Kırıkkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD)

ISSN 2146-2879 Kirikkale University Journal of Social Sciences E-ISSN: 2717-6231

Makale Bilgisi/Article Info
Geliş/Received: 26.02.2023 Kabul/Accepted: 12.07.2023
Sanat ve Edebiyat Makalesi/Art and Literature Article, s./pp. 679-695.

بين السيرة والرواية الخروج من التوثيقيّة إلى الأدبيّة

Mamdouh FARRAG[i]

ملخّص

اهتمت النظرية الأدبية (منذ إرهاصاتها الأولى عند أرسطو في كتابه فن الشعر) بدراسة أشكال التفاعل (أو التداخل) بين النصوص الأدبية وغير الأدبية أيضًا، وقد جاء عبر صيغ الأنواع (الغنائي / الملحمي/ الدرامي) التي عبرت عنها النظرية، وقد كشفت طبيعة الأنواع الأدبية عن مرونة في الحدود وصلات بينها وبين الأنواع الأخرى القريبة وغير القريبة. وتعد العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية واحدة من هذه العلاقات التي أفرزتها عملية التداخل والتفاعل بين الأنواع السردية، وهي بصفة عامة علاقة وثيقة وذات طابع خاص، نظرًا لطبيعة النوعين المتقاربتين، وهو ما دفع بعض النقاد إلى القول بأن السيرة الذاتية كانت سببًا في نشأة الرواية، فغدت المراوحة بين الجنسيْن واضحة للقارئ، ومن ثم سعى الكثير من النقاد إلى البحث عن الذاتي في الروائي، وهناك من رأى أن السيرة سبب لنشأة الفن الروائي، تسعى هذه الدراسة عبر قراءة نص "العقاب" للطاهر بن جلون، إلى قراءة هذه العلاقة البينية بين السيرة الذاتية والرواية من جانب، وبين الرواية والتاريخ من جانب ثانٍ، فالرواية تعد واحدة من مرويات السجن، حيث تقدم صورة لعلاقة السلطة بالمحكومين عليهم، والأدوات القمعية التي مورست عليهم بأشكال مختلفة، لغرض وحيد هو محو الهوية، في مقابل المقاومة التي أبدتها الذات وهي واقعة تحت فعل التعذيب، كأمل وحيد للتمسك بالحرية واستمرار فعلها لدى الأجيال اللاحقة، بالدفاع عنها والمطالبة بها، على الرغم من ثمنها الفادح.

وقد تمّ هذا عبر بناء روائي محكم، برز فيه التداخل بين الذاتي والموضوعي في نسيج واحد، ودلالة هذا المزيج، في اختيار تقنيات شكلية مختلفة يلجأ إليها الروائي، قد تختلف عن تقنيات كاتب الاعترافات أو السيرة، وإن كانت تندرج تحت كتابة التخييل الذاتي كمفهوم واسع وشامل. وكذلك تأكيد التعاقد بين القارئ والنص عبر الميثاق السيري الذي جعل القارئ عنصرًا فاعلاً داخل المتن الحكي.

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي والبلاغة، الأنواع الأدبية، الرواية، السيرة، العقاب، الطاهر بن جلون.

Biyografi ve Roman Arasında Belgeselden Edebiyata Çıkış

Öz

Edebiyat nazariyesi (Poetika adlı kitabında Aristoteles ile ilk başladığından beri), edebi ve edebi olmayan metinler arasındaki etkileşim (veya örtüşme) biçimlerini incelemekle de ilgilenmiştir. Nazariye tarafından ifade edilen türlerin (lirik / epik / dramatik) formülleri aracılığıyla geldi ve edebi türlerin doğası, sınırlardaki esnekliği ve bunlarla diğer yakın veya yakın olmayan türler arasındaki bağlantıları ortaya çıkardı. Roman ve otobiyografi arasındaki ilişki, anlatı türlerinin birbiri ile örtüşmesi ve etkileşimi sürecinin ürettiği bu ilişkilerden biridir ve genellikle iki türün birbirine yakın doğası gereği özel ve doğal bir ilişkidir. Bu, bazı eleştirmenlerin romanın ortaya çıkış sebebinin otobiyografi olduğunu söylemesine yol açtı, bu nedenle iki tür arasındaki fark okuyucu için netleşti ve ardından birçok eleştirmen romancıda öznellik aramaya çalıştı. Bir de biyografinin roman sanatının ortaya çıkış sebebi olduğunu düşünenler vardır. Bu çalışma Tahir bin Cellun'in "Ceza" metnini okuyarak bir yanda otobiyografi ile roman, öte yanda roman ve tarih arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi okumaya çalışmaktadır. Roman, mahkûmlarla olan iktidar ilişkisini ve direniş karşılığında sadece kimliği yok etmek amacıyla onlar üzerinde çeşitli biçimlerde uygulanan baskı araçlarını resmettiği ve bedeli ağır olmasına rağmen özgürlüğü savunarak ve talep ederek onu korumanın ve sonraki nesiller için bunu sürdürmenin tek umudu olarak işkence altında devam etme üzerine olan hapishane anlatılarından

[i] Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, e-posta: mamdouh.farrag@erdogan.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7521-0171.

biridir. Bu, öznel ve nesnel arasındaki örtüşmenin tek bir dokuda ortaya çıktığı sıkı bir romancının inşası ve bu karışımın önemi, romancının başvurduğu farklı biçimsel tekniklerin seçilmesiyle yapılmıştır. Geniş ve kapsamlı bir kavram olarak öz kurgu yazımı kapsamına girseler bile itiraf ya da biyografi yazarlarının tekniklerinden farklı olabilir. Aynı zamanda okur ile metin arasındaki anlaşmayı, okuyucuyu anlatı metni içinde aktif bir unsur haline getiren biyografik tüzük aracılığıyla teyit etmek de olabilir.

Anahtar Kelimeler: *Arap Dili Edebiyatı ve Belagatı, Edebi Türler, Roman, Biyografi, Tahir bin Cellun.*

Between the Biography and the Novel Exit from the Documentary to Literary

Abstract

For the self in the novelist, and there are those who considered that the biography is a reason for the emergence of the novelist art. This study seeks through reading the text "The Punishment by Al-Taher ben Jelloun, reading this inter-relationshop between biographies and the novel on the one hand, and between the novel and history. Identity, in contrast to the resistance shown by the self while it was under the act of torture, as the only hope for holding on to freedom and continuing to do so for subsequent generations by defending it and demanding it, despite its heavy price. This was done through the construction of a tight novelist ,in which the overlap between the subjective and the objective emerged in one fabric and the significance of this mixture is in choosing different formal techniques that the novelist resorts to which may differ from the techniques of the writer of confessions or biography even if they fail under the writing of self-imagination as abroad and comprehensive concept As well as confirming the contract between the reader and the text through the Biographical Character which made the reader an active element within the text of the narrative. The novel is the only form capable of bringing together multiple forms of different arts, as it contains poetry music, and plastic paintings However it is not the traditional novel but rather it is a free work possess its freedom that guarantees its renewal at the level of formation and vision, and as much freedom itself has its law. Therefore , there are many literary works that are difficult to categorise under the genre of the novel because it contains literary genres different from the genre.

Keywords: *Arabic Literary and Rhetoric, Literary Genres, Novel, Biography, Taher ben Jelloun.*

Structured Abstract

Throughout the long and extended history of the novel, there were many concepts defined by the critics, although they agreed among themselves without meeting as an infinite flexible type. This flexibility made the nature of the genre open to forms of literary and non-literary verse, some of which are closely related the novel in terms of its narrative nature or narrative, and on the other hand in terms of expressing what man is raging ,and what he suffers from pains and joys ,but the most important thing is that it revealed the nature of the self in longing and her ability to overcome her pain by writing through revelation and free association.

The novel is the only form capable of collecting many forms of different arts, it contains poetry, music and paintings and fine art. However, it is not the traditional novel rather it is a free work, which possesses its freedom that guarantees renewable in the level of formation and vision. And as much freedom itself has its own law, so there it is many literary works are difficult to classify under the gender of novel because of the different literary genres it contains different of the gender of the novel. The novel opened up to genres and many arts , so it was inspired by (sculpture, architecture and music,……and others)and overlapped with genres in line with its borders ,given what the novel represent open horizon on different worlds, make their borders constant breach of all forms, not that in modern times, it happened before in the Middle Ages ,where the novel was attached to the epic, and then the comedy. Critics have counted many links between the novel and epic.

Many critics have taken care of the study of aspects of convergence between the novel and the forms of self- writing, specifically biography ,and there went too far that they pointed out that there is no relationship between subjective

experience, and the novel(the first herringers novel),is the result of several factors ,contributed greatly to the tendency of novelists to personal experiences,and investing them in their business. The first of these factors ,the narrow/ limited view –which encountered the novel in its infancy ,and this convergence resulted between the two types to the convention of a new concept that expresses this interpenetration , is the `autobiographical novel` an expression of the novel whose author regurgitates himself in a fictitious form, where he borrows from the novel its basic elements such as plot and time and place, and from the biography of disclosure about the manifestations of the self in its various forms , and the factors that contributed directly (or in directly) to the formation of this self and its access to what it has reached.

Factors writers resorting to autobiographical narration are many and they are various and different from a writer to another, even the main factor was taking the novel as a mask to conceal oneself, and not to reveal the explicit personalities which played a negative role in her life, and then resorted to the mask and borrow other names.

The prison experience is one of these painful experiences that causes a huge rift in the very reality ,and at the same time it is a point of light that reveal the political context in which the events took place , it offers a very special angle of the era in which the writer grew up, and the conflict of ideologies, which is one of the reasons that lead to prison.

