا غُرُورًا ﴿٦٤﴾ إِنَّ عِبَادِي لَيۡسَ لَكَ عَلَيۡهِمۡ سُلۡطَٰنٞۚ وَكَفَىٰ بِرَبِّكَ وَكِيلٗا ﴿٦٥﴾﴾ .[3]

إنّ استحضار الكاتب لهذه الجزئية من القصص القرآني التي بين فيها جزاء إبليس على عناده واستكباره، وكيف طرده الله من الجنة لأن جميع الملائكة امتثلت لأمر السجود إلا هو، وقال كيف أسجد لمن خلقت من طين وكرّمته علي؟ لذلك يطلب من ربّه أن يمهله إلى يوم يبعثون حتى يهلك ذرية آدم ويضلّهم عن الطريق المستقيم إلا القليل منهم، ويأتيهم من كلّ جهة متّخذا في ذلك كل وسيلة ممكنة للإغواء.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 136.

[2]- قرآن كريم، سورة الأعراف، آية 13 – 18.

[3]- قرآن كريم، سورة الإسراء، آية 61 – 65.

فهذا النوع من الاستحضار جعل القارئ يستذكر الآيات القرآنية الموجودة في سورة الأعراف وسورة الإسراء، ولاحظنا أن الله طرد إبليس من الجنة مذلولا؛ لأنّه رفض السجود لمن خلق من طين. والكاتب هنا يخلق دلالة جديدة مغايرة للحقائق القرآنية إذ يقول: «**ها أنا ذا أسحب قدم آدم وحواء نحو الغواية لا لذكاء في الشيطان ولكن لسماحة كبيرة من الله وهو ينجز مخلوقاته البشرية للمرّة الأخيرة قبل أن يمنحها الجنّة وأنوارها، عندما نفخ فيها من روحه منحها أيضا سحر الجمال والغواية التي فيه، والرّغبة في فكّ أسرار الحياة والكون الذي كانوا يشمّون رائحته دون أن يروه. في النهاية استغللت أنا الفجوة ووسّعتها حتى أصبحت بابا مشروعا لم يجد الله حلّا إلا بطردهما من الجنة**».[1]

وما نلاحظه في هذا النوع من التداخل النصي أن الكاتب يتجاوز التفاسير القرآنية التي عهدها القارئ، ونلاحظ كذلك نوعا من الرؤية الصوفية في التّفسير، وهي أنّ الله منح الغواية لآدم حتى يكتشف أسرار الحياة، وهي الفجوة التي دخل منها إبليس ووسّعها وكانت السبب في طردهم من الجنة إذ يقول الكاتب: «**مشيا طويلا في الصّحراء حتى عثرا على شجرة التفاح، بدءا يتحدّثان ناكلوا ماناكلوش وبعدها قرّرا ألّا يأكلا خافا من أن يبعثا إلى جحيم آخر بالخصوص عندما تحسّس آدم تفاحته التي بقيت عالقة في حلقه خاف أن يموت اختناقا؛ لأنّه لم يبرأ أبدا من غصّة خروجه من الجنّة وواصلا المسير عطشا حتى واجهتهما شجرة تشبه التفاحة ولكن شكلها كان مختلفا، علم آدم الأسماء كلّها إلا اسم تلك الشجرة**».[2]

وهذه الفقرة تتناص مع الآية التي ذكر الكاتب جزءا منها وهي موجودة في قول الله تَعَالَىٰ: ﴿قَالُوا۟ سُبْحَٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ ۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ﴾ [3] فالله تعالى في هذه الآية بيّن لنا أنه علم آدم جميع الأسماء وحقائق الأشياء وخواصها ليتمكّن في الأرض وينتفع بها حقّ الانتفاع، وكانت حكمة من عند الله عزّ وجلّ حتى يريه للملائكة الذين قلّلوا من شأنه، فسألهم عن أسماء أشياء معينة لكنّهم عجزوا عن الإجابة ودعا الله سبحانه وتعالى آدم ليكون معلّما للملائكة بأن يجيبهم.

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 136.

[2]-المصدر نفسه ، ص 136.

[3]- قرآن كريم، سورة البقرة، آية 32.

ولكن الكاتب يقول إن الله علّم آدم جميع مسميات الأشياء إلا شجرة الخلد التي تسبّبت في خروجه من الجنّة، ومن هنا يبدأ الكاتب في إنتاج نصوص جديدة فيها من المعاني الزائدة حيث عمد على توظيفها بشكل يندهش معه القارئ من الجرأة المفعمة بالخيال حيث يقول: «**علّم آدم الأسماء كلّها إلا اسم تلك الشجرة. نزع حبة منها وقشّرها ليكتشف أنها مليئة بالماء. خاف كاد أن يرميها على الأرض لولا أن حوّاء أمسكت بها وهي تقول: مصّها حبيبي كما يروق لك لا تخف. التفاحة كانت من فعل الشيطان والبرتقالة من فعل الله ليحمي ظلّك من الفناء. وهو يحادثها تحت ظلّ البرتقالة انتبه فجأة أن حوّاء كانت تملك نهدين مسّهما، شعر برعشة تتجاوز رعشة يوم مسّ يدها للمرّة الأولى**».[1]

وهنا يقدم الكاتب تفسيرا مقصودا عن معصية آدم وهذه هي النقطة التي أفاضها الكاتب؛ لأن نتيجة المعصية هي اكتشاف اللذّة التي أدّت إلى إعمار الكون حتى أنه يقول: «**لأوّل مرّة يكتشف آدم أنّ الحياة كانت مسافة نفس واللذّة كانت فيها وفيها طاقة لا حصر لجنونها. تمادى واكتشف يومها أنّه لم يخطئ يوم نزل إلى الأرض لأنّه كان عليه أن يختبر الحياة بنفسه**».[2]

إنّ استحضار الكاتب لقصّة سيدنا آدم عليه السلام بطريقته الخاصة التي قدمناها وكانت مماثلة للقرآن حينا ومعارضة له حينا آخر، جعلت القارئ يتسلّح بزاد معرفي قرآني يستطيع أن يلج به العالم الذي وظّفه.

وتظهر لنا قصة سيدنا أيوب عليه السلام في مسلك الطّير الحرّ، إذ يتمنّى الكاتب أن يمنحه الله القليل من صبر أيوب الذي فقد ماله وأهله جميعا و لم يبق معه سوى زوجته الطيّبة، وفي اليوم الموالي زاره الشيطان كي يسأله ماذا فعل حتى أصيب في ماله وولده وجسده، فوضع قطنا في أذنيه حتى لا يسمع، ويواصل الكاتب سرد الحكايات المتعلّقة بسيدنا أيوب عليه السلام إلى أن يصل في سرده إلى قوله: «**تحت ضغط الحاجة والفقر اضطرّت أن تقصّ ضفيرتيها لتبيعهما مقابل رغيفين من الخبز، وعندما رأى أيوب ما فعلت زوجته بنفسها شعر بالغضب وحلف أن يضربها على ذلك مائة ضربة ولم يأكل رغيفه وبكى ضرّا. لم يجد له مسلكا غير مسالك الصبر ثم قام وصرخ**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 136 – 137 .

[2]- المصدر نفسه، ص 137.

للشهب التي اخترقت قلبه دفعة واحدة: يا ربّ.. مسّني الضرّ. مسّني الضرّ يا ربّ وأنت أرحم الرّاحمين، فجأة رأى أيوب ملاكا يهبط من السماء يسلّم عليه ويقول: اضرب برجلك الأرض يا أيوب واغتسل في النبع البارد واشرب منه».[1]

وهنا نلمس تناصا صريحا مع قول الله تعالى: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّى مَسَّنِىَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ ﴿٨٣﴾ فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ فَكَشَفْنَا مَا بِهِۦ مِن ضُرٍّ ۖ وَءَاتَيْنَٰهُ أَهْلَهُۥ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَىٰ لِلْعَٰبِدِينَ﴾.[2]

ويقول تعالى: ﴿وَٱذْكُرْ عَبْدَنَآ أَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّى مَسَّنِىَ ٱلشَّيْطَٰنُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ ﴿٤١﴾ ٱرْكُضْ بِرِجْلِكَ ۖ هَٰذَا مُغْتَسَلٌۢ بَارِدٌ وَشَرَابٌ ﴿٤٢﴾ وَوَهَبْنَا لَهُۥٓ أَهْلَهُۥ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنَّا وَذِكْرَىٰ لِأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ ﴿٤٣﴾ وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَٱضْرِب بِّهِۦ وَلَا تَحْنَثْ ۗ إِنَّا وَجَدْنَٰهُ صَابِرًا ۚ نِّعْمَ ٱلْعَبْدُ ۖ إِنَّهُۥٓ أَوَّابٌ﴾ [3]

ونلتمس المطابقة بين ما قدّمه الكاتب وما نجده في القرآن الكريم الذي يصرّح بأنّ أيوب ابتُلي في جسده فناد ربّه فاستجاب له، هذا في الآية الأولى أما عن الثانية فتحدّد لنا أن الشيطان كان يعظّم من البلاء الذي أصاب سيدنا أيوب، وأكثر من وساوسه فدعا أيوب ربّه أن يُذهب عنه ما ألّم به من ألم ظاهري وباطني.

أمّا عن اليمين الذي أطلقه على نفسه فقد حرّره الله منه بأن يكتفي بضِغث، وهي حزمة صغيرة من الحشيش أو الريحان ويضربها ضربة واحدة تكون بمنزلة المائة لأنّ امرأته صابرة وبارّة.

وفيما يتعلّق بالحكايات التي ذكرها الكاتب عن بلاء سيّدنا أيوب، فلم يذكر القرآن عنها شيئا، ويروي المؤرخون عن أيوب حكايات كثيرة أخذوا مادتها من سفر أيوب ومن تفسير اليهود للتوراة المسمى (هجاده) وهي ممّا لا يأخذ به علماء الإسلام الثّقاة لما دخلها من المزيج وتوسّع بها في الدّخيل. أما عن البلاء الذي أصاب أيوب وما لحقه من الضرّ الذي وصل إلى حدّ النّفور فكلّ ذلك من الإسرائيليات التي لا يجب الاعتقاد بها لأنّه لا سند صحيح يؤيّدها.[4]

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 341.

[2]- قرآن كريم، سورة الأنبياء، آية 83 – 84.

[3]- قرآن كريم، سورة ص، آية 41 – 44.

[4]- عفيف عبد الفتاح طباره: مع الأنبياء في القرآن الكريم، ص 209.

إنّ استلهام هذا الموروث الدّيني كان فعلا إبداعيا استراتيجيا عمد الكاتب إليه حتى يعبّر عن منظوره الأدبي، وينتج خطابا سرديا متعلّقا بنص تراثي فنّيا وجماليا، كما أنّ الكاتب انتفع بطاقتها التأثيرية وسلطتها القداسية ومثال ذلك في قوله: «**كان الزمن الذي تحدّثت عنه جدّتي قد حان، لم أسبقه بدقيقة ولم أتخلّف عنه بثانية**».[1]

ونلاحظ أنّ هذه الجملة تنصهر مع الآية الكريمة المتمثلة في قول الله تَعَالَىٰ:﴿وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ﴾ [2]فقد استخدم هذه الآية في حادثة موته وجاءت للدّلالة على أنّ لكلّ إنسان ميقاته المقدّر له.

فالتقاطع "**جاء من الأحداث وتسلسلها مع وجود اختلاف في الصيغ والألفاظ، فجاء التناص مندمجا ضمن النص حيث يصعب على القارئ العادي أن يتبيّن وجود التناص، وهذا النوع يعدّ أكثر وألصق بروح الحداثة؛ إذ يصبح من جهة مصدرا للّبس عميقا أخّاذا، ومن جهة أخرى فتحا للنص**".[3]

ب- التناص مع الحديث النبوي الشريف:

استطاع الكاتب أن يتخلّص من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي سيطرت على الإبداع السردي، وتفاعل مع العديد من النصوص المتمثّلة في الإعلام والفكر الصوفي والأشعار بجميع أنواعها حتى الأغنية الشعبية استفاد منها، واستخدم القرآن الكريم كمماثلة حينا ومجاوزة حينا آخر، واستلهم من الحديث النبوي الشريف الذي يعتبر المادّة الأساسية التي يقوم عليها تفسير القرآن الكريم.

وبما أنّ الحديث النبوي الشريف هو كلّ ما نقل عن الرسول صلى الله عليه وسلم من أقوال فإنه لا يختلف في جوهره عن محتويات القرآن الكريم لأنّه متمّم له.

وتختلف روايات الحديث بين الحسن والضعيف والصحيح، وقد وظّفها الكاتب في نصه بصراحة حينا وإشارة حينا آخر إلى درجة أنّ القارئ العادي لن يتمكّن من كشفها، ومن ذلك في

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 26.

[2]- قرآن كريم: سورة الأعراف، آية 34.

[3]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 57.

سيرة المنتهى عندما تحدّث عن خطيئة آدم، يستقدم الآيات القرآنية الدالة على ذلك وهو ما تطرقنا إليه في التناص القرآني، وفي ثنايا السرد دون أن يشعر القارئ يقول: «**رُوي أنّ الله خلق آدم رجلا طوالا كثير شعر الرأس كأنّه نخلة سحوق، فلما ذاق الشجرة سقط عنه لباسه فأوّل ما بدا منه عورته، فلمّا نظر إلى عورته جعل يشتد في الجنّة فناداه الرحمن: يا آدم منّي تفرّ؟ فلمّا سمع كلام الرّحمن قال: يا ربّ. فوسوس إليه الشيطان ،قال يا آدم هل أدلّك على شجرة الخلد أي التي يخلد من يأكل منها، وملك لا يبلى، لا يفنى وهو لازم الخلد. لا ولكن استحياء، أرأيت إن تبت ورجعت أعائدي إلى الجنة؟ قال: نعم**».[1]

وهذا حديث وظّفه الكاتب وكأنّه جزء لا يتجزّأ من الخطاب، ولم يغيّر نمط الخط حتى يؤكّد للقارئ أنه مقتبس بل دمجه مع السرد، فظهر كأنّه حدث من أحداث القصة. وهذا حديث قاله **ابن أبي حاتم ونقله عن علي بن الحسين بن أشكاب عن علي بن عاصم عن سعيد بن أبي عروبة عن قتادة عن الحسن عن أبي كعب** الذي قال عن الرسول صلى الله عليه وسلم مباشرة، وحذف منه جملة مع تغيير القسم الأخير من الحديث، ولذلك فضّل الكاتب عدم ذكر الرّاوي لأنّه تصرّف وغيّر من الحديث الذي نجده على هذه الهيئة قال الرسول صلى الله عليه وسلم: «**إن الله خلق آدم رجلا طوالا كثير شعر الرأس كأنّه نخلة سَحوق، فلما ذاق الشجرة سقط عنه لباسه، فأوّل ما بدا منه عورته فلما نظر إلى عورته جعل يشتدّ في الجنة، فأخذتْ شعره شجرة فنازعَها فناداه الرحمن: يا آدم منّي تفر؟ فلما سمع كلام الرحمن قال: يا رب، لا ولكن استحياءً أرأيتَ إن تبتُ ورجعتُ أعائدي إلى الجنة ؟ قال: نعم فذلك قوله "فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه**».[2]

وهنا نكتشف المفارقة التي قام بها الكاتب على مستوى الحديث النبوي الشريف وتظهر في الجمل المسطّرة، وقصده من هذا التحويل وعدم التنصيص أن يدخل في مغارة العقائد التي اجتنبها المفسّرون، وتحصّن بذلك في جنس الرواية التي تسمح بحضور الخيال، و قال بأنّ الخطيئة التي ارتكبها آدم كانت مقصودة؛ لأنّها ترمي إلى اكتشاف اللذة، وتمكُّن إبليس من الإغواء لم يكن شطارة وإنما هو منح الله عز وجل سحر الجمال والغواية لآدم عندما نفخ من روحه فيه، وهي البوابة التي استغلها إبليس.

