وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: D.LAM/3C/06/13

الذّات المُقنَّعة في الرواية الجزائرية

روايات فضيلة الفاروق أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

سمية عطوي

تاريخ المناقشة: 2018/07/04

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	عبد المالك ضيف	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
02	عبد الغني بن الشيخ	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	محمد الصديق بغورة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	عبد الرحمان بن يطو	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
05	بوعمارة بوعيشة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الجلفة	ممتحنا
06	لباشي عبد القادر	أستاذ محاضر "أ"	جامعة البويرة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017

﴿ بسم الله الرحمان الرحيم ﴾

مقدمة

- **مقـــــــدمة :**

تَكاثر عدد الروايات العربية الغنيَّة بخطاب الذَّات؛ حيث يرى بعض الدارسين والنُّقاد بأن الأدب العربي الحديث حافلٌ بالمتون السردية التي تُمثِّل فيها الذَّاتُ محورًا رئيسيًّا لا يمكن إقصاؤه، سواء تَعلَّق الأمر بالكتابات الذاتية الصريحة أو التخييليَّة.

وتَمظهُر الذّات داخل الفنّ الروائي بِما يقوم عليه من تَخييل وتوهيم، أدَّى إلى تَداخُلٍ مَحتومٍ بين فَنَّي الرواية والسيرة الذاتية. وقد نالتْ هذه القضية الأدبية قِسطًا وافرًا من اهتمام البحوث والدراسات النقدية المختلفة بسبب ما نَتَج عن ذاك التقاطع من أشكال سردية فرعية تَمْتح من كِلا الطَّرفيْن، وهي تتَّخذ مُسميّات عديدة مُتباعدة ظاهريًا، لكن مضامينها متقاربة بخيطٍ دقيق يَربطها، ويُنشئ صِلات منطقيّة بينها.

إنّ الفصلَ بين تلك الأجناس السردية المُتداخلة عملٌ صعبٌ يتطلَّب النّفاذَ إلى أعماق النصوص، وتَحديد آليات اشْتِغالها بِرَصد المعادلات والعلاقات المتشابكة التي تَحكم المؤلِّف، السّارد، والشخصية. إضافة إلى إجراء جُملة من المقارَنات بين عُنْصرَي الواقع والتخييل اللّذيْن انْبنى عليهما المتن السرديّ، خاصةً بعد أن كشفت العمليّة التفكيكيّة للنصوص عن التدخُّل الحتميِّ لذاتِ المؤلِّف فيما يُنْتجه. وذاك التدخُّل قد يكون مُعلَنًا أو تمويهيًّا تِبعًا لاعتبارات شتى، وضوابط مُتعدّدة تَحكُم المبدِع، وهي تتعلَّق عمومًا بالنّسق الاجتماعي/الثقافي الذي ينتمي إليه، وحدوده المتواضَع عليها سلَفًا.

تَحوزُ الساحة الأدبية العربية كمًّا هائلا لا يُستهان به من المتون الروائية التي تشترك في بؤرة واحدة، وهي التقاطع الخَفيّ غير المُعلَن بين الكاتب ونَصِّه بِغَضّ النظر عن جِنس المؤلِّف. وقد وقَع اختياري على روايات "فضيلة الفاروق" : "مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة" كمدونة للدراسة والتطبيق، نظرًا لِما تتوفر عليه من عناصر فنيّة تَخدم غايةَ البحث وهدفه؛ فالذَّات المبدِعة فيها تظهر وتختفي حسب مقتضى الحاجة والظروف، وهذا ما سيتم التركيز عليه بعيدًا عن مُحاولة حصرِ تلك النصوص الثلاثة ضمن تصنيفات أجناسيَّة ضيقة؛ ومنه جاء عنوان البحث الموسوم بـ :

"الذَّاتُ المُقنَّعة في الرواية الجزائرية –روايات فضيلة الفاروق أنموذجا–"

وقد كانت هناك دراسات سابقة لِموضوع التَّداخل بين جِنْسَي الرواية والسيرة الذاتية، لكنها لم تتطرق لِقضية الذَّات المُقنَّعة، ولا لِطُرق حضورها في الرواية؛ الأمر الذي دفعني لاختيار هذا الموضوع، مُحاوِلة إضاءة بعض جوانبه وما يتَّصل به من إشكالات فَرعية. إضافة لسبب آخر مُتعلِّق برغبتي الشديدة في اكتشاف ذلك التقاطع الخَفيّ بين الرواية وكتابات الذَّات عمومًا، وما يَخلُقه من مُتعة أدبية خاصة، وما يُفرِزه من إشكاليات مُلِحّة تتبادر لِذهن الباحث في مجال السَّرد؛ من أهمها:

متى تنتهي الرواية وتبدأ السيرة الذاتية في عمل أدبي ما؟ ماذا نعني بالذات المُقنَّعة في الرواية العربية؟ وما مستويات حضور هذه الذَّات في السّرد النسائي؟ وهل هناك خصوصيات تُميّزها عن كتابات الرَّجُل؟

ما أهم الأقنعة التي تَدثَّر بها الكُتَّاب العرب؟ وما الذي يَدفع الروائي لأنْ يُقنِّع ذاته ولماذا لا يسرد سيرته بوضوح؟ هل للفوارق الثقافية وحدود الاعتراف بين الشرق والغرب أثر في توجيه هذه التقنية وطُرق توظيفها داخل الأدب؟

لقد مثَّلَت تلك الإشكاليات دعامةً رئيسية تَقوم عليها هذه الدراسةُ التي تبدأ بمقدمة، ثم مدخل، وتنقسم لِجانِبَيْن؛ الأول نظري، والثاني تطبيقي جاءَا على أربعة فصول، تنتهي بخاتمة. وتَهَيْكَل كل ذلك وفقًا لخطة شاملة تنطلق من العام للخاص، كالآتي:

تضمنت المقدمة عرضًا عامًا لموضوع البحث، وإشكالياته وأسباب اختياره، والخطة التي يقوم عليها مع ذكر أهم الصعوبات التي واجهتني.

