

## الهوية الإعلامية لذات المؤلف في سرد ما بعد الحداثة : من السيرة الذاتية إلى التخيل الذاتي قناديل جدي وسكاكر جدي لهيثم بهنام بردى مثالا

سارة منديل عجاج  
بيداء حازم سعدون  
كلية التربية للعلوم الانسانية / جامعة الموصل  
(قدم للنشر في ٢٩ / ١١ / ٢٠٢١ ، قبل للنشر في ٩ / ١ / ٢٠٢٢)

### المخلص :

رسم الناقد الفرنسي فيليب لوجون الحدود المميزة لكتابة السيرة الذاتية ، وجمع شروط تحققها في النص داخل ميثاق نصي سماه بالميثاق الأوتوبيوغرافي، إلا أنّ هذا التحديد لم يمنع من ظهور ممارسة سردية جديدة . بما يفرضه هذا الفن على القارئ من ميثاق مرجعي واضح، من خلال تطابق اسم الكاتب مع الراوي مع الشخصية المركزية، بعدها ظهر ما يسمى بالأنواع السردية المختلطة التي تترجح بين السيرة والرواية أو القصة والسيرة، إلى أن وصلنا في العقدين الأخيرين إلى المصطلح الرائج في النقد العربي " التخيل الذاتي " والذي يعني إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة، أي نقل مركز الثقل من المغامرة إلى الأداة؛ لتتقلب السيرة السردية، وتوغل في لعبة اللغة وإمكاناتها اللامحدودة، حيث سيصبح هذا المصطلح محط تساؤل هذه الدراسة . ومن هذا المنطلق، نتناول في هذا المقال دراسة قناديل جدي وسكاكر جدي لهيثم بهنام بردى التي تستجيب في كثير من جوانبها لهذه الكتابة المستجدة .

الكلمات المفتاحية: التخيل الذاتي، المؤلف، الميثاق الأوتوبيوغرافي، الواقع، الذات، المرجع، الراوي .

## The media identity of the author in the postmodern narrative. From autobiography to self-imagination

Sarah Mandel Ajaj      Bayda Hazem Saadoun

College of Education for Human Sciences / University of Mosul

### Abstract

The French critic Philippe Lejeune drew the distinctive boundaries of autobiographical writing and the set of terms of trade in the text within a textual charter he called the epigraphic enactments, but this prevents the emergence of a new narrative. What this art imposes on a clear reference charter, by matching the writer's name with the central character narrator , After that, the so-called mixed narrative types appeared that fluctuate between biography and novel or story and biography, until in the last two decades we reached the popular term in Arab criticism "self-imagining", where this term will become the subject of this study's question. From this point of view, we will discuss in this article the study of my grandfather's lanterns and my grandfather's candies by Haitham Bahnem Barada, which responds in many aspects to this emerging writin.

**Keywords:** self-imagination, author, autobiographical charter, reality, self, reference, narrator

## مدخل :

من المهم أن ندرك الفارق الكبير بين كتابة السيرة الذاتية ذات الطابع الوثائقي، وكتابة رواية أو قصة بإطار سير ذاتي ؛ فالأولى مهما سربت بين صفحاتها من حكاية، ستظل في سياق الحقائق، أما الثانية فهي ذات طبيعة تخيلية مراوغة ؛ بحيث تباغت الكاتب نفسه بما لا يعرفه مهما أشار إلى حقائق أو وقائع وشخصيات وأزمنة معروفة. ذلك لأنها تكتب الذات فعلاً وليس الشخصية ؛ بمعنى أنها تنظر إلى ما وراء المرئي في حياتنا. فالذات هي صورة الفرد أمام نفسه أو إدراك الفرد لنفسه ولذاته ومعرفته بها. أما الشخصية فهي إدراك الآخرين لصورة الفرد وسماته المميزة له .

نذت ما بعد الحداثة مسألة الميتافيزيقيا التي هي في مقدمة السرديات الكبرى، وهذا ما يذهب إليه "بيير زيماء" (Ire ZimaPie) بقوله : «أحد الاختلافات الرئيسية بين الحداثة وما بعد الحداثة يكمن في واقعة أنّ الحداثيين مثل: جان بول سارتر وكافكا يعتقدون بوجود واقع وحقيقة، وأن يكونا عصيين على البلوغ، بينما ما بعد الحداثيين. مثل روب\_غرييه، وليوتارد، أو جون بارت، يضعون الواقع والحقيقة في مصاف المفاهيم الماورائية»<sup>(١)</sup>.

و الملاحظ على الدراسات النقدية للسيرة الذاتية «أنها تتناول الشخصية في سياق الحديث عن الراوي / المؤلف وانتفاء المسافة بينهما ، وإن حاول الكاتب التمويه بأساليب مختلفة كاستعمال ضمير آخر غير ضمير المتكلم ، وبما أنّ السارد في السيرة الذاتية هو نفسه الشخصية فإنّ السارد يقوم بوظيفتين : فهو يعيش الحدث فيكون شخصية قصصية، وهو يسرد ما عاشه فيضطلع بوظيفة القصة»<sup>(٢)</sup> .

والناقد الفرنسي فيليب لوجون «رسم الحدود المميزة لجنس السيرة الذاتية وجمع شروط تحققها في النص داخل ميثاق نصي سماه بالعقد أو الميثاق الأوتوبيوغرافي فاصلا بينها وبين الرواية، إلا أن هذا التحديد لم يمنع من ظهور ممارسة سردية جديدة تجمع بين قوامي (القصة، الرواية) والسيرة، إذ تضيف صبغة التخيل على معطيات الواقع الحقيقية، كما تعمل على أسطورة الذات ونمذجتها كشخصية أيقونة داخل السرد والحقيقة، وقد اصطلح النقاد على هذه الممارسة الجديدة بمصطلح التخيل الذاتية»<sup>(٣)</sup> .

ظهرت في العقود الأخيرة كتابات سردية «تعكس انشغال الأديب بذاته، فاتجه الأدب بذلك إلى الفردانية بعدما كان قوميا وطنيا، ولعل ذلك يعود إلى تبعات ما بعد الحداثة في الأدب مع السارد ومع الشخصية الرئيسية، بعدها ظهر ما يسمى بالأنواع السردية المختلطة التي تترجح بين السيرة والرواية، أو السيرة والقصة، إلى أن وصلنا في العقدين الأخيرين إلى المصطلح الرائج في نقدنا العربي والمسمى بـ "التخيل الذاتي"، فالتخيل الذاتي هو المظهر الجديد للسيرة الذاتية المتملصة عن المسألة الاجتماعية، وأن هذا النوع الجديد يهدف في الأساس إلى أسطورة الذات ونمذجتها ضمن قوالب أيقونية»<sup>(٤)</sup>. ويرى دوبروفسكي أن التخيل الذاتي أصدق من الكتابة النرجسية "السيرة الذاتية"، فالسيرة لم تعد كما عهدناها سابقا .

فكيف نفلح في قراءة نص أدبي يبرم أكثر من ميثاق (قصصي، روائي، سير ذاتي، واقعي، متخيل...)، ويفسخ جميع تلك المواثيق في الآن ذاته؟ يحاول دوبروفسكي إيجاد موضع يميز التخيل الذاتي بين هذه الأجناس التي لها مرجعية في الواقع، ويوضح "غاسبريني" معايير التمييزية من خلال هذا الجدول<sup>(٥)</sup> :

الهوية المؤلف . البطل	عقد القراءة	
تطابق	ميثاق الحقيقة	سيرة ذاتية
هوية مقترحة موحى بها	استراتيجية الإبهام	رواية سير ذاتية
تطابق	استراتيجية الإبهام	تخيل ذاتي

ويبدو ((أنّ لجوء الروائي إلى توصيف أعماله بهذه التسميات المركبة راجع إلى محاولته إيجاد إمكانية كتابة سير ذاتية، تجمع بين التذكر والتخيل، مع الحفاظ على مسافة تتيح للمؤلف أن ينظر إلى الأشياء والأحداث التي عاشها أو تخيلها، نظرةً تتيح له ممارسة النقد الذاتي والتشكيك وإعادة النظر))<sup>(٦)</sup> .

أصبح مصطلح التخيل الذاتي "Autofiction" متداولاً في الآداب العالمية، فوظفه مؤلفون فرنسيون أمثال ميشيل ويلبيك وكريستين و باتريك موديانو، بالإضافة إلى الأمريكي جوناثان سرفران فور وغيرهم، وأول ما يجب التنبيه إليه في هذا المدخل، هو ((أنّ التخيل الذاتي ممارسة سردية ما زالت تؤسس لنفسها ضمن خريطة الأجناس الأدبية المعروفة، وتلتمس الشفاعة الفنية بغية الانتصاب جنساً أدبياً مكرساً وقاراً، على الرغم من أن البدايات الأولى لمجموعة من النصوص التي وصفت نفسها بالتخيل الذاتي تعود إلى بدايات السبعينيات من القرن الماضي، في فرنسا بالتحديد وقد حظيت باستقبال خاص وباهتمام نسبي في البداية قبل أن تصبح محورا لمباحث نقدية مهمة، وممتا إبداعيا تأسيسيا عند نقاد فرنسيين كبار نذكر منهم فيليب لوجون وفسون كولونا وجيرار جنيت))<sup>(٧)</sup> .