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 222.

[2]– ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 1204.

وتقديم الكاتب لهذا الحديث كان لإكمال سلسلة التّخييلات العقائدية وهذه المرّة يقول بعد إنهاء الحديث: «**تمتمت في أعماقي، كيف؟ أين كان الشيطان متخفّيا؟ في صلب الحية؟ هل غاب على الله تخفّيه أم أنّ الشيطان ليس إلا آلة لجعل الإنسان قويا ويختبر خلقه؟**».[1] وهذا يحيلنا إلى ما ذكره الطبري عن إبليس الذي رأى الأفعى تدخل وتخرج كما تشاء من الجنة اتّفق معها بالدخول إلى جوفها، وعندما يصل لآدم يخرج ويوسوس له، فدخل إبليس وأغرى آدم أنّه إذا أكل من الشجرة سيخلد، وكذلك قامت الأفعى ووسوست لحوّاء فأكلا منها سويا دون أن تقوم حوّاء بإغواء آدم. [2]

فهذا الحديث بالطريقة التي وظّفه بها جعله يتّفق مع النص السردي خاصة عملية التّحويل التي قام بها على مستوى الحديث، وتغيير النصف الثاني المتعلّق بالمحادثة بين آدم وربّه؛ إذ نجد في أصل الحديث أن آدم يفرّ من ربّه استحياء من المعصية في حين التحويل الذي قام به يقدّم آدم وهو يبرّر معصيته بوساوس الشيطان.

وفي السياق نفسه يستحضر الكاتب حديثا صريحا يقول: «**عن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم: احتجّ آدم وموسى فقال موسى يا آدم أنت أبونا خيّبتنا وأخرجتنا من الجنّة، فقال آدم يا موسى اصطفاك الله عزّ وجلّ بكلامه وخطّ لك بيده يا موسى: أتلومني على أمر قدّره الله علي قبل أن يخلقني بأربعين سنة، فحجّ آدم موسى ثلاثا. قال اللّيث بن سعد إنّما صحّت الحجّة في هذه القصة لآدم على موسى عليهما السلام من أجل أن الله تعالى قد غفر لآدم خطيئته وتاب عليه، فلم يكن لموسى أن يعيّره بخطيئة قد غفرها الله تعالى له، ولذلك قال آدم: أنت موسى الذي أتاك الله التوراة وفيها علم كلّ شيء فوجدت فيها أن الله قد قدّر عليّ المعصية وقدّر عليّ التوبة منها وأسقط بذلك اللّوم عنّي، أفتلومني أنت والله لا يلومني؟**».[3]

لقد قام الكاتب بتغيير بعض الألفاظ مع العلم أنه نقله عن أبي هريرة عن النبي صلى الله عليه وسلم وهذا الحديث له طرق في الصحيحين أي صحيح البخاري ومسلم وغيرهما من الأسانيد حيث قال ابن أبي حاتم: «**حدّثنا يونس بن عبد الأعلى، أخبرنا بن وهب، أخبرني أنس بن عياض عن الحارث بن أبي ذئاب، عن يزيد بن هرمز قال: سمعت أبا هريرة يقول: قال رسول**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 222.

[2]-العبودي ضياء غني لفتة: التناص في رواية امرأة القارورة لسليم مطر،مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد9،الجزائر، 2014 ،ص26.

[3]- رواية سيرة المنتهى ، ص 222.

الله صلى الله عليه وسلم: احتجّ آدم وموسى عند ربّهما فحجّ آدم موسى، قال موسى: أنت الذي خلقك الله بيده ونفخ فيك من روحه، وأسجد لك ملائكته، وأسكنك في جنّته، ثم أهبطت الناس إلى الأرض بخطيئتك؟ قال آدم: أنت موسى الذي اصطفاك الله برسالته وكلامه، وأعطاك الألواح فيها تبيان كلّ شيء، وقرّبك نجيّا فبكم وجدت الله كتب التوراة قبل أن أخلق؟ قال موسى: بأربعين عاما، قال آدم: فهل وجدت فيها وعصى آدم ربه. فغوى، قال: نعم. قال: أفتلومني على أن عملت عملا كتب الله عليّ أن أعمله قبل أن يخلقني بأربعين سنة – قال رسول الله صلى الله عليه وسلم– فحجّ آدم موسى».[1]

وهذه هي الصيغة الدقيقة للحديث. وتظهر لنا المفارقات التي قام بها الكاتب حتى أنّه أفاد منه في المضمون وقد هيمن الحديث النبوي الشريف على الصفحة(222)من النص، ومع ذلك لم يفقد السرد حرّيته؛ لأنّه مع استدعاء الحديثين برز تحرّر الكاتب أكثر، ومع ذكر الحديث الذي حاجّ فيه آدم موسى نسج لنا قصّة خيالية عن كيفية وقوع الحب بين آدم وحواء، واستعان في ذلك بالمقاربة بين شجرة التفاح التي كانت من فعل الشيطان وشجرة البرتقال التي كانت من عند الله عز وجل، ليحميه من العطش وحرّ الصحراء عندما أهبطه إلى الأرض، ويقوم بتشبيه نهدي حوّاء بالبرتقالتين حيث تسلّمهما لآدم، وبعدها يتفطّن للّذة الدّفينة التي غرست فيه.

وفي سياق آخر من النص يقول الكاتب: «**أتذكّر اللّحظة صدى كلمات جدّي المرتعشة في حلقه: لكلّ شيء قلب وقلب القرآن يس، من قرأها في نهاره كان من المرزوقين ومن قرأها في ليله قبل أن ينام وكّل الله به ألف ملك يحفظونه من شرّ أيّ شيطان رجيم، وإن مات في يومه أو ليله أدخله الله الجنّة وحضر غسله ثلاثون ألف ملك كلّهم يستغفرون له ويشيّعونه إلى قبره بالاستغفار له، فإذا أدخل في لحده كانوا في جوف قبره يعبدون الله**».[2]

فهذا القول الذي أتى على لسان جدّه إنما كان عمدا و لم يشأ أن ينسبه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم؛ لأنه حديث ضعيف فنحن نجد الكثير من المرويات التي تقول عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: «**إن لكلّ شيء قلبا وقلب القرآن يس ومن قرأ يس كتب الله له بقراءتها قراءة**

---

[1]– ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 1204.

[2]– رواية سيرة المنتهى، ص 22.

القرآن عشر مرات» وقال هذا الحديث رواه أبو عيسى الترمذي لكنّه يقول عنه: **«هذا حديث غريب لا نعرفه إلا من حديث حميد بن عبد الرحمن وهارون أبو محمد شيخ مجهول».**[1]

إنّ السياق الذي قدّمه الكاتب للحديث كان عبارة عن حوار بين واسيني وجدّه عن فضل سورة يس والتي صاغها على شكل حكاية يتفاعل معها واسيني ويقول لجدّه: «**بزاف ثلاثين ألف ملاك على ميّت واحد؟**».[2] وهنا نلمس نوعا من الدّهشة الطفولية التي تدفعه إلى التساؤل عن العدد الهائل لكنّ جدّه قال له ببساطة أن لا شيء مستحيل عند الله، وعندما تكبر تفهم لكن الكاتب على حدّ قوله ظلّ فهمه قاصرا.

وقد وردت في النص مجموعة من الأحاديث التي لم تأت منفصلة عن السرد بل أتت متمّمة له لأنّها وردت في إطار الاستذكار، لّما ذهب الكاتب لأداء مناسك العمرة وتذكّر الهرولة الخاصة بالرجال عند اشتعال الضوء الأخضر دون النساء، ويقدم مجموعة من الأحاديث النبوية في هذا الخصوص وهي:

«قال الرسول صلى الله عليه وسلم لأصحابه: اسعوا. يعني بين الصفا والمروة فإن الله كتب عليكم السعي.

ذكر أحمد وابن ماجة أنه صلى الله عليه وسلم قال: لا يقطع الأبطح إلا شدّا.

في صحيح البخاري عن ابن عباس رضي الله عنهما أنّ هاجر أم إسماعيل لّما تركها إبراهيم بموضع مكة ومعها ابنها إسماعيل وهو رضيع، وترك لها جرابا من تمر وسقاء فيه ماء فلمّا نفذ ما في السقاء عطشت وعطش ابنها، وجعلت تنظر إليه يتلوّى فانطلقت كراهية أن تنظر إليه هل ترى أحدا فلم تر أحدا، فهبطت من الصفا وأتت المروة فقامت عليها فنظرت هل ترى أحدا فلم تر أحدا ففعلت ذلك سبع مرات. قال ابن عباس قال النبي صلى الله عليه وسلم: فلذلك سعى الناس بينهما».[3]

إنّ هذا الاستحضار للأحاديث النبوية الشريفة لم يأت منعزلا عن السرد و لم ينفصل عنه وما يدور فيه؛ لأنّ تلك الأحاديث متوافقة مع فعل الاستذكار الخاص بالعمرة التي قام بها الكاتب، بل

---

[1]- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 1551.

[2]- رواية سيرة المنتهى،ص 22.

[3]- المصدر نفسه، ص 219.

تتّفق معها في المعنى والمحتوى وهذه الأحاديث تحيل القارئ إلى استدعاء قصة هاجر مع سيدنا إبراهيم لّما تركها في الوادي بأمر من الله عز وجل وبطلب من سارة زوجه أيضا فحياتها مع هاجر أصبحت لا تطاق.

الكاتب في استخدامه لهذه التقنية إنّما يدعو القارئ إلى إنتاج نص موازي للنص الذي قدّمه، والمساهمة في عملية التأليف، فقد قدّم لنا إشارات طفيفة عن نبع ماء زمزم وترك للقارئ عملية البحث والتحقيق، حيث يقول الكاتب على لسان هاجر زوج إبراهيم عليه السلام في النص السردي: «**فسمعت صوتا فقالت في نفسها: صه ثمّ تسمّعت فسمعت أيضا فقالت: قد أسمعت إن كان عندك غواث، فإذا هي بالملك عند موضع زمزم فبحث بعقبه حتى ظهر الماء فشربت وأرضعت ولدها والله أعلم**».[1]

هذا المقطع الذي أدخله الكاتب عن نبع ماء زمزم يحيلنا إلى قول الله تَعَالَى: ﴿رَّبَّنَآ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٖ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ عِندَ بَيۡتِكَ ٱلۡمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ فَٱجۡعَلۡ أَفۡـِٔدَةٗ مِّنَ ٱلنَّاسِ تَهۡوِيٓ إِلَيۡهِمۡ وَٱرۡزُقۡهُم مِّنَ ٱلثَّمَرَٰتِ لَعَلَّهُمۡ يَشۡكُرُونَ ٣٧ رَبَّنَآ إِنَّكَ تَعۡلَمُ مَا نُخۡفِي وَمَا نُعۡلِنُۗ وَمَا يَخۡفَىٰ عَلَى ٱللَّهِ مِن شَيۡءٖ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَلَا فِي ٱلسَّمَآءِ﴾.[2]

وهي إشارة إلى سيدنا إبراهيم الذي أسكن ذرّيته في وادي مكة الذي لا زرع به ولا ماء، ودعا ربه أن يميل قلوب بعض الناس حتى تعطف على زوجه وابنه ويرزقهم من الثمرات.

وبعد هذا الحدث امتثلت هاجر لأمر الله وتحلّت بالصبر حتى نفد الزّاد الذي تركه لها سيدنا إبراهيم عليه السلام، فعطشت وعطش ابنها الذي أصبح يتلوّى من الظمأ فصعدت تنظر لعلّها ترى أحدا فلم تر شيئا، ثم أتت مكانا مرتفعا آخر يعرف بالمروة فلم تر شيئا، ثم رجعت إلى الصفا فلم تر شيئا وكرّرت ذلك سبع مرّات، ولذلك قال الرسول صلى الله عليه وسلم : «**فلذلك سعى الناس بينهما**» بعد ذلك سمعت صوتا "**فالتفتت فإذا بملك من الملائكة عند موضع زمزم فبحث**

---

[1]- رواية سيرة المنتهى، ص 219.

[2]- قرآن كريم، سورة إبراهيم، آية 37 – 38.

بجناحه حتى ظهر الماء".[1] وهذه هي القصة المتعلقة بنبع ماء زمزم، وأسباب الصفا والمروة التي تعتبر من فرائض الحج والعمرة.

وطرح الكاتب هذه القضية كان عمدا ليمرّر تساؤلاته حيث يقول: «**استغربت الحالة بيني وبين نفسي كيف يهرول الرجال وتمنع النساء من ذلك**».[2]مع علمنا أن الله فرض الهرولة على الرجال تشبّها بهاجر، ومنعها على النساء لأنّ هاجر كفتهم فعل ذلك، فهذه الأحاديث انسجمت تماما مع السياق السردي، وكوّنت علاقة مشابهة وإن اختلفت الوقائع التي تمثّلت في سيره عبر المسالك، فحينا يمشي ببطء وحينا آخر يشعر بأن شخصا يدفعه من الوراء كي يهرول ويزيد من سرعته حتى يصل إلى شجرة الخلد، وهنا تكمن درجة المقاربة التي تدعو الكاتب إلى استدعاء تلك الأحاديث المقصودة لذاتها وهي بمثابة مرجعية مشتركة بين الكاتب والمتلقي العربي.

وهذه الإشارات التي قدمها الكاتب سواء أكانت تلميحا أم تصريحا تفرض علينا اللّجوء إلى التراث الديني الذي يقترب من النفوس والعقول.

أما في **ذاكرة الماء** فإن التناص مع الحديث قليل جدّا مثل القرآن الكريم.

وبما أن الدين الإسلامي هو المنبع الأول الذي نستقي منه مبادئنا وأفكارنا فقد وظّف الكاتب إشارة لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم في حوار له مع السائق:

«**– ماعْليهش خويا راك شايف الناس كثروا في البلاد. نسبة الولادات عندنا هي من أكبر النسب العالمية.**

– مِشْ هذا هو المشكل. قلّة التربية هي المعضلة. الرسول قال: تكاثروا إنّي أباهي بكم الأمم، إذن المشكلة ليست في العدد كلّ واحد يجيء، عنده رزقه في يده».[3]

والحديث الذي نستلهمه هنا هو قول الرسول صلى الله عليه وسلم: «**تزوجوا الودود الولود فإنّي مباهٍ بكم الأمم يوم القيامة**». فهذا الحديث يعتبر النواة التي بني عليها الحوار بين الكاتب والسائق، وسببه الازدحام في الطريق الذي أزعج السائق وأرجع الكاتب ذلك إلى كثرة

---

[1]– عفيف عبد الفتاح طباره: مع الأنبياء في القرآن الكريم، ص 124.

[2]– رواية سيرة المنتهى، ص 219.

[3]–رواية ذاكرة الماء، ص 313.

الإنجاب في البلد، أما السّائق فيرجع السبب إلى قلّة التربية لا كثرة العدد؛ لأنّ الرسول صلّى الله عليه وسلّم أوصانا بكثرة الإنجاب، ويعطي مثالا عن نفسه فهو أب لثلاثة أطفال وكلّهم يصلون والبنت الكبرى تلبس الحجاب والصغرى أخرجها من المدرسة.

وهكذا استطاع الكاتب الإفادة من الحديث، ووظفه ليدلّ على التغيّر الذي أصاب المجتمع، وعلى الرّغم من كون هذا التناص ضمنيّ إلا أنّه أخذ أبعادا إيديولوجية في النص مرتبطة بالواقع الاجتماعي والسياسي الذي يطرحه الكاتب.

وكما لاحظنا هذه المتفاعلات النصية خاضعة "**لاشتغال الذاكرة واسترجاع النصوص والجمل والصور سواء كانت بطريقة واعية أو غير واعية، صاعدة في عمق التاريخ أو قادمة من الثقافة المحيطة ولكنّها تتوحّد في النص وتخرج في شكل تعالق داخل فضاء نصي جديد**".[1] فاستدعاء الكاتب لهذه النصوص جعل القارئ يتحرّى مواقعها في أصولها، فكانت هذه النصوص معطّلة لحركة السرد ودافعة له في الوقت ذاته؛ لأنّ القارئ يتوقف عن عملية القراءة ومتابعة الأحداث ليتّجه إلى فعل قراءة مغاير للسرد يسعى فيه إلى اكتشاف النصوص التي وظفها الكاتب.

5- المتفاعلات التاريخية:

لقد اشتغل الكاتب واسيني على التاريخ مثلما تفاعل مع الحركة الصوفية والأدبية والدينية من أجل الخروج عن أنماط الكتابة التقليدية، والانزياح إلى خلق سيرة خارجة عما ألفه العرب وتوجّهه التجريبي نحو توظيف التاريخ يدلّ على وعيه النقدي والجمالي، وبالتّالي نعتبر التاريخ رهانا استخدمه الكاتب في متنه الحكائي، ونحاول أن نكتشف موقفه من التاريخ هل صوّر لنا الحقائق التاريخية؟ أم أنّه جسّد لنا موقفا ورؤية معيّنة للتاريخ الذي وظّفه؟

"**ويقصد بالمتفاعلات التاريخية ما تداخل مع الواقع الذي كتبت فيه هذه النصوص**".[2] ولما كان الخطاب الأدبي يتّسم بالتشويق والمغامرة السردية التي تحدث المتعة واللّذّة في نفس القارئ، فإنّ الخطاب التاريخي يقدّم لنا محصلة النتائج المترتبة عن الوقائع والأحداث التي جرت في زمن معين "**فالتاريخ يتمثل في البحث والتنقيب، وهو علم قائم بذاته له قواعده وأصوله وأدواته، يتحلى**

---

[1]- حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 260 – 261.

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 108.

برؤية صادقة أمينة للأحداث التي يسردها كما جرت على أرض الواقع والحقيقة.[1] وبما أن التاريخ هو سيرة ذاتية في أحد جوانبه؛ فهو يعنى بتقديم تواريخ الأحداث من جهة وارتباطها بالشخصيات التاريخية من جهة أخرى، وهذا يعني أنّهما يلتقيان في الخبر لأنهما يكتبان عن تاريخ إنسان معيّن.

إنّ النصوص السردية بدورها حاولت استغلال هذا الجانب من خلال الاستناد إلى المادة التاريخية سواء المنتهية أم المنسية، وتحميلها بشحنات دلالية وجمالية إيديولوجية، ودفعها إلى البوح بما لا يقوله هذا التاريخ "**والمنظومة السردية غير خاضعة للأدوات البحثية، ولا تلتزم بالبحث العلمي الصارم في قراءة الماضي والتحرّي عنه؛ لأنها تتحرّك في مدى حكائي فريد يتحكّم فيها الخيال كإطار والتاريخ كمادّة**".[2]

أ- تداعي الذاكرة التاريخية:

إنّ استناد الكاتب إلى المادة التاريخية في إنجاز السيرة الذاتية كان عن طريق استثمار أحداث تاريخية منسجمة مع الخطاب السردي، وبما أنّ التاريخ شكل من أشكال السيرة الذاتية فحضوره في النص يتطلب فاعلا والفاعل هو البطل الذي يعتمد على تقنية الاستذكار، وفي نص **ذاكرة الماء** البطل هو نفسه المؤلف والشخصية التاريخية التي استُهدفت في مرحلة المأساة الوطنية، وقد حدّد المرحلة الزمنية من 1993 إلى 1995 وهذه هي المرحلة الحاسمة في تاريخ الجزائر، والتي شهدت العديد من الاغتيالات ومصادرة الحريات وسوء التسيير في المؤسسات، وهذه هي الأحداث التي أراد الكاتب إخراجها إلى النور وفي هذا يقول: «**هو ذاكرتي أو بعض منها، ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلّم وتيقّن أنّه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون، هو مجرّد صرخة من أعماق الظلام ضدّ الظلام، ومن داخل البشاعة ضدّ البشاعة، ونشيد مكسور للنور وهو ينسحب بخطى حثيثة لندخل زمنا لا شيء فيه ينتمي إلى الزمن الذي نعيشه**».[3]

---

(1)- سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 181.

(2)- مصطفى ولد يوسف: المتخيل والتاريخ في الرواية المغاربية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2014، ص 16.

(3)- رواية ذاكرة الماء، ص 7 – 8.

هذه هي الرسالة التي حرص الرّاوي على نشرها منذ البداية حتى لا يسجن التاريخ، فهذه الحقيقة واضحة خاصة إذا توغّلنا في القراءة، ونكتشف أنّ الكاتب أخرج هذا العمل نكاية في الجماعات الإسلامية، لأنّه من المستهدفين الأوائل حيث يقول: «**طوال هذا الزمن النفسي الذي لا يعدّ ولا يحصى كنت أحلم بشيء صغير، صغير جدّا ولكنّه بالنسبة لي كبير. قبل أن تسرقني رصاصة عمياء هو أن أنهي هذا العمل نكاية في القتلة**».[1]

وهنا نلاحظ أنّ الكاتب سيستلهم الأحداث التاريخية بغية توظيفها في بنية النص بكلّ ما تحويه من إشارات وجماليات تتيح للقارئ استيعاب هذه الأحداث والأوضاع السياسية التي عاشتها الجزائر منذ 1988، فالكاتب يحتل موقع المرسل ويضع القارئ من البداية وجها لوجه أمام التاريخ يقول: «**الخير في أطفال أكتوبر 1988 وإلا لكانت اليوم هذه الحيطان محرّمة علينا**».[2]

نلاحظ أنّ الكاتب تقدّم كوسيط بين لحظتين، اللّحظة الحاضرة هي لحظة تجسيد المأساة الوطنية واللّحظة الماضية ممثّلة في أحداث أكتوبر 1988، وهذه الأحداث انطلقت تحديدا في 05 أكتوبر 1988 حيث خرج طلّاب المدارس والثانويات في مظاهرات واحتجاجات نظرا للظّروف الصعبة التي تشهدها البلاد كارتفاع أسعار المواد الاستهلاكية وتدهور مداخيل الدّولة.

وما كان توظيف الكاتب لهذا التاريخ إلا لكونه لحظة حاسمة في تاريخ الأمّة الجزائرية؛ لأنّه اختزن الطاقة الكامنة للشعب الجزائري، عبّر بها عن الأزمات العامة التي مسّت البلاد والفئات الاجتماعية المختلفة، وفي هذا يقول عمار بن زايد عن أحداث أكتوبر أنّها: «**البداية الفعلية للفتنة الوطنية الجزائرية الكبرى، وهو انفجار لم يأت صدفة بل جاء نتيجة احتقان شديد في الحياة السياسية، وفساد كبير في الإدارة والاقتصاد وتدخّل ذوي النفوذ من الأشخاص والمؤسّسات في عمل أجهزة الدولة، ممّا جعل المواطن ينظر إليها نظرة شكّ وارتياب انتهت بفقد الثقة كلّيا بكلّ ما له علاقة بالسلطة والنظام**».[3]

لقد وضع الكاتب القارئ وجها لوجه أمام الصّورة العامة للسيرة الذاتية ومرجعياتها الخارجية، وتناول الماضي ليعيد إنتاجه في الحاضر إذ يقول: «**المدينة هي المدينة والناس هم الناس.**

---

[1]– رواية ذاكرة الماء، ص 9.

[2]– المصدر نفسه، ص55.

[3]– عمار بن زايد: الرواية العربية الجزائرية عند نقاد الاتجاه الواقعي، ص 119.

يمشون رؤوسهم منكّسة كالرّايات المهزومة، حتى مقهى لابراس منذ اغتيال أستاذ الترجمة فيه لم يعد مغريا، وبدأ يتحول إلى مزبلة مقابلة للجامعة. التفكير في الدخول إليه يورث حنينا محزنا وغامضا أكثر من الخوف من الموت. الحيّ بكامله صار مقلقا».[1]

ونلاحظ المرجعية الواقعية؛ لأنّنا نلمس الإحساس بفقدان المكان بسبب ما فعلته الجماعات الإسلامية من قتل الأبرياء، فهذه الأزمة بلغت ذروتها، ويرجع الكاتب أسبابها إلى الرّغبة الملحّة في إنشاء دولة إسلامية، لذلك سعوا إلى تغيير أسماء الأماكن بإضافة كلمة إسلامية عليها، و لم يكن هذا سوى رغبة في استرداد الهوية الضائعة حسب معتقداتهم، فاستغلّوا الدّين وسيلة لذلك يقول: «**للمثقّفين الديمقراطيين قسطهم في الحماقة، هي نفس الحماقة التي ترتكبها الآن معي، فقد ضاعوا داخل الخطابات المهيمنة، راحوا يبحثون عبثا عن التقدّمية والاشتراكية في فكر القرامطة والزنج وأبو ذر الغفاري وغيرهم، برّروا الدّين وأطالوا عمر الميتافيزيقيا. أحيانا كانوا العملة المقلوبة للفقيه، سأفاجئك إذا قلت لك أنّ السلفية العمياء كانت هي الوحيدة التي انسجمت مع أطروحاتها الماضوية**».[2]

وهنا نكتشف أنّ الأزمة التي مرّت بها الجزائر لم تكن سوى تراكمات أخطاء وتناقضات في المجتمع الجزائري منذ الاستقلال، ووجّه الكاتب نقده إلى السّلطة كونها المتسبّب الرئيس في ضياع المجتمع يقول: «**كلّ هذه الفوضى والحكومة ما تزال في حماقاتها الأولى. أخبار الموت تملأ الدنيا وهي تحاول مصادرتها بحجّة إعاقة التحقيقات.**

– يحقّقون في ماذا؟ القاتل معروف ويصرّح بجرائمه علانية، والمقتول معروف تعرفين ماذا ينقص في البلاد؟ رجال حقيقيّون، رجال من عمق هذه الطينة بدم جديد، لا يدخلون في حساب البقّالين عندما يتعلّق الأمر بوطن يموت يوميا آلاف المرّات وآيل إلى الزّوال بهدوء وسكينة».[3]

هذه هي الصيحة التي أخرجها الكاتب رغم اختلافه مع الواقع، فهو يجعل السلطة متواطئة مع القمع وممارسة العنف، ونكتشف النزعة التصادمية بينهما؛ أي بين الكاتب/ السلطة، ويبرز

---

(1)– رواية ذاكرة الماء، ص 54.

(2)– المصدر نفسه، ص 284.

(3)–المصدر نفسه ، ص 300 – 301.

الصدام أكثر من خلال محاولة الكاتب نشرَ روايته لكنّه يجد الكثير من العراقيل إذ يقول: «**الرّقابة كانت في السابق تسحقنا بقراءاتها القاتلة وتقاريرها المطعمة بالكلمات المستهلكة، شيوعي خطير، فرانكفوني ضدّ أصالته ودينه، بعثي لا وطنية لنصّه، رأسمالي اشتراكي سياسي إيديولوجي...**

اليوم تغيرت الأدوات لا رقابة على النص، نراقب أنفسنا ذاتيا، لقد قتلنا من الداخل بعدما احتلّ الرّقيب مخبأ له في أدمغتنا. أحمد ينصحني ولكنه هو كذلك من حيث لا يدري صار رقيبا رغم شجاعته التي سبّبت له في الكثير من الأحيان الوقوف أمام المحاكم، بسبب نشره لنصوص كانت ممنوعة».[1]

وهذه الفقرة تكشف لنا التوجه الإيديولوجي لكلّ من الكاتب وصاحب المطبعة والتصادم الذي يقع بينهما، ولكنّه في حقيقة الأمر يفصح عن التصادم الذي يقع مع السلطة، وبالتّالي يضع النص ككلّ في رحم الأحداث التاريخية التي عرفتها البلاد، وهو بهذا يحتلّ موقع المرسل المحرك الذي يدفع القارئ إلى ممارسة نشاط معرفي يهدف إلى بناء معرفة تاريخية، تشكّل خلفية لفهم وتأويل ما وقع في الزمن الحاضر للنص.

إنّ الكاتب من خلال إدراجه للسلطة كفاعل ضدي تنظر إلى التاريخ على أنّه غير ضروري في حين يعتبر التاريخ ضروريا إذ يقول: «**أقول لك إنّ الكتابة عندما تخلو من حسّ المغامرة تصبح كلاما عاما وفارغا. الذي بقي بينه وبين الموت مسافة إصبع أو كأس قهوة صباحية، ولا يتمنّى شيئا خاصا وهو يموت سوى قول كلّ ما يمكن قوله مهما كان الثمن غاليا. سيتحسّر كثيرا على الكلمات التي بقيت في حلقه كالسدّادة. أنا شخصيا عالمي لم يعد يساوي أكثر من هذه الكلمات التي أتشعنق فيها كلّ صباح، وكالأرجوحة التي قد ترميني ذات يوم في مدفن أو في هاوية أو ربما... في حديقة زهور**».[2]

وهنا نكتشف وعي الأديب الذي يتحرك في حقل معين وهو مجابهة السلطة بكتاباته التي كثيرا ما أزعجتها، وهي دعوة صريحة إلى تحرير التاريخ؛ لأنّه بالنسبة إليه ليس فقط موضوعا

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 285- 286.

[2]- المصدر نفسه ، ص 283 – 284.

يسجّل وقائع حدثت بالفعل في الماضي، ولكنّه موضوع اجتماعي حامل للقيم السائدة في المجتمع، وهكذا وضع القارئ كمحقّق يقيس مدى تجانس أو تنافر السلطة مع المجتمع.