وفي المدخل الموسوم بـ: **مفهوم الذَّات وعلاقته بالسرد الروائي** تم التقديم للموضوع، وذلك بالتطرق لمفهوم مصطلح الذَّات، ثم تحديد معناه في مجال الفلسفة، وعلم الاجتماع وعلم النفس، والأدب بصفة عامة، ثم السّرد بصفة خاصة تركيزًا على فن الرواية، ليتم بعدها التعريف بخصوصيات المنهج الذي تقوم عليه هذه الدراسة.

وخَصَّصْت الفصل الأول الموسوم بـ: **القناع في السّرد الروائي**، لتحديد مفهوم القِناع في الأدب والرواية مع ذِكْر أهمِّ الأقنعة التي وَظَّفها الروائيون، دون إغفال البحثِ في الأسباب التي دَفَعَتْهم للتقنُّع.

ولأن هذه التقنيّة خَلقت نوعًا من التّداخل والالتباس بين الكتابة الروائية وكِتابات الذَّات، كان لابد من التّطرق للتَّماس الحاصل بين فَنَّي الرواية والسيرة الذاتية، وما انْبَثق عنه من سرديات مُتفرِّعة فَرضت نفسها على الساحة الأدبية. كل هذه الإشكالات اندَرجت ضمن الفصل الثاني الذي وُسِم بـ: **تَقَنُّع الذّات المُبدِعة في الرواية العربية**، وقد تَمحور حول رَصْد موقع الذَّات وكيفيات حضورها داخل المتن الروائي بصفة عامة، والسّرد النسائي بصفة خاصة، انطلاقًا ممّا يُميّزه عن غيره من خصوصيات استمدّها من طبيعة الذّات الأنثوية. ولمَّا كان التَّقنُّع تقنية أدبية فَرضَتها طبيعةُ المجتمعات العربية، ارتأيتُ التطرّق لجزئية هامة خَتمتُ بها الفصل الثاني تمثَّلتْ في العلاقة بين القناع والمسكوت عنه.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ : **التّناص الذّاتي المُقنَّع بين الروايات الثلاث**، فقد كان تطبيقيا؛ خُصِّص لتَتبُّع الذَّات المُقنَّعة في المتون الروائية مدوّنة البحث، و رصد تمظهرات حضورها بدءًا من العنوان، وعليه أجريتُ قراءة سيميائية للعناوين الرئيسية والفرعية، ثم تدرَّجتُ للبُنَى النصية؛ السطحية والعميقة من أجل الإمساك بملامح التقاطع بين الشخصيات المركزية داخل النصوص الثلاث، والكاتبة "فضيلة الفاروق" خارجها، مع إحصاء العلامات والإشارات النصية المرجعية التي مَنَحت الخطابَ الروائي قُوة المَعيش وحيويته.

بينما خصَّصتُ الفصل الرابع الموسوم بـ: **القناع وحدود المسكوت عنه في الروايات الثلاث**، لِرَصد تمظهرات المسكوت عنه داخل الخطاب الروائي لفضيلة الفاروق، وعلاقته بالقناع. وفي الأخير ضمَّنتُ البحثَ خاتمةً حَوَت أهمّ النتائج المستقاة منه.

اتَّبعتُ في هذه الدراسة المنهجَ النقدي النفسي للأدب كما جاء به"شارل مورون"، و"جان بيلمان نويل"؛ حيث يكون النص هو البؤرة التي يقوم عليها البحث، ومنه يتمّ التوجه للذَّات المبدِعة التي تَقَع خارجه، على خلاف ما جاءت به النظريات التقليدية.

وهذا التحليل النَّصي للأدب كان منهجًا فاعلاً في استكناه التجارب الذاتية الكامنة في بَواطن النص ودواخله، وقد استدعى هذا المنهج حضورَ آليةِ التأويل في بعض الأحيان، والمنهج السيميائي في قراءة العناوين، وتحديد أدوار الشخصيات وملامحها اعتمادًا على سميائيات غريماس، وفيليب هامون بدرجة أقل.

إضافة لذلك تمّت الاستعانة بالتحليل الأسلوبي لِكَشف الكيفية التي عبَّر بها الخطاب الأدبي عن مقصديَّته، وبالأخص الأسلوبية النفسية التي تُعنى بِرسم الملامح النفسية/ الذَّاتية للمؤلِّف انطلاقًا ممَّا أَنتجه من نصوص.

وبما أنّ أيّ بحثٍ لا يَكتمل في صورته النهائية إلا بمجموعة من المصادر والمراجع التي يقوم عليها، فقد اعتمدتُ في دراستي هذه على مجموعة من الكتب والدراسات المتنوعة؛ منها:

- السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، لـ" فليب لوجون"، تر: عمر حلي.
- في مناهج تحليل الخطاب السردي ، لـ "عمر عيلان".
- الرواية والتحليل النصي –قراءات من منظور التحليل النفسي– لـ"حسن المودن".
- نظرية الأدب النسوي، لـ"ماري إيجلتون"، تر:عدنان حسن / رنا بشور.
- سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، لـ"بوشوشة بن جمعة".

وغير هذه المراجع كثير، ومع ذلك فقد واجهت صعوبة بالغة في الحصول على المراجع التي تتناول تقنيَّة القِناع في الرواية. وأيضا لم يتوفَّر لي غير عدد قليل من المراجع الأجنبية التي حاولتُ ترجمتها، ونقلها إلى اللغة العربية بجهدي الخاص المتواضع استعانة ببعض القواميس.

في الأخير، لا يسعني إلاّ أن أتوجه بشكري وامتناني لكل من مدّ لي يد العون من قريب أو بعيد سواء بمساعدة ملموسة أو بكلمة طيبة، وأخصُّ بالذِّكر أستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور"عبد الغني بن الشيخ" لِما قدمه لي من نصائح علمية وعملية، وتوجيهات ثمينة، ولِتحفيزه الدائم لي وحِرصه الشديد على أنْ يخرج هذا العمل للنور في صورة مُشرِّفة و لائقة.

والله ولي التوفيق.

سمية عطوي

١٧ فيفري ٢٠١٨

• مدخل : مفهوم الذّاكرة وعلاقته بالسرد الروائي .

أولاً - مفهوم الذّاكرة.

ثانيًا - تجليات الذّاكرة في السرد الروائي.

ثالثًا - الرواية والتحليل النّصي .

- **أولاً – مفهوم الذَّات :**

يَصعُب ضبط مفهوم دقيق لمصطلح "الذَّات" كونه مصطلحًا مرنًا يتَّخذ شكلاً خاصًا ومتغيّرًا في كل مرة بحسب السِّياق الذي يرد فيه؛ فمفهوم الذَّات في"الأدب" يختلف عنه في "الفلسفة"، كما يختلف في"علم الاجتماع"، و"علم النفس"، وباقي العلوم الإنسانية الأخرى التي أَوْلتْ اهتمامًا واسِعًا بهذا المصطلح، وبَحَثتْ فيما يتعلَّقُ به من جزئيَّات.

- جاء في"**لسان العرب**" لابن منظور: «ذَاتُ الشَّيْءِ حَقِيقَتُهُ وخاصَّتُهُ... يُقَالُ عَرَفَهُ مِنْ ذَاتِ نَفْسِهِ كَأَنَّهُ يَعْنِي سَرِيرَتَهُ المُضْمَرَةَ...قَالَ ابْنُ الأَنْبارِيِّ في قَوْلِه عَزَّ وَجَلَّ: {إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ} مَعْنَاهُ : بِحَقِيقَةِ القُلُوبِ مِنَ المُضْمَرَاتِ»[1]. وفي معجم "**التعريفات**" للجرجاني: «ذات الشيء نفسه وعينه... والفرق بين الذَّاتِ والشَّخصِ: أن الذَّات أعمّ من الشَّخْص، لأنَّ الذّات تُطْلَقُ على الجِسْم وغيره، والشَّخْص لا يُطْلق إلا على الجسم»[2]. وفي العصر الحديث جاء مفهوم الذَّات في"**المعجم الأدبي**" بمعنى: «ذَاتٌ : طَبيعةٌ خاصّة وضَرورية تَجْعل من شَيْء هو نفسه، أَوْ مَجْموعة الخَصائص المكوّنة له.»[3]

- "**الذَّات" في الفلسفة :**

نال مصطلح الذَّات في مجال الفلسفة اهتمامًا واسعًا، وقد شكَّلت الفلسفة الغربية حقلاً معرفيًا خصبًا لتحديد ماهيته بعد أن ربطته بالإنسان، وقديمًا كان«مَفْهوم الذّات أي قوام الكائن، يقابل العَرَضَ الذي هو سَطْحي وزائل، وإلى هذا المعنى أَشار أَرسطو في قوله: إنّ ذات الشَّيْء هي مَوْضوع الفَلْسفة الأَساسيّة، وهي مالا يمكن بأَيّ شَكْل من الأَشْكال نِسْبته إلى موضوع. وهي التي يتَّصل بها نوعان من الأَعراض: الأَعْراض النّاتجة عَنْها، والأَعْراض المفاجئة وغير المتوقّعة»[4]. وقد وحَّد "أرسطو*Aristote*" بين الذّات والجوهر لَمَّا جعل الذَّات – في معناها الأول– بمعنى: « مجموع الصفات والحالات والأفعال المحدّدة لطبيعة الشيء وماهيته»[5]. بهذا تكون"الذَّات" ما يقوم بنفسه، ويُقابله "العَرَض Accident" بمعنى ما لايقوم بنفسه. والذات يطلق على باطن الشيء وحقيقته، والعَرَض لا يطلق إلا على التّبدّلات الظاهرة على سطح الشيء، والذات ثابتة والأعراض متبدلة. ويطلق لفظ "الذات" أيضًا على الماهية quiddité بمعنى ما

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، باب الذال، مج 3، ج17، د.ت، ص 1478

[2] علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني : معجم التعريفات، ت: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، باب الذال، 2004، ص93

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 116

[4] المرجع نفسه، ص .ن

[5] جلال الدين سعيد : معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004، ص206

به الشيء هو هو، ويراد به حقيقة الشيء، ويقابله الوجود. أما في المنطق فيطلق اللفظ (الذات) على مجموع المقومات التي تحدد مفهوم الشيء، ومنه الذاتي، وهو ما يخص الشيء ويميزه[1]. وقد أخذ الفلاسفة العرب مثل ابن سينا وأبي حامد الغزالي مصطلح "الذات"، وتأثروا بما ورد في القرآن، وذكر "ابن سينا" مصطلح الذات على أنه الصورة المعرفية للنفس البشرية[2].

إنّ تَشكُّل الذّات وتكوّنها لا يكون معزولاً عمَّا حوله، فالذات ترتبط بالآخرين وتتعالق معهم بشكل أو بآخر، لذلك ركّزت مختلف النظريات الفلسفية المُهتمة بمفهوم الذّات على علاقتها بالبيئة والآخرين؛ فالفلسفة الظاهراتية –مثلا– فهمت الذّات« في ملموسيتها واستمتاعها الأولي بالوجود. وهذه الذات تدخل عبر اللغة والخطاب في علاقات بينية مع الآخرين ويجبرها وجودها معهم على أن تولي اهتماماً لما تقول وتفعل. هنالك في علاقة الذات البينية اعتذار دائم ودفاع عن النفس يفرضها الدخول في علاقات اجتماعية»[3].

في العصر الحديث ذهب الفيلسوف والأديب الفرنسي"جان.ج روسو *jean.j Rousseau*" إلى القول بأنّ معرفة الذّات والماضي تشرح الحاضر، ولذلك ارتبطت أعماله بماضيه على أشكال مختلفة لإصلاح ذاته وتطهيرها، فـ"الاعترافات" كانت موجهة للقارئ لإقامة اتصال معه، وفي"الأحلام" لايتكلم إلا مع ذاته، و وَضع ميزانية مؤلمة في"النزهة الأولى" لكل ماضيه: (ها أنا إذا وحيدا على الأرض، لم يعد لدي شقيق، أو قريب، أو صديق، أو مجتمع سوى ذاتي)[4].

لقد كان "روسو" يدعو إلى اتِّباع الطبيعة في كل شيء؛ ومن ثم العودة إلى الذّات وفسح المجال أمامها للاعتراف والكتابة، فارتبط–عنده– مفهوم **الذات** في الفلسفة بمفهومها في الأدب؛ حيث مَهَّد الطريق أمام الأنا في كتابه«هيلويز الجديدة» الذي قدَّم طريقة روائية لمبادئه الفلسفية، ووَضَعه على الفور في الطليعة الأدبية، حيث يصبح الشعور حاملاً للفكرة، وحيث الشكل الروائي يضمن نجاح الفكرة. وقد ساهمت هذه الرواية في نشر تيمات الغنائية، وعنف الأهواء، وحماسات وتيهات«النفوس الحساسة»، والميل إلى الطبيعة[5]. وبذلك عُدَّت رواية ذاتية اجتماعية اجتماعية نفسيّة فلسفية لِما حَوَتْه من أفكار شتى فَرضتها الذَّات المبدعة، وهذا ما أكَّدَته

---

[1] يُنظر: جميل صليبا :المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1978، ص580،579

[2] يُنظر: بشير معمرية: علم نفس الذات، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص07

[3] جوديث بتلر: الذات تصفُ نفسها، تر: فلاح رحيم، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص23

[4] عبد الهادي صالحة:جان جاك روسو، تيار الرومانسية الجارف، صحيفة الثورة، العدد 15195، الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، سورية، 2013/07/02

[5] المرجع نفسه.

الدراسات النفسية؛ فالباحثان"جاك لاكان*Jacques Lacan*" و"آلان غروريشارد *Alain Grorichard*" استنتجا« أن روسو كان كاتبا كبيرا بسبب أمراضه وآلامه، فبسبب من ذلك بقي واستمرّ يسحرنا بأسلوبه وبشخصيته، أو الأصح بهذا الشبح الذي قام بحبسه في منفى كتاباته وسماه باسمه.»[1]

- **"الذات" في علم الاجتماع :**

إنَّ الذَّات وتَصوُّر مفهوم عنها هو نِتاج للتَّفاعل الاجتماعي، بمعنى أنّ الذّات لا تظهر إلا عندما يصبح الفرد اجتماعيا، يدرك الآخرين ويتفاعل معهم. والذات عند"جورج ميد *G. Mead*" تتكون اجتماعيا ولا يمكن لها أن تنشأ إلا في ظروف اجتماعية وحيث توجد اتصالات اجتماعية[2]. تُصبح الذات الفردية في تفاعلها مع غيرها، ذاتاً اجتماعية، ويتحوَّل كلّ ما كان متعلِّقًا بها إلى عامٍ مشتركٍ تتقاسمه الجماعة، وتغدو إبداعاتها نِتاج تأثير وتأثُّر بين النفسيّ الداخلي والاجتماعي الخارجي؛ فالتحليل النفسي للإبداع يأخذ العلاقات المتبادلة بين ما تأثر به الفنان في حياته، وخبراته العارضة، ومنتجاته ويستخلص منها نفسيته وما يعتمل فيها من دوافع، أي ذلك الجزء من نفسه الذي يشارك فيه الناس جميعا.[3]

- **"الذات" في علم النفس:**

تعرَّضت نظريات علم النفس للفظِ "الذّات" وجَعلَتْه مرادفًا للأنا ويؤدي نفس المعنى؛ فالعالِم النفساني"وليام جيمس *William James*" مثلاً سمَّى الذّات بـ"الأنا التجريبية" وعرَّفها بأنها: «المجموع الكلي لكل ما يستطيع الإنسان أن يدعي أنه له؛ جسده، سماته، قدراته، ممتلكاته المادية، أسرته، أصدقاؤه، مهنته وهواياته، والكثير غير ذلك»[4].

أمّا "سيغموند فرويد *Sigmund Freud*" فقد تطرَّق لهذا المصطلح من خلال اهتمامه بأعماق الشخصية وبنائها النفسي الذي رآه يتكون من: الأنا، الهو، الأنا الأعلى، ورأى أنّ "الأنا" يشرف على الحركة الإرادية، ويقوم بمهمة حفظ الذّات[5]؛ هذه الذّات تختفي داخل العمل الإبداعي المُنتَج الذي تتحرّر –به وداخله– الرّغبات المكبوتة في الواقع، وقد بنى"فرويد" تحليلاته النفسية انطلاقًا من فكرة مفادها أنّ« عالم الإبداع منقطع عن الحياة اليومية، وبالتالي فهو

---

[1] حسن المودن : الرواية و التحليل النصي – قراءات من منظور التحليل النفسي– دار الأمان، الرباط، ط 1، 2009، ص40
[2] يُنظر: بشير معمرية: علم نفس الذات، ص20
[3] يُنظر: عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011، ص125
[4] بشير معمرية: علم نفس الذات، ص12
[5] يُنظر: سيجمند فرويد : الأنا و الهو ، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط4، ص16

مجال لتحقق الرغبة، يمكننا سبره لمعرفة نزوعات الذات الإنسانية المبدعة»[1]. أيضا استند "كارل روجرز *Carl Rogers*" في نظريته عن الشخصية إلى مفهوم الذَّات، وقد حدَّدها بمعنى: « مدركات وقيم تنشأ عن تفاعل الفرد مع البيئة...والذات في حالة نمو وتغير نتيجة التفاعل المستمر مع المجال الظاهري، والفرد لديه أكثر من ذات: الواقعية، والمثالية.»[2]

الْتَقَت أغلب الدراسات والبحوث النفسية في نقطة مشتركة حول مفهوم الذّات وهي أنّ الذّات« تكوين معرفي منظم ومتعلم للمدركات الشعورية والتصورات والتقييمات الخاصة بالذات يبلوره الفرد، ويعتبره تعريفًا نفسيًّا لذاته، ويتكون مفهوم الذات من أفكار الفرد الذاتية المنسقة المحددة الأبعاد عن العناصر المختلفة لكينونته الداخلية والخارجية»[3]. وهكذا ارتبط مفهوم الذّات في"علم النفس" بكينونة الفرد التي تحكمها خصائص نفسية، معرفية، واجتماعية عُدَّت أساس العمليّة الإبداعيّة لأيّ فنٍّ، غير أنّ ما يَهمّنا في هذا البحث هو مفهوم الذّات في علم النفس وعلاقته بالسرد؛ حيث أن كل واحد منهما يَمتح من الآخر، ويستعير منه ما يَخْدمه من آليات وتقنيات ممّا أدّى إلى حدوث تَعالقٍ واضح بين التحليل النفسيّ والسّرد.

- **"الذات" في الأدب :**

يحمل الأدبُ رؤيةَ مُبدِعه للحياة، وينقل موقفه من حوادثها و وقائعها، ولهذا تُمثّل أعماله حوارا حيًّا بين ذاته والعالم الخارجي؛ **فذاتُ** الأديب تُشاهِد، وتتأمل، ثم تُشكّل رؤى ومواقف خاصة، فـ« الأدب بالنسبة إلى الكاتب أو القارئ ليس وسيلة للتعبير، للخروج عن الذات، بل وسيلة ليكتب ذاته ويحدث ذاته، ويتعرف على ذاته، وليصنع نفسه بذاته»[4]. وعليه يمكن القول بأنّ الأدب يتمحور حول الذّات، فهذه الأخيرة يكاد لايخلو أيّ عمل أدبي مهما كان نوعه من حضورها الذي قد يكون واضحا جليًّا، أو عميقا مستترًا لا يُدركه إلا من يدرس الأدب، ويغوص في أغواره بحنكة وتأمل بحثًا عن ذلك المكنون النفسي الذاتي الذي ضمَّنه الأديب داخل إبداعاته.

---

[1] عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 121
[2] حسن شحاتة : الذات والآخر في الشرق والغرب – صور ودلالات و إشكاليات – دار العالم العربي، القاهرة، ط1، يناير 2008، ص24
[3] المرجع نفسه، ص25
[4] نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1985، ص 55

ويُمكن حَدُّ **الذَّات** في الأدب حسب"أحمد حيزم" بكونها تتمثَّل في« كفاءة المتلفظ على أن يتنزّل في خطابه ذاتًا»[1]. إذًا تتجلى"الذّات" وتتشكّل في أي عمل فني من خلال خطاب المُبدِع الذي تتقاسمه نزعات داخلية، وظروف خارجية، تصبغه وتُلوِّن أفكاره؛ فتعني–الذات الأدبية– بذلك: «اكتمال الخصائص الإنسانية العامة والفردية في الفنان أو الأديب، وبروزها بوضوح وتعبير متميز من خلال الآثار التي يبدعها، ولا يتحقق الأمر إلا بالغوص على الأعماق، واكتشاف ما فيها من كنوز عبقرية، وعرضها فنيا.»[2]

- يُعد **الشِّعر** فنًّا ذاتيًّا لارتباطه الوثيق بالوجدان منذ القديم؛ فأغراضه المختلفة تتطلّب حضور الذّات. والشاعر–بخلاف الروائي– حريصٌ على أنْ يُلوِّن ألفاظه وصوره الشعرية بالعواطف والتلميحات النفسية، كما أنّ الذّات الشاعرة تختلف عن غيرها من الذّوات؛ فهي الذّات التي تصطرع فيها الأهواء والانفعالات بقوة، ثم تتدفّق حُرة للتعبير عن نفسها، مُنتِجةً نصًّا شعريًّا مُتفردا عن النصوص الأدبية الأخرى؛ ولذلك عُدَّ الشعر مُنجَزًا إبداعيّا إنسانيًّا غير عادي، وارتبط منذ القِدم بتصورات أسطورية تحاول أن تُفسر الذّات الشاعرة عن غيرها من الذّوات؛ حيث أرجَعها الإغريق والرومان إلى"ربات الشّعر" كمصدر للإلهام الشعري، وأرجَعها العرب إلى" شياطين الشّعر" أي أنّ لكل شاعر هاجسًا وجنيًّا يصدر عنه ويكون أداة له.[3]

حاول الشاعر العربي –عموما– خَلْق صورة تقريبية عن ذاتِه وتصوراتها النفسية والفكرية التي تتراوح بين الخضوع والتمرد محاوِلاً بذلك اكتشافَ ذاتِه الخفيّة من خلال كشف محطات من حياتها«فالمرء حين يكشف، لا يتوقف عند الكشف، بل يصل إلى ما يعد اكتشافا للذات»[4]. ودرجات حضور"الذّات" في الشعر العربي الحديث تختلف من شاعر لآخر؛ فهناك مَن يُغرق في ذاتيته ويَتقوقع حول نفسه، وهناك مَن يُضمِّن ذاته الفردية باحترافية داخل نصوصه المعبِّرة عن الجماعة التي يستمد منها وجوده.

---

[1] أحمد حيزم: في مسألة الذات وأحوالها في ديوان البحتري، مجلة كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، السعودية، ص03

[2] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 116

[3] يُنظر : محمد عبد الله محمد آل سلطان الأسمري: الذاتية في شعر محمد عبد القادر فقيه (رسالة ماجيستير)، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 2001، ص 02

[4] المرجع نفسه، ص 204

وَجدت الذات الأنثوية العربية في الشِّعر ملاذا يُخلّصها من مخاوفها، والسجن المفروض عليها؛ حيث أنها حاولت إثبات وجودها، وتحرير ذاتها بالانسحاب إلى عالمها النفسي؛ أي إلى ذاتها هربًا من القهر والحرمان، تقول"فدوى طوقان" عن تجربتها الشعرية: « لقد جعلني وجودي داخل جناح "الحريم" المغلق أتقلص وأنكمش في قمقم ذاتي، وصرت لا أملك إلا التحديق في مرآة هذه الذات»[1]، هكذا عكست نصوص الشاعرات العربيات هموم الذّات الأنثوية وعبّرت عن آلامها وآمالها.

تُعدّ "الذّات" إذًا، مصدرا خصبًا لتَمثُّل صراعات الأديب ومنبعًا وافرًا لِوَحْيه وإبداعه؛ فهي بمثابة المخزون الذي تنبثق منه اللّبنات الأولى للإبداع، وكل ما تحتاج إليه هو استثارة تُحفزها لتَخرج إلى العَلن في قالب أدبي شعري أو نثري، ومن هنا نشأت تلك العلاقة الوطيدة بين "الذّات" الخلاّقة و"الأدب" خاصة عند الرومانسيين الذين أولوا اهتمامًا كبيرا بالذّات، فأفسحوا لها المجال للبوح مثلما فَعل "روسو" في"اعترافاته"؛ إذْ أعطى للكتابة غاية جديدة عندما استخدمها كأداة استبطان، وبها دَشَّن الأدب الذاتي وبَشَّر بروائيي الأنا الكبار"شاتوبريان، ستندال، وبروست". لقد اكتشف الأدب بفضل"اعترافاته" في"الأنا" عالما جديدا، كما استمدت الرومانسية قوتها وإمكاناتها غير المحدودة من اكتشافها لمفهوم الذّات النفسانيّة، حيث تعرَّف الأديب أولا على نفسه من خلال أناه. وهكذا وَسَّع الرومانسيون بشكل كبير مَجاليْ علم النفس وأدب التحليل[2]، بعد أن انفتح الأدب على علم النفس، وباقي العلوم الإنسانية الأخرى.

[1] حاتم الصكر: كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، تموز 1994، ص 207
[2] يُنظر: عبد الهادي صالحة : جان جاك روسو، تيار الرومانسية الجارف، صحيفة الثورة.

- **ثانيًا – تجليات الذّات في السرد الروائي.**

يحتوي الخطاب السردي الحديث تيمات لا حصر لها، وذلك بفضل مادته الحكائية إضافة لاعتماده على تقنيات متعددة أتاحت له صفة التنوع في التصوير والمعالجة، وكذا الانفتاح على الفروع والمكونات الأخرى لأي مادة حكائية سواء كانت تاريخية أو اجتماعية، موضوعية أو ذاتية نفسية. وإن اختلفت الأشكال السردية إلا أنها تَتَّفق في فَهمها للذَّات، وتصويرها لحاجاتها. يُعرِّف "كمال أبو ديب" السّرد بالقول أنه: «تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صورة الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء، وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات، وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بتجلياته وخفاياه.»[1]

يتّخذ الروائي من النص السردي وسيلةً للتعبير وكتابة الذّات وتحريرها ممزوجة فنيًّا بما هو واقعي خارجي، ممّا يجعل هذا النص محكومًا بشبكة من العلاقات المتداخلة بين العالم الخارجي الموضوعي، والذات المبدعة بما تَحمله من انفعالات وجدانية وقوة تخييلية. ويمكن التسليم بأنّ الأشكال النثرية كلها "الحكاية، الخرافة، الأسطورة، الملحمة، والقصة، والرواية..." تَحوي "سردًا" بين طيّاتها.

- عبّر **الأدب الشعبي** بطريقته الخاصة عن الخلجات، والمكونات النفسية للذّوات التي أنتجته من خلال تَبنِّيه لهمومها المشتركة؛ فالحكاية أو القصة الشعبية تنطلق من ذات فاعلة تُنتِج خطابا سرديا يُصور أحداثا تدور في فلكها، سواء أ واقعية كانت أو غير ذلك، وبالرجوع إلى"حكايات ألف ليلة وليلة" التي تُعدّ أشهر الحكايات العربية الشعبية نَجد الساردة شهرزاد تصطنع «عبارة "بلغني"، وهي أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، وتواري وراءها عوالم لمَّا تُكْشَفْ وأفضية لمَّا تُعْرَف، إنها توشك أن تكشف عن ذلك الغطاء السردي الكامن في غيب الذاكرة، والقابع في غيابات الخيال المجنّح»[2]، مُوحِية بوجود نزعة ذاتية مُضمَرة بين ثنايا النّص.

[1] أمجد نجم الزيدي، تمثلات ليليث – مقاربات نقدية في الشعر والسرد – الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2015، ص 162
[2] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998،ص 148

أمّا "المقامات" التي تُصور حكاية بطل واحد في تنقلاته و حِيَله، معالِجةً قضايا اجتماعية وسياسية من صميم المجتمع الذي ظهرت فيه، فإنّها حفلت بالذّات من خلال الحديث عن علاقتها بالآخر، وقد كانت أغلبها تُفتتح بعبارة "حدثني" التي يرى"عبد الملك مرتاض" أنها «أدل على كيان"الأنا" وأقدر إحالة على الداخل، وأكفأ في التوغل إلى أعماق الذات لتفجير مكامنها، وتعرية مخابئها، عبر نسوج لغوية تتمثل العالم الخارجي فتحيله إلى لوحات موقورة بمعاني الحياة، متوهجة بالإشراق، طافحة بالجمال والنور. إن اصطناع ياء الانتماء، أو ياء الاحتياز، أو ياء الذات... تتيح للسارد Narrateur-narrator الحديث من الداخل وتجعله يتعرى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له -Narrataire narratee.»[1]

- سارت **القصة القصيرة** العربية في اتجاهات عديدة: نفسية، تاريخية، اجتماعية، واقعية، و خيالية، ومرّت بمراحل تأسيسية عديدة حتى وصلت إلى مرحلة اكتشاف الذّات، يقول "حسن غريب أحمد" : «لقد خطت القصة القصيرة في الوطن العربي خطوات واسعة خلال نصف قرن من الزمان، شهدت أجيالا عدة، وانتقلت من مرحلة البدايات التأسيسية إلى مرحلة التأسيس الفعلية والتجريب إلى مرحلة اكتشاف الذات والهوية»[2]. وهذا الرأي تَوصَّل إليه في دراسته لتطورات القصة القصيرة وتحولات مسارها؛ حيث أَوْرد بعض النماذج، حَلَّلها، وتَتَبع الملفوظات، باحثًا عن "ذات" الكاتب الكامنة خلف ظاهر النّص.

تَخضع القصة القصيرة للموضوعي والذاتي؛ فكاتبها يعتمد على عالمه الداخلي وعلى لبنة الذّات في بناء نصوصه وإن اختلفت الطرائق التي يسلكها في ذلك، تبقى «الأنا حاضرة لديه مقنعة أو مكشوفة. وهي تتقنع وراء شخصيات المسرحية والقصة، لأن صاحبها يحب أن يخلق المرايا المجلوة وينظر إلى نفسه فيها.»[3]

يَنسج كاتب القصة القصيرة عملَه الفني من خلال مَزْج الأبعاد الاجتماعية، والسياسية، والثقافية بالنفسي، وهذا ما يمنح النصوص المنتَجة صبغة من الذاتية مصدرها العالَم الخاص للمؤلِّف الذي يتخذ القصة فضاءً لثرثرة الذّات مع ذاتها، وهذا ما تقوم عليه معظم النصوص القصصية القصيرة، وبذلك «تعد القصة فن الوحدة والعزلة، ذلك لأن كاتب القصة القصيرة فيه

---

[1] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- ص 147
[2] حسن غريب أحمد : التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة،"كتب عربية" للنشر والتوزيع الإلكتروني، ص 20
[3] إحسان عباس: فن السيرة ، دار بيروت، لبنان، ط 1،1996، ص 91

قوة الشعر في الاحساس بالدراما لأنه شديد الفردية، فنان تغلب عليه انطباعاته، ولا تفرغ نفسه لتسجيل التفاصيل»[1]. وربما هذا راجع إلى فضائها المحدود الذي لا يسمح لها بحمل الأبعاد المختلفة لشخصية ما، فتغرق في"الذاتية" وتنغلق على نفسها بقصد أو من دونه، رغبة منها في تشخيص الذّات وتحقيق تطلعاتها وهواجسها، أو واقعها مُتكِئة على الوعي الذاتي؛ وبذلك توازت "النصوص القصصية القصيرة" مع الذوات المبدعة وطُبعت بروح كُتّابها ودواخلهم النفسية، فـ« القصة العربية تشهد اليوم زخما كبيرا في إبداعاتها وفي تلقيها تجارب الذات، وتجارب العالم بشكل جديد، يستغني عن الثرثرة والاستطراد والتعبيرات الخيالية المحمومة، ليقدم لغة قصصية تحتفي بالتكثيف، والمكاشفة واستبطان تفاصيل الواقع، وقراءة الأشياء قراءة جمالية، لغة ترنو إلى قراءة الذات وانعكاساتها على الواقع لا العكس انعكاس الواقع عليها، لغة فيها المزيج من الغناء والدراما والبكاء والوصف والرصد والتتبع.»[2]

وتبقى الذّات حاضرة دومًا في النصوص القصصية التي تُمثّل قالباً فنيا مناسباً لِبَثّ التجارب الحياتية، وتحرير الذات بتدفقاتها الشعورية واللاشعورية السريعة في إطار محدَّد جَعل كُتّابها ينعزلون على ذواتهم أثناء القصِ، وفي مقابل ذلك تتميز الرواية بالاتساع والامتداد، وتكاثر الأحداث والشخوص على طول صفحاتها، وهذا ما يجعل حضور الذّات وتَشكُّلها داخل العمل الروائي يَتّخذ طرقا مختلفة و أوجهاً مغايرة.

- إنّ **الرواية** فن نثري طويل فيه تُعاد صياغة الحياة، وسردها من طرف الكاتب الذي يُشاهد أحداث واقعه، ويُشكّل رؤية خاصة تجاهها، ثم يحبكها في نص أدبي تتكلم من خلاله الوقائع الاجتماعية والثقافية مُجسِّدة احتفاء الروائي بذاته المبدعة، فكما أن للنصوص الروائية عالما خارجيا تتعلق به، فإن لها أيضا ذاتا فاعلة تسعى لإثبات كينونتها من خلال عملية الكتابة.

تَدور الرواية في فَلك الذّات، تنطلق منها لتصل إليها؛ فهي تحمل موقف الكاتب من حركة الحياة دون إهمال الوعي بذاته التي تتردد عند مفترق طرق العمل الإبداعي وتحضر فيه بمختلف الصور، فالروايات التقليدية مثلاً« تحاول أن تقنعك بأنها حقيقية وقد وقعت لأناس بعينهم في زمن ما، إذ أن ذات الكاتب تتصهر في المتن الروائي، موقعة القارئ بالتباس...»[3]،

[1] حسن غريب أحمد : التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، ص 10
[2] المرجع نفسه، ص 20
[3] أمجد نجم الزيدي، تمثلات ليليث- مقاربات نقدية في الشعر والسرد- ص 155

وتلك الذّات ماهي إلاّ إحالة على الذّوات الأخرى، تَكلّمتْ بالنيابة عنها، فنقلت صوت الفرد العربي الذي ظلّ مكتوما لأسباب عديدة؛ وبذلك تحررت الذّات العربية التائهة المنسية وأعلنت وجودها وتفردها، وهذا ما ذهب إليه العديد من دارسي الأدب؛ ومنهم "يوسف أبو رية" الذي « يبرر بروز الذات في الرواية العربية بأنه محاولة منها للبحث عن هويتها مقابل الرواية العالمية، وتأصيل جذورها ورسم ملامح خاصة بها؛ لذلك لجأ الأدباء في أعمالهم الروائية للبحث عن تلك الذات سواء في ملامحها أو صياغتها الفنية. ويعطي مثالا لذلك رواية هيكل"زينب"، ورواية"دعاء الكروان" و"شجرة البؤس" لطه حسين و"يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم، معتبرًا إياها محاولات روائية باحثة عن الذات باعتبارها مضمونا[وكان اللجوء إلى الريف تجذير لهذه الذات المطموسة، حيث كان- في ظنهم- التجسيد الحقيقي والنقي لهذه الذات الضائعة]»[1].

وهكذا تركّزَت محاولات تذويت الكتابة الأولى حول إثبات هوية الذّات من خلال صراعها مع المجتمع والآخر؛ حيث اتّكأ الكُتّاب على نزعاتهم الداخلية المُحمَّلة بأطر إيديولوجية، ثقافية ودينية واجتماعية خاصة، ثم بَثُّوها بين طيّات نصوصهم، وعليه قد تَحمل الرواية "ذاتا فردية" و"أخرى جماعية" ممَّا يجعلها -بطريقة أو بأخرى- ذاتية الطابع؛ حيث أنها تمثل منظور كاتبها.[2]

والرواية لم تتبوَّأ مكانتها الحالية إلا بفضل المزايا التي تَحوزها، خاصة نَفَسها الطويل الذي وفَّر للذّات مجالاً فسيحا حتى تَبثّ مكنوناتها دون أن تُقيدها بقالب واحد، وتختلف درجة التعبير عن الذّات من نص روائي لآخر؛ فكل روائي يتساءل بينه وبين نفسه عن نسبة الذاتية المسموح بها في السّرد أثناء استقصائِه للذّات العميقة وتحريرها بفعل الكتابة؛ فالأديب حين يبدع، يَشعر« أنه بقدر ما يخلق صيغه يكتشف نفسه، فكأنه ينتزع شيئا فشيئا إلى ضوء النهار نتفا من ذاته المجهولة»[3]. ورغم أنّ الرواية تقوم على التخييل عموماً، إلاّ أنّ هذا لم يمنع حضور"الذّات المبدعة" فيها بمختلف تفاعلاتها، لكنه حضور قد يكون محتشما حذرا -في أحيان كثيرة- حيث تختفي تلك "الذّات" عميقًا داخل البنى الدلالية للملفوظات خشية الخروج

[1] منال بنت عبد العزيز العيسى: الذات المروية على لسان الأنا «دراسة في نماذج من الرواية العربية» (أطروحة دكتوراه)، كلية الدراسات العليا، جامعة الملك سعود، السعودية، 2010، ص29

[2] المرجع نفسه، ص. ن

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص 117

عن الهيكل العام للرواية، لأنه حين تبرز الذّات مُشخَّصة مباشرة، سنكون أمام جنس سردي آخر هو السيرة الذاتية.

- إذا كانت"الذّات" تمشي على استحياء في الرواية، فإنها في **السيرة الذاتية** تتعرّى وتَتكشّف بكل جرأة–غالبا–غير عابئة بأساليب التخفي؛ حيث تنشط الذاكرة مُمسِكة زمام الأمور بحرية، ثم تُفوّض شخصية معينة داخل المتن السردي لتترجم ما تكتنزه خزانتها من أحداث.

تتفرّد السيرة الذاتية عن باقي الأجناس السردية بكونها تتمحور حول الذّات وترتبط بها، تنطلق منها، تدور حولها، ثم تنتهي إليها؛ بمعنى أنّ« الذات المتلفظة بالإضافة إلى واقعيتها هي في الوقت ذاته فاعلة أو ناظرة أو مفعول بها ومنظور إليها، لأنها تشكل الموضوع الرئيسي للتلفظ »[1]. وبذلك تتحقّق النتيجة الآتية :

الذات الفاعلة (المبدعة) = الذات المتكلمة (المتلفظة) = الذات المتلفظ عنها.

مُعلِنة تَنقُّل "الذّات" في السيرة الذاتية بين أزمنة ثلاث: زمن الكتابة، زمن السرد، وزمن وقوع الحدث.

لقد اتّخذ البناء الروائي العربي"الجديد" بمختلف تفرّعاته من الذّات–العربية– وهواجسها النفسية، الثقافية، الاجتماعية، الدينية، والسياسية مادة خصبة للكتابة والإبداع، وهذا ما سمَّاه "محمد برادة" بـ"تذويت الكتابة"؛ أي« حرص الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتيْن، وجعل صوت الذات الكاتبة حاضرًا بين الأصوات الروائية... والحرص على تذويت الكتابة يقترن بتوفير رؤية للعالم تحمل بصمات الذات الكاتبة»[2]، وهكذا استحوذت الرواية على موضوعة "الذّات"، وإن كانت بالأساس فنًّا يقوم على التخييل.

[1] منال بنت عبد العزيز العيسى: الذات المروية على لسان الأنا«دراسة في نماذج من الرواية العربية»، ص 46

[2] محمد برادة : الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، مايو2011، ص67

يُمكن القول بأنّ الكُتّاب الروائيين فرضوا حضور الذّات بقوة داخل نصوصهم التخييلