التخييل المرجعي في سرديات إنعام كجه جي: جدلية السيرة والتخييل

م. م نيگال غالب محمد

كليه العلوم جامعه القادسية

Nigal.ghalib@qa.edu.iq

تاريخ استلام البحث : ٢٠٢٦/٩/١٣

تاريخ قبول البحث : ٢٠٢٦/١٠/٢٢

المستخلص

يحاول هذا البحث استجلاء ماهية العلاقة الجدلية بين المرجعية السيرية والتخييل في روايات الروائية العراقية إنعام كجه جي، عبر تحليل خمسة أعمال سردية هي: النبيذة، ولورنا: سنواتها مع جواد سليم، وطشاري، وسواقي القلوب، والحفيدة الأميركية. وينبع هذا البحث من إشكالية محورية مفادها: كيف تتجلى وتتضح آليات التخييل والمرجعية السيرية في هذه الأعمال؟ وما هي ماهية العلاقة بينهما؟ وهل هي علاقة تضاد أم تكامل؟ ويسعى البحث إلى تجاوز الالتباس المفاهيمي الذي يحيط بمصطلح التخييل الذاتي، عبر اقتراح مفهوم التخييل المرجعي كإطار إجرائي أكثر دقة لوصف هذه الأعمال. وقد اعتمد البحث منهجاً وصفياً تحليلياً، قائماً على تتبع المقاطع السردية التي تدل على التخييل والمرجعية السيرية في الأعمال الخمس، وتحليلها في ضوء المفاهيم النقدية المؤسسة للتخييل الذاتي والرواية السيرذاتية، مع التمييز الصارم بين التقنيات السردية والمفاهيم الأجناسية. وقد انتهى البحث إلى أن الأعمال السردية لكجه جي لا تنطبق عليها شروط التخييل الذاتي الصارمة القائمة على التطابق الاسمي بين المؤلف والراوي والشخصية، بل تجسد نموذجاً للتخييل المرجعي، حيث تتشابك المرجعية السيرية مع التخييل في نسيج سردي متماسك. وتقنيات التخييل فيها متنوعة بين التخييل الميتاقصي، والتخييل الرمزي الأسطوري، وتخييل الغائب، أما أساليب المرجعية السيرية فهي تتنوع بين التوثيق بالوثائق الرسمية، واسترجاع الذاكرة، وتوظيف ضمير المتكلم، وتدوين سيرة الهجرة. وتُبرز الأعمال وعياً ميتاسردياً مرتفعاً بفعل الكتابة، وتعكس تحولات الذات العراقية في عصر الشتات والمنفى، وهذا يعطيها قيمة تاريخية وأدبية واجتماعية. وتثبت الدراسة أن الصلة بين المرجعية والتخييل في أعمال كجه جي ليست علاقة تضاد، إنما هي علاقة تكامل وتفاعل خلّاق، حيث أن الذاكرة تمنح الخيال مادته، والخيال يمنح الذاكرة حياة جديدة.

الكلمات المفتاحية: التخييل المرجعي، السيرة الذاتية، التخييل الذاتي، الرواية، إنعام كجه جي.

The Relationship between Autobiography and Fictionalization in the Novels of Inam Kachachi

Asst. Lect. Nigal Ghalib Mohammed

College of Science, University of Al-Qadisiyah

Nigal.ghalib@qa.edu.iq

Date received: 13/9/2026
Acceptance date: 22/10/2026

Abstract

This research attempts to elucidate the nature of the dialectical relationship between autobiographical referentiality and fictionalization in the novels of the Iraqi novelist Inam Kachachi, through the analysis of five narrative works: Al-Nabidha (The Wine), Lorna: Her Years with Jawad Salim, Tashari, Sawaqi al-Qulub (Channels of Hearts), and Al-Hafida al-Amirikiyya (The American Granddaughter). The research stems from a central problematic: How are the mechanisms of fictionalization and autobiographical referentiality manifested and clarified in these works? What is the nature of the relationship between them? Is it a relationship of contradiction or complementarity? The research seeks to transcend the conceptual ambiguity surrounding the term autofiction by proposing the concept of referential fiction as a more precise procedural framework for describing these works. The research adopts a descriptive-analytical approach, based on tracing the narrative passages that indicate fictionalization and autobiographical referentiality in the five works, and analyzing them in light of the critical concepts foundational to autofiction and the autobiographical novel, with a strict distinction between narrative techniques and generic concepts. The research concludes that Kachachi's narrative works do not conform to the strict conditions of autofiction based on the nominal identity between author, narrator, and character; rather, they embody a model of referential fiction, where autobiographical referentiality intertwines with fictionalization in a cohesive narrative fabric. The techniques of fictionalization in them are varied, ranging from meta-narrative fictionalization, symbolic mythological fictionalization, and the fictionalization of the absent. As for the methods of autobiographical referentiality, they vary between documentation with official documents, the retrieval of memory, the employment of the first-person pronoun, and the documentation of the biography of migration. The works also highlight a high meta-narrative awareness of the act of writing, and reflect the transformations of the Iraqi self in the age of diaspora and exile, which grants them historical, literary, and social value. The study proves that the connection between referentiality and fictionalization in Kachachi's works is not a relationship of contradiction, but rather a relationship of complementarity and creative interaction, where memory gives imagination its material, and imagination gives memory a new life.

Keywords: Referential Fiction, Autobiography, Autofiction, Novel, Inam Kachachi.

المقدمة

تُعتبر الصلة بين السيرة الذاتية والتخييل من ضمن أكثر الإشكاليات التي تثير الجدل في النقد الأدبي المعاصر، بسبب أن الكتابة السردية الحديثة أصبحت تتخطى الحدود التقليدية بين الأنواع الأدبية، لتولّد فضاءً هجيناً تتداخل فيه المرجعية الواقعية مع حرية التخييل المطلقة. وهذا التداخل قد تجلّى بشكل واضح في ما يُطلق عليه بـ«التخييل الذاتي» أو الرواية السيرذاتية، وهو جنس أدبي وسيط مكانه بين الرواية والسيرة الذاتية، يأخذ من الأولى مشروعية التخييل وحرية بناء الشخصيات والأحداث، أما من الثانية يأخذ مشروعية الذات والمرجع والتوثيق.

غير أن الإشكال المعرفي الذي يطرحه هذا التداخل لا يُحلّ بمجرد رصد الظواهر السردية، بل يستدعي تأصيلاً نظرياً صارماً للمصطلحات، وتمييزاً دقيقاً بين ما هو تقنية سردية (كالتناص أو توظيف الوثائق أو ضمير المتكلم) وما هو ميثاق أجناسي (كالميثاق السيرذاتي). فقد حذّر النقد المعاصر من مغالطة شائعة مفادها أن كل وثيقة تاريخية أو خلفية اجتماعية للكاتب تعني تلقائياً «سيرة ذاتية»، في حين أن هذه المرجعيات قد تكون مجرد أنساق لتشييد عوالم متخيلة. ومن هنا تنبع الحاجة إلى مفهوم إجرائي أكثر مرونة ودقة.

وهنا فإن أعمال الروائية العراقية إنعام كجه جي تأتي لتشكّل نموذجاً رائداً لهذا التشابك الخصب بين المرجعية السيرية والتخييل. فعلى الرغم من أن رواياتها تحمل طابعاً سيرياً جليّاً وواضحاً، حيث تقوم باستحضار تفاصيل دقيقة من حياة الشخصيات وتاريخ العوائل العراقية وهجراتها، فإنها في نفس الوقت تكون منفتحة على عوالم تخييلية أكثر اتساعاً، تختلط فيها الأسطورة بالواقع، والذاكرة الشخصية بالذاكرة الجمعية، والحلم بالتاريخ. وهذه الرؤية السردية المخصوصة تتوزع من خلال خمسة أعمال سردية أساسية هي: النبيذة، وطشاري، ولورنا: سنواتها مع جواد سليم، والحفيدة الأميركية، وسواقي القلوب، حيث أن تقنيات التخييل السيري تتنوع فيها بين التصريح بفعل الكتابة، واستحضار الشخصيات التاريخية، واللجوء إلى الأسطورة، وتوظيف الأرشيف والوثائق.

وبالتالي، فإن هذا البحث يحاول استجلاء طبيعة الارتباط الجدلي بين المرجعية السيرية والتخييل في أعمال إنعام كجه جي، عبر تحليل المقاطع السردية التي تجسد هذين البعدين، وجعلها مرتبطة بالمفاهيم النقدية المؤسسة للتخييل الذاتي والرواية السيرذاتية. وهذا البحث موزع في محورين أساسيين: المحور الأول إطار نظري يستعرض تطور مفهوم التخييل الذاتي ومدلوله، ثم تحليل تطبيقي لمقاطع مختارة من الأعمال الخمس، يُظهر آلية اشتغال كل من المرجعية السيرية والتخييل وآليات تشابكهما.

المبحث الأول: الإطار المفاهيمي – من السيرة الذاتية إلى التخييل المرجعي

قبل الشروع في تحليل العلاقة الجدلية بين المرجعية السيرية والتخييل في روايات إنعام كجه جي، لا بد من الوقوف عند المفاهيم الأساسية التي تؤسس لهذه العلاقة، وتحديد الدلالات الإجرائية لكل من التخييل والسيرة

الذاتية والتخييل الذاتي في الخطاب السردي المعاصر. فالمصطلحات وإن بدا كل منها محدداً في دلالته، إلا أن تداخلها في الفضاء السردي الحديث يطرح إشكاليات معرفية ونقدية تستدعي التمحيص والتفكيك. ولعل ما يزيد هذه الإشكالية تعقيداً هو تنوع المقاربات النظرية التي تناولت هذين المفهومين، بين من ينظر إليهما كقطبين متضادين، وبين من يرى فيهما وجهين لعملة إبداعية واحدة.

أولاً: مفهوم التخييل في السرد

١. التخييل بين الفلسفة والنقد الأدبي

يُعدّ مصطلح التخييل من المصطلحات المحورية في النظرية الأدبية المعاصرة، وإن اختلفت الدلالات التي يحملها باختلاف المقاربات الفلسفية والنقدية التي تناولته. ففي جذوره الفلسفية، يعود مفهوم التخييل إلى المباحث السيكولوجية الأرسطية، ثم تطور عبر مراحل متعاقبة على يد الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، قبل أن يستقر في النقد الأدبي الحديث كمصطلح يحيل على فعل إبداعي واعٍ يقوم على إعادة صياغة الواقع وفق رؤية ذهنية جديدة (عبود، ٢٠١٥، ص ٣-٤).

ويوضح فولفغانغ إيزر الفرق بين التخييلي والخيالي، معتبراً أن التخييلي فعل قصدياً يتسم بخصائص حدث إنساني، بينما الخيالي يظل مفهوماً محايداً يرتبط بالقدرات الإنسانية العامة (محفوظ، ٢٠٠٦، ص ٣٠٨). وهذا يعني أن التخييل ليس مجرد هروب من الواقع أو انطلاق في عالم الأوهام، بل هو فعل إنساني مقصود، يتضمن وعياً بالبناء والصناعة، ويستهدف تحقيق أثر جمالي أو دلالي معين. وعلى هذا فإن التخييل أكثر شمولية من الخيال، إذ يدل على السمة الشعرية للأعمال الأدبية، وقدرتها على المزج بين الواقعي والمتخيل، والحقيقة والكذب.

أما جيرار جنيت فيؤكد على الجانب الشكلي واللغوي للتخييل، معتبراً الأدب قبل كل شيء فناً لغوياً تتعرض فيه اللغة لقوانين من التصنيع، مما يسمح بإنتاج أعمال خطابية متميزة مثل القصص والروايات (Genette, 1991, p. 115). وهذا التصنيع اللغوي هو ما يميز الخطاب التخييلي عن الخطاب الواقعي، حيث يخضع الزمن والمكان والشخصيات والأحداث لقوانين بناء خاصة تختلف عن قوانين الواقع المباشر.

٢. العلامات النصية للتخييل في السرد

يحدد جيرار جنيت مجموعة من العلامات النصية التي يمكن من خلالها التعرّف على خطاب التخييل وتمييزه عن الخطاب غير التخييلي. وهذه العلامات لا توجد بشكل منتظم داخل النص، بل قد توجد في ثناياه أو في حواشيه (Genette, 1991, p. 163). ومن هذه العلامات:

أولاً: الإشارة على الغلاف الخارجي للنص إلى جنسه الأدبي (رواية، قصة قصيرة)، وهي إشارة توجه توقع القارئ وتحدد نوعية التعاقد القرائي الذي سيدخل فيه مع النص.

ثانياً: وجود ملفوظ يحيل على ما هو غير حقيقي أو ما لا يمكن تصديقه، كالأحداث الخارقة للعادة أو الشخصيات الأسطورية، مما يخلق مسافة بين النص والواقع المرجعي المباشر.

ثالثاً: استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، الذي يسمح بتداخل أصوات السارد والشخصيات ويخلق غموضاً دلالياً يخرج عن منطق التقرير الواقعي.

رابعاً: الإحالات الرمزية لأسماء الشخصيات إلى ما هو أسطوري أو مجازي، مما يحوّلها من كائنات واقعية إلى دالات تحمل أبعاداً تخييلية.

خامساً: أسلوب الافتتاحيات التي توحي بالخيال، مثل التعبير الشائع في الفرنسية أو في الحكاية العربية «زعموا أنَّ» أو «كان يا مكان»، وهي صيغ تعلن عن دخول القارئ إلى عالم مغاير للواقع (بن الشيخ، ٢٠٠٩، ص ١٥٢).

وبالإضافة إلى هذه العلامات، يذكر جنيت أن الأثر التخييلي هو بالدرجة الأولى عمل إبداعي يعمد فيه مبدعه إلى الابتكار، فالروائي يبتكر الشخصية، ويتخيل الأحداث ويقوم بترتيبها ونسج خيوطها، وهو غالباً ما يُسقط الإشارات الزمنية المحدّدة، والكثير من التفاصيل والأحداث، وهذا يختلف تماماً عما يقوم به كاتب السيرة أو المؤرخ أو الصحفي، فكل واحد من هؤلاء إنما ينطلق مما هو معطى له سلفاً، إذ الأشخاص والأزمنة والأمكنة وحتى الأحداث عناصر محددة مسبقاً في الواقع، ومنه فإن العمل الذي ينجزه المؤرخ أو كاتب السيرة هو مجرد نقل لمادة وثائقية جاهزة وتحويلها إلى نص (بن الشيخ، ٢٠٠٩، ص ١٥٢-١٥٣).

٣. التخييل كصنعة قائمة بذاتها

يتجاوز التخييل في السرد كونه مجرد انعكاس للواقع أو هروباً منه، ليصبح صنعة فنية قائمة بذاتها، تتضمن وعياً بالبناء والتركيب، وتستثمر إمكانات اللغة في خلق عوالم ممكنة ومحتملة. وقد أشار العديد من النقاد إلى هذه الخاصية الصناعية للتخييل، مؤكدين أن الرواية جنس من التخييل، ومعنى من معانيه نوع من المخادعة أو الإيهام الفني، فهي تروي عالماً افتراضياً، يلغي معادلة التطابق بين عالم التخييل وعالم الواقع، بل ويحيلها إلى درجة الصفر (بنكراد، ٢٠٠٨، ص ٢٦).

ويؤكد رينيه ويليك وأوستن وارين أن التخييل في الأدب ليس مجرد تقليد للواقع، بل هو إعادة تشكيل له وفق رؤية فنية خاصة، وأن القيمة الفنية للرواية لا تكمن في مدى مطابقتها للواقع، بل في طريقة بنائها، وطريقة توزيع أحداثها، وزمنها، وفضائها، وبناء شخصياتها، مما يجعل منها نصاً مولداً لسلسلة من الآثار الجمالية (ويليك وارين، ١٩٨٧، ص ٢٢١).

وهكذا، فإن التخييل في الرواية يقوم على مبدأين متكاملين: مبدأ الابتكار والإبداع، ومبدأ التنظيم والبناء. فمن جهة، يبتكر الروائي عوالم وشخصيات وأحداثاً لا وجود لها في الواقع المباشر، ومن جهة أخرى ينظم هذه العناصر في بنية فنية متماسكة، تخضع لقوانين الجمال والتلقي، وليس لقوانين الواقع والحقيقة المرجعية.