وهذه القضية التي طرحها الكاتب في النص لم تكن وليدة اللّحظة الراهنة بل تمتدّ جذورها عبر حقب تاريخية متوغّلة في القدم إذ يقول:

«- هذا قصر الدّاي الذي كان من خلاله يطل على العاصمة... كان دايات الجزائر وساستها ورياسها وانكشاريتها يأتون إلى هذا المكان ليفصلوا بين منازعاتهم في مدينة عشقوها. امتلكوها. فنفرتهم قبل أن ينفروها.

- **ولكن يا بابا. الدّايات والأتراك هم الذين حموا البلاد من الإسبان.**
- **صحيح ولكن عندما أعجبتهم استعمروها.**
- **كانوا مسلمين ولم يكونوا كفّارا، كما قال لنا المعلّم.**
- **يا بنتي الاستعمار استعمار، فقد أرجعوا البلاد قرونا إلى الوراء ومنعوها من تدبير شؤونها، تقاتلوا على بحرها وبرها، ليس حبّا فيها ولكن حبّا في مالها، فقد كانت بلاد الجزائر ممتلئة.**
- **لكن معلّمنا يقول، إنهم نشروا الإسلام.**
- **ونشروا الأوبئة كذلك والقتل، وعلّقوا خصومهم على الأخشاب وبقروا بطونهم. جزء كبير من التأريخ الذي نقرأه كُتب بمقاسات محدّدة نحتاج إلى بعض الموضوعية لنفهم المأساة التي تأكل اليوم الأخضر واليابس».**[1]

هذا الحوار الذي كان بين الكاتب وابنته أكّد لنا معرفته الراسخة بالتاريخ وهو يلاحظ أنّ الفترة السابقة تحيل إلى قرون مشحونة بالحروب المتواصلة والموت، ويبرز أكثر في قوله: «**ماذا بقي من إيكوسيوم ؟**

فقد ولدت كمدينة في القرن السادس قبل الميلاد. تصوّري هذه العراقة المذهلة ؟

كانت علاقاتها واسعة مع الجهة الأخرى من المتوسط خصوصا مع إيطاليا الجنوبية والمستعمرات الإغريقية، وبعد سقوط قرطاج في سنة 146 قبل الميلاد دخلت مباشرة ضمن

---

[1]- رواية ذاكرة الماء ، ص 185 – 186.

المملكة البربرية المستقلّة عن موريطانيا، لتدمج عندما لُتِّنت في القرن الأوّل ميلادي في موريتانية القيصرية، وبعد تدمير أجزاء كبيرة منها أُعيد بناؤها في القرن العاشر زمن الزّيريين ليصبح اسمها فيما بعد جزائر بني مزغنّة، مرّة أخرى دمّرت العديد من أجزائها في مرحلة الإبادة الأولى عندما كان الأتراك يتحصّنون بحيطانها».[1]

ويطرح هذا المقطع إشكالا في غاية التعقيد مع المقطع الأول، فكيف يمكن للأتراك تدمير العديد من أجزاء الجزائر وهم الذين حموا البلاد من خطر الإسبان؟ كيف يمكن أن نوفّق بين السلم والحياة والتسامح والحرب المتواصلة والموت تحت ظلّ الأتراك ؟

لرفع حدود التناقض الموجود على هذا المستوى يلتقي هذا النص بالسياقات السردية التي يحيل إليها والمضامين الدلالية التي يتفاعل معها، فاستنادا إلى الدلالات المسجّلة في النص التالي: **«كُتب داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة».**[2]

نلاحظ أنّ هذا النص يحيل مباشرة إلى إقناع القارئ بحقيقة ما يجري في اللّحظة الحاضرة، وأنّه ليس وليد اللّحظة الرّاهنة، وإنّما تعود جذوره إلى دخول الأتراك الجزائر. فهذا البلد تهافت عليه الغزاة وباعوا خيراته إذ يقول: «**فالغاوون الأتراك لم يغيّروا من عاداتهم وتقاليدهم، اللّبن والانتفاخ والساطور والقرصنة والتدرّب وبيع الحيطان الواحد بعد الآخر، كانوا يبيعون الأسوار الغليظة لدرء هجمات الأعداء، ويبيعون مفاتيح المدينة للّذي يعطي أكثر».**[3] وبالتالي يُقدّم التاريخ هنا على أنّه مجموعة من الأحداث المتّسمة بالشدّة والباعثة على الخوف والرعب، والتي استمرّت أزمانا واحتقنت الأزمات إلى أن انفجرت في أحداث أكتوبر 1988 الأليمة.

وهذا ما يدلّ على غياب قنوات التواصل والحوار بين السلطة والشعب، وهو ما دفع بالكاتب إلى إخراج نصه **ذاكرة الماء** ليُدين السلطة، وفق الاستناد إلى آليات منطقية يتمّ فيها بناء الفعل الإقناعي من داخل النص "**فهي تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذّات**".[4]

---

(1)- رواية ذاكرة الماء ، ص 175.

(2)- المصدر نفسه ، ص7.

(3)- المصدر نفسه، ص175- 176.

(4)- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 263.

أما في **سيرة المنتهى** يتشكّل الخطاب التاريخي في النص من خلال الاتّكاء على المؤشّرات الزمنية الدّقيقة الدالة على حوادث تاريخية معيّنة، وما يلفت انتباهنا هو حرصه الشّديد على استدعاء التاريخ الأندلسي؛ لأنّه من أصول موريسكية كما يقول، لذلك استعار شخوصا ووقائع بدا معها الخطاب التاريخي في بعده الأندلسي سمة تطبع نصوصه، مع العلم أنّ التاريخ الأندلسي الذي وظّفه في المحور الأوّل من سيرة المنتهى موجود في البيت الأندلسي.

لقد اختار الكاتب حقبة تاريخية معيّنة من التاريخ الأندلسي تمثّلت في المراحل الأخيرة من سقوطها في يد الإسبان، وآخرها مدينة غرناطة. وما يلاحظ على الكاتب أنّه دائما يلوم طارق بن زياد على عملية الفتح ويتمنّى في قرارة نفسه لو لم تُقدِم العرب على هذه الخطوة، لما نُفي أجداده من تلك البلاد التي لم تكن لهم أصلا ويظهر ذلك في حوار متخيّل أجراه مع جدّه الرّوخو:

«–...**لقد سرقوا منّا أرضا حفرناها من الرّماد وبنيناها كما تشتهي العين والقلب والأذن.**

– **يا جدّي، لكنّها لم تكن أرضكم دخلتموها غازين كغيركم. ماذا كان بإمكان طارق أن يفعل سوى أن يرمي بجنده نحو الموت في آخر قفزة شرف انتحارية، كلّفوه بما لم يكن قادرا عليه.**

– **طارق حمّلوه بشيء لم يكن يعرفه وخاضه كأيّ بطل عندما يجد نفسه أمام حرب عليه أن يخوضها، لم يكن يعرف أنّ المكائد وراءه كانت كبيرة يا ابني**».[1]

نلاحظ أنّ هذا الاستدعاء لم يكن سردا حقيقيا للتاريخ بل هو سرد جمالي ممزوج بالخيال، يعبر عن رؤيته الإيديولوجية في إطار أدبي خالص؛ لأنّ المعروف عن عملية فتح الأندلس بدأ التخطيط لها في خلافة عثمان بن عفان و لم تتحقّق إلا مع موسى بن نصير الذي أرسل مجموعة من الجند يستطلعون الأمر هناك –في الأندلس–، وبعدما تأكّد لهم أنّ الفتح قريب أرسل جيشا بإمرة طارق بن زياد، وتمّت العملية في إطار زرع الإسلام.

وهذه هي الخطوة الأولى التي ينكرها الكاتب؛ لأنّ ما حدث للأندلس والموريسكيين في رأيه كان بسبب حماقة **طارق بن زياد** حيث يقول: «**لم تكن أرضنا، صحيح، ولكن أجدادي هم من غرس يباسها، وأثّث فراغها. أعرف أنّ كلّ شيء ليس منّا وليس لنا، سيعود إلى ذويه طال**

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 47.

الزمن أو قصر».[1]وهو ما نجده في البيت الأندلسي إذ يقول: «**أحيانا أسأل نفسي لماذا رحل طارق بن زياد؟ أيّ جنون أصاب عينيه وقلبه؟ لماذا زحف نحو أرض الغير ونسي أنّ له أرضا تحتاج إلى يديه، وإلى قليل من الحبّ والصبر؟ لماذا رمى نفسه وناسه في بحر لا شيء فيه كان يضاهي الموت؟ مات الذين رافقوه قبل أن يصلوا إلى الضفّة الأخرى؟ ومات الباقون على أرض لم يكن يُعرف مداها ولا ناسها؟ أصرخ أحيانا بلا صدى: لماذا يا طارق حوّلتنا إلى ثغريّين وكنّا أبناء أرض مليئة بالسخاء، يجب أن تقف أمام المرآة فقط لترى ما فعلته بأحفادك؟ كم يلزمك من الوقت لتدرك أن جرحك كان كبيرا وجراحات ومناف لا تداوى، ستقول لي إنك أنشأت ما اشتهيته؟ ولكنّك بنيت لنا منفى وثمانية قرون من الأسئلة والحيرة التي لم تنم يوما واحدا طوال هذا الزمن: متى نركب الرّيح مرغمين، ونُساق خارج هذه التربة؟**».[2]

إنّ الروائي يستثمر التاريخ الأندلسي وفق منظور يجمع بين الرّمزي والإيديولوجي، وكان لومه لطارق بن زياد الدّعامة الأساسية لما ذكره من أحداث تاريخية متعلّقة بالحروب الأخيرة في غرناطة، هذه الرؤية التاريخية تكشف درجة إلمام الكاتب بالمعرفة التاريخية من أحداث وشخصيات وأمكنة وأزمنة، ويتّضح لنا اهتمامه بالموريسكيين كونهم أجداده كما يقول دائما.

هذه البداية كانت عبارة عن تخييل تاريخي داخل السياق النصي، ولم يوثّق المعلومات التاريخية الأولى المتعلقة بعملية الفتح؛ لأنه تناولها من منظور خاص فيقول: «**ثمانية قرون ونيف ليست سهلة. كلّ شيء كان قد تغيّر لكن المشكلة هي أن كلّ الأجيال السابقة عاشت رخاء، وكان لابدّ أن يدفع الجيل الأخير الثمن قاسيا. الأقدار اختارت جيل الحواف، جيلي. حملنا سلاحا لندافع عن حقّ صنعناه فقط، تركنا ملمسا جميلا على الأرض ،لكن ذلك كلّه لم يشفع لنا ولا لأجدادنا. من يتذكّر اليوم ما منحناه لمدننا؟**».[3]

إنّ هذه الأسئلة التي تعذّب كيان الرّوائي نحسّ فيها صرفا للتاريخ الإنساني واستدعاءً للقدر؛ لأنّه وسط حكاية مغلقة يصوغها القدر الذي يسخر منه ويعبث به وبأقداره الآتية، وهنا يُكتشف مأزق الإنسان في هذا الوجود، والسؤال الفلسفي الميتافيزيقي الذي حيّر الكثير من أصحاب العقيدة والفلسفة **هل الإنسان مخيّر أم مسيّر؟**.

---

[1]–رواية سيرة المنتهى، ص 47.

[2]– واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2010،ص 153.

[3]– رواية سيرة المنتهى، ص48.

ويبقى السؤال مطروحا؛ لأنّنا نلاحظ صراعا بين القدر والخوف، وبالتالي نقع في مأساة حقيقية ظهرت في وضع الإنسان الذي يعتقد أنه يعلم وهو لا يعلم، فرحلة **طارق بن زياد** كانت لإنشاء حضارة إسلامية في بلاد أعجمية، لكن النتائج كانت عكسية على الأحفاد من بعده ويؤكّد الكاتب فعل القدر في ذلك حيث يقول: «**للأقدار سلطانها. لكنّنا نقاومها، أحيانا ننجح وفي أحيان أخرى ننكسر على حوافّها التي لا تعرف الرّحمة. في النهاية سارت الأشياء وفق ما خطّته الأقدار التي لم نكن نراها ولا نقرأ عواقبها**».[1]

إنّ الموضوع الذي جاء في هذا المقطع السردي التاريخي أتى من خلال ذاتية معيّنة كما لاحظنا لأن الموضوعية كما يقول حسين خمري: «**تقدّم التاريخ بأشكال مهمّشة، ذلك أنّ ما يصنع الأحداث التاريخية هو تشابك المواضيع والمواد التي تساهم في صناعة التاريخ، وهكذا يكون الهدف من تفكيك التاريخ ونقده هو إزاحة الغشاء عن المناطق المظلمة منه والكشف عن المسكوت عنه**».[2]وهو ما سعى الكاتب إليه، حيث حمّل التاريخ بأفكار إيديولوجية خاصة التاريخ المنسي المتعلّق بالمورسكيين ومحاكم التفتيش المقدّس، ولملم الحقائق بانتقاء الأحداث التي تخدم النص وتكوّن وحدات سردية تؤلّف جسد النص وتصنع تيمة في حدّ ذاتها.

فهو لم يتطرّق إلى مآثر المسلمين في الأندلس ولكنّه دائما يركّز على الحروب الخاسرة التي كانت بإمرة **فردناندو دي كردوبا فالور** الملقّب بـــــــ**محمد بن أمية**، وانتهت بطرد المسلمين نهائيا من أرض بنوها وشيّدوها، وهذه النظرة السلبية التي تكتنف الكاتب راجعة إلى جزمه المطلق بأنّ أجداده من المُرحّلين الذين حُرموا أرضهم، وأنّ الجزائر ليست بلده الأصل، وكلّ هذا كان اعتمادا على مرويات الجدة فقط، لذلك يلتقي دائما مع هذا التاريخ ويجدّد علاقته به، ولكن تتحول هذه المادّة إلى ضاغط يدمّر النص نظرا لهيمنة الأحداث التاريخية وتكرارها، خاصّة أنّ القارئ اطّلع عليها في البيت الأندلسي، فخرجت الكتابة عبارة عن درس تاريخي في المحور الأول ومحور سرفانتس.

ورغم أنّ الكاتب يصرّح في الكثير من الأحيان بأنّ التاريخ ليس من اهتمامه إلا أنّنا نجده تتبّع المحطات التاريخية للأندلس بدءًا من معركة جبال **البُشرّات** حيث يقول الروخو: «**قضيت**

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 52.

[2]– حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 124.

سبع ليال بلا نوم ولا راحة. أفكر في الاستسلام للمحاكم الكنسية أم الاندفان في الجبال مع من سبقوني؟ في نهاية المطاف التحقت بشباب البشرات السبعين الأوائل الذين غادروا حي البيازين باتجاه مقاومة سيدي الهمام الدون فرداندو دي كردوبا فالور».[1]

لقد أحال هذا القول إلى الخطاب التاريخي وهو ما يطبع نصوص الكاتب؛ إذ يوظّف تقنيات وأساليب متنوّعة في تمثيل التاريخ، فيحدّد الزمن والمكان للأحداث التي جاورت سيرة الروخو، وهي تعتبر سندا تاريخيا هاما دعّم السرد التاريخي ورسخه للمتلقّي ومن ذلك: "**أول يناير 1567 اليوم الموافق لسقوط غرناطة نهائيا واتخذته اسبانيا عيدا لها، في ظلال اليأس والخوف نشبت الثورة في غرناطة في ليلة عيد الميلاد 24 ديسمبر 1568.كانت حرب الطّلقة الأخيرة أو طلقة الرحمة منذ سقوط غرناطة**".[2]

إن هذا التأريخ مع الأسف لم يكن مطابقا لما جاء في كتب التاريخ، لأنّ غرناطة سقطت نهائيا سنة 1492م الموافق لـــ 897ه "**حين استسلم أبو عبد الله محمد الملك الصغير وسلّم غرناطة آخر حصن إسلامي في الأندلس للملكين الكاثوليكيين فرناندو وإيزابيلا.** [3] **ووُقّعت المعاهدة قبلها بأشهر في 25نوفمبر1491 الموافق لـــ 21محرم897ه.**[4] ومع ذلك قدم الكاتب التاريخ مفارقا للأصل مع أنّه يشتغل كثيرا على تاريخ الموريسكيين بالتّحديد.

