Language Art,2(3):pp.65-82, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.17
فصلنامه هنر زبان، دوره ۲، شماره۳، سال ۲۰۱۷، از صفحه ۶۵ تا ۸۲

التّخييل الذّاتي/ إضفاء التّخييل على التّجارب الشّخصية

ذاكرة الماء لواسيني الأعرج- أنموذجا

الأستاذة حسينة لعوج[1]
جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر

(Received: 20 June 2017; Accepted: 29 July 2017)

ملخص

تختلف الرّواية السّيرذاتية عن السّيرة الذّاتية الحقيقية باعتبار هذه الأخيرة تعتمد الوقائع الشخصية والحقيقية للذّات الكاتبة، ولا يجوز لها أن تقول شيئا أو أن تتحدّث عن أمر لا علاقة لها به بتاتا. ويوثّق الكاتب ضمنها تجربته الشّخصية وفق الشّروط التي ارتضاها فيليب لوجون. في حين أنّ الرّواية السّيرذاتية تنتمي إلى الجنس الرّوائي الّذي يلجأ الكاتب فيه بالدّرجة الأولى إلى عنصر الخيال في عمله الأدبي مستفيدا من العوامل والتّقنيات التي تجعل من روايته عملا أدبيا راقيا بتوفّره على ما يسمّى بالجمالية. والدّليل على ذلك أنّ الرّواية السّيرذاتية يطلق عليها حاليا مصطلح "التّخييل الذّاتي" لميلها إلى الخيال أكثر في تصوير الوقائع الحقيقية. حيث أنّ الكاتب يقوم بنقل الواقع إلى الآخر بصيغته الإبداعية.

الكلمات الأساسية: التّخييل الذّاتي-الرّواية السّيرذاتية -السّيرة الذّاتية -لعبة الضّمائر- الوصف التّصويري- المونولوج- تقنية الحوار- الجمالية.

[1]E-mail: hassinalaoudj@yahoo.com

المقدمة:

الرّواية جنس أدبي فسيح يفتح المجال واسعا للروائيّ في أن يعبّر عن نفسه وعن مكنوناته وأن يلج باب المسكوت عنه في الواقع فيستنطقه كيفما شاء وعلى وجه الخصوص المضامين الاجتماعية؛ وخاصّة مع الرّواية المعاصرة التي عرفت تطوّرا مذهلا في شكلها وفي مضمونها في الوقت ذاته.

يتطرّق العمل الرّوائي إلى مواضيع عديدة: كالقضايا الاجتماعية، التّاريخية، السّياسية،... فيطلق عليها اسم ذلك الموضوع الّذي تتحدّث عنه. فيقال مثلا الرّواية الاجتماعية أو الرّواية التّاريخية، أو غيرها. كما يتعرّض الكاتب الرّوائي في بعض الأحيان إلى الكتابة عن ذاته، عن حياته الخاصّة، على شكل يوميات أو مذكّرات وهو ما يسمّى بالسّيرة الذّاتية كما يسمّيها فيليب لوجون[1] ووصفها بأنّها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي لوجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصّة"(فيليب لوجون ١٩٩٤، ٢٢). بمعنى أنّ السّيرة الذّاتية لا تخرج عن نطاق الذّات الكاتبة وذلك عن طريق الحديث عن نفسها وعن خصوصياتها. فكتابة السيرة الذاتية "نابع من دافع داخلي في أعماق صاحبه، أو قُل دوافع عدّة، أوّلها إطْلاع المتلقي على تجربته المؤلمة في الحياة منفّسا عن أشجانه وآلامه، وليثبت للجميع قدرته على تجاوز الصّعاب، وأنه لم يصل إلى ما وصل إليه إلّا بالجهد والمشقّة والعناء... خاصة إذا كان صاحب الحديث... قد وصل إلى مكانة من المجد والتقدير، فيطريه ثناء الناس عليه..."(شعبان عبد الحكيم محمد، ٢٠٠٨، ٩٣- ٩٤).

وهذا يعني أنّ السيرة الذاتية "هي جنس أدبي ينطلق من اهتمام الإنسان بسيرته الشّخصية، وهذه السّيرة تنهض على مداميك وثوابت أساسية، ولا يقاس تحقّق هذا الجنس الأدبي على المستوى الإنجازي إلّا بمدى إحكام الكاتب لنسج ضفيرة هذه الثوابت بعضها ببعض"(عبد الملك أشهبون٢٠٠٧، ٧١). لكن هذا لا يمنع بتسرّب ظلال السيرة إلى الرّواية الموسومة بالمحكيّ الذّاتي.

١- مفهوم الرّواية السيرذاتية:

تختلف الرواية السيرذاتية عن السيرة الذاتية الحقيقية باعتبار هذه الأخيرة تعتمد الوقائع الشخصية والحقيقية للذّات الكاتبة، ولا يجوز لها أن تقول شيئا أو أن تتحدّث عن أمر لا علاقة لها به بتاتا. ويوثّق الكاتب ضمنها تجربته الشخصية وفق الشروط التي ارتضاها فيليب لوجون. في حين أنّ الرواية السيرذاتية تنتمي إلى الجنس الروائي الذي يلجأ الكاتب فيه بالدرجة الأولى إلى عنصر الخيال في عمله الأدبي مستفيدا من العوامل والتقنيات التي تجعل من روايته عملا أدبيا راقيا بتوفّره على ما يسمّى بالجمالية. والدّليل على ذلك أنّ الرّواية السيرة الذّاتية يطلق عليها حاليا مصطلح "التخييل الذّاتي" لميلها إلى الخيال أكثر في تصوير الوقائع الحقيقية. حيث "إنّ من أساسيات الكتابة السيرذاتية عامّة، وأدب المذكّرات خاصة، أن تغدو الذّات الكاتبة، ليست من

[1] Philippe Lejeune

يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضا من ينقله إلى الآخر بصيغته الإبداعية"(عبد الملك أشهبون٢٠٠٧، ٢١) وهكذا يترصّد الباحث/ الناقد "علاقة النص بالمعطيات الخارجية المسرودة في تفاعلها مع رؤية الكاتب الفنيّة والفلسفية والتاريخية" (عبد الملك أشهبون٢٠٠٧، ٢١) بدل البحث عن علاقة الذات الكاتبة بالنص. ولهذا تعتبر الرواية السيرذاتية "فنّا أدبيا يلزم صاحبه بالصّدق في أحداث حياته مستخدما تقنيات الرواية، في تصوير الأحداث، وتلوينها بوجدانه، والوقوف على شخصية صاحبها نافذا إلى الأعماق بالاستبطان وتحليل المشاعر، وخلق نسيج روائي يتوافر فيه الإحكام والاتّساق الفنيّ، ورسم ملامح شخصياته، وتصوير الأحداث وتطوّرها، ناهيك عن استخدام الحوار"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٧).

تميل الحكاية بضمير المتكلّم إلى الكتابات السيرية الذاتية التي تتجه نحو النفس مباشرة لسبر أغوارها، حيث يغتدي كلّ سرّ من أسرار الشريط السردي متصاحبا مع الأنا السارد، فيتيح للسارد "الحديث من الداخل، وتجعله يتعرى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له"(عبد الملك مرتاض ١٩٩٨، ١٤٧)، ذلك أنّ الرواية السيرية الذاتية أكثر غنى من السيرة الذاتية المجردة من الخيال و"اللجوء إلى ضمير "الأنا" في السّرد الروائي يجعل من الأثر الفني رواية اعتراف"(فيليب لوجون ١٩٩٤، ٢٢) فمرجعية هذا الضمير جوانية، في حين أنّ مرجعية "هو" خارجية.