ثانياً: مفهوم السيرة الذاتية والميثاق السيرذاتي

١. تعريف السيرة الذاتية

تُعرف السيرة الذاتية بأنها سرد استعادي نثري يقدمه شخص حقيقي عن وجوده الخاص، مع التركيز على حياته الشخصية، وبخاصة على تاريخ شخصيته. وقد وضع فيليب لوجون مفهوم الميثاق السيرذاتي الذي يفرض حسب رأيه وجود اتفاق مشترك بين المؤلف والقارئ على تحديد جنس ما يقرأ، عبر التطابق المعلن بين المؤلف والشخصية، وإقرار المؤلف إقراراً صريحاً لا لبس فيه بأن ما يكتبه هو صورة مطابقة لحياته الواقعية (Lejeune, 1975, p. 15–26).

ويقوم هذا الميثاق على ثلاثة عناصر أساسية: تطابق الاسم بين المؤلف والراوي والشخصية الرئيسية، التصريح بنية كتابة السيرة، والتعهد بالصدق في نقل الأحداث والوقائع. ومع أن لوجون أدرك لاحقاً أن هذا الميثاق قد يكون خادعاً، وأن العديد من النصوص السيرية تتضمن عناصر تخييلية، إلا أن تصوره يظل مرجعاً أساسياً في دراسة السيرة الذاتية.

غير أن التطورات التي شهدتها الكتابة السيرية في العقود الأخيرة، وتداخلها مع أجناس أدبية أخرى، جعلت مفهوم الميثاق السيري موضع تساؤل ونقد. فالسيرة الذاتية لم تعد حكراً على العظماء والمشاهير، كما أنها لم تعد مقيدة بشرط الصدق المطلق أو التطابق التام مع الواقع. وقد أدى هذا التحول إلى ظهور أشكال سيرية جديدة، تتجاوز فيها السيرة الذاتية حدودها التقليدية، وتنفتح على التخييل والبناء الفني بدرجات متفاوتة (الغامدي، ٢٠١٣، ص ١٢١–١٢٦).

٢. التداخل بين السيرة والرواية

مع تطور الكتابة الروائية في القرن العشرين، وخاصة مع تيارات ما بعد الحداثة، أصبحت الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والرواية أكثر مرونة وغياباً، مما أفرز أشكالاً هجينة تتداخل فيها المرجعية الواقعية مع حرية التخييل. وقد أشار جورج ماي إلى هذه الظاهرة في كتابه «السيرة الذاتية»، حيث خلص إلى نتيجة مفادها أنه بين السيرة الذاتية والمذكرات، أو بين السيرة الذاتية والرواية، لا يوجد خط فاصل واضح، بل كل الأمر يتعلق بجرعات وتدرجات (May, 1979, p. 177–178). وذهب ماي إلى أبعد من ذلك حين أكد أن السيرة الذاتية حاضرة في الرواية، وأنه من المستحيل أن نميز في خضم الروايات بين ما هو سير ذاتي منها وما ليس كذلك.

هذا الاستنتاج، الذي قد يبدو للبعض بمثابة اعتراف بالغموض المنهجي، هو في الحقيقة المفتاح النظري الذي يسند أي دراسة للعلاقة بين السيرة والتخييل. فإذا كان التداخل بين الجنسين أمراً مسلّماً به عند ماي، فإن البحث عن العلاقة الجدلية بينهما في أعمال كجه جي يصبح مشروعاً مشروعاً نظرياً، وليس مجرد استنتاج انطباعي. وقد أشار العديد من النقاد إلى هذه الظاهرة، معتبرين أن عملية نفي النوع هذه وقدر الرواية على التفاعل مع الأجناس يقف وراءها زعم بأن الكتابة ما بعد الحداثية تنتهك الأنواع أو تتجاوزها، وتزعزع الحدود التي تخفي وراءها هيمنة أو سلطة (صالح، ٢٠١٨، ص ٣).

ويُعرف بعض النقاد الرواية السيرذاتية بأنها النصوص التخييلية التي يجد قارئها أسباباً تدفعه، انطلاقاً من عناصر تشابه يعتقد اكتشافها، إلى الارتياب في وجود تطابق بين الشخصية والمؤلف، في حين فضّل المؤلف نفي هذا التطابق أو امتنع على الأقل من تأكيده (دومة، ٢٠٠٩، ص ٤٠). وهذا التعريف يبرز دور القارئ في تحديد الهوية النوعية للنص، ويعكس تحولاً في النظرية الأدبية من التركيز على نوايا المؤلف إلى التركيز على أثر النص وتلقيه.

وتتأسس الرواية السيرذاتية على فكرة أن الروائي هو المثقف الناقد، والمفكر السارد، والبارع الساخر (العوادي وجودي، ٢٠١٠، ص ٨٣)، وهو ما يستدعي امتلاك مرجعية ثقافية ومعرفية واسعة تتيح له المزج بين السرد الواقعي والرؤية النقدية. فالكاتب في هذا النوع لا يكتفي بنقل وقائع حياته، بل يعيد تشكيلها وتأويلها ونقدها، مستخدماً أدوات الرواية في البناء والحبكة والتصوير، وأدوات السيرة في التوثيق والاستعادة.

٣. علامات السيرة الذاتية في النص الروائي

يمكن تحديد جملة من العلامات والدلائل التي تشير إلى الطابع السيري في النص الروائي، وهي العلامات التي تتيح للقارئ أن يربط بين النص وحياة كاتبه، وتجعل النص قابلاً للقراءة في ضوء السيرة الذاتية. ومن هذه العلامات (صالح، ٢٠١٨، ص ٩-١٠):

أولاً: توظيف ضمير المتكلم (أنا): يُعد ضمير المتكلم من أكثر الأساليب شيوعاً في الاستدلال على السيرذاتية، لأنه يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، وكأنه يحيل على الذات، كما ترى نانسي كريس أن الكاتب يتحد تماماً مع الراوي عبر الكتابة بضمير المتكلم، ولم يعد ثمة مجال ليعطينا معلومات أو تفسيرات لا يعرفها الراوي، ويعني ذلك أن الكاتب يتحول إلى الشخصية على نحو يفوق أي وجهة نظر أخرى (كريس، ٢٠٠٩، ص ٦٢٤). غير أن استعمال ضمير المتكلم، وإن كان شائعاً في السيرة الذاتية، لا يكفي وحده لإثبات الطابع السيري، إذ يمكن أن يكون مجرد تقنية سردية في رواية تخييلية محضة.

ثانياً: المكان والزمان: يعد الزمان والمكان من العلامات البارزة على سير ذاتية الرواية، فعبر الاحتفاء بالمكان ووصفه وصفاً دقيقاً تتجلى علاقة الكاتب بالمكان في الرواية السيرذاتية (محمد، ٢٠٢١، ص ٣٤٣)، فالمكان في السيرة الذاتية ليس مجرد خلفية للأحداث، بل هو جزء من هوية الكاتب وذاكرته، وحضوره المكثف في النص يشير إلى ارتباط وجداني بين الكاتب وتلك البقعة الجغرافية. أما الزمان، فعادة ما تهيمن عليه صيغة الماضي، مما يشير إلى أهمية الزمن الماضي في نفس الكاتب وارتباطه بتاريخه الشخصي وتاريخ وطنه.

ثالثاً: التاريخ الشخصي للكاتب: يتمثل في بيان العلاقة بين شخصية الكاتب وشخصية بطل الرواية، عبر الاعتماد على الحوارات والشهادات التي تكشف عن مكونات العمل الروائي وعلاقتها بسيرة الكاتب. وغالباً ما تتضمن الروايات السيرذاتية إشارات إلى محطات حاسمة في حياة الكاتب، كالهجرة أو الدراسة أو الزواج أو العمل، مما يسمح للقارئ بتلمس أوجه التشابه بين الشخصية الروائية وحياة المؤلف (خالد، ٢٠١٩، ص ٨٤).

رابعاً: تدخلات الكاتب المباشرة: حيث ينزع الكاتب إلى التعليق والنقد والسخرية وكسر التوقع، مما يجعله أقرب إلى صانع العرائس الذي يحركها باليد، فلا يترك للشخصيات فرصة للتعبير عن أنفسها، لأنه يقوم بتوصيف واحتواء جميع الأحداث المسرودة في الماضي ومن منظور متعالٍ (صالح، ٢٠١٨، ص ٢٦). وهذه التدخلات تكشف عن حضور الكاتب في النص، وعن وعيه بفعل الكتابة، وعن موقفه من الأحداث والشخصيات التي يرويها.

ثالثاً: التخييل الذاتي – النشأة والسجال

يُشكّل مصطلح التخييل الذاتي أحد أهم المفاهيم التي تناولت العلاقة الجدلية بين السيرة الذاتية والتخييل. وقد صاغ هذا المصطلح الناقد والأديب الفرنسي سيرج دوبروفسكي عام ١٩٧٧ في روايته «فيلس»، حيث عرّفه في الغلاف الخلفي للرواية بقوله: «سيرة ذاتية؟ لا. تخييل لأحداث ووقائع حقيقية تماماً. إن شئتم، تخييل ذاتي، بأن يُوكل لغة مغامرة ما إلى مغامرة اللغة في حريتها» (Doubrovsky, 1977, الغلاف الخلفي). وقد اعتبره مؤلفاً أدبياً مع المحافظة على هويته، من خلاله يخترع الكاتب وجوداً آخر يتقمّص شخصية أخرى مع المحافظة على هويته الواقعية (عبود، ٢٠١٥، ص ٤).

وقد أتاح التخييل الذاتي للبسطاء ومفتقدي المواهب تدوين حياتهم، دون التقيد بشروط السيرة الذاتية التقليدية التي كانت حكراً على العظماء والمشاهير، ودون الالتزام بصدق النقل أو دقة التوثيق (جيني، ٢٠١٢، ص ٦). وهذا يعني أن التخييل الذاتي يتجاوز الاشتراطات الصارمة التي وضعها فيليب لوجون للسيرة الذاتية، ويفتح مجال الكتابة السيرية أمام شرائح واسعة من الناس لم تكن تملك – في السابق – أدوات أو أحقية كتابة سيرهم.

ويؤكد دوبروفسكي أن التخييل الذاتي يتحدد بحرية الكتابة ورفض الأسلوب الأدبي المتكلف، لأن كتّاب السيرة الذاتية حين يكتبون بأسلوب جميل فإنهم يكذبون وهم يريدون قول الحقيقة. فالذات في السيرة الذاتية تسعى إلى وضع كلامها وقصتها تحت سيطرة وعيها، في حين أن التخييل الذاتي هو سيرة ذاتية للوعي حيث تتنازل الأنا عن كل إرادة في التحكم، وبسبب هذا الغياب في التحكم يولد الفن وينتج. وقد استعمل دوبروفسكي الكتابة التداعوية للتعبير عن هذا النوع من السرد، معتمداً على التحليل النفسي واللاوعي كمحرك أساسي للكتابة، حيث تتجلى الذكريات والأحلام في حالة هذيان إبداعي مماثلة لجلسات التحليل النفسي (عبود، ٢٠١٥، ص ٥).

غير أن هذا المصطلح لم يسلم من النقد. فمصطلح «التخييل الذاتي» أثار منذ ظهور النصوص الأولى التي انتسبت إليه أسئلة كثيرة وجدلاً واسعاً»، مثل: «هل هذا المصطلح دقيق أم فيه التباس وجب كشفه؟» (أشهبون، ٢٠١٩، ص ٢٦). فالاشتباك بين الواقع والخيال في هذا الجنس يجعل التصنيف الأجناسي له محفوفاً بالمخاطر، لأن مجرد وجود عناصر سيرية في نص روائي لا يكفي لتحويله إلى «تخييل ذاتي» بالمعنى الدوبروفسكي الصارم.

وبناءً على ما سبق، يمكن صياغة تمييز إجرائي بين أربعة مفاهيم متجاورة:

المصطلح	التعريف الإجرائي	شرط التطابق بين المؤلف/الراوي/الشخصية
السيرة الذاتية	سرد استعادي نثري يقدمه شخص حقيقي عن وجوده الخاص	تطابق تام (الميثاق السيرذاتي)
الرواية السيرذاتية	نص روائي يستمد من سيرة المؤلف مع مسافة تخييلية معلنة	تطابق جزئي أو مُموّه
التخييل الذاتي	جنس هجين يعترف بالتخييل كاستراتيجية سيرية، مع تطابق اسمي/سيري	تطابق اسمي أو سيري معلن
التخييل المرجعي	نص تخييلي يستند إلى مرجعيات واقعية (وثائق، شخصيات تاريخية، ذاكرة جمعية) دون ادعاء سيرة ذاتية بالمعنى الدوبروفسكي	لا يشترط التطابق

وعليه، فإن أعمال إنعام كجه جي (كما سيتبين في المبحث التطبيقي) لا تنطبق عليها شروط التخييل الذاتي الصارمة، لأنها لا تقوم على التطابق الاسمي بين المؤلفة والراوي والشخصية، بل على تفاعل مرن بين مرجعية سيرية/تاريخية غنية وبين آليات تخييلية متنوعة. ولذلك، فإن «التخييل المرجعي» هو المصطلح الأكثر دقة لوصف هذه الأعمال، وهو ما يبرر اعتماده في هذا البحث.

المبحث الثاني: تجليات التخييل والمرجعية في روايات إنعام كجه جي

ما يميز الأعمال السردية لإنعام كجه جي هو قدرتها على المزج العضوي بين المرجعية السيرية والتخييل، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، بل يتكاملان في بناء عالم روائي مخصوص. وهذا المزج يُقرّب أعمالها من التخييل الذاتي دون أن تنطبق عليها شروطه بالكامل. فهي أقرب إلى ما يمكن تسميته بـ«الرواية السيرذاتية» أو «السرد السيري المتخيَّل»، وهو جنس أدبي هجين يستمد من الرواية مشروعية التخييل وحرية البناء، ويستمد من السيرة مشروعية الذات والمرجع، لكنه لا يلتزم بميثاق التطابق الصارم بين المؤلف والشخصية (عبود، ٢٠١٥، ص ٨).

أولاً: آليات التخييل الروائي

١. التخييل الميتاقصي

تمثل تقنية التخييل الميتاقصي واحدة من أبرز السمات التي تميز كتابة إنعام كجه جي، حيث تجعل الشخصيات تدرك وجودها داخل عمل روائي، وتنخرط في حوار نقدي مع المؤلفة وصانعة النص. وهذه التقنية، التي تجعل النص يتحدث عن نفسه وعن آليات اشتغاله، تُعد من العلامات البارزة للتخييل الذاتي (لحمر، ٢٠٢٥، ص ٢٨٠)، إذ تكشف عن وعي الكاتبة بطبيعة فعلها الإبداعي، وتُشرك القارئ في لعبة الكتابة ذاتها.

يتجلى هذا البعد الميتاقصي بأقوى صوره في رواية الحفيدة الأميركية، حيث تتمرد الشخصية الرئيسية (زينة بهنام الساعور) على المؤلفة التي تخلق أحداثها وتتحكم بمسارها الروائي. تقول زينة معترضة على الصورة التي ترسمها الكاتبة لها:

«تريد هذه الكاتبة الغريبة أن تغتالني لكي تنال إعجاب النقاد الحمقى وسياسيي التلفزيونات ووطنيي زمن العصملي. أن تجعل مني الشخصية الشريرة الملعونة، ومن جدتي بطلة طيبة وشجاعة... رسمت لي ملامح البنت الضالة، العائدة فوق الدبابة الأميركية مثل رامبو بصيغة المؤنث... هذا فخ لا يعجبني ولا شأن لي به، حبكة روائية ضيقة تخنقني وتسلبني الحق في أن يكون لي رأي في أي شيء» (كجه جي، ٢٠٠٨، ص ٣٥).

هذا المقطع يُعدّ نموذجاً فريداً في الأدب العربي المعاصر لكسر الجدار الرابع بين المؤلف والشخصية، حيث تعي الشخصية المتخيلة وجودها داخل حبكة روائية، وتنتقد الكاتبة وصناعة التخييل التي تحاول تأطيرها في قالب أيديولوجي أو نمطي. وما يزيد المشهد تعقيداً أن الشخصية نفسها (زينة) هي عائدة من أميركا إلى العراق، أي أنها تحمل في هويتها التناقض ذاته الذي تسعى الكاتبة إلى تمثيله، مما يخلق لعبة مرايا سردية تعكس تناقضات الهوية العراقية في زمن الاحتلال.

وإن كجه جي توظف هذه التقنية لتقريب ما بين المتكلم والقارئ ويقفز من فوق كتفي الراوي العليم، إذ تمنح الشخصيات صوتاً مستقلاً يكسر احتكار الراوي العليم للمعرفة، ويفتح النص على تأويلات متعددة.

وتتكرر هذه الآلية الميتاقصة في رواية سواقي القلوب، حيث يتحول لقاء الراوي بسراب إلى مشروع روائي يخطط له الأديب جبرا إبراهيم جبرا. يسرد الراوي:

«قدمتني إليها جبرا إبراهيم جبرا في إحدى زياراته إلى باريس قائلاً إنها عراقية حلوة، مثقفة، وحرة. ولذلك فإنه قرر أن يكتب عنها رواية ويسميها باسمها. ولم أدر هل كان جبرا في معرض الجد أم الهزل، لكن صديقه المغربي الباهي محمد التفت نحوي وقال بصوت رخيم وباللغة الفصحى: حذار من الاقتراب منها لأنها، عند ذاك، تختفي مثل السراب» (كجه جي، ٢٠٠٥، ص ٢٨).

في هذا المقطع، يتداخل المستوى الواقعي (لقاء الشخصيات الحقيقية) مع المستوى التخييلي (مشروع كتابة رواية عن سراب)، وتصبح الشخصية الإنسانية مادة خاماً للإبداع الأدبي. والتحذير من أن الشخصية تختفي مثل السراب حال الاقتراب منها يعكس وعياً ميتاقصياً بفعل التخييل نفسه: فالشخصية الروائية، بحكم تعريفها، كيان هش يتبدد إذا ما أُخضع لمنطق الواقع المباشر، إذ يقوم وجودها على التخييل لا على المرجعية.

٢. التخييل الرمزي والأسطوري

إلى جانب التخييل الميتاقصي، تلجأ كجه جي إلى التخييل الرمزي والأسطوري لتجسيد تجارب جمعية لا يمكن التعبير عنها باللغة الواقعية المباشرة. وهذه التقنية تجعل التخييل وسيلة للكشف عن حقائق أعمق من الواقع، فالتخييل ليس هروباً من الواقع بل وسيلة لإعادة وصف الواقع وكشف أبعاده الخفية (بن الشيخ، ٢٠٠٩، ص ١٥٣).

وأبرز تجليات هذه التقنية تظهر في رواية طشاري من خلال أسطورة طير اليبابيد، حيث تتخيل الكاتبة وجود ساحرة شريرة ترمز للخراب والحروب، تطلق طيراً أسطورياً لتشتيت العراقيين في بقاع الأرض:

«تمسك بعصا البدد السحرية ترفعها عالياً في الهواء ثم تضرب بها بقعة من الأرض كانت خصيبة آمنة من الزلازل، محروسة بين نهرين مأهولة بمليون نخلة طافحة بذهب أسود... تضرب الساحرة طاردة أهل تلك البلاد إلى أربعة أطراف الدنيا. تبددهم بين الخرائط وهم دائخون لا يفقهون ما يُحل بهم... تقهقه وترسل طير اليبابيد ليحلق فوق رؤوسهم. مَنْ يعرف طير اليبابيد المنفلت من كتب الأساطير...» (كجه جي، ٢٠١٣، ص ١٨).

تؤدي هذه الأسطورة المخترعة وظيفة تخييلية مضاعفة: فهي من جهة تجسّد مأساة الشتات العراقي في صورة رمزية مكثفة، ومن جهة أخرى تُخضِع التاريخ الواقعي لمنطق الأسطورة، مما يمنح التجربة الجماعية بُعداً إنسانياً كونياً يتجاوز خصوصية الحالة العراقية. وطشّاري، أساسًا، روايةُ الشتات العراقي الذي يتجسد في العنوان، والكاتبة تسعى من خلال هذا التخييل الرمزي إلى نقل حال المهاجرين العراقيين الذين تفرقوا في العالم.

وفي رواية النبيذة، يتخذ التخييل الرمزي شكلاً سينمائياً، حيث تصبح الشخصية (تاج الملوك) وكأنها بطلة في فيلم يتلاعب بها القدر والمخرج. يصف السارد:

«حين رأت قرين القدر ينتظرها في ممر المستشفى، بديل يؤدي المشاهد البهلوانية نيابة عن بطل الفيلم. لعلها ممثلة من دون أن تعرف، بطلة بالغصب منها... وما زال المخرج يطمع بمشاهد إضافية. لا يريد لملاك الموت أن يأتي على غفلة... هذا عمرك يا تاج الملوك عيشيه حتى الثمالة» (كجه جي، ٢٠١٧، ص ٩-١٧).

وهنا تتحول الحياة نفسها إلى مشهد تخييلي، ويكون التخييل – بمعناه السينمائي – هو الإطار الذي تُفهم من خلاله التجربة الإنسانية برمتها. وهذا يعكس وعياً عميقاً بطبيعة الوجود الإنساني في العصر الحديث، حيث باتت الحياة تُعاش وتُفهم من خلال وسائطها التمثيلية.

٣. تخييل الغائب واستحضار المفقودين

تعتمد كجه جي أيضاً على تقنية تخييل الغائب، حيث تستحضر شخصيات مفقودة أو راحلة عبر المخيلة، وتخلق حوارات ولقاءات افتراضية تعوض غيابها الفعلي. وهذه التقنية تؤدي وظيفة سيرية ونفسية في آن: فهي من جهة تعبّر عن شوق الساردة إلى من فقدتهم، ومن جهة أخرى تملأ فراغات الذاكرة وتُرمّم ثغرات السيرة الذاتية.

في رواية طشاري، تتخيل الطبيبة العجوز (وردية إسكندر) حضور جميع أفراد عائلتها المشتتين في لقاء افتراضي في قصر الأليزيه بباريس:

«لو ركبت هندة الطائرة من كندا ورافقتها إلى الأليزيه. لو حضر ابنها بساق من تلك الجزيرة النائية وتأبط ذراعها. لو صعدت ياسمين إلى أعلى برج في دبي ونطت إليها. لو جاء أهالي الديوانية الذين كانت تعرفهم...» (كجه جي، ٢٠١٣، ص ١٦).

وهذا التخييل الاستحضاري يعبّر عن حلم اللقاء الذي يستحيل تحققه في الواقع بسبب شتات العائلة، ويجعل التخييل وسيلة للتعويض العاطفي عن الفقد والغياب. وتتكرر الآلية ذاتها في رواية سواقي القلوب، حيث يخاطب الراوي صديقه الغائب (زمزم) في مشهد متخيل:

«أتخيلك يا زمزم تنحني أمامي وتقول لي مرحباً، بطريقتك الفاجرة: أهلا بك في جمهورية طريبيل المستقلة أيُّها الديك العائد إلى المزبلة!» (كجه جي، ٢٠٠٥، ص ٩).

فالحوار المتخيل هنا ليس مجرد لعبة سردية، بل هو تعبير عن علاقة متوترة بين شخصين، وعن رغبة في مواجهة الغائب وحلّ ما علق بينهما من خلافات، وهو ما تتيحه الكتابة التخييلية دون الحاجة إلى لقاء فعلي. وفي رواية لورنا: سنواتها مع جواد سليم، تستخدم الكاتبة التخييل لترميم شخصية الجد المجهول بوب بولينو، حيث تبدأ السرد بعبارة صريحة: «أتخيل القصة تبدأ هكذا، مثل شريط سينمائي بالأسود والأبيض» (كجه جي، ١٩٩٨، ص ١٥). وهنا يكون التخييل وسيلة لملء فراغ معرفي في السيرة العائلية، إذ لا توجد وثائق عن هذه الشخصية، فتضطر الكاتبة إلى تخييل ملامحها وحكايتها، مع إقرارها الصريح بطابع هذا التخييل.

ثانياً: آليات المرجعية السيرية والتوثيق

١. التوثيق بالوثائق الرسمية والأرشيف

تعد تقنية التوثيق بالوثائق الرسمية من أبرز سمات الكتابة السيرية في روايات كجه جي، حيث تدرج نصوصاً وثائقية حقيقية داخل المتن الروائي، مما يمنح السرد صدقاً مرجعياً ويعزز الطابع السيري للنص. وهذه التقنية تجعل النص أقرب إلى السيرة الذاتية التاريخية منها إلى الرواية التخييلية المحضة، وتُذكّرنا بما قاله جيرار جنيت عن الفرق بين العمل التخييلي والعمل التوثيقي: فالأول يقوم على الابتكار، والثاني على نقل المادة الوثائقية الجاهزة (Genette, 1991, p. 227).

وفي رواية النبيذة، تورد الكاتبة النص الكامل لكتاب رسمي صادر عن وزارة الخارجية العراقية عام ١٩٤٧، يسهّل مهمة تاج الملوك الصحفية في الدول العربية:

«وزارة الخارجية الدائرة السياسية شعبة الدعاية رقم الكتاب ٣٧١٠، بغداد في ١٤ آب ١٩٤٧ إلى المفوضيات الملكية العراقية في بيروت، دمشق، القاهرة، عمان. إلى القنصلية الملكية العراقية العامة في القدس. تروم الآنسة تاجي عبد المجيد صاحبة مجلة الرحاب السفر إلى سوريا ومصر ولبنان وفلسطين وشرق الأردن لأغراض صحفية...» (كجه جي، ٢٠١٧، ص ٥٢).