ويرجع الفضل في اكتشاف مصطلح (autofiction) إلى الكاتب الفرنسي سيرج دوبروفسكي الذي علل في الغلاف الأخير من عمله السردية ' الابن /خيوط ' ١٩٧٧ Fils دواعي تصنيفه ضمن خانة (autofiction)، ولتسليط الضوء على أحد مبررات تسميته المثيرة للجدل (autofiction)، يتذكر سيرج دوبروفسكي أنه سبق أن قرأ دراسة لفيليب لوجون في أحد أعداد مجلة (Poétique)، ولفتت انتباهه فقرة وضع تحتها خطأ، وهذه الفقرة تطرح الإشكالية الآتية: هل يمكن لبطل رواية مصرح به، أن يحمل الاسم نفسه الذي يحمله الكاتب ؟ عن هذا التساؤل يجيب لوجون أنه لا شيء يمنع وجود ذلك، ولكن عمليا لا وجود لنموذج في هذا المجال، كما أنه غير متأكد من الأساس

النظري لنصه هذا، إذ يعتبر هذه المهمة (مهمة تصنيف العمل الأدبي) هي مهمة النقد بالأساس. ويختتم سيرج رسالته مثنيا على تفاعله المثمر مع ما كتبه لوجون، قائلاً: «لكنني أحببت بحرارة أن أملاً تلك الخانة التي تركها تحليلكم شاغرة. ومن ثم، فإن رغبة قوية هي ما ربط فجأة مشروعكم النقدي بما كنت بصدد تأليفه»<sup>(٨)</sup>.

أثار بعض النقاد (فليب لوجون، جاك لوكارم، جيرار جنيت) جدلاً حول هذا المفهوم من ١٩٧٩ إلى ٢٠١٣ مبيين ما حققه من طفرات. «إذ قلب جذريا تصورات الألمانية "كايت همبرغر" التي كانت تعتبر كل كتابة بضمير المتكلم بمثابة "وثيقة تاريخية" اضطر كل من فليب لوجون ولوكارم إلى تقديم تصور مخالف. أثار الأول 'انحراف' الميثاق السيرذاتي عن مقاصده واعتبر التخيل الذاتي 'تحولا' يجرف معه جنسا متقادما ألا وهو السيرة الذاتية»<sup>(٩)</sup>. نحن - إذن - حسب إزابيل كريل (في سياق ما بعد البنيوية أو السيرة الذاتية الجديدة، كما يوجد عاملان هما: "علم النفس" و "السوريالية" كان لهما دور بارز في تكون المفهوم على يد دبوفسكي. فالسيرة الذاتية تكاد تكون الجنس الوحيد 'ابن نظريته' وليس تاريخه الإبداعي الطويل، ومنه هل بالامكان اعتبار التخيل السيرذاتي هو الجنس الأدبي المصطنع الجديد عن السيرة الذاتية، وما دفع كولونا إلى استبعاد الطابع الجنسي عن التخيل الذاتي رغم تشكله من طبقة نصية تتوفر على مميزات مشتركة، هو عدم تحققه تاريخيا، أي أنه لم ينتزع الاعتراف المؤسساتي به خلال فترة تاريخية محددة، ولم يشجع القراء على التعامل معه كما لو كان ظاهرة أدبية متميزة. و من خلال الحجج التي قدمها كولونا يتضح أنه يستند إلى خلفية الجنس التاريخي، ويستبعد خلفية الجنس النظري»<sup>(١٠)</sup>.

وفي الواقع (إن رواج مصطلح "التخيل الذاتي" وتداوله عربيا، ظل محصورا في نطاق ضيق، في حدود علمنا، رغم أن العديد من النقاد يذهبون إلى تصنيف روايات بعينها، أنها تدخل في باب "التخيل الذاتي"، رغم أن أصحابها لم يطلقوا تلك التسمية على كتاباتهم السردية»<sup>(١١)</sup>. وفي مستوى الإبداع الروائي، فأبرز من وظف هذا المصطلح السردية، هو الروائي والناقد المغربي عبد القادر الشاوي، فحرص أن يسمي كتابيه دليل المدى ٢٠٠٣، ومن قال انا ٢٠٠٦، بـ "تخيل ذاتي".

وهنا (لا بد أن نسجل أن هناك ندرة في توصيف الكتابات السردية بهذه التسمية (تخيل ذاتي) في المشهد السردية العربي، وهذا ما يؤثر سلباً على تداول المصطلح ورواجه على أوسع نطاق، مع الأخذ بالاعتبار أنه لا بد للكتاب من أن يندرج في سلسلة أدبية معينة، تشرعن وجوده في دائرة الإنتاج الأدبي دعامة. ومن الصعب تحقق ذلك، بخصوص مصطلح "التخيل الذاتي" ما دام هذا المصطلح لا يتداول إلا على نطاق محدود جدا في عالمنا العربي))<sup>(١٢)</sup>. وأما على مستوى التلقي النقدي، فـ «إن هذا المصطلح تبناه بعض النقاد العرب وتداولوه في بعض كتبهم النقدية أو مقالاتهم، وهنا نشير إلى كتاب الناقد المغربي محمد الداوي "الحقيقة الملتبسة: قراءة في أشكال الكتابة عن الذات"، أما الناقد سلوى السعداوي في كتاب "الكذب الحقيقي: من قال إنني لست أنا؟ في إشكالية التخيل الذاتي"، فمن البداية قد حددت موقع "التخيل الذاتي" في خانة كل الكتابات السيرذاتية أو الشخصية التي تصنف ضمن الأجناس الأدبية الذاتية الفرعية»<sup>(١٣)</sup>، و من هنا يعتبر رشيد بنحو أن "التخيل" مصطلح فضفاض وغير

دقيق، ويزداد غموضاً حينما يرفق بلفظ "الذات" . فمن المعروف أن مفهوم "الذات" لدى غريماس في نموذجه العاملي يعني الشخصية عامة، فلا يمكن تحديد تلك الشخصية هل "شخصية من ورق" أم هي "شخصية من لحم ودم" على حد تعبير رولان بارت؟ . ولهذا فهو يقترح مقابلاً آخرًا غير 'التخييل الذاتي'، ألا وهو مصطلح 'التخييل السير ذاتي' . فهو أقرب إلى الكتابات السيرية .

### ذات المؤلف بين المرجعي والتخييلي، من السيرة الذاتية إلى التخييل السير ذاتي :

بسبب هذا الالتباس الشديد، وهذا الغموض الذي يكتنف مفهوم التخييل الذاتي، جعل جاك لوكارم يميز بين نوعين كبيرين من التخييل الذاتي، أو بين صنفين مميزين داخله، أولهما : هو «ما يصلح أن نطلق عليه التخييل الذاتي الحقيقي» ، حيث الأحداث والوقائع قد وقعت صدقاً وفعلاً، وفي هذه الحال لا ينصرف التخييل إلى محتوى الذكريات المسرودة، وإنما إلى طرائق السرد وأساليب التلطف. وثانيهما: هو ما يمكن توصيفه بالتخييل الذاتي العام، حيث يتم مزج الحياة الحقيقية بالتخييل، فلا المسرود حقيقي كما ينبغي أن تكون الحقيقة في السيرة الذاتية، ولا هو خيالي صرف كما ينبغي أن تكون الوقائع في الرواية، وعلى هذا الأساس اقترح ما سماه بدوره العقد التخييل ذاتي الذي سيكون بالتأكيد متناقضاً، بدل ما سماه فيليب لوجون "العقد السير ذاتي" ((<sup>١٤</sup>) .

ف التخييل السير ذاتي مبدأه يقوم على أن يضع المؤلف نفسه باسمه الحقيقي وصفاته الشخصية وقدرًا محدودًا من سيرته داخل القصة أو الرواية بوصفه شخصية حكاية بقصد الإيحاء بأن أحداث القصة أو الرواية واقعية وبأنه شاهد عليها . والهدف هنا تماما عكس ما ترمي إليه تقنية الميثا سرد - ماوراء السرد . ما نخلص إليه هو أنهما متعارضتان في الهدف، بينما ترمي ما وراء السرد إلى انتزاع القارئ من وهم تصديق الأحداث . وكسر إيهامه بالواقع يهدف التخييل السير ذاتي إلى إقناعه بأن كل شيء حقيقي وأن المؤلف شاهد عليه، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف .

### اللغة والذات :

تندرج في إطار "التخييل الذاتي" معظم المحكيات التي تركز على الهوية ((أي على غياب المسافة الفاصلة بين شخصية السرد الرئيسة التي هي الذات وبين الراوي الذي يتحدث بضمير الأنا ويكتب بصيغة المتكلم)) ((<sup>١٥</sup>) . يكاد يكون مستحيلًا، الكف عن فهم ذواتنا وتأملها ووعي تجاربنا واقعا وأدبًا ((هذا هو "الأس التّفكري" الذي قامت عليه فلسفة بول ويكور، هذه الفلسفة التي أعادت الاعتبار إلى مفهوم الذات بعد أن ارتفعت الأصوات البنيوية معلنة موتها أو تقويضها " فوكو، بارت، دريدا.... "، تلك الذات الجريحة التي شأنتها البنيوية والتفكيكية بعد أن كانت تكتسب قوة وجودها من قوة تفكيرها ' الكوجيتو الديكاتري ')) ((<sup>١٦</sup>) .