إنّ مرجعية محكي الذّات غالبا ما تكون داخل الرّواية باعتبارها النّسيج الحكائي المؤسّس على الخيال مع التأكيد على أولوية ومركزية البناء الرّوائي ويكون ذلك حسب متطلّبات الرواية المعاصرة، وهكذا يمكن للذات الكاتبة أن تمزج بين ما يسمى بخطاب التخييل وواقعية الخطاب الذّاتي الاعترافي. ذلك أنّ التّخييل الذّاتي يهدف إلى التأريخ لمرحلة معينة من حياة الذّات الكاتبة، مرحلة عاشها بكلّ ما اعتراها من ضروب القمع والاضطهاد ونسف الحقوق والحياة وخاصّة في الرّوايات السيرالذّاتية النّسائية؛ ما يدفع بالكاتب إلى التّعبير عن هذه التجارب المختلفة عن طريق الكتابة عن الذات وفق منظور نقدي وفكري له آلياته. ولم يعد "مفهوم التخيّل في عصرنا رسم الصّورة الفنيّة متقوقعا في إطار منظومة البلاغة القديمة (تشبيه- استعارة-...) ولكن التخيّل يقوم برسم المشهد فتراه شاخصا أمامنا"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٩). فوظيفة الخيال هو نقل "الفكرة الجامدة إلى مشهد حافل بالحركة والنّبض والحياة، وهذا ما بنيت عليه الرّواية السّيرة الذّاتية الرّوائية"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٩).

ومن الأساليب التي تؤدّي الوظيفة الشّعرية داخل العمل الرّوائي ونخصّ بالذّكر هنا الرّواية السيرة الذّاتية علاقات التفاعل الأجناسية أو ما يصطلح عليه بالتّلاقح الأجناسي في السّاحة النّقدية الأدبية. وهو عبارة عن التقاء أو مزج أنواع أدبية وأخرى غير أدبية داخل العمل الأدبي الذي يسهم في خلق المتعة الفنية والجمالية داخله (العمل الأدبي) كاليوميات والمذكّرات والرّحلات وغيرها.

ولقد سايرت الرّواية الجزائرية الواقع حيث تطرّقت لمختلف التغيّرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت بطريقة أو بأخرى في إحداث هذه التطوّرات وهذه المستجدات. لأنّ الرّواية السيرذاتية تعمل على مراعاة "التناسب بين سرد حياة الكاتب وسرد أحداث الواقع المعيش من حوله"(شعبان عبد الحكيم محمد ۲۰۰۸، ۱۸۰) لكن بالقدر الذي يخدم فنيّة السّيرة، لئلّا تتحوّل السيرة الذاتية إلى تأريخ للواقع بحيثياته. ولهذا تختلف قراءة النّصوص الرّوائية باختلاف طبيعة خطابها وموضوعها.

۲-السّيرة الذاتية وإضفاء التّخييل الفنّي:

إذا كان النص الروائي بنية نصيّة يقوم بها راو، حيث يقوم بإرسال رسالة ما إلى المتلقّي، أي نقل المرويّ إلى المرويّ عليه، ومن هنا تبرز وجهة النّظر للرّاوي التي من خلالها يقدّم الأحداث إلى المتلقّي، لكن الرّاوي في السيرة الذّاتية ولاعتماده على الحقائق، يختلف عن الرّاوي في الرّواية، التي تعتمد على المتخيّل "فالرّاوي في السيرة الذاتية شخصية واقعية (حقيقية) لحما ودما، وله وجوده الماديّ في الواقع، ويقوم بالحكي ملتزما الصدق (الواقعي) للأحداث التي يرويها وعلى مقدار صدقه يكون تأثير نصّه في المتلقّي، لأنّه يعبّر عن أعماقه، فيكون حديثه من القلب إلى القلب ولا يتسنّى لسيرته الخلود إلّا إذا كان متّصفا بالصّدق، معبّرا عن شعوره الدّفين وأعماق نفسه"(شعبان عبد الحكيم محمد ۲۰۰۸، ۱۲۵)، وبهذا الشّكل يضمن لسيرته القبول والخلود وتجاوب القارئ معه وجدانيا. ويكون هذا بلغة فنيّة راقية "إذ أنّ اللّغة بمخزونها التاريخي بمقدورها أن تشكّل ترياقا يعيد بعث الحياة من جديد"(عبد الملك أشهبون ۲۰۰۷، ۵۸)، ذلك أنّ الكتابة عن الذّات "استباق للحظة الموت المسكوت عنه. فأنْ يكتب الإنسان يعني، كما يقول أندري جيد، أن يضع شيئا بعيدا عن الموت"(عبد الملك أشهبون ۲۰۰۷، ۵۸).

لكن ومع الكتابات الذّاتية الحديثة وخاصّة النسائية منها، ومع الدّراسات النّقدية المعاصرة لم يعد حكي الأحداث الواقعية معيار الصّدق أو الكذب، فالمتخيّل الذّاتي أضحى أيضا "من حقائق الذّات، وعلى القارئ أن يقرأ كيفية صيّاغة هذا المتخيّل للوصول إلى حقائق الذّات. فمفهوم الحقيقة نسبي، ولذا فهو قابل لإعادة الصيّغة، كما فعل فيليب لوجون فصار بمعنى الكذب بصدق"(لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۱۰) وعلى الباحث/ النّاقد أن يتقصّاه ويتواطأ معه. وعلى الكاتب المبدع "التحلّي بكبرياء أمام هذا الفنّ الإبداعي الجليل الّذي يدخل في نطاق الأدب الشّخصي" (عبد الملك أشهبون ۲۰۰۷، ۲۳). لأنّه سيعمل على كتابة مذكّراته وحياته الشّخصية بما فيها من عثرات وانزلاقات، لكن بصيّغة فنيّة.

انطلاقا من هذا المنظور لم تعد المطابقة بين المؤلّف والشّخصية معيارا للسّيرة الذّاتية الحقيقية، ولم يعد معيار الصّدق "المعيار الّذي نقرأ به السّيرة الذّاتية، فقد أصبح هذا المعيار مكرّرا، وقد بحث فيليب لوجون ذاته عن صيغة أخرى يتمّ بمقتضاها النّظر إلى هذا الجنس الأدبي،

الّذي استلزم وقتا طويلا حتى يستقرّ في شكل أدبي قابل لدراسة السير الأدبية" (لطيفة لبصير٢٠١٣، ٢٧) وبالتّالي أصبح الكتّاب يجدّدون في كتابات التّخييل الذّاتي.

يخضع بناء الأحداث في الرواية السيرذاتية "لطريقة البناء المتتابع للأحداث، وفيه تسير الأحداث سيرا طرديا، تبدأ الأحداث ببداية حياة صاحبها وتنتهي بآخر حدث للفترة الزّمنية التي يقف عليها المؤلّف (الراوي أو السارد) من حياته"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٥) ويقوم الرّاوي في هذه الحالة بدور الرّاوي المشارك الراصد الذّاتي الغيري، أي يقوم بعملية السرد على نفسه وعلى غيره في الآن ذاته. وفي الحقيقة هناك ميزتان فنيّتان "لبناء الأحداث في السّيرة الذّاتية الرّوائية، وفي الأدب عامّة، وهما خضوع الأحداث لمبدأ الانتقاء، والملمح الثاني هو أنّ الفنّ يضفي على الأحداث طابعا جماليا، فنرى الشيء في عالم الفنّ أجمل من عالم الواقع حتّى لو التزم المبدع بالواقعية في صياغة عمله الفنيّ"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٥). وذلك لاعتماده على التقنيات الفنيّة التي تضفي على عمله الأدبي مسحة جمالية تُمتِع النّاقد/ الباحث من جهة، وتحفّزه على دراسته وتحليله من جهة أخرى.

لا تعرف الرّواية السّيرة الذّاتية الاستقرار "لذلك، فإنّ مصطلح التّخييل لم يعد حكرا على الرّواية، والقصّة القصيرة، والشعر، وأجناس أدبية أخرى، بل أصبح مكوّنا أساسيا من مكوّنات السيرة الذاتية"(لطيفة لبصير٢٠١٣، ٤٥) بغضّ النّظر عن الأحداث والحقائق المروية فيها، وقد أصبحت الدّراسات الأدبية النّقدية تستخدم مصطلح التّخييل وبكثرة.

٣-موضوعات المحكي الذّاتي:

تعمل الرواية السيرة الذّاتية على رصد تحرّكات الإنسان المختلفة: الاجتماعية منها والثقافية، والسياسية... "وليس بدعا أن تحكي الرواية واقع الإنسان، فقد أصبحت منذ زمن تؤدّي دورا مهمّا في رصد تدفّقاته الوجدانية، ورسم استراتيجيته الفكرية والجمالية، والتفت حوله بهدف احتواء همومه واهتماماته وآماله، بفضل امتلاكها تقنيات فنيّة، وقيم جمالية، تكفل لها استنطاق النوازع الإنسانية الكامنة داخل الذّات الواحدة أو الذّوات المختلفة"(الشريف حبيلة ٢٠١٠، ١) ذلك أنّ الرّواية النّاضجة والنّاجحة هي تلك التي "تتفاعل عناصرها داخل الوجدان بتأثير من أحداث مأساوية معاشة في زمن حارّ، ممّا يدفع على قراءة الرّواية؛ وعليه فبقدر ما يكون التّعامل مع الواقع بعمق بقدر ما يكون إنتاج جماليات ذلك الواقع"(الشريف حبيلة ٢٠١٠، ٢) داخل الرّواية أكثر إقناعا وأوفر تأصيلا لأنّها تقوم باستنطاق المسكوت عنه عن طريق تلك التقنيات التي تعتمدها في سرد الأحداث.

تتمثّل ظاهرة العنف من الظواهر التي تتناولها الرواية الجزائرية باقتضاب ذلك لتأثيرها القويّ على الروائي الجزائري خاصة خلال فترة الأزمة، فترة التسعينيات "وهذا أكيد ما دام الأدب لا ينفصل عن الحياة الاجتماعية وطبيعة الفترة التي عاصرها المبدع، فالأدب من المجالات التي تعتمد

مباشرة على الواقع مصدرا أساسيا في إنتاجها الإبداعي"(الشريف حبيلة ۲۰۱۰، ۲) وتعتبر الرواية أهمّ جنس أدبي في تصويرها لواقع الحياة في تلك الفترة وهكذا نجح الروائي في معالجة الواقع أكثر من المصادر المتخصّصة "لأنّ الرّوائي يستعرض جوانب هامّة من الواقع الاجتماعي، بصورة تحليلية نقدية، حتّى لكأنّ الرواية الجزائرية التي كتبت خلال الأزمة واتخذتها موضوعا هي الحقبة ذاتها"(الشريف حبيلة ۲۰۱۰، ۲) ذلك لأنّ الروائي في عمله الأدبي وعن طريق تلك التقنيات وتلك الإجراءات الكتابية يكتب عن هذه الظاهرة أو تلك بطريقة خيالية وفنية تمتع القارئ وفي الوقت نفسه تعطيه انطباعا حقيقيا عن تلك الحقبة التي يكتب عنها.

يعدّ العنف "إشكالية معقّدة تتجاوز البعد السياسي والاجتماعي، لتصاحب كلّ عمل قولي أو فعلي، يصاحب في جوهره كلّ ممارسة تحويلية اجتماعية كانت أو ثقافية أو خطابية. فهو سلوك فعلي أو قولي يستخدم القوّة، أو يهدّد باستخدامها لإلحاق الضّرر والأذى بالذّات، أو بالأشخاص الآخرين، وتخريب الممتلكات للتّأثير على إرادة المستهدف"(الشريف حبيلة ۲۰۱۰، ۱۱). ومن الكتّاب الّين خاضوا مجال الكتابة في موضوع العنف وعبّروا من خلال رواياتهم عن راهن عنيف كلّه قتل ودمار، خاصّة فترة السبعينيات نجد عبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب"، والطاهر وطار في "اللّاز" و"الزلزال" وغيرهم، حيث اعتمدوا الكتابة الروائية باللّغة العربية للتّعبير عن الواقع الجزائري بكلّ تفاصيله وتعقيداته، فتارة يرجعون في كتاباتهم إلى الثورة المسلّحة، وتارة أخرى يكتبون عن تلك التبدّلات السياسية والاجتماعية الجديدة التي استحدثت بعد الاستقلال، وقاموا بصياغتها وفق كتابة روائية فنية جديدة، وذلك من خلال انخراطهم في السّلك السّياسي ومعايشتهم للحدث والمساهمة فيه؛ إنّ هذه الزّمرة من الروائيين ينتمون إلى جيل الثورة والاستقلال.

ومن الكتابات الرّوائية أيضا في هذا المجال والمكتوبة تقريبا في نفس الفترة، نجد رواية "عزّوز الكابران" لمؤلّفها مرزاق بقطاش؛ يتحدّث فيها عن العنف الّذي تلجأ إليه السّلطة، ويريد الشّعب بمن فيهم شيخ الجامع التغلّب على هذه الظاهرة الشنيعة، وهو ما يجسّده ذلك الحوار الّذي تبادله هذا الشّيخ مع المعلّم داخل السّجن، فيؤنّبه على عدم تلبية الرسالة الحقيقية للمعلّم ألا وهي تعليم الأطفال الحقيقة، كما يحرّضه منجهة أخرى على التمرّد على عزّوز الكابران.

يمارس النّظام السياسي العنف من خلال "أجهزته القهرية كالجيش والشرطة، والمخابرات والقوانين الاستثنائية. والعنف الشّعبي الموجّه من طرف المواطنين إلى النّظام، وهناك نوعان من العنف الشعبي تمارسها أجنحة السلطة بعضها ضدّ بعض، أو قوى وجماعات: ضدّ قوى وجماعات منافسة لأسباب سياسية أو اقتصادية أو... وعادة ما يرتبط العنف الشعبي بمسألة شرعية النظام الّتي تأخذ في التآكل نتيجة عدم كفاءة أداته الاقتصادي، وكذا لغياب آليات التّوزيع العادل للثّروة والسّلطة والقوّة"(الشريف حبيلة ۲۰۱۰، ۱۱).

٤-ذاكرة الماء:المحكي الذّاتي وظاهرة العنف:

كتب واسيني الأعرج رواية "ذاكرة الماء" كما يصرّح هو بنفسه: داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءاً من شتاء ١٩٩٣، أي منذ ذلك اليوم الممطر جداً، العالق في الحلق كغصة الموت والذي لم تستطع ذاكرته لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها، وأنهي بالجزائر في سنة ١٩٩٥، ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلّا أنا وامرأة من رخام ونور ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية.

تحكي الروايةُ ذاكرةَ الماء. وهل للماء ذاكرة! إنّها ذاكرة واسيني الأعرج أو بعضاً منها، ذاكرة جيله الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلّم، وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون.

ذاكرة الماء مجرّد صرخة من أعماق الظّلام ضدّ الظّلام، ومن داخل البشاعة، ونشيد مكسور للنور وهو ينسحب بخطى حثيثة لندخل زمناً لا شيء فيه ينتمي إلى الزمن الذي نعيشه.

تعتبر رواية "ذاكرة الماء" لواسيني في مجملها تجربة شخصية ومعاناة ذاتية خلاصة في الحقيقة لتجارب فنية متعددة كالواقعية بأشكالها المتجددة والاستفادة من التاريخ البشري والعمراني والاجتماعي والتوثيق الصحفي والإخباري. ومن هنا يمكننا الاعتراف بمقدرة واسيني الفنيّة والرّوائية في هذا الجانب بالذّات لأنّه قد استفاد من أشكال فنيّة مختلفة اكتسبها من قراءاته الأدبية بالعربية والفرنسية على السّواء وأيضا من اشتغاله بالنّقد وتمثّلها حتّى صارت جزءا منه وأخرج بها أحداث الرّواية بهذا الشّكل الفنّي الّذي يستهوي كلّ قارئ ويشدّ كلّ ناقد/ باحث. ولقد "جاء هذا العمل في نسق روائي جميل وممتع، لنعيش مع صاحبه من بداية السيرة حتى آخرها، في تعاطف ومشاركة وجدانية معه في أتراحه وأفراحه، معاناته وابتساماته، ضعفه وقوته... صدقه وصراحته"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٩٤) التي أضفت على سيرته الذاتية الروائية عمقا نفسيا مؤثّرا.

تدور أحداث الرّواية في مجملها في فترة زمنيّة جدّ محدودة لا تتعدّى اليوم الواحد؛ من الرّابعة صباحا إلى السادسة مساء، مقيّد ببرنامج يومي هو كالآتي: "أوّلا: رسالة إلى مريم، ثانيا: المكتبة والبريد، ثالثا: المطبعة والاستفسار عن روايتي، رابعا: الحوار مع نادية في المطعم، الخامسة: المقبرة وحضور جنازة صديقي الفنّان، سادسا: العودة في حدود الخامسة" (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٢٢٩).

ولكن الزّمن النّفسي يتيح للكاتب الرّوائي كلّ الإمكانات الفنيّة التي تسمح له بالغوص في ماضي المجتمع الجزائري وحاضره وفي ماضي البطل الرّئيسي خاصّة، وطفولته وشهادته على بزوغ فجر الاستقلال وخروج الاستعمار. كما تعرض الرّواية تفاصيل دقيقة من حياة أسرته وبعض أقاربه

ومعارفه ودراسته وارتباطه بمريم زوجته ونشأة ابنيه وتربيتهما. يعرض كلّ ذلك تحت تأثير راهنه القاسي الذي يعيش فيه مهدّدا بالموت في كلّ آن متنكّرا بشوارب مستعارة لم يتعوّد لبسها مختبئا في بيت مجهول، مع ابنته الصّغيرة التي تحرسه كظلّه وتحمِل همّه وهمّ ما يحصل لمعارف الأسرة وأصدقائها.

ورغم التهديد المستمرّ بالموت والّذي لا يكاد يفارق البطل " موتي توقّعته كثيرا، ولم يحدث في أخطر الأمكنة التي توقّعته فيها. وها أنا ذا أخرج حيّا من خواء مقلق يشبه الموت في كلّ شيء. أحيانا أتعجّب كيف نجوت من الموت حتى الآن، مع أنّ الموت ظلّ في داخلي، هو المسألة الوحيدة المؤكّدة"(واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۸۹). ويراه في الحلم كما في الواقع، يواصل العيش تحت وطأته؛ ونظرا لهذه الحالة المزرية التي يعيشها البطل ينصحه الجميع بالهجرة، القريب والبعيد، بمن فيهم زوجته مريم، لكنّه يرفض هذا المقترح ويتجاهله. بل ينجز برنامجه اليومي بحذافيره ويستمتع بلحظات من الفرح والتواصل الإنساني.

وتعمل الأشكال السّردية المتنوّعة على دفع الأحداث الحكائية بشكل متناسق في انسياب فنيّ رائع، رغم تداخل المشاهد والأحداث الّتي تحكّم فيها الرّوائي واسيني بمهارة فائقة تشدّ ذهن الناقد/ الباحث، وتجعل من ذاكرة الماء وحدة فنيّة كاملة متكاملة وتجربة دالّة على نضج الرواية الجزائرية -على الرّغم من بساطتها الظّاهرة- إلّا أنّها رواية متقنة الصّنعة وتجربة محكمة، إلى جانب مجموعته الرّوائية الأخرى الّتي تشير إلى ثقافة واسيني الرّوائية.

تعود الرواية إلى فترة هامّة وحرجة من تاريخ الجزائر بعد فرحة الاستقلال وزخم الثورة تواجه فيها نفسها بعد حوالي أكثر من خمسين سنة من بداية الثورة التحريرية وأكثر من أربعين سنة من الاستقلال وصلت فيها الجزائر إلى طريق مسدود، بفعل الفساد السياسي والاقتصادي والانحراف الثقافي. إنّها فترة العشرية السّوداء "النّاس يموتون. الرّجال يذبحون كالأغنام ويحرقون، ويصرّون على مقاومة تكاد تكون غريزية، ويحدثني هو عن منصب رجل أُغتيل أو أُضطرّ إلى أن يترك بيته وناسه ويختبئ في مكان ما داخل هذه المدينة القاتلة؟ أيّ طالب، وأيّة جامعة، وأيّ أساتذة؟ وخراب في خراب. وموت يلد موتا آخر" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۲۳۸).

ولا تأتي أهميّة الرّواية من أسئلتها المفصلية الهامّة التي تطرحها بوضوح وجرأة وحدّة فقط، بل لكونها كذلك تجربة فنيّة بلغ فيها صاحبها درجة من النضج والصّدق الفنّيين واستفاد من أشكال سردية عديدة أصيلة ومعاصرة ومستحدثة ، دون أن يظهر فيها التقليد أو الولوع بالتجريب بل بقيت رغم هذه الاستفادة الإيجابية محافظة على نسبتها لصاحبها وعلى خطّه الفكري ونهجه الفنيّ. ولذلك تعدّ من أهمّ روايات العشرية السّوداء لموضوعها أوّلا، ولطريقة صياغتها الفنيّة ثانيا.

يساهم الشّكل الرّوائي بشكل فعّال في إبراز مضمون الرّواية معبّرا عن شخوص الرّواية المصدومين بواقعهم المرّ وراهنهم المرعب الذي يتخطّفهم فيه الموت من كلّ جهة ويتربّص لهم كلّ

حين. ولا يدع لهم إلّا فترات محدودة من الصّفاء يسرقونها من زمن الموت المفاجئ في كثير من الأحيان، والّذي استولى على المدينة كلّها وإذا به يفرض نفسه على ساكنيها الأبرياء، "أحلم أن يستمرّ هذا الشّوق وهذه الزّرقة التي تجتاحني، لكن حسابات الخوف تغطي كل هذه الألوان لتعوّضها بالدكنة والرعب والجوّ الرّمادي. فجأة أنغلق داخل ارتعاشة عندما تسحبني غابة بوشاي باتجاهها، غابة كانت إلى وقت ريب متعة العشّاق ومأوى المجانين، صارت فجأة مظلمة. وفي كلّ خطوة نخطوها، نترقّب مفاجآت الوجوه الغامضة التي تغلق الطرقات وتسدّ كلّ الممرّات، متنكّرة في أزياء عسكرية للجيش الوطني أو في ألبسة الدرك الخضراء...كيف ستواجه الموقف؟... هل ستتوقف أصلا عندما يخرجون لك من وراء شجرة؟ ... يتأمّلون داخل السيارة. يمسحونها بعيونهم ثمّ يطلبون منك أوراقك و... ماذا تفعل؟ كيف تواجه قتلة مدججين بالموت والخراب؟" (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٢٢٧- ٢٢٨).

