جامعة عبد الرحمان ميرة –بجاية–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

عنوان المذكرة:

التخييل في الرواية السيرذاتية
رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"
لإبراهيم سعدي أنموذجا

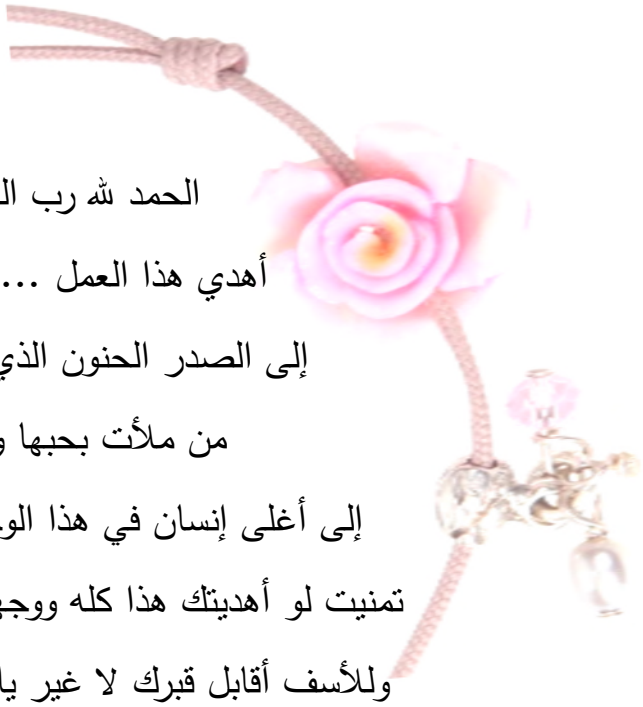
مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
* دليلة حرير
* أمال غزو

إشراف الدكتور:
آية الله عاشوري

السنة الجامعية: 2018/2017م

إهداء



الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين

أهدي هذا العمل ...

إلى الصدر الحنون الذي طالما سهر من أجلي حتى أكون صاحبة القلب الحنون،

من ملأت بحبها ودعواتها حياتي ... أمي الغالية أطال الله في عمرها

إلى أغلى إنسان في هذا الوجود ولم يعد موجود وفي القلب دوما له الخلود،

تمنيت لو أهديتك هذا كله ووجهي يقابل وجهك لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن،

وللأسف أقابل قبرك لا غير يا أبي، لا تتسع كتب الدنيا لوصفك رحمة الله عليك.

إلى ينبوع الصدق الصافي، من أكن لهما الحب والاحترام إخوتي "علي" و"عبد القاسم"

أطال الله في عمرهما.

إلى أخواتي "نوال" وعائلتها، "نصيرة"، "فوزية"

أختي الصغيرة "أونيسة" أتمنى لها النجاح في مشوارها الدراسي.

وإلى من أضاءت لي بدعائها ومحبتها جدتي أطال الله عمرها.

إلى أغلى من تربطني به أصدق وأنبل المشاعر زوجي "محند أكلي" الذي لا طالما كان لي سندا في

تحقيق هذا النجاح وإلى جميع أفراد عائلته الكريمة.

إلى أختي التي لم تلدها أمي رفيقة دربي "حياة"

إلى من تقاسمت معي شقاء هذا العمل الزميلة والأخت "أمال"

إلى جميع الزملاء والزميلات في المشوار الدراسي.

إلى من أحبهم قلبي ولم يدونهم قلمي.

*** دليلة ***

إهداء

إلهي لا يطيب اللّيل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك،

ولا تطيب اللّحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك،

ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

أهدي هذا العمل، إلى أملي في الحياة ... والدي العزيز

إلى أجمل ما في الوجود ... أمي الحبية

إلى أختي سوهيلة وعائلتها، إلى أختي ليلية وعائلتها، إلى أختي سهام

إلى خطيبي سليم وعائلته

إلى رفيقتي في الدرب دليلة

إلى جميع صديقاتي في المسار الدراسي

*** أمال ***

تشكرات

اللهم لك الحمد والشكر حتى ترضى،

ولك الحمد والشكر إذا رضيت،

ولك الحمد والشكر بعد الرضى.

ثم خالص شكرنا إلى من أنار لنا درب العلم، وأفادنا بنصائحه، وأولانا

بإرشاداته ...

الدكتور آية الله عاشوري

إلى كلّ من بصّرنا بعيوبنا وعمل جاهدا على تقويمها.

دليلة وأمال

مقدمة

تعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تجسيدا للواقع وتصويرا لمتغيرات الحياة، إنها الوعاء الذي تصب فيه أفكار الإنسان ورغباته وأحاسيسه، كما أنها تجسيد لصراعاته مع نفسه وواقعه، بل تعد أصدق تعبير عن آماله وآلامه، إنها الصورة طبق الأصل لكل ما يجري على أرض الواقع مغلفة بطابع تخييلي، يلحقها بالأجناس الأدبية، ومنه فالرواية قد تميزت بالحركية الدائمة مواكبة لمقتضيات الأوضاع، شكلا ومضمونا.

لقد استطاعت الرواية بحق أن تنطلق من الماضي مستوعبة الحاضر ومستشرفة المستقبل، متراوحة في ذلك بين ما هو واقعي وبين ما هو تخييلي.

إن الرواية السيرذاتية رصد لليوميات، وكشف عن الدواخل النفسية، وتصوير للانفعالات والانكسارات، إنها لوحة ترسم عليها الآمال والآلام، من وحيها تسترجع تفاصيل الحياة، وتُحاك من خيوطها ذكريات واقعية يمليها هاجس الذات، وآمال متوقعة على أنقاض آلام مسترجعة من نبض الواقع المتسربل بالتخييل.

وقد كان اختيارنا لهذا الموضوع انطلاقا من شغفنا بقراءة الروايات، وكذا عن رغبة منا في الكشف عن جمالية هذا الجنس الأدبي، خاصة في تداخله مع السيرة الذاتية، على سبيل التداخل الأجناسي.

اعتمدنا على عديد المصادر والمراجع، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصيات)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–الدار البيضاء، ط2، 2009م.

– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة جديدة موسعة، 2008م.

– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

– محمد بوعزة، تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم–، الدار العربية للعلوم، الرباط، ط1، 2010م.

– المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، ط1، 2005م.

– يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، د.ط، 1975م.

– والاس مارتن، نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، د.ط، 1998م.

– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم–النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2000م.

وقد حاولنا من خلال بحثنا هذا الإجابة على بعض الأسئلة التي اتخذناها كمعالم نسير على نهجها، نذكر منها:

– كيف تتداخل الرواية مع الأجناس الأدبية الأخرى؟

– كيف استفادت الرواية من السيرة الذاتية في تجسيد ما هو واقعي بمزجه بالمتخيل؟

– كيف يمكن للروائي أن يجمع بين المتناقضات في عمله السردي؟

– إلى أي مدى استطاع إبراهيم سعدي من خلال روايته "بوح الرجل القادم من الظلام" أن يجمع بين الواقع والتخييل؟

انطلاقا من هذه التساؤلات، وسمنا بحثنا بـ: التخييل في الرواية السيرذاتية، رواية"بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي أنموذجا.

وقد قسمنا بحثنا هذا إلى مدخل عنوناه بـ: الخيال، التخييل والتخيل، تناولنا فيه تحديد "الخيال، التخييل والتخيل" لغة واصطلاحا، وكذا الخيال في الفلسفة الإغريقية عند أفلاطون وأرسطو، ثم الخيال عند العرب، وعلاقة الواقع بالمتخيل، بالإضافة إلى علاقة السرد بالتخييل

أما الفصل الأول فعنوناه بـ: الرواية السيرذاتية – تحديد المفاهيم، عرفنا فيه الرواية والسيرة الذاتية مع ذكر دوافع كتابتها، وأصنافها، لنحدد بعدها مفهوم الرواية السيرذاتية وعناصرها (الميثاق، الشخصية، الزمن والفضاء)

وأما الفصل الثاني المعنون بـ: بين الواقع والتخييل في ضوء رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي، قدمنا فيه الرواية، ثم حللنا البنية السردية (الميثاق، الشخصية، الزمن والفضاء).

وأنهينا بحثنا بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال مسارنا البحثي.

توسلنا في بحثنا هذا الإجراء الوصفي التحليلي الذي ارتأينا أنه الأمثل والأصلح لمثل هذه الدراسات، وذلك من خلال تعاملنا مع

من أهم المراجع التي اعتمدنا عليها في إنجاز هذا البحث مجموعة من الكتب نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

وقد اعترضتنا في بحثنا هذا بعض العراقيل –حالنا في ذلك حال كل باحث–، فعملنا جاهدين على تخطيها –ولله الفضل والمِنَّةُ في ذلك–.

وحسبنا من عملنا هذا أننا قد اجتهدنا، فما كان من صواب فالحمد لله على توفيقه لنا، وما كان غير ذلك فمن أنفسنا ومن الشيطان.

نعلم علم اليقين أننا لم نأت بالنادر، ولكن حسبنا أننا فتحنا الطريق أمام الباحثين من أجل العودة إلى تراثنا بما يزخر به من علوم نفيسة، ومعارف قيمة.

نتوجه في الختام بجزيل الشكر –بعد الله عز وجل– إلى أستاذنا المشرف الدكتور آية الله عاشوري، الذي سهر على توجيهنا في هذا العمل من بدايته إلى نهايته، والذي لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته القيّمة، ووقته الذي منحنا إياه.

تمت بعون الله يوم: 2018/06/05م

دليلة حرير و*أمال غزو*

المدخل

الخيال، التخييل والتخيل

1. المفهوم:

1.1 لغة:

جاء في "الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية": "خيل: الخَيالُ والخَيالَةُ: الشخصُ، والطيفُ أيضاً. قال الشاعر: ولستُ بنازِلٍ إلا ألمت برحلي أو خيالتها الكذوب والخَيالُ: خشبةٌ عليها ثيابٌ سودٌ تُنْصَبُ للطَير والبهائم فتظنُّه إنساناً. وقال: أَخي لا أَخَالي بعده غير أنّني كَراعي خَيال يَسْتَطيفُ بلا فكر...

وفلان يمضى على المُخَيَّلِ، أي على ما خَيَّلْتَ أي شَبَّهْتَ، يعني على غَرَرٍ من غير يقين. وخُيِّلَ إليه أنّه كذا، على ما لم يُسَمَّ فاعلُه، من التخييل والوهم. قال أبو زيد: يقال: خَيَّلْتُ على الرجل، إذا وجَّهتَ التهمةَ إليه. قال: وخَيَّلَتْ علينا السماءُ، إذا رعدتْ وبرقتْ وتهيأتْ للمطر. فإذا وقع المطرُ ذهبَ اسمُ التَخَيُّلِ. قال: وتخَيَّلْتُ على الرجل، إذا اخترتَه وتفرستَ فيه الخير. وتَخَيَّلَ له أنه كذا، أي تَشَبَّهَ وتَخايَلَ. يقال: تَخَيَّلْتُهُ فَتَخَيَّلَ لي، كما يقال: تصورْته فتَصوَّر لي، وتبيَّنته فتبيَّن لي، وتحقَّقتُه فتحقَّق. والمُخايَلَةُ: المباراةُ. قال الكميت: أقول لهم يومَ أَيْمانُهُمْ تُخايِلُها في النَدى الأَشْمُلُ. والأَخْيَلُ: طائرٌ، قال الفراء: هو الشِقِرَّاقُ عند العرب، تتشاءم به. قال الفرزدق:

إذا قطن بلغتنيه ابن مدرك فلاقيت من طير الأخايل أخيلا"[1]

وفي "لسان العرب": "خيل: خَالَ الشيءَ يَخَالُ خَيْلًا وخِيلَة وخَيْلة وخَالًا وخِيَلًا وخَيَلاناً ومَخَالَة ومَخِيلَة وخَيْلُولَة: ظَنَّه، وَفِي الْمَثَلِ: مَنْ يَسْمَعْ يَخَلْ أَي يَظُنَّ، وَهُوَ مِنْ بَابِ ظَنَنْتُ وأَخواتها الَّتِي تَدْخُلُ عَلَى الِابْتِدَاءِ وَالْخَبَرِ، فإِن ابتدأْت بِهَا أَعْمَلْت، وإِن وَسَّطتها أَو أَخَّرت فأَنت بِالْخِيَارِ بَيْنَ الإِعمال والإِلغاء ...

مَنْ يَشْبَعْ يَخَلْ، وَكَلَامُ الْعَرَبِ: مَنْ يَسْمَعْ يَخَلْ؛ قَالَ أَبو عُبَيْدٍ: وَمَعْنَاهُ مَنْ يَسْمَعْ أَخبار النَّاسِ وَمَعَايِبَهُمْ يَقَعْ فِي نَفْسِهِ عَلَيْهِمُ الْمَكْرُوهُ، وَمَعْنَاهُ أَن الْمُجَانَبَةَ لِلنَّاسِ أَسلم، وَقَالَ ابْنُ هَانِئٍ

[1] الفارابي (أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج4، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1407هـ/1987م، ص1691.

فِي قَوْلِهِمْ مَنْ يَسْمَعْ يَخَلْ: يُقَالُ ذَلِكَ عِنْدَ تَحْقِيقِ الظَّنِّ، ويَخَلْ مُشْتَقٌّ مِنْ تَخَيَّلَ إِلى. وَفِي حَدِيثِ طَهْفَةَ: نسْتَحِيل الجَهَام ونَستَخِيل الرِّهام؛ وَاسْتَحَالَ الجَهَام أَي نَظَرَ إِليه هَلْ يَحُول أَي يَتَحَرَّكُ. واسْتَخَلْتُ الرِّهَامَ إِذا نَظَرْتَ إِليها فخِلْتَها مَاطِرَةً. وخَيَّلَ فِيهِ الْخَيْرَ وتَخَيَّلَه: ظَنَّه وتفرَّسه. وخَيَّلَ عَلَيْهِ: شَبَّه. وأَخَالَ الشيءُ: اشْتَبَهَ. يُقَالُ: هَذَا الأَمر لَا يُخِيلُ عَلَى أَحد أَي لَا يُشْكِل. وشيءٌ مُخِيل أَي مُشْكِل. وَفُلَانٌ يَمْضي عَلَى المُخَيَّل أَي عَلَى مَا خَيَّلت أَي مَا شَبَّهَتْ يَعْنِي عَلَى غَرَر مِنْ غَيْرِ يَقِينٍ، وَقَدْ يأْتي خِلْتُ بِمَعْنَى عَلِمت؛ قَالَ ابْنُ أَحمر:

ولَرُبَّ مِثْلِك قَدْ رَشَدْتُ بغَيِّه وإِخَالُ صاحبَ غَيِّه لَمْ يَرْشُد

قَالَ ابْنُ حَبِيبٍ: إِخَالُ هُنَا أَعلم. وخَيَّلَ عَلَيْهِ تَخْيِيلًا: وَجَّه التُّهمَة إِليه. والخَالُ: الغَيْم؛ وأَنشد ابْنُ بَرِّيٍّ لِشَاعِرٍ:

بَاتَتْ تَشِيم بذي هرون مِنْ حَضَنٍ خَالًا يُضِيء، إِذا مَا مُزْنه ركَدَا

وَالسَّحَابَةُ المُخَيِّل والمُخَيِّلَة والمُخِيلة: الَّتِي إِذا رأَيتها حَسِبْتها مَاطِرَةً، وَفِي التَّهْذِيبِ: المَخِيلَة، بِفَتْحِ الْمِيمِ، السَّحَابَةُ، وَجَمْعُهَا مَخَايِل، وَقَدْ يُقَالُ لِلسَّحَابِ الخَالُ، فإِذا أَرادوا أَن السَّمَاءَ قَدْ تَغَيَّمت قَالُوا قَدْ أَخَالَتْ، فَهِيَ مُخِيلَة، بِضَمِّ الْمِيمِ، وإِذا أَرادوا السَّحَابَةَ نَفْسَهَا قَالُوا هَذِهِ مَخِيلَة، بِالْفَتْحِ. وَقَدْ أَخْيَلْنا وأَخْيَلَتِ السماءُ وخَيَّلَتْ وتَخَيَّلَتْ: تهيَّأَت لِلْمَطَرِ فرَعَدَتْ وبَرَقَتْ، فإِذا وَقَعَ الْمَطَرُ ذَهَبَ اسْمُ التَّخَيُّل. وأَخَلْنا وأَخْيَلْنا: شِمْنا سَحابة مُخِيلة. وتَخَيَّلَتِ السماءُ أَي تَغَيَّمَت. التَّهْذِيبُ: يُقَالُ خَيَّلَتِ السحابةُ إِذا أَغامتْ وَلَمْ تُمْطِر. وكلُّ شَيْءٍ كَانَ خَلِيقاً فَهُوَ مَخِيلٌ؛ يُقَالُ: إِن فُلَانًا لمَخِيل لِلْخَيْرِ. ابْنُ السِّكِّيتِ: خَيَّلَتِ السماءُ لِلْمَطَرِ وَمَا أَحسن مَخِيلَتها وخَالها أَي خَلاقَتها لِلْمَطَرِ. وَقَدْ أَخَالَتِ السحابةُ وأَخْيَلَتْ وخَايَلَتْ إِذا كَانَتْ تُرْجى لِلْمَطَرِ. وَقَدْ أَخَلْتُ السَّحَابَةُ وأَخْيَلْتها إِذا رأَيتها مُخِيلة لِلْمَطَرِ. وَالسَّحَابَةُ المُخْتَالَة: كالمُخِيلة."[1]

[1] ابن منظور (محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي)، لسان العرب، ج11، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ص226.

أما "القاموس المحيط" فقد ورد ما نصه: "وتَخَيَّلَ الشيءُ له: تَشَبَّهَ. وأبو الأَخْيَلِ: خالِدُ بنُ عمرٍو السُّلَفِيُّ، وإسْحاقُ بنُ أخْيَلَ الحَلَبيُّ: مُحدِّثانِ.

والخَيالُ والخَيالَةُ: ما تَشَبَّهَ لَكَ في اليَقَظَةِ والحُلْمِ مِنْ صورَةٍ، ج: أخْيِلَةٌ، وشَخْصُ الرَّجُلِ، وطَلْعَتُهُ.

وخَيَّلَ للناقَةِ، وأخْيَلَ: وَضَعَ لِوَلَدِها خَيالاً لِيَفْزَعَ منه الذِّئْبُ، و. عنِ القَوْم: كَعَّ عَنْهُمْ. والخَيالُ: كِسَاءٌ أسْوَدُ يُنْصَبُ على عُودٍ، يُخَيَّلُ به للبَهائِمِ والطَّيْرِ، فَتَظُنُّهُ إنْساناً، وأرْضٌ لِبَني تَغْلِبَ، ونَبْتٌ."[1]

2.1 اصطلاحا:

1.2.1 المتخيل: هو مفهوم يمكن أن نستعمله لتحديد مجال أو مكان أو عالم ثقافي يتوفر على مجموع خصائص تحدد في عنصرين هما: من جهة الصور أو ما يتخيل و هي معطيات نفسية، من جهة أخرى أن هذه الصور المتخيلة تشكل نماذج للمتخيل.[2]

2.2.1 الخيال: يعده أسلافنا النقاد القدامى قسما من التخييل، إذ هو الصورة الحسية التي تتخذها المخيلة وسيلة لها في نقل المعنى فمحي الدين بن عربي يرى "عالم الخيال عالما متوسطا أو برزخا بين عالمي المحسوس والمعقول.[3]

---

[1] الفيروز آبادي (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط8، 1426هـ/2005م، ص996.

[2] المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، ط1، 2005م، ص88.

[3] سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980م، ص1.

و يمثل القوة الذاتية التي ترسم الصور الذهنية للأشياء غابت أو غيبت عن الحس.[1]

كما ذهب المصطفى مويقن إلى تصنيفه إلى ثلاثة أنواع، وهي كالآتي:

- خيال مطلق، أو ما يسميه بالخيال الميتافيزيقي.
- خيال وجودي، ونسميه أيضا الخيال الصوري.
- خيال أنساني، ويسميه الخيال المعرفي.[2]

3.2.1 التخييل: أول من استعمل لفظة التخييل هو الفارابي 399هـ، ثم تبعه ابن سينا الذي يرى أن التخييل هو: "تحريف القول الصادق عن العادة، أو إلحاقه بشيء تستأنسه النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات به"[3]

وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني في قسم المعاني بقوله: "إن الذي أريده بالتخييل ها هنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا لا يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا ترى.[4]

فالتخييل يمثل القدرة العقلية النشيطة القادرة على تكوين الصور و التصورات، و إذ كان في مقدور المخيلة إن تحدث كل هذه الصور، فانه بمقدرها أن تشكلها بشكل العالم الروحاني، فيرى النائم السماوات و من فيها، ويشعر بما فيها من لذة و بهجة.[5]

فهو يتصور أشياء و يحدث بينهما علاقة و يربطها يبعضها البعض، ويستقي تصوراته هذه من الواقع "أن هذه المادة موجودة فعلا، ولكنها تظل تتركب و تتعقد، حتى تأخذ شكلا جديدا يختلف عن الأجزاء القديمة التي تكون منها."[6]

---

[1] المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص90.

[2] المرجع السابق، ص133.

[3] المرجع نفسه، ص135.

[4] المرجع نفسه، ص140.

[5] الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، قدم له وعلق عليه البيري نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط1، 1991م، ص50.

[6] كامل محمد محمد عويضة، علم نفس الشخصية، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، د.ط، 1996م، ص153

يعرفه الطهطاوي بقوله: "التخيل عند الحكماء هو إدراك الحس المشترك للصور ... ويعرف أيضا بحركة في المحسوسات بواسطة المتصرفة ... والتخيل عند الشعراء هو أن يتخيل الشاعر شيئا في ذهنه بسبب ارتباط بعض الأوصاف بذلك الشيء، ويقال لهذا المر تصورا."[1]

فجوهر التخيل يمكن في كونه قوة تتحرك عن محرك وهو الحس، لأنه يتعذر وجوده من غير الحس، لكن هذا لا يعني أن التخيل مرتبط بأي حس كان و إنما بالحس الكامل، فهو قوة تحرك غيرها وتتحرك عن غيرها، أي أنها تفعل و تنفعل.[2]

يقوم التخييل عند حازم القرطاجني على أساس اختيار المعاني والألفاظ، وما يناسب المعاني من سياق، وصياغة شكلية بحيث تجعل النفس تتأثر. فقد جعله قوام الصناعة الشعرية وهو على صنفين: قول تخيل الشيء كما في الوجود، والآخر تخيل الشيء على غير ما هو عليه في الوجود.[3]

2. الخيال في الفلسفة الإغريقية:

1.2 موقف أفلاطون:

يؤكد بعض المختصين أن "أفلاطون" أول من قدم نظرية للخيال مستندة إلى تمييزات ومفاهيم وتأويلات وأحكام، وهي نظرية تدخل في إطار فلسفته الميتافيزيقية العامة التي تتأسس على تمييز بين مفهومين أساسين، هما مفهوم الكينونة، ومفهوم الصيرورة. إن الكينونة عبارة عن أفكار متعالية لا يتوصل إليها إلا بالعقل، وأما الصيرورة فهي هذه الموجودات أو الكائنات

[1] المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص118.

[3] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية–من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط2، 2001م، ص24.

التي يقلدها الفن تقليدا ثالثا، وعليه، فإن الفن محاكاة لعالم الصيرورة المادي، ونتيجة هذه المحاكاة صور بئيسة.[1]

2.2 موقف أرسطو:

إن تعبير الخيال عن التجربة الإنسانية ة اعتباره قوة من قوى الكائن البشري هو ما خصص له أرسطو مرافعته للدفاع عن الخيال والمحاكاة والشعر والشعراء. وقد رافع عنه في كثير من كتبه سواء أكانت متعلقة بالشعر أم بالخطابة أم بعلم النفس ... الخيال إذن، ملكة مستقلة موقعها بين الإحساس والعقل، ولكن هذا الموقع إما أن يجعلها مشوبة بالطرفين في إطار نظرية تراتبية تدريجية، وعليه، فإن الخيال نوع من الإحساس، والأحلام نوع من الخيال، والخيال نوع من العقل، وإن كان كل منها بكيفية خاصة به.[2]

3. الخيال عند العرب:

عرف الجرجاني "الخيال" في كتابه "التعريفات" بقوله: "الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك ومحمله مؤخر البطن الأول من الدماغ."[3]

أما ابن رشد فيرى أن: "المعرفة الخيالية ذات درجات متعددة: إما أن يعرض فيها الصدق، وإما أن يعرض فيها الصدق، وإما أن يعرض فيها الكذب، وإما أن يكون فيها الصدق أكثر من الكذب، وإما إن يكون الكذب فيها أكثر من الصدق، ومرد الصدق والكذب إلى طبيعة إدراك الحواس، فما أدركته الحواس على الحقيقية فإن الخيال يستحضره على الحقيقة، وما انخدعت الحواس فيه فإن الخيال ينخدع فيه فيكون خداعا وكذبا، وما تردد بين الحقيقة والانخداع أو الصدق في ذاتها ولذاتها، وإنما بموجب الخوف طلبا للنافع و فرارا من الضار:

---

[1] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم–النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2000م، ص12

[2] المرجع نفسه، ص13 وما بعدها.

[3] الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003م، ص102.

"حتى تحصل السلامة في الحالتين معا"، ولا يتحرك العقل إلا بموجب الإرادة، الخيال ناتج عن معتقدات ورغبات مؤدية إلى فعل، أو منتج لمعتقدات ورغبات يصدر عنها العمل."[1]

وأما أبو حامد الغزالي فيرى أن: "الخيال يتصرف في المحسوسات وأكثر تصرفه في المبصرات فيركب من المرئيات أشكالا مختلفة آحادها مرئية، والتركيب من جهته، فإنك تقدر أن تتخيل فرسا له رأس إنسان وطائرا له رأس فرس، ولكن لا يمكن أن تصور آحادا سوى ما شاهدته البتة حتى أنك لو أردت أن تتخيل فاكهة لم تشاهد لها نظيرا لم تقدر عليه، وإنما غايتك أن تأخذ شيئا مما شاهدته فتغير لونه مثلا كتفاحة سوداء، فإنك قد رأيت شكل التفاحة والسواد فركبتهما أو ثمرة كبيرة مثل بطيخة، فلا تزال تركب من آحاد ما شاهدت لأن الخيال يتبع الإبصار ولكنه يقدر على التركيب والتفصيل فقط، ولا يزال الخيال متحركا في التركيب والتفصيل مستوليا عليك بذلكن فمهما حصل لك معلوم بالاستدلال انبعث الخيال محدقا نظره نحوه طالبا حقيقة الأشياء عنده، ولا حقيقة عنده إلا للون أو الشكل فيطلب الشكل واللون، وهو ما يدركه البصر من الموجودات حتى لو تأملت في ذات الرائحة تأملا خياليا طلب الخيال للرائحة ولونا ووضعا وقدرا، كاذبا فيه وجاريا على مقتضى جبلته.

والعجب أنك إذ تأملت في شكل متلون لم يطلب الخيال منه طعمه ورائحته وهما حظا الشم والذوق، وإذا تأملت في ذات الطعم والرائحة طلب الخيال حظ البصر وهو اللون والشكل، مع أن الخيال يتصرف في مدركات الحواس الخمس جميعا ولكن لما كان ألفه لمدركات البصر أشد وأكثر، صار طلبه لحظ البصر أغلب وأبلغ. فإذا عرضت على نفسك عملك بصانع العالم وأنه موجود لا في جهة، طلب الخيال له لونا وقدر له قربا وبعدا واتصالا بالعالم وانفصالا إلى غير ذلك مما شاهده في الأشكال المتلونة، ولم يطلب له طعما ورائحة. ولا فرق بين الطعم والرائحة واللون والشكل، فالكل من مدركات الحواس. فإذا عرفت انقسام الموجودات إلى

[1] محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم–النقد المعرفي والمثاقفة، ص16.

محسوسات وإلى معلومات بالعقل ولا تباشر بالحس والخيال، فاعرض عن الخيال رأسا وعوّل على مقتضى العقل فيه، فقد ظهر لك انقسام الموجود إلى محسوس وغيره."[1]

لقد خالف ابن سينا وجهة نظر أرسطو في أن الخيال هو: "إحساس ضعيف" فهو يرى أن النفس البشرية خاضعة لعدة قوى منها القوة المدركة وهي نوعان: ما يدرك من خارج وهي الحواس، وما يدرك من باطن وهي فنطاسيا الخيال و المصورة، والقوة الخيالية تركب بعض ما في الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب الاختيار، حيث يقول إنها: "القوة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه غيبة المحسوسات ويسميها ابن سينا أيضا بالمتصورة."[2]

4. علاقة الواقع بالمتخيل:

"وأخص الرواية بالذكر لأن إسهامها الخاص يقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفا صادقا أو واقعيا ومن المفروض تقليديا بالروائي أن يكون مهتما بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية فإنه يوظف مثل المحسنات ليوسع سمن فهمها للعالم."[3]

وهنا يجد الروائي نفسه يخرج عن ذالك الواقع الذي عبر عنه بصدق ويتجاوزه إلى الخيال وينقل القارئ إلى عالم آخر وفي تصور أولي يمكن أن نستنتج أن الأدب وجد ونشأ لوظيفة اجتماعية، ولا يمكن أن يكون فرديا أو يخلو من إضافة العوالم المناسبة للحلم الإبداعي لأن واقعية عمل تخييلي نفي بها إيهامه لنا بالواقعية وكذلك تأثيره في القارئ بوصفه مطالعة مقنعة في شؤون الحياة."[4]

---

[1] أبو حامد الغزالي محمد بن محمد الطوسي، معيار العلم في فن المنطق، تح: سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، د.ط، 1961م، ص91 وما بعدها.

[2] سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص111.

[3] سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999م، ص73.

[4] المرجع نفسه، ص74.

"فلا شك أن المتخيل يشتغل بآليات مختلفة تتحكم فيها ظروف السوسيو–ثقافية، وإذا أصبح من البديهي القول، فيكون من المنطقي أيضا أن نحكم بانتقاء المتخيل في رواية تجعل من الواقع موضوعا لها، لأننا في كل الحالات أمام إعادة إنتاج للواقع المحسوس بواسطة اللغة."[1]

5. التخييل الذاتي:

أثار التخييل الذاتي منذ ظهور النصوص الأولى التي انتسبت إليه، أسئلة كثيرة وجدلا واسعا، بسبب وقوفه في المنزلة بين المنزلتين من جنسين أدبيين ومكرسين هما الرواية والسيرة الذاتية، يستمد أدواته وآلياته منهما جميعا، في نفس الوقت، وعلى المستوى النصي الواحد، غير منحاز بالكلية إلى أحدهما على حساب الآخر:

فمن الأول يستمد مشروعية التخييل، بكل ما يتيحه التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث، الشخصيات و الفضاء المكاني خصوصا.

ومن الثاني: يستمد مشروعية الذات والمرجع.

إذ تتأسس الذات محوريا لتصير القطب و المناط و المبتدى والمنتهى، تبصر العالم، وتستعيد الأحداث السابقة، تحللها، وتعلق عليها، وتستكنها، وتعيد تأويل تفاصيلها وفق منظورها الراهن، بمحموله من خبرات الحياة والتجارب والثقافة، تمارس من حيث لا تدري أو لا تدري أسمى تمظهرات النرجسية الأدبية، لأن السارد فيها هو الكاتب نفسه، وليس روائيا تخييليا ينوب عن الكاتب.[2]

6. علاقة السرد بالتخييل:

تتضح الصلة بين التخييل والسرد على ضوء البحث الفلسفي عن الحقيقة، إضافة إلى إمكانية مقابلة التخييل بالحقيقة والصدق،كذلك السرد يقابل القوانين اللازمنية التي تصف ما

[1] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية–من المتماثل إلى المختلف، ص51.

[2] عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف–التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، كنوز الحكمة، ط1، 2012م، ص8 وما بعدها.

هناك سواء أكان ماضيا أم مستقبلا(...) وتوفر المسرودات دوما للفكر معلومات إما تكون غير جديرة بالتفسير(تسلية فقط) أو تولد تفسيرات كثيرة، وتعتبر التعددية من نقطة استشراق فلسفية عنيدة، أحد المقومات الضرورية للسرد في حد ذاته.[1]

ويرى "بيتر جونز" في مؤلفه"الفلسفة والرواية" أن تلك المعاني يمكن أن تأتي من القارئ فقط، لذا النقد القائم على استجابة القارئ على نحو خاص يكون ذو صلة وثيقة بالسرد التخييلي[2].

وفي تلك الظروف كما يقول برادو تكون حاجتنا إلى نظرية للمعنى السردي/التخييلي "مترتبة على المحاولة تسوية التخييل مدركا بوصفه غير مرجعي ولكن تواصليا بالخطاب معتبرا تواصليا بفضل كونه مرجعيا ...، وإذا كان التخييل يغنينا فعلا فلابد انه يعمل بطريقة ما كما يعمل الخطاب الوصفي التأكيدي ويعني ذلك انه لابد ان يعمل بواسطة تقديم المحتوى خبريا ولو كان غير مباشر او ضمنيا فقط."[3]

تعتبر معظم الطرق التي تستخرج المعنى من السرد، تنوعات لعملية وصفها سبك على نحو ملائم، وإن جمل السرد تقوم بافتراض تعميمات كثيرة مسبقة حول السلوك الإنساني، ويستوجب فهم قصة ما ربط أحداثها وافتراض وجود قوانين عامة تقيم علاقة متبادلة بينها، ولتثبت من تلك التعميمات تقارن بما نعرفه عن العالم وببعض افتراضات بديهية مسبقة، وقد تبدو بعض التعميمات مشكوكا فيها كما قد تبدو أخرى صعبة التركيب، لأن الأحداث ممكنة التفسير تعتبر أمثلة لارتباطات مختلفة شبيهة بالقانون.[4]

وقد أسهم بعض المنظرين الأدبيين في هذه الحركة باتجاه فهم السرد، بوصفه صيغة أساسية من الشرح لا يمكن تقليمها إلى نموذج القانون الشامل ...، وطالما ظل منظرو السرد

---

[1] انظر، والاس مارتن، نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، د.ط، 1998م، ص248.

[2] انظر، المرجع نفسه، ص248 وما بعدها.

[3] انظر، المرجع نفسه، ص249.

[4] انظر، المرجع نفسه، ص249.

راغبين في تحديد اهتماماتهم وحماستهم داخل المنطقة التي حددتها لهم الفلسفة التقليدية والنظرية العلمية ...، وتتخذ الاحتياطات لدراسة التخييل السردي، وحين يبدو أن الحديث عن التخييل خارج الأدب أو السرد في الفلسفة فقد ينزعج حتى زملائهم، ومع ذلك فإن ادعائنا بتعلم شيء مهم من الأدب بطريقة ما، هو ادعاء يقر بمعرفتنا بالاختلافات (المقبولة) بين الحقيقة والتخييل، والسرد والحقيقة، التي ربما يمكن مع توفر العناية والخيال استخلاصها منه.[1]

إن الاستكشاف الافتراضي لإمكانية كون السرد شيئا مختلفا عن نسخة ناقصة من نموذج القانون الشامل، قد يتطلب منا أن نعلق ادعاءنا بأن المسرودات التخييلية تعطينا معرفة بالمعنى التقليدي وتعطينا المسرودات نوعا آخر من المعرفة.[2]

[1] انظر، المرجع نفسه، ص251.

[2] انظر، المرجع نفسه، ص251.

الفصل الأول:

الرواية السيرذاتية

تحديد المفاهيم

1. الرواية:

يعرفها مرتاض بقوله أنها: "جنس أدبي راق ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا."[1]

أما حميد الحمداني فيعرفها رابطا إياها بالإيديولوجية أنها: "نسق من العلاقات، والنسق لا يتأسس في ذاته إلا من خلال التناقضات، ومادتها الأساسية هي الأفكار الإيديولوجية الجاهزة سلفا في الواقع، وهي تدخل إلى الرواية في وضعين مختلفين: إما أن تكون كل إيديولوجية على قدم المساواة مع غيرها وكأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صلابتها وقوتها في مواجهة الأسئلة التي توجه إليها من طرف الموقع الآخر، وإما أن يتم إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية وتمويهية تلهي القارئ عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضد ملكاته الإدراكية. في الحالة الأولى: تكون الرواية ذات طابع ديالوجي، وفي الحالة الثانية تكون الرواية ذات طابع مونولوجي ومظهر ديالوجي."[2]

ومن هنا نقول إن الرواية سرد قصصي نثري ينقل شخصيات من خلال مشاهد وأحداث متسلسلة، فهي تقوم بتحليل شخصياتها عن طريق مراقبتها وتحليلها، فهي عدة أحداث من صلب واقعنا وصميم مجتمعنا.

كما يمكننا القول إن الروايات تختلف حسب الأجناس والأنواع، إلا أن ماهيتها واحدة، ومنه فإن "الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصا طويلة"[3]

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص25.

[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص 42 وما بعدها.

[3] حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص 80.