و((المؤلف يتخيل تجربة وجوده انطلاقاً من معطيات حقيقية، وينقد كولونا سذاجة البحث عن المطابقة الحرفية التامة لواقع المؤلف الحقيقي وواقعه المتخيّل : التواريخ والأعمال والأسماء. فعلى المؤلف في هذا النوع من التخييل الذاتي السيريري أن يتمزج صورته الأدبية في ما اصطلح عليه كولونا " بالكذب الحقيقي " وفي ما يمكن أن نسميه أيضاً بواقعية التخييل)) ((<sup>١٧</sup>) . إن الذات في نصوص التخييل السردية الروائي ((تكتسب معنى جديداً يكرس جملة من

الرؤى المغايرة لتلك التي رسختها السرديات البنيوية و السيميائية بوجه عام ؛ حيث ركزت على السارد ووضعياته المختلفة، وعلى أشكال توظيف الشخصية وحصر أنماطها. في حين اقتصرت معالجة الذات في الدرس الفلسفي على جدل الأنا والآخر وعلى موضوع الهوية وكذلك الهوية السردية))<sup>(١٨)</sup> .

يقول دوبروفسكي مفسرا تنكبه عن السيرة الذاتية : ((سيرة ذاتية ؟ لا...إنها امتياز خاص بالناس المهمين في هذا العالم، في خريف أعمارهم ، بأسلوب جميل. أما (التخييل الذاتي)، تخييل أحداث ووقائع شديدة الواقعية، فهو إبداع لغة المغامرة بين يدي مغامرة اللغة، بعيدا عن التعقل وعن القوانين الكلاسيكية للرواية))<sup>(١٩)</sup> ، ويقول في موضع آخر مفسرا هيمنة الأنا-أنا -على نسيج السرد: ((إنني أشتاق إلى أناي على طول المسافة، عن (أنا)، لا أدرك أي شيء. في مكاني.. الفناء.. (أنا) ممزق، أخترع نفسي، فأنا كائن خيالي... (أنا)...أنا يتيم من نفسي))<sup>(٢٠)</sup>.

فالمقبوسان السالفان، هما في الحقيقة دعامة للعبة السردية في التخييل الذاتي، أما الأول ف ((هو إحلال الذات محلا إشكاليا يتذبذب بين الواقع والخيال، الوجود والفناء، الغياب والحضور، الغموض والتجلي في الآن نفسه، بما يجعل العملية السردية برمتها محض بحث أبدي عن الأنا المفقود، عن الذات التي أصبحت فجأة موازيا للعالم، و أما الثاني فهو كما عبر عنه دوبروفسكي ببلاغة ناصعة، إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة، أي نقل مركز الثقل من المغامرة/الحكاية إلى الأداة/لغة الحكاية، ومن ثم تتقلب السيرورة السردية رأسا على عقب، لتوغل في لعبة اللغة وإمكاناتها وإغراءاتها اللامحدودة. تصبح الكتابة ذريعة لنفسها لا لشيء وراءها، تحاول أن تتخفى كالزجاج المعشق وراء تشكيلات الرموز عن أداء مهمتها الكشفية عما وراء الزجاج من حياة واقعية، وتتنازل طواعية عن مهمتها التبليغية من أجل وظيفتها الأخرى الشعرية، كما لو أن البحث عن الذات المفقودة كفيل بتبرير كل الانتهاكات))<sup>(٢١)</sup> . أي نقل مركز الثقل من الحكاية إلى لغة الحكاية، والتي تعني بالتشكيلات الصوتية والمحسنة البديعية كالسجع والجناسات ..... وغيرها .

### الهوية الإعلامية :

يقصد بالهوية الإعلامية ((التطابق الواقع بين الشخصيات الموجودة داخل نصوص التخييل الذاتي والشخصيات الحقيقية الموجودة في الحياة الواقعية، أي جعل الذات محور جميع التكوينات التخيلية المعروفة ، فالكاتب هنا لا يستمد وقائع عالمه التخيلي من الخارج بواسطة الخيال، بقدر ما يقتصر الخيال على الذات دون سواها في كل الأحوال، وهو ما نجده في عالم الرواية والقصة، وإما أن الكاتب يسرد سيرة شخصية واقعية، فيها تطابق تام بين الشخصية الروائية والسارد والكاتب " الكاتب = السارد = الشخصية"))<sup>(٢٢)</sup> .

و جيران جنيت ((تمكن من دفع القراءة النقدية إلى تبني معياري الصدق والزيغ، الحقيقي والمفتعل، في مقاربة التخييل الذاتي، منذ تلك اللحظة التي أصبحت فيها الذات محور العملية التخيلية كلها، وأصبح ممكنا التساؤل في ما إذا لم يكن الكاتب يسعى إلى اختلاق شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية، وإلى تشييد عالم ليس بالضرورة أن يكون عالمه الواقعي، وإلى تأنيث فضاء استهواه أو أراده أو تمناه دون أن يكون فضاءه الأصلي، وذلك ما أشار إليه كولونا من طرف خفي عندما صرح بأن التخييل الذاتي ممارسة تستعمل أدوات التخييل المتمحور حول الذات



لأسباب غير سيرية، أو قول كولونا هو، ببساطة، وضعية تلفظية (لنتخيل بأنني..) تكون إمكاناتها مثبتة في اقتصاد خطابي، وحتى في ترتيب الخطاب ذاته))<sup>(٢٣)</sup>، مما جعل دوبروفسكي يحتج بقوة على ذلك التفسير الذي يحمل معنى الاتهام، مصرحا بالقول ((إنّ تصوري عن التخيل الذاتي ليس هو تصور فنسنت دو كولونا بقوله عمل أدبي يقوم الكاتب خلاله باختلاق شخصية ووجود، محتفظا بهويته الحقيقية " اسمه الحقيقي". ف إن الشخصية والحياة المذكورة هنا هي شخصيتي وحياتي وشخصيات أناس حقيقيين يشاركونني حياتي))<sup>(٢٤)</sup>.

المثير للاهتمام حقا، هو ((أنّ التخيل الذاتي قد أعاد إلى الواجهة جملة من المفاهيم التي غيبتها الخطاب النقدي الحديث مفاهيم أزيحت ربحا من الزمن من الشبكة المفهومية المنسجمة مع تطلعات السرديات والسيمولوجيا والشعريات بالخصوص، مثل مفاهيم الذات، الهوية، الحقيقة، الصدق وأخيرا كتابة (الأننا) التي أزيحت، كما أزيح المرجع نهائيا أو كاد، تحت مقولة موت المؤلف التي نادى بها رولان بارت. وفكرة موت المؤلف ليست في الواقع سوى إقصاء نهائيا لمتعلقات الذات والذاتية في الأعمال الأدبية، تمكنت من التحكم لعقود متطاولة في سيرورة المقاربة النقدية للنصوص، قبل أن يهل عهد ما بعد الحداثة))<sup>(٢٥)</sup>.

إذن، فقد تطوع "دبروفسكي" لملء الخانة الفارغة التي تخللت جدول لوجون، مزوجا بين التخيلي والسيرداتي، ويعلق "غاسبريني" (Gasparini) موضحا المفهوم الدبروفسكي للتخيل الذاتي ((إننا لو افترضنا أن الرواية السيرداتية تمزج بتساوٍ بين علامات السيرة الذاتية والرواية يمكننا أن نمثل التخيل الذاتي بكوكتيل يحتوي ثلاث جرعات من السيرة الذاتية مقابل جرعة واحدة من الرواية. بخلاف ما يوحي به اسمه، وباتفاق مع ما يكره دبروفسكي، إنه أقرب موضعا إلى السيرة الذاتية من الرواية السيرداتية))<sup>(٢٦)</sup>. ويمكن الوصول إلى أن التخيل الذاتي لا يختلف عن السيرة الذاتية، فهو يعد مرادفا لها، وعلى الأقل متغيرا عنها وخذعة يتراى لينكشف، وبمقتضاها يتقاسم الكاتب والسارد والشخصية الهوية نفسها، ويصنف المحكي ضمن القصة.

فمن المعايير التي اعتمد عليها دوبروفسكي لحصر مجال التخيل الذاتي وضبطه هو المراسم الجهية التخيلية ((يبين كولونا في هذا المعيار كيف يمكن للكاتب أن ينفصل عن قصته إلى حد يجعل القارئ يتوهم بأنه مجرد ضرب من الخيال. ومن بين الإجراءات التي يعتمد عليها لإضفاء التخيل على الذات نذكر أساسا ما يلي: وضع لفظ الرواية على وجه غلاف الكتاب، واضطلاع الكاتب بتأكيد الطابع الخيالي للعمل في مقدمته، إدراج القوى الغيبية في أطوار القصة، وتوظيف مؤشرات تركيبية أو دلالية أو تداولية تجعل القصة اللاواقع))<sup>(٢٧)</sup>.

ويحدد الناقد محمد الداوي جملة من الشروط التي ينبغي أن يتوفر عليها النص لكي يصح عليه ذلك الإطلاق ' التخيل السيرداتي ' وهي ((شروط ضيقة ومتطلبة، من الصعب أن تستجيب لها كثير من النصوص المنتسبة إلى التخيل الذاتي في واقع الأمر، باستثناء نصوص دوبروفسكي نفسه. أول تلك الشروط هو ما أطلق عليه اسم الإشارات المرجعية، وتضم الهوية الإعلامية، اسم المؤلف الحقيقي، واسماء الفاعلين النصيين الحقيقية كذلك، مع الحرص على سرد الحقيقي والواقعي من حياة الكاتب، وعلى البوح المطلق بحقيقة الشخصية الحميمية، مع تقبل ما يجره ذلك من مخاطر. وثاني الشروط هو إثبات السمات الروائية، في الصفحة الأولى من الرواية، في موقع العنوان

الثاني يجب أن يثبت التحديد التجنيسي (رواية، قصة)، بالإضافة إلى تبني استراتيجية الرواية في السرد وفي بلورة إجراءات التلقي، أما الشرط الأخير فيتعلق بالاشتغال على النص، بالبحث عن الأساليب السردية المبتكرة، وتجنب التكوين الخطي للزمن، عن طريق الانتقاء، التكتيف، التشذير، التداخل وتعدد الطبقات))<sup>(٢٨)</sup> .

الحقيقة نجد كثيراً من الأعمال القصصية هي بالأصل " تخييل ذاتي " رغم أنها حملت على غلافها عبارة "مجموعة قصصية"، أو " قصة " لأن عبارة تخييل ذاتي لم تدرج بعد في تقاليد النشر العربي، مثلها مثل "المتوالية القصصية " الذي لم يجرؤ على استخدامه على غلاف كتابه أحد من الكتاب إلا المغربي عبد القادر الشاوي كما وجدنا في أعماله السابقة . وهذا أول شرط من شروط دوبروفسكي ليتحقق الخطاب " التخييل السيرذاتي " هو خرق الميثاق التجنيسي الأوطوبيوغرافي للكتاب .

والملاحظ أن الكتاب الجدد توجهوا إلى كتابة نصوص تجريبية يستخدمون لتوصيف أعمالهم رواية سير ذاتية، أو قصة سير ذاتية، ولكن التخييل السير ذاتي هو بعيد عن هذه الأنواع الكتابية. فهو يتحقق من خلال شروط ومعطيات عدة أهمها "الهوية الإعلامية"، وهذه غير موجودة في كتابات رواية سيرذاتية . وما على القارئ - في آخر المطاف - إلا أن يحدد الجنس الذي ينتسب إليه النص.

وفي قصص هيثم بهنام بردى المنتخبة تشتغل التجربة الذاتية القصصية في منطقة أجناسية وسطى، تجمع بين جنسي التجربة الذاتية، القصة، اللذين يعملان في منطقة السرد، والمنفتحين شأنهما شأن كل فنون القول على الفنون المقروءة لتكرسا بتلاقحهما أعرافا قرائية جديدة، لا تقبل بالحدود الصارمة التي نادى بها مناصرو الحفاظ على استقلالية الأجناس السردية .

و "قناديل جدي" للقصص هيثم بهنام بردى تستجيب في كثير من جوانبها إلى هذا الشكل الجديد من الكتابة فهي تحمل على غلافها الخارجي عبارة " مجموعة قصصية للفتيان " لكن البعد السير ذاتي كان فيها مهيماً. وأول شرط من شروط هذه الكتابة المستجدة هي خرق الميثاق الأوطوبيوغرافي التجنيسي، فالكتاب نجده مجنساً أدبياً بـ " مجموعة قصصية "، ولكن إلى أي درجة هذه الأحداث مهمة عند القاص هيثم بردى، وتستأهل ليصنع منها نموذجاً قصصياً آخرًا وهو مجموعة قصص 'سكاكر جدي'. على الرغم من أن العلاقات التي تأخذها النصوص بعضها ببعض كثيرة، ولكن مازال النقد العربي يركز على واحدة منها، مختزلاً فيه كل أنواع العلاقات، نقصد بذلك التناص، ومن هذه العلاقات هي التعالق النصي الذاتي، التي هي أحد المتعاليات الخمسة التي جاء بها جيرار جينيب. فـ "سكاكر جدي" ٢٠١٨ النص اللاحق تتعالق نصياً مع النص السابق "قناديل جدي" ٢٠١٧ في كافة المستويات (العنوان، الشخصيات، الأزمنة، الأمكنة) وبهذا يجد الناقد سعيد يقطين بأن التعالق النصي أعم وأشمل من التناص. ومن تجليات التعلق النصي بين نصوص القاص هذه هي التشابه والاشتراك في الشكل السردية، وتقوم معمارية القصة على تقنية توالد السرد، ينسج القاص في "قناديل جدي" ثنائية سردية قائمة على مستويين سرديين ويسمي جنيبت هذين المستويين : مستوى سردي ابتدائي من الدرجة الأولى، ومستوى سردي من الدرجة الثانية . وبالتالي ستسير " سكاكر جدي " على نفس المنوال . أي أن القصة تدخل في إطار التفرع الحكائي : فالقصة الإطارية الأم



تدور حول البطل هيثم وتصور علاقته بجده وحكاياته، ويتولى قص هذه الحكاية الإطارية الراوي الرسمي هيثم، والمستوى السردى الثاني هو الحكايات الضمنية التي يتولى سرها الجد، وهذه الحكايات غريبة عن القصة الإطارية وتنازعها في السرد. عموماً، ما يهمننا في هذه الدراسة هي الحكاية الإطارية التي تكون أساسها البطل هيثم لنرصد التطابق الأنوي ليتحقق بها التخيل الذاتي .

إن القاص هيثم بهنام بردى في " فناديل جدي " و "سكاكر جدي" لم يكن مجرد مؤلفاً لنصه ؛ بل شخصية مشاركة في الحدث السردى والبناء المعماري للفضاء القصصي ككل، و البعد السيرذاتي كان مهيماً. صاغ بعض تفاصيل حياته في عمل أدبي قصصي، هو سيرة وغير سيرة في آن، لأنه يحكي عن حياته، وعن بيئة عاش فيها، مسترجعاً في ذاكرته الأشياء كما وعيها أو كما سمعها من جده في عملية توليف وابتكار، ولا تطمس الأحداث كلها، ولا تستعيد الأحداث كلها، بل تنتقي منها وتبنيها بناءً جديداً يقوم على أساس من الحقيقة التي كانت، ولكن ليس على حرفيتها بأية حال، فهذا الخرق المتعمد لهوية النص من شأنه تشويش أفق انتظار المتلقي . يشوش عادة على أفق انتظار المتلقي، ويربك صيرورة التلقي في ظل غياب تأكيد أو نفي ميثاق قرائي بعينه، سواء أكان تخيلاً أم مرجعياً حقيقياً .

فالميثاق في نصوص هيثم بردى هنا نوعان : ميثاق مرجعي في الجوهر، وميثاق تخيل في المظهر، والذي يسيطر الطابع القصصي في مستوى التجنيس الذي يفصح عنه في عتبة النص الأولى، التي يجب أن تحمل الطابع النوعي للقصة دون الطابع الأوتوبيوغرافي أو التخيل الذاتي الذي ينتمي إليه النص في واقع الأمر، ومستوى استراتيجية الكتابة وآليات النص التي أكد على وجوب انبائها وفق النمط القصصي . المعروف بأنه نمط قادر على استساغة الروغان، واللعب الأسلوبى، ومختلف الصياغات المتأرجحة بلباقة بين مختلف المستويات والوظائف .

### الهوية الإعلامية عند هيثم بهنام بردى :

لا نروم هنا طرح إشكالات التخيل الذاتي كلها، وما يهمننا الهوية الإعلامية التي تتجلى في ثلاثية : المؤلف / الراوي / الشخصية الرئيسة . ومن الملاحظ على الدراسات النقدية التي تتناول السيرة الذاتية أنها تتناول دراسة الشخصية في سياق الحديث عن الراوي / المؤلف وانتقاء المسافة بينهما و مطابقة الاسم والضمائر كاستعمال ضمير آخر غير ضمير المتكلم ، وبما أن الراوي في الحالة هذه هو نفسه الشخصية المركزية ، فالراوي يقوم بوظيفتين . فهو يعيش الأحداث والوقائع فيكون شخصية قصصية، وفي الوقت نفسه يروي ما عاشه فيضطلع بوظيفة القص أو السرد .

إن الشخصية في هذه النصوص القاص هيثم بهنام بردى هي شخصية واقعية استمدت هويتها من الواقع، ولا يمكن الطعن فيها إطلاقاً، ومن ثم فالشخصيات التي تتردد داخل النص هي شخصيات أغلبها لها أثر عظيم في حياة المؤلف الإنسانية والفكرية على حد سواء، و أغلب هذه الشخصيات ترتبط بالمؤلف عبر روابط حميمة ، وأهم هذه الشخصيات هي شخصيات الأخ، الجد، وصديق الجد ، فهم أساسيون في نحت معالم شخصية البطل وبلورتها

،والقصة منه وله شخص المؤلف، وضمير المتكلم يهيمن في تصريف الكلام وتوجهه ، وحتى عندما يكون الآخرون هم مصدر التلفظ يظل الراوي - الكاتب في موقع البؤرة إليه يوجه الكلام، وبسببه وعنه يقال، فهو ذات الكلام وموضوعه في آن واحد، وهو من يقوم في البدء والمنتهى بوظيفتي التنظيم والتأويل.. فالضمير المتكلم يجعل الحكاية مندمجة في روح المؤلف، فيذوب الحاجز الزمني الفاصل مابين زمن القص وزمن الراوي ، ولكن هذه القصة ما هي في الحقيقة إلا مجرد صفحة واحدة من سيرة هيثم بهنام بردى .

إن تطابق الأنوات الثلاثة (أنا الكاتب - أنا الراوي - أنا الشخصية المركزية) هو أحد أهم

الشروط التي يجب تحققها في النص السيرذاتي ، في حين اختار المؤلف أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل ارتأى لتأكيديه في ملفوظاته ' التخيل السير ذاتي ' فالمؤلف أنكر مؤقتا هذا التطابق من خلال تجنب نصوصه بـ القصة.وهنا يفرق لوجون بين التطابق والتشابه (( و التطابق ليس هو التشابه ، فالتطابق فعلٌ مدرك بشكل مباشر - مقبول أو مرفوض- على مستوى التلفظ . والتشابه علاقة، موضوع للمناقشات والفروق غير المحدودة المقامة انطلاقاً من الملفوظ))<sup>(٢٩)</sup>، وهكذا تندرج في إطار ' التخيل الذاتي ' المحكي الذي يركز على الهوية، أي على غياب المسافة الفاصلة بين شخصية السرد الرئيسة التي هي الذات وبين الراوي الذي يتحدث بضمير الأنا ويكتب بصيغة المتكلم، ولكنه يكتب بشكل انتقائي، يعتمد الاقتصاد والانتقاء في الحكي . يتحقق التطابق الأول بين أنا الشخصية المركز (البطل) وأنا الراوي ، ومن ثم يتحقق التطابق مع أنا المؤلف من خلال الاسم المثبت على لوحة الغلاف .في نصوص هيثم بهنام بردى يتجلى الاتصال ثلاثي الأبعاد بين البطل (هيثم)، وبين الراوي الذاتي (هيثم)، ويؤدي هذا إلى التطابق الاسمي والفعلية مع المؤلف، فالراوي هنا يروي أحداثا شهدها فعلا الكاتب، و يضطلع ضمير المتكلم بمهمة السرد في قناديل جدي وسكاكر جدي وهو يحيل إلى الذات الرئيسة مباشرة، فضمير المتكلم أقرب إلى النوع السيرذاتي ، بل له حساسية كتابية خاصة ،يعمل على تماهي الراوي مع البطل ويقلل المسافة بين الشخصية المركزية والكاتب . إلا ان التطابق من حيث الضمير الشخصي بين البطل وهو فتى وبين السارد وهو رجل في سن تتجاوز الستين،فالراوي يروي لنا جزء من تاريخ حياته بعد فوات آوانها وبعد مرور عشرات السنوات على وقوعها، ويستعمل القاص ضمير المتكلم، ولهذا الضمير الأني أهمية في تحديد هوية النص السيرذاتي ، لما له من خصوصية يمثل الظاهرة الأسلوبية المهيمنة في مثل هذا النوع من الكتابة ؛ فهو يحيل على الذات مباشرة ، ويقلل المسافة الفاصلة بين الراوي والبطل .

ناداني جدي، ذات ظهيرة تموزية قانطة وهو يقتعد تخته المحبب .

- يا ولد .

كتمت غيضي، وهمست بتحدي .

- ناداني باسمي .

ابتسم وهو يرى دلائل الغضب المكبوت في عيني .

- هيثم

وقبل أن تتعمق الابتسامة على شفتي، وأنا استلذ بشهد النصر عليه، باغتني مكملًا .

- يا ولد .

وقبل أن أجيبه مد يده نحو عكازه، كعادته، حين يكون منشرحًا .

- تعال هنا

سألته بمناكدة .

- سأذهب وأجلب لك العصير البارد .... وعلى حسابي .

أمعن في استفزازي وقال بصوت ذي جرس مرح .

- كم أنت سخي .

ثم همس لنفسه بجدية أتعجب منها وأتساءل مع نفسي كيف يتحول من حال الى نقيضه في رمشة عين

- يا بهنام كم مرة نصحتك الا تفرط في إعطاء أولادك نقودا أكثر من احتياجهم .

هتفت وإمعانا في المناكدة، وإلحاحا في استدراج غضبه .

- هو كريم يا جدي و أتوقع أن شجرة عائلتنا تمتد الى عمق التاريخ وترتبط بحاتم الطائي .

طفر الغضب من عينيه، وصرخ

- يا ولد ... لا تهذر معي .

فخطوت صوبه وامسكت رأسه وقبلته من جبينه

- إن هي إلا مشاكسة .<sup>(٣٠)</sup>

تظهر صور تعالق ذات المؤلف بذات الراوي والشخصية في المتوالية القصصية مدى الاتصال بين هؤلاء الثلاثة،

فالقصة الإطار تبين بصفة جلية ارتباطها بسيرة المؤلف الذاتية التي دون فيها تجربة واحدة سطحية لا تغدو لتكون

سيرة ذاتية، ولكن سطر فيها آرائه النقدية والأدبية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . وظهر هنا التطابق من خلال

ظهور اسم المؤلف الحقيقي هيثم، وظهور اسم الأب أيضا، فتحقق التطابق هنا لا يقبل الشك . أما التطابق الثاني

الذي نرصده هنا أيضا وهو التطابق والتعالق رباعي الأبعاد { المؤلف الحقيقي + المؤلف الضمني

(الافتراضي)+ الراوي + الشخصية الرئيسية (البطل) }

- مهلا...مهلا يا صاح، ما هذا الوصف التقليدي الممل ؟

ورأيت أمامي هيثم بهنام بردي في سنينه الستين، بصلعته البارقة، وعينيه الملونتين المختبئين خلف نظارات

طبية سميكة ، وجسده البدين، وكرشه الضخم، أجبته بهدوء هيثم المراهق الذي كنته .<sup>(٣١)</sup>

فالمؤلف الضمني 'Implied Author' أو الشخصية الثانية للمؤلف من المصطلحات التي استحدثها " وين بوث"

ليدل بها على المؤلف الحقيقي للعمل السردى، ويتعجب واين بوث من عدم وجود اسم دقيق يعبر عن علاقتنا

بالمؤلف الضمني، ويرى قصورا في تعبيرات مثل «أو تعابير "شخصية الرواية" و "القناع" و "الرواية" تستعمل

أحيانا ، غير أنها تشير الى المتحدث الذي ليس إلا عنصرا واحدا من العناصر التي تخلقها شخصية المؤلف

الثانية، والتي يمكن أن تكون منفصلة عنه بحاجز كبير من السخرية، إن الاسم المتفق عليه للراوي هي " أنا " العمل القصصي ، غير أن " أنا " العمل القصصي نادرا ما تكون مطابقة تماما لشخصية المؤلف الثانية))<sup>(٣٢)</sup> . إذن فالمؤلف الضمني الظاهر (هيثم بهنام بردى) يختلف عن المؤلف الفعلي الاسمي والراوي الذاتي الرسمي ، ويشير إلى الشخصية المؤلفة التي يستتجها القراء من النص بناءً على أسلوبية العمل الأدبي، فالمؤلف الضمني هو بناء صورة الكاتب المفترضة من قبل المتلقي.

والتخيل السير ذاتي تتجسد قيمته عبر أدوات ثلاث توظف في العملية الإبداعية، هي الكاتب؛ فإذا كان وعي الكاتب بقيمة شخصيته الحكائية يعتمد على مدى ارتباطه بها وقدرته على مسرحتها وعرضها من خلال صوته أو صوت راويه ، فهو ليس مجرد راوٍ له ، ومن ثم فكتابته هذه أمينة على مصداقية الوقائع ، فهو مشارك في الأحداث والوقائع وليس ناقلا لها فقط .

و الراوي الفتى هيثم تقع عليه مهمة كبرى في تقديم العمل القصصي فهو الراوي الرسمي . إذ يعتمد عليه في إبراز سمات الشخصيات المختلفة الموجودة في المجتمع السردى خصوصا في تركيزه لشخصية الجد والتي يعطيها دور البطولة الثانية. سواء تلك السمات التي يقررها الراوي من خلال تصويرها بأدق التفاصيل ، أم تلك التي يمكن اكتشافها من خلال الدور الذي تقوم فيه الشخصية الحكائية . إضافة إلى أن وضوح بقية عناصر السرد، والعلاقة بين تلك العناصر مرتبط أساسًا بالراوي الذاتي الرسمي . أما الشخصية فتعد عنصرا رئيسا في العمل الحكائي، وذلك يعود إلى مدى ارتباطها بالأحداث والوقائع التي تدور حولها . ومن خلال قراءة عابرة لأي قارئ يتبين مدى حضور هذه العناصر الفنية الثلاثة في قصص هيثم بردى . وهذه إشارة واضحة إلى أن بردى / الكاتب يريد أن يقدم لنا نفسه في نفس الوقت هو الراوي لتلك التجربة الذاتية، التي دفعته لكتابة نصه القصصي . أن يتولى الراوي - الفتى الافتراضي - السرد من البداية إلى النهاية ليس بالأمر الهين . من المعلوم، تنوري هذه المرحلة العمرية على معنى البداية والتحول كفصول السنة الموسمية فأن هذه المرحلة تعني تحول الذات من مرحلة الاكتساب إلى مرحلة التجلي ، وأي محاولة لرسم معالم شخصية ما تبدأ من الطفولة أو المراهقة ، أما لتقصي الأسباب والعوامل التي جعلتها ما هي عليه، والطفل أو المراهق هو النموذج الأثير الذي تتجلى عبره السلطة وتمثيلاتهما، الأبوية والدينية والتعليمية .

و الراوي هيثم (الفتى) لا يمثل نفسه داخل الأدب، بل يجري تمثيله وتقديمه من قبل هيثم بردى الرجل الستيني، فالمراهق في السرد هو مستعاد يتحدث الآخر ' هيثم الكبير ' نيابة عنه، وخصوصا في السير الذاتية فأن الطفولة يعاد رسمها بواسطة الذاكرة أو الذهنية التي اختبرت الحياة . وهو يهيمن في تصريف الكلام وتوجيهه... وحتى عندما يكون الآخرون هم مصدر التلفظ يظل الراوي -المؤلف في موقع البؤرة إليه يوجه الكلام وبسببه وعنه يقال، هو ذات الكلام وموضوعه في آن واحد، وهو من يقوم في البدء والمنتهى بوظيفتي التنظيم والتأويل.. فالقصة منه وله ، ولأن التلفظ هنا يكون من زاوية نظر 'هيثم الفتى' يمكننا ملاحظة السذاجة والبراءة في تفسير الظواهر .

يعيش الكاتب هنا لحظتين زمنييتين، لحظة الحاضر بكل تفاعلاته، ولحظة الماضي بكل ذكرياته، لسرد أحداث الماضي أو استحضار لذكريات الطفولة والشباب وذكريات العمر، بل هي بحث عن معنى جديد لوجوده - الكاتب - من خلال التفاعل بين الذات والكتابة . و إذا تمعنا في القصة وجدناها عبارة عن حكاية أقوال لا حكاية أحداث، بهيمنة الجانب القولي على السرد، ولعل ذلك راجع إلى أن الراوي يريد أن يجعل معينات واصلة تشير إليه .

- أنسيت أيها الستيني تلك الليالي الباردة الذي كنا نلوذ به أنا الصبي حينذاك، وأنت الشيخ الذي لا يزال يحفظ تلك الحكايات، عباءة جدنا جرجيس بردى المصنوعة من فرو الحملان، وهو يسرد قصصه بأسلوب الحكواتي، وأني أحاول الآن أن أقتفي أثره بكتابة إحدى قصصه بالطريقة نفسها لاولادي وأحفادي . (٣٣)

حتى عندما يكون الآخرون هم مصدر التلطف يظل الراوي - المؤلف في موقع البؤرة . وإذا افترضنا بأن التلطف هنا يكون من زاوية نظر ' هيثم الفتى ' . و من خلال المونولوج بينه وبين الذات الثانية له - هيثم الكبير - وظف القاص هنا حيلة فنية مراوغة تستوقف القارئ، من قوله في هذا المقطع بأنه يكتب إحدى قصصه بطريقة جده، ويكتبها لأولاده ولأحفاده، فعبارة لأولادي ولأحفادي تدل هنا بأن المتلفظ هو هيثم الكبير، ولهذا نقول بأن الراوي هيثم (الفتى) لا يمثل نفسه داخل الملفوظات . بل يجري تمثيله وتقديمه من قبل هيثم بردى الرجل الستيني، فالمراهق هيثم هو مستعاد يتحدث الآخر ' هيثم الكبير ' نيابة عنه، . فما نتيجة هذا التمثيل، وما الدلالات التي صاغها القاص هيثم بهنام بردى وإذا كان المتكلم في الأدب هو صانع أيديولوجيا، كما وضح ' ميخائيل باختين ' فما الأيديولوجيا التي يقدمها المراهق وهو راوٍ لقصته داخل ملفوظاته أو بالأدق، التي تقدم من خلاله. فالراوي الشاب - الافتراضي - يلعب هنا لعبة التعارض بين مفاهيم الشاب الناشئ ومفاهيم الراشد الكبير ، ووجدناه أنه يبحث في اللبنة القلقة . شخصية الراوي نجدها متأثرة بعوامل كثيرة تبدأ من الطفولة والشباب، من خلال تلقي ثقافة العائلة باكتساب العادات الاجتماعية والمفاهيم السليمة خصوصا من جده الذي حضر بقوة واقعا وسرديا ، فهي الذات الثقافية المتأثرة بالمفاهيم التي تتلقاها من الأشخاص من ذوي الأهمية الانفعالية في حياته، ويكشف لنا مصدر إلهامه في الكتابة هو جده . ويتنبأ له جده.

وفي الدكة الطينية التي يتفرق جدي بها عند جلوسه عليها، وهو ينظر الى أوراق المبروشة في حضني، سألني

- ما هذه الاوراق ؟، إنها ليست كتبا مدرسية !؟

- أجل يا جدي .

- ماذا تفعل بها إذن ..؟

ومن خلال ضحكة مسموعة مشرقة همست .

- لكي أدون بها الحكاية ؟

- أية حكاية ...؟

- حكاية كل يوم .

قال بحكمة .

- الاوراق قد تتلف أو تتمزق أو تضيع، هذا الامر لا ينفع، عليك أن تحفظ الحكايات في رأسك .  
أجبتة مناكداً .

- قد أنساها .

قال مؤكداً وهو يمد ساعده ويمسد شعري بحنان .

- أنت ذكي، ولن تنسى شيئاً .

ثم همس لنفسه .

- قد يصير حكواتيا في المستقبل؟ (٣٤) .

وقد يوحي التواتر المهول لشخصية الطفولة في الأدب بقدر موارٍ من التنوع والتباين في تمثيلاته (لكن الطفولة ربما ظلت حبيسة جملة من التصورات والكليشات التي تعاملت مع بعض المعاني، كالبراءة واللعب والملائكة ورمزيات كالبداية والمستقبل، بوصفها صفات قارةً داخل الطفولة نفسها . ولكن لا تنحصر تلك التصورات القبلية في مجموعة من الرؤى المتقابلة، وإنما تقابلها أيضاً بعض الافتراضات والافكار عن الشر " الكامن " وولادته مع الطفل، استلهاً صورة الطفل في الأدب لتكون دائماً موجبة، فقد يصور بطريقة سلبية لمعالجة القضايا)) (٣٥). وهذا يعني قد ترسم في حالات كثيرة صورة الطفل في السير الذاتية خصوصاً بصورة جريئة، عنيفة وصادمة . تكمن مغايرتها في قوة حياة صاحبها وفرادتها وفوضاها الصاخبة . في واقع الأدب العربي، والنوستالجيا هي المعبر الملكي إلى الطفولة أو مرحلة الشباب على مدار عقود، تمحورت صورة الطفولة والشباب في السرد حول عدد من الثيمات مثل : حكايات الجدة، ذكريات القرية، الحب الخائب . فما نجده أن الراوي وظف هذه الحالة المعبرة، التي تعبر عن الزمن المفقود، وإلى الحنين إلى تلك السنوات، من خلال استرجاعه أدق التفاصيل، فحضور الجد بقوه في سيرته تعبر عن هذه الحالة، وخصوصاً أنه تعمد تغييب الشخصيات الرئيسية ' الأب '، و' الأم ' منه سردياً وليس واقعياً، وركز على طبيعة علاقته مع جده . فالجد حاضر بقوة في حياة وسيرة البطل الذاتي واقعياً وسردياً .

إن الراوي في " التخييل السيرذاتي " يأخذ دائماً زمام العملية السردية ، يرى العالم الحقيقي وهو يتداعى أمامه كاشفاً همه الإبداعي ووعي سردي خاص به، واهتمامه بتقديم رؤيته الذاتية (الهَمّ السردى) وكل ذلك يعد خروجاً عن الكتابة الكلاسيكية لذلك نجد من اطلق عليها مصطلح القصة المضادة . ف (الهَمّ السردى) للراوي ليس هو سرد وقائع حياته، إنما هَمّه راجع إلى محاولته إيجاد إمكانية كتابة سير ذاتية، تتيح له (الكاتب، المؤلف) أن ينظر إلى الأشياء والأحداث التي عاشها أو تخيلها ، نظرة تتيح له ممارسة النقد الذاتي والتشكيك وإعادة النظر .

- مهلا...مهلا يا صاح، ما هذا الوصف التقليدي الممل ؟

ورأيت أمامي هيثم بهنام بردى في سنيته الستين، بصلعته البارقة، وعينيه الملونتين المختبئين خلف نظارات طبية سميكة ، وجسده البدين، وكرشه الضخم، أجبتة بهدوء هيثم المراهق الذي كنته



- وأين إشارات الملل فيه ؟
- إنه أسلوب الجدار والجدود
- صدقت ياكهل . إنه الاسلوب الذي ينبغي أن تسمع فيه الحكاية في مثل سني الذي يناهز السادسة عشر
- خاطبني باستهزاء
- الحكواتي ...؟
- هل القص بأسلوب الحكواتي عيب ؟
- لوى الكهل هيثم بوزه وقال .
- ولكنك تجهل شيئاً مهما
- سألته
- ما هو ؟
- فقال مفلسفا .
- إن الصبي الذي كنته حينذاك ليس الصبي الذي يكونه ابنك أو حفيدك .
- قلت .
- لم أفهم ؟
- مسح جبينه المحرز بالتغضنات وقال .
- المفاهيم تغيرت وطريقة الحكى تطورت، وما تكتبه أنا الان قد يبتعد عنه الفتى القارئ.
- صفت للحظة مفكرا في كلامه، ثم قلت له .
- ولكن الفتى المعاصر يميل الى الطريقة التي كتبت بها بداية قصتي . (٣٦)

يتبين من خلال المحاوره (المونولوج) بين المؤلف الضمني والراوي التشكيك وإعادة النظر في الكتابة، ومن ثم فيكون الراوي همّ السردى هو إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة، أي نقل مركز الثقل من المغامرة / الحكاية إلى الأداة / لغة الحكاية، ومن ثم نقلت السيرورة السردية رأساً على عقب، لتوغل في لعبة اللغة وإغراءاتها اللامحدودة . فهي تعي ذاتها، بحيث يتحد داخلها الشكل والمضمون فيصبح الشكل هو المضمون والمضمون هو الشكل نفسه، فالمؤلف الفعلي يبحث عن شكل قصصي مختلف. فالسيرة الذاتية في ما بعد الحداثة أي الكتابة " التخيل السيرذاتي " لم تعد حياة وأحداث ووقائع المؤلف هي المستهدفة بالحكي، بل أن المؤلف يستغل وضعه عن طريق راويه ليعبر عن آرائه الأدبية و ماعادت الحقيقة أو الوقائع هي المستهدفة، ولهذا يضع ما بعد الحداثة الواقع والحقيقة في مصاف المفاهيم الما ورائية .

من المعلوم، إن نمط الحكي في السيرة على الأغلب يتخذ صيغة العرض أو الحكي التمثيلي، ولكن كالعادة فالراوي في الكتابة "التخيل السر ذاتي" أو "الميتا تخيل" يخرق هذا البناء، فيتفوق الحوار والدراما على العرض، والحركة

على الفعل ... فالعلاقة بين الحوار بالسردي (تقوم على مفهوم العلاقة بين التابع والمركز أو الطارئ والثابت أو الثانوي والرئيس، فالسردي هو المركز والعنصر الثابت والمكون الرئيس للأدب القصصي الذي يتسم من خلاله بطبيعته المميزة له نوعاً أدبياً (narrative)، أما الحوار فهو وافد من موقع الثبات والسيطرة والمركز في الدراما إلى موقع المساعد أو الثانوي التابع في القصة القصيرة، ويؤدي لقاء الحوار والسردي))<sup>(٣٧)</sup>، وبهذا، بـ ((التالي سيصبح ما هو هامشي مركزياً، وما هو غير جوهرى جوهرياً))<sup>(٣٨)</sup> .

اعتمد الراوي المركزي الحوار والدراما . فليس هناك حكي والسردي يوجد ضمناً في ردود الشخصيات . ومن ثم، فإنّ طريقة عرض النص المحكي تعد في حد ذاتها توجيهاً لزاوية الرؤية بطريقة تستدعي تأزر كل عناصرها بمنظور يمثله الراوي داخل النص . فزاوية الرؤية وحدها كفيلة بتحديد المسافة بين الشخصية الرئيسة والراوي، وبين الراوي وبين باقي الشخصيات . فسيرة البطل هنا هي عبارة عن حكاية أقوال لا أحداث، وذلك بهيمنة الجانب القولي على السردي ليجعلها أكثر واقعية . إذن فهو حكي ديالوجي على مستوى عملية الأداء ومونولوجي في علاقته بالآخر الأيديولوجي، وعلى مستوى التأليف ..ولكن لا يعني تعدد الأصوات وحضور الآخر أيديولوجيا غياب المؤلف أو الانتقاص من حضوره . بل يعني الحضور الفعال إلى أقصى درجة ممكنة، فهذه أيديولوجيا مصطنعة للآخر . ومن ثم. فإن الكاتب وعي بأن ثمة آخرين (متلفظين) لديهم أشكال من الوعي تختلف عن وعيه ولهم الحق في الحضور . ولهذا يمكن القول بأن السيرة ليست هي المستهدفة . وتتسم بوجود أجزاء رخوة في الفعل القصصي .فحتى شخصية البطل الذاتي مسطحة لا تنمو ولا تتطور، تتفوق الحركة على الفعل، أفعالها جامدة، فمن هذا المقطع يتبين تفوق الحوار على السردي . ومن الملاحظ أن القصة الإطارية هذه التي تقوم على سيرة المؤلف الواقعية قصة بسيطة، وقليلة الأحداث والشخصيات، ولا تركز على كل تفاصيل حياة السارد الذاتي، ولكن هذا التركيب هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء وتضمين قصص شعبية كثيرة فيها، وهذا هو الشرط الأهم في " التخيل الذاتي . الذي يعمد الاقتصاد والانتقاء في بناء الحكي . فوجود أجزاء رخوة في الفعل القصصي . واعتماد المبدع على الحوارات في بناء نسيج نصه . والتركيز على شخصية الجد، حتى كاد يكون بطلاً ثانياً للقصة . أو بتعبير الناقد فاضل ثامر البطل الجماعي أو اللابلط .

وعندما أحاذي الحجرة القديمة أحاول أن أرفع عيني نحو السماء متحاشياً نظرات عينيّ جدي الممتطي سهوة كرسية في صدر الطوار وهو يتنشق عبير الصباح الربيعي المشمس، ثم يقهقه بنبرة ساخرة عندما يلمحني أسرق نظرة خيلاء خاطفة نحو نسيم المتفرّص بصمت عاصف تحت شجرة التوت العملاقة التي تتوسط طوار البيت وهو لا يزال يحاول كتم نحييه العميق، ثم أسمع صوت جدي الهادر الذي يفوق عشر مرات الألم الذي سببته لنسيم .

- أيها المغرور .

التفت إليه لأجده ملتصقاً رأس عكازه بقبضة كفه اليمنى المشعرة، وسبابه يسراه تشير إليّ .

- تعال يا ولد .

وأمام سطوة عينيه امتثلت لأمره، وعندما وصلت إليه أمرني .

- أجلس .

ثم التفت صوب شقيقي الاصغر وهتف

- وأنت أيضًا يا ولد، تعال .....

انتفض شقيقي كمن صحا من كابوس، وهمس .

- حاضر جدي .

أمره جدي بعد أن امتثل بين يديه .

- أجلس جنب أخاك .

جلسنا معا جنباً لجنب نعاين جدي الذي خلناه في غفوة عميقة، سيما وأن عينيه لم ترفأ بأي جفن، وتنفسه

منتظم عميق، فعددت العزم على النهوض، وحين تملمت جاءني صوته زاجرا .

- أجلس مكانك

وأغض عينيه من جديد، نظرت صوب شقيقي فوجدته ينظر اليه بنظرات تفيض محبة وتوقيرا، فابتسمت

بسخرية وأنا أرمق لحية جدي المتهدلة على ياقة صايته البيضاء، فوبخني قائلاً :

- إغلق فمك يا ولد .

فانطلقت الحملة من فمي .

- وكيف رأيتني وأنت مغمض العينين ؟

ففتح عينيه وضحك من أعماقه وأجابه .

- لي عين ثالثة .

صرخت .

- أين ؟

مد سبابته الى جبينه المحرز، وقال .

- هنا .

فانطلق الهتاف من فمي .

- معقول .

والتفت الى شقيقي وسأله

- هل تراها ؟

أجاب شقيقي على الفور .

- نعم جدي .

لكزته في ذراعي وهمست .

- أحق .
  - تجاهلني تماما، ووجه كلامه إلى جدي .
  - قصها علينا .
  - إنبسطت أسارير جدي وهمس
  - أنت لماح يا ولد .
  - ثم سأله .
  - هل تحب الحكايات ؟
  - كثيرا .
  - والتفت إليّ وسألني .
  - وأنت، هل تحبها .
  - أحيانا .
  - طيب .
  - وسرح في البعيد، ثم خرج صوته عميقا دافئا .
  - سأقص عليكما إحدى حكايات جدتي .<sup>(٣٩)</sup>
- لا تتوفر معطيات كثيرة لرسم شخصية البطل السيرذاتي، ولا حتى يمكننا رصد أبعاد الشخصية المعتادة في دراسة الشخصية السير ذاتية : البعد السوسولوجي (الاجتماعي)، البعد السيكولوجي (النفسي)، ولا البعد الأيديولوجي . ولهذا نتعرف على المعطيات البسيطة داخل الملفوظات فهي شخصية على الرغم من أنها الشخصية المركزية ولكنها لا تنمو ولا تتطور وهذا يتوافق مع سمات حلقة القصة القصيرة (المتوالية القصصية)، فأهم سماتها بأن شخصياتها لا تنمو ولا تتطور ولها نفس الموقف يتكرر في كل متوالية قصصية، فخلت عناصر السيرة الذاتية لأنها تعتمد التجزئة وعدم الاسترسال، وتنوع حالات النفس، والتجاوز والتكرار.... من ثم بدأ مفهوم التخيل الذاتي يكتسب فضاء خاصاً يميزه .....
- شخصية متأثرة بعوامل كثيرة تبدأ من الطفولة والشباب، من خلال تلقي ثقافة العائلة بالتعليم واكتساب العادات الاجتماعية والمفاهيم السائدة، فهي الذات الثقافية المتأثرة بالمفاهيم التي تتلقاها من الأشخاص من ذوي الأهمية الانفعالية في حياة القاص، وبتفسيراته لاستجابتها
- ولاحظت مدى الفرح والجهد الذي بذلاه معا وهنا يتناوبان في فك لغز التسمية، وأحسست بالتوقير لهاتين القامتين الشامختين، وإيضفاء نوع من الفكاهة على الموقف تناولت ورقي وقلمي وقفزت على مرمى حجر منهما، وهتفت .

- أعتقد إن هذه القصة تستحق أن يكتبها على اوراق، وأن اطبعها في كتاب عندما اكبر، لكي يقرأها الكثير من الفتيان ..
- لانت ملامح جدي وسمعت صوته المداهن.
- صدقت يا حفيدي، هلم اجلس واكتبها، وان فاتك شيء تستطيع أن تسألنا...
- صدقته لأول مرة في حياتي وأنا الخبير بحيله في تأديبي عندما لا يطالني، ودفعت ثمنها وجع ضربة عكازة مؤلمة على ظهري وقهقهة تلاحقني.
- جمجمتك الكبيرة، يا حكواتي المستقبل، يمكن ان تكون ان تكون سلة كبيرة من القصص والحكايات. (٤٠)
- ولأن التخيل الذاتي يندرج - وفق كريل - في إطار الكتابة الميما تخيلية، أو الميما سيرة . فالكتابة (لم تعد متوقفة على الذات كما هو الحال في السيرة الذاتية، وإنما كتابة عن " كتابة حول الذات " وهو ما تجلت معالمه في كتاب " المرأة العائدة" لـ ألان روب غرييه الذي يتضمن جملة من التأملات حول ابتذال الكتابة عن الذات، وما شخصه أيضا رولان بشخصه أيضا رولان بارث في كتابة " رولان بارث بقلم رولان بارث" (٤١). وتسم أيضا القصة الواصفة، الكتابة السيرية الواصفة أي أن الراوي السيري لم ينصب اهتمامه في الأحداث حتى لو كانت أحداثه ومواقفه الحقيقية . بل تحول الاهتمام إلى السيرة الواصفة، فيصف طريقة كتابته لسيرته، ومصادر وإلهام الكتابة كما وجدنا بأن جده له تأثير كبير في صقل موهبته، وطريقته الحكواتية في كتاباته . وعلى عكس السيرة الكلاسيكية أمام أحداث واقعية عاشتها الشخصيات، بل سنكون إزاء أحداث نصية أو أحداث لغوية يمر بها النص والمؤلف الضمني وهو الراوي الفتى الذي يأخذ على عاتقه مسؤولية القص. بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . لذلك (يمثل العثور على بداية للنص حدثا وظهور شخصية روائية حدثا ونسج العقدة حدثا وفكها حدثا والانتقال من عملية الوصف إلى الحوار حدثا وهذا ما يميّز "المكتوب الروائي التقليدي الذي يحاكي الواقع ويعكسه" عن "المكتوب الروائي الجديد الذي يخلق عالمه الخاص" (٤٢) .
- فالتخيل السير الذاتي لا يعني إضفاء التخيل على الذات كما يصير كولونا . بل التخيل باعتباره بناء تصوريا، وهو لا يعني مخالفا للحقيقة، بل هو تصورات ذهنية مساعدة على تأويل الواقع فهو مثله مثل الزمن الفني الذي يطلق عليه الزمن الكذبي، الذي يقصد به الزمن اللولبي المراوغ، وبالتالي لا نحتكم في التمييز بين الجنسين إلى طبيعة المحكي والمحتوى، وإنما إلى طريقة سردها وتشخيصها . فالمستوى النصي غير منحاز إلى أحدهما على حساب الآخر، فهو يستمد الطريقة والتقنيات من الجنس القصصي، ومن السيرذاتي يستمد مشروعية الذات والمرجع ... ولأن السيرة الذاتية يكتبها صاحبها مرة واحدة ولا يكررها، ولذلك يكون النص السير ذاتي عند صاحبه مهّما في حياته الأدبية والاجتماعية .

خاتمة :

وأخيرا يمكن القول: إن التخيل السير ذاتي هو ما بعد الحادثة في السيرة الذاتية وهو البديل الأفضل، ولأنه لا توجد سيرة ذاتية صادقة وخالصة تماما . ولهذا يقر النقاد بمزلق الكتابة وخذعها الانتقاء، والتمويه، والحذف، والنسيان المتعمد أو الطبيعي، والتمطيط . ولأنه من الصعوبة استرجاع التجارب الشخصية كما وقعت فعلاً . وفي الميثاق المرجعي / القصصي سنخلص كل سيرة ذاتية تتضمن، بصورة إجبارية ' التخيل السير ذاتي ' الذي يكون، غالباً، لا واعياً أو مستتراً. وهذا ما يقره جيرار جينيت بجلاء كيف يمكن تذوق السيرة دون تذوق التخيل الذاتي .



## الهوامش والإحالات:

- (١) النص والمجتمع، بيير زيماء، ترجمة انطوان ابو زيد، مراجعة : مورييس ابو نصر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط ١، ٢٠١٣، ص ٢١٧ .
- (٢) ينظر : السيرة الذاتية في مجموعة ذاكرة محلة للقاص فاضل محمد عبدالله، علي احمد العبيدي، مجلة اضاءات موصلية، العدد ٧٧، ايار ٢٠١٣، ص ٨ .
- (٣) الشخصية الأيقونة = التخيل الذاتي من خلال نماذج جزائرية، هبة عبدالعزيز، محمد طيبي، مجلة المدونة، جامعة البليدة، المجلد ٧، العدد ٢، ٢٠٢٠، ص ٥٦٩ .
- (٤) الشخصية الأيقونة = التخيل الذاتي من خلال نماذج جزائرية، ص ٥٧٠ .
- (٥) ينظر : التخيل الذاتي في مقدمة رواية " الحالم " لسمير قسيمي، خليل بومعزة ، مجلة الآداب، جامعة الاخوة منتوري - قسنطينة، العدد ١٤، جوان ٢٠١٤، ص ٣٦ .
- (٦) التخيل السيرذاتي في السرد العربي (التركيب والدلالة)، عبد المالك أشهبون، مجلة أبوليوس، المجلد ٦، العدد ٢، جوان ٢٠١٩، ص ٢٥ .
- (٧) التخيل الذاتي محاولة تأصيل، عبدالله شطاح، مجلة الآداب العالمية - اتحاد الكتاب العرب بدمشق، المجلد / العدد : س ٣٩ ، عدد ١٦٢، ٢٠١٥، ص ١٥ .
- (٨) التخيل السيرذاتي في السرد العربي (التركيب والدلالة)، ص ٢٤ .
- (٩) واجب الذاكرة (إيمانويل سامي)، محمد الداوي، موقع الحوار المتمدن <https://m.ahewar.org>
- (١٠) منزلة التخيل الذاتي في المشهد الادبي، محمد الداوي، موقع <https://www.mohameddahi.net>
- (١١) التخيل السير ذاتي في السرد العربي (التركيب والدلالة)، ص ٢٩ .
- (١٢) التخيل السيرذاتي في السرد العربي (التركيب والدلالة)، ص ٣٠ .
- (١٣) التخيل السير ذاتي في السرد العربي، ص ٣٠ .
- (14) Jacques Lecarme, " l'autofiction : un mauvais genre ?" in
- نقلا عن، التخيل الذاتي محاولة تأصيل، ص ٢١ .
- (١٥) بعد طول تأمل، بول ريكور، ترجمة : فؤاد مليت، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦، ص ٢٣ .
- (١٦) الكذب الحقيقي من قال انني لست أنا ؟ في اشكالية التخيل الذاتي، سلوى السعداوي ، الدار التونسية للكتاب ، تونس ، ط ١ ، ٢٠١٦ ، ص ١٠ .
- (١٧) الكذب الحقيقي، سلوى السعداوي، ص ٨٠ .
- (١٨) ما النظرية الادبية، ترجمة هدى الكيلاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الترجمة (٣)، ٢٠٠٩، ص ١٢٦ .
- (19). Serge Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture
- نقلا، التخيل الذاتي محاولة تأصيل، عبدالله شطاح، ص ١٧ .
- (20) Serge Doubrovsky, le Livre brisé, Paris, Grasset, 1989, p. 212
- نقلا عن : التخيل الذاتي محاولة تأصيل، عبدالله شطاح، ص ١٧ .
- (٢١) ينظر : التخيل الذاتي : محاولة تأصيل، ص ١٨ .

- (٢٢) ينظر : التخيل السيرذاتي ذاتي في السرد العربي، ص ٢٨ .
- (٢٣) نقلا عن : التخيل الذاتي : محاولة تأصيل، ص ٢٣ .
- (24) Serge Doubrovsky, " textes en main " in Autofictions & Cie
- نقلا عن : التخيل الذاتي: محاولة تأصيل، ص ٢٣.
- (٢٥) التخيل الذاتي : محاولة تأصيل، ص ٢٤.
- (26) philippe Gasparini, Autofiction une aventure du langage, seuil, paris، نقلا عن :التخيل الذاتي في مقدمة رواية الحالم لسمير قسيبي ،ص ٣٥
- (٢٧) منزلة التخيل الذاتي في المشهد الادبي، موقع الالكتروني محمد الداوي .
- (٢٨) التخيل الذاتي، عبد الله شطاح، ١٧ .
- (٢٩) السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الادبي، فيليب لوجون، ترجمة : عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤، ص ٥١ .
- (٣٠) سكاكر جدي :مجموعة قصصية للفتيان ، هيثم بهنام بردى ، دار أمل الجديدة ، ٢٠١٨، ص : ٢٧ , ٢٨ .
- (٣١) سكاكر جدي، ١٣ .
- (٣٢) بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة أحمد خليل عودات، علي بن احمد الغامدي، مركز البحوث .جامعة الملك سعود من جامعة شيكاغو، ١٩٩٤، ص ٨٦ .
- (٣٣) سكاكر جدي، ص ١٤ .
- (٣٤) قناديل جدي : مجموعة قصصية للفتيان ، هيثم بهنام بردى ، دار أمل الجديدة ، ٢٠١٧، ص : ٤٨ .
- (٣٥) صورة الطفل في الادب ميلاد الطفولة وموتها، محمد جنادي، <https://manshoor.com>
- (٣٦) سكاكر جدي، ١٣ .
- (٣٧) تطور الخطاب القصصي " من التقليد إلى التجريب ... القصة اليمنية نموذجا "، إبراهيم أبو طالب، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠١٧ ص ٣٣٧ .
- (٣٨) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة ١٩٩٨، ص : ٣٥٢ .
- (٣٩) قناديل جدي، ٢١ .
- (٤٠) قناديل جدي، ٦٥ .
- (٤١) واجب الذاكرة (إيمانويل سامي) ، موقع الحوار المتمدن .
- (٤٢) ينظر : مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، محمد عز الدين النازري، مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد ٤٩، أكتوبر ١٩٨٨، ص ١٠٢ .