وهذا التاريخ كان المنطلق لكثير من الأحداث التاريخية التي أعاد الكاتب صياغتها حيث يتداخل التاريخي والتخييلي في الآن ذاته، وتعتبر "**عملية عودة أو استعادة للفترة التاريخية المحكية بكلّ ما فيها من عوالم وأحداث وبشر وتفاصيل، وهذا وحده يتطلب جهودا هائلة لامتلاك المعرفة الكافية عنها**".[5] وفي هذا حاول استنطاق التاريخ عبر مسيرة جدّه الروخو، وذكر الحقائق الماضية المتعلّقة بالموريسكيين، ويتناوب مع جدّه في سرد الأحداث بحثا عن الحقائق التاريخية والمتخيلة.

فبعد ذكره لتاريخ سقوط غرناطة يتحدّث عن الموريسكيين أو المدجّنين، وهم المسلمون الذين اعتنقوا المسيحية ظاهريا ويذكر ما جرى لهم من تبعات تسليم غرناطة حيث أُصدرت

---

(1)– رواية سيرة المنتهى، ص 56 .

(2)– المصدر نفسه، ص 57.

(3) – عبد الرحمن علي الحجي: التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار القلم، بيروت، ط2، 1981، ص 568.

(4)– المرجع نفسه، ص 552.

(5)– نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، ص 42.

العديد من المراسيم التنفيذية التي تقضي بتنصير المسلمين في غرناطة يقول: «**فقد أصدر في عام 1501 الملك فرديناند وزوجته الملكة إيزابيلا مرسوما ملكيا يقضي بضرورة تنصير المسلمين، فحاول بعض مسلمي غرناطة الاحتجاج ببنود اتفاقية التسليم، فإذا هي لم تعد تساوي قيمة الحبر الذي كتبت به**».[1]

ونلمس هنا تاريخان: الأول مصرّح به لكن فيه اختلاف؛ لأنّ التاريخ الأول المذكور يطابقه في المصادر إخراج المسلمين من غرناطة وكان في"**يوم الثلاثاء اليوم العشرون من شهر يوليو سنة 1501 الموافق لــ 4 محرم سنة 907هــ صدر أمر من المِلكين بمنع وجود المسلمين في مملكة غرناطة**".[2] أمّا عملية التنصير فكانت سنة 1502 وهو ما أدّى إلى تشتيتهم في العديد من مناطق إسبانيا ممّا دفع إلى قيام ثورة فرناندو القرطبي الذي استعاد اسمه العربي وهو من بني أمية، لكن الملك فيليب الثاني قضى عليهم وصدر مرسوم آخر وهو الطرد النهائي للموريسكيين بعدما عانوا من ويلات محاكم التفتيش المقدس.

أما التاريخ الآخر الذي نستخرجه من قوله: «**فحاول بعض مسلمي غرناطة الاحتجاج ببنود اتّفاقية التسليم**» فهو يحيل إلى يوم 25 نوفمبر 1491 والتي طبّقت يوم 2جانفي 1492 وتنصّ على احترام المسيحيين لممتلكات المسلمين ومعتقداتهم، واستعمال الشريعة الإسلامية كمصدر للقضاء، بل شدّدت على السماح بعودة المسلمين الذين ذهبوا إلى شمال إفريقيا و لم ترقهم الحياة هناك. لكن هذه الاتفاقية نُقضت.

نلاحظ أنّ الكاتب استغلّ التاريخ لخدمة أغراضه الإيديولوجية والفنية حتى أصبح التاريخ كما يقول سعيد علوش: «**مادّة طينية تأخذ كلّ الأشكال التي يمنحها تخيّل الكاتب إياها**».[3] فهو لم يصوّر الحقيقة التاريخية المطبقة بقدر ما جسّد موقفا ورؤية معينة لهذا التاريخ؛ لأنه أحسّ بالخيبة القومية إثر الهزائم المتكرّرة للمسلمين في الأندلس.

ولقد عُني الكاتب بتسلسل الأحداث زمنيا وصلتها ببعضها البعض، حيث اشتغل على النصوص التاريخية التي لم تتراجع هيمنتها في السرد، كما أنّه لجأ إلى التحويل والتغيير عن طريق إدماج وجهة نظره من الوقائع التاريخية الماضية؛ لأنه عندما يتعرّض لسرد ما قامت به محاكم التفتيش المقدس يعود إلى عملية الفتح، ويعيد تركيبها بما يتناسب وتوجّهاته الإيديولوجية حيث

---

(1)– رواية سيرة المنتهى، ص 77.

(2)– علي مظهر: محاكم التفتيش في إسبانيا والبرتغال وغيرها، المكتبة العلمية، دط، دت، ص 26.

(3)– سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 27.

يقول: «**ثمانية قرون ونيف وكأنّ شيئا لم يكن. كلّ شيء عاد إلى طبيعته الأولى كما كان، أو كما يجب أن يكون. وكأنّك يا طارق بن زياد ما صرخت وما فتحت، وكأنّك يا موسى بن نصير ما عزلت وما تولّيت، وكأنك يا عبد الرحمن الداخل ما رفعت سيفك وما دخلت، وكأنك يا عبد الرحمن الناصر ما ناورت وما استخلفت، وكأنك يا منصور بن أبي عامر ما قتلت وما حجبت، وكأنك يا محمد الصّغير ما بعت وما اشتريت لتنفذ من خرم الإبرة كأيّ خائن صغير، كأنّكم جميعا لم تكونوا، كأنّي لم أكن**».[1]

إنّ استدعاء الروائي لهذه الشخصيات التاريخية بدءاً من طارق بن زياد إلى آخر ملوك غرناطة إنّما ليجسّد موقف التراجع والانهزام والتخاذل وموت الأمة العربية في الأندلس، فقد حمّل الكاتب شخصية طارق بن زياد ما حصل للعرب في جميع كتاباته، وتنتابه حالة الحزن والألم والفاجعة التي تعكس رغبته في الصّراخ لأنّه لم يتحمّل ما أصاب أجداده من تهجير وتعذيب فيقول: «**فجأة شعرت بفيض من الألم ورغبة كبيرة في البكاء. لا أدري لماذا؟ ربّما لأنّي شعرت بقسوة آلامه**».[2]

لقد تعامل الكاتب مع الشخصيات التاريخية خاصّة طارق بن زياد و سيد أحمد بن خليل الروخو دون التخلّي عن تاريخهما الذي يبقى مرجعهما الخارجي، حيث بنى عالما خاصا انطلاقا من التاريخ الذي نعتبره هدفا وغاية للتسلّل إلى هذا التاريخ وتحليله كمادّة سردية محكية في إطار سرد تخييلي تاريخي حافظ على أمكنته وأزمنته.

ومن خلال هذا نكتشف أنّ إعادة الكاتب كتابةَ التاريخ الأندلسي وتاريخ غرناطة بالتّحديد كانت استنساخا في بعض جوانبه، وإضافة تغييرات ممكنة تقوم بتدميره لكنّها تمنح نصا جديدا وعالما خاصا فيه الأبعاد الفكرية للكاتب؛ "**أي أنّه قام بتفكيكها وإعادة تركيبها بما يلائم الغرض الذي يرمي إليه، أو بحسب دواعي التّخييل**".[3]

و لم يكتف الكاتب بسرد المادّة التاريخية المتعلقة بالروخو فقط، بل انتقل إلى سيرفانتس حيث يقول: «**في فوضى الخوف وُجد رجل كبير اسمه ميغيل سرفانتس أو الرجل الأعسر الذي تتماهى صفاته مع صفات جدّي، حتى أنّي تبنّيته جدّا في ما كتبته. لم يتحمّل الظلم فصرخ**

---

[1]– رواية سيرة المنتهى، ص 86.

[2]– المصدر نفسه، ص 86.

[3]– سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص66.

بصوت مكتوم، لكنّه صرخ ودافع عن الذين شلّت أياديهم وسقطت أسلحتهم وسرقت مدنهم أو بيعت على رؤوسهم».[1]

هذه الإشارة في النص دعانا الكاتب من خلالها إلى تتبع هذه الشخصية التاريخية التي كان لها أثر كبير على كتاباته خاصة رواية حارسة الظلال، وهذه الشخصية من الأندلسيين الذي طـــردوا من بلادهم، حيث أراد الكاتب ترسيخها في ذهن القارئ، وما يلفت الانتباه أنّ الكاتـــب ركّـــز كثيرا على الإيهام حتى يوقع القارئ في صدام مع نفسه هل يقرأ تاريخا أم تخيـــيلا؟ لأنّ الحـــدود الفاصلة بينهما ضيقة جدّا، ومثلما جعل التاريخ حاكما على المحور الخامس من النص كان التّاريخ منسوجا في إطار تخييلي برزخي مع شخصية **زريدة**، وتعرّض الكاتب لحياة سرفانتس عندما غادر الأندلس ومكث في المحروسة وحاول الهرب عدّة مرات.

فذاكرة الكاتب التاريخية مكّنته من خلق حركة درامية مزج فيها الحاضر بالماضي، وجعـــل القارئ يعيش ماضي سرفانتس دون الشعور بهذه الحركة الارتجاعية إلى الوراء، ومن ذلك قولـــه: «**حلمي الأكبر كان العودة إلى أرضي والاحتفال بي كبطل من أبطال ليبانت، كـــلّ شـــيء تم بشكل سريع بعد خيبة لم أكن أنتظرها. كنت في قمّة حزني بعد زيارة رجال الـــدين الثلاثـــة المحروسة لإنقاذ الرهائن، الذي كسرني وأدخلني في غيمة سوداء هو أنّه عندما وصـــل رجـــال الدين الثلاثة لم يسألوا لا عنّي ولا عن وضعي، الأخ جورج دي أوليفـــار، الأخ جـــورج دي أونغاي، والأخ جيرونيمو أنتيش نسوبي ، تماما وهم يقدّمون قوائم من يجب إنقـــاذهم، فقـــد وصل الثلاثة إلى المحروسة محمّلين بكمّيات من النقود والذهب والسلع، اتّخذ سيّدي دالي مامي قرارا مهمّا عندما عرف تواضع ما كانوا يحملونه معهم، احتفظ بقسطه الخاص ونصحهم بدفع فدية رودريغو، أخي، التي كانت 300 دوقة والعودة به على الأقل إلى إسبانيا أحسن مـــن لا شيء، وهو ما حصل بالفعل لم أقبل بهذا القرار، فقد شعرت بمرارة الإهمال ولكنّي سرعان مـــا احتضنت أخي وأنا أذكّره: *أرجو أن لا تنسيك حروب دون خوان النمساوي أخاك، قلل من مغامراتك ويقينك. أرجوك. قال بيقين حقيقي قرأته في عيني رودريغو: لا تهتم. سنخرجك من هنا سأجمع الفدية وأعود*».**[2]

---

[1]- رواية سيرة المنتهى ، ص 359.

[2]-المصدر نفسه، ص390.

إنّ عودة الكاتب إلى المحطّات الهامة من حياة سرفانتس وأهمّ الأحداث التاريخية التي مرّ بها جعلنا نتعايش معها ونعيش الخيبة النّفسية التي ألّمت به؛ لأنّه لم يُحرّر بعد، واستوطن في نفسه الشعور بإهماله وهو ما انتقل إلى القارئ الذي أحسّ بآلامه وخيبته الكبيرة؛ لأنّ الكاتب نقل هذه الأحداث على لسان سيرفانتس ممّا جعلنا نرى أنّ النص التاريخي يتماهى مع السرد.

ونلاحظ أن درجة تأثر الكاتب بسيرفانتس كبيرة جدا؛ لأنه عندما يستحضر أقواله يغير نمط الخط ويميزه عن السرد ويسمح له بالكلام والحوار مع الشخصيات التاريخية، مثل حسن آغا ودالي مامي، والشخصيات المفتعلة في الخطاب السردي كشخصية زريدة، وهكذا يتركها على عفويتها حتى تقدّم التّفاصيل الدقيقة للحياة المعيشة، وما استخدامه لضمير المتكلم إلاّ للدّفاع عن هذه الشخصية التي تعرضت للإهانة كثيرا، وهذا الموقف تبناه الكاتب؛ لأنّه تعرض للإهانة من قبل الأستاذ الذي كان يدرّسه اللّغة العربية،حيث كتب على ورقة بيضاء "أنا حمار دون كيشوت" وألصقها على ظهر واسيني وطلب منه الدوران على الصفوف، هذه الإهانة جعلت الكاتب يبحث كثيرا في تاريخ هذه الشخصية ويستحضر أقوالها وأفعالها من أجل إنطاق المسكوت عنه في كتب التاريخ، فجعل من سيرفانتس شخصية حيّة تغادر زمنها وتعيش الحاضر الذي ابتدعه الكاتب لها لتنقل أحاسيسها إلى القارئ.

إنّ إقحام الكاتب للتاريخ الأندلسي في نصه الذي وسمه بالسيرة كان ذريعة للتهرّب من شباك السيرة الذاتية وتضمين متنه حكايات جانبية، فقصص الروخو موجودة كلّيا في رواية البيت الأندلسي ورواية رمل المايا، و لم يكن هناك داع لتوظيفها في سيرة المنتهى خاصة وأنها تهلّلت بداية السيرة مما أوقع الملل في نفس القارئ الذي كان مجبرا على إعادة قراءة التاريخ، وهي لم تغن الموضوع الرئيسي وإنما خلقت لنفسها نصوصا مستقلة يمكن حذفها من الإطار العام للسرد وتكون بنية سردية قائمة بذاتها.

فاستراتيجية التناص التي وظّفها الكاتب في نصّيه لا يمكن للقارئ العادي اقتحام غمارها إلاّ إذا عاد إلى النصوص السابقة التي استلهم منها الكاتب مادّته وكان لها الأثر الظّاهر على كتابته،فقد حوّل التاريخ إلى خطاب سردي عن طريق استنطاق الشخصيات بضمير المتكلم واستدعاء أقوالها وأفعالها استجابة لقناعته الإيديولوجية، وسعيا منه إلى خلق قيم فنية جمالية.

الخاتمة

الخاتمة

مما سبق عرضه نلاحظ الجدل القائم بين الرواية والسيرة الذاتية، والمزج بينهما له مبرراته ودوافعه نظرا إلى تداخل هذين الجنسين الأدبيين وتقاربهما، ونخلص إلى جملة من النتائج هي:

- الرواية نص سردي تخييلي، والسيرة الذاتية في أبسط تعريفاتها هي نص سردي توثيقي، ولكن لا يوجد تعريف جامع مانع لها، وهي أكثر الأجناس استعصاء على التعريف. والفرق بين الرواية والسيرة الذاتية يكمن في كون الأولى ذات أحداث وشخصيات خيالية، وبالتالي لا وجود للتطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، أما الثانية فأحداثها حقيقية وشخصياتها واقعية، ويتطابق المؤلف مع السارد والشخصية الرئيسية.
- إنّ الحدود الفاصلة بين الجنسين واضحة ، إلا أنّه في بعض الأحيان يصعب علينا تصنيف النصوص؛ لأن الكاتب يوظّف التقنيات السردية السيرذاتية في الرواية، ونجد في السيرة الذاتية استثمارَ الكاتب للأساليب السردية الروائية بما فيها الخيال، ومن هنا جاء جنس رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية الروائية.
- من خلال تحليلنا لنصّي **ذاكرة الماء** و**سيرة المنتهى** للروائي واسيني الأعرج، انتبهنا للالتباس الذي أوقعنا فيه المؤلف الذي يرتدي قناع الرواية في النص الأول ويضع قناع السيرة الذاتية في النص الثاني، ومن أجل أن نطرح التعالق بينهما اعتمدنا على مجموعة من الحقائق والمبادئ التي أرساها فيليب لوجون، وانطلقنا من المؤشر الأول لمسألة التجنيس وهو الميثاق، حيث يطرح الكاتب الميثاق الروائي على غلاف **"ذاكرة الماء"** ويعلن نيّته الصريحة في كتابة نص تخييلي، لكن المؤشر الثاني الذي جاء في المقدمة يعلن أن هذا النص هو سيرة ذاتية انطلاقا من المؤشرات التي قدمها الكاتب من خلال تحديد الفترة الزمنية، واستعانته بمخزون الذاكرة الذي أراد إخراجه إلى النور قبل أن تغتاله رصاصة طائشة، فهذه المقدمة أربكت القارئ في تحديد طبيعة النص أهو سيرة ذاتية أم رواية؟

وهذه التقنية كانت من الألاعيب الفنية للسرد يستخدمها الكاتب من أجل التمويه وتحقيق غاياته الفنية.

- يُبرز الكاتب في **سيرة المنتهى** على الغلاف مصطلح **"رواية سيرية"**، وهو بهذا يوجّه المتلقي إلى آلية القراءة المزدوجة التي توجّهه إلى الجنسين في الآن ذاته–الرواية والسيرة الذاتية– وهنا يكون قصد الكاتب واضحا، وهو وضعه ميثاقا حاسما في تحديد هوية النص، إمّا أن يكون رواية أو سيرة، ولكن القارئ بدوره مثله مثل الكاتب من خلال قراءته القوية والمقنعة والمبرّرة في الآن ذاته يمتلك السلطة في إعادة تجنيس النصين حتى وإن خالف الكاتب.

- من خلال عملية النقد التحليلي اكتشفنا التطابق الموجود بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية في نص **ذاكرة الماء**، مع العلم أن الكاتب عمد إلى التمويه في أسماء بعض الشخصيات مثل اسم زوجته وابنه، غير أن هذا لا ينفي وجود التطابق الكلي. كما استنتجنا أن النص هو عبارة عن **رواية سيرية**؛ لأن الكاتب وظّف محطّات مختارة من حياته وأدرجها في إطار الحدث العام للرواية، أما **سيرة المنتهى** التي يحدث فيها التطابق الكلي بين الثلاثية (المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية) فنعيد تجنيسها في خانة **السيرة الروائية**؛ لأن الكاتب يعلن منذ البداية أنه بصدد كتابة سيرة ذاتية، لكنّه يستخدم الإطار الفني للرواية ويقوم بإخراجها للقارئ في حلّة مغايرة لما عهدناه في السير الذاتية التي وُجدت منذ القديم، وهنا نلاحظ أن **مسألة التجنيس لم تعد في يد الكاتب بل انتقلت إلى القارئ وسلطته.**

- من خلال كتابة واسيني الأعرج للسيرة الذاتية يُنشّط ذاكرته ويجعلها تُفصح عن مخزونها، وبالقدر الذي كشف فيه مكنوناته استخدم تقنية المناورة والمراوغة من أجل تمويه القارئ وإبعاده عن مسار السيرة الذاتية قليلا، وهذا ما يجعلها تتسم بالطابع الانتقائي لما يُستعاد، حيث يفصّل في بعضه ويبقي الآخر في دائرة الظل وهذا ما يبرّر حضور القصدية بشكل

ملفت للانتباه، وقد بلغ الذروة القصوى في **سيرة المنتهى**؛ لأنه سعى إلى تأكيد ذاتيته ووجوده في العالم، وكأن رغبته هي تقديم صورة استثنائية مميّزة عن نفسه.

- تعتبر السيرة الذاتية بالنسبة إلى الكاتب وسيلة ضدّ الموت والنسيان في كلا النصين، وهو ما يعلنه صراحة في مقدمة **ذاكرة الماء** وفي الكثير من الحوارات التي يجريها، حيث ينشئ خطابا سرديا ينبض بالحياة والتاريخ والفن معا، وقد حرص على إبراز أثر مجتمعه وبيئته في حياته وتوجّهه الفكري الأدبي، كما أكّد على ألّا تضيع حادثة أو موقف له دلالته في حياته، وحتى يقف القرّاء والدارسون والباحثون من بعده على أحداث حياته وآثارها وقوفًا صحيحًا، مثل حادثة سرقة كتاب ألف ليلة وليلة من المسجد وما ساهم به هذا الفعل من إثراءٍ لخيال الكاتب، وبعض الحوادث التي منحته عمرا أطول جعلته يخلّدها في النّصين، كما لا ننسى التجربة العاطفية التي مرّ بها و أثرت فيه فخلّدها في **سيرة المنتهى** ليعبّر عن مشاعره تجاه هذه التجربة.
- لقد أنتج الكاتب سيرة ذاتية تأخذ من الرواية بعض طرقها وقوانينها وأشكالها، غير أنها تختلف عنها في الطّابع الذاتي والصدق الواقعي التاريخي الذي يسمها، وتبتعد عن الخيال الخلّاق في **ذاكرة الماء**، لكنّه يعدّ المحرك الأول في **سيرة المنتهى** والدافع المناسب ليسترجع ما مرّ به من حوادث في إطار فنّي، حاول فيه الكاتب أن يفلت من قبضة السرد الكلاسيكي، حيث تنوّعت الشبكة السردية ولم يسيطر الكاتب على السرد من بدايته إلى نهايته، بل شاركته الشخصيات الموظّفة بدرجات متقاربة، وبالتالي حضر في جميع المواقف، فحينا نجده مشاهدا وحينا آخر يكون في وضعية المشارك والمصاحب للأحداث، وفي أحيان أخرى يتملّص من السرد ليسلّمه إلى الشخصية المصاحبة، وبالتالي يتضاءل مستوى السارد العليم الذي يقدّم الأحداث ويحلّلها ويعلّق عليها.
- وفي **سيرة المنتهى** تبرز قيمة تعدد الرواة في العمل بوصفها ضرورة من ضرورات إخفاء صوت الروائي، لأن التنوع الحاصل في وجهات النظر جراء تعدد الرواة تتيح للسيرة الذاتية

فرصة أكبر من الموضوعية في عرض الحقائق وفي تفسير الأحداث وفق رؤى مختلفة ومتعددة؛ لأن الطريقة الصحيحة للنظر إلى الأشياء هي الطريقة التعددية. وسيكون صوت الروائي واحداً من هذه الرؤى المختلفة، وهذا بدوره سيتيح للقارئ فرصة أكبر للمقارنة بين وجهات النظر، ويخرج هو الآخر برؤية جديدة وهكذا يصبح القارئ مشاركاً فعلياً في بناء الرواية وفق رؤية منتجة جراء الموازنة بين مختلف الرؤى.

- من خلال عملية التناوب السردي استخدم الكاتب لغة متعدّدة المستويات، فإن صفت نفسه وكان في وضعية المونولوج أو الحديث النفسي استخدم لغة شاعرية تنبض حرارة وإيقاعا مؤثرة في نفس المتلقي، وإن كان في وضعية الحوار الخارجي نجده يستخدم اللغة الفصيحة حينا، ولكن تغلب اللّهجة العامية على الحوارات حتى يصبغها باللّمسة الواقعية، فحواراته قريبة جدا من عامّة الناس؛ لأن هدفه الأساس هو توخّي الصدق في أعلى درجاته ممّا جعله يترك معظم الحوارات كما علقت بذاكرته، وفي بعض المواقف يوظّف اللغة الفرنسية ولو بنسبة محدودة، وهذا التوظيف شبيه بعادات المجتمع الجزائري في الحديث وهو من مخلفات الاستعمار.
- احتوى النصان السّمات الفنّية للرواية والسيرة الذاتية في الآن ذاته، وهذا يعني أن الاسترجاع هو العمود والأساس الذي بني عليه كلا النصين، وكانت كلّها متعلقة بالأحداث؛ أي العودة إلى الأحداث الماضية انطلاقا من تذكّرها ووصولا إلى غاية الكاتب

الكبرى التي تتمثل في تقييدها فنّيا، حتى تعلق بذهن القارئ أحسن من التوظيف التاريخي الجامد، بينما قلّ حضور الاستباق بشكل ملفت للانتباه، ومع ذلك فهو أمر عادي؛ لأنّنا بصدد نص مبني على سرد الأحداث الذاتية الماضية.

- كان للزمن أثره على الأمكنة؛ لأنها تغيّرت من حيث أشكالها أو هندستها المعمارية ومن حيث أناسها، وكانت ممتلئة بالدلالة ولبّت حاجيات التأطير العام للسرد وحتى الإيهام كما شاهدنا في الفضاء البرزخي، وقد عبّرت الأمكنة عن الارتباط الوثيق مع الزمن من جهة ومع الشخصيات من جهة أخرى، وقد كانت في **ذاكرة الماء** تدلّ على القمع

والعزلة وعدم الاستقرار بسبب الخوف، وهو ما يبرز نفور الكاتب والشخصيات منها خاصة المدينة زمن العشرية السوداء، أمّا في **سيرة المنتهى** فقد كانت علاقة الانتماء واضحة سواء أكان ذلك في فضاء القرية أم في مدينة تلمسان.

– في تشكيل المكان الروائي يتحلى واسيني برؤية مزدوجة لضبط إيقاع هذا العنصر، هذه الرؤية تتمثل بقدرة الروائي على أن يعيش داخل عقل الشخصية، وهي تتعامل مع مكانها الخاص لكي يكون جزءاً منها وفي الوقت نفسه يكون بإمكانه ضبط علاقة هذا المكان بعناصر العمل الأخرى وفق تصور شمولي يتحاور إيجابياً مع العناصر الأخرى.

– لم يتخلّ الروائي عن ظاهرة التناص التي كان لها حضور لافت في تشكيل أبعاد رؤيته الفنية؛ لأن هدف الكاتب من السيرة الذاتية أن يخرجها في حلّة بهية للقارئ لكي تتحقّق لذّة القراءة، وقد ساهمت في التعبير عن خلجات الكاتب النفسية وبتنوعها ساعدت دلالاتها على تكامل العمل السيرذاتي، حيث كان لها بعد جمالي فنّي فساهمت بشكل كبير في الكشف عن القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية، وهو ما ساعد القارئ على الفهم والإدراك وجعله يبحث في النصوص التي وظّفها.

– احتلت المتفاعلات الإعلامية مساحة كبيرة في **ذاكرة الماء**، ومع كثرة القصاصات الصحفية والمقاطع الإعلامية المأخوذة من التلفاز أو المذياع إلا أنها كانت مكمّلة للرؤية الفنية، وكانت سندا لتحقيق ودعم الحقائق الذاتية والتاريخية. واستفاد الكاتب من الصوفية التي بنى عليها **سيرة المنتهى**؛ إذ عبّرت عن ثقافته الواسعة فجعل من هذه السيرة فسيفساء؛ لأنها سيرة ذاتية مصبوغة بصبغة صوفية خاصة.

– ما يدعّم أفكار الكاتب هو استناده إلى نصوص أدبية وشعرية وحتى أدبية شعبية توزّعت بين الأمثال والأغاني، وظهرت مقدرة الكاتب على إعادة صهر هذه النصوص سواء أكان ذلك عن طريق التحويل أم التضمين، وتعامله مع هذا المخزون الأدبي المتنوّع حرّك عواطفه الدفينة وساهم في إثراء الدلالة وشحن عواطف الشخصيات خاصة الشعر والأغاني الشعبية؛ لأنها أقرب إلى النفس وما يختلج بها من مشاعر، ومع تعدّد أشكال استحضار النصوص الشعرية فقد جاءت في مجملها منسجمة مع سياق الحدث ومع

نفسية الكاتب والشخصيات، وعزّزت سلطة المقول السردي بالمقول الشعري سواء أكان حاضرا أم غائبا يستخرجه القارئ بناءً على خلفيته المعرفية.

– المتفاعلات الدينية كان أثرها واضحَ المعالم في **سيرة المنتهى**؛ إذ كانت متوافقة مع تطوّر الأحداث خاصة أنّه اتخذ من الرحلة المعراجية سندا لإخراج السيرة الذاتية، وبالتالي كان للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف أثر بالغ في السيرة الذاتية؛ لأنه في الكثير من الأحيان يستخدم القرآن لاقتحام ما لم يفسّره المفسّرون، وهذا يبرز لنا أن الكاتب يعود إلى النص الديني حتى يكمّل الجانب التخييلي الإيهامي في **سيرة المنتهى**، ويحقق الرؤى الدلالية الخاصة به.

– يبرز من المتفاعلات الدينية والشعرية أنّ الكاتب لديه قدرة على استنطاق النصوص وامتصاصها، وإخراجها على شكل تراكيب لغوية من إنشائه، تتّسق مع الدوافع الشعورية والنفسية والفكرية التي حفّزت الكاتب على هذه التفاعلات المضمرة التي يخرجها القارئ بالبحث في مصادرها، ويلاحظ ما اكتسبته من دلالات إضافية في النص.

– تتميّز السيرتان باستنادهما على التاريخ، فالسيرة كما نعلم قريبة جدا من التاريخ، والكاتب لم يتملّص من سيطرته؛ إذ بنى **ذاكرة الماء** على التاريخ الجزائري في العشرية السوداء وعاد محطّات إلى الوراء وعرّف القارئ بتاريخ الجزائر القديم، أمّا **سيرة المنتهى** فقد بنيت في بدايتها ونهايتها على التاريخ الأندلسي الذي كان عتبة قاسية على القارئ يصعب تجاوزها لولا عقد الميثاق الذي ربطه الكاتب مع القارئ وتوجيهه إلى سيرذاتية العمل، وبالتالي تحول هذا التاريخ إلى ضاغط يدمر السيرة الذاتية؛ لأنه ذُكر إجمالا في **البيت الأندلسي**، ومع ذلك فقد استخدم التاريخ كمقاربة للواقع المعيش من خلال شخصيتي الروخو وسرفانتس اللّتين كانتا في قلب الأحداث التاريخية.