وهذا المضمون المتأزّم والعنيف الّذي يبرز وبكلّ شفافية ذلك الرّعب والخوف السّاكن داخل مختلف الشّخصيات الحكائية وخارجها حتّى يبلغ الحناجر، يولّد تلقائيا الشّكل المناسب لهذه الرّواية من سرد متقطّع الأنفاس ووصف للمشاعر واسترجاع للذّكريات وحلم وحوار مع الذّات ومع الغير وغيرها من التّقنيات التي يتقصّاها واسيني في كتابة هذه الرّواية.

٥- ذاكرة الماء وتمظهرات التّخييل الذّاتي:

يخلق الأعرج رواية "ذاكرة الماء" من خلال العودة إلى زمن المحنة الّتي مرّت بها بلاد الجزائر، فترة العشرية الملقّبة بالسّوداء والّتي لا نزال نعيش ويلاتها ونتائجها إلى يومنا هذا.

صحيح أنّ واسيني الأعرج في ذاكرة الماء يحكي عن ماضي الجزائر المؤلم، لكن يتطرّق إليه من خلال العودة إلى طفولته والحديث عن أسرته، أي أنّه يضيء تلك الفترة الزّمنية الحالكة من تاريخ الجزائر من خلال حياته بتذكّراته ويومياته وهواجسه وآلامه، وما مرّ به في زمن لا يتعدّى اليوم الواحد.

يقول السّارد: "أمام هذه الكومة من الأوراق، والقصاصات الصحفية القديمة، لم أعد أتذكّر شيئا مهمّا سوى ما قالته العرّافة لأمّي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي. كانت أمّي حاملا بي"(واسيني الأعرج ٢٠٠١، ١١).

في هذه اللّحظة الآنية يعود الراوي إلى الماضي البعيد، بل إلى زمن لم يخلق فيه بعد، إلى ذلك اليوم الّذي كانت أمّه حاملا به قبل شهرين من موعد الولادة. ولا يتذكّر الرّاوي هنا، في هذا المقام، أمام كلّ تلك القصاصات إلّا كلام أمّه عن تلك العرّافة التي نبّهتها بأن تسمي ولدها باسم أولياء الله الصالحين حتى لا يأخذونه منها وهو صغير؛ وكأنّ بالذّات المتكلّمة في هذا الملفوظ تلوم تلك العرّافة، بمعنى لو سمّته أمّه اسما آخر لكان ذلك أفضل بكثير، فالموت مرّة واحدة وبسلام أفضل من هذه الحياة التي يحياها اليوم تحت وطأة الخوف والموت المهدّد المستمر، وما يؤكّد هذا قوله:

"وها هو الزّمن الميّت يعود، ويمتلئ رأسي بالسّكاكين والرصاص والطّائرات التي أركبها مجبرا، والحديد الّذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدّماغ" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۲).

"في الّليلة التي مضت، أو في ربعها الأخير (لأنّي لم أنم إلّا ساعات قليلة)، رأيت أشياء كثيرة في الحلم، أشياء محزنة: داستني سيارة فمزّقتني، ولكنّي في النّهاية، استطعت أن أقوم مثل طفل متهوّر بعد أن جمعت نفسي، قطعة قطعة ثمّ قمت. واستطعت أن أقف على قدميّ، بالرّغم من الصعوبات والاستحالات... رأيت ذاكرتي وأنا أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة. كنت متردّدا بين فتحها أو عدم فتحها. في النهاية صممت على اقتحام سرّها. قفزت من داخلها حمامات وغربان ثمّ بحر أزرق وألوان رمادية وروائح وعطور، وأحجار وأتربة صفراء ورقيقة مثل حبّات الرّمل" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۳).

يستحضر السارد هنا تلك الكوابيس التي رآها في الرّبع الأخير من اللّيل كما يقول مستعملا الضمير المتكلّم الّذي يعود إليه هو بالذّات بصريح العبارة (لأنّي لم أنم إلّا ساعات قليلة) وبلغة بسيطة تعبّر عن ذاته المنكسرة، حتى إنّه يستعيد من خلال هذه الأحلام ذاكرته (رأيت ذاكرتي) التي وصفها بأوصاف غريبة تدلّ كلّها على الضّبابية التي يعيشها وكلّ تلك الانهيارات التي تمرّ بها البلاد.

أ-المحكي الذاتي ولعبة الضمائر:

"..... عندما كنت صغيرا، طلب منّي ذات مرّة أن أذبح دجاجة. هي دربة يقوم بها النّاس في القرية لتعويد الأطفال على منظر الدم، فالحياة قاسية وعلى الإنسان أن يمتلك أدوات المقاومة... ذات مرّة أُعطيت سكّينا حادّة. أوّل تجربة ذبح. كم كنت غبيّا. تنفست بعمق. كبّرت بشكل كلّما تذكّرته ضحكت" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۷۷).

يستحضر السارد هنا حدث هامّ من طفولته يتمثّل في طريقة تلقين الأولياء تربية العنف والقتل لأولادهم عن طريق نشاط تقوم به العائلات في أيّمهم العادية ألا وهو ذبح الدجاجة؛ لكن السارد هنا يصرّح بأنّه أُعطي سكينا ودجاجة ليقوم بعملية الذبح رغبة من الأولياء في تلقينه إيّاه منذ الطفولة مظاهر العنف والقسوة لأنّ ذلك من متطلبّات الحياة التي يَحْيَوْنَها.

"منذ أن أُغتيل صديقي يوسف فنّان هذه المدينة وشاعرها، أصبحت لا أنام بشكل جيّد، أشعر برغبة محمومة للعودة نحو الأعماق. نحو الطّفولات الضّائعة. نحو الحبر الأوّل ونحو رائحته ولونه البنفسجي. نحو القبلة الأولى. نحو الأشواق الأولى، وحتّى نحو الدّمعة الأولى التي لم نستهلك حرارتها بعد، لكن الشعور الّذي يجتاحني في البدايات الأولى لهذا اليوم لا يريحني مطلقا". (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۵) يستعمل السارد في ملفوظه هذا لغة شاعرية وشعرية في الآن نفسه، ما يبرز الطابع الشعري الذي يعتمده السارد. "إنّ هذه الجمل التي تتناسل في النص تطغى على الجمل الإخبارية، فالسيرة الذاتية تعقد ميثاقا آخر مع القارئ، ميثاق

يؤسّسه البعد التخييلي، والقارئ ينبغي أن يتلاءم مع هذا النوع من الوصف الذي يتأمّل الأشياء، وأن يتعاقد معه على أنه حقيقة أخرى من حقائق الذات التي تصوغه." (لطيفة لبصير٢٠١٣، ٧٧-٧٨) فعلى القارئ أيضا أن يتخيّل ذلك العالم الافتراضي الذي يخلقه الكاتب وأن يصدّقه.

ويقول أيضا: "تذكّرت المشهد الأخير للكابوس الّذي غاب عنّي. السّاحة كانت ملأى بالنّاس الذين يرتدون أقمصة بيضاء، وعليها بقع الدّم اليابسة، يلتفّون ويصرخون... شظايا المخ واللحم، تلتصق بالقضبان الحديدية الصّدئة التي كانت في أيديهم." (واسيني الأعرج٢٠٠١، ١٥)

لا يتكلّم واسيني في روايته السير ذاتية هذه بضمير المتكلّم المفرد بطريقة مهيمنة، إنّما يحدث وأن يعود إلى الضمير الغائب لإبراز ذاتيته أكثر وإضاءة مواقف كثيرة من حياته كالضمير الغائب "هو" وضمير الغائب الجمع "هم" كما كان شأن السير التقليدية في النصوص التخييلية التي كانت تترنّح بين مختلف الضمائر.

ويتجلّى ذلك أيضا في قوله: "أتذكّره الآن وهو واقف، عند موقف الحافلة، المواجه للمدرسة القديمة... كان يحمل على ظهره جرابا أسود... "(واسيني الأعرج٢٠٠١، ٣٨).

ب-الوصف التصويري والمحكي الذاتي:

كما تتّصف الرواية بالوصف التصويري للأحداث كقول السارد في وصف تلك العلاقة السحرية التي تجمعه بتلك المرأة الرخامية: "تبدأ سعادتي عندما أخلو بها. أفكّر أحيانا في نزعها من هذا المكان ووضعها في قريتي لأنّي أشعر بل على يقين، بأنّ مكانها الحقيقي هناك. وأحيانا أصعد إلى يدها وآخذها وأنا أتصوّر في داخلي أنّي أعزمها إلى شيء غامض، فتنصاع لي بهدوء... هذه المرّة اختلط وجهها بوجهي امرأتي الحمّام... أضع رأسي على ساقها، على زندها. أشمّ رائحة المرمر التي تشبه رائحة العرعار والكرّيش... أجلس على يدها الغليظة التي تتحمل بكلّ راحة جثّتي الصغيرة... وأنا في يدها مثل الحمامة، أتمنّى أن أطير، لكنّي عندما أنتبه للفراغ الفاصل... أخاف من الانكسار فأعدل عن فكرتي الأولى..."(واسيني الأعرج٢٠٠١، ١٢٦).

يصف السارد هنا تلك الجلسة الحميمية التي يختلي فيها مع هذا التمثال الرخامي، لكنّه في حقيقة الأمر يبرز ذاتيته أكثر من خلال هذا الوصف التصويري، بأنّه مع كلّ تلك الأوضاع المريبة التي تعيشها البلاد لا يجد لذّة للحياة إلّا بالاحتماء وراء وداخل هذا التمثال. إنّ ذاتية الكاتب متألّمة ومنكسرة تبحث عن الأمن والأمان، لكن وبما أنّه مقهور ومنهار داخليا ينتبه في الأخير إلى أنّ تلك المرأة ما هي إلّا تمثال من رخام، فيعود أدراجه ويعدل عن موقفه اتجاهها؛ وها هو يعود من جديد إلى طبيعته وأحاسيسه المقهورة.

ويقول عنها في موضع آخر معبّرا أكثر عن ذاتيته المنكسرة: "غمرتني سعادة سرعان ما انكسرت. ركب رئيس البلدية آلية البوكلان Le Poclain الضّخمة بأسنان حديدية قاطعة. وضع أحد العمّال

على رأسه خوذة صفراء. بدأت الألية التي كان يسوقها رئيس البلدية بنفسه تتحرك باتّجاه التمثال. ثمّ بدأ يحفر من تحت رجلي سيّدة الرّخام... قاومت الضربة الأولى. صفّق الناس بينما شعرت بمغص في أمعائي وكأنّ الضربة كانت مصوّبة نحوي... لم تكن سيّدة الرّخام تهتزّ أبدا... في الضربة السابعة بدأ التمثال ينحني شيئا فشيئا... في الضربة الثامنة مالت قليلا، وأدارت وجهها نحوي. مسحت عيني من جديد من الدمع... تذكرت مثلا عالقا برأسي. التماثيل عندما تنحني تنكسر... سقطت سيّدة الرّخام... كلّ شيء فيها تحوّل إلى ذرات... حتى الحمامة... اندثرت..." (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۲۸).

وهكذا انكسرت واندثرت نفسية الكاتب مع تحطّم سيّدة الرّخام التي كانت تبعث له ببصيص من الأمل في وقت لم يكن يعرف إلّا الدمار والعنف حتى مع الأشياء المجرّدة مثلما حدث للمرأة الرّخامية. فالأشياء التي يعيد السّارد النّظر فيها نابعة من العالم الخارجي، ولذا فأهميّة التذكّر تتحدّد في علاقتها بالآخرين، ولعلّ هوية الذات المتكلمة تنبني من خلال العلاقة مع الغيرية، ولا يمكن أن يسلم المتخيّل أيضا من هذا الضجيج الذي يصنع الذّات المتكلمة"(لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۷۱).

يقول السارد: "أنعطف نحو الشمال لأصعد باتّجاه حيّ الأبيار الذي شهد قبل يومين اشتباكات عنيفة. كان هادئا. لا شيء يثير الانتباه إلّا علامات الرصاص التي كانت شاهدا على مرور القتلة. محلات فارغة بعدما نهب كلّ شيء منها ونزعت أبوابها الزنكية... حيطان مثقوبة بمختلف العيارات... بعض السيارات المتفحمة ما تزال في المكان الذي نفذ فيه القتلة جريمتهم" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۲۳۱).

يحكي الكاتب حدثا واقعيا لكنّه من خلال هذا الحدث الواقعي ينسج نسيجا آخر. "إنّ التخييل الذاتي وفق هذا الاعتبار، يعدّد المحكيات التي يكون إطارها موازيا لبعض المواقف الواقعية التي عاشها الكاتب، ولكن المحتوى منسوج بشكل حرّ حسب قاعدة الكذب بصدق"(لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۷۷).

ت-المحكي الذاتي والمونولوج:

ومثلما يعمد السارد إلى الوصف التصويري يلجأ أيضا إلى المونولوج مبرزا تلك التناقضات التي يعيشها، وذلك الخوف الذي ينبعث من حالة القهر والقلق التي يعيشها الجميع، هو وعائلته وكلّ الشعب الجزائري، مخلّفة الإحساس بالفراغ. يقول السارد: "أقول في خاطري، لا بدّأن يكون البحر قد رحل نهائيا عن هذه المدينة. أتشجّع في أغلب أوقات الوحدة وأخرج بحثا عنه وعن الموجات الضائعة، وعن الوقوقات النادرة لنوارس ليلية أتخيّلها وهي تنقر بياض الموج المتكسّر على أطراف الصخور البركانية، في هذا المكان المعزول" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۵-۱۶).

من خلال هذا الوصف الذي يبتعد عن الحقيقة نلحظ حضور البعد الجمالي، بل إنّه يضفي طابعا روائيا على السّيرة الذاتية، ومنه حدوث التفاعل بين الواقع والمتخيّل إلى درجة صعوبة الفصل بينهما.

يعمل واسيني بصوغ هذه التداعيات عن طريق لغة شعرية يصف من خلالها حسرته وتألّمه جرّاء وضعية البلاد المخيفة. ويقول عنها في موطن آخر: "لم أفهم شيئا في رب هذه البلاد. أخشى أن تكون هناك جهة أو جهات تلعب برؤوسنا. البلاد في أزمة خانقة... إذا طالبنا بحقّنا قال لنا المسؤولون أنّ وضعية البلاد صعبة. وإن تحركنا، صرنا من صنّع الفتنة وتخريب الوطن، وإذا صمتنا، يركبون علينا... بين اختيارات اقتصاد السوق القاسية، وانهيار العملة... يا خويا قتلونا. كلّ اختيار فيه مسؤولية، فليتحمّلوها وليحسّوا بها مرّة واحدة في حياتهم" (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٦٥-٦٦).

ويقول في موضع آخر: "لم أجد رغبة في معرفة البقيّة. البقيّة كنت أعيشها في هذا الفجر القلق الذي لم تنسحب ظلمته بعد. كنت أبحث عمّا يختفي داخل هذه القصاصات وهذه المذكّرات التي لا يربطها رابط مطلقا، سوى كونها كومة من الكلمات، أينما رحلت، وجدتها تقتفي خطواتي؟ لقد صارت فيّ" (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٣٧).

ومن استبطانه لذاته تفكيره في التربية التي تلقّاها والتي يقول عنها: "شيء ما فيّ يتآكل كالنّار. حالة من العصيان والجنون حتّى وإن اختبأ وراء كلّ ذلك وجه الموت البشع. ومع ذلك أظلّ حنونا، ووديعا وطيّبا. هكذا ربيت. أحيانا ألعن هذه التربية. كلّما صرخت وجدت نفسي وراء القضبان. كلّ شيء يسقط على رأسي. في مطلع السبعينات سجنت، ولم أكن في الحقيقة أعبّر إلّا عن احتجاجي مع أصدقائي..." (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٧٦).

إنّه في هذا الحديث الداخلي يعيب على نفسه تلك التربية التي تلقّاها في صغره ويلعنها لأنّه لم يجن منها سوى المتاعب التي زجّت به وراء القضبان.

"قلت في خاطري: موتي توقعته كثيرا، ولم يحدث في أخطر الأمكنة التي توقعته فيها. وها أنا ذا أخرج حيّا من خواء مقلق يشبه الموت في كلّ شيء. أحيانا أتعجّب كيف نجوت من الموت حتى الآن، مع أنّ الموت ظلّ في داخلي، هو المسألة الوحيدة المؤكّدة".(واسيني الأعرج٢٠٠١، ٨٩).

تكشف هذه الحوارات الداخلية عن التخييل الذاتي الذي يضفيه السارد على سيرته الذاتية. أنّه يجمع بين الرواية الفنيّة والسيرة الذاتية الواقعية، وهكذا نجده يسعى إلى إضفاء التخييلي على الواقعي.

تعمد العديد من الكتابات الذّاتية "إلى أسلوب التداعيات الذّاتية، ويأتي هذا الأسلوب كنتاج للعلاقة غير المتصالحة مع الواقع، فيكون الشّخص الّذي يتأمّل ذاته على هذا الشكل الشذري

يحاول من خلال هذه الشذرية أن يخلق بناء متماسكا للأنا"(لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۷۰) الشيء الذي نلحظه في جلّ السير الذاتية التي تعيش الاضطراب النّفسي.

"صعب عليّ أن أتحمّل كلّ هذه القساوة التي تأكلني من الدّاخل. لقد صادروا مني قائمة الناس الذين أعرفهم وأحبّهم. البارحة فقط كنّا نتقاسم بعض الأشواق والأفراح المسروقة، اليوم تحوّلوا إلى أسماء باردة على الشواهد وأرمات الشوارع وعلى مداخل البنايات الحكومية. أتمنّى في لحظات الضعف أن أتملّك طاقة للقتل، ولكن سرعان ما تقهرني أسئلتي المرهقة" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۷۷). فالمحكي الذاتي يتحوّل إلى مونولوج تذكّري طويل تهيم فيه الذات بحثا عن المعنى.

إلاَ أنَ السّارد في مقامه هذا، لا يحكي فقط عن أحداث وذكريات تخصّ ماضيه فقط التي أوردها عن طريق الذكريات والاسترجاعات، ولكنَه يسرد أيضا أحداثا حاضرة ومزامنة لفعل كتابة الرّواية جمعته والشّخصيات المختلفة المذكورة فيها.

"أحيانا أنا نفسي لا أفهم. شيء ما يشدّني إلى هذه القساوة. ربّما كانت صادية مخفية في الأعماق. ربّما كان الرّغبة في الكتابة. أعني البحث عن تجربة دونكشوتية أكثر منها تجربة واعية". (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۹۹).

فالسّارد هنا يتساءل عن سبب الإحساس بذلك الألم الذي يعتريه ومن خلاله يحاول أن يكتشف ذاته بمساعدة الكتابة بحثا عن الشّفاء.

ويقول السارد في موطن آخر حائرا: "ماذا يمكنني أن أفعل!؟ كلّ شيء بدأ يصغر إلّا هوّة المأساة. هل أقول لها غيابك يعذّبني، وأني كلّ ليلة أقاوم رغبات كثيرة في البكاء على مشارف هذا البحر الذي يسكنني؟ هل أقول لها، أني أفكر أحيانا في الانتحار بعدما انغلقت كلّ الأصابيح والأشواق؟

هل أقول لها، ما أودّ دائما قوله. اذهبي إلى أبعد نقطة ولا تلتفتي وراءك، لأنّك إذا التفتّ ستصيرين تمثالا من تراب، ثمّ حطاما".(واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۹۳- ۹۴).

يعكس هذا الحوار الداخلي نفسية السارد المنهارة وتلك التساؤلات اللّامنتهية التي تدور في خلده جرّاء خوفه على زوجته ومن مآلها وهي معه؛ إنّ نفسيته هنا منشطرة إلى قسمين: الأوّل هو حبّه لزوجته، والثاني رغبته في أن تتركه زوجته وتبتعد عنه إلى أبعد نقطة، لا كرها فيها إنّما حبّا لها وخوفا من ضياعه إيّاها إلى الأبد. ولهذا نلفى لغته في هذا المقام كلّها أسئلة لا تنتهي. والأمرّ من ذلك أنّها أسئلة ليس لها جواب، إنّما بقي يدور في فلك تلك التساؤلات المرعبة. ولهذا يلجأ الكاتب إلى أسلوب الدوران والإكثار من التّساؤلات التي لم ترد على شكل جمل متناسقة بقدر ما نجدها جملا تفكيكية حاملة لهموم الكاتب وشكاويه المتعدّدة. لأنّها بهذه الطريقة تعكس مشاعره وأحاسيسه اللّامستقرّة.

فالساردة غالبا ما تلجأ إلى التخييل التأويلي الذي يسهم في فهم الأشياء وإعادة النظر فيها من جديد. إنّ هذا البعد التخييلي يضع الساردة في كثير من الأحيان في حوار متواصل مع الذات، كأنّ الذات تتجه إلى ذاتها"(لطيفة لبصير٢٠١٣، ٦٩-٧٠). فضمير المتكلّم "وفق هذا الاعتبار لا يحيل على المراتب الثلاث: الكاتب- السارد- الشخصية، فالمتكلم هنا، هو الكاتب؛ غير أنّ السارد هو متكلّم من نسج الكاتب، وهو من يعيد صياغة الصورة التي يرغب الكاتب في أن يقولها، ولذا فهو يثرثر كثيرا لإضفاء الواقعية على سرده، غير أنّ هذه الثرثرة، هي التي تقوده إلى خلق عالم آخر لم يكن الكاتب يرغب في قوله"(لطيفة لبصير٢٠١٣، ٧٨).

ث-المحكي الذاتي وتقنية الحوار:

ومن تقنيات الشّكل الرّوائي إلى جانب التصوير والاستبطان الداخلي لتعرية النّفس استخدام الحوار الذي يطوّر الأحداث، ويكشف عن مواقف الشّخصيات، ومنه ذلك الحوار الذي دار بين السّارد وبين ابنته ريما حول مشروع السّفر إلى باريس للالتحاق بأمّها:

-"هل تريدين أن نخبر ماما أم نفاجئها في عنوانها؟

-لا. ستكون المفاجأة صعبة. يستحسن أن نخبرها".(واسيني الأعرج ٢٠٠١، ٨٧).

لينتقل بعدها مباشرة إلى إيراد الحوار الذي جرى بينه وبين زوجته مريم عن طريق الهاتف. يقول السارد: "عندما تلفنت لمريم، بدأت تبكي، مباشرة، حتى قبل أن أتحدّث.

-ولكن لماذا البكاء. أنا قادم مع ريما. العطلة الشتوية ستبدأ هنا بعد أيام.

-عاود واش قلت؟

-أنا جاي مع ريما.

....

-هاه... ربي جابك بين يدي. أنا اللي نمشيك ونساره بيك في باريس هذه المرة. ما عندك وين تروح مني!

-الحمد لله! سأتحرّر من عبء ثقيل.

-كبرنا يا السي موح.

...

-ومع ذلك أحذر. إني أفتقدك كثيرا، وسط هذا الخواء الجميل.

-وأنا كذلك. وريما أسعد مخلوقة في الدنيا".(واسيني الأعرج ٢٠٠١، ٨٧- ٨٨).

يعكس هذا الحوار التردّد الذي يعتري السارد في السفر إلى باريس بالرّغم من أنّه يحاول أن يقنع زوجته عبر الهاتف لأن تتهيّأ لاستقباله، إنّه في حقيقة الأمر يسافر إلى هنالك تلبية لرغبة ابنته ريما في السفر إلى أمّها. إضافة إلى أنّ تقنية الحوار هذه قد أضفت لمسة فنيّة إلى هذه السيرة الذاتية.

ومن بين المقاطع الحوارية التي تبرز شخصية السّارد، ذلك الحوار الذي دار بينه وبين زوجته مريم، لكن هذه المرّة كان الحوار بينهما وجها لوجه وفي أرض غير أرضيهما، هي مدينة باريس:

-ماذا أقول لكَ. أنتَ مجنون وأنا بدأت أتعب.

-وحياتك أنا سعيد جدّا ومطمئن على الأقلّ على سلامتك. الأطفال مسؤولية مرعبة.

-قُلْها لراسك. تموت لأجل ماذا. الوطن!! يحتاجك واقفا على قدميك.

-لا أملك أيّ جواب ولكنّي أشعر مع نفسي أنّ الوضع لم يصل بعد إلى درجاته القصوى.

...-

-قد تكون أنانيتي الصغيرة هي التي تبقيني وسط هذا الجحيم. قد تكون بطولة دونكشوتية لا معنى لها إلّا عندي. وعندي شخصيا.

....-

...-

-داخل الدّائرة المغلقة لا نرى إلّا الانغلاق لأنّنا نظلّ، شِئنا أم أبينا، نفكّر داخل هذه الدّائرة. لكن عندما نبتعد... سنكتشف الأشياء بشكل آخر، وربّما أكثر رزانة، وأكثر موضوعية" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۹۱- ۹۲).

ونظرا لأهميّة الموضوع أوّلا، ولوضعية كليهما ثانيا، لأنّهما يتحادثان وجها لوجه يطول الحوار بينهما إلى غاية الصفحة ۹۳. ما أضفى على الرّواية شكلا جماليا.

لقد ساهم الحوار في إبراز طلاسم نفسه، كما كان الاستبطان النّفسي كاشفا لمشاعره وانفعالاته. وهذا يعمل على إضفاء العنصر الدرامي للرّواية فيجعلها تنبض بالحركة والحياة. والكاتب من خلال تقنية الحوار هذه يعمل على التّأسيس لكتابة جديدة على مستوى السيرة الذاتية، لأنّ "هذه السيرة الذاتية ليس همّها حكي الأحداث الواقعية، بل إعادة النّظر في هذا الواقع وصياغته صياغة أخرى" (لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۶۹).

وبدراسة هذه التّقنيات نتبيّن درجة حضور البعد الجمالي بكلّ آلياته، على مدار الشّريط السّردي، ومدى إضفاء التخييل الذّاتي الذّي يضفي الطابع الرّوائي على السّيرة الذّاتية، ومنه نستشفّ هذه الازدواجية الحاصلة بين الواقع والمتخيّل.

المصادر و المراجع:

الشريف حبيلة، (٢٠١٠). **الرواية والعنف**، دراسة سوسيونصيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد.

شعبان عبد الحكيم محمد، (٢٠٠٨). **السيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث**، رؤية نقدية، دار العلم والإيمان للنّشر والتوزيع، ط١، كفر الشيخ.

عبد الملك أشهبون،(٢٠٠٧). **من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة**، وزارة الثقافة، د. ط، فاس.

عبد الملك مرتاض(١٩٩٨)، **في نظريّة الرواية بحث في تقنيات السّرد**، الكويت، عالم المعرفة.

فيليب لوجون،(١٩٩٤). **السيرة الذاتية**، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء.

لطيفة لبصير،(٢٠١٣). **سيرهنّ الذّاتية- الجنس الملتبس**، محاكاة للدّراسات والنّشر والتوزيع، ط١، سوريا، دمشق.

واسيني الأعرج، (٢٠٠١). **ذاكرة الماء**، منشورات الفضاء الحرّ، ط١، الجزائر العاصمة.

References

Al-Sharif Habilat(2010). *al-riwayat wa al-anaf,* darasat susiwnasiyat fi al-riwayat al-jazirat al-mo'asir, al-alam al-kutub al-hadith, 1st edition, Erbed.

Sha'ban abdulhakim Muhammad(2008).*al-sirat al-zatiyah fi al-adab al-arabi al-hadith*, ruyat naqdiya, dar al-ilm wa al-iman lelnashr wa al-tawzi'e, 1st edition, kofr al-shaykh.

Abdulmalik Ashhabun (2007). *men khitab al-sirat al-mahdud ila awalim al-takhiil al-zati al-rahbat,* wizarat al-thiqafa, Fas.

Abdulmalik murtaz (1998). *fi nazariyat al-riwayat bahth fi taqniat alssard,* Kuwait, alam al-marift

Philippe Lejeune (1994). *Al-sirat al-zatiyat,al-mithaq wa al-tarikh al-adabi,* translated by: Omar Helli, al-markaz al-thaqafi al-arabi, 1st edition, al-dar al-bayza.

Latifa Labsir (2012). *saiiruhunna al-zatiya- aljins al-multabis, muhakimat leldirasat wa al-nashr wa al-tawzi'e, 1st edition,* Syria, Damascus.

Wasini al-A'araj(2001) *zakirat al-ma'*, manshurat al-faza al-hur, 1st edition, al-jazair al-asimat.

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Laoudj, H. (2017). Self-imagination/Add Imagination on Personal Experiences: Wacini Laredj's Dakira El-Ma (Water's Memory Model). *Language Art*,2(3):65-82, Shiraz, Iran. [in Arabic]
DOI: 10.22046/LA.2017.17
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/44

Language Art,2(3):pp.65-82, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.17
Article No.: 23.51.13965.6582

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Self-imagination/Add Imagination on Personal Experiences: Wacini Laredj's Dakira El-Ma (Water's Memory Model)

Hassina Laoudj[1]
University of Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, Algeria.

(Received: 20 June 2017; Accepted: 29 July 2017)

The autobiographical novel differs from the real autobiography since the latter relies on personal and real facts of the writing ego, and the writer is not allowed to say or talk of something that is not related to him. The writer includes his personal experience in the writing according to the conditions set by Philippe Lejeune. Whereas the autobiographical novel belongs to the novelistic genre in which the writer has recourse in the first place to the element of imagination in his artistic work, taking advantage of the factors and techniques which make his novel a higher artistic work since it provides aesthetics. The proof is that the autobiographical novel is given the term "Self-imagination" at present because of its propensity for imagination in describing real facts that the writer reports reality to others with his creative composition

Keywords: Self-imagination, Autobiographical Novel, Autobiography, Game of Pronouns, Imaginary Description, Monologue, Dialogue Techniques, Aesthetics.

[1]E-mail: hassinalaoudj@yahoo.com