This study stops at the novel `The punishment` by the novelist Taher Ben Jelloun , as a representation of the literature of imprisonment and constraints exercised by the jailer as a representative of the `authority` as one of its ideological tools, in an attempt to erase the identity of the self, and in turn how the self seeks (by her weakness and free will)in spite of the practices compulsive to cling to itself , its identity , as a trump card prove by failure of the power tools in the act of erasure and only exclusion. The novel, on the other hand, is a model of overlap between the autobiography and the novel, in addition to that it serves as a historical literary document on what happened in the Arab Maghreb after the famous Sakhirat accident. Its author crossed subjective and historical with each other in well-constructed fabric, with a purpose to show the effect of the act of power on the body.

In the first part of the study, I stop at the title as a primary key to the interpretation of the text. And what are the references that the author included in his title, and its relation with the construction of the novel, in one hand, and as a direct message to the recipient ,on the other hand, to determine what kind , and then forward horizon waiting for the meaning referred to .And then the relationship of power to the other / the people , and the limits of the world, and the limits of the problematic relationship between the two parties, which revealed the distance historical approach that the narrator pursued in building his narrative through tools that mix between self (personal history of the hero) and thematic (historical events) and narrator mechanisms to separate the subjective from the objective, where the text is concerned with its relatively short (seventeen) narrative units , by recording the reality and events that he lists on all accounts; locally (students demonstrations against the regime on the 23rd March 1965, then the Sakhirat Palace events 1971),and in the Arab world (the 1965 setback, and the Algerian war) , and internationally,(demonstrations in Bolivia against the regime 1962) .

The novel is generally a reading of ambiguous political reality, and a good example of interstitial text, crossed out its mechanisms adopted by the narrator are rhetorical and stylistic features diverse revealed the novel's absorption of all forms of literary, historical, and recording texts.

"كنا نفضّل المعتقلات لكن الزنزانة تناسبنا أكثر"
أحد الغلمان في إصلاحية ميتراي (ميشيل فوكو)

مدخل

رتبطت الرواية في تعريفات معظم نقادها ودارسيها (قديمًا وحديثًا) – على الرغم من تشديداتهم - بأنها "**جنس لا شكل له**" (أدوين موير)، أو أنها "**ما زالت في طور التأسيس**" (ميخائيل باختين) أو "**لا قواعد لها ولا وازع مفتوحة على كل الممكنات، وغير محددة**" (مارت روبير)، أو حتى – من باب النبوءة - بأنها "**جنس ميت**" (جول رونار) - بأنها تنتمي إلى عالم غير واقعي / خيالي[1] (Fictional)، بينما ارتبطت كتابات الذات في أذهان المهتمين بها - نقادًا ودراسين وكتابًا أيضًا- بعالَم واقعي / مرجعي (Non Fictional)، وقد عدّ هذا – من باب البحث عن خصوصية (ما) لها - فارقًا أو آلية (استراتيجية) شكليّة (نوعًا ما؛ فهناك عدد الكلمات، يدخل في التفرقة الشكلية أيضًا- مهمًّا في تحديد وجهة مسار القرّاءة، أي صار بمثابة الميثاق / أو العهد بين الكاتب / المؤلف الحقيقي، والقارئ (الحقيقي) – أيضًا، في أن ورود كلمة رواية كمؤشر خارجي على الكتاب، كفيل وحده بعدم الربط بين ذات الراوي (أو الشخصية) بذات المؤلف (الذي اسمه مدوّن خارج النص)، والعكس صحيح، فما إن ترد في المؤشر الخارجي (عتبة العنوان) مفردة أو لفظة سيرة، حتى يميل القارئ إلى ربط العالم التخييلي بعالم المؤلف الواقعي، وهو ما يشجعه – لا شعوريًّا (لا إراديًّا) – إلى المُماهاة بين الذوات الثلاث؛ الراوي والشخصية (في الكتاب) والمؤلف (في التاريخ)، كما ذكر فيليب لوجون في ميثاقه عن السيرة الذاتيّة.

ومع هيمنة المرجعي (العناصر الواقعيّة) أو ارتباط النص بالواقع أو الحقيقي في الكتابات الإبداعيّة (الروائيّة والقصصيّة) في الفترة الأخيرة، بدأت بصورة متزامنة (وآنية) الدعوات التي تتبّنى فكرة موت النوع، على غرار موت المؤلف وموت الناقد إلخ ...، بإعلان "**موت "نهاية" الرواية، وبداية السيرة الذاتية**" على نحو ما تنبّأ دانيال مندليسون في مقالته – العنوان ذاته - التي نُشرت في مجلة "ذا نيو يوكر" The New Yorker الأمريكية، وكانت تعليقًا على كتاب "**تاريخ كتب السير الذاتية**" للبروفيسور بن ياغودا.

ومع هذه الدعوة الصّريحة، وما تلاها من شيوع موجة كتابة الذات على كافة أشكالها؛ (المذكرات، اليوميات، السيرة الذاتيّة، السّردية الذاتيّة، والشّهادات الشّخصيّة، والاعترافات، واللّوحات القلميّة،...إلخ)، والابتعاد أو تنحيّة الخيال جانبًا، إلا أنّ الميل – من قِبل الكُتّاب- كان إلى رواية السيرة الذاتيّة، على حساب السيرة الذاتيّة الخالصة، فصارت رواية السيرة الذاتية "**الجنس الروائي الأكثر انتشارا**" ليس فقط – كما يقول جواكيم مارلان- في أواخر القرن الثامن عشر، وإنما في وقتنا الراهن فسَادَ ما عُرِفَ بـ"**التخييل الذاتي**" على نطاق واسع، ودخل حقل الدراسات السرديّة بعدما كان مهجورًا

[1] . راجع مقالة: "**مارينا ماك كاي**" (Marina MacCay) "**لماذا الرواية**" ضمن: كتاب **فيرجينا وولوف وآخرون**، ***اكتمال العالَم الأدب – المعرفة – السعادة***، مترجمة: لطفية الدليمي (سوريا: دار المدى، ط أولى، ٢٠١٩)، ٥٥، فالمؤلفة ترفض فكرة تعريف الرواية وفقًا لمحدداتها الداخلية كالشخصية، والراوي والزمن والحبكة... إلخ، وفقًا لتعريف بيتزر في رواية تشارلز ديكنز"**الأوقات العصيبة**" (Hard Times)(١٩٥٤) عند سؤال السيدة غرادغرينند، لبطلة الرواية سيسي، وهي التي صرفت معظم حياتها قريبة من المهور في استعراضات السيرك، وما إن تفشل حتى يتطوع زميلها بيتزر لتقديم إجابة آلية، واصفًا الحصان وأجزائه، ومكان نشأته، وعلى ماذا يتغذى عليه، وما يحدث لحوافره في المستنقعات. الاستثناء الوحيد الذي يذكر عدم خيالية الرواية هو رواية بوشكين "**يوجين أونيغين**" فهي رواية مكتوبة بنمط شعري.

من قبل[٢]، وهذا التحوّل في طبيعة الأنواع؛ أي حركيتها من حيث صعود أسهم بعضها، وهبوط أسهم البعض الآخر / أو موته يدعو بشكل جدي إلى تساؤلات عدة، منها:

- **ماذا توفّر رواية السيرة الذاتيّة لكاتبها، أو على الأقل ماذا تمنحه من مسوغات (أو آليات) لكتابة دون قيود أو الخروج عن شرائط أو مواثيق السيرة المغلظة؟**
- **وبالمثل ما الذي يميّز رواية تستندّ إلى حياة كاتبها عن رواية أخرى؟**
- **وصولاً بالسؤال الأهم الذي طرحه محمد آيت مهوبي في كتابه "الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر" وهو: كيف يحوّل الكاتب وقائع من حياته إلى عناصر قصصية خيالية؟**

١. مرويات السجن والنوع الأدبي

لا يحتاج أفق توقُّع / انتظار قارئ مَرويات السّجن (أو القهر بصفة عامة)، إلى قرينة (أو علامة نصيّة) توصف طبيعة النوع أو تحدّد هويته التجنيسيّة (سيرة ذاتية/ رواية / سيرة روائية / يوميات / مذكرات...إلخ)؛ كي توثق صلة المحكي (أو المتخيّل Fiction) بمرجعه الواقعي / الحقيقي، حيث ثمّة صلات وثيقة بين الذاتي والمتخيّل في مرويات السّجن، لا تقف فحسب عند حدود ذكر بعض الأسماء (الضحايا والجلادين) أو الوقائع أو الأحداث أو المشاهدات الحقيقية للتعذيب وانتهاك الأرواح قبل الأجساد، التي يستعين بها الرّواة (أو الشخصيات) في إضفاء ملامح سير ذاتية على نصوصهم، ومروياتهم، بل ثمة وفرة في استلهام تجارب حقيقية، مرّ بها كثير من الكُتَّاب، صاغوها بطريقة مباشرة تارة أو عبر وسائط بعينها، لتبقى المروية – في نهاية الأمر – مُحاكاة صادقة وأمينة للواقع الذي عايشوه واكتووا بمعاناته في مرحلة تاريخيّة معينّة، على سبيل المثال؛ في مصر تجربة السجون الناصرية[٣]، وفي العراق تجربة صدام، وفي المغرب، تجربة المخزن الشهير (سنوات الرصاص)، وفي الجزائر"العشرية السوداء".