وفي الأخير نستنتج أن الكاتب خالف ما كان سائدا في الكتابة السيرذاتية، واتّكأ على النموذج الروائي من أجل إخراجها، واستخدم تقنيات عديدة بين تعدّد السرد وتناوبه وتعدّد المستويات اللغوية ومحاورة نصوص أدبية وغير أدبية، واعتماده على المصادر التاريخية والوثائقية، مما جعل السيرة الذاتية نصا ثريا تسري فيه روح الكاتب وأحداثه بمهارة فنية.

وتجدر الإشارة في نهاية هذا العمل إلى أننا سعينا في هذا البحث إلى الإلمام بتقنيات وطرائق الكتابة السيرذاتية عند الكاتب والروائي الجزائري واسيني الأعرج، ومع ذلك لا نزكيه أو ندّعي الكمال فيه، وإنما نعتبره دراسة تفتح المجال واسعا أمام الباحثين من أجل التعمق والتوسّع في تقنيات السرد السيرذاتي في الأدب الجزائري.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ- المصادر

- **الأعرج (واسيني):**

1-البيت الأندلسي، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2010.

2-ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

3-سيرة المنتهى، عشتها...كما اشتهتني، دار بغدادي، الجزائر، ط1، 2014.

ب- التفاسير

- **ابن أحمد المحلي (جلال الدين محمد) ، ابن أبي بكر السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن):**

1- تفسير الإمامين الجلالين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، دت.

- **ابن كثير (عماد الدين أبي الفداء إسماعيل):**

2- تفسير القرآن العظيم، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005.

3- تفسير القرآن العظيم، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط،2005.

4- تفسير القرآن العظيم، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط،2005.

- **ابن ناصر السعدي (عبد الرحمن):**

5- تيسير الكريم الرحمن في تفسير الكلام المنان، تقديم: محمد بن صالح العثيمين، تحقيق عبد الرحمن بن معلا اللويحق، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2009.

ت- الدواوين الشعرية

1- ديوان امرئ القيس، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004.

2- ديوان عنترة بن شداد، تحقيق: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2 ، 2004.

ث- المراجع العربية

- **إبراهيم (صالح):**

1- الفضاء ولغة السرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

- **إبراهيم عبد الدايم (يحي):**

2- الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، د ت.

- **إبراهيم (عبد الله):**

3- السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط1، 2003 .

- **إبراهيم (نبيلة):**

4- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، دط، دت.

- **ابن خلدون (عبد الرحمن):**

5- المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007.

- **ابن عربي (محي الدين):**

6- رسائل ابن عربي، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، دط، دت.

- **ابن قتيبة (أبو محمد) :**

7- الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين ضنّاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009.

- **أبو طالب (إبراهيم):**

8- الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، دراسة في التفاعل النصي، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، دط، 2004.

- **أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر):**

9- زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

10- الصوفية والسريالية، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

- **أحمد (راكز):**

11- الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نجيب سليمان في المسلة،دار الحوار للنشر والتوزيع، سور، ط1، 1995.

- **أحمد (مرشد):**

12- البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

- **أشبهون (عبد المالك):**

13- الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

- **أمين (أحمد):**

14- حياتي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2012.

- **آية وارهام (أحمد بلحاج):**

15- الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، دار الأمان، الرباط، دط، 2014.

- **الباردي (محمد):**

16- عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ،2005

- **بحراوي (حسن):**

17- بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

- **بويجرة (محمد بشير):**

18- بنية الزمن في الخطاب الروائي (1970-1986)، جماليات وإشكالات الإبداع،ج2، منشورات دار الأديب، 2008.

- **بلعلى (آمنة):**

19- تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

- **بن تميم (علي):**

20- السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2003.

- **بن جمعة (بوشوشة):**

21- سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار تونس، ط1، 2005.

- **بن سالم (عبد القادر):**

22- بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

- **بنكراد (سعيد):**

23- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، دط، دت.

- **بلعيد (صالح):**

24- دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،دط، دت.

- **بن مالك (رشيد):**

25- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر،دط، دت .

- **بوعزة (محمد):**

26- هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007.

- **ثامر (فاضل):**

27- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992.

- **جبار (سعيد):**

28- من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

- **الجراح (نوري):**

29- الفردوس الدامي – 31 يوما في الجزائر-، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، دط،2000.

- **حبيلة (الشريف):**

30- الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

- **حرب (علي):**

31- نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

32- الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

- **حرفوش (سلمان):**

33- إطلالات نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

- **حسين (سليمان):**

34- الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

- **حسين (الصديق):**

35- الإنسان والسلطة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.

- **حسن عبد الله (محمد):**

36- الحب في التراث العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990.

- **حسن القصراوي (مها):**

37- الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

- **حمد النعيمي (أحمد):**

38- إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

- **خليل (إبراهيم):**

39- بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

- **خمري (حسين):**

40- فضاء المتحول، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

41- نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

- **خوالدية (أسماء):**

42- الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

- **دراج (فيصل):**

43- الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

- **ديب (عايدة):**

44- تطور الأدب القصصي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

- **ديك (زهرة):**

45- واسيني الأعرج، هكذا تكلم..هكذا كتب، دار الهدى، الجزائر، 2013.

- **رشدي صالح (أحمد):**

46- الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3،دت.

- **رضوان (محمد):**

47- التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2013.

- **روحي الفيصل (سمر)**:

48- الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

- **الزعبي (أحمد)**:

49- في الإيقاع الروائي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

- **زيتوني (لطيف)**:

50- معجم مصطلحات نقد الرواية ،دار النهار للنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 2002.

- **زيدان (يوسف)**:

51- الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، ط2 ، 1998.

- **السد (نور الدين)**:

52- الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، دط، دت.

- **سالم الأمين الطلبة (محمد)**:

53- مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

- **سالم سعد الله (محمد)**:

54- مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد ،ط1، 2007

- **الشاوي (عبد القادر)**:

55- الكتابة والوجود، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

- **شراد (سهام)**:

56- واسيني الأعرج، قاب قوسين أو أدنى، حوارات في الرواية والكتابة والحياة من2004 إلى2014، منشورات بغدادي، ط1 ، 2014.

- **شرف (عبد العزيز):**

57- أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة،دط، 1992.

- **شكري هياس (خليل):**

58- سيرة جبرا الذاتية في- البئر الأولى والأميرات-، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

- **صابر عبيد (محمد):**

59- تمظهرات التشكل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيس السيرذاتية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2005.

- **صالح (صلاح):**

60- قضايا المكان الروائي، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997.

61- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

- **ضرغام (عادل):**

62- في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

- **ضويو (عبد العزيز):**

63- التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2014.

- **ضيف (شوقي):**

64- الترجمة الشخصية، دار المعارف ، القاهرة، ط4، دت.

- **عباس (إحسان):**

65- فن السيرة الذاتية، دار صادر، بيروت، ط2، 1996.

- **عبد الفتاح شاكر (تهاني):**

66- السيرة الذاتية في الأدب العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

- **عبد الفتاح طبارة (عفيف):**

67- مع الأنبياء في القرآن الكريم، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط9، 1981.

- **عساف (ساسين):**

68- دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي، الرؤية والرؤيا، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط1.

- **العشي (عبد الله):**

69- زحام الخطابات، مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، دط، دت.

- **عصفور (جابر):**

70- زمن الرواية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1999.

- **عطا نعيسة (جهاد):**

71- في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق،2001.

- **علوش (سعيد):**

72- عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986، دط.

73- الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

- **علي إسماعيل (عزوز):**

74- عتبات النص في الرواية العربية، دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- **علي الحجي (عبد الرحمن):**

75- التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار القلم، بيروت، ط2 ، 1981.

- **عودة (ناظم):**

76- جماليات الصورة، من الميثولوجيا إلى الحداثة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، مصر، لبنان، ط1، 2013.

- **العيد (يمنى):**

77- تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

- **فرشوخ (أحمد):**

78- تجربة جزائرية بعيون مغربية، دار الألوان الأربعة، تونس، ط1، 2012.

- **فضل (صلاح):**

79- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

- **فوزي حاج (سمير):**

80- مرايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

- **فوغالي (جمال):**

81- واسيني الأعرج، شعرية السرد الروائي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط،2007.

- **قاسم (سيزا):**

82- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1984.

- **الكعبي (ضياء):**

83- السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

- **ماجدولين (شرف الدين):**

84- ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

- **محمد السيد الحديدي (عبد اللطيف):**

85- فن السيرة بين الذاتية والغيرية في ضوء النقد الأدبي، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996.

- **حمود إبراهيم (رزان):**

86- خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003.

- **محمود صالح (عالية):**

87- البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

- **محمود (عبد الغني):**

88- فن الذات، دراسة في السيرة الذاتية لابن خلدون، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2006.

- **محمود الغراب (محمود):**

89- الخيال عالم البرزخ والمثال،من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993.

- **مرتاض (عبد المالك):**

90- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع240، 1998.

91- دراسة سيميائية وتفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

92- عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

93- فنون النثر الأدبي في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط، 1983.

- **مظهر (علي):**

94- محاكم التفتيش في إسبانيا والبرتغال وغيرها، المكتبة العلمية، دط، دت.

- **معتصم (محمد):**

95- المتخيل المختلف، دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

96- بنية السرد العربي ،من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ، ط1 ، 2010 .

- **المقدسي (أنيس):**

97- الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 2000.

- **حسين مناصرة:**

98- مقاربة الرواية، قراءات في النقد، 2008.

- **مناصرة (عز الدين):**

99- المثاقفة والنقد المقارن، منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

100-الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن،ط1، 2010.

- **المهيري (عبد القادر):**

101-أهم المدارس اللسانية، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية، تونس،1986.

- ناصر (عمارة):

102- اللغة والتأويل ،مقاربة في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

- **النصير (ياسين):**

103-ما تخفيه القراءة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

- **هيكل (أحمد):**

104- الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1983.

- **وادي (طه):**

105-دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

- **يحياوي (رشيد):**

106-الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1998.

- **يقطين (سعيد):**

107- القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1 ، 1985.

108-تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1989.

109-قال الراوي، البنيات الفضائية في السيرة الشعبية ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

110-من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

111-انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

- **يوسف (أحمد):**

112-القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

ج- المراجع المترجمة

- **باختين (ميخائيل):**

1- الماركسية وفلسفة اللغة، ت: محمد البكري، يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط،1986.

2- الخطاب الروائي، ت: محمد براده،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

- **بارت (رولان):**

3- مغامرة في مواجهة النص، ت: وائل بركات، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008.

4- لذة النص، ت: منذر عياشي، دار الوسيم للخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 1992.

- **بوتور (ميشيل):**

5- بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.

- **تودوروف (تزفيتان):**

6- الشعرية ،ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1987.

- **ماي (جورج):**

7- السيرة الذاتية، ت: محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، قرطاج،1992.

- **جيمس جويس:**

8- عوليس، ت: طه محمود طه، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1994.

- **سعيد (إدوارد):**

9- المثقف والسلطة، ت: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

- **لوجون (فيليب):**

10- السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ت: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

- **مندليسون (دانيال):**

11- قضايا أدبية، نهاية الرواية وبداية السيرة الذاتية ، ترجمة وتعليق: حمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان، ط1، 2011.

ح-المعاجم

- **ابن منظور(محمد بن مكرم):**

1- لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان، ط3، 1994،مج4.

خ- المؤتمرات

1- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ط1، مج 2، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن،عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، 2009.

2- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،المجلد1، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.

د-المجلات

1- مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، السنة الثالثة عشر، العدد الثاني، خريف وشتاء 1431 هـ.

2- مجلة الموقف الأدبي، ع404، سنة 2004، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.

3- مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد9، الجزائر، 2014 .

4- مجلة الأثر، ع 7، ماي 2008، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

5- مجلة علامات، مجلد 13، ج49، سبتمبر 2003.

6- مجلة فصول، مج 11، ع4، 1993.

ذ- الملتقيات

1- أعمال الملتقى الدولي الرابع عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، دار هومه للطباعة والنشر.

2- أعمال الملتقى الدولي الخامس عبد الحميد بن هدوقة، برج بوعريريج، دار هومه للطباعة والنشر.

ر- الرسائل الجامعية

- مصطفى ولد يوسف:

1- المتخيل والتاريخ في الرواية المغاربية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ، 2014.

ز- المحاورات

1- "هكذا تحدث واسيني الأعرج" حوار كمال الرياحي مع واسيني الأعرج يوم 2007/04/20 متوفر على الرابط الإلكتروني ؟=www.doroob.com/ httpp:16943

ملخص

ملخص

تعدّ السيرة الذاتية من الأجناس المرنة، حيث تستعير آليات سردية من أجناس مختلفة أهمها الرواية، وهذا الانزياح الأجناسي خرق معايير الكتابة وخلق مصطلحات جديدة تصف الأعمال بالسّيرة الذّاتية أو السّيرة الرّوائية أو الرّواية السّيرية، وهو ما أثار إشكالية التجنيس؛ لأنّ اتّفاق السّيرة الذاتية مع غيرها من الأجناس الأدبية جعلها في بعض الأحيان تختلط بأجناس أخرى محايثة، فالمرجعية الواقعية لحياة صاحبها جعلتها تتشابك والكتابات الشخصية الأخرى، والبناء السّردي جعلها تشتبك والرواية .

وتبرز الإشكالية التجنيسية لوقوع السّيرة الذّاتية في مجموعتين سرديتين، فالمجموعة الأولى تقع فيها لاتّفاقها معها في الموضوع (كتابة الذّات)، وتقع في المجموعة الثانية الأعمال التّخييلية كالرّواية لاتفاقها في الشكل(التخييل وتقنيات السرد).

ومن النصوص ما هو بين الجنس الأدبي، ومنها ما يمكن أن يسمى نصّا مشكلا على المستوى التّجنيسي بانتمائه لأكثر من جنس أدبي، لذلك سعت هذه الدراسة إلى أن تبحث عن تجلّيات السّيرة الذّاتية في روايتي **ذاكرة الماء** و **سيرة المنتهى** لواسيني الأعرج من خلال إضاءة الحدود الفاصلة بين جنس الرّواية والسّيرة الذاتية، وعن تقنيات الكتابة التي استخدمها المؤلف في التّعبير عن ذاته التي تعتبر المرجع الأساسي للممارسة الإبداعية، من خلال ما يصوّره من مغامرات فردية وما ميزها من صراعات داخلية وخارجية.

ومن خلال ذلك نحاول تجنيس النّصّين وفق المعطيات التي حدّدها فيليب لوجون، ونبرز خصوصية السّرد السّيرذاتي التي اعتمدها الكاتب في إنجاز نصّيه، فأبرز ما يميّز السّرد السّيرذاتي هو الجانب المرجعي في مادّته؛ لأنّ العلاقة بالواقع هي أساس انبناء العمل، لا بغرض التّأريخ والتّوثيق لكن بغرض التّشكيل الفنّي لقصّة صاحب السّيرة الذّاتية، فعلاقة الكاتب بسيرته الذّاتية إذًا علاقة متميّزة يكون فيها صاحبها هو الذّات وهو الموضوع.

ولما كانت مادّة السيرة يعمل فيها صاحبها على آلة التذكّر عبر المرور بالصّور والأحداث والأشخاص والانفعالات، فإن المؤلف يقوم بمعالجتها عن طريق الترتيب والربط والتفسير والتبرير في بعض الأحيان، ولهذا مارس واسيني الكتابة بلا تكلّف ولا التزام، وهي إدانة للواقع والمجتمع وتحقيق للذّات في العالم.

لذلك فالسرد يُعدّ ذا تبئير داخلي؛ لأنّ معرفة السارد محدودة بحدود معرفة البطل، وعالم السّرد معروض من منظور ذاتي داخلي لشخصية واسيني الأعرج، حيث يتطابق صوته مع صوت السارد وصوت البطل مركز السّرد، وكانت نقطة انطلاق السرد في ذاكرة الماء بما تذكّره من قول العرّافة قبل شهرين من ميلاده وهي أبعد نقطة مبدئية في ذاكرته، أمّا في سيرة المنتهى فالسّرد يبدأ من نقطة وفاته ليعود إلى الحدّ الأبعد الذي لا تتجاوزه الذاكرة طوال السرد وهي مرحلة سقوط غرناطة وتهجير المسلمين الإسبان نحو المحروسة.

ويتبنّى النّص السّرد بصيغة ضمير المتكلّم في معظم الأحيان حيث نرى بعين السارد ونسمع بأذنه، ويتخلّى السارد عن السّرد ويسلّمه للشخصية في بعض المواطن حتّى تعرض أفكارها ومشاعرها، وهو ما سمح بظهور أصوات مشاركة للبطل.

ويرتبط السّرد بالزّمن ارتباطا قويا وتظهر أهمّيته في بناء السّرد من خلال محاولة الكاتب التّعبير بالمضارع حتى يعايش القارئ مع البطل الحدث ويتفاعل معه نفسيّا، كما يسترجع أحداثا بغرض التذكّر أو لإضاءة حدث، وتأتي الاسترجاعات دائما بفعل الحوافز سواء أكانت مرئية أم بسبب تداعي الأحاسيس ،كما يلجأ السارد إلى الاستباق لتحقيق غايات سردية كسدّ ثغرة أو إكمال حكاية جانبية أو لأسباب ترجع إلى آليات عمل الذّاكرة وهناك أسباب أخرى نفسية.

ولما كان المكان الذي يتّخذه النقد محورا للتّحليل هو المكان اللّفظي المتخيّل؛ أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التّخييل السردي وحاجاته. فمهما كانت واقعية العمل السردي فإن المكان المدروس هو المكان الذي يتجلى في السرد لا المكان الواقعي، فالنّص يخلق عن طريق الكلمات

مكانا خياليا له مقوّماته الخاصة وأبعاده المتميّزة؛ إذ له التّأثير المباشر في أعماق التكوين النّفسي للكاتب والشخصيات، كما يترابط وبنية الزمن ارتباطا كبيرا باعتبارهما الظّرفين الفيزيائيين اللّذين يحتويا الحدث والشخصيات، ثمّ إنّ الوعي بالمكان ووصفه وتوظيفه في السّرد ينبع من الرّؤية ويظهر من خلال المنظور الذي يحكم السرد؛ إذ لا يمكن للمكان أن يظهر من خلال وجهة نظر الشخصية التي تعيش فيه وهذا المنظور هو الذي يحدد أبعاد المكان ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقّق دلالته الخاصة وتماسكه الإيديولوجي.

ويقترن المكان في السرد بالوصف والتّشكيل ليشمل العلاقة الثلاثية (الأمكنة والأحداث والشخصيات) لتصبح الإيقاع المنظّم للبنية السردية السيرذاتية؛ لأنّ السيرة الذاتية هي اجترار الأحداث مرتبطة بأمكنة ومشاعر صاحب السّيرة، وهذه البنية الإيقاعية حدّد لها الكاتب لغة مميّزة كانت متمرّدة؛ إذ استخدم كلمات العصر والحياة وتتجلّى في اللّغة الشفاهية التي تعتبر ثقافة كتابية تظهر بدرجة كبيرة في السرد، حيث تظهر كلمات منقولة إلى الكتابة دون تقطير أو تأديب توحي بالفجاجة المباشرة، كما نلمس آثار الازدواج اللّغوي بين الفرنسية وبعض الكلمات الاسبانية والعبرية مع التزامه باللغة العربية الفصيحة، التي تنزاح في الكثير من الأحيان إلى اللّهجة الجزائرية، ورغم اتّسام سرده بالبساطة اللّغوية إلا أنّنا نجد لغة مفعمة بالشّعرية يخفت فيها النّقل التقريري للواقع والأفكار، وتحتل الأحلام مساحة في السّرد السيرذاتي؛ لأنّها محاولة لاستبطان لا وعي الكاتب بمختلف الطّرق كالكوابيس وأحلام اليقظة.

ومع هذه المادّة السردية يرسم لنا الكاتب بورتريه لمجتمعات مختلفة مجتمع جزائري في العشرية السوداء، ومجتمع تلمسان إبّان وبعد الاحتلال، ومجتمع الأندلس، مركّزا أثناء ذلك على الجوانب النفسية والاجتماعية لها كما لم يتخلّ عن ظاهرة التناص التي كان لها حضور لافت في تشكيل أبعاد رؤيته الفنية؛ لأنّ هدف الكاتب من السيرة الذاتية هو أن يخرجها في حلّة بهية للقارئ كي تتحقّق لذّة القراءة،حيث كان هناك حضور فعلي لنصوص أدبية ودينية وشعبية وحتى أخرى وثائقية، مع بعض المنتوجات الفنّية كالغناء فقد كثّف بها المشاهد السردية وحمّلها بطاقة دلالية تدفع القارئ أحيانا إلى التوقّف عن القراءة والاتّجاه نحو البحث، وبهذا كانت كتابة السيرة الذاتية عند واسيني الأعرج هي الذروة في سعيه لتأكيد ذاتيته ووجوده في العالم.

Abstract

Autobiographical work is deemed one of the flexible literary styles since it tends to make use of narrative techniques from various genres, the most significant of which is the novel. This dislodgement of genres has encroached on the standards of writing and generated new terms that describe the works as autobiography or biographical novel. This has evoked the issue of the literary genre since the harmony between autobiography and other literary genres has led the former to mix with other immanent genres; the realistic reference of one's life has led autobiography to get intertwined with other personal works whereas the narrative structure has led to its interlacement with novel-writing.

The genre issue crops up because autobiography is found in two narrative groups: in the first because of its compatibility with the topic, namely biographical writing and in the second group, it is found in imagination, such as novel-writing, due to its compatibility in form, namely imagination and narrative techniques.

Some of the texts are amidst the literary genre and others may be referred to as a text shaped at the genre level due to its attribution to more than one literary genre. Hence, this study has endeavoured to explore the manifestations of autobiographical work in Waciny Laredj's novels, namely Memory of Water and (Biography of the Final Goal) *"Sirat al-Muntaha"*, by shedding light on the boundaries dividing the novel's genre and autobiography; and to explore also the writing techniques the author makes use of to express his nature, which is deemed the basic reference point for creative work through what he depicts in terms of personal adventures and what characterises them in respect of inner and outer conflicts.

Based on the aforementioned, we attempt to establish the genre of each of the two texts according to the criteria set by Philippe Logon, and outline the trait of autobiographical narrative the author adopted in realising his two texts since the referential aspect within its essence is what distinguishes autobiographical narrative as the link to reality constitutes the cornerstone of the work, though not with the aim of chronicling and documenting but rather for the sake of the artistic shape of the autobiographer's story. The relationship between the author and his autobiography is special as the author himself represents the nature and theme of the work.

Since the substance of an autobiography is based on the mechanism of reminiscence by journeying through the images, characters and emotions, the author tends to process them by synchronising, liaising, interpreting and sometimes justifying. This is why Waciny wrote without any artificiality or

commitment, and this approach allowed him to reproach reality and society and to gain a foothold on the world stage.

Hence, narration is tantamount to intrinsic focusing since discerning the narrator is confined to the boundaries of discerning the protagonist; the narration's realm is exhibited from an intrinsic perspective of Waciny Laredj's personality, whereby his voice is homologous with that of the narrator and the protagonist. The narration in "Memory of Water" departs from what he recalls of the disclosures made by the fortune-teller two months before his birth, which is the furthest starting point in his memory. As for (Biography of the Final Goal)*"Sirat al-Muntaha"*, the narration begins from the point of his death, and returns to the extreme point memory could exceed throughout the narration, namely the period of the fall of Granada and the displacement of the Spanish Muslims towards al-Mahrousa.

The text adopts the style of narrating using the first personal pronoun the speaker most of the time, whereby the reader views through the eyes of the narrator and hears with his ear, and the narrator forsakes hands the narrating over to the personality in some passages thus allowing it to expound its thoughts and emotions; this paved the way for the emergence of a host of participating voices.

The narration is tightly linked to time and its significance is reflected in the structuring whereby the author attempts to express the ideas in the present, thus allowing the reader to coexist and interact emotionally with the protagonist; the author revisits certain events through reminiscence to highlight a particular event and this is occasioned thanks to the incentives be they visual or sensory. The narrator also resorts to anticipation to achieve narrative objectives such bridging a gap or completing a side story or to meet exigencies related to the mechanisms of activating the memory in addition to a host of psychological reasons.

Since the location adopted by the critique as the focus of analysis is the imagined expressional location, i.e. the location occasioned by the language in compliance with the purposes and requirements of narrative fictionalisation, the explored location is the one projected in the narration rather than the real location irrespective of the realism of the narrative work. The text generates through expressions a fictional location that has its specific components and distinctive dimensions; it has a direct impact on the depths of the psychological build-up of the author and the personalities. Moreover, the text is firmly connected to the structure of time in their quality as the two physical aspects encompassing the event and the personalities. Awareness of the location, its depiction and exploitation in the narration stems from the visualisation and manifests itself through the perspective

regulating the narration since the location cannot manifest itself through the viewpoint of the personality living therein; and it is this perspective that determines the dimensions of the location, depicts its topography and allows it to achieve its specific denotation and ideological coherence.

Description and arrangement are integrated into the narration to encompass the tripartite relationship, (the locations, events and personalities), to form the cadence regulating the structure of the autobiographical narrative since autobiography involves ruminating the events linked to the locations and the emotions of the autobiographical protagonist; the author uses for this rhythmical structure has a distinctive rebellious language since he makes use of expressions of contemporary era and life which are reflected in the oral language deemed as a writing culture copiously manifested in narration whereby expression transferred to writing without any fractionation or refinement denote an immediate abruptness. One can also sense the linguistic duplicity between French and some Spanish and Hebrew expressions, while adhering to classical Arabic which sometimes leans towards the Algerian dialect; and despite the linguistic simplicity characterising his narration, we nevertheless detect a language swarming with a poeticism during which reportorial conveying of reality and thoughts and dreams occupy a space in the autobiographical narrative since it is tantamount to an attempt to introspect the subconsciousness of the author through various means such as nightmares and daydreams.

As the author depicts alongside this narrative material a portrait of various societies, such as an Algerian society during the Black Decade, the society of Tlemcen during and after the colonial era and the society of Andalusia, he focuses on their psychological and societal aspect without neglecting the phenomenon of intertextuality whose presence is remarkable in shaping the dimensions of his artistic visualisation, because the objective of the author is to serve up the autobiography to the reader in a fine-looking attire in order to achieve the pleasure of reading; hence, the narration is effectively enriched with a host of literary, religious, folkloric and even documentary texts, coupled with a bundle of artistic productions such as songs with which the author condenses the narrative scenes and supplies them with a denotative tag that compels the reader sometimes to pause and shifts towards research.

Therefore, autobiographical writing has been to Waciny Laredj the pinnacle of his quest to establish firmly his identity and existence in the world.

فهرس المحتويات

الفهرس

مقدمة	5
مدخل: السيرة الذاتية وإشكالية التجنيس	
1– إشكالية التجنيس	13
2– مفهوم السيرة الذاتية	17
أ– المفهوم اللغوي	17
ب– المفهوم الاصطلاحي	17
3– الأجناس المجاورة للسيرة الذاتية	20
أ– المذكرات	20
ب– اليوميات	22
ج– الرسائل	22
د– الاعترافات	23
هـ– السيرة الغيرية	24
4– نشأة السيرة الذاتية	25
أ– عند العرب	25
ب– عند الغرب	33
الفصل الأول: محددات السيرة الذاتية	
1– إشكالية المصطلح وحدود التعريف: الرواية / السيرة	38
2– حضور الميثاق	43
3– مبدأ التطابق (المؤلف / السارد / الشخصية الرئيسية)	50
4– الصدق والصراحة	68
5– الذاكرة وتقنية الواقع والخيال	84
6- الصراع	100
أ– الصراع الداخلي	101

ب- الصراع الخارجي	115
7- دوافع كتابة السيرة الذاتية	122
الفصل الثاني :تقنيات السرد السيرذاتي	
1- السرد السيري	136
أ- هيئة السارد	150
1-الراوي المشارك	151
2-الراوي العليم(كلي المعرفة)	153
3-الراوي الشاهد	156
2- لغة السرد السيري	161
أ- اللغة المباشرة	161
ب- اللغة الإيحائية	172
ج- لغة الحلم	177
3- الحوار	181
أ- الحوار الخارجي	181
ب- الحوار الداخلي	192
4- الزمن السيري	198
أ- الزمن الخارجي	200
1-زمن الكاتب	200
2- زمن القارئ	201
ب- الزمن الداخلي	202
1- الزمن الطبيعي والزمن النفسي	202
2- الاسترجاع	208
3- الاستباق	221
5- الفضاء السيري	227

أ– فضاء المدينة	227
ب–فضاء البيت	233
ج –فضاء السجن	234
د– فضاء القرية	235
هـ– فضاء باريس والمقهى	236
و– فضاء المطعم والمطبعة	237
ز– فضاء المقبرة والبحر	239
ح–الفضاء البرزخي	240
الفصل الثالث : المتفاعلات النصية	
توطئة	259
1–التفاعل الإعلامي	262
أ– التصريح الصحفي	263
ب– الأنباء والشعارات	269
ج– الصورة واللوحات التذكارية	271
2– المتفاعلات الصوفية	275
3– المتفاعلات الأدبية والثقافية	281
أ– التفاعل مع الكتب	281
ب– التفاعل مع الرسائل والمذكرات	287
ج– التفاعل مع الشعر	290
1– الشعر القديم	290
2– الشعر الحديث	292
3– الشعر الشعبي والأغنية الشعبية	295
د– حضور الأمثال	300
هـ– توظيف النادرة	305
4– المتفاعلات الدينية	307

أ– التناص القرآني	307
ب–التناص مع الحديث النبوي الشريف	327
5– المتفاعلات التاريخية	334
أ–تداعي الذاكرة التاريخية	335
الخاتمة	349
قائمة المصادر والمراجع	356
ملخص	371
ملخص باللغة الانجليزية	374
فهرس المحتويات	378

تم بحمد الله