الآداب
المجلد: 25، العدد: 01، ديسمبر 2025
الصفحات: 253 – 269
ISSN 1111 – 4908 EISSN 2588 – 2228

التخييل الذاتي بين مرجعية دبروفسكي وتخييلية كولونا
"دم الغزال" لمرزاق بقطاش أنموذجا

Autofiction between Doubrovsky's Referentiality and Colonna's Fictionalization: The Novel of "The Blood of the Gazelle" by Merzak Baktach as a Model

أ. خليل بومعزة [1]

[1] جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1 – الجزائر، khalilboumaza@umc.edu.dz

تاريخ الإرسال: 2023/10/30 تاريخ القبول: 2025/11/23 تاريخ النشر: 2025/12/11

ملخص:

تروم هذه الدراسة بلوغ هدفين؛ أولهما توضيح مفهوم التخييل الذاتي عند علمين من أعلام التنظير الفرنسي في هذا الموضوع، وهما سيرج دبروفسكي، وفانسون كولونا، وإزالة بعض الارتباك النظري الذي يظهر في بعض المقالات التي تشتغل عليه، وثانيهما تطبيق معايير هذه الكتابة على مدونة جزائرية لكاتب مرموق هو مرزاق بقطاش، حيث تستجيب روايته (دم الغزال)، في تقديرنا، إلى بعض من هذه المعايير التي دعا إليها هذان المنظران.

كلمات مفتاحية: التخييل؛ الذات؛ المرجع؛ السرد؛ الهوية.

Abstract:

This study aims to accomplish two goals: first, to clarify the concept of autofiction based on the ideas of two leading French theorists in this field, Serge Doubrovsky and Vincent Colonna, and to clear up some of the theoretical confusion found in certain articles on the topic; and second, to apply the criteria of this writing style to an Algerian work by a well-known author, Merzak Bagtache. In our view, his novel Blood of the Gazelle fits some of the criteria suggested by these two theorists.

Keywords: *Fiction; self; reference; narrative; identity.*

المؤلف المراسل: خليل بومعزة.

مقدمة:

أثير الحديث في المشهد النقدي الغربي منذ بضعة عقود، حول التخييل الذاتي ومنزلته الأجناسية، وهل يستجيب لشروط الجنس الأدبي أم هو طريقة جديدة في الكتابة الروائية، تغرف من جنسي السيرة الذاتية والرواية؟ وسجلت هذه العقود القريبة نقاشا كبيرا بين الدارسين والنقاد، في فرنسا خاصة، فقد سعوا لمحاصرة مفهوم هذا المصطلح الجديد، ووضع تعريف له يحدد معالمه ويمنع حدوده، ويميزه عن باقي كتابات الأنا التي شاعت في الأدب، واتسع أفق البحث فيها في القرن السابق، لكن تعريفات هذا المصطلح الجديد اختلفت وتنوعت، وتعارضت إلى حد صار معها المفهوم يدل على الشيء ونقيضه.

ولم يصل التأثر بهذا المفهوم الجديد إلى الساحة الأدبية والنقدية العربية، إلا في أواخر القرن السابق، ولوحظ عند الروائيين المغاربة تحديدا، حيث ظهرت ممارسة سردية جديدة، يعيّنها أصحابها على صفحة الغلاف بالتخييل الذاتي، كنوع أدبي جديد يحاول تثبيت معالمه، أو يحاول أن يراكم من الإنتاج الأدبي والتلقي القرائي كماً يسمح له بتثبيت مكانة أجناسية جديدة. والحقيقة أن المفهوم نفسه في بيئته الغربية، لم يصل إلى هذه المكانة الأجناسية المنشودة، وبقي يتشكل في إطار نمط جديد من الكتابة، تسمح بحضور المؤلف داخل النص الذي تتجاذبه المرجعية والتخييل في آن واحد.

من هنا، تبرز إشكالية هذه الدراسة، وتتجلى في التساؤلات الآتية: ما هو هذا المفهوم الجديد؟ وما هي الاتجاهات التي سلكها لتحقيق وجوده؟ وهل الحديث هنا عن جنس نظري يدعو له منظروه أم هو جنس تاريخي يمكن استنباط شروطه من السرود القديمة؟ وهل ساير المشهد الأدبي الجزائري هذا المفهوم الجديد وحققه في نصوصه الروائية؟ وهل تستجيب له رواية (دم الغزال) لمرزاق بقطاش؟

1. تعريف التخييل الذاتي (L'autofiction):

ليس من السهل أن نقف على مفهوم واضح للتخييل الذاتي، لأن هذا المصطلح الجديد تناوله عديد الدارسين، أو لنقل المنظرين الأوائل، من زوايا مختلفة فتشكلت له عدة مفاهيم، لكننا من خلال تتبع تطور مفهوم هذا المصطلح الجديد، يمكن أن نحدد بعض المعايير التي تقوم عليها بعض هذه التعريفات، ولعل من المجدي أن نركز على المفهوم عند منظرين اثنين يعدان من أبرز منظري التخييل الذاتي، وهما **سيرج دبروفسكي**، و**فانسون كولونا**

1.1 التخييل الذاتي عند سيرج دبروفسكي:

يتفق جميع الدارسين على أن الناحت الأول لمصطلح التخييل الذاتي هو الكاتب الفرنسي **سيرج دبروفسكي** (**Serge Doubrovsky**) الذي كان يعمل مدرسا في إحدى الجامعات الأمريكية، وظهر هذا المصطلح في الرواية التي أخرجها بعنوان (خيوط) (Fils) سنة 1977، عندما كتب فيما يسمى بالصفحة الرابعة من الغلاف "**سيرة ذاتية؟ لا. إنها امتياز خاص بعظماء هذا العالم، في نهاية حياتهم وفي أسلوب جميل. تخييل أحداث ووقائع حقيقية بشكل دقيق؛ إذا شئنا تخييل ذاتي بأن عهدنا بلغة المغامرة إلى مغامرة اللغة، خارج التعقّل وخارج تراكيب الرواية التقليدية والجديدة**"[1]، والحقيقة أن ذكر **دبروفسكي** لمصطلح التخييل الذاتي هنا لم يأت عشوائيا أو اعتباطيا وإنما كان بقصدية وبوعي نقدي، لأنه حاول بهذا المصطلح تحقيق الاحتمال الذي تحدث عنه **فيليب لوجون** (**Philippe Lejeune**)، ولم يجد بين يديه ما يحققه من النصوص، وهو حضور المؤلف باسمه الذي يطابق الشخصية داخل الرواية، يقول: "**هل يمكن لبطل رواية معلن باعتباره بطلا، أن يأخذ نفس اسم المؤلف؟ لن يحول أي شيء دون أن يتحقق ذلك**"[2]، فأراد **دبروفسكي** أن يحقق ذلك، وقد صرّح بهذه النيّة في رسالة إلى **فيليب لوجون**[3]، هو إذن، يريد أن يفتح أفقا جديدا للسيرة الذاتية وللرواية معا، حيث يزاوج بين سرد الأحداث الحقيقية المرجعية وبين التخييل الروائي، ويحقق ذلك بميثاق روائي وليس ميثاقا سيرذاتيا، وقد حاول **دبروفسكي** بعد ذلك أن يؤصل للمفهوم في دراستين منفصلتين أصدرهما سنة 1979 وسنة 1980[4]، وقد أثار مصطلح التخييل الذاتي بما رافقه من المفهوم الدبروفسكي له، فضول الكثير من الباحثين وعلى رأسهم **فانسون كولونا** (**Vincent Colonna**) الذي قدم أطروحة دكتوراه بإشراف **جيرار جينيت** (**Gérard Genette**) حول الموضوع، بعنوان: التخييل الذاتي (محاولات حول تخييل الذات في الأدب)[5] ، ويستنبط **كولونا**[6] من التصريح السابق الذي أدلى به **دبروفسكي** في كتابه (خيوط) أربع مواصفات:

أ . صفة وظيفية تتمثل في كون السيرة الذاتية خاصة بتسجيل حياة المشاهير، لأن في حياتهم ما هو جدير بالذكر، بينما يلجأ إلى التخييل الذاتي الناس العاديون ليسردوا ما شاؤوا من حياتهم، ولا رقيب عليهم ما دام سردهم مخلوطا بالخيال.

ب . صفة موضوعاتية تتمثل في أن التخييل الذاتي يشترك مع أنواع الكتابة السيرذاتية في الموضوع، من حيث الاعتماد على المرجع في سرد الحقائق الواقعية، لكنه يبتعد عنها من حيث عدم اعترافه بالسجل المرجعي.

ج . صفة شكلية تتمثل في أن اللغة تلعب دورا أساسيا في إلباس السرد الذاتي بلباس التخييل، ويسميها **دبروفسكي** مغامرة اللغة، حيث تصبح اللغة هي المرتكز في انزياح النص عن سجله المرجعي، والحقيقة أن هذه الصفة غير محددة المعالم، يدخل في إطارها الأسلوب والتقنيات السردية وآليات التخييل وغيرها، ويمكن أن نذكر هنا تقنية الميتاسرد والمرآوية والتشظي والتناص وغيرها.

د . صفة أجناسية وهذه الصفة هي التي تحقق الاحتمال الذي تحدث عنه **فيليب لوجون**، حيث يجنس العمل الأدبي بجنس الرواية، ولكن يظهر فيه المؤلف باسمه مطابقا للبطل، ومن هنا تصبح شخصية المؤلف الحقيقي المرجعي شخصية تخييلية داخل السرد، والحقيقة أن بعضا ممن يتعرض إلى هذا الموضوع، لا يعطون أهمية لهذه الصفة، وهي صفة يجمع عليها كل المنظرين، إذ لا بد من تجنيس العمل بجنس الرواية، لأن هذا التجنيس هو ما يضفي التخييلية على العمل وإن كان مرجعيا.

حاول **كولونا** بهذه الصفات الأربع أن يعطي تصورا شاملا للتخييل الذاتي عند **دبروفسكي**، والحقيقة أن غيره من المنظرين حاول أن يحاصر المفهوم الدبروفسكي، فيستنبط من هذا التصريح في كتاب (خيوط)، أو من تصريحات **دبروفسكي** في لقاءاته أو كتاباته فيعدد للتخييل الذاتي الدبروفسكي عشرة من الشروط، مثلما فعل **فيليب غاسبريني**، حيث حاول تلخيص مفهوم التخييل الذاتي عند **دبروفسكي** بقوله: "**خلاصة القول، حاول دبروفسكي تحديد التخييل الذاتي حسب عشرة شروط:**

1 . تطابق هوية المؤلف الاسمية بالبطل السارد

2 . العنوان الفرعي [التعيين الأجناسي]: "رواية"

3 . أصالة القصة

4 . البحث عن شكل أصيل

5 . كتابة تروم "اللفظية الفورية"

6 . إعادة ضبط إعدادات الزمن الخطي (بالانتقاء، التكثيف، التقسيم الطبقي، التشظي، التشويشات...)

7 . توظيف كبير لحاضر السرد

8 . التعهد بحصر السرد في الأفعال والأحداث الحقيقية

9 . الاندفاع لـ"كشف الذات داخل الحقيقة"

10 . استراتيجية سلطة القارئ[7]

ويمكن القول أن أهم ما في هذه الشروط العشرة هو: هوية المؤلف التي يجب أن تطابق هوية السارد والبطل، وهوية العمل الأدبي ويظهر في التجنيس (رواية) على صفحة الغلاف، والشرط الثالث متعلق باللغة وتقنيات السرد، وقد ينزل بهذه الشروط الدبروفسكية باحث آخر إلى شرطين اثنين، منتقدا بعضها، ومحاولا التخفيف من كثرتها على الروائيين، مثلما فعل **فيليب فيلان** (**Philippe Vilain**)[8] ، إذ قصر هذه الشروط على الهوية الأعلامية المتمثلة في المطابقة بين المؤلف والشخصية الرئيسية، والهوية الأجناسية المتمثلة في تجنيس العمل بجنس الرواية، ولم يسلم الشرط الأول من انتقاده، حيث يرى فيه ظلما كبيرا للكاتب الروائي الذي يشتغل على التخييل الذاتي، لأنه يقيد حريته ولا يجعله يتحدث بصراحة أكبر خوفا من الحرج أو غير ذلك، على خلاف الرواية السيرذاتية التي تطلق يدي الكاتب، أما الشرط الثاني المتمثل في الهوية الأجناسية فيؤكد عليه **فيلان** بإلحاح كبير، حيث يرى أن حضور التخييل في نص التخييل الذاتي لا يكفي، بل لا بد أن يكون هذا الحضور بشكل قصدي، بواسطة التجنيس على صفحة الغلاف وباحترام المؤلف للميثاق الروائي[9]، وبعد هذا يمكن أن نلخص شروط التخييل الذاتي عند **دبروفسكي**، من وجهة نظرنا، في ثلاثة نراها أساسية، وهي:

1 ـ الهوية الأعلامية وتتمثل في تطابق اسم المؤلف مع اسم السارد والبطل، وفي هذا الشرط، لا بد أن يظهر اسم المؤلف في السرد بشكل واضح وصريح لا يقبل التأويل، ولابد أن يحيل الاسم على هوية المؤلف المرجعية.

2 ـ الهوية الأجناسية وتتمثل في تجنيس العمل بجنس الرواية، وهي التي توجه القارئ إلى التخييل في النص من جهة، وترفع الحرج عن المؤلف في سرد حياته بكل حرية، لأن الميثاق الروائي يخلي الكاتب من أية مسؤولية لتحمل أقواله، على عكس ميثاق السيرة الذاتية الذي يجب أن يقوم على الحقيقة، وبموجبه يتحمل الكاتب مسؤولية أقواله داخل السرد.

3 ـ مغامرة اللغة أو التجديد الشكلي بحيث يظهر النص متميّزا عن غيره، بما يمكن أن يحمّله المؤلف من ظواهر لغوية متنوعة، أو بما يوظفه من آليات التخييل وتقنيات السرد التي سبق ذكرها.

1. 2 التخييل الذاتي في مفهوم كولونا:

يختلف **كولونا** عن **دبروفسكي** من حيث المنطلق المنهجي، حيث سعى هذا الأخير إلى إرساء مفهوم نظري لا يقوم على نصوص سردية موجودة بالفعل تحقق نظرته، وإنما أراد بمحاولته سد الفراغ الذي تركه **فيليب لوجون** في جدوله، بينما سعى **كولونا** في اتجاه معاكس تماما، حيث يرى أن المفهوم النظري الذي لا يسنده كم معقول من الإنتاج الأدبي والتلقي القرائي لا يمكن الاعتداد به، ولذلك فهو يؤمن بما هو موجود محقق من نصوص سردية في التاريخ الأدبي، ومن ثَم قام بحثه على استنطاق هذه النصوص السردية القديمة، التي يحضر فيها المؤلف داخل السرد، ولذلك لم يقتنع بالمفهوم الدبروفسكي، بل إنه غيّر في تركيب المصطلح من التخييل الذاتي إلى تخييل الذات[10].

لقد فصّل **كولونا** الحديث عن تخييل الذات وشروطه في أطروحته، بشكل لا يمكن حصره في هذه الدراسة، ولكننا سنحاول الوقوف على أهم هذه الشروط التي استنبطها من استقرائه للسرود القديمة.

لقد حاول **كولونا** حصر هذه الشروط في بروتوكولين اثنين هما: البروتوكول الاسمي (**LE PROTOCOL NOMINAL**)، والبروتوكول الصيغي (**LE PROTOCOL MODAL**)، وفصّل الحديث عن كل بروتوكول على حدة.

1. 2. 1 البروتوكول الاسمي (Le Protocol Nominal)

يبدأ **كولونا** أوّلا بالروتوكول الاسمي[11]، ويظهر فيه أنه لا يتقيد بالمطابقة بين اسم المؤلف والسارد والبطل، بل يبحث عن الآليات التي يوظفها الكتّاب من أجل التخفي خلف الشخصيات في السرد، وهنا الاختلاف الجوهري بينه وبين **دبروفسكي**، حيث يجعل **كولونا** هذا البروتوكول مواصفة تخييلية، أين يحاول المؤلف الابتعاد عن ذاته بعدم ذكر اسمه من جهة، ويعمل على دفع القارئ إلى الربط بين الاسم الذي وظفه في السرد، واسم المؤلف من جهة ثانية، ويمكن أن يتحقق هذا الشرط على ثلاثة مستويات:

أ ـ من حيث الشكل[12]:

يحقق المؤلف هذا المستوى بتقنية التلاعب باسمه أو باسم الشخصية في السرد، حيث لا يظهر اسم المؤلف الحقيقي ولكن يمكن الربط بين اسمه وبين اسم الشخصية، ويتحقق هذا المستوى عن طريق

التحويل[13]، أو الإبدال[14]، أو التشفير[15]. أما التحويل فلا يُظهر المؤلف اسمه كاملا، حيث يقتصر على الاسم أو اللقب ولا يأتي بهما مقترنين، أو يقتصر على ذكر الحرف الأول من اسمه، أو يَظهَر جزء من اسمه في اسم الشخصية. وأما الإبدال، ولا يقصد هنا الإبدال الصرفي، ففيه لا يتعرف القارئ على المؤلف في السرد بشكل سريع، لأنه لا يظهر، فيساعد المؤلف القارئ في إدراك العلاقة بينه وبين الشخصية بإدراج أمر ثالث يشتركان فيه، كأن يسند أحد كتبه إلى الشخصية. وأما التشفير فيتطلب من القارئ أن يستعين ببعض المؤشرات المرجعية في النص للربط بين الشخصية والمؤلف، مثل سنة الميلاد أو عنوان المنزل.

ب ـ من حيث السياق[16]:

في هذا المستوى، يلعب المؤلف دور الوسيط بين القارئ والنص، حيث يعين القارئ على اكتشاف الصلة التي تربط اسم الشخصية باسم المؤلف، وذلك عن طريق سياقات النص الموازية، التي يمكن أن تكون داخلية أو خارجية، فيمكن أن يعترف المؤلف، مثلا، في لقاء أو بث إذاعي أو تلفزي بأن شخصية فلان في الرواية هي أنا.

ج ـ من حيث التوظيف[17]:

يظهر المؤلف في هذا المستوى، في صورة بديل المؤلف أو في إحدى شخصيات السرد، وليس شرطا أن تكون الشخصية الرئيسية، وهنا يبتعد المؤلف عن البديل وكأنه ليس هو، ويأتي الصوت بضمير الغائب كأنه يتحدث عن شخص آخر، ويظهر دور بديل المؤلف في أنه يمتلك المعلومات كلها داخل السرد، بل قد يكون هو الغاية من السرد.

1. 2. 2 البروتوكول الصيغي (Le Protocol Modal)

أما البروتوكول الثاني المتمثل في البروتوكول الصيغي[18]، فليس المقصود هنا البحث في الصيغ الصرفية، وإنما يكون البحث في الصيغ التي تحقق التخييل في النص، لأن المؤلف يسعى إلى أن يضفي التخييل على ذاته، فلا يترك عمله كأنه مجرد سيرة ذاتية، ونجد في البروتوكول الصيغي، ما يسميه **كولونا** صيغ تخييلية موازية[19]، وهنا يعتمد المؤلف على النصوص الموازية، سواء كانت داخلية أم خارجية، ليقلب التصور الذي تشكل في ذهن القارئ، كأن يصرح الكاتب بعد صدور عمل سيرذاتي بأنه لم يقل الحقيقة، أو أن عمله لا يصور الحقيقة المرجعية. ويمكن أن يظهر البروتوكول الصيغي في مؤشرات التخييل[20]، كالمؤشرات التركيبية والسيميائية أين يمكن للمؤلف أن يوظف ما يباعد بينه وبين المرجعية باستعمال ضمير

الغائب، أو توظيف مكان لا يجد له القارئ معادلا في عالمه الحقيقي[21]، أي يحمل القارئ على الشك بأن العمل الذي بين يديه ليس خالصا وإنما خليط بين المرجع والتخييل.

يمكننا إذن في نهاية المطاف، أن نفرق بين مفهومين متناقضين، المفهوم الأول الذي أراده **دبروفسكي** ويتمثل في انطلاق السرد من المرجعية الحقيقية، ويجب ألاّ يخرج عنها لأن الهدف هو كتابة سيرة ذاتية تختلف عن السير الذاتية الرسمية التقليدية المخصصة للنبلاء والمشاهير، وأهم ما يجعلها تختلف عن تلك السير الذاتية هو اعتماد التجنيس (رواية) على صفحة الغلاف، فهذا المؤشر الأجناسي يوجه القارئ إلى استراتيجية قراءة، تختلف عن تلك التي يتبعها في قراءة السيرة الذاتية، لأن هذه الأخيرة تجعله يؤمن بمرجعية السرد، بينما تقوم الأولى على الإبهام بين المرجع والتخييل، ومن شروط التخييل عند **دبروفسكي** المغامرة اللغوية التي تظهر النص جديدا متميزا، أو تظهر الابتكار النصي. بينما يرتكز تخييل الذات عند **كولونا** على حشد كل الوسائل التي تباعد بين المؤلف وذاته في النصوص السردية الذاتية؛ بمعنى أن المؤلف لا ينطلق من كتابة سيرة ذاتية، وإنما يوظف ذاته في السرد أو يسقطها على السرد دون أن يصبغ سرده بصبغة السيرة الذاتية، حيث يغطي على ذكر اسمه بطرق مختلفة، ويجتهد في حشد ما سماه الصيغ التخييلية لكي يبقي القارئ في شك مستمر، أو إرباك وتذبذب يحولان دون أخذه موقفا واضحا، فلا هو أمام سرد مرجعي محض، ولا هو أمام سرد تخييلي خالص، وحتى الميثاق الروائي الذي يربطه بالمؤلف، والذي يفترض فيه أن يحدد استراتيجية قراءته، قراءة لا تقوم على مرجعية الأحداث والشخصيات يهتز حين يدرك أن في النص من الأحداث المرجعية ما يناقض هذا الميثاق.

2. رواية (دم الغزال) بين شروط دبروفسكي ومعايير كولونا

يصطدم قارئ هذه الرواية منذ البداية، بارتباك الميثاق القرائي ارتباكا شديدا، فالمؤشر الأجناسي على الغلاف (رواية)، يوجه القارئ إلى الميثاق الروائي الذي يفترض أن يقوم على الإبهام، والقارئ حينئذ، يستعد للإبحار في عالم تخييلي، أين يحمله المؤلف إلى عوالم متعددة أبدعها من خياله، ولا شك تختلف عن عالمه الواقعي، لكن مؤلف هذه الرواية لا يخرج عن العالم الحقيقي الذي نعرفه، ومن هنا تحدث الصدمة ويحدث الارتباك، إذ يسجل المؤلف في القسم الأول من الرواية الذي عنونه (**وما قتلوه وما صلبوه**) حادثة اغتيال الرئيس السابق **محمد بوضياف**، ويصف مشهد جنازته وتأبينه بمقبرة العالية بتفاصيلها، كما يعرفها القارئ وشاهدها على شاشة التلفزيون، ويروي في القسم الثالث من الرواية الذي عنونه على اسمه (**مرزاق**

بقطاش) تفاصيل حادثة الاغتيال التي تعرض لها هو في تسعينيات القرن السابق، في خضم العشرية الدموية التي عرفتها الجزائر، حيث تعرض للاغتيال الصحفيون والأدباء والفنانون والسياسيون وكل من يقف في طرف ضد الآخر، يروي تلك الحادثة بكل تفاصيلها كما حدثت معه، وكيف نجا منها بأعجوبة "**ذلك ما حدث لمرزاق بقطاش بالذات في تلك الأمسية الحارة من 31 جويلية 1993**"[22]، وأما القسم الثاني الذي عنونه (**منطقة الأنبياء**) فخصصه لما زعم أنها رواية ينوي كتابتها، وهي، وإن كانت تبتعد عن الواقع المرجعي للمؤلف، فإنها تعالج الفكرة نفسها وهي فكرة الموت "**هذه هي فكرة الموت التي كنت تريد معالجتها، في شكل روائي جميل يا مرزاق بقطاش!**"[23]، إن هذا الكم الهائل من الحقيقة المرجعية الذي وظفه المؤلف في رواية (دم الغزال)، يجعلنا نتساءل هل هذه فعلا رواية أم سيرة ذاتية؟ هذا السؤال المشروع الذي يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارئ لا يلبث أن يجيب عنه المؤلف من داخل الخطاب الروائي "**أنا أكتب روايتي هذه حسب مزاجي، حسب تجربتي**"[24]، وإذا تساءلت عن شروط التخييل ومعايير الرواية تجد الإجابة السهلة "**وها أنذا أضرب بهذه المعايير عرض الحائط، أسقطها من حسابي وأنا أخط هذه السطور**"[25]، فالشك إذن، يتقاسمه القارئ والمؤلف، فما الداعي إلى تبرير الرواية بأنها رواية سوى هذا الشك الذي يخامر المؤلف. هي رواية إذن ليست كالروايات، وسيرة تزاحم الرواية، من هنا يمكننا أن نفترض أنها قد تستجيب لشروط التخييل الذاتي إما حسب ما يراه **دبروفسكي**، وإما حسب ما استنبطه **كولونا**.

2. 1 الهوية الأعلامية في رواية (دم الغزال)

الهوية الأعلامية مأخوذة من اسم العلم، فإذا تحدثنا عن مطابقة الأسماء إنما نتحدث عن أسماء الأعلام حصرا، ولا نتحدث عن أي اسم آخر، ويتحقق هذا الشرط في الرواية بشكل واضح لا لبس فيه، حيث يذكر المؤلف اسمه كاملا، ويتكرر هذا الاسم في كامل الرواية "**أنا إذن، مرزاق بقطاش بن رابح البحار الذي خاض غمار المحيط طوال سبع وأربعين سنة**"[26]، يذكر الاسم واللقب وحتى اسم الأب، ويتكرر الاسم مرفوقا باللقب حتى نهاية الرواية، وهذا الاسم هو اسم المؤلف نفسه واسم السارد واسم الشخصية الرئيسية في الرواية، ونحن في الحقيقة، لا نجد في الرواية شخصيات تتفاعل بشكل واضح، أو تسهم في إنماء السرد وحبكة الرواية، فالأحداث كلها مرتبطة بشخصية واحدة وبصوت واحد هو السارد وهو المؤلف، ويقترن اسم المؤلف بالضمير "أنا" في بعض الأحيان للتأكيد على أن الصوت هو صوت

المؤلف / السارد / البطل، وفي بعض الأحيان يقترن بحرف النداء "يا" حين يتعلق الأمر بالحوار الداخلي الذي يكثر في الرواية "**لست ميتا، يا مرزاق بقطاش. أنت حي ترزق**"[27]، وهذا الحوار الداخلي أو المونولوج تكاد تقوم عليه الرواية كلها، وقد انتبهت الباحثة الناقدة آمنة بلعلى إلى هذه المونولوجية التي لا تطبع فقط هذه الرواية، وإنما روايات مرزاق بقطاش الأخرى، بل عدتها إحدى خصائص كتابته الروائية[28]، يتحقق إذن، شرط الهوية الأعلامية في رواية (دم الغزال)، وهذا الشرط يختلف حوله المنظرون، يلح بعضهم عليه بذكر الاسم بشكل واضح لا يحتمل اللبس، ويخفف بعضهم منه فلا يلزمون به الكتاب، بشرط أن تكون الصلة بين اسم المؤلف واسم الشخصية قائمة بطريقة أو بأخرى، وفي رواية (دم الغزال)، يحقق **مرزاق بقطاش** هذا الشرط وفقا لمعايير **دبروفسكي** دون **كولونا**، بمعنى أن الاسم في هذه الرواية لم يأت محرفا أو مشفرا أو مستعارا، وإنما جاء بشكل صريح كما يظهر في أوراق المؤلف الرسمية.

2. 2 التخييل الروائي في رواية (دم الغزال)

يتأتّى التخييل الروائي أولا، من التعيين الأجناسي الذي نجده على صفحة الغلاف الخارجي، فتعيين المؤلف لعمله بالمؤشر (رواية)، هو الذي يوجه القارئ إلى التخييل، لأنه وفق الميثاق القرائي الذي تحدث عنه **فيليب لوجون**، هو الذي يشكل العقد الافتراضي بين كاتب الرواية وقارئها، والمؤشر (رواية) يجعل العقد القرائي يقوم على الإبهام، أي أن المؤلف، وكأنه يصرح من خلال هذا المؤشر الأجناسي بأنه عازم على ألا يقول الحقيقة، وليس على القارئ، مهما عارض هذا التجنيس، أن يرفضه أو يغيّره بتجنيس آخر، ويلحّ **جيرار جينيت** على هذا الأمر[29]، فالتعيين الأجناسي مثله مثل العتبات النصية الأخرى، لا دخل للقارئ فيه لأنه من صلاحيات المؤلف.

بالإضافة إلى المؤشر الأجناسي، يظهر التخييل في القسم الثاني من الرواية، الذي عنونه (منطقة الأنبياء) حيث يروي قصة شاب له تحصيل علمي، في العقد الرابع من عمره، أصيب بورم خبيث في رأسه، وبعد أن أجرى عملية جراحية لاستئصاله انقلب حاله، وصارت تسكنه الهواجس "**هو صاحب ثقافة واسعة حقا، لكن دماغه غير منتظم. إنه مضطرب، بل ازداد اضطرابا بفعل العملية الجراحية الخطيرة**"[30]، وهذا الشاب يسكن في شقة تقابل المقبرة، يطل منها على ما يحدث فيها، ويظهر جليا أن المؤلف في هذا القسم من الرواية، ابتعد كل البعد عن تسجيل الأحداث الواقعية، كما أن الشاب في هذه القصة، وإن كان يربطه بالمؤلف رابط خفي، فإنه يبقى شخصية روائية ليس لها مرجع في الحياة الواقعية،

ولكننا يمكن أن نربط العلاقة بين هذه القصة التخييلية في القسم الثاني من الرواية، وبين الأحداث الحقيقية المرجعية التي ظهرت في القسم الأول والأخير، حيث يشترك البطل التخييلي الذي أصيب في رأسه بالسرطان، بالبطل الحقيقي الواقعي الذي يمثله المؤلف الذي أصيب بطلق ناري في رأسه من طرف الإرهابيين، ولئن نجا الاثنان فإن شريكهما الثالث الرئيس محمد بوضياف لم ينج من طلقات الإرهاب. وهكذا يجتمع الثلاثة في فكرة واحدة هي فكرة الموت التي تحدث عنها المؤلف نفسه في الرواية.

يمكن القول إذن، إن **مرزاق بقطاش** يحقق شرط التخييل عند كل من **دبروفسكي** الذي يوجب التأشير على العمل الأدبي بمؤشر الرواية، وشرط التخييل عند **كولونا** الذي يرى أن المؤلف في هذا النمط من الكتابة، يحشد كل مؤشرات التخييل المتاحة من أجل الابتعاد عن ذاته، ويجب التأكيد هنا أن تجنيس العمل بجنس الرواية شرط أساسي، يتفق حوله كل منظري التخييل الذاتي.

2. 3 مغامرة اللغة في رواية (دم الغزال)

يختص بهذا الشرط **دبروفسكي** دون غيره، وقد تعرض هذا الشرط إلى الانتقاد لأنه لا يخص التخييل الذاتي وحده، فجماليات الأسلوب واللغة هي ما يميّز الأدب عن غيره، ولا جدوى من أن تكون خاصة بنمط كتابي دون غيره، وبرغم ما وجه لهذا الشرط من انتقادات، يمكننا أن نستشف من نص الرواية بعض الظواهر اللغوية والتقنيات السردية التي تلفت الانتباه، ولعله يكفي أن نستدل عليها بظاهرتين، الظاهرة الأولى طاغية على الرواية وهي ظاهرة التناص، وتحديدا التناص القرآني إذ يظهر بكثرة في الرواية، وبخاصة في القسم الأخير منها، والظاهرة الثانية تظهر بشكل أقل وتتمثل في تقنية الميتاقص.

2. 3. 1 التناص القرآني في الرواية

يظهر التناص القرآني في نص الرواية بشكل يلفت الانتباه، حيث تظهر الآيات القرآنية مبثوثة في السرد، مرة بالتصريح، ومرة بالتلميح، ويمكن أن نضرب عليها بعض الأمثلة:

ـ عنوان القسم الأول من الرواية (وما قتلوه وما صلبوه) مأخوذ من الآية الكريمة ﴿**وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا**﴾ (النساء:157). ولعل القارئ يدرك بسهولة أن المقصود بهذه الآية هو الرئيس المغتال، وأنهم مهما قتلوه سيظل ذكره قائما بين الناس، بتاريخه النضالي العريق ووطنيته المخلصة، فهو مثل النبي عيسى عليه السلام.

ـ وقوله: "**إننا، ويا للأسف، لم نجد في القياديين من يقول: إننا نفقد صواع الملك**"[31]، مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**قَالُوا نَفْقِدُ صُوَاعَ الْمَلِكِ وَلِمَنْ جَاءَ بِهِ حِمْلُ بَعِيرٍ وَأَنَا بِهِ زَعِيمٌ**﴾ (يوسف:72)، يوظف هذه العبارة المأخوذة من الآية الكريمة، ويخرجها من السياق الذي وردت فيه إلى سياق مشابه من ناحية الدلالة على السرقة، فالسارق معروف لكن لا أحد يبلغ عنه، ولا أحد يحاسبه.

ـ وقد يوظف المؤلف الآية بأكملها، يأخذها كما هي من القرآن الكريم، كقوله: "**خرج من المحافظة، وهو يتلو الآية الكريمة (لئن بسطت إليّ يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين)**"[32]، والآية كما هي، وضعها المؤلف بين قوسين، مأخوذة من قوله تعالى ﴿**لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ**﴾ (المائدة:28) ليسقط حمولتها الدلالية على وضع مشابه، فهو يشير إلى قصة هابيل وقابيل، أو قصة الحق والباطل، ويضع نفسه في جانب الحق، لأنه مهما تعرض للباطل فلن يقابل الإساءة بالإساءة

2. 3. 2 توظيف الميتاقص في الرواية

يبدو أن تقنية الميتاقص أصبحت ظاهرة مألوفة في الرواية الجديدة، بعدما سبقتها موجة من التجريب الروائي، والرواية الجزائرية لم تتخلف عن هذه الموجة، وعرفت هذه الظاهرة الجديدة فظهرت في المتن الروائي الجزائري بشكل ملفت للانتباه، حتى عدّها أحد الدارسين بأنها "**إحدى الخصائص الطاغية على المتن الروائي في الأدب العربي بالجزائر**"[33]، فقد صار العديد من الروائيين يوظفونها في ممارساتهم السردية، لتُظهر الجدّة والابتكار، وهذا ما أشار إليه **دبروفسكي**، في دعوته إلى ضرورة أن تكون الرواية أصيلة ومبتكرة، وهذا ما جعل هذا الباحث يصرح بأن الميتاقص "**يعد مكونا إضافيا للتخييل الذاتي**"[34]، ويعرف معجم السرديات هذه التقنية السردية بأنها تتمثل في "**وجود قصتين تحتوي إحداهما الأخرى. ويرد الكلام على القصة الأولى في القصة الثانية**"[35]، ويترجمها مرة قص في قص، ومرة قص على قص، والحقيقة أن النقاد والدارسين يجمعون على أن أول من نحت هذا المصطلح هو الأمريكي **وليام غاس** (**William H. Gass**) سنة 1970، ويعرفه بأنه "**القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه**"[36]، أي أن الرواية أصبحت تتحدث عن نفسها داخل السرد. إن هذه الظاهرة تسمح للمؤلف بالحضور داخل السرد، إما مفسرا أو ناقدا أو معلقا على العمل الذي هو بصدد تأليفه، ومن هنا تأتي علاقته بالتخييل الذاتي، وإذا أعددنا هذه الظاهرة ضمن مغامرة اللغة عند **دبروفسكي**، فهي تظهر كذلك عند **كولونا**

ضمن ظاهرة الانعكاس في الرواية، حيث يتحدث عن التشظي والمرآوية، ويقسمها إلى تشظي الكاتب وتشظي الكتاب داخل السرد[37]. ويمكننا الآن أن نسأل: ما حظ هذه الظاهرة في رواية (دم الغزال) **لمرزاق بقطاش؟**

يبني المؤلف روايته من ثلاث قصص، اثنتين مرجعيتين لاحظّ للتخييل فيهما، وثالثة تخييلية يجمعها بالأخريين موضوع القصة الذي صرّح به المؤلف داخل الرواية، وهو فكرة الموت. ويمكننا أن نحدد اشتغال الميتاقص في هذه الرواية من زاوتين؛ الزاوية الأولى هي الحديث عن رواية داخل رواية، والزاوية الثانية هي حضور المؤلف بتعليقاته وتفسيراته، وتبيينه لمراحل تشكل هذه الرواية القادمة.

يظهر استحضار الرواية التي يَعِد بها المؤلف قرّاءه مع بداية القسم الثاني من (دم الغزال)، أين يبدي نيته في كتابة هذه الرواية "**كان في نيتي أن أكتب رواية أتحدث فيها عن الموت في العالم العربي الإسلامي**"[38]، ويذكر أن نيّة كتابة رواية لم تأت من فراغ، فقد تجمعت لديه معلومات من قراءاته للصحف وكتب التاريخ، وليس شرطا أن تكون هذه المعلومات صحيحة كلها، فهي "**ليست نتاج بحث علمي رصين**"[39]، ويسترسل في الحديث عن سبب اختيار فكرة الموت، وكيف ينظر للكتابة الروائية من زاوية نظره التي لا تتقيد بالشروط والمعايير التي تفرضها هذه الكتابة، ولا تتقيد بالبحث الدقيق الذي يقوم على الملاحظة واستخلاص النتائج، بالنسبة إليه نهج الكتابة "**نهج أساسه المشاعر والخواطر والملاحظات العابرة والمعايشات اليومية**"[40]، وما دام الكاتب قد تعرض لمحاولة اغتيال كادت تقضي على حياته، فهذا يعطيه المشروعية ليكتب كما يشاء دون قيد، ولذلك يصرح "**لأول مرة في حياتي أكتب بكل حرية لا يخيفني أحد، ولا يحول الموت نفسه بيني وبين قلمي في أن أعطيه كامل حريته لينطلق على الورق بغاية كتابة رواية**"[41]، ولم يكتف بالحديث عن رواية قادمة، بل راح يفصله كيف يتصور هذه الرواية، بفكرتها عن الموت، وبطلها الذي يشبه المؤلف في نواح سبق الحديث عنها، ويختار له المكان المطل على المقبرة ليبقى الموت حاضرا في روايته. ويمكن للقارئ هنا أن يلاحظ أن السارد هو المؤلف نفسه، وأن حديثه خارج عن السرد الروائي، فلا هو شخصية روائية تخييلية ولا حديثه سرد روائي تخييلي. إن تدخل المؤلف في السرد بهذا الشكل، وفرض حضوره من الخارج إلى الداخل، هو ما يربك الميثاق القرائي، وهو ما يحمل القارئ من التخييلية إلى المرجعية، لأن المؤلف الحقيقي ماثل أمامه، وحديثه لا

يختلف عن حديثه في لقاء صحفي، أو محاضرة أو غير ذلك مما يكون من الأحاديث الحقيقية في واقع الحياة، غير أن الأمر يختلف هنا لأنه في داخل الرواية.

أما الزاوية الثانية التي يمكن أن نقارب منها الميتاقص في رواية (دم الغزال)، فهي موقف المؤلف من الرواية ومعاييرها المتعارف عليها، وموقفه من هذه المعايير، وماهي معاييره هو الخاصة بروايته، ويمكننا أن نمثل على ذلك بقوله: "**البعض يقول إن الرواية بداية وعقدة ونهاية (...) وها أنذا أضرب بهذه المعايير عرض الحائط**"[42]، الموقف الصريح للمؤلف إذن، هو عدم الاعتراف بمعايير الرواية التي يتفق حولها النقاد، وإذا كان لا يعترف بهذه المعايير فما هي معاييره هو؟ يقول: "**أنا أكتب روايتي هذه حسب مزاجي، حسب تجربتي**"[43]، لا يمكن لأي قارئ له نصيب من التحصيل العلمي، أن يقبل بهذا الكلام العام الذي لا يحدد شيئا، ويستطيع بمقتضاه أي شخص أن يكتب أي شيء، يدرك الكاتب ذلك، وهو ما جعله يواجه القارئ بتبريراته الخاصة، في كون تجربته في حقل الأدب طويلة وقراءاته كثيرة، وهذا يعطيه الحق في أن يأخذ ما يشاء ويترك ما يشاء من هذه المعايير، وفي نهاية المطاف، يتخذ من التجربة القاسية التي مرّ بها مبررا كافيا لكتابة رواية "**ومجرد كتابة كلمة الدم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فنا قائما بذاته**"[44]. كل هذا الحديث عن الرواية، هو في حقيقة الأمر خارج عن السرد، لكن المؤلف جعله من صميم السرد، وهنا يكمن جمال هذه التقنية السردية، إذ تتيح للمؤلف الحضور في سرده دون استئذان من القارئ، وتتيح له الدفاع عن روايته قبل النقد، وهذا الحضور بطريقة أو بأخرى هو بسط للذات داخل السرد، مما يعطينا مشروعية دراستها ضمن هذا النمط الجديد من الكتابة.

والحقيقة أن الأمثلة كثيرة، سواء عن التناص أم عن الميتاقص، يضيق عنها هذا المقام، وما أردناه هو التمثيل وليس الإحصاء، ويمكن استنباط ظواهر لغوية أخرى، أو أسلوبية مثل المونولوج والتكرار وغيرها. وفي المحصلة يمكن القول أن الشرط الثالث الذي أكد عليه **دبروفسكي**، في شروط التخييل الذاتي والمتعلق بمغامرة اللغة، تحققه كذلك رواية (دم الغزال). ويمكن أن نعد تقنية الميتاقص أو الانعكاس في رواية (دم الغزال) من المعايير التي تحدث عنها **كولونا** وتحققها هذه الرواية.

خاتمة:

وخلاصة القول، فإننا بعد هذه القراءة لرواية (دم الغزال)، يمكننا الحكم على أنها تستجيب للتخييل الذاتي الدبروفسكي، وتحقق شروطه الأساسية، كما أنها تستجيب لبعض المعايير التي حددها **فانسون كولونا**،

ويجب أن ننبه إلى أن هذا الحكم لا يعني أنه يلغي التجنيس الذي وضعه المؤلف على صفحة الغلاف، ولكن يمكننا أن نقول أنها طريقة سردية جديدة انتهجها **مرزاق بقطاش** في هذه الرواية وهي طريقة التخييل الذاتي.

الهوامش والإحالات:

[1] S. Doubrovsky, Fils, quatrième de couverture

[2] فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي، ت عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب 1994، ص 46

[3] عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة، ط1، الجزائر، 2012، ص 08

[4] S. Doubrovsky, «L'initiative aux maux. Ecrire sa psychanalyse» en 1979 et «Autobiographie / vérité / psychanalyse» en 1980

[5] Vincent Colonna, L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature), Doctorat de l'E. H.E.S.S., 1989, Directeur : Monsieur Gérard Genette.

[6] Vincent Colonna, ibid, p 17-23

[7] Phillipe Gasparini, Autofiction une aventure du langage, seuil, Paris, 2008, p 209

[8] Philippe Vilain : L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, les éditions de la transparence, 2009, p 52

[9] Philippe Vilain, ibid, p 52-53

[10] ترجم محمد الداهي المصطلح بإضفاء التخييل على الذات. محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2007

[11] Vincent Colonna, ibid, p 42

[12] Vincent Colonna, ibid, p 52

[13] Vincent Colonna, ibid, p 54

[14] Vincent Colonna, ibid, p 55

[15] Vincent Colonna, ibid, p 68

[16] Vincent Colonna, ibid, p 75

[17] Vincent Colonna, ibid, p 115

[18] Vincent Colonna, ibid, p 155

[19] Vincent Colonna, ibid, p 169

[20] Vincent Colonna, ibid, p 200

[21] Vincent Colonna, ibid, p 213

[22] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 113

[23] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 132

[24] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 112

[25] مرزاق بقطاش، دم الغزال، الصفحة نفسها

[26] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 101

[27] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 133

[28] آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، 2007، ص 141

[29] عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 89

[30] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 59

[31] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 103

[32] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 110

[33] أحمد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، منتدى المعارف، ط1، بيروت، لبنان، 2013، ص 101

[34] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[35] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010، ص 335

[36] أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، لبنان، 2001، ص 35

[37] Vincent Colonna, p 269

[38] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 43

[39] مرزاق بقطاش، دم الغزال، الصفحة نفسها

[40] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 45

[41] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 111

[42] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 112

[43] مرزاق بقطاش، دم الغزال، الصفحة نفسها

[44] مرزاق بقطاش، دم الغزال، ص 113

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

المصادر

1. مرزاق بقطاش، دم الغزال، دار القصبة للنشر، ط1، الجزائر، 2002

المراجع

2. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، 2007
3. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، لبنان، 2001
4. أحمد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، منتدى المعارف، ط1، بيروت، لبنان، 2013
5. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008
6. عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة، ط1، الجزائر، 2012
7. فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق و التاريخ الأدبي، ت عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب 1994
8. محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2007
9. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010
10. Phillipe Gasparini, Autofiction une aventure du langage, seuil, Paris, 2008
11. Philippe Vilain : L'autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, les éditions de la transparence, 2009
12. S. Doubrovsky, Fils, Paris, Galilée, 1977
13. Vincent colonna, L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature), Doctorat de l'E. H.E.S.S., 1989, Directeur : Monsieur Gérard Genette