وقد تميزت الرواية بالحركية الدائمة مواكبة لمقتضيات الأوضاع، شكلا ومضمونا، إنها: "الجنس الأكثر تحررا لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفك يجهز على الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته."[1]

يقول أحمد سيد محمد مجيبا عن تساؤلات حول طبيعة الرواية: "أهي الأحداث التي نطلع عليها وتنقل إلينا؟ أم هي سرد فني جمالي لما يتخيله الكاتب من أحداث يتصورها وقعت أم لم تقع؟ فإذا قلنا: بأنها الأحداث التي ترويها فقط، ففي هذه الحالة يمكن القول بأن جذورها قديمة قدم الحكايات لدى كل الأمم والشعوب، وإذا قلنا بأنها عملية إبداع فني بعيد عن الأحداث الفعلية في صورها المادية أو التاريخية، فإنها تصبح حرفة وصناعة فنية، تخضع في بنائها للتأثر والاستفادة من الآداب الأخرى، وهذا المفهوم جديد وحديث نسبيا في فن الرواية العالمية، فإطلاق الرواية على ما ذلك تجاوز في المصطلحات أو إطلاق مجازي."[2]

إن غائية الرواية أن تنطبق على الواقع باعثة الحياة الحقيقية متزاوجة بخيال الكاتب الذي لا يقتصر على الاختراع، بل يتعدى ذلك إلى إدراك الأشياء، تقول "إليزابيت بوين" في تعريف "الرواية والحقيقة": إنها –أي: الرواية– قصةٌ مبتكرةٌ، ولكنها في الوقت نفسه، ورغم كونها مبتكرةً، فإن لها القدرة على الإيحاء بالصدق، وقد يتساءل البعض، وما قياس هذا الصدق؟

فأقول: إنه بالنسبة للحياة كما يعرفها القارئ، أو ربما كما يتحسسها هذا القارئ، وأنا إنما أعني: القارئ الناضج الكامل النمو، فمثل هذا القارئ يكون قد اجتاز مرحلة قراءة القصص الخرافية، ونحن لا نريد في الرواية شيئًا من الأحداث الغريبة المستحيلة، ولهذا فإني أؤكد بأن الرواية يجب أن تنطبق على الواقع كما يعرفه الناضجون من الناس في المجتمع.

---

[1] كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته، دار أمية، تونس، د.ط، 2004م، ص7.

[2] أحمد سيد محمد، الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1989م، ص25.

ومعنى ذلك: أن الرواية ليست نشرة إخبارية، كما أنها ليست حوادث مثيرةً للحس، أو مثيرةً للنظر، وهنا يأتي دور الشرارة التي تبعث الحياة الحقيقية في الرواية، وهي خيال الكاتب صاحب القدرة الممتازة، وهذا الخيال لا يقتصر على الاختراع، بل إنه يدرك الأشياء، ويمسها، ويضاعف من الأشياء التي تبدو عاديةً مألوفةً، وهو يمدها بقوة جديدة، ويزيد من أهميتها، ويؤكد صدقها، كما يعطيها حقيقة داخلية عميقة، وهذا هو مفهوم الفن الروائي.

وقفت "إليزابيت بوين" عند ثلاث خصائص للقصة وهي:

أولًا: أن تكون بسيطةً واضحةً سهلة الفهم.

ثانيًا: أن تكون طريفةً بحيث تدور حول أزمة من الأزمات، أو تعالج مشكلة ذات أهمية كبرى بالنسبة للكاتب أو للقارئ في حياته الخاصة.

ثالثًا: أن تكون ذات بداية جيدة، كأن تنطلق من موقف مشحون بالأمل، أو على الأقل توحي للقارئ بأن مثل هذا الموقف واقع وموجود بالفعل.[1]

2. السيرة الذاتية:

ليس في الناس من يكره التحدث عن نفسه، حتى الذين يقولون ذلك بألسنتهم إنما يعانون ألماً شديداً لكف أنفسهم عما تشتهيه، إذا هم قدروا على كفها. وكثير منهم من يجعل من ذلك وسيلة إلى التحدث عن ذاته، على وجه يوحي بأنه ينتزع الكلام عنها انتزاعاً، وهو كاره له، وإذا كان الحديث عن النفس بطريقة شفوية عامة حظاً مشاعاً بين أبناء الإنسانية، فإنه من بعض صوره قسمة تختص بالأديب أو الفنان، لأن " الأنا " حاضر لديه مقنعة أو مكشوفة. وهي تتقنع وراء شخصيات المسرحية والقصة، لأن صاحبها يجب أن يخلق المرايا المجلوة وينظر إلى نفسه فيها، وه مكشوفة إذا كان يترجم لذاته، ويتحدث عن سيرة حياته. وليست ساذجاً عن النفس، ولا هي تدون للمفاخر والمآثر، ومن ثم كنا نستسيغها ونجد فيها متعة عميقة، بينما نهرب من الثرثارين الذي يملأون المجالس بالحديث عن جهودهم ومفاخرهم، وننسبهم إلى الغرور، ونتهكم منهم إذا استطعنا، لأنهم يصدمون فينا إحساسنا الذوقي بالصدق

[1] عبد اللطيف محمود حمزة، المدخل في فن التحرير الصحفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، د.ت، ص423.

ف الخبر، ويسدون علينا المجالس العريضة حين يملأونها بدعواهم المنتفخة وغورهم العريض. أما كاتب السيرة الذاتية فإنه قلما يصدم مشاعرنا ...

وبين المتحدث عن نفسه وكاتب السيرة الذاتية فرق كبير، فالأول لا يزال كلما أمعن في تيار الحديث يثير شكنا، والثاني يستخرج الثقة الممنوحة له منا، خطوة أثر خطوة؛ ولذلك كان الأول شخصاً عادياً أو أقل من العادي في نفوسنا، أما الثاني فشيء مغاير له تماماً، لاعتقادنا أنه لم يكتب سيرته لملء الفراغ فحسب، وإنما كتبها لتحقيق غاية كبيرة؛ أبسطها الغاية التي ذكرها سبنسر في سيرته وهي أن يجعل كتبه واضحة لمن يقرؤها؛ أو ليعرف الناس بالكتب التي ألفها والتي يزمع تأليفها ...

وكاتب السيرة الذاتية قريب إلى قلوبنا، لأنه إنما كتب تلك السيرة من أجل أن يوجد رابطة ما بيننا وبينه، وأن يحدثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته، حديثاً يلقى منا أذناً واعية، لأنه يثير فينا رغبة في الكشف عن عالم نجهله، ويوقفنا من صاحبه موقف الأمين على أسراره وخباياه؛ وهذا شيء يبعث فينا الرضى، وقد يأسرنا فيحول أنظارنا عن نقد الضعيف والواهي في سرده، ويحملنا على أن نتجاوز له عن الكذب، ونتقبل أخطاءه بروح الصديق، وإذا أدى الكاتب هذه المهمة فقد رضي أيضاً عن نفسه لأن دوافعه إلى التحدث هي الدوافع التي تحدو صاحب السر إلى الإفضاء بمكنونات صدره، دون تحرج أو تأثم. وقد يكون العالم الداخلي الذي يطلعنا عليه صورة لصراعه مع الحياة، في الأحوال التي يعدها الناس طبيعية عادية، وقد يكون نتيجة لفترات الاضطراب والحرب ومظاهر الاستبداد، والثورات، فهذه العهود مجال خصب تظهر فيه السير الذاتية بغزارة ...

إن كل سيرة فإنما هي تجربة ذاتية لفرد من الأفراد، فإذا بلغت هذه التجربة دور النضج، وأصبحت في نفس صاحبها نوعاً من القلق الفني، فإنه لابد أن يكتبها. والناس مهما يطل عليهم الأبد وتختلف أحوالهم هم أحد رجلين: رجل وصل إلى حيث يؤمل وانتصر على الحياة وصعابها، وأحسن التخلص من ورطاتها وشعابها، ورجل كافح حتى جرحته الأشواك وأدركه الإخفاق. وكلا العاملين، أعني الوصول والخيبة، يبلغان بالتجربة حد النضج على شرط

واحد: هو اكتمال التصور لأطراف هذه التجربة ورؤيتها عند التطلع إلى الماضي، على أساس من نظرة ذاتية خاصة، ولولا هذا الشرط لكان كل إنسان قادراً على أن يكتب سيرة حياته. وإنك لتستمع إلى أشخاص يقصون عليك قصصاً من أحداث حياتهم، يمتعك سماعها ويبعث فيك شيئاً من النشوة، ولكنهم يعجزون عن أن يكتبوها سيرة كاملة، لأنهم يعجزون عن أن يروا مكانهم من الحياة، ولا يرى الإنسان مكانه بوضوح إلا إذا أصبحت تجاربه ذات وحدة متكاملة، وكانت لديه قاعدة فلسفية يتقابل بها وجهاً لوجه مع حقائق الوجود الأخرى؛ وهذا فرق أصيل بين الفنان وغيره، وهو سر تفرده في الحياة، كما أنه سر سعادته أو شقائه، أعني ما يصيبه من وصول أو خيبة. ولست أقول إن التجربة في الحياة لا تكون إلا روحية، ولكن التجارب الروحية من أشدها حثاً على كتابة السير الذاتية، ومن أكثر الحوافز خلقاً للسير الذاتية الجميلة؛ ومن هذا القبيل اعترافات القديس أوغسطين واعترافات تولستوي، والانصهار الروحي الذي صوره الغزالي في "المنقذ من الضلال" ومذكرات ماري بشكرتسيف Marie Bashkirseff ، وتلي هذه السير القائمة على أساس روحي ما كان صورة لصراع فكري، وهنا تكون السير أقرب النماذج إلى التجرد في الحكم والصدق في الخبر، ومن هذا القبيل سيرة جون ستوارت مل، وسيرة المؤرخ الإنجليزي جبون، وسيرة أدمند غوس Edmund Gosse التي سماها "الأب والابن" وصور فيها صراع جيلين مختلفي الاتجاه والنظرة والميول. وكل هذا يضع هذه السير الذاتية في مرتبة أعلى من أنواع أخرى منها، يكتبها بعض الصحفيين والبحارة والممثلين وأناس اتصلوا ببعض الرجال العظماء فهم يحققون وجودهم عن طريق تاريخ تلك الصلات.[1]

1.2 دوافع كتابة السيرة الذاتية:

هناك دوافع متعددة لكتابة تاريخ الحياة أبرزها:

أ– الدفاع أو الاعتذار كما فعل حنين بن إسحاق، والرغبة في الكشف عن رؤية الكاتب للحياة والوجود بعد طول تأمل ومعاناة كما فعل الرازي في "السيرة السلفية"، والتنفيس عما ألم

[1] انظر، إحسان عباس، فن السيرة، دار الثقافة، بيروت–لبنان، ط2، 1900م، ص.ص 103.98.

بالنفس من توتر وكدر كما هو الحال في "الأيام" لطه حسين، والوعظ والإرشاد كما في "الطائف المنن" للشعراني، وتصوير الجانب الفكري وما انتابه من تحول وتطور كما فعل العقاد في "حياة قلم"، وما إلى ذلك من أهداف.

ب- استرجاع المنعطفات الهامة في حياة الشخصية وماتستدعيه من تفاصيل، ثم العودة إلى ما دونه الكاتب من مذكرات، وما احتفظ به من وثائق ومقتنيات، وترتيب ذلك في نقاط رئيسية تشكل الهيكل البنائي للسيرة الذاتية.

ج- اختيار القالب المناسب لكتابة السيرة الذاتية، فقد أحصى بعض الباحثين ثلاثة قوالب لكتابة الترجمة الذاتية:

* القالب الروائي حيث يصور الكاتب حياته في شكل روائي مباشر دون إلغاز أو إخفاء مبينًا السبب الذي حدا به إلى اختيار هذا القالب، وذلك دون انسياق وراء مقتضيات الفن الروائي، وما يستلزمه من تحوير وتعديل.

* منهج المقالة: يعنى بتقرير الحقائق الخاصة بحياته وشرحها وتفسيرها وتحليلها، وقد يلجأ الكاتب إلى هذا المنهج تحت ضغط الضرورة التي لا تفسح له المجال لاختيار سبيل آخر كرغبته للدفاع عن نفسه وتبرئتها مما نسب إليها.

* المنهج المزدوج الذي يجمع بين التصوير والتقرير، حيث يلجأ الكاتب إلى أحدهما حين يرى أنه من الأنسب اختيار هذا الأسلوب دون غيره، ومعظم كتاب الترجمة الذاتية يلجؤون إلى هذه الطريقة.

ويستحسن أن يبتعد كاتب الترجمة الذاتية عن امتداح نفسه وتنزيهها والسمو بها على غيرها، كما أن عليه العمل على اجتذاب اهتمام القارئ للتعاطف معه باستخدام أسلوب المصارحة والبوح وتصوير المشاعر الداخلية والتزام الصدق.

ولا بد لكاتب الترجمة الذاتية من تخير الوقت المناسب لكتابة الترجمة الذاتية، وذلك حين يحس أن تجربته الحياتية قد نضجت، وأن في التعبير عنها ما يفيد القارئ أو يحق الحق في قضايا معلقة، فبعد أن يكتمل تصور الإنسان لتجربته ويعيد تقييمها يمكنه أن يلجأ إلى

التعبير عنها كتابة، وحبذا لو توخى الجانب الروحي النفسي وانصرف إلى بلورته لأن؛ ذلك أوقع في النفس، وأدعى إلى التجاوب والتعاطف والتأثير، وتعتبر ترجمة الغزالي لنفسه في "المنقذ من الضلال" تصويرًا مؤثرًا لتجربته الروحية الثرية.[1]

2.2 أصناف السيرة:

يمكن أن نقسم السير الذاتية وما شابهها، حسب كيانها العام وغايتها، إلى الأصناف التالية:

الصنف الأول: الصنف الإخباري المحض، وهو يضم الحكايات ذات العنصر الشخصي سواء أكانت تسجل تجربة أو خبراً أو مشاهدة، كتلك الحكايات التي يقصها الجاحظ وأبو حيان ... وكل هذه السير، على تفاوت أصحابها في إعجابهم بأنفسهم، وبما حققوه من مجد أو غاية كانوا يسعون إليها، تفيدنا كثيراً لأنها تقرير مباشر عن تجاربهم في الحياة، وعن جهادهم فيها، فإذا لم تكن فيها المتعة الفنية، ففيها المتعة التي يثيرها الخبر الطريف، والتجربة الصادقة ...

الصنف الثاني: صنف يكتب للتفسير والتعليل والاعتذار والتبرير ومن هذا النوع سيرة المؤيد في الدين هبة الله الشيرازي، وسيرة ابن خلدون، ومذكرات الأمير عبد الله آخر ملوك بني زيري بغرناطة، وكل واحد من هؤلاء كانت تكتنفه ظروف مضطربة فيها مجال للأخذ والرد والقيل والقال، فكتبوا سيرهم لينصفوا أنفسهم أمام التاريخ، وليبرروا ما جرى لهم من زاوية ذاتية ...

الصنف الثالث: يصور الصراع الروحي، وهو ملموح في سيرة ابن الهيثم، وفي بعض ما كتبه المحاسبي في "كتاب النصائح" وواضح في " المنقذ من الضلال " للغزالي. وليس هذا الكتاب سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق. لأنه لا يصور إلا جانباً من أزمة روحية تعرض لها الغزالي، دون نظر إلى ما عداها؛ ولكنه رسم هذه الأزمة بدقة ...

---

[1] محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ط5، 1422هـ/2001م، ص220 وما بعدها.

الصنف الرابع: يقص قصة المغامرات في الحياة، وما يلاقيه المرء من تجارب، وليس لدينا من هذا الصنف سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق، ولكن من أقرب النماذج إليها، مذكرات أسامة بن منقذ التي سماها "كتاب الاعتبار"، ففيه يتحدث أسامة عن حياة حافلة بالتجارب والمشاهدات والمغامرات، في أسلوب بسيط ينقل الحوار باللغة الدارجة في ذلك العصر، ولا يبرز الكتاب قوة الصراع من الناحية الفكرية، إلا أنه يحاول أن يستخرج العبرة من الأحداث نفسها؛ وأكبر قاعدة فلسفية فيه أن الإنسان لو طوح بنفسه على الموت لما تيسر له أن يموت، قبل أن يحل أجله. ولكنه في جملته يصور حياة أسامة في نشأته واختبارته الحربية، وشجاعته في محاربة الإنسان والحيوان، وفيه دراسة لبعض الطبائع والنفسيات، بين الرجال والنساء من المسلمين والصليبيين. ولا أعرف لهذا الكتاب ضريباً في نوع المتعة التي ينقلها إلى القارئ ...

الصنف الخامس: وهناك سير ذاتية أخرى بعضها إخباري محض، أورد ياقوت منها في معجمه نماذج كثيرة. ولحنين بن إسحاق رسالة تحدث فيها عما أصابه من المحن، وقد ذكرها ابن أبي أصيبعة في ترجمة حنين ولكن الأستاذ روزنتال يرى أنها منحولة. وللرازي سيرة سماها "السيرة الفلسفية"، ولعمارة اليمني سيرة فيما سماه "النكت العصرية" أما سيرة لسان الدين بن الخطيب التي صور فيها دوره في الحياة السياسية والأدبية فإنها لا تزال مخطوطة، وهناك سير ذاتية أخرى ذكرها السخاوي في "الدرر"، ولا نعرف عنها وعن مصيرها شيئاً.[1]

3. الرواية السيرذاتية:

1.3 المفهوم:

شهدت الرواية الجديدة بفعل التجريب تزاوجا مع باقي الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ليتمخض عن ذلك هجين أدبي، ومن أوجه ذلك تداخلها مع السيرة الذاتية، على سبيل الرواية السيرذاتية، يقول عبد الله إبراهيم: "السيرة الروائية كتابة مهجنة من نوعين سرديين معروفين، هما السيرة والرواية. ولا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما المقصود به التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة. في السيرة الروائية

[1] انظر، إحسان عباس، فن السيرة، ص.ص 141.126.

يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي السيرة الروائية.لا يفارق الراوي مرويّه، لا يجافيه، ولا يتنكر له إنما يتماهى معه، يصوغه، ويعيد إنتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة. والسيرة الروائية هي نوع من السرد الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معا في تداخل مستمر ولا نهائي، يكون الروائي مصدرا لتخيلات الراوي، فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يشرح في السيرة الروائية، ويعاد تركيبه، فالتجربة الذاتية تشحن بالتخيل"[1]، كما أنها: "جنس أدبي مراوغ وغير محدد الملامح، وذلك لأنها تشتبك مع أجناس أدبية أخرى."[2]

إن تعالق الرواية الموسومة بالتخييل بالسيرة الذاتية التي تتخذ من الواقع مبتداها ومنتهاها، إنما يمثل شكلا سرديا يمزج بين التخييل والواقع، ولا يتأتى ذلك إلا بتفعيل الميثاق أو العقد المبرم بين الرواي والمتلقي، يقول محمد بوعزة: "تربط معظم النظريات جنس الرواية بمفهوم التخيّل، وبالمقابل تربط السيرة الذاتية بالواقع. تتبني السيرة الذاتية على تصريح الكاتب بأنه يحكي حياته ويعرض مسار أفكاره ومشاعره. هذا التصريح يشكل ما يسميه "فليب لوجون" بميثاق السيرة الذاتية. بالمقابل تتبني الرواية على ميثاق تخيّلي يصرّح فيه الروائي بأن ما يحكيه هو من صنع التخيّل، وأي تشابه بين الأحداث والواقع هو محض صدفة."[3]، "لكي يكتب المترجم سيرته الذاتية عليه أولاً أن يُسقط ويهمل الأحداث التي لا يراها ذات أهمية، يختار عرض وقائع وتفاصيل الأحداث المتعلقة بحياته دون الاعتماد على الخيال إذ يعتمد كليا على الذاكرة لمحاولة نقل الحقيقة نقلا أمينًا على النحو الذي وقعت فيه في الواقع"[4]، "وهو فوق كل ذلك ملزم أن يفصح عن اسمه، حياته، غايته...إلخ."[5]

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص411.

[2] هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، ص126.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم–، ص32.

[4] انظر، يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، ص5.

[5] المرجع نفسه، ص28.

الرواية السيرذاتية تشكيل سردي هجين موسوم بازدواجية الواقع والتخييل، يقول محمد صابر عبيد: "التشكيل السيرذاتي تشكيل مزدوج يجمع بين رؤيتين وسياقين ومجالين وفضاءين، رؤية وسياق ومجال وفضاء السيرة الذاتية وهي تحيل على واقع وتجربة في الحياة، ورؤية وسياق ومجال وفضاء الكتابة الإبداعية وهي تنهل من معين الصنعة الكتابية التي تنهض على الموهبة والمعرفة وضبط آليات الكتابة وتقاناتها، وهذا الازدواج التشكيلي ينعكس انعكاسا إيجابيا على تخصيب الكتابة وخروجها إلى فضاء آخر جامع ومختلف وغني وثري وقابل للإدهاش، مشحون بكثافة الجنسين معا.

بمعنى أن التشكيل السيرذاتي يجمع بين التشكيل الواقعي في مضانه الذاتية الشخصية، والتشكيل التخييلي بمرجعياته الفنية الجمالية، فالتشكيل الواقعي له مواضعاته وقوانينه وقواعده الكتابية، مثلما التشكيل التخييلي له مواضعاته وقواعده الكتابية المختلفة، والجمع بينهما في سياق كتابي واحد يقود إلى إنجاز مواضعات وقوانينه وقواعد كتابة جديدة مهجنة من روافد التشكيلين معا، بحيث لا يتفوق تشكيل على آخر داخل التشكيل المشترك، ويحظى كل تشكيل منهما داخل التشكيل المشترك بقوة حضور تعتمد على طبيعة التجربة الكتابية وهويتها ومقصديتها، وهي على العموم يجب أن تنتهي إلى صوغ نظام كتابي جديد يعزز الهدف المرجو من بناء هذا التشكيل، وربما تتعدد على هذا الأساس نظم البناء التشكيلي للتشكيل السيرذاتي وتختلف وتتباين وتتنوع بحسب تجربة كل نص."[1]

يشترك كلا من الرواية والسيرة الذاتية في عامل إثارة المتعة لدى المتلقي، وأحيانا يتداخل الجنسان عندما تحاول السيرة الذاتية أن تتشبه بالرواية وذلك عن طريق تجاوز التقنيات المحددة لها، حيث تعتمد مثلا على البناء المفكك أو الأسلوب التقريري الذي يسمح لها بنسج الأحداث موظفة أسلوبا تصويريا يميل إلى الخيال، ومرد ذلك يعود أساسا إلى العامل

[1] محمد صابر عبيد، التشكيل السيرذاتي–التجربة والكتابة، ص5 وما بعدها.

الاجتماعي فأحيانا التقاليد الاجتماعية ترفض البوح بتلك الأسرار الخاصة، فاعتراف الأديب له حدود معينة غالبا ما لا يسمح لنفسه بتجاوزها، لذلك يفضل كتابة سيرته في قالب روائي.[1]

وجد الروائي ضالته المنشودة في الإبداع الأدبي قصد إيصال صوته، خاصة فيما يعرف بالرواية السيرذاتية، وذلك بفضل ميزاتها الفنية التي تفتح مجال الحرية أمامها، وقد ذكر –باسكال– بعضها، إذ يقول: "إن هناك بعض الميزات الفنية لكتابة السيرة الذاتية على شكل رواية، أولها ميزة أن تكون قادرا على سرد الظروف التي تقع خارج نطاق التجربة الشخصية المباشرة للمؤلف، فالروائي يمكنه أن يستدعي أحداثا من خارج نطاقه الشخصي، وأن يتخيل أفكارا ضمنية لم يعبر عنها الآخرون، كما يمكنه أن يعيد ترتيب الحوارات التي لا قدرة للذاكرة على الاحتفاظ بها، أضف إلى هذا أن بطل الرواية يمكن وصفه بضمير الغائب ومن كل جوانبه، أما الميزة الأهم فهي الحرية المطلقة للمؤلف، إذ يكون هذا الأخير في رواية السيرة الذاتية مستقلا، شأن المؤلف في كل عمل أدبي آخر، فهو لا يكون موجودا داخل صفحات عمله بصيغة مباشرة، مما يمكنه من وصف مراحل الحياة الأولى للشخصية، دون أن يكون مجبرا على متابعة مستقبلها."[2]

يقول عبد الله إبراهيم: "التجارب الذاتية بكل تنوعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية كانت تستثمر بوصفها مكونات جزئية في بناء عالم متخيل شامل، وتوظف حينما يعاد إنتاجها طبقا لمقتضيات ذلك العالم وحاجاته الفنية، فالمادة الفنية تندمج في المادة التخيلية مشكلة المتن الذي يؤلف نسيج العمل الروائي، ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي لا يتقبل أحيانا كل أجزاء تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الراوي بما يشكل نوعا من السرد الكثيف الذي يفصل نسبيا بين الراوي وما يروى ويظهر الراوي بوصفه قناعا للروائي، ولكنه قناع يفضح أكثر مما يخفي، ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلا، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية والفكرية، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي، فتنهار الحواجز بين

[1] انظر، يوسف الشاروني، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ص45 وما بعدها.

[2] خيري دومة، رواية السيرة الذاتية الجديدة–قراءة في بعض روايات البنات، ص4.

الروائي والراوي، وتطفو على السطح نبذ من تجارب الروائيين، وشذرات من أفكارهم، وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل تشعباتها."[1]

2.3 عناصر الرواية السيرذاتية:

1.2.3 الميثاق:

*** الميثاق الروائي:** نقصد به التصريح بالتخييل، وذلك ما يظهر على الغلاف الذي يحمل العلامة الأجنسية (رواية).

يقول محمد صابر عبيد: "لا شك في أن وضع صفة تجنيسية معينة على غلاف الكتاب أمر ينطوي على قدر عال من القصدية والتعيين، ولا يمكن للقارئ المتفحص أن يتجاوز هذا الميثاق وأن يتفادى فحصه على نحو دقيق، استنادا إلى معطيات المتن بين دفتي الكتاب، وقد وصفه الكاتب بصفة أجناسية معينة."[2]

ومن مميزات هذا الميثاق اختلاف الروائي عن الراوي في الاسم، وكذا الإقرار بالطابع التخييلي للعمل الروائي، يقول خليل شكري هياس: "وينعدم فيه التطابق بين اسم المؤلف على الغلاف واسم الشخصية في النص والإقرار بالطابع التخييلي."[3]

*** الميثاق السيرذاتي/المرجعي:**

يصعب التمييز بين الميثاق المرجعي والميثاق السيرذاتي، فالمرجعي يقصد به: "التشابه مع الحقيقي والاقتراب منه إلى الدرجة التي تدني بالأطراف إلى حالة من الإتحاد."[4]

أما السيرذاتي فهو العقد المحدد لنوع القراءة، "تأتي أهمية الميثاق في كونه نوعا من العقد يبرمه المؤلف مع القارئ، يتم بموجبه تحديد نوع القراءة."[5]

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص416.

[2] محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي (في تمظهرات الشكل السردي)، ص23.

[3] خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات)، ص21.

[4] جابر عصفور، زمن الرواية، ص191.

[5] خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات)، ص12.

وبموجبه يعلم القارئ أن ما سيقوله الروائي هو سرد لوقائع حدثت له شخصيا، ليحصل بذلك "التأكيد على التطابق بين المؤلف والبطل والرجوع بكل شيء إلى الاسم الشخصي المكتوب على الغلاف."[1]

يتجلى هذا الميثاق في إحدى صورتين، إما بالتصريح أو بالتلميح، ومنه يتحقق تطابق بين اسم السارد (السارد–الشخصية المركزية) داخل السرد مع اسم المؤلف الموجود على غلاف الكتاب.[2]

وأما الصورة الثانية فتكون على قسمين:

أ. يرجع بعض المؤلفين إلى عنوانات لا تترك شكا في أن الضمير النحوي الوارد في النص يعود إلى المؤلف مثل (سيرتي الذاتية) (قصة حياتي)، وعلى نحو ما نجده في سيرة أحمد أمين الذاتية (حياتي).

ب. النوع الثاني يظهر في تلك النصوص التي تجعل الراوي يتحدث إلى القارئ كما لو كان هو المؤلف نفسه حتى وإن لم يذكر اسمه وذلك على نحو يجعل القارئ يقتنع بأن ضمير المتكلم المستعمل فيها إنما يعود على الاسم الذي يحمله الغلاف (اسم المؤلف).[3]

إن اكتشاف الميثاق بغية التحقق من هوية النص يتجلى في:

"* الدوافع المعلنة في مقدمات الكتب.

* ذكر الأسماء، وتاريخ الميلاد، والأصل، والنسب، ومراحل التعليم.

[1] حسن بحراوي، أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي–السيرة الذاتية بالمغرب نموذجا، ص44.

[2] انظر، خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات)، ص22.

[3] خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات)، ص22. / انظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم–، ص33.

* ذكر الممارسات الاجتماعية، كالوظيفة والانتماء السياسي ...إلخ أو ذكر العلاقات بالشخصيات ذات المكانة الاجتماعية المعروفة.

* الرسائل المتبادلة، والخطابات الرسمية، والمقالات الصحفية، والأعمال الإبداعية المذكورة بالنص، ومقطوعات من يوميات أو مفكرات قديمة، والصور الشخصية."[1]

2.2.3 الشخصية:

اعتبر الباحثون الشخصية الأداة التي بها يعبر بها الروائي عن الواقع الذي عاشه أو يعيشه أو يأمل في أن يعايشه.

يقول بحراوي: "الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها. وتؤدي القراءة الساذجة، من جانبها، إلى سوء التأويل ذاك حين تخلط بين الشخصيات التخيلية والأشخاص الأحياء أو تطابق بينهما. وهكذا ننسى، كما يقول تودوروف، أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية. فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى "كائنات من ورق" ومع ذلك فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له: وذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخيل.

وعلى هذا النحو يمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو "خديعة أدبية" يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية و يكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك.

وينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم النقاد البنيويين، فهذا تودوروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه، بعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي (للشخصية). بل إن فيليب هامون يذهب إلى الإعلان أن مفهوم الشخصية ليس

[1] أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص 209.

مفهوما "أدبيا" محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما الوظيفة الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية و الجمالية.

وتمشيا مع نفس التصور اللساني يعمد بعض الباحثين إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة لتحليل والوصف أي من حيث هي الدال و المدلول وليس كمعطى قبلي وثابت."[1]

للشخصيات الروائية أبعاد ثلاثة:[2]

* البعد الخارجي: ويشمل المظهر العام والسلوك الظاهري، لأجل توضيح ملامح الشخصية وتقريبها من القارئ، كتقديم أسماء الشخصيات وصفاتهم وأشكالهم وغير ذلك.

* البعد الداخلي: ويشمل الأحوال الفكرية والنفسية والسلوك الناتج عنها.

* البعد الاجتماعي: ويشمل ظروف الشخصية الاجتماعية، من خلال علاقاتها بغيرها، والصراع الحاصل بين الشخصيات بوجه عام.

إذا كان المرجع الذي تحيل إليه السيرة الذاتية هو الواقع، فإن الرواية تحيل إلى التخييل، والمبدع في الرواية السيرذاتية يحيلنا إلى المرجعين معا، متخيل في تحديده الرواية كجنس يعمل عليه، وواقع يوحي إليه التطابق بين شخصيته الحقيقية وبين شخصية البطل، ومدى التشابه بينهما في المسار الحياتي لكل منهما. وهذا ما عبر عنه الكبيسي في قوله: "الكل يعلم أن الروائي يصنع شخصياته من عناصر مستمدة من حياته الشخصية، كما أن الكل يعلم أن هذه الشخصيات هي مجرد أقنعة يحلم الكاتب ويتحدث عن نفسه من خلالها."[3]

ومنه فالروائي يبقى مقترنا بعمله من المنظور السردي، أو ما يعرف بالرؤية السردية، والتي حدد تودوروف أنواعها الثلاث:[4]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص213.

[2] غطاشة داود، راضي حسين، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، ص127.

[3] طراد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، ص50.

[4] انظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي–تقنيات ومفاهيم، ص.ص 84.76.

* الرؤية من الخلف (Vision par derrière): في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد>الشخصية). إنه يرى خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه. فليس لشخصياته الروائية أسرار. وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها، أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات، وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها..إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان...

* الرؤية مع (Vision avec): في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية (السارد=الشخصية)، فلا يقدم للمروي أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشخصية. إن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية، في هذه الحالة تنعت الشخصية بـ "الشخصية السارد". وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية. بمعنى المحافظة على الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية. تنتمي الرؤية مع إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السارد يكون مصاحبا للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث، ولذلك يسمي البعض الرؤية مع بالرؤية المصاحبة...

* الرؤية من خارج (Vision de dehors): في هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد<الشخصية). إنه يصف ما يراه ويسمعه لا أكثر، بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر. إنه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان، ولا ينفذ إلى أعماق ودواخل ونفسيات الشخصيات. ويعتقد "تودوروف" بأن هذا الطابع الحسي الخارجي هو

نسبي، ولا يعدو أن يكون مواضعة. وأنواع السرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى...

أما عن وضعية السارد ورصد تموقعه من خلال عمله، فيميز "جينيت" بين شكلين/وضعين بين السارد والقصة:

* السارد غير مشارك في القصة التي يحكي. (السارد خارج الحكي).
* السارد مشارك في القصة التي يحكي. (السارد داخل الحكي).[1]

3.2.3 الزمن:

أثار رولان بارت Roland Barthes قضية الزمن السردي في مؤلفه"درجة الصفر في الكتابة"، إذ أعلن أن: " وسنبدأ بزعيم هذا الاتجاه رولان بارث الذي حاول أن يستفيد، في إعداد فكرته عن الزمن السردي، من الشعرية اليونانية، و تحصيصا من أرسطو الذي أعط الأولوية لما هو منطقي على ما هو زمني عند معارضته بين التراجيديا والتاريخ، كما يستلهم منهج فلادمير بروب الذي دعا، في بداية هذا القرن، إلى ضرورة تجذير الحكاية في الزمن.

فعند تأليفه لدرجة الصفر للكتابة سيعمل بارث على إثارة قضية الزمن السردي في سياق حديثه عن الكتابة الروائية حيث سيعلن بأن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي. وسيعود بارث، بعد مرور خمس عشرة سنة بعد ذلك، إلى تأكيد نفس الطرح بصدد الزمن السردي في مقدمته اللامعة حول التحليل البنيوي للسرد(1966)، رابطا هذه المرة، وبصورة تعود بنا إلى المعلم أرسطو، بين العنصر الزمني والعنصر السببي، مجددا التأكيد على أن المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد زمن إلا في شكل نسق أو نظام. وبالنسبة لسرد فإن الزمن ليس موجودا، أو له وجود وظيفي كعنصر في نظام دلالي، ذلك أن الزمن، يواصل بارث، لا ينتمي إلى الخطاب ولكن إلى المرجع. وهو في هذا الاعتقاد لا يختلفوا كثيرا

[1] انظر، المرجع السابق، ص85.

عن أسلافه من النقاد والمنظرين: فالزمن السردي، فرأيه أيضا، ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي حسب تعبير يقتبسه عن بروب، ومن ثم تبقى المهمة التي يسندها بارث إلى الباحث في الزمن الروائي هي التوصل إلى وصف بنيوي للإيهام الزمني."[1]

أما "تودوروفTodorov" قسمه إلى ثلاثة أصناف هي:[2]

- زمن القصة: الزمن الخاص بالعالم التخييلي.
- زمن الكتابة (السرد): الزمن المرتبط بعملية التلفظ.
- زمن القراءة: الزمن الضروري لقراءة النص.

ويضيف "تودوروفTodorov" إلى هذه الأزمنة الداخلية أزمنة أخرى خارجية تتمثل في:[3]

- زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف.
- زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي.
- الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخيل بالواقع.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصيات)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–الدار البيضاء، ط2، 2009م، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص114.

[3] المرجع السابق، ص114.

وأما "جيرار جينيت" فقد أشار إلى التفاوت الحاصل بين الصلات بين زمن الحكاية وزمن الخطاب: "العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقا لما يبدو لي تحديدات أساسية ثلاثة هي: الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية ...، والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (في الواقع، طول النص) لروايتها في الحكاية، وأعني صلات السرعة، ... وأخيرا صلات التواتر، أي –بعبارة تقريبية فقط– العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية."[1]، وفي حديثه عن المفارقات الزمنية يقول: "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك."[2]

ولذا نجد الترتيب الزمني ينبني على ثنائيتين رئيستين هما الاسترجاع والاستباق.

أ. الاسترجاع (Analepsie):

يقول جان ريكاردو: "وهو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن."[3]

إنَ كل عودة إلى الماضي تشكل بالنسبة للسارد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا إلى أحداث سابقة لا علاقة لنا بها، فالاسترجاع هو: "ذاكرة النص أو مفكرة السرد."[4]، ومنه فالاسترجاع: "يعني استحضار حدث سابق عن الحدث الذي يُحكى."[5]، أو بمعنى أن الاسترجاع: "يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل."[6]

---

[1] انظر، جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص46 وما بعدها.

[2] المرجع السابق، ص47.

[3] جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص250.

[4] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص157.

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

[6] محمد بوعزة، تحليل النص السردي–تقنيات ومفاهيم، ص88.

فقضية العودة إلى حدث ما في الرواية "لا يكون بالضرورة نسيانا له ثم تذكرا، بل إن الوعي الفني أثناء السرد هو الذي يحتم على السارد تجاهل أحداث في أوقاتها، ثم العودة إليها في الوقت الذي يراه مناسبا، فمثلا قد يكون التواصل الحدثي لسرد قضية ما يتطلب من الكاتب تجاهل الأحداث الأخرى التي يمكن أن تعيق إتمام هذا الحدث ومن ثم استذكاره مجددا."[1]

*** الاسترجاع الداخلي:**

هو الذي يستعيد "أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي."[2]، ومن أبرز وسائله التداعي (التذكر)، فهذا النمط تارة يكون محددا بمدة زمنية معينة وفكرة معلومة واضحة، وتارة أخرى يكون متغافلا عن أية إشارة، ومنه يحتاج إلى ممارسة التأويل، ولذلك نحن بحاجة إلى مراعاة السياق الذي يحيط به.

*** الاسترجاع الخارجي:** يقصد به: "أن يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية."[3]

ب. الاستباق (Prolepse):

وهو حكي الحدث قبل وقوعه، فهو توقع واستشراف وانتظار لما سيقع، وشكل من أشكال الانتظار أي: "تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق."[4]

إنه: "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا."[1] أو بمعنى آخر: "عندما يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه."[2]

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص20.

[3] المرجع السابق، ص 19.

[4] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص119.

ومنه فالاستباق مجموع التطلعات الواردة في المتن الحكائي الروائي، سواء كانت مؤكدة أو غير مؤكدة، يقول حسن بحراوي: "التطلعات (Anticipations) والاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل. ويمكن أن نميز بين نوعين من التطلعات، التطلعات المؤكدة (Anticipationscertaines) أي تلك التي ستتحقق فعلا في مستقبل الشخصيات، والتطلعات غير المؤكدة (Anticipations incertaines)، مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلا أمرا مشكوكا فيه."[3]

يقول جيرار جنيت: "والحكاية "بضمير المتكلم" أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما."[4]

* **التلميح لوقوع الأحداث:** هو عبارة عن تلميحات وإشارات لأحداث لم تتحقق بعد، الغرض منها استشراف المستقبل، وتحققها يكون بعديا بفترة طويلة.

* **التصريح بوقوع الأحداث:** هو عبارة عن تصريحات بوقوع أحداث، الغرض منه الإخبار عما يحصل بعد فترة وجيزة.

4.2.3 الفضاء:

يعتبر المكان عنصرا أساسيا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان وزمان معين، ونظرًا لهذه الأهمية التي اكتنفها المكان، فهو بمثابة: "العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص189.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي–تقنيات ومفاهيم، ص89.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص 132 وما بعدها.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 76.

ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق ويدل عليها."[1]، "فالمكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية وقيمته الكبرى من خلال علاقته بالشخصية، وبالتالي فهو قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها."[2]

يقول حسن بحراوي: "إن الرواية الحديثة، خاصة منذ "بالزاك"، قد جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي نمونا أساسيا في الآلة الحكائية ... وفي هذا الاتجاه سارت الشعرية الجديدة للمكان بعد أن تخلصت من عجزه المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق والسميائيات وسائر العلوم الإنسانية وأصبحت تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة جديدة تغنيه وتغتني به مما أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث.

وقد اقتضت هذه الوضعية من الدراسة الشعرية الحديثة للمكان أن تبتدئ بإقصاء من الالتباسات وسوء التفاهمات المخيمة على هذا المكون الروائي الهام، وعلى رأسها رفع الالتباس عن العلاقة القائمة بين الفضاء النصي والفضاء الحكائي والفضاء الواقعي، وذلك قبل الشروع في دراسة مراحل بناء الفضاء الروائي وتحديد عناصره المكونة. وكانت أولى المهام المطروحة أمام الشعرية هي وضع تعريف دقيق، قدر الإمكان، لهذا العنصر الحكائي ثم تحديد الدلالات الواقعية والرمزية والإيديولوجية التي ينهض بها داخل السرد.

إن الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى لسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز.

ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما و المسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو

[1] نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، ص22.

[2] محمد الباردي، الرواية الحديثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سوريا، ط1، 1993م، ص232.

يتشكل كموضوع الفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه و يحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه."[1]

أما آسيا قرين فترى أنه: "للمكان دور فعال في النص الروائي، إذ قد يتحول من مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي. فالمكان له دور مكمل لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية، كما أنه له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث، إذ يرتبط بخطية الأحداث السردية بحيث يمكن القول إنه يشكل المسار الذي يسلكه اتجاه السرد. وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها، ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشيّد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسة للمكان."[2]

له عدة أبعاد: جغرافية، روحية، نفسية، وزمانية: بعد جغرافي لأنه يأخذ حيز من رقعة أرضية وهو: "المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها."[3]، روحي لأن الإنسان على امتداد روحي بالمكان فما الغربة التي يشعر بها الفرد المغترب عن المكان الأصل إلاَ دليل على ذلك، وأشار حسن فتحي إلى هذه النقطة بقوله: "مرحلة الانتقال من فضاء إلى فضاء هامة جدا، ونظرا للتوقعات التي تثيرها هذه المرحلة في النفس."[4]

وللمكان دينامية تتراوح بين أمكنة انتقال وأمكنة إقامة، "أما أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي..."[5]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص27.

[2] آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" (دراسة بنيوية تطبيقية)، ص74.

[3] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية –تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي–، ص217.

[4] فتحية كحلوش، بلاغة المكان– قراءة في مكانية النص الشعري–، ص22.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص40.

مما سبق ذكره يتجلى لنا الدور الهام للمكان في تشكيل رواية السيرة الذاتية، يقول محمد صابر عبيد: "يؤدي المكان دورا بالغ الأهمية في تشكيل السيرة الذاتية بوصفها فنا سرديا ينهض على استيلاد مكان معين ومحدد له مرجعية واقعية معروفة، لكنه في الوقت نفسه ينفتح على مجال تخييلي مقيد تتأنسن فيه الكثير من صفاته وخصائصه وأجوائه، وتأخذ بعدا بشريا إنسانيا بمعية الشخصية/الشخصيات التي تتحرى –عبره ومن خلاله وبوساطته– الكشف عن تشكيل سيرتها على نحو أو آخر."[1]

إن المكان كمكون سردي لا ينفك عن الشخصية ولا الزمن، بل تلازمهم وثيق، وهذا الارتباط بينهم إلزامي، يقول حسن بحراوي: "وتفسير ذلك أن كل قصة يقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معا.

فالرواية، القائمة أساسا على المحاكاة، لابد لها من حدث، وهذا الحدث يتطلب بضرورة زمانا ومكانا، إلا أن المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي.

وكما يرتبط الفضاء الروائي بزمن القصة فإنه يقيم صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية.

إن ظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد عل تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك، بالنتيجة، أي مكان محدد مسبقا وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم. وعلى هذا الأساس فإن بناء الفضاء الروائي يبدو مرتبطا بخطية الأحداث السردية، وبالتالي يمكن القول بأنه هو المسار الذي يتبعه اتجاه السرد وهذا الارتباط الإلزامي بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي سيعطي للرواية تماسكها وانسجامها، ويقرر في الاتجاه الذي سيأخذه السرد لتشييد خطابه. وذلك أن المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث "فلن

[1] محمد صابر عبيد، التشكيل السيرذاتي–التجربة والكتابة، ص97.

تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولن يكوم هناك أي حدث، ما لم تلتقي شخصية روائية بأخرى، في البداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء. وهذا الخرق المولد لا يوجد إلا طبقا لطبيعة المكان وموقعه داخل نسق مكاني محدد تجمع فيه الصفات الجغرافية والصفات الاجتماعية"

ومن هنا تأتي الصبغة الاسم للمكان في الرواية، فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي. وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار الأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث. بل إن "شارل غريفل" يدفع بهذا التحليل إلى مداه الأقصى حين يعلن بأن الفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يد المؤلف: إن المكان في الرواية هو خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل عل أنه جرى أو سيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلها ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث.

وقريب من هذا المعنى ما يقوله فليب هامون في سياق حديثه عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف المكان "إن البيئة تؤثر على الشخصية و(تحفزها) على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتى أنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية". أما جورج بلان، ذلك الناقد العنيد الرائد، فإنه يحمل لنا خطابا قاطعا حول علاقة الحدث بالمكان الروائي حينما يربط الحدث ربطا دياليكتيكيا بالأمكنة "حيث لا توجد أحداث، لا توجد أمكنة."[1]

يقول محمد صابر عبيد: "ينهض التشكيل النصي السيرذاتي أولا على بنية الخطاب الذاتي "الأنوي" بوصفه أهم شرط من الشروط الميثاقية، التي تعاينه في منطقة المتلقي على أنه نص مجنس في فن السيرة الذاتية، إذ يتنكب الراوي السيرذاتي بضميره السردي الأول مهمة رواية الأحداث التي مر بها في حياته على نحو أسلوبي معين، ويختار الطريقة التي يراها

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص29 وما بعدها..

مناسبة له ولتجربته لصوغ النص السيرذاتي على وفق رؤية معينة ومنهج معين وتشكيل معين."[1]

الرواية السيرذاتية رصد لليوميات، وكشف عن الدواخل النفسية، وتصوير للانفعالات والانكسارات، إنها لوحة ترسم عليها الآمال والآلام، من وحيها تسترجع تفاصيل الحياة، وتُحاك من خيوطها ذكريات واقعية يمليها هاجس الذات، وآمال متوقعة على أنقاض آلام مسترجعة من نبض الواقع المتسربل بالتخييل.

[1] محمد صابر عبيد، التشكيل السيرذاتي–التجربة والكتابة، ص153.

الفصل الثاني:

بين الواقع والمتخيل

في ضوء رواية

"بوح الرجل القادم من الظلام"

1. تقديم الرواية:

"بوح الرجل القادم من الظلام" رواية جسدت سلسلة من الأحداث المفعمة بالأحاسيس المستلهمة من هاجس الذات بتطلعاتها وإخفاقاتها، ونبض واقع الحياة المعيشة بتناقضاتها، إنها إطلالة على واقع الثورة التحريرية ورصد لتقاليد المجتمع الجزائري، وتصوير لأزمة الشباب بعد الاستقلال، ونار الفتنة في سنوات الجمر التي أوشكت البلاد من أثرها أن تباد.

تحمل بين طياتها بوحا بما تخفيه الذات، واعترافا بخبايا النفس، لتجنح بذلك إلى أسلوب السيرة الذاتية الذي يتطلب قدرة على الاسترجاع واستحضار الماضي وفق معطيات الحاضر وخبرات الراهن.

تشتمل الرواية على ثلاثة أقسام: القسم الأول: كلمة للناشر، القسم الثاني: توطئة كتبها منصور نعمان، القسم الثالث: سيرة منصور نعمان.

الرواية في قسمها الأول تحتوي على كلمة لناشر وهمي تبين كيفية وصول المخطوطة بعد حوالي أكثر من عشر سنوات من موت صاحبها، وقد سلمها رجل أصم أبكم وفنان تشكيلي يدعى الهاشمي سليماني كان قد فر إلى أوربا ثم عاد إلى الجزائر قبل سنتين، إنها مذكرات الحاج الدكتور منصور نعمان.

وفي القسم الثاني من الرواية توطئة كتبها منصور نعمان أرادها في صدقها أن تكون دليل تطهير على ما كان ومضى في الزمان الأول أي تكفير الخطايا.

أما القسم الثالث فقد رصد سيرة منصور نعمان الفتى قبل أن يصبح الحاج الدكتور، ذلك الذي لازمته لعنة الموت والخراب لمن يتصل به من نساء، والفتى اليافع التائه في غياهب عالمين وعقليتين متباينتين.

في نهاية حرب الاستقلال ينشئ منصور نعمان علاقة جنسية مع معلمته الفرنسية فيشرب الخمر ويأكل لحم الخنزير، ثم يعود إلى حارته البائسة مع أهله، لتراوده العلاقات الجنسية فيعيدها مع أكثر من امرأة، منها علاقته بسيدة متزوجة يقتلها زوجها، وأخرى مطلقة يلحق بها العار فتختفي، وأخرى تضع حدا لحياتها سالكة وجهة الانتحار، ليسافر إلى فرنسا

قصد دراسة الطب حيث يقيم علاقة مع فتاة يهودية يسارية والتي حاولت قتله لكن كان انتحارها هو عنوان يأسها منه، وهو في الغربة يأتيه نبأ قتل والدته على يد والده، فيعود ليجد الأب في السجن وقد لازم الصمت وآثر التكتم على تفاصيل جريمته.

يبقى منصور في الجزائر لاستكمال دراسته الطب وقد سيطر عليه ألم الندم مستشعرا الذنب، فيلجأ إلى طلب عمل بمكان قفر وخراب (مدينة عين ...) أو كما تعرف بمدينة المنفيين التي يسكن خرابها المبعدين من قبل النظام من الطبقة المثقفة، والتي تعج بالعملاء السريين، ففي مقهى المنفيين يجتمع المبعدون (الرافضون للفساد)، إنه المكان الذي لجأ إليه منصور نعمان فرارا من حياة المجون بعدما قطع عهدا لله، فتزوج امرأة ثم حقق ما أمر به الشرع ليتم أربع نسوة ورزق بالعديد من الأولاد، وقد سعى إلى العدل بين الجميع، ولكنه لم يوفق رغم حسن نيته، ليطلق ثلاثة أزواج، وأبقى على الزوجة الأولى السيدة ضاوية.

بعد انتهاء الحرب مع فرنسا، كان الأمن والسلام هو مطلب الجميع، ولكن ما برحت ريح الفتنة تعود من جديد خلال التسعينيات، ولكن هذه المرة بين الجزائريين أنفسهم، الإسلاميون من جهة والسلطة من جهة أخرى، وتبين خلال ذلك أن الأمير أبو أسامة الإرهابي الدموي هو عبد اللطيف شقيق زوجة منصور، والذي اقتاد الشيخ الضرير مبروك إلى خارج المسجد وذبحه، نساء وأطفال وشيوخ يذبحون، حتى ابن منصور عبد الواحد تقتله جماعة خالة أبو أسامة رميا بالرصاص، وكذا الولي الصالح الصوفي سعيد الحفناوي الذي أثر في منصور ذبحه أبو أسامة أيضا ونكل بجثته بعد أن مزقه تمزيقا.

أما أولئك المعارضون فكان نصيبهم من أبي أسامة وجماعته متفجرات دكت مقاهيهم ومزقت أجسادهم، في حين أن الرسام الهاشمي سليماني الناجي من تلك الأحداث قد هرب إلى بلجيكا، وهذا من أفضل ما وقع لمنصور، وأخيرا أوشكت نهاية منصور عندما اقتحم الأمير أبو أسامة وجماعته منزل صهره، حينها عنف أبو أسامة أخته (زوجة منصور)، هذا الأخير الذي

لم يتمالك نفسه رافضا للجبن، حين قام مدافعا عن زوجته ، لتكون نهايته الذبح أمام عيني زوجته."هذا بالضبط ما أراده عبد اللطيف حين أمر بأن يحوَّل بصري نحو الحاج وهو يذبحه".[1]

2. البنية السردية للرواية:

1.2 الميثاق:

* **الميثاق الروائي:** نقصد به التصريح بالتخييل، وذلك ما يظهر على الغلاف الذي يحمل العلامة الأجنسية (رواية).

* **الميثاق السير ذاتي:** "تأتي أهمية الميثاق في كونه نوعا من العقد يبرمه المؤلف مع القارئ، يتم بموجبه تحديد نوع القراءة."[2]

ففي رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" صرح السارد/البطل محددا طبيعة نصه، متسربلا بجرأة على مواجهة الذات والآخر: وفيه استخدام اسم مستعار (منصور نعمان)كدليل على إثارة الفضول، "وعليه فإن كل ما سأذكره صدق لا غبار عليه. إلا فيما يتعلق باسمي. أنا العبد الضعيف. وباسم زوجتي وبأسماء الأشخاص الآخرين الذين سيرد ذكرهم وأيضا باسم المدينة التي تزوجت وعشت فيها مع ضاوية على سنة الله ورسوله العزيز".[3]

رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" تلحق لجنس رواية سير ذاتية، يقول السارد البطل نعمان منصور محددا طبيعة نصه، متسربلا بجرأة على مواجهة الذات والآخر: "فإن تأليف كتاب أروي فيه حياتي فكرة أرشدتني إليها ضاوية بعدما لاحظت أن الحج إلى بيت الله لم يزل عني هواجسي ولا خفف عني ذكريات ذنوبي ولا أبعد عني سطوة كوابيسي."[4]

إذا كان المرجع الذي تحيل إليه السيرة الذاتية هو الواقع، فإن الرواية تحيل إلى التخييل، وإبراهيم سعدي في روايته يحيلنا إلى المرجعين معا، متخيل في تحديده الرواية كجنس

---

[1] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 151.

[2] خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات)، ص12.

[3] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص10.

[4] المصدر نفسه، ص9.

يشتغل عليه، وواقع يوحي إليه التطابق بين شخصيته الحقيقية وبين شخصية البطل "منصور نعمان"، ومدى التشابه بينهما في المسار الحياتي لكل منهما. وهذا ما عبر عنه الكبيسي في قوله: "الكل يعلم أن الروائي يصنع شخصياته من عناصر مستمدة من حياته الشخصية، كما أن الكل يعلم أن هذه الشخصيات هي مجرد أقنعة يحلم الكاتب ويتحدث عن نفسه من خلالها."[1]

2.2 الشخصية:

*** والداي منصور:**

والد منصور نعمان: شخصية منفصمة تجمع بين الرحمة والقسوة.

والدة منصور نعمان: شخصية مساعدة ترمز إلى الحنان والتضحية.

كانا نعم الوالدين لـ"منصور"، وهو ما أخبر عنه بقوله: "فقد كانا لي نعم الوالدين. أمام اللّه العزيز القدير. أشهد أن لا ذنب لهما ولا ضلع. فيما ألت إليه، بل إن كلّ متاعبهما ومآسيهما جاءتهما مني."[2]

هذه هي الصورة التي وردت في مستهل الرواية تغيرت بسبب حادث مقتل والدة "منصور" على يد والده بسبب تصرفاتها والتغيّرات التي طرأت عليها بعد أن انتقلوا للعيش في "فيلا روز"، إذ أصبحت تتكلم الفرنسية، وترتدي ألبسة السيدة "كلير ردمان"، يقول "منصور" واصفا تلك المتغيرات: "رأيت والدتي خارجة من "فيلا روز" مرتدية ملابس معلمتي، كل شيء تدثرت به كان لها. الطابور الأسود. القميص الأبيض المطرز عند الصدر. الحذاءان الأسودان ذا الكعبين العاليين والجوربان الطويلان. حتى أحمر الشفاه من تركات معلمتي ... أصبحت تخرج إلى الشارع. أيام كنا نسكن في لاكلاسيير. لم يحدث قط أن تركت البيت بمفردها. اللهم

[1] طراد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، ص50.

[2] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص13.

إلا لكي تذهب إلى الحمام. اليوم تخلت عن استعمال الحائك وصارت تتكلم بالفرنسية. هي التي لم تجلس في يوم من الأيام على أي مقعد من مقاعد الدراسة "[1]

إن والد "منصور" كان قد استشرف قتل زوجته لما اطلع على حادثة قتل محافظ الشرطة لزوجته بسبب خيانتها له.

أما عن مصير والده بعد ارتكابه لهذه الجريمة، فقد كان السجن بعدما سلم نفسه إلى الشرطة، و أثناء تواجده بالسجن انقطع عن ابنه "منصور" لم يرد على رسائله، ولم يكن يقبل زياراته، لذا لم يريا بعضهما إلا أثناء المحاكمة، حيث حكم عليه بالمؤبد، و توفي عن عمر يناهز الخمسة والخمسين بسبب نزيف في الدماغ .

الشريف: (صديق منصور نعمان الذي اختفى نتيجة لوثة أصابت دماغه سنة 1961م) شخصية مساعدة ترمز للسذاجة والغباء.

صالح لغمري: (موظف بوزارة الصحة) شخصية مساعدة ترمز للوفاء ومد يد العون. (هو من ساعد منصور نعمان على العمل بالمدينة النائية).

الهاشمي سليماني: شخصية مساعدة.

الشحاذ الأعمى: شخصية معادية ترمز إلى المكر والزيف والخديعة.

عبد اللطيف: الإرهابي المكنى أبو أسامة (ابن أخت ضاوية زوجة منصور نعمان) شخصية معادية ترمز إلى التطرف والظلم. (هو من نفذ تهديده بذبح منصور نعمان).

عبد الواحد: (الابن البكر لمنصور نعمان) شخصية محايدة ترمز إلى الطيبة.

صادق الأحدب:شخصية مساعدة ترمز إلى الإخلاص والقناعة.

الولي الصالح سعيد الحفناوي: شخصية محايدة ترمز إلى السمو والعلو والارتقاء.

وردية: (زوجة علي التاجر والد الشريف صديق منصور نعمان) شخصية مساعدة ترمز للخيانة.

[1] انظر، المصدر السابق، ص76 وما بعدها.

مسعودة: (علاقة منصور بها سنة 1961م، لتختفي ثم تظهر قبل 1967م) شخصية مساعدة.

نصيرة: شخصية محايدة ترمز للعفة.

كلير ردمان: (علاقة منصور بها سنة 1962م، ومغادرتها الجزائر بعد ليلية واحدة من مضاجعة منصور لها) شخصية مساعدة ترمز للانتقام من المستعمر الفرنسي.

زكية: (علاقة منصور بها بعد سنة 1962م، وانتحارها قبل 1967م)شخصية مساعدة ترمز للتضحية والإيثار.

حورية: زوجة شرطي، شخصية محايدة ترمز للخيانة.

شيراز: (علاقة منصور بها سنة 1967م، غادرت منصور دون أي سبب من غير أن تصيبها أذية/لعنة) شخصية مساعدة.

سيلين: (علاقة منصور بها بعد سنة 1967م، انتحارها بعد خلاف حاد بينهما بعد 1968م) شخصية معادية ترمز إلى الحقد اليهودي الشيوعي، إنها دلالة على النكسة العربية.

زوجات منصور نعمان

الزوجة الأولى	الزوجة الثانية	الزوجة الثالثة	الزوجة الرابعة
مواصلة المشوار (ضاوية) رمز المحبة الخالصة.	طلاق(يمينة)	طلاق (زينب)	طلاق(سلطانة)

3.2 الزمن:

ينبني الترتيب الزمني على ثنائيتين رئيستين هما الاسترجاع والاستباق.

1. الاسترجاع:

إنَ كل عودة إلى الماضي تشكل بالنسبة للسارد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا إلى أحداث سابقة لا علاقة لنا بها، فالاسترجاع هو "ذاكرة النص أو مفكرة السرد".[1]

الاسترجاع (Analepse) يعني استحضار حدث سابق عن الحدث الذي يُحكى[2]، لذا فقضية العودة إلى حدث ما في الرواية "لا يكون بالضرورة نسيانا له ثم تذكرا، بل إن الوعي الفني أثناء السرد هو الذي يحتم على السارد تجاهل أحداث في أوقاتها، ثم العودة إليها في الوقت الذي يراه مناسبا، فمثلا قد يكون التواصل ألحدثي لسرد قضية ما يتطلب من الكاتب تجاهل الأحداث الأخرى التي يمكن أن تعيق إتمام هذا الحدث ومن ثم استذكاره مجددا".[3]

منصور نعمان

انطلاق من الماضي باتجاه الحاضر	انطلاق من الحاضر باتجاه الماضي
الخوف من أفعاله المشينة وأحلامه الطائشة	الخوف من جرائم الإرهاب

أ. الاسترجاع الداخلي:

هو الذي يستعيد "أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي"[4]، ومن أبرز وسائله التداعي (التذكر)، من قبيل (تذكرت، أتذكر،

[1] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص157.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

[3] المرجع نفسه، ص 77.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص20.

يستحضر...إلخ)، فهذا النمط تارة يكون محدد بمدة زمنية معينة وفكرة معلومة واضحة، وتارة أخرى يكون غفلا عن أية إشارة دقيقة، ويحتاج إلى إعمال الذهن وممارسة التأويل.

يقول الراوي في الفقرة الأولى من هذه الرواية: "لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغ الثانية عشر. فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال إلا أنني كنت بلا أخ وبلا أخت. الابن الوحيد لوالدي، رخمهما الله. ورغم أن هذا الأمر جعلني محل حنان ورعاية بالغتين منهما. فإنه لم يعوضني قط إحساسي بالحرمان من وجود شقيقة. وخصوصا من وجود شقيق. يكون أكبر سنا مني. يحميني ويقف بجانبي في خصوماتي مع غيري من الأطفال."[1]

ويقول في موضع آخر، مستعيدا ذاكرته المشوشة المثقلة بالمجون: "إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي الأليم بأنني مختلف عن الناس. بأنني وحش. بأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري. الإحساس بالرغبة الشديدة والمضنية في أني أشبه الأطفال الآخرين لم يفارقني قط. لكن في كل يوم رزقني الله إياه. لاحظت أنني لم أعد كغيري. بأنني غريب بين أقراني. بينما لا هم لهؤلاء –مثلما كنت أنا نفسي من قبل– سوى الخوض في اللعب والشغب فيما بينهم. وجدتني أنا لا شغل لي إلا اختلاس النظر إلى البنات والنساء."[2]

كما أن منصور قد عاد بذاكرته إلى لحظات رهيبة يوم اللقاء الأخير مع زكية إذ أبلغ بنبإ انتحارها: "فيما لا نزال نهبط عبر ذلك المسلك الشديد الانحدار، هاربين، عادت إلي ذكرى لقائي الأخيرة مع زكية، وكذلك عودة أمي إلى "فيلا روز"، مصفرة الوجه، تخدش وجهها بأظافرها، مرددة: مسكينة، مسكينة، مسكينة، إلى أن أمكنها أن تسمعني ذلك الخبر الذي جعلني أحس بالدم يتجمد في عروقي: "زكية رمت بنفسها في البحر، أخرجوها ميتة، المدينة كلها تبكي".[3]

---

[1] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 94.

فالحادثة هذه لها الصلة المباشرة بخروج والديه من البيت الذي تركته لهم السيدة كلير ردمان، إنها النتيجة الحتمية لما سببه من بؤس وشقاء لعشيقته زكية التي آثرت الموت على أن يفتضح أمرها معه بعد حملها غير الشرعي منه: "سوف أنقذك، لن يعرف أحد بأن الجنين الذي في جوفي هو منك، سوف أنقذك. لا تقلق منصور، أنا أحبك حتى الموت." [1]

وفي موضع آخر: "وسط ضباب السكر. تذكرت أبي وأمي وهما يفران معي من بيت "فيلا روز"، هروبا من إخوة زكية، هابطين عبر المنحدر المؤدي إلى الشاطئ، تذكرت العار الذي انتابنا حين رجعنا إلى بيتنا العتيق في لاكلاسيير، حيث كنا قد أشعنا بأننا صرنا نسكن في فيلا فخمة في كيوفيل"[2]

في هذا المقطع يسترجع "منصور" الصورة التي كان عليها هو ووالديه وهم يفرون من "فيلاروز" خوفا من أن يثأر أهل "زكية" لها، بسبب العار الذي ألحقه بهم بعد أن أصبحت حاملا منه.

الاسترجاع تقنية زمنية وسيلة من وسائل الزمن الحكائي التي عمد إليها الروائي بُغية التفسير والإثراء المعرفي الذي يدعم به الحدث السردي، من أجل تطويره وإبراز التحولات التي تطرأ على الشخصيات الحكائية من خلال تزاوج الماضي مع الحاضر، والقصد من وراء اعتماده عليها هو تبيان أسباب الهزيمة التي قد تعتري شخصية من الشخصيات المحركة لمسار عمله الإبداعي.

ب. الاسترجاع الخارجي:

هو أن "يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية"[3]، ففي رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" استحضر الراوي قصة الفتنة التي عاشتها الجزائر يوم أن أضرمت نارها بين أبناء البلد الواحد أو ما يعرف بالعشرية السوداء، حيث أوشكت البلاد على الضياع والدخول في

[1] المصدر السابق، ص 95.

[2] المصدر نفسه، ص131.

[3] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 19.

دوامة دموية وحرب أهلية، "البلاد توشك أن تقع في حرب أهلية بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني، الشعب يخرج إلى الشوارع للحيلولة دون حرب أخرى. بين الجزائريين أنفسهم هذه المرة (سبعة أعوام من الحرب كافية)، يهتف الشعب".[1]

القصد من استحضار (أزمة الولايات) كما تسمى عند المؤرخين ليس الغرض منه تاريخيا بل سرديا محضا، حيث يُعلم منه سن منصور نعمان الفتى المراهق لحظة لقائه بمعلمته/عشيقته كلير ردمان، والذي كان المنطلق لحياة المجون والرذيلة والفحش التي لازمته لسنوات طوال انتهك فيها الأعراض وتطاول على حرمات العشرات من النساء، بدءا من السيدة وردية زوجة علي التاجر يقول الراوي في مستهل الفصل السادس: "في تلك الأيام وأنا أسير في مدينة كيوفيل، رأيتها تتقدم نحوي في طريق يحاذي مساكن فردية مطلة على البحر، ... رأيت وجه السيدة كلير ردمان كما كان دائما، آمنا مطمئنا، بشوشا..."[2]

أما استرجاع السيدة كلير ردمان لماضي أجدادها فالقصد من ورائه هو التعريف بهذه السيدة الأجنبية التي ساعدت على تشكيل ملامح شخصية منصور، "تعرف، منصور، عائلتي موجودة في الجزائر منذ عام 1932، أحد أسلافي كان ضابطا برتبة كابتن في الجيوش التي نزلت في سيدي فرج مع الجنرال دو بورمون، قبره موجود في مقبرة حسين داي الخاصة بالنصارى، هناك أيضا يوجد قبر كل من جدي وجد جدي وأبي وأمي والعديد من أقاربي، وأنا ولدت في حسين داي، ولم أضع قدمي ولو مرة في فرنسا".[3]

[1] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 43.

[2] انظر، المصدر نفسه، ص 43 وما بعدها.

[3] المصدر نفسه، ص 47.

2. الاستباق: الاستباق "هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا".[1]

نكاد لا نجد هذه التقنية في الرواية من خلال مساراتها السردية، إلا في مواضع معدودة كان القصد منها التخمين لما يمكن أن يحدث، كتخمينه بالخطب المهول الذي سيحل عليه لو أن السيدة وردية أنبأت زوجها علي التاجر أو ابنه شريف بعلاقتها به، كما في قول الراوي: "خيل إلي أن كل شيء انتهى، أن ذلك اليوم هو آخر يوم تطأ فيه قدماي أرضية ذلك الدار، أن خالتي وردية ستفضح أمري أمام عمي علي، أن هذا الأخير سيضربني حتى أصير نتنا، أن شريف أيضا سيضربني".[2]

ومن قبيل ذلك هذا المقطع الذي يقول فيه "منصور": "لكن قلي صار يدق بعنف، خيل لي أن كل شيء انتهى، أن ذلك اليوم هو آخر يوم تطأ فيه قدماي أرضية أصير نتنا، أن شريف أيضا سيضربني، ارتبت من نوايا خالتي وردية، متوجسا أنها كانت تسوقني لتفعل بي شيئا، كأن تشبعني ضربا أو لتغلق علي في صندوق أو نحوه، قلت في قرار نفسي وداعا نصيرة، مفكرا في سحب يدي من راحة زوجة أبيها والهروب قبل أن يقع لي مكروه.[3]

في هذا المقطع يظهر لنا أن "منصور" كان خائفا من أن تفضح " الخالة وردية " أمره، ولكن سرعان ما تذهب عنه مخاوفه، وتنجلي تلك الهواجس التي كانت تراوده، بعد أن طمأنته بأن جعلت جسدها تحت تصرفه وصارت عشيقة له، ويتأكد لنا هذا من خلال قول "منصور": "أمسكت بيدي وقادتني خارج القاعة، دون أن تلقي أقل نظرة إلى رضيعها، سارت بي في الرواق. ثم أدخلتني غرفة وجدتها مرتبة ترتيبا جيدا، رغم أنني لم أكن بكامل عقلي، خمنت أنها حجرة عمي علي، فقد كان يوجد فيها سرير يتسع لشخصين من غير أن تكف عن الابتسام، أنشأت تخلع لي ملابسي قطعة بعد أخرى بهدوء ورفق، لم أفعل أي شيء لصدها، لم يكن

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص189.

[2] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص20.

بالإمكان أن أقاومها، لأن رجائي الوحيد آنذاك هو أن تستمر تلك اللحظات إلى الأبد، بدورها راحت تعري نفسها، كانت تلك أول مرة في حياتي أرى فيها امرأة بلا ثوب.[1]

يمكن اعتبار هذا المقطع السردي بمثابة جواب على التطلعات السابقة التي قام بها "منصور"، فبعد وقت وجيز يجد الأجوبة عن كل أسئلته.

ومن أمثلة ذلك أيضا الحالة التي عاشها كل من "منصور"و" زكية" –بنت الستة عشر عاما– بعد أن علمت بحملها منه خارج إطار الزواج الشرعي، حيث نجدها تقول مستشرفة مصيرهما بعد كشف أمرهما: "سيقتلونك إذا ما علموا بما فعلنا، أنا أعرفهم، سيقتلونني أنا أيضا، أعرفهم كلهم، منصور، أضافت بصوتها الرقيق، اليائس ونحن نختبئ وراء إحدى صخور البحر ...

أهرب أنت، أما فأعرف ماذا سأفعل ...

سوف أنقذك، لن يعرف أحد بأن الجنين الذي في جوفي هو منك، سوف أنقذك، لا تقلق، منصور، أنا أحبك حتى الموت، قالت بصوت مفعم بحزن لا حدود له، ناظرة إلي بمقلتين حافلتين بمرارة الحب الملعون."[2]

انطلاقا من هذا يمكن أن نتأول ما قد يقوم به أهل "زكية" كقتلها وقتل "منصور"، أو ما تقوم به هي نفسها، كاحتمال أنها ستجهض الجنين، أو أنها تخفي على إخوتها أمر "منصور" أو أنها تنتحر، وبالفعل فقد حدث فعل الانتحار، وهذا ما تبينه من خلال قول "منصور": "منذ أن انتحرت زكية، قررت أن لا أقترب من مراهقة."[3]

وفي موضع آخر من الرواية يستبق الراوي أحداثا بعد لقائه غير المنتظر مع معلمته السابقة كلير ردمان، خشية منه ألا يستطيع الإجابة عن أسئلة توقعها منها، مثل سؤالها عن البيت (فيلا روز) والكلب (بوبي)، لأنه ضيع البيت يوم غادره بعد انتحار عشيقته زكية، والكلب

---

[1] المصدر السابق، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص 94 وما بعدها.

[3] المصدر نفسه، ص105.

الذي تركه بين أيدي الأطفال لعبة حتى قضى تحت عجلات إحدى السيارات، لكنها لم تسأله لأنها غادرت إلى سبيل غير سبيله.

الحذف (الإضمار أو القطع):

يقصد به الجزء المسقط من الحكاية باعتباره آلية تعمل على اختزال الزمن عن طريق إضمار فترة زمنية طويلة كانت أو قصيرة من زمن الرواية، قد يكون مشارا إليه بعبارات زمنية تدل عليه، كما قد لا يكون مشارا إليه، و هنا تكمن الصعوبة حيث يتعذر على القارئ إدراك الجزء المسقط من القصة. و ينقسم الحذف على المستوى المضموني، إلى حذف غير محدد،أما على المستوى الشكلي فيقسم إلى حذف صريح وحذف ضمني.[1]

و يكون الحذف صريحا سواء كان محددا أو غير محدد، أما الحذف الضمني فلا يظهر في الخطاب وإنما ندركه من خلال وجود ثغرات في السرد.

بالنسبة للحذف المحدد مثاله في قول "منصور": "يومين بعد ذلك، (أم ثلاثة؟) وأنا أسير في طريق ضيق، (كيف كان اسمه يا ترى؟) انتصب أمامي بغتة وسط الرصيف،ذلك.الشاب الطويل الشعر الضخم الجسم ، على بعد خطوتين من ممر ضيق و قصير .

بصوت هادئ خاطبني ،ناضرا إلي من عليائه ببرودة مطلقة:

اسمع أيها الأحمق من مصلحتك أن تعتبر من الآن فصاعدا أنك لم تعرف أبدا شابة اسمها سلين فاهم ... أتعتقد أنه سنترك هكذا بسهولة تأخذها منا من أجل إرضاء نزوات عضوك البائس و القذر ؟ صحيح انه ليس من السهل على ذهن رجعي و برجوازي صغير مثلك ان يفهم مثل هذه الأمور. لكن هذه ليست مشكلتي ... من غير ان ادري كيف حدث الأمر بسبب سرعة وقوعه، وجدت نفسي في الممر الضيق الموجود على يمين الرصيف ،لصق الحائط. أتلقى وابلا من الضربات المؤلمة و الخاطفة بشكل لا يصدق."[2]

---

[1] انظر، أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص54.

[2] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص158 وما بعدها.

يتبين من خلال هذا المثال أنه بعد مرور يومين أو ثلاثة على التقاء "منصور" و"سيلين" لما كانا يسيران معا في الشارع مع أحد أصدقائها الذين كانت تحضر معهم اجتماعات لمناقشة أمور سياسية. مع العلم أنها كثيرا ما تخلفت عن هذه الاجتماعات، منذ أن تعرفت على "منصور" الذي أصبح يعني لها كل شيء. قد حدث بعد ذلك أن التقى "منصور" بصديق "سيلين" هذا بمفرده فقام بتهديده، وطلب منه أن يبتعد عن "سيلين"، بعدها أبرحه ضربا.

ومن أمثلة الحذف غير المحدد نذكر قول "منصور": "رغم مضي عدة سنوات على آخر مرة شاهدتها، صحيح أنها لم تتغير، نفس الوجه الجميل، الأبيض البشرة، المفعم بالطيبة، والرقة مع شيء من الحزن، نفس تسريحة الشعر،ذلك الشعر الأشقر النازل إلى غاية الرقبة."[1]

فمن خلال قوله "رغم مضي عدة سنوات" ندرك بأنه قام بحذف غير محدد، فمنذ أن تخطى المرحلة الابتدائية لم يشاهد "منصور" معلمته إلا بعد مرور عدة سنوات.

الخلاصة: (المجمل أو الإيجاز أو الملخص)

تندرج ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، و هي أقل سرعة من الحذف على اعتبار أنها: "سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أقصر بكثير من زمن الحكاية، لأن هذه التقنية إيجاز للأحداث وتلخيص لها، فهي عرض الأحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة."[2]

فهذه التقنية تعمل على تقليص الزمن واختزاله لكونها تقوم على عرض الأحداث التي تكون قد وقعت في سنوات أو شهور أو أيام في مقاطع أو فقرات أو أسطر، دون ذكر التفاصيل بل بإيجاز وتكثيف. ومنه "الخلاصة أو البانوراما تتعارض تقليديا مع المشهد أو الدراما، وهي

[1] المصدر نفسه، ص43.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت، ص172.

في السرد الكلاسيكي تشكل صلة الوصل بين المشاهد، وكذلك الخلفية التي تنطلق منها إلى الواجهة.[1]

وترد التلخيصات لسد الثغرات السردية بشكل سريع لأنها كثيرا ما ترتبط بالماضي، لذا يمكن إجمال وظائفها في خمس نقاط تتمثل في:

* المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
* تقديم عام للمشاهد والربط بينهما.
* تقديم عام لشخصية جديدة.
* عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
* الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث.[2]

من بين التلخيصات التي وردت في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، قول "منصور": "شريف لم يحضر عرس أخته، أصبح يعيش في عالم خاص به، فصل عن المدرسة، أبوه نصح بعرضه على طبيب نفساني، لكن عمي علي لم يستشر أي طبيب، عرضه بالمقابل على كل الدراويش وعلى كل الأولياء الصالحين وغير الصالحين، منفقا عليهم كل ثروته، وبلا جدوى، محله الذي كان في الماضي، قبل مرض شريف، لا يغلق طوال أيام الأسبوع، وذلك منذ سنين تبدو لا حصر لها، أصبح يشاهد موصدا، لأيام متتابعة في بعض المرات."[3]

وقوله أيضا: " ظللت قليل الاحتكاك بالناس، خائفا أن يسألونني من أكون، من أين جئت، من هو أبي، حتى في الحي، حيث الجميع يعرف من أنا،كنت لا أتصل بغيري.لا أحد غاب عن عمله أنني كنت أعيش وحيدا في ذلك البيت الفارغ الموحش والمشحون بذكريات

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص226.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984م، ص56.

[3] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص33.

قاتمة، على هذا النحو مضت حياتي خلال عدة سنوات، أي إلى أن حصلت على شهادة الدكتوراه في الطب."[1]

لخص لنا " منصور" الحالة المزرية والمكتئبة التي عاشها لعدة سنوات إذ اعتزل الناس وابتعد عنهم، وأصبح منطويا على نفسه بعد تشتت عائلته جراء قتل أبيه لأمه و دخوله السجن ،و اكتفى بنقل حالته هذه إلينا دون ذكر التفاصيل الأخرى من حيلته في هذه الفترة باستثناء أنه ذكر لنا حصوله على شهادة الدكتوراه دون الأشواط التي قطعها كي يحصل عليها و يصبح دكتورا.

فكان الغرض من هذا الملخص المرور بشكل سريع على فترة زمنية طويلة ،إذ كان بإمكان " منصور" أن يقول مثلا (قضيت ليال طوال و أنا أحضر لشهادة الدكتوراه، و كم كان ألمي كبيرا لعدم وجود والدي معي).

4.2 الفضاء:

يعتبر الفضاء/المكان عنصرا أساسيا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان وزمان معين، ونظرًا لهذه الأهمية التي اكتنفها المكان، فهو بمثابة: "العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق ويدل عليها"[2]، فلا يمكن لكاتب الرواية الاستغناء عنه مهما كانت طبيعته حقيقي/ لا حقيقي، في حين يقوم أحيانا بتوقيف حركة الزمن ليلتقط حركة الأشياء في امتداداتها المكانية وفي علاقتها بما يجاورها، ما يدل عن "حسَ الكاتب للمكان، وعن العلاقات النفسية العميقة التي تربطه به، كما يجوز لنا أن نتحدث عن معايشته للامتداد المكاني الذي يدفعه لأن يرى الشيء الواحد مكررا في مكانين ... أو أن يرى الشيء الواحد في زمنين مختلفين أو أزمنة مختلفة..."[3]، فسمة

[1] المصدر السابق، ص225.

[2] نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، ص22.

[3] نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص160.

الإنسان أنه دائم الصلة بالمكان، فالمكان له عدة أبعاد: جغرافية، روحية، نفسية، وزمانية. بعد جغرافي لأنه يأخذ حيز من رقعة أرضية وهو: "المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها"[1]، روحي لأن الإنسان على امتداد روحي بالمكان فما الغربة التي يشعر بها الفرد المغترب عن المكان الأصل إلاَ دليل على ذلك، وأشار "حسن فتحي" إلى هذه النقطة بقوله: "مرحلة الانتقال من فضاء إلى فضاء هامة جدا، ونظرا للتوقعات التي تثيرها هذه المرحلة في النفس."[2]

الفضاءات المفتوحة:

الفضاءات في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" يمكن ذكر بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر:

*** المدينة:**

إنها الفضاء الذي يحتضن معظم الأحداث، وإن لم تحدد مدينة بعينها، فمنصور نعمان قصد (مدينة عين ...)، "أخيرا وبعد ساعات طويلة، وصلنا إلى (عين ...)، مدينة المنفيين والمغضوب عليهم، مدينة لا شيء فيها، لا شيء غير حرارة تنافس بها نيران جهنم، مدينة لا ضرع فيها ولا زرع، منسية، واقعة خارج الزمن، خارج الحياة وخارج الأمل، هنا في هذه المدينة الواطئة، الصامتة، ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون الأسمر الباهت، العارية والخالية من الأشجار، سوف أقضي بقية حياتي، هنا جئت أبحث عن التوبة، ها أنا ذا إلهي، أفي بعهدي، ها أنا أنزل إلى الجحيم.

سلام عليك (عين ...)

سلام عليك يا مدينة الضالين والتائبين والمنفيين.

سلام عليك من مذنب كبير."[3]

---

[1] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية – تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي –، ص 217.

[2] فتحية كحلوش، بلاغة المكان– قراءة في مكانية النص الشعري–، ص22.

[3] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 259.

تمتاز بالتجمعات السكانية على خلاف الأحياء والقرى. وقد كان لبطل رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" وعائلته حظا وافرا، إذ أنهم سكنوا في "فيلا روز" بمدينة "كيوفيل" بعد أن منحته إياهم السيدة "كلير رودمان"، يقول "منصور": "عدت إلى كيوفيل في اليوم التالي، خفت أن تفلت مني " فيلا روز" التي منحتني السيدة كلير رودمان مفاتحها، الناس كانوا يستولون على كل مسكن فارغ تغادره الأقدام السوداء ."[1]

أما بالنسبة لمدينة "عين ..." التي انتقل إليها "منصور" بعد توبته وقضى فيها باقي أيام حياته، فهي على النقيض من مدينة "كيوفيل" تمتاز بانعدام أدنى شروط الحياة، حدثنا عنها "منصور" قائلا : "المسافرون الذين نزلوا معي تفرقوا في مختلف جهات المدينة، دون أن يلتفتوا يمينا أو شمالا، كانوا يعرفون طريقهم، أنا وحدي بقيت واقفا على الرصيف، قرب شاحنة الركاب التي أصبحت فارغة، أمام جرابي الجلدي، لا أدري من أي اتجاه أسير، ما لفت انتباهي–لان الحرارة الدامغة ل"عين" حذرني منها صالح الغمري–هو خلو المدينة، خلوها من أي حركة، بما في ذلك حركة المرور، بدت لي مهجورة، بلا سكان، بلا حياة، أجل، شعرت كما لو أنني جئت للعيش في مدينة غادرها أهلها، غادروها هروبا من كارثة ما، كالمجاعة، أوباء الطاعون، أو نحو ذلك، ومن مدة طويلة من الزمن، أحسست كما لو أن هذا الصقع ليس مكان للحياة، وإنما للموت، للموت البطيء ، الهادئ، بعيدا عن الأنظار، عن الضجيج، وعن العويل."[2]

إضافة إلى ذلك فإن وضع مدينة "عين" كارثي، فعن حالتها يقول "منصور": "وصلت إلى وسط المدينة، الذي وجدته بدوره مقلوبا رأسا على عقب، كما توقعت، نفس الجو المشبع برائحة العجلات المطاطية المحروقة وبالغازات المسيلة للدموع، نفس مظاهر السلب والنهب."[3]

*** الحي:**

[1] المصدر نفسه، ص70.

[2] المصدر السابق، ص241.

[3] المصدر السابق، ص295.

هو المكان الأول الذي يترعرع فيه الفرد، وفيه تكون أولى الاتصالات مع العالم الخارجي، باعتباره "النواة الأولى للقرية، والبلدة، والمدينة، يعتبر من أماكن الطفولة، مثله مثل رحم الأم، و البيت الأول، ومثل هذه الأمكنة تتسم بالدفء، والحنان، والسلام، والمحبة، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة أطول مدة ممكنة، لأنها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى."[1]

و بالفعل فقد كان"حي "لاكاسير" أول منطلق لحياة "منصور" الحافلة بالأحداث المثيرة، ففيه قضى طفولته التي كان فيها مغمورا بحب وحنان كبيرين من قبل والديه كونه الابن الوحيد لهما.

وذلك مدة السنوات الأولى من طفولته التي دامت اثنتي عشرة سنة، بعدها وبسبب التغيرات التي طرأت عليه من الناحية الفزيولوجية كان المنعرج الحاسم في حياته، حيث أصبح مهووسا بالنساء مما سبب له عدة مشاكل، أمسى على إثرها يمقت حيهم و يتمنى لو يغادره، إذ قال لأبيه:

"– ما رأيك أبي لو نرحل من هذا الحي؟

– ما السبب، منصور؟

– أنا اكره هذا الحي و بيتنا ضيق."[2]

أما فيما يخص أحياء مدينة "عين ..." التي انتقل إليها "منصور" بعد عودته من باريس، فهي مليئة بالأحداث الرهيبة، جراء ما يعرف بالعشرية السوداء، فكثرت فيها الاغتيالات وخيمت عليها حالة اللا أمن الدائم. وقد كان "الحاج منصور" مشتبها به في الحي الذي يقطن فيه، بسبب اغتيال كل من "الشحاذ الأعمى" و"الطفل بائع الفول السوداني"، اللذين كانا يجلسان في الرصيف المقابل لمنزله، وقد أشار إلى هذا بقوله: "بائع الفول السوداني الصغير قد اختفى منذ خمسة أيام، ... عثر على رأس مقطوع داخل صندوق قما، قالت لي بصوت مهزوم، لحظتها لم نفكر في البائع الصغير الغائب عن مكانه المعتاد منذ الأيام، لقد تبين فيما بعد أن

[1] شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994م، ص52.

[2] إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص39.

الرأس المفصول عن رقبته هو رأس بائع الفول الصغير، في اليوم التالي اقتحم منزلنا رجال أمن بزيهم الرسمي و في عز النهار و بدون لثام و اقتادوني إلى هنا، إلى هذا المركز الذي اعلم بوجوده لأول مرة، اعرف الآن بان الحي بأسره يشك في ذلك الوابل من الرصاص الذي أيقض كامل الحي."[1]

*** الشوارع و الطرقات:**

إن تجربة "منصور" مع النساء كثيرا ما تسببت في جعله وثيق الصلة بالشوارع و الطرقات، لتجده دائم التسكع بين أرجائها، فمثلا علاقته مع "مسعودة المطلقة" التي أثمرت ابنا غير شرعي، وهو الأمر الذي جعله كثير الارتياد للشوارع والطرقات لعله يعثر عليه، حيث يقول: "كنت أجوب شوارع العاصمة طولا و عرضا بحثا عنه."[2]

أما تجربته مع "حورية" –زوجة محافظ الشرطة– فقد فرضت عليه أن يركض عاريا في طرقات مدينة "حسين داي" و هذا ما ندركه من خلال قوله: "يظهر الرجل عند مدخل غرفته ليشاهدني مع زوجته في فراشه القي بنفسي خارج السرير راكضا صوب النافذة من هناك، وأنا عار تماما، كما المرء الموجود تحت المضخة، القي بجسمي من الطابق الأول إلى الطريق، اركض كالمجنون على أرصفة الطرقات مدينة حسين داي المكتظة بالمارة المشدوهين، اصطدم ببعضهم، بعضهم يتجنب حدوث ذلك بالكاد، تحت وطأة الذعر، أنسى بأنني أمشي في الطريق عاريا."[3]

كما أن رفض والده استقباله في السجن كان له الوقع الشديد على نفسيته ما جعله يسير في الطرقات وهو شارد الذهن، إذ يقول :"طرقات لاكلاسير العديمة الإنارة صامتة، موحشة، خالية، لا أثر لأي كائن حي، منازلها المتشابكة والمتداخلة إلى مالا نهاية موصدة الأبواب والنوافذ قبور،قبور في طرقاتها غير المعبدة، الصاعدة والنازلة، الملتوية والمستقيمة،

[1] المصدر السابق، ص145 وما بعدها.

[2] المصدر نفسه، ص102.

[3] المصدر السابق، ص103.

الضيقة والعريضة، أسير، لا ألوي على شيء إلا الهروب من نفسي، من مشاهد أرى فيها أبي و هو يقتل أمي ."[1]

يقول منصور نعمان واصفا طريق "لاكاسيير" المهترئة ووضعها الكارثي: "طرقات لاكاسيير العديمة الإنارة صامتة، موحشة، خالية، لا أثر لأي كائن حي، منازلها المتشابكة والمتداخلة إلى ما لا نهاية موصدة الأبواب والنوافذ، قبور، في طرقاتها غير المعبدة، الصاعدة والنازلة، الملتوية المستقيمة، الضيقة والعريضة، أسير، لا ألوي على شيء إلا الهروب من نفسي، من مشاهد أرى فيها أبي وهو يقتل أمي، من تلك الجدران البشعة وهي تروي الجريمة.

في طريق عريض، مدبب، تترامى على جوانبه أكوام من القاذورات تعلوها الجرذان، أصادف كلبا ضامرا، يدب نحوي بوهن ..."[2]

*** السوق:**

مكان عام يقصده الناس لقضاء حاجياتهم، وهو يدل على الحركية والحيوية، إلا أن صورته تلك كانت مغيبة في الرواية، إذ أنه صار شاهدا على المناظر الشنيعة للمجازر المريعة، وقد ذكر "الحاج منصور" ذلك بقوله: " أدلف إلى سيارتي، أقترب بها من السوق، أفتح أبوابها، امرأة ممزقة الثياب، ملقاة على الأرض، مغطاة الساق بالدم، تئن أحملها بين ذراعي، أمددها على المقعد الخلفي لسيارتي ."[3]

وهذا المشهد لا يقل بشاعة عن غيره من المشاهد، حتى أن شدة هوله رعبه جعل من المتعذر على" الهاشمي سليماني" أن يجسده في لوحاته، و تصويرا لحالته هذه يقول" الحاج منصور": " أرى ابن أختي ضاوية يوضح لي بأنه قتل بثلاثة رصاصات أثناء نزوله من الحافلة، نظل صامتين لحظات طويلة قبل أن أبصره يضيف بأنه خائف وبان يده صارت ترتجف حين تمسك الريشة، و بأنه يجد نفسه أحيانا عاجزا عن العمل يقول بأنا ماله شيء لا

[1] المصدر نفسه، ص178.

[2] المصدر نفسه، ص 194 وما بعدها.

[3] المصدر السابق، ص31.

افهمه هذه المرة، فالتفت إلى ضاوية، توضح لي بأنه بسبب ما يحدث لديه لم يتمكن بعد من الانتهاء من لوحة قضى معها وقتا أكثر بكثير مما حصل له مع أي لوحة سابقة، اسأله عن موضوعها ، يجيبني بأنها مشهد لأجسام بشرية ممزقة: رؤوس، أيدي، أرجل، دم، عيون، قلوب، أحشاء، أسنان، السنة، وغيرها.افهم من حركات يده أن اللوحة مستوحاة مم شاهده اثر الانفجار الذي ضرب سوق المدينة"[1]

*** البحر:**

يرتبط البحر بالاستجمام، إنه الوجهة التي يقصدها الناس بغية الراحة ونسيان المتاعب، إنه المكان الذي يحبذه العشاق، ليرسموا على رماله تطلعاتهم فتتعانق بزرقة المياه الصافية، ها هو"منصور" يقصد البحر مع معلمته "كلير ردمان"، وفي استذكاره لهذا يقول: "وجدنا الشاطئ مكتظا بالمصطافين كانوا كلهم من العرب وكلهم من الذكور أيضا، السيدة كلير رودمان لم تأبه للأمر، وربما لم تنتبه له أصلا، غير أنها اختارت أن ننصب المظلة الأرضية في مكان منعزل بعض الشيء، خلعنا ملابسنا و مشينا باتجاه البحر."[2]

أما صورة البحر العكسية لسحره ومنحه الراحة، فهي غضبه وسببه في منح الموت إغراقا، كما فعل مع "زكية" التي رمت بنفسها فيه، فكانت نهايتها، تقول "والدة منصور": "زكية رمت بنفسها في البحر، أخرجوها ميتة، المدينة كلها تبكي."[3]

الفضاءات المغلقة:

*** المدرسة:**

مكان عام يشترك الجميع في ملكيته، يقصده التلاميذ طلبا للعلم، و"منصور" كغيره من التلاميذ كان يقصد المدرسة للغاية ذاتها، ومنها بدأت معاناته،و بالتحديد عندما كان تلميذا في الأقسام الابتدائية أين بدأت تظهر عليه أعراض لا تشاهد إلا عند البالغين، فكانت نتيجة هذا

[1] المصدر نفسه، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص51.

[3] المصدر السابق، ص94.

إن صار يكره المدرسة و في هذا يقول: "النتيجة أنني صرت امقت المدرسة وأعاني إثناء حصة القراءة عذاب الجحيم، القسم بأسره كان ينفجر حين يأتي دوري لقراءة النص."[1]

و لما كان الأمر كذلك فقد أصبح" منصور"–رغم كونه تلميذا نجيبا –يتحاشى الذهاب الى المدرسة ،و هذا ما نستكشفه من خلال قوله :"فكنت أخرج بمحفظتي من البيت لأذهب إلى المدرسة طبقا لظن والدي المسكينين، بينما مقصدي في الواقع هي الطرقات أتسكع فيها."[2]

كما أن أول تنازع فيها "منصور " رغبته نحو النساء كانت في المدرسة اتجاه معلمته "كلير رودمان" إذ كان ينظر إليها نظرة رجل لامرأة، لا نظرة تلميذ لمعلمته وهو يعترف بذلك قائلا "السيدة ردمان، كنت أحب، ليس فقط رؤية وجهها، بل أيضا تصور ما تحت ملابسها، وكثير ما حدث، أيام غيابي عن القسم، أن أنتظر ظهورها في الخارج."[3]

المدرسة بالنسبة لمنصور لم تكن مكان علم فقط وإنما مكان لاختلاس النظرات إلى معلمته والتمتع بذلك إشباعا لرغباته الجنسية.

*** الثانوية:**

التحق "منصور " بثانوية "فيكتور هيجو"، إنها محل التمييز العنصري، حيث إنه كان يتعرض للتفتيش في مرات عديدة داخ

لها من قبل الناظر ومن طرف أساتذته داخل القسم، لكونه تلميذا جزائريا، إضافة إلى عزف الفتيات عن الكلام معه، يقول عنهن: "الشقراوات الأوروبيات اللائي صرت أدرس معهن في ثانوية "فيكتور هيجو" بحسين داي لم يكن يقبلن حتى مجرد الكلام معي. ربما كنا، بتلك الطريقة، يخضن من ناحيتهن الحرب ضد "الفلاكا " داخل تلك الثانوية، حيث حدث مرات عديدة و أن فتش الناظر، وحتى الأساتذة أحيانا، محفظتي، خاصة في القترة التي كانت تنفجر

[1] المصدر نفسه، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص13.

فيها القنابل في أماكن تجمع "الأقدام السوداء"، أثناء معركة العاصمة. ربما كان ذلك السلوك من جانبهن نحوي رحمة من ربي العالمين، ذلك إنه لم يكن هناك، في ذلك الوقت، شيء أسهل من توقيف تلميذ عربي، فقير، بائس، عن مواصلة دراسته."[1]

طرد "منصور" من الثانوية بسبب تخلفه عنها يوم 11 ديسمبر 1961م، والسبب تغيبه تلبية لدعوة جبهة تحرير الوطني: "للمشاركة في الإضراب العام يوم 11 ديسمبر 1961 الذي دعت إليه جبهة تحرير الوطني، تغيبت عن الدراسة، طردت من الثانوية، الفصل تسبب في استياء والدي."[2]

*** المكتب:**

بشكل عام هو عبارة عن غرفة مخصصة للعمل سواء تعلق الأمر بالمكاتب الموجودة في الشركات، أو المكاتب التي يتخذها الناس في بيوتهم.

والمكتب الذي أتى ذكره في الرواية يدخل ضمن المكاتب التي يخصصها الناس لأنفسهم لأغراض متعددة، إما للعمل أو للكتابة، فقد اتخذ"الحاج منصور" لنفسه مكتبا في منزله أين كان يجلس ليتذكر الأيام الخوالي إذ يقول: "أرجع إلى مكتبي، أحاول أن أعود إلى حياتي الماضية. الحاضر يطاردني أيضا، يختلط في ذهني كل شيء، أحس بنفسي أتخبط في فوضى رهيبة، أشعر بأنني في قبضة كابوس، أحاول أن أهرب، أن أستيقظ، لكن لا أستطيع، أفكر في أن أخطر ضاوية بالأمر، لكنني لا أفعل، ساعات طويلة تمضي قبل أن يظهر في ذهني، كما في أفق بعيد، ما كنت أبحث عنه."[3]

وأثناء جلوسه في المكتب كان يستعيد ذكرياته و يقوم بتدوين على شكل مذكرة، وقد جاءت فترة تخلى فيها عن المكوث فيه بسبب انشغاله بهموم الحاضر، إلا أن "ضاوية" شجعته

---

[1] المصدر السابق، ص35

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] المصدر السابق، ص42.

على العودة إليه، وبالتالي العودة إلى ممارسة الكتابة، وهذا ما نستكشفه من خلال قول ا"لحاج منصور": "يمضي أكثر من شهر دون أن أدلف إلى مكتبي، حين تسألني ضاوية عن السبب.

– ما الفائدة، ضاوية؟

– لقد نظفته البارحة.

– أعرف.

– نظفته من أجلك.

– ما الفائدة، ضاوية؟

– أفرغ راسك و قلبك، خير لك.

– ما عاد يهمني شيء، ضاوية.

– ما عادت تطاردك ذكرياتك؟

– الحاضر هو الذي صار يطاردني.

– ابتعد عنه.

– كيف ذلك، ضاوية؟

– أكتب، أكتب.

– كلا، ضاوية، لا يوجد أي مهرب.

– لماذا عدت إليه في الأخير؟ ألأنني ظننت أن ذلك قد يرضي ضاوية؟ أكان سعيا إلى الهروب من الحاضر كما اقترحت علي؟ أتوجد إذن إمكانية الهروب؟"[1]

وتجدر الإشارة إلى أن "ضاوية"–زوجة الحاج منصور– هي من أصبحت تمارس فعل الكتابة وتقضي في المكتب فترات طويلة، بعد وفاة زوجها، وتحدثنا عن ذلك بقولها: "فكرت بأن أعمل بنفس الفكرة التي عرضتها على الحاج للتخلص من ذكرياته ... المكتب الذي كنت

[1] المصدر السابق، ص196 وما بعدها.

أقضي فيه من الوقت أكثر من اللازم، حسب رأيها، الذي يذكر كثيرا بالحاج، كما كانت تقول، لكن لم أكن أرد عليها."[1]

*** المقهى:**

(مقهى المنفيين) زاره منصور نعمان صدفة، "بقيت بعض الوقت واقفا أسفل مدخل نزل المسافرين، حاسن برغبة في التفسح عبر الطرقات الاكتشاف المدينة.خشيت، في آن واحد. أن تنال إعجابي، خشيت أن لا تكون أبشع مدينة كما وعدني صالح الغمري. ربما لهذا السبب فضلت أن أجلس في أول مقهى صادفته لكوني لم أغسل وجهي في الفندق، أحست بنفسي لا أزال تحت تأثير النوم، نادل أعرج تقدم نحوي مرفوقا بنظرة إنسان يحدق في شيء مثير للفضول، على الفور فهمت بأنه أدرك بأنني غريب عن المدينة، عيناه الكبيرتان، الواسعتان، المسددتان، نحوي بثبات ذكرتاني بصالح الغمري، أهل"عين ..." يكرهون الغرباء، قال لي. بإماءة من رأسه سألني عما أريد، فنجان قهوة قلت له، استدار بلا أي شكل من أشكال الجواب، بعد لحظات عاد إلي حاملا الفنجان بيده، وضعه أمامي ثم عاد على عقبيه، لون القهوة باهت، شبيه بلون البقع التي كانت تغطي أسفل بزته، من الواضح أنها محضرة بالحمص بنسبة كبيرة. في العاصمة أيضا قلما يشرب المرء قهوة بأتم معنى الكلمة. أخذت رشفة، ثم رحت أنتظر أن يلتفت النادل إلى جهتي، لما فعل أشرت له بالمجيء.

– السكر، من فضلك.

ظل الرجل، الضامر الوجه، الأعرج يرنو إلي مدة من الوقت. كما أنه لم يفهم شيئا ثم قال لي بعدها:

– ليس عندنا سكر .

فيما هو يوليني ظهره، تذكرت صالح الغمري للمرة الثالثة منذ أن وطأت قدماي أرض " عين..." وأنا آخذ رشفة ثانية، وقع بصري على زبون يطالع جريدة كنت قد قرأتها منذ حوالي

[1] المصدر نفسه، ص327 وما بعدها.

شهر في العاصمة، شخصا آخر رأيته يدفن رأسه في نفس العدد، الجرائد إذن تصل متأخرة إلى "عين...".

عيون بعض الزبائن لاحظتها ترمقني بين الحين والآخر، الأمر أربكني بعض الشيء نحوي فقط كانت تلك العيون المتظاهرة باللامبالاة. تختلس النظر في العاصمة، على الأقل لا أحد كان يهتم بي. قررت ألا أطيل البقاء في المكان، في ذلك المساء لم أكتشف أنني كنت موجودا في "مقهى المنفيين" عدا تلك النظرات المريبة. لا شيء كان يثير فيه الانتباه، مقهى كأي مقهى أخر واقع على رصيف الطريق الرئيسي للمدينة. أي الأقرب إلى "فندق المسافرين".[1]

[1] المصدر السابق، ص 245 وما بعدها.

الخاتمة

من أهم النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا هذا ما يلي:

– لقد شهدت الرواية الجديدة بفعل التجريب تزاوجا مع باقي الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ليتمخض عن ذلك هجين أدبي، ومن أوجه ذلك تداخلها مع السيرة الذاتية، على سبيل الرواية السيرذاتية، ولا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما المقصود به التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة. ففي السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي السيرة الروائية، ومنه فالرواية السيرذاتية تشكيل سردي هجين موسوم بازدواجية الواقع والتخييل.

– إن تعالق الرواية الموسومة بالتخييل بالسيرة الذاتية التي تتخذ من الواقع مبتداها ومنتهاها، إنما يمثل شكلا سرديا يمزج بين التخييل والواقع، ولا يتأتى ذلك إلا بتفعيل الميثاق أو العقد المبرم بين الرواي والمتلقي.

– وجد الروائي ضالته المنشودة في الإبداع الأدبي قصد إيصال صوته، خاصة فيما يعرف بالرواية السيرذاتية، وذلك بفضل ميزاتها الفنية التي تفتح مجال الحرية أمامه.

–"بوح الرجل القادم من الظلام" رواية جسدت سلسلة من الأحداث المفعمة بالأحاسيس المستلهمة من هاجس الذات بتطلعاتها وإخفاقاتها، ونبض واقع الحياة المعيشة بتناقضاتها، إنها إطلالة على واقع الثورة التحريرية ورصد لتقاليد المجتمع الجزائري، وتصوير لأزمة الشباب بعد الاستقلال، ونار الفتنة في سنوات الجمر التي أوشكت البلاد من أثرها أن تباد.

تحمل بين طياتها بوحا بما تخفيه الذات، واعترافا بخبايا النفس، لتجنح بذلك إلى أسلوب السيرة الذاتية الذي يتطلب قدرة على الاسترجاع واستحضار الماضي وفق معطيات الحاضر وخبرات الراهن.

– تشتمل الرواية على ثلاثة أقسام: القسم الأول: كلمة للناشر، القسم الثاني: توطئة كتبها منصور نعمان، القسم الثالث: سيرة منصور نعمان.

الرواية في قسمها الأول تحتوي على كلمة لناشر وهمي تبين كيفية وصول المخطوطة بعد حوالي أكثر من عشر سنوات من موت صاحبها، وقد سلمها رجل أصم أبكم وفنان تشكيلي

يدعى الهاشمي سليماني كان قد فر إلى أوربا ثم عاد إلى الجزائر قبل سنتين، إنها مذكرات الحاج الدكتور منصور نعمان.

وفي القسم الثاني من الرواية توطئة كتبها منصور نعمان أرادها في صدقها أن تكون دليل تطهير على ما كان ومضى في الزمان الأول أي تكفير الخطايا.

أما القسم الثالث فقد رصد سيرة منصور نعمان الفتى قبل أن يصبح الحاج الدكتور، ذلك الذي لازمته لعنة الموت والخراب لمن يتصل به من نساء، والفتى اليافع التائه في غياهب عالمين وعقليتين متباينتين.

– إذا كان المرجع الذي تحيل إليه السيرة الذاتية هو الواقع، فإن الرواية تحيل إلى التخييل، وإبراهيم سعدي في روايته يحيلنا إلى المرجعين معا، متخيل في تحديده الرواية كجنس يشتغل عليه، وواقع يوحي إليه التطابق بين شخصيته الحقيقية وبين شخصية البطل "منصور نعمان"، ومدى التشابه بينهما في المسار الحياتي لكل منهما.

وفي الختام نشكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا، راجين من الله أن نكون قد وفقنا في عملنا المتواضع والذي نبتغي أن يكون منطلق دراسات أخرى، وصل اللهم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

قائمة المصادر والمراجع

– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002م.

– إبراهيم عباس، الرواية المغاربية –تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي–، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005م.

– ابن منظور (محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

– أبو حامد الغزالي محمد بن محمد الطوسي، معيار العلم في فن المنطق، تح: سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، د.ط، 1961م.

– إحسان عباس، فن السيرة، دار الثقافة، بيروت–لبنان، ط2، 1900م.

– أحمد سيد محمد، الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، 1989م.

– آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"(دراسة بنيوية تطبيقية)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2015م.

– أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2005م.

– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية–من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط2، 2001م.

– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015م.

– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983م.

– جابر عصفور، زمن الرواية، المدى، دمشق–سوريا، ط1، 1999م.

– جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977م.

– الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003م.

– جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

– جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

– حسن بحراوي، أنساق الميثاق الأوطوبيوغرافي–السيرة الذاتية بالمغرب نموذجا، مجلة آفاق المغربية، المغرب، العدد 3–4، 1984م.

– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصيات)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–الدار البيضاء، ط2، 2009م.

– حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م.

– حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م.

– خليل شكري هياس، سيرة جبرا الذاتية في (البئر الأولى وشارع الأميرات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005م.

– خيري دومة، رواية السيرة الذاتية الجديدة–قراءة في بعض روايات البنات، مجلة نزوى، العدد36، 2009م.

– سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980م.

– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء–المغرب، ط3، 1997م.

– سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1999م.

– سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984م.

– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994م.

– طراد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009م.

– عبد اللطيف محمود حمزة، المدخل في فن التحرير الصحفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، د.ت،

– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة جديدة موسعة، 2008م.

– عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف–التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، كنوز الحكمة، ط1، 2012م.

– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.

عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة–مصر، د.ط، 2005م.

– غطاشة داود، راضي حسين، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1991م.

– الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، قدم له وعلق عليه: البيري نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط1، 1991م.

– الفارابي (أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1407هـ/1987م.

– فتحية كحلوش، بلاغة المكان– قراءة في مكانية النص الشعري–، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008م.

– الفيروز آبادي (مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط8، 1426هـ/2005م.

– كامل محمد محمد عويضة، علم نفس الشخصية، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، د.ط، 1996م.

– كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته، دار أمية، تونس، د.ط، 2004م.

– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م.

– محمد الباردي، الرواية الحديثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سوريا، ط1، 1993م.

– محمد بوعزة، تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم–، الدار العربية للعلوم ، الرباط، ط1، 2010م.

– محمد صابر عبيد، تأويل متاهة الحكي (في تمظهرات الشكل السردي)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سوريا، ط1، 2007م.

– محمد صابر عبيد، التشكيل السيرذاتي–التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق–سورية، د.ط، 1433هـ/2012م.

– محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ط5، 1422هـ/2001م.

– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم–النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2000م.

– المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية، ط1، 2005م.

– نبيلة إبراهيم، فن القصة في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د.ط، د.ت.

– نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر– أبحاث في اللغة والأدب الجزائري–، العدد الثامن، بسكرة، 2012م.

– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ – بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية–، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006م.

– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت.

– هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م.

– والاس مارتن، نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، د.ط، 1998م.

– يحي إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، د.ط، 1975م.

– يوسف الشاروني، دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، د.ط، 1967م.

– يوسف سامي اليوسف، الخيال والحرية–مساهمة في نظرية الأدب، دار كنعان، دمشق، ط2، 2003م.

فهـرس
الموضوعات

إهداء

تشكرات

مقدمة ---------- أ

المدخل: الخيال، التخييل والتخيل

1. المفهوم ---------- 09

1.1 لغة ---------- 09

2.1 اصطلاحا ---------- 11

1.2.1 المتخيل ---------- 11

2.2.1 الخيال ---------- 11

3.2.1 التخييل ---------- 12

2. الخيال في الفلسفة الإغريقية ---------- 13

1.2 موقف أفلاطون ---------- 13

2.2 موقف أرسطو ---------- 14

3. الخيال عند العرب ---------- 14

4. علاقة الواقع بالمتخيل ---------- 16

5. التخييل الذاتي ---------- 17

6. علاقة السرد بالتخييل ---------- 17

الفصل الأول: الرواية السيرذاتية – تحديد المفاهيم

1. الرواية ---------- 21

2. السيرة الذاتية ---------- 23

1.2 دوافع كتابة السيرة الذاتية ---------- 25

2.2 أصناف السيرة ---------- 27

3. الرواية السيرذاتية ---------- 28
1.3 المفهوم ---------- 28
2.3 عناصر الرواية السيرذاتية ---------- 32
1.2.3 الميثاق ---------- 32
2.2.3 الشخصية ---------- 34
3.2.3 الزمن ---------- 37
4.2.3 الفضاء ---------- 41
الفصل الثاني: بين الواقع والمتخيل في ضوء رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"
1. تقديم الرواية ---------- 48
2. البنية السردية للرواية ---------- 50
1.2 الميثاق ---------- 50
2.2 الشخصية ---------- 51
3.2 الزمن ---------- 54
4.2 الفضاء ---------- 63
الخاتمة ---------- 76
قائمة المصادر والمراجع ---------- 79
الفهرس ---------- 85