إن إدراج مثل هذه الوثيقة – بتاريخها الدقيق ورقمها وتسلسلها الإداري – ليس مجرد إضافة زخرفية، بل هو إجراء سيري توثيقي يثبت وقائع حياة الشخصية ويجعلها قابلة للتحقق، مما يخلق نوعاً من الميثاق السيري. فالقارئ إزاء هذا النص ليس أمام تخييل محض، بل أمام وثيقة تاريخية حقيقية تتقاطع مع السرد التخييلي (عبود، ٢٠١٥، ص ٥).

وتتكرر هذه الآلية في رواية لورنا، حيث تستند السرد إلى سيرة حقيقية للفنانة لورنا هيلز وزوجها النحات جواد سليم، وتوثق تواريخ ومحطات دقيقة من حياتهما: ميلاد لورنا في شفيلد عام ١٩٢٨، دراستها في كلية سليد بلندن عام ١٩٤٥، لقائها بجواد سليم عام ١٩٤٦، ووفاته في ٢٣ كانون الثاني ١٩٦١ (كجه جي، ١٩٩٨، ص ١٥–١٦، ٢١، ٧٨). وهذه الدقة في التوثيق تجعل النص أقرب إلى السيرة التاريخية منه إلى الرواية، وهو ما يعكس نية الكاتبة في تقديم شهادة موثقة عن حياة فنانين عراقيين مهمين.

٢. استعادة الذاكرة وتدوين ياقوت العمر

تمثل استعادة الذاكرة محوراً مركزياً في مشروع كجه جي السيري، حيث تتحول الكتابة إلى عملية إنقاذ للذكريات من النسيان، وإعادة بناء للماضي في الحاضر. وقد عبّرت الكاتبة عن هذه الرؤية بوضوح على لسان ساردة طشاري، التي تخاطب صاحبة السيرة (وردية) قائلة:

«ديري بالك يا عيني وأنت تكتبين وتشطبين وتراجعين وتستفسرين وتفركين جبهتك تأملاً، أو ربما مللاً من صداع الحكاية. ديري بالك لأن هذا ياقوت عمري. إن حياتي من دونه هباء» (كجه جي، ٢٠١٣، ص ٢٤).

فالذاكرة هنا ليست مجرد ماضٍ منقضٍ، بل هي ياقوت العمر أي جوهره وخلاصته، والكتابة هي الوسيلة الوحيدة لإنقاذ هذا الياقوت من الضياع. وهذا يعكس تصوراً عميقاً للعلاقة بين الكتابة والذاكرة، حيث تصير السيرة الذاتية فعلاً وجودياً يمنح الحياة معناها.

وتتكرر هذه الإشارة إلى فعل التذكر والتدوين في رواية سواقي القلوب، حيث يعترف الراوي:

«في طقس خلاب ما زلت عاجزاً عن فك شفرته، حتى وأنا منكب الآن على هذه الأوراق، أروي الحكاية بعد سنوات من غيابها» (كجه جي، ٢٠٠٥، ص ٤٩).

فالمسافة الزمنية بين وقوع الحدث وتدوينه (بعد سنوات من غيابها) تمنح السرد طابعاً تأملياً، وتجعل الكتابة فعلاً معرفياً لا مجرد تسجيل. السارد هنا لا ينقل ذكرياته فحسب، بل يحاول فك شفرتها وفهم معناها، وهذا هو جوهر المشروع السيري كما تصوره بول ريكور الذي يرى أن السيرة الذاتية هي محاولة لفهم الذات عبر استعادة ماضيها (Ricoeur, 1983, p. 134).

٣. سيرة الهجرة والشتات: التوثيق الاجتماعي والتاريخي

تتخذ المرجعية السيرية في روايات كجه جي بُعداً اجتماعياً وتاريخياً، حيث تتجاوز سيرة الفرد إلى توثيق تحولات المجتمع العراقي وهجراته القسرية. وهذا البعد التوثيقي جعل نقاداً مثل ضياء خضير يصفون رواياتها بأنها لا تذهب نحو ذلك الماضي لتستعيد حكاياتها وتجاربها الشخصية فيه فقط، بل أيضًا لإعادة كتابة تاريخ البلد الحديث.

وتتجلى هذه السيرة الجمعية بوضوح في رواية طشاري، التي يشتق عنوانها من الكلمة العراقية التي تعني الطلقة المتشظية، في إشارة إلى تشتت العائلة العراقية في المنافي (الطائي وآخرون، ٢٠٢٤، ص ٤٤٠). تسرد الكاتبة تاريخ عائلة وردية الطبيبة، من انتقالها من بيتها القديم في شارع نينوى إلى بغداد، إلى هجرتها القسرية إلى فرنسا:

«يبيع الأب بيته العتيق في شارع نينوى ويهاجر مع زوجته وخمسة من الأبناء... وهناك على نفقة الجيش، سيدرس سليمان في كلية الحقوق... أما البنت الصغرى المنطوية الهزيلة الخجول... فقد كمنت لهم حيث لا يتوقعون ودخلت كلية الطب. صارت أول دكتورة في العائلة» (كجه جي، ٢٠١٣، ص ٢٩-٣٠).

وهنا تتداخل السيرة الفردية (قصة وردية التي أصبحت أول طبيبة في العائلة) مع السيرة الاجتماعية (تاريخ الهجرة من الريف إلى المدينة، وتغير أنماط التعليم والعمل). وهذا التداخل يعكس رؤية الكاتبة للفرد كجزء من نسيج اجتماعي وتاريخي، وأن سيرته لا تنفصل عن سياقها الجماعي.

وتأخذ السيرة التوثيقية بعداً إحصائياً في المقطع نفسه، حيث تسجل الكاتبة أعداد الطبيبات الرائدات في العراق:

«معها في الصف عشرات الطلاب وثلاث عشرة طالبة، لم تبق منهن عند التخرج سوى ثمان مارسن المهنة ولم تتسرب أي منهن إلى وظيفة مكتبية وإدارية، حتى بعد أن تزوجن وصرن أمهات. أحببن الطب وخدمن المرضى حتى التقاعد وحتى الموت» (كجه جي، ٢٠١٣، ص ٧٩).

هذا التسجيل الدقيق لأعداد الطبيبات الرائدات يحوّل السيرة الفردية إلى وثيقة تاريخية عن دور المرأة العراقية في مهنة الطب، ويُخضِع السرد الروائي لمنطق التوثيق الاجتماعي.

٤. توظيف ضمير المتكلم والهوية السردية

يلاحظ النقاد أن إنعام كجه جي تستخدم ضمير المتكلم في أعمالها، وهو ما يعطي انطباعاً للقارئ بأن الحدث حقيقي وكأن السارد ينطق بلسانه من واقع تجربته. وهذا التوظيف لضمير المتكلم ليس مجرد خيار تقني، بل هو علامة سيرية بارزة، إذ يجعل السارد متطابقاً مع الشخصية الرئيسية، ويعزز إحساس القارئ بأنه أمام شهادة شخصية لا أمام تخييل محض. غير أن استعمال ضمير المتكلم، وإن كان شائعاً في السيرة الذاتية، لا يكفي وحده لإثبات الطابع السيري، إذ يمكن أن يكون مجرد تقنية سردية في رواية تخييلية محضة (صالح، ٢٠١٨، ص ٩).

وتتجلى هذه الآلية في رواية الحفيدة الأميركية، حيث تروي زينة بهنام الساعور سيرة عائلتها بضمير المتكلم، بدءاً من ذكريات طفولتها في الموصل مع جدتها رحمة:

«تهزني جدتي رحمة جيئة وذهاباً بعد أن تجلسني بمواجهتها في حضنها الدافئ... أنظر مسحورة إلى وجهها الأبيض المشرب بالحمرة وأتشبث بساعديها... محفوظات متوارثة من أيام الموصل والبيت الحجري القديم الواقع على جرف النهر، بيت جرجس الساعور» (كجه جي، ٢٠٠٨، ص ١٢–١٣).

فاستعمال «أنا» هنا يخلق حميمية بين الساردة والقارئ، ويجعل التجربة المروية تبدو شخصية وحقيقية. فالكاتب يتحد تماماً مع الراوي عبر الكتابة بضمير المتكلم، ولم يعد ثمة مجال ليعطينا معلومات أو تفسيرات لا يعرفها الراوي (صالح، ٢٠١٨، ص ٩).

وتستخدم كجه جي ضمير المتكلم أيضاً في سياقات توثيقية، كما في رواية لورنا حيث تنقل شهادة لورنا بلسانها عن لحظة وفاة جواد سليم:

«وفي نهار ٢٣ كانون الثاني ١٩٦١، بينما كنت أقف إلى جوار سريره أحمل بيدي قنينة المغذي، وقد وقف الطبيبان الصديقان سالم الدملوجي وخالد القصاب في الجهة المقابلة يتباحثان فيما يمكن عمله لإنقاذ حياته، لفظ جواد أنفاسه الأخيرة في صمت وهدوء» (كجه جي، ١٩٩٨، ص ٧٨).

فهنا لا يقتصر ضمير المتكلم على السرد، بل يمنح النص صفة الشهادة الحية، حيث تتحدث لورنا عن تجربتها الخاصة في لحظة فارقة من حياتها، مما يعزز البعد السيري التوثيقي للنص.

ثالثاً: التداخل بين المرجعية والتخييل – نحو «التخييل المرجعي»

بعد هذا الفصل التحليلي بين آليات التخييل وآليات المرجعية، يتضح أن العلاقة بينهما في أعمال كجه جي ليست علاقة تضاد، بل علاقة تكامل. فالتخييل لا يلغي المرجعية، بل يعيد تشكيلها؛ والمرجعية لا تقيد التخييل، بل تمنحه مادته. وهذا التداخل هو ما يجعل مفهوم «التخييل المرجعي» أنسب من «التخييل الذاتي» لوصف هذه الأعمال.

وتتجلى هذه الخصيصة الهجينة في رواية لورنا، حيث تستند الرواية إلى سيرة حقيقية للفنانة لورنا هيلز، لكنها في الوقت نفسه تتضمن تخييلاً لشخصيات وأحداث غير موثقة، مثل شخصية الجد بوب بولينو التي تعترف الكاتبة بتخييلها. فالنص يتحرك بين القطبين: التوثيق الدقيق لحياة لورنا وجواد سليم، والتخييل الحر لملء فراغات الذاكرة العائلية. وكما لاحظ الباحثون، فإن الرواية السيرذاتية ليست سيرة ذاتية محضة لخلوها مما سمّاه فيليب لوجون بالميثاق السيرذاتي الذي يفرض حسب رأيه وجود اتفاق مشترك بين المؤلف والقارئ على تحديد جنس ما يقرأ عبر التطابق المعلن بين المؤلف والشخصية (صالح، ٢٠١٨، ص ٥). ففي روايات كجه جي، لا يوجد تطابق تام بين المؤلفة والشخصيات، بل ثمة مسافة تخييلية تمنح النص حرية إعادة التشكيل والتأويل.

ويمكن النظر إلى التخييل في أعمال كجه جي ليس كبديل عن السيرة الذاتية، بل كاستراتيجية سيرية بحد ذاتها. ففي حالات كثيرة، تلجأ الكاتبة إلى التخييل لأن الذاكرة عاجزة عن تذكر التفاصيل، أو لأن الوثائق مفقودة، أو لأن التجربة مؤلمة بحيث لا يمكن التعبير عنها مباشرة. فالكاتبون يلجأون إلى التخييل اعترافاً بعدم قدرتهم على قول الحقيقة الخالصة (عبود، ٢٠١٥، ص ٧).

وفي رواية طشاري، تعبّر الساردة عن هذه المعضلة بوضوح:

«أسمع كل التفاصيل. إنها اللحم الذي يصنع جسد القصيدة وبدونها يبقى شعري هيكلاً فارغاً ولغتي عصا عجفاء» (كجه جي، ٢٠١٣، ص ٦٩).

فالتفاصيل الحياتية هي اللحم الذي يمنح السرد جسده، وبدونها تبقى اللغة جافة وهيكلية. لكن هذه التفاصيل نفسها لا تأتي كاملة من الذاكرة، بل تحتاج إلى تخييل يعيد بناءها ويمنحها التماسك. وهكذا يصير التخييل جزءاً من عملية السيرة الذاتية، لا نقيضاً لها.

وتتضح هذه الاستراتيجية في رواية النبيذة، حيث تستعيد تاج الملوك سيرتها الطويلة من خلال تقنية الاسترجاع التي تجعل الماضي حاضراً، لكنها في الوقت نفسه تخيّل بعض المشاهد وتصوغها بلغة سينمائية. فالسيرة الذاتية هنا ليست نقلاً حرفياً للواقع، بل هي إعادة بناء تخييلية تمنح التجربة شكلاً فنياً.

ويمثل التداخل بين الذاكرة الفردية والتاريخ الجمعي سمة جوهرية في روايات كجه جي، حيث تتقاطع سيرة الشخصيات مع التحولات الكبرى التي شهدها العراق في القرن العشرين: من الملكية إلى الجمهورية، ومن الحروب إلى الحصار والاحتلال. وهذا التداخل يعكس رؤية الكاتبة للفرد كجزء من تاريخه، وللسيرة الذاتية كمدخل لفهم التاريخ.

ففي رواية النبيذة، ترتبط سيرة تاج الملوك بأحداث تاريخية كبرى: محاولتها اغتيال الرئيس الجزائري أحمد بن بلة (كجه جي، ٢٠١٧، ص ٩-١٠)، عملها كصحفية وإصدارها مجلة الرحاب في أربعينيات القرن الماضي واستحصالها على كتاب رسمي من وزارة الخارجية العراقية لتسهيل مهمتها الصحفية (كجه جي، ٢٠١٧، ص ٥١-٥٢)، زواجها من الضابط الفرنسي سيريل شامبيون واستثماره لماضيها ومعلوماتها لصالح المخابرات الفرنسية (كجه جي، ٢٠١٧، ص ٥٩-٦٢)، وتنقلاتها بين إيران والعراق وفرنسا التي أوصلتها إلى إتقان الفارسية والكردية والتركية والأشورية وشيء من الأرمنية (كجه جي، ٢٠١٧، ص ٥٩). وهذه المحطات الفردية ليست منفصلة عن التاريخ، بل هي جزء منه، بل إن بعضها – كمحاولة اغتيال الرئيس بن بلة – يشكل حدثاً تاريخياً بحد ذاته.

وتتكرر هذه الرؤية في رواية الحفيدة الأميركية، حيث ترتبط سيرة عائلة زينة بهنام الساعور بالتحولات السياسية في العراق: اضطهاد الأب المذيع الإذاعي، تعذيبه بسبب دعابة سياسية، ثم هجرة العائلة إلى أميركا. يصف المقطع لحظة الاعتقال:

«دقوا على باب بيتهم في حي الأمين في الثالثة بعد الظهر... دخلوا وشتائمهم تتقدمهم: وين العندليب الأسمر؟ وين أبوك القواد؟... غاب ثلاثة أسابيع فحسب، لكنها كانت ثلاثة دهور... عاد غير قادر على الكلام، محطم الأسنان، تسيل دموعه بدون توقف... أجلسوه إلى طاولة وهو عار، ونصبوا أمامه كاميرا تلفزيونية وأعطوه أوراقاً مكتوبة لقراءة النشرة. وكان الخبر الأول عن إعدام المذيع صباح شمعون بهنام شنقاً حتى الموت» (كجه جي، ٢٠٠٨، ص ٨١-٨٣).

فهنا تتحول السيرة الذاتية للعائلة إلى وثيقة تاريخية عن القمع السياسي في العراق، وعن هجرة المسيحيين العراقيين قسراً. والساردة (زينة) لا تروي قصتها الشخصية فحسب، بل تروي قصة جيل كامل من العراقيين الذين اقتلعتهم السياسة من أرضهم.

وهذا البعد التوثيقي جعل نقاداً مثل ضياء خضير يؤكدون أن روايات كجه جي لا تذهب نحو ذلك الماضي لتستعيد حكاياتها وتجاربها الشخصية فيه فقط، بل أيضًا لإعادة كتابة تاريخ البلد الحديث، أو مقاطع محددة منه.

الخاتمة

تعتبر روايات إنعام كجه جي الخمس (النبيذة ولورنا: سنواتها مع جواد سليم وسواقي القلوب والحفيدة الأمريكية وطشاري) من ضمن النماذج الرائدة للكتابة السيرذاتية في الأدب العراقي المعاصر، حيث تتشابك المرجعية السيرية مع التخييل في نسيج سردي متماسك يعكس تشظي تشتت الذات العراقية في زمن الشتات والمنفى.

لقد انتهى هذا البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن اختصارها في النقاط التالية:

أولاً: تتضح الصفة الأبرز في سرديات كجه جي في مقدرتها على المزج العضوي بين المرجعية السيرية والتخييل، في ما يمكن تسميته بـ«التخييل المرجعي». فهي تأخذ من المرجعية السيرية تفاصيلها الواقعية والمرجعية، ومن التخييل حرية إعادة تكوين الواقع وتخطي حدوده، دون أن تلتزم بميثاق التطابق الصارم بين المؤلف والشخصية كما اشترطه فيليب لوجون. وهذا المفهوم يقدم إطاراً إجرائياً أكثر دقة لوصف هذه الأعمال، ويحل الالتباس النقدي الذي يحيط بمصطلح التخييل الذاتي.

ثانياً: تقوم كجه جي بتوظيف مجموعة متنوعة من تقنيات التخييل السيري، وهي متراوحة بين التخييل الميتاقصي الذي يكسر الجدار الرابع بين المؤلف والشخصية (كما في سواقي القلوب والحفيدة الأميركية)، والتخييل الرمزي والأسطوري الذي يمثل التجارب الجمعية في صور مكثفة (كما في أسطورة طير اليبابيد في طشاري)، وتخييل الغائب إلى جانب استحضار المفقودين (كما في سواقي القلوب وطشاري ولورنا). وهذا التنوع التقني يُؤدي إلى إغناء النص السردي ويجعله مفتوحاً على مستويات متعددة من التأويل.

ثالثاً: إن أساليب المرجعية السيرية في أعمال كجه جي تتنوع بين التوثيق بالوثائق الرسمية والأرشيف (كما في النبيذة)، واستعادة الذاكرة وتدوين ياقوت العمر (كما في سواقي القلوب وطشاري)، إلى جانب توثيق سيرة الشتات والهجرة بأبعادها التاريخية والاجتماعية (كما في الحفيدة الأميركية وطشاري)، وتوظيف ضمير المتكلم كعلامة سيرية تزيد من صدق السرد (كما في كافة الروايات).

رابعاً: تُبرز الأعمال وعياً ميتاسردياً مرتفعاً بفعل الكتابة ذاتها، حيث تتكرر الإشارات إلى عملية التأليف والتوثيق، وإلى الدور الذي تلعبه الكاتبة في تشكيل مصائر الشخصيات، مما يضع المتلقي في موقف نقدي يتساءل فيه عن نطاق الحقيقة والخيال، وعن مقدرة السرد على احتواء الواقع الصعب والمعقّد للهوية والشتات والمنفى. وهذا الوعي الميتاسردي يؤدي إلى جعل نصوص كجه جي أنموذجاً هاماً للرواية السيرذاتية كما قام جيرار جنيت وفيليب لوجون بتعريفها.

خامساً: إن أعمال كجه جي تعكس تحولات الذات العراقية في زمن الشتات والمنفى، عبر استرجاع الذكريات الجماعية والفردية، وتوثيق محطات الهجرة الإجبارية، وإعادة بناء الهوية في فضاءات متعددة الثقافات. وهذا الجانب التوثيقي يعطي أعمالها قيمة اجتماعية وتاريخية، بالإضافة إلى قيمتها الأدبية، ويجعلها ميثاق حي لتجربة التهجير العراقية في العقود المنصرمة.

سادساً: بالإمكان القول إن التخييل المرجعي في أعمال إنعام كجه جي يتخطى كونه تقنية سردية فقط، ليغدو رؤية وجودية تعبر عن انقسام الذات بين أوطانها المتعددة، وبين ذاكرتها وحاضرها، وبين الحقيقة التي تحياها والخيال الذي تعيد به تكوين عالمها. وهذه الرؤية تجعل أعمالها تنتمي إلى ما يطلق عليه بأدب المنفى وأدب الذاكرة، حيث تتداخل السيرة الفردية مع التاريخ الجمعي، وسط التخييل يتحول إلى وسيلة للبقاء والخلق والمقاومة.

وأخيراً: تؤكد أعمال إنعام كجه جي أن الصلة بين المرجعية السيرية والتخييل ليست صلة تضاد أو تعارض، إنما صلة تكامل وتفاعل خلّاق، يعطي النص الروائي عمقاً وجمالية وصدقية، ويجعله فضاءً مفتوحاً لإعادة القراءة والتأويل. فالذاكرة تعطي الخيال مادته، والخيال يعطي الذاكرة حياة جديدة تتخطى حدود المكان والزمان. وهذا ما يجعل من أعمال كجه جي إضافة نوعية إلى السرد العربي المعاصر، ومساهمة هامة في تطوير أشكال وصور التعبير عن الهوية والذات في عصر العولمة والهجرات الإجبارية والقسرية.

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية

أشهبون، عبد المالك. (٢٠١٩). التَّخَيُّل السّير ذاتي في السرد العربي (التركيب والدلالة). مجلة أبوليوس، ٦(٢)، ٢٤-٣٥.

بن الشيخ، عبد الغني. (٢٠٠٩). التخييل الروائي وخدع التمويه السردي. مجلة الآداب، (١٠).

بنكراد، سعيد. (٢٠٠٨). السرد الروائي وتجربة المعنى. المركز الثقافي العربي.

جيني، لوران. (٢٠١٢). الخيال الذاتي (محمد عدنان، مترجم). اتحاد الكتاب العرب.

خالد، هاجر. (٢٠١٩). سيميائية المكان في رواية لإنعام كجه جي. مجلة الأندلس، ١٤(٤)، ٨٠-١٣٠.

دومة، خيري. (٢٠٠٣). رواية السيرة الذاتية الجديدة (قراءة في بعض روايات البنات في مصر التسعينات). مجلة نزوى، (٣٦).

صالح، فرح مهدي. (٢٠١٨). الرواية السيرذاتية (روايات علي بدر أنموذجًا). جامعة القادسية، كلية التربية.

عبود، أوريدة. (٢٠١٥). التخييل الذاتي في العملية السردية بين المفهوم والتأسيس. مجلة العلوم والدراسات الإنسانية – المرج، (٤١)، ١-٨.

الغامدي، صالح معيض. (٢٠١٣). كتابة الذات (دراسات في السيرة الذاتية) (ط١). المركز الثقافي العربي.

الطائي، يوسف، وآخرون. (٢٠٢٤). دلالة العواطف في روايات إنعام كجه جي من منظور السيميولوجيا – رواية طشاري أنموذجا. مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، ١(٤٠)، ٤٢٧-٤٦٣.

كجه جي، إنعام. (١٩٩٨). لورنا: سنواتها مع جواد سليم. دار الجديد.

كجه جي، إنعام. (٢٠٠٥). سواقي القلوب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
كجه جي، إنعام. (٢٠٠٨). الحفيدة الأميركية. دار الجديد.
كجه جي، إنعام. (٢٠١٣). طشاري. دار الجديد.
كجه جي، إنعام. (٢٠١٧). النبيذة. دار الجديد.
كريس، نانسي. (٢٠٠٩). تقنيات كتابة الرواية (زينة جابر إدريس، مترجم). الدار العربية للعلوم ناشرون.
لحمر، حليمة. (٢٠٢٥). الميتاقص في رواية أشجار القيامة لبشير مفتي. مجلة اشكالات في اللغة والأدب، ١٤(١).
محمد، عائشة. (٢٠٢١). تحولات المكان في رواية إنعام كجه جي طشاري أنموذجا. مجلة القادسية للآداب والعلوم التربوية، ١(٤)، ٣٤١-٣٥٤.
ويليك، رينيه، ووارين، أوستن. (١٩٨٧). نظرية الأدب (محي الدين صبحي وحسام الخطيب، مترجمين). المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ثانياً: المراجع الأجنبية

Doubrovsky, S. (1977). Fils. Éditions Galilée.
Genette, G. (1991). Fiction et diction. Éditions du Seuil.
Lejeune, P. (1975). Le Pacte autobiographique. Éditions du Seuil.
May, G. (1979). L'Autobiographie. Presses Universitaires de France.
Ricoeur, P. (1983). Temps et récit (Vol. 1). Éditions du Seuil.