ومع هذه البديهية (أو المُسلّمة)، إلّا أن قارئ مروية الطاهر بنجلّون"***العقاب***"[٤] (٢٠١٨)، يُفاجأ منذ غلاف المروية – باعتباره نصًّا محيطًا، وفق محدّدات المتعاليات النصيّة (أو العتبات المصاحبة) – كخطاب تابع - عند جيرار جينيت؛

---

[٢] . يرجع محمد آيت مهوب، أسباب عدم التفات علماء السرديات لرواية السيرة الذاتية، على الرغم من الانتشار السريع لها، إلى ثلاثة عوامل؛ هي: أولاً، التأثير الشديد الذي مارسته المدرسة البنيوية في الدراسات السردية في منتصف القرن العشرين، بسعيها إلى اكتشاف العناصر الداخلية التي تنشئ القصة، على حساب عزل المؤلف أو ما يحيط بالنص الخارجي، خاصّة بعد شيوع مقولات من قبل "موت المؤلف" عند رولان بارت، وميشيل فوكو.ومن ثم كان التجاهل (أو الإقصاء) خشية الاعتراف بها – بما أن رواية السيرة الذاتية تحتوي على اعتراف ضمني بحضور ذات الكاتب الخارجي – يعد إخلالاً بالجهاز النظري والمنهجي الذي تنتظم بداخله المقاربات البنيوية. وثانيًا، يرجع إلى طبيعة هذا الجنس الذي لم يستقر بعد، وهو ما حدا بدارسيه – نظرًا للتقارب الشديد بينه وبين الجنس الروائي – إلى إدراجه إلى جنس السيرة الذاتية الأكثر التصاقًا بالرواية. وثالثًا. يعود إلى ما راج – في أذهان النقاد والقراء معًا – باعتبار كل رواية سيرة ذلتية مقنّعة، وأن كل كاتب إنما يتحدث عن نفسه متخفيًّا وراء الشخصيات. وهو الأمر الذي أكده جورج غوسدروف بأن كل الأجناس الكتابية – لا الأدبية فحسب – ما هي إلا روافد للسيرة الذاتية، وما من مهرب لأي كتابة من "اكتشاف الذات". محمد آيت مهوب، *الرواية السيرة الذاتية في الأدب العربي* (الأردن: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الطبعة ١، ٢٠١٦)، ٤٦، ٤٧.

[٣] . ***هناك مرويات مشهورة عبرت عن وقائع السجن مثل روايات: "شرق المتوسط" (١٩٧٥) عبد الرحمن منيف، و"شرف" (١٩٩٧) صنع الله إبراهيم ثم أعقبها بـ"يوميات الواحات" (٢٠٠٥)، و" تلك العتمة الباهرة" (٢٠٠١) الطاهر بن جلون، و" الوقوعة: يوميات متلصص" (٢٠٠٨) لمصطفى خليفة، و" تزممارت: الزنزانة رقم ١٠" (٢٠١٢) لأحمد المرزوقي، وصولاً لـ" حرز مكمكم"(٢٠١٩) لأحمد ناجي، وغيرها الكثير.***

[٤] . الطاهر بنجلون، *العِقاب: سيرة روائية*، مترجم: مصطفى الورياغلي (بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة ١، ٢٠١٨).

التي "تُسيّج النص، وتُسميّه، وتميزّه عن غيره، وتحدّد موقعه في جنسه، وتغري القارئ باقتنائه"[٥]، أو باعتباره ضمن حواشي النص (وأهدابه) – كما عند فيليب لوجون - "والتي تتحكم بكل القراءة"[٦]، بميثاق قراءة (Reading Pact) إلى جوار العتبة النصيّة الأولى / مؤشر العنوان الأصلي **"العِقاب"**؛ ميثاق يتوسّد بدالَّيْنِ يوجّهان – بل يُحدِّدان فيما يشبه الإلزام - مَسار أفق توقعات القارئ (المتلقي) إلى نوع بعينه (سيرة روائية)، وكأنّ هذا الإلحاح بالتأكيد على نَسَب (أو اتّصال) مرويته بنوع السّير ذاتي، ما يشير إلى الرغبة الشديدة في تهيئة أفق استجابة القارئ / المُتلقي إلى حالة من البوح الفضفاض (أو الاعتراف) بثُقل التجربة – نفسيًّا وبدنيًّا- التي مرّ بها – مُرغمًا أو مُكرهًا - واحتفظ بتداعياتها (المؤلمة) خمسين عامًا.

وفي الوقت ذاته؛ ساعيًّا للتعرية، وكشف المسكوت عنه، لتداعيات هذه الفترة – من تاريخ المغرب المرير- والتي عُرفت باسم المخزن (أو سنوات الرَّصَاص)، تماشيًا مع مرويات (تخييليّة وذاتيّة) تماسّت (أو تقاطعت) تيماتها وفضاءاتها المكانية (هنا، السجن – مؤسسة العقاب الانضباطي - كمكوّن رئيس، تحديدًا معتقل تزممارت[٧]) في هذه النقطة، لتكوّن في مجموعها على اختلاف مَن وَقَعَ عليهم (رجل / امرأة / مناضل / طالب / أو من قام بفعل الانقلاب ذاته) الفِعْل / السّجن كعقاب؛ صورة حقيقيّة ومتكاملة عن مشهد، يجسّد لصراع السُّلطة – السُّلطة، ما زال يكتنفه الغموض – إلى حدٍّ كبيرٍ - ولم تتكّشف – بعد - حقائقه، على سبيل المثال، ما زال لغز اختفاء المناضل والمعارض السياسي مهدي بن بركة، مجهولاً على الرغم من مرور ردح من الزمن على هذا الحادث الأليم.

الدال الأوّل، يتمثّل في وجود مؤشر عنوان فرعي، هكذا "**سيرة روائية**"، يشير – صراحةً - إلى تحديد جنس العمل، من خلال التصريح **بالميثاق** (أو **العقد السِّير ذَاتِي**) الذي يعقده المُؤلِّف الخارجي (الحقيقي) مع قرّائه؛ كي يضع قارئه (كمُشارك له) في داخل تجربة كتابة الذات، بما تستدعيه من آلام وأوجاع أو مسرات وأفراح، وهو مُستّشَفٌ من الحُمولات التي تحيط بمفردة **"العِقاب"** بما تستحضره من دلالات القهر، بكافة أشكاله؛ المعنوي والمادي للردع والخضوع لفعل السُّلْطة العنوان الرئيس، بكل ما تحيل إليه من قهر وإذلال وخضوع وانتهاك ومحوٍ.

٢. قرائن العقد السيرذاتي

في الحقيقة أن إضافة العنوان الفرعي "سيرة روائيّة / سيرة ذاتيّة / رواية سيرة ذاتية" بما يتضمّنه من دال تجنيسي يُحدّد هوية النوع – دون لبس - لهو إجراء (أو استراتيجيّة) جديدة، لم تألفها المرويات السّيريّة العربيّة (على الأقل) من قبل،

---

٥ . جيرار جينيت، *خطاب الحكاية بحث في المنهج*، مترجم: محمد معتصم - عمر الأزدي. القاهرة: المشروع القومي للترجمة، عدد(١٠)، الطبعة ٢، ١٩٩٧)، ١٥.

٦ . عبد الحق بلعابد، *عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص*. (الأردن: الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، الطبعة ١، ٢٠٠٨)، ٣٠.

٧ . من المفيد في هذا الموضوع كتاب فاطمة أوفقير- ميشيل فيتوسي، *السجينة*، مترجم: غادة موسى الحسيني (بيروت: الجديد، الطبعة١، ١٩٩٩)، عن تجربة الاعتقال التي نتجت عن أحداث الصخيرات ١٩٧١، وبالمثل رواية أحمد المروزقي، *تزممارت: الزنزانة رقم ١٠* (الدار البيضاء - المغرب" المركز الثقافي العربي، الطبعة ١، ٢٠١٢) حيث يحكي فيها تجربة اعتقاله في معتقل تزمامات، باعتبارها واحدًا من الذين خططوا للانقلاب على الملك. وكذلك يوسف فاضل، *طائر أزرق يحلق معي* (بيروت: دار الآداب، الطبعة ١، ٢٠١٣).

فمعظم العناوين السّابقة كانت خالية من محدّد التجنيس[٨]، بل كانت تُنْسَب – على الإطلاق - إلى جنس الرواية[٩]، وهو ما جعل الكثير من الأعمال التي تنتمي إلى كتابات الذات – وتحديدًا رواية السيرة الذاتيّة - تُصنّف على أنها رواية، بما يحيله دال **"رواية"** من رحابة التخييل (Fiction)، فجينيت نفسه استخرج عناصر السير ذاتية لرواية **"الزمن المفقود"** لمارسيل بروست، دون أن ينسب العمل إلى روايات السيرة الذاتية، وإن كان ألصقها برواية التكوين[١٠].

وفي المقابل يستدعي الدّال الثاني على غلاف النص، الذي يُعدُّ بمثابة النصّ الشَّارح لمفردة العنوان (العِقاب)، أو لنقل تصديرًا[١١] (وإن كان التصدير بصفة عامة يأتي كجزء من نصٍّ آخر، وهو ما يُعطي تواصلًا بين النص والنص الأكبر [المُقتبَس منه]، أيًّا كانت طبيعته)، على اعتبار أن التصدير يُعدُّ بمثابة عتبة نصيّة (تندرج ضمن النّص المُصاحب) ذات تأثير كبير في توجيه القارئ وِجْهَة محدَّدة، وهو يستعدُّ إلى دخول النص، فالتصدير بمثابة حلقة الوصل بين خارج النص وداخله، وفي حقيقة الأمر أن هذا التصدير أو التذييل هو جزء من آخر مقتطف سردي - وهو ما يُعدُّ كَسْرًا لطبيعةِ التَّصْدير وحضوره وموقعه داخل النص[١٢] - ينهي (أو يغلق) به الراوي الحكاية السّردية التي تقترب من حدود المأساة؛ جامعًا بين زمنَيْن كلاهما على النقيض؛ الأول، زمن البداية / زمن الاعتقال، حيث القهر والإذلال ومحو الهوية، والآخر، هو زمن الحرية والتحرُّر والانطلاق، الذي يأتي بعد ٥٦٤ يومًا قضاها في المعسكر، وعندئذ لا يتحرّرُ الجسد من القيود، بل يتحرّر كاملاً؛ فينطلق في الكتابة والحبّ والحياة، فكما يقول "تمكنت أخيرًا مثلما كنتُ أُحلم، من أن أحبَّ، وأسافر، وأكتُبَ، وأنشرَ مؤلفات عديدة" (ص ٢٠٥)، والأهم التحرُّر من عقدة الصمت التي حالت دون كتابة هذا النص، حيث "**كان العقاب رهيبًا، انتظرتُ خمسين عامًا لأتمكّن من تأليف هذا الكتاب**".

يضع هذا الدَّال القارئ في مواجهة حقيقيّة مع النص، بما يستحضره من "**علاقات غيابيّة**" بتعبير تودوروف، حيث "ثمة عناصر غائبة في النص، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعيّة لقرّاء عصر معين"[١٣]، بل يفرض على القارئ الدخول إلى النص وهو مسلّحٌ بأسئلة تستنطق النص عن ماهية العِقاب، وفاعله، وأسبابه، وظروفه، وما الإكراهات التي جعلت الواقع عليه العِقاب (المؤلف أو بطله) يصمت خمسين عامًا، حتى يبوح بما كتمه وسَتره؟ وما الدافع من وراء الكتمان، هل هو الخوف من تكرار العقاب مرة ثانية، أم أن هناك أسبابًا أخرى تقف وراء التقنع (و/ أو التذرُّع) بالصّمت؟ وإن كان الأمر هكذا، فما الذي جدّ ليكشف ما حَجَبَهُ من قبل؟ فبالإضافة إلى الوظائف التي خلقتها هذه الجملة الشّارحة، ساهمت – من جانب ثانٍ – في شحذ ذهن القارئ، وخلق أفق توقُّع جديد، قد يتطابق مع ما يمنحه له النص،

---

٨ . على سبيل المثال، جاءت "**الأيام**" للدكتور طه حسين في جزأيها الأول والثاني، على أنها سيرة ذانية، وهناك من تعامل معها على أنها رواية، الجزء الثالث هو الذي نعت بـ"**مذكرات**". وبالمثل جاءت "سارة للعقاد" على أنها رواية، إلخ.

٩ . وبناء على هذا جاء تعامل عبد المحسن طه بدر، مع المرويات التي تضمنت عناصر السير ذاتي، على أنها نوع من الرواية، وليست نوعًا مستقلًا، راجع، عبد المحسن طه بدر، *تطور الرواية الحديثة في مصر" ١٨٧٠-١٨٣٨* (القاهرة: دار المعارف، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، عدد (٣٢)، الطبعة ٥، ١٩٩٢).

١٠ . جينيت، *خطاب الحكاية*، مترجم: عبد الجليل الأزدى. ٣٨,

١١ . يُحدّد جيرار جينيت للتصدير أربع وظائف هي: تفسير العنوان، وتفسير النص، وإكساب النص أهمية، مستمدة من قيمة نص التصدير لدى القارئ، أما الوظيفة الرابعة فهي تتمثل في إقامة تناص بين النص الروائي ونص التصدير، تكون فيه عتبة التصدير فضاءًا لتعانق النصوص واندراج النص الروائي ضمن السياق الأدبي والثقافي العام. بلعابد، *عتبات*، ١١١.

١٢ . أشار عبد الحق بلعباد، إلى مواضع حضور التصدير داحل النص، راجع عتبات، مرجع سابق، ص١٠٧، حيث يشير إلى أن أقرب مكان للتصدير يكون في أول صفحة عبد الإهداء وقبل الاستهلال.

١٣ . تزفيتان تودروف، *الشعرية*، مترجم: شكري المبخوت- رجاء بن سلامة (المغرب: دار توبقال للنشر، الطبعة ١، ١٩٨٧)، ٣٠.

أو يخالفه. لكن الأهم أنه يدخل النصَّ، وهو مُهيّأ تمامًا، لتلقي حكاية عن المؤلف الموضوع اسمه على الغلاف، يكون العِقاب نتيجة لها، لكن ما مصدر العِقاب، وعن أيّ سبب وقع؟!

فالمؤلف لا يترك قارئه يقع في متاهة الأسئلة، فمثلما شَرَحَ له عنوانه المُبهم، بتذييل أو **"تصدير"**، يدخله مباشرة ودون استهلال إلى داخل الحدث (الواقعي) الذي تنهض – أو كان بمثابة المُحرِّض لفعل الكتابة – عليه المروية السّيريّة، والتي تقف عند فترة زمنية (محدّدة؛ فترة الاعتقال القهري) من عمر البطل الذي يضطلع بمهمة السّرد بضمير المتكلم (الأنا) – كقرينة من قرائن العقد السّير ذاتي، التي ترد (أو تشدّ) النص إلى النصوص السّيريّة - بما يجيزه من إمكانيّة المُطابقة (الآلية) بين الأنا الساردة (داخل النص) والأنا الكاتبة خارج النّص (في الواقع التاريخي) خاصّة بما يُضْفِيه هذا الضَّمير على السّرد من سمات متعدّدة تمنحه خصوصية في كتابات الذّات؛ إذْ يشير إلى **"تطابق ذات التلفُّظ، وذات الملفوظ"**، كما يذيب الفروق الزمنيّة والسّرديّة بين السّارد والشخصية والزمن جميعًا، ويحيل على الذات مباشرة، فيجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، إضافة إلى وظيفة أخرى متعلّقة بالمتلقي / القارئ، تنتفي خلالها وظيفة المؤلف (له وجود حقيقي)، وتجعل منه (أي المتلقي / القارئ) أكثر التصاقًا بالعمل السردي، ويتعلق به أكثر، وغيرها من وظائف سردية وأيديولوجية يبثها في السرد.[١٤]

٣. السلطة والجسد

كما أن هذا الدال يكشف – أيضًا - عن النَّسق المُضمر، الماثل في السُّلطة (المُتسبِّبة في العِقاب) التي هي "نوع من القيادة التي تعمل لإيجاد طاعة أو ائتمار عند أشخاص معينين"[١٥] كما عرَّفها ماكس فايبر، كنقيض لمفهومها عند ميشيل فوكو الذي يُعارِض به التصوُّر الماركسي الكلاسيكيّ ونظريات الحقّ الطبيعي؛ إذْ يوجه "بعدم النظر إلى السُّلْطَة كملكية قارّة ومستقرة في يد ذات فرديّة أو جماعيّة"، فالسلطة عنده شكلٌ من أشكال الصِّراع بين القوى يتسمُّ بأنه مؤقت وفي الوقت ذاته متكرِّر باعتبار السُّلْطة، صاحبة العقاب، عبر أجهزتها الإيديولوجية (بتعبير ألتوسير).

فحضور الجسد بوصفه المُعاقَب من قبل السُّلطة، يكشف عن هشاشة هذه السُّلطة (بكل ما تملكه من قوة وآليات ومؤسسات عِقابيّة أو انضباطية) التي تَقْصُر صراعها على طرف ضعيف / هش (الجسد) وفي وضع منزوٍ أو محاصر أو مسجون، ومن ثمّ ليس لديه - أو حتى مُتاح له – المقاومة، والذَوْد عن هذا الجسد المُعذَّب (الواقع عليه التعذيب من أحد ممثلي السُّلطة؛ عقّا، ومحمد أعبابو، بقرار فوقي من "الجنرال محمد أوفقير").

فلنتأمّل مَشهد حلق رأس الرّاوي بعد وصوله المعسكر، فما إن يدخل المعسكر حتى يجذبه عقّا (القائد المهيمن في المعسكر) وبعد أن يُعلن عن هويته **"اسمي عقّا"** ودوره في المكان **"أنا مَن يحكم هنا، لاجودان شيف عقّا"** يُحدّد قوانين المكان، وما يجب أن يكون عليه العضو المنتسب له هكذا: **"اخلعْ ملابس المدنية هذه. انتهى كل هذا. رجل، هنا يجب أن**

[١٤] . عبد الملك مرتاض، *في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد* (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٤٠، الطبعة١، ١٩٩٨)، ١٥٩، ومحمد الشحات، *بلاغة الراوي: طرائق السرد في روايات محمد البساطي* (القاهرة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد (١١١)، الطبعة ١، ٢٠٠٠).

[١٥] . صادق الأسود، *علم الاجتماع السياسي: أسسه، وأبعاده*(العراق: جامعة بغداد، كلية العلوم السياسية، بغداد، د. ت)، ٩٣.

تكون رجلاً. لا بهرجة بالشَّعْر، والتلميع، والعطر. أسرعْ. هيّا في ساعْ!" (العِقاب: ص، ٣٥). لا يكتفي بإلقاء هذه الأوامر والتوجيهات، وإنما يَجذب البطل مِن شعره الطويل ويتوجّه **للجُندي (الذي سيقوم بعملية الحلاقة) بنبرة زاجرة قائلاً:**

- **"لا تُبقِ له شعرة واحدة. يجب أن يعرف أن العِقاب يبدأ من الشَّعْر".**

وبعد أن تلّقى الجندي الأوامر (وهو مرتعد) يبدأ مشهد الحِلاقة، بكل ما يجسّده من قهر وإذلال، وإخضاع. وهو ما يصفه الراوي هكذا:

- **"يخرج مقصًّا ويشرع في قصِّ شعري. تتهاوى الخصلات فوق الأرض، فوق ركبتيّ. خصلات كثيرة. أبكي في صمت. أنظر إلى ركام الشعر، و أنظر ما سيحدث. يرشُّ الجنديُّ رأسي بالماء، يأخذ موسى الحلاقة، يضع فيها شفرة ويشرع في حلق جمجمتي. يؤلمني. تسيل قطرة دم فوق خدي. لا أقول شيئًا. لا بدَّ أن الشفرة استُعملت مرّاتٍ كثيرة. يُطمئنني قائلاً إني عاشِرُمَن حَلَقَ لهم هذا المساء. يتأنّى في عمله، يُمرِّرُويعيد تمريرَ الشفرة التي تجرحني أحيانًا. لا أتحركُ. أشمُ رائحة العرق القوية التي تصدرعنه. كل ما فيه يفوح رائحة كريهة عندما ينحني نحوي، يكتسحني البخَرُمن فمه ويصيبني بالدوار.**

.....

بعد نصف ساعة، ينتهي العذاب، تُشعرني رائحةُ العرق والملابس المتسخة بالغثيان. أودُّ أن أتقيّأ، على الرغم من أن بطني يكاد يكون فارغًا. لا أجرؤ على أن أتحسّس جمجمتي. أظل جالسًا، مُطرق الرأس" (العقاب: ص ص، ٣٦، ٣٧)

في المقتطف السَّابق، وهو يمثّل أوّل علاقة مواجهة حقيقية بين طرفي الصّراع؛ السُّلْطة والرعيّة، يضعنا المؤلف أمام إشارات (علامات أو دلائل) مُهمَّة تعكس طبيعة العلاقة الجدليّة بين السلطة والمحكومين؛ السُّلطة بوصفها (مُهيْمِنًا) والمحكوم بوصفه (تابعًا)، وإدراكًا لموقعها المهم والمُهَيْمِن – في الوقت ذاته - تُعلن السُّلطة عن هويتها باعتزاز وفخر، بل تتباهى بجبروتها وقوتها، في صورة خطاب زاجر وحاسم، لغته صارمة تتكئ على صيغة الأمر أو ما يشابها: الأمر مثل؛ **اخلع / أسرعْ / يجب أن يعرف**... وصيغة المضارع في النهي: "**لا تُبْقِ له شعرة**". في حين يقع الطرف الثاني – البطل المُعتقِل - الواقع عليه الأوامر، في دائرة المُستقَبِل للأوامر، دون حتى إمكانية الردّ بالقبول أو الرفض، فقط هو مُتلَّقٍ للفعل أيًّا كانت نتيجته.

فالسُّلطة – عبر ممثليها / الأجهزة الأيديولوجية – تُمارس فعلها الانضباطي / القهري، على الجسد المستكين (مرغمًا أو إكراهًا)، كنوع من الردع وإخضاعه لسلطتها، وهذه السُّلْطَة – مع التغيُّرات التي حلّت على مفهومها وأدواتها - تُدرك – بلا ريب - أن الجسد لم يَعُدْ "قوة إنتاج، أو قوة عمل مادي فحسب، بل (صار، وهو الأهم) ذلك الجسد المسيّس الذي ينبغي ضبطه اقتصاديًّا، واجتماعيًّا"[١٦]، ولا تتوانى السُّلطة عن إظهار هيبتها عبر استلاب أو انتهاك هذا الجسد، عبر آليات مُتعدّدة تبدأ بخطابها القَاهر / السُّلطوي / غير قابل للرفض، وإنما الانصياع والقبول له، فالردع مبثوث في ثنايا الخطاب الرسمي الزاخر، هكذا: "**قال أحد العسكريين: غدًا يجب أن يمثُلَ ولدكَ في معسكر الحاجب. أمرُ الجنرال... من مصلحته ألّا يتهرب**" (العقاب: ص ٨). فالخطاب الزاجر هذا لا يقابله ثمّة اعتراض، أو حتى استهجان، وإنما امتثال تام "**في**

[١٦] . ميشيل فوكو، *المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن*، مترجم: على مقلد، مراجعة وتقديم: مطاوع صفدي (بيروت: مركز الإنماء القومي، الطبعة ١، ١٩٩٠)، ٣٥.

صباح الغد، أجدني في القطاررفقة أخي الأكبر". وهو ما ينتهي بقهر هذا الجسد وإذلاله، وصولاً إلى تغييبه (كما في حالة المهدي بن بركة[١٧]) بإذابته بالأسيد.

ففرض السُّلطة نفوذها على الجسد يُماثل الانضابط، والذي يَعني – في حقيقة الأمر – "السيطرة والرقابة على الفعاليّة، ليس على الجسد الفرد فحسب، بل على الجسد الاجتماعي أيضًا". فالدّال بما يتضمنه من رسائل تكشف عن القهر والقمع اللذيْن مُورسا داخل المعسكر (هنا **رديف السجن** أو "**بيوت القوة**" بتعبير فوكو)، في الوقت ذاته تكشف ارتدادًا (و/ أو تراجعًا) في وظائف السجون والمعتقلات التي صارت للإصلاح والتهذيب، في سبيل الوصول إلى الشخصية المنضبِطة، كما تتمثَّلها مؤسّسة الحداثة الكلاسيكيّة، وهو ما دَفَعَ فوكو إلى الدعوة إلى منع العقوبات التي كانت سائدة قبل عهد الإصلاح، من طرد وضرب وتعذيب ومصادرة للأموال، والاقتصار على عقوبة السّجن وحدها، فالسجن عنده – باعتباره أحد مؤسسات مجتمع الحداثة الكلاسيكيّة، مثله مثل الدين والمعهد، يُشكّل من كل هذه الجاهزيات، متكاملة الوظائف والمهمات فيما بينها، المصنع الوطني لتخريج الجسد الانضباطي وتصنيعه[١٨]. أو بعبارته الصريحة: "هو صورة أو وجه مركزي صارم لكلّ أنظمة الانضباط، وليس عنصرًا من داخل النظام الجنائي المحدّد في منعطف القرن الثامن عشر والتاسع عشر"[١٩]

٤. تقنيات السرد

تبدأ المروية بالسّارد بالضمير الأنا، وهو ما يحيل إلى سرد مذوَّت، يعود بالطبع إلى اسم المؤلف الخارجي، وإن كانت مسألة التطابق (التام) في السّرد الذاتيّ (subjective narration) بين السَّارد والشخصية الرئيسة (البطل) في حدّ ذاتها موضع شك، فكما يقول - جيرار جينيت -: إن "ثمّة مسافة فاصلة بين الأنا السّاردة والأنا المسرودة (الشخصية)"، وهو ما يعني أن القارئ – مهما بدا له عظيم التشابه – أن يجزم بالتطابق بينهما. ومبرره لأن؛ السّارد - حتمًا - يعلم أكثر مما يعلمه البطل (الشخصية الرئيسة) أي أنه يعلم مطلق العلم، أي يعرف الحقيقة، أو – وهو الأرجح – لأن "هوية النص التخييليّة مصونة بفضل غياب العقد السير ذاتي"[٢٠].

ومع هذا، فنحن أمام سارد واعٍ بمقتضيات القص السّير ذاتي، فيوزّع من سيرته ما يراه جديرًا بأن يكون له الصدارة، فلا يلتزم زمنًا كرونولوجيًّا / تصاعديًّا، وإنما يختار ما تمليه عليه اللحظة، لحظة القهر، بما تستدعيه من ترددات القهر الذاتي، كاسترجاع علاقته بحبيبته زينة نعرف بعد تنامي السّرد أنّه تاريخ بداية وصاية السُّلطة عليه، ففي هذا اليوم الذي صباحه "**معتم ذوسماء بيضاء وقاسية**" (العِقاب: ص ٧) يدخل الراوي في عتمة سراديب المؤسسة العِقابيّة، ويأخذنا بعين سارد رحّالة؛ حيث ثمّة تنقُّلات بين معسكرات مُختلفة؛ الحاجب (في البداية) ثمّ مدرسة أهرمومو، متتبّعًا مشاهد / وقائع شخصيّة / أو غيريّة (تقع على آخرين خَبُرهم بحكم موقعه بالقرب منهم) تُكرّس المروية لصورة مُرْعِبَة لهذا العصر

[١٧] . من مواليد ١٩٢٠، اختفي شمال فرنسا عام ١٩٨٥، وهو أحد المعارضين اليساريين للملك الحسن الثاني، وزعيم حركة العالم الثالث والوحدة الإفريقية. لكثير من المعلومات عنه يمكن الرجوع إلى موقع ويكيبيديا.

[١٨] . فوكو، *ولادة السجن*، مترجم: على مقلد، ٣٧.

[١٩] . فوكو، *ولادة السجن*، مترجم: على مقلد، ٣٩.

[٢٠] . مهبوب، *الرواية السير ذاتية*، ٤٠٣.

دون أن تدخل بنا في تفاصيل، فهو "العصر الذي يختفي فيه الشُّبان، ويعيش النَّاسُ في الخوف، ويتحدثون هَمْسًا احترازًا من أن تسجِّل الجدران الجملَ الملفوظة ضدّ النظام، ضدّ الملك ورجاله المُقرَّبين، عَسكريين لا يتورّعُون عن أي شيء، ورجال شرطة بلباس مَدني يتوارى عُنفهم خلف عبارات جوفاء" (العِقاب: ص ٧)

يرتكز السرد في مروية **"العِقاب"** على مرجعية تاريخيّة – دون أن تنتفي أدبية النص السردي الحاضرة عبر راوٍ يمتلك زمام الحكي ملتزمًا بالتبئير الداخلي؛ فلا ينقل إلا ما يُدركه هو وما تفكّرُ فيه شخصياته، فالحكاية المروية "لا تصل لنا إلّا وقد مرت بوعي المؤلف وفكره[٢١]، كما يمتلك مخيلة قادرة على ممارسة الحكي، وبناء انتقالات زمانيّة ومكانيّة تبتعد عن وثائقيّة (أو تسجيليّة) النص التاريخي المحض - وهي حاضرة – بصورة لافتة – على أكثر من مستوى؛ منها إلحاح السّارد الأنا على استهلال بعض وحداته السّردية بتواريخ مَفصليّة مهمّة، ترتبط بسياق الاعتقال، أو أحداث كبرى في المنطقة، فتبدأ بتاريخ ١٦ يوليو ١٩٦٦، تاريخ إخباره بوجوب ذهابه إلى المعسكر، ثم فاتح يناير ١٩٦٧، في الوحدة المعنونة بـ**"الموكب"** حيث المناوشات بين الجارة الجزائر، وتاريخ ٥ يونيو ١٩٦٧ في وحدة **"تحرير نعم، تحرير لا"**، حيث النكسة القاسمة والمعرّية للأنظمة العربيّة، وأبواقها الإعلاميّة، وإيديولوجياتها الكاذبة التي لم تَصْمُد لساعات قليلة أمام هجمات العدو، الذي قيل سيُدحر وَيُلقى به في البحر، ثمّ الأيام الأولى من أكتوبر(تشرين الأول) ١٩٦٧، و٢٨ يناير (كانون الثاني) ١٩٦٨ لحظة خروجه من المعسكر، ٥ يولي (تموز) ١٩٧١، إلى أن يصل إلى المفاجأة في ١٠ يوليو (تموز) ١٩٧١.

فالنص بوحداته السردية (السبع عشرة وحدة) القصيرة نسبيًا، يهتم فيها بتسجيل الواقع والأحداث التي يسردها، محليًّا (مظاهرات الطلبة ضدّ النظام في ٢٣ مارس (آزار) ١٩٦٥، ثم أحداث قصر الصخيرات ١٩٧١) وعربيًّا (النكسة ١٩٦٥، وحرب الجزائر)، وعالميّا (المظاهرات في بوليفيا ضد النظام ١٩٦٢).

ومع حضور التاريخ الشّخصي للبطل (اقتطاعات منه بعيدة عن المولد والنشأة، وتداخله مع التاريخ العام / تاريخ الوطن)؛ كدراسته الفلسفة، وحصوله على الإجازة في يونيه ١٩٦٨، وعمله أستاذًا للفلسفة بتطوان، ثم انتقاله إلى مدرسة محمد الخامس بالرباط، وعلاقة حبّه بزينة، وهواياته كحب موسيقى الجاز ومشاهدة السينما، وثقافته؛ حيث ورود أسماء شعراء وكتاب تأثر بهم، كرامبو، ونيتشه، وشوبنهاور، وجيمس جويس، وكتاباته للشعر في مجلة أنفاس، وأسرته، وتاريخها في النضال (حتى ولو كان على استحياء كما في حالة أبيه)، وأسماء أصدقائه مثل عبد اللطيف اللعبي؛ الذي أنشأ مجلة أنفاس، وعبدل أحد أساتذته، وغيرها إلى أن المحكي السيري (بما يتضمنه من عناصر السير ذاتي، وحضور طاغ لواقع مرجعي، على سبيل المثال أسماء مُدَبّري انقلاب الصُّخيرات) مهتم في أحد جوانبه – وإن كانت الرئيسّة - عبر هذا السَّرد الذّاتيّ للبطل أو المؤلف، وما وَقَعَ عليه مِن مُعاقبة بالترحيل إلى المعسكر الذي هو أشبه بالسّجن، وإن كان لفعلٍ لا يستوجب هذا العِقاب القاسي، إذْ أنه شارك **"يوم ٢٣ مارس ١٩٦٥ في مظاهرة طلابية سلميّة، قُمِعت في** الدم"؛ مُنْسَاقًا لأفكار رومانسيّة عن إمكانية **"تغيير العالم"** لذا خرج مع رفقائه، يريدون النضال **"ضد الظلم والقمع و انعدام الحرية"** (العِقاب: ص ١٠)؛ بتفكيك السُّلْطة العِقابيّة، وإظهار مدى سلطويتها التي تصلُ إلى حَدّ الإجرام، وَمن ثمّ تكون تفسيرًا أو جوابًا لسؤال ضمني عن لماذا اقتحم تلاميذ مدرسة أهرمومو العسكرية قصر الصخيرات، يوم العاشر من تموز ١٩٧١،

[٢١] . مهيوب، *الرواية السير ذاتية*، ٤٠٣.

برئاسة المقدّم محمد أعبابو الذي كان يروم إلى قلبِ نظام الحكم؟ وهو ما ينبثق عنه سؤال آخر عن ما علاقة أجهزة السلطة بعضها البعض؟

١,٣. السّرد الشّخصي

فالمروية بقدر ما هي تقترب من التاريخ الشخصي – وتحديدًا العِقاب الذي تعرّض له البطل- حيث الراوي كان في العشرين من عمره عندما اقتيد لمعسكر (الجانب) فترة، ثم – لاحقًا - إلى مدرسة أهرْمومو (شمال مدينة تازة)، مع ٩٤ طالبًا، كنوعٍ من الردع لاشتراكه (واشتراكهم) في مظاهرة سلميّة ضدّ النظام، وما تعرّض له من صنوف الإهانة والإذلال والتنكيل، إلا أن التاريخ الشخصي – مع قسوة التجربة - لا يأتي منفردًا، بل يتداخل (أو يتقاطع) مع التاريخ العام / تاريخ الوطن؛ الاجتماعي والسياسي، وكأنَّ الرَّاوي يُساوي بين ما تعرّض له البطل / المؤلف على المستوى الشخصيّ من عِقاب سياسيّ على تمردّه واحتجاجه، وما تعرّض له الوطن – بصمته واستسلامه - من عقاب مماثل اجتماعيًّا، وهو متحقّق – بصورة عريضة في أجزاء كثيرة من السَّرد - عبر تدّني الخدمات، وَتفشي الفساد في كافة أجهزة الدولة، وسوء الأحوال المعيشيّة، حيث شظف العيش والفقر المُدْقِع، إلخ...، مقابل صفوة (نخبة / حاشية) يَنْعَمُون بهناءة العيش ورغده، وسياسيًّا - على الأقل شريحة كبيرة من أفراده – بالقمع والترهيب والمصادرة والاعتقال، لمجرد أنهم عبّروا عن آرائهم، ومطالبتهم بالحرية والعدالة وغيرها من حقوق مشروعة. وكأن أبناء الوطن يُعاقبون مرتَيْن؛ اجتماعيًّا، بالحرمان، وسياسيًّا، بالاعتقال والإقصاء.

٢,٣. أشكال العقاب البدني والنّفسيّ

ومن ثم تأخذ عين السارد / الأنا، عدسة كاميرا (مفتوحة على واقع مفجع دون تدخلات منه بتوجيهها) ترصد لكافة أشكال المُعاقَبة التي تجيزها السُّلطة – بحق وبدون وجه حق - كنوع من الردع والتأديب لحدوث الانضباط – الذي تأمّله - وهو ما يصل إلى حالة من انسحاق ذات الضحيّة، وتماهيها مع جلَّادها، على نحو الشاب الأبيض الأمرد، فبعد أن كان يُمارِس عليه الضابط الجنس، وإذا كلّمه أحد من أصدقاء المُعسكر "**يُجْهِشُ بالبكاء مثل طفل ضُبط متلبّسًا**" (العقاب: ص ٦٢) صار يتخذ من وضعيته هذه، وسيلة لاسترقاق الأخبار عن أوقات الإفراج والإجازات والمسامحة، ونقلها إلى زملائه، هكذا استطاعت السُّلطة أن تسحق الضحيّة امتثالاً لجلّاده.

مقابل السُّلطة الماثلة في المؤسّسة العِقابيّة، وكافة أوجه العِقاب البدنيّ والمعنويّ للضحايا؛ حيث يسرد السارد الكثير من الحكايات عن شخصيات عوقبت عقابًا مُبالغًا فيه، على نحو ما حدث مع العمري سرجان، الذي فرّ من الخدمة "**ليتبع امرأة أحبها بجنون**"، فقبض عليه، و"**وضع في زنز انة القبو**" ونفذ فيه حكم الإعدام من أجل العبرة. وبالمثل البدوي صلاح الذي كانت تهمته أنه "**يبيع الخراف من دون ترخيص في العيد الكبير**" (العِقاب: ص ١٢١)، علاوة على العِقاب القاسي الذي مُني به جندي دفن في الرمل إلى العنق، رأسه في مواجهة للشمس، وأحجار ثقيلة فوق صدره" لم يفعل شيئًا سوى أنه "**عصى عقّا**" (العِقاب: ص، ٨٤) وهناك – أيضًا - الرغبة في التمرد والنضال على السُّلطة الرمز / الملك، والتي تحميها هذه الأجهزة الإيديولوجية ثمّ تنقض عليها – فيما بعد - في موقف يستوجب البحث والتساؤل. فالتاريخ الشخصي للسارد يتداخل مع التاريخ العام لنماذج من المناضلين: محليين (مثل المهدي بن بركة)، وعالميين (كالفيلسوف الفرنسي

"ريجيس دوبري" الذي اعتقل في بوليفيا لكونه صديقًا لتشي جيفارا) في إشارة إلى توحّد النزعة العِقابيّة لدى السلطات الاستبدادية على اختلاف أيديولوجياتها وهوياتها أيضًا.

وإن كان الأب – في المقابل - مُعجبًا بديموقراطية الغرب، فيردّدُ دومًا ليس نحن في سويسرا، وفي ذات الوقت يحب أمريكا؛ لأن الرؤساء يقتلون دون أن يؤدّي هذا "إلى **الانتقام من الشعب كله**" (العِقاب: ص ١٤) وكأنه يضع تجربة مقتل الرئيس الأمريكي كينيدي، كشاهد على قدرة السُّلْطة على الفصل بين الانتقام العام والعقاب الشخصي للمُتسبِّب في الجرم، وهو ما نرى عكسه في المجتمعات العربيّة، صاحبة الأنساق الدينية التي تدعو إلى الفصل بين جريرة النفس وعقاب الآخرين كما في قوله تعالى : "وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَىٰ" (سورة فاطر: آية ١٨)– كإدانة مُضمرة لهذه السلطات - التي تميل إلى عقاب الجميع، تماشيًّا مع ميراث شفاهي يحتكم لمبدأ "**اضرب المربوط يخاف السّايب**"، فالأب بسلبيته أو شخصيته الضدّ، يرفض المقاومة العلنيّة، ويكتفي بالحديث والكلام، فيحلم بالانعتاق من الاستعباد بعدما سياسة الاستبداد والظلم، جعلت "**الحياة خوفًا**" ومع هذه الرغبة الشديدة والتوق للانعتاق إلا أنه لا يجد مناصًا غير الحلم "**بنظام كما لدى دول الشمال**" دون أن يتبع هذا الإسراف في الحلم أيّ فعلٍ مؤثرٍ.

العِقاب بالحرمان لا يقتصر على عدم توفير وسائل معيشة صحيّة، ففي الحاجب كان كل شيء مهلكًا؛ الطعام، وحجرات النوم، والحمامات، وغيرها، وعندما انتقل إلى مدرسة أهْرمومو، لم يختلف الأمر كثيرًا. فالسياسة العِقابيّة واحدة، تلتزم شعارًا واحدًا "**يجب أن يُعذّبُوا**" كما صرّح عقّا، بل الحرمان والعقاب يصل إلى "**تخييط الجيوب**"، ففي المكان الجديد "**لا مجال لوضع الأيدي في الجيوب، هذا ممنوع تمامًا**" كما أن الأفعال العادية في الحياة، لم يعد لها وجود داخل المعسكر، فعلى لسان البطل يقول "**هنا لا نتجول، لا نتسكّع، لا نمشي، كل يجب أن تقوم به عدْوًا. من يتمشَّ يُعاقب بأسبوع من الحبس**" (العِقاب: ص ١١٨). كما أن للعقاب أشكالا مُختلِفَة بسبب وبدون سبب. وقد تتخذ السلطة من حوادث عَرَضِيّة ذريعةً للعقاب، فعندما كسر زجاج نافذة مسكن الكومندان، يتساءل: "**من فعل هذا؟**"، فلا يجب أحد، يصيح: "**لا أريد أن أعرف مَن هو المُذنب؛ يجب أن ير اِقب بعضكم بعضًا، هذا التهاون سيعاقَبُ بالعرض لأربع ساعات مدة أسبوع. هذا مجرد عيّنة لما يمكنني أن أسومكُم**". ومنها وسائل العقاب "**بناء سور من أجل لا شيء؟ سوى ممارسة مجانية لسوء المعاملة**"(ص، ٥٧). فكما يقول الكومندان أعبابو: أنتم لا وجود لكم، أنتم رقم تسجيل. أملك كل الحقوق عليكم، ولا حقّ لكم" (العِقاب: ص ٥٩).

تفترض كتابات الذات (بصفة عامة) أن يكون هناك تطابق (ما) بين هوية مؤلف العمل (الذي يُدرج اسمه على الغلاف الخارجي، كمحّدد أولي) وبين هوية السارد أو الشخصية في الحكاية[٢٢]، وهو ما يجعل من الأهمية بمكان تحرّي هوية المؤلف (ومن ضمنها الاسم الشخصي) داخل النص السيري، حيث أن الاسم العلم (الشخصي) لكاتب النص السيري (سيرة ذاتية و/ أو رواية سيرة ذاتية، ... إلخ) داخل النص – باعتباره العلامة الوحيدة (بلا ريب) التي تحيل إلى شخص واقعي- يُعطي مرجعيَّةً يمكن التحقّق منها في الواقع المرجعي. وبالنسبة للقارئ يؤدّي – كما يقول لوجون – إلى اختراق "الحاجز الفاصل بين النص وخارج النص"[٢٣].

[٢٢] . فيليب لوجون، *السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي*، مترجم: عمر حلّي (الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي، الطبعة ١، ١٩٩٤)، ٣٥.

[٢٣] . لوجون، *السيرة الذاتية*، مترجم: عمر حلي، ٣٦.

وإذا كان جيرار جينيت يؤكّد – **من جانب آخر** - أن: "إثبات اسم المؤلف يصبح فعلاً دالاً أكثر عندما يتعلّق الأمر بالسيرة الذاتيّة خاصّة؛ لأنه يكون حينئذ جزءًا من العقد المقام بين المؤلف والقارئ". وقد أولى نقاد الكتابات السّير ذاتيّة الأمر عناية خاصة في دراسة جانب الهُوية المتعلّق بمؤلف العمل، وتعيينه بثلاثة مُحدِّدات هي: الاسم والجسد والسيرة. وبمقتضى هذا الحضور الاسم العلم، تُكسر حالة التمويه والتباعد بين ذات المؤلّف وذات راويه أو بطله، وهو ما يخلق حالة من الشّغف لتتَّبُع مَسيرة هذا الذي ينطبق اسمه على الغلاف الخارجي، فإننا – مع الأسف - في مروية **"العِقاب"** لا نجد اسم العلم – العائد على المؤلف الخارجي – واضحًا داخل النص.

فالبطل الذي هو الرّاوي في الوقت ذاته يحمل رقمًا، كما هي السياسة التي تفرضها المؤسسة العقابية، كتجريده من الهُوية وطمس ملامحها، والعمل على تجهيلها، الإشارة الوحيدة – وغير الصريحة – لورود اسم العلم هنا، هو عندما يعاقب بالإفشاء عن اسم صديق، فكل شخص يعاقب بعدد حروف اسمه، فيقول إن عدد حروف اسمه عشرة، ولو حذفنا أل التعريف في الطاهر، لاكتشافنا أن الاسم متطابق مع عدد الحروف. الغفلية بعدم ذكر الاسم الحقيقي أو اسم العلم للسارد أو الشخصية المحكي عنها، وإحلال الرقم محله، هو نتاج الممارسات القمعيّة التي تقوم بها السُّلطة ضدّ المُعاقبين. ومن ثمّ تعمد إلى تجريده من هويته ووجوده، وتسلبه ذاته، فيصير مجرد رقم، "ورقم تسجيله هو ١٠٣٦٦، معاقب من ضمن "معاقبي صاحب الجلالة".

في مقابل تغفيل اسم الضحية، يكون ثمّة إعلان (و/ أو إعلاء) من ذات الجلّاد. بحضور اسمه العلم، وسلطاته، فما إن يدخل السّجن يقول له عقًّا **"اسمي عقّا؛ أنا مَن يحكم هنا، لا جودان شيف عقّا. لا تنس هذا الاسم"**، نفس الشيء يتكرّر بصوت الكومندان أعبابو: **"اسمي كومندان أعبابو. أنا قائد المعسكر. أراقب كلّ شيء"**. (العِقاب: ص ٥٩). بل تتردد أسماء معظم القوّاد بمن فيهم "الجنرال محمد أوفقير" **باعتباره "يد الملك الباطشة التي يحركها لتبطش وتعبث بكل من تسول له نفسه المعارضة" (العِقاب: ص، ص ٢٥، ٢٦).**

الحضور الثاني لهوية أصحاب السلطة، عبر الجسد، فيبرع السارد في تقديم وصفٍ دقيقٍ لتكوين الجسد، وهو ما يكشف عن حضور طاغٍ له، سواء باسم العلم أو بالصفات الجسدية، مقابل تغفيل وتهميش للآخر (المعتقلين)، الذين يحضرون مجردين من هوياتهم، فلا أسماء علم، ولا صفات جسدية، وإنما مجرد أرقام، وأجساد منزوية ومنسحقة من فعل التعذيب. فيصف السّارد القائد محمد أعبابو في أكثر من موضع هكذا: **"أعبابو رجل ربعةٌ، قوي البنية، عيناه برّاقتان، واثق الخطوة، نظرة حادّة وقاسية، من دون تردّد"** (ص ٦٠) وفي موضوع آخر من النص يقول عنه: **"متهوّر وحامي الطبع. حازم ولا إنساني، قاسٍ وعنيف. جندي يطمح إلى أن يصير أسطورة. إنه قنبلة موقوتة" (العِقاب: ص ٧٧)**

ومن فعل التنكيل أو التعذيب الواقع على الذَّات السّاردة خاصّة بعد شعوره بأنّه صار شخصًا آخر، لدرجة أنه يشعر بالانكماش، إذْ **"صار قصيرًا"**، وهو ما يأخذه في درب من الاغتراب عن الذات: "أقرُّ أني صرتُ شخصًا آخر، يجب أن أصمد في هذا الموقف، وإلا فإني سأهلك، ما يحصل لي يعني شخصًا آخر، أعيره اسمي، لست سوى بديل، ظلّ، خيال (...) أكرر لنفسي: ليس أنا، ليس أنا. أتحسّسُ جمجمتي حيث تشكّلت قشور من دم متخثّر. الآخر حاضر. اليد التي تنزلق فوق الجمجمة ليست يدي، أتأرجحُ، أنزاح نحو مياه أخرى، لم أعد هنا، أمثِّلُ عليَّ مشهدًا ساخرًا، دراما يستحسنُ فيها الضحك،

أعدو وأجتهد في أن أطلع من جلدي الذي يقاوم. أتلقى ضربة ..." (العِقاب: ص ٤١). ومن ثم تأتي الكتابة وكأنها بديل لاستعادة هذه الذات التي سُحقت بفعل السُّلْطة، وَمُمارساتها القمعيّة، سواء العقابيّة المادية أو المعنويّة.

خاتمة

تبّنَت الدراسة منذ افتراضاتها الأولى محاولة التعامل مع التداخلات التي فرضتها طبيعة النوع السّير ذاتي أو كتابات الذات، والبحث عن الأنواع الجديدة التي تولّدت في المنطقة البينيّة بين السيرة الذاتية والرواية، استطاعت الدراسة من خلال مروية العقاب للطاهر بن جلون، الكشفَ عن تداخلات التخييليّ والسّيريّ داخل المرويّة الواحدة، عبر استكشاف عناصر السير ذاتي التي مررها الراوي في مرويته، كالعنوان وتطابق الهويات، والاسم الشخصي، والتاريخ الشخصي، وغيرها من عناصر، وهو يؤكّد وجهة النظر التي تبنّاه الكِتَاب / الدراسة منذ مقدمته (ها)؛ القائلة بأنَّ الرِّوايةَ لم تَعُدْ ذَاك النَّص المُغْلَق على حدودِهِ، بل تجاوزها، فَصَار مَفتوحًا على أجناسٍ مُتعدِّدةٍ قريبةٍ كالسّيرة والمُذكِّرَات واليوميات أو حتى بعيدة كالتحقيق والدِّرَاسات النقديّة (كما في محاولات عبد الفتاح كيليطو)، وقابلاً لأنْ يُقدّم في المنطقة البينيّة؛ بين الرواية؛ بما توفّره من إمكانات التخييل، والسّيرة بما تعود إليه مِن حقائق مرجعيّة، نصًّا في المنطقة البينيّة / الفاصلة، يمتح (النص الجديد) من صفات الجنسَيْن معًا، فبقدر ما يأخذ من التخييل رحابته ويستعير آلياته في الوصف، ويعتمد بنيته الزمانيّة والمكانيّة في انتقالاته ومراوحاته بين الماضي والحاضر، فإنه يستحضر العناصر السّير ذاتيّة، ويوظّفها داخل بنية النّص، مُضفيًّا عليها بُعدًا تخيليًّا يعوّض به النقص الناتج عن فعل الاستعادة الذي قوامه الذاكرة، بما تتصف به من وهن وضعف وخرق أيضًا.

المصادروالمراجع

أولاً المصادر:

القرآن الكريم

بن جلون، الطاهر.(٢٠١٨). *العِقاب: سيرة روائية*، مترجم: مصطفى الورياغلي. (ط ١)، بيروت، المركز الثقافي العربي.

المراجع العربية والأجنبية

الأسود، صادق. (د.ت). *علم الاجتماع السياسي أسسه، وأبعاده*. العراق: جامعة بغداد، كلية العلوم السياسية.

أوفقير، فاطمة.(١٩٩٩). *السجينة* (ط ١)، مترجم: غادة موسى الحسيني. بيروت، الجديد.

بلعابد، عبد الحق. (٢٠٠٨). *عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص (ط ١)*. الأردن، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف.

تودوروف، تزفيتان (١٩٨٧). *الشعرية (ط ١)*، ترجمة: شكري المبخوت- رجاء بن سلامة. المغرب: دار توبقال للنشر.

جينيت، جيرار (١٩٩٧). *خطاب الحكاية بحث في المنهج (ط ٢)*. ترجمة: محمد معتصم - عمر الأزدي. القاهرة: المشروع القومي للترجمة، عدد(١٠).

الشحات، محمد (٢٠٠٠). *بلاغة الراوي طرائق السرد في روايات محمد البساطي (ط ١)*. القاهرة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد (١١١).

طه بدر، عبد المحسن. *تطور الرواية الحديثة في مصر" ١٨٧٠-١٨٣٨* . القاهرة: دار المعارف، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، عدد (٣٢)، الطبعة ٥، ١٩٩٢.

فاضل، يوسف. *(١٣ ٢٠). طائر أزرق يحلق معي (ط ١)*. بيروت: دار الآداب.

فوكو، ميشيل. (١٩٩٠). *المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن (ط ١)*. ترجمة: على مقلد، مراجعة وتقديم: مطاوع صفدي. بيروت، مركز الإنماء القومي.

فيرجينا وولوف وآخرون (٢٠١٩). *اكتمال العالّم الأدب – المعرفة – السعادة*. ترجمة: لطفية الدليمي (ط ١). سوريا، دار المدى.

لوجون، فيليب. (١٩٩٤). *السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي*. ترجمة: عمر حلّي. (ط ١). الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي.

مرتاض، عبد الملك. (١٩٩٨). *في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد (ط ١)*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

المرزوقي، أحمد (٢٠١٢). *تزممارت الزنزانة رقم ١٠* . (ط ١). الدار البيضاء - المغرب" المركز الثقافي العربي.

مهوب، محمد آيت (٢٠١٦). *الرواية السيرة الذاتية في الأدب العربي .(ط ١)*. الأردن، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

Kaynakça

Awwalan al-Maṣādir

al-Qur'ān al-Karīm.

Ban Jallūn, al-Ṭāḥir. (2018). *al-Iqāb: Sīrah Riwāiyyah*, Mutarjim: Muṣtafā. Waryaghī, (Ṭ 1)Bayrūt al-Markaz al-Thaqāfi al-'Arabī.

al-Marāji' al-Arabiyyah wa al-Ajnabiyyah

Aswad, Ṣādiq. (D. TH) *'Ilm al-Ijtimā' al-Siyāsī Ususuhu, ve Ab'āduhu*. al-'Irāq: Jāmiah Baghdād, Kulliyyah al-'Ulum al-Siyasiyyah.

Ufqīr, Fātimah. *al-Sajīnah* (Ṭ 1), Mutarjim: Ghādeh Mūsā al-Ḥusayn, Bayrūt, al-Jadīd.

Bil'ābid, 'Abdilhaqq. (2008). *Atabātu Jīrar Jīnīt min al-Nāṣṣ ilā al-Manāṣ* (Ṭ 1). al-Urdun, al-Dār al-'Arabiyyah li al-Ulūm Nāshirūn, wa Manshurāt al- Ikhtilāf.

Tūdūrūf Tizifītān (1987). *al-Sh'ariyyah* (Ṭ 1), Tarjamah: Shukr al-Mabkhūt ve Rajā bin Salamah. al-Maghrib: Dār Tūbqāl li al-Nashr.

Jīnīt Jīrār (1997). *Khitāb al-Ḥikāyah Bahth fī al-Manhaj* (Ṭ 2). Tarjamah: Muḥammad Mu'tasim wa 'Umar al-Azdī al-Qāhirah: al-Mashrū al-Qawmī li al-Tarjamah, 'Adad (10).

Shahhāt Muḥammad (2000). *Balāghah al-Rāwī Ṭarāiqu al-Sard fī Riwāyāt Muhammad al-Busātī* (Ṭ 1). al-Qāhirah: Kitabāt al-Naqdiyyah, al-Hay'ah 'Āmmah li Quṣūr al-Saqāfah, 'Adad (111).

Tāhā Badr, 'Abd al-Muḥsin. *Taṭawwur al-Riwāyah al-Hadīthah fī al-Miṣr 1838-1870*. al-Qāhirah: Dār al-Ma'ārif Silsilah Maktabah al-Dirāsah al-Adabiyyah, Adad (32), al-Tab'ah 5, 1992.

Fāḍil, Yūsuf. (2013). *Tāir Ezraq Yuḥalliqu Ma'ī* (Ṭ 1). Bayrūt: Dār al-Ādāb.

Fūkū, Mīşīl (1990). *al-Murāqabah wa al-Muāqabah: Wilādah al-Sijn* (Ṭ 1). Tarjamah: Alī Maqlid, Murācaah wa Taqdīm: Mutāwa' Ṣafdī. Bayrūt,Markaz al-Inmā' al-Qawmī.

Firjīnā Wūlf wa Ākharūn (2019). *Iktimāl al-'Ālam al-Adab - al-M'arifah al-Saādah*. Tarjamah: Luṭfiyyah al-Dalīmī (Ṭ 1). Suriyā, Dār al-Madā.

Murtāḍ, Abd al-Mālik. (1998). *Fī Naẓariyyah al-Riwāyah, Bahthun fī Tiqniyāt al-Sard*. (1 T). al-Quwayt: Silsilah 'Ālam al-M'arifah, al-Majlis al-Waṭanī li al-Saqāfah wa al-Funūn wa al-Ādāb.

al-Marzūqī, Aḥmad (2012). *Tazmamārt al-Zinzānah Raqm 10*. (Ṭ 1). al-Dār al-Bayḍā – al-Maghrib al-Markaz al-Saqāfī al-Arabī.

Mayhūb, Muḥammad Āyat (2016). *al-Riwāyah al-Sīrah al-Dhātiyyah fī al-Adab al-'*Arabī. (Ṭ 1). al-Urdun, Dār Kunūz al-M'arifah li al-Nashr wa al-Tawzī'.

Lūjūn, Fīlīb. (1994). *al-Sīrah al-Dhatiyyah al-Mīsāq wa al-Tārīh al-Adabī*. Tarjamah: 'Umar Ḥillī. (Ṭ 1). al-Dār al-Bayḍā al-Maghrib: al-Markaz al-Saqāfī al-'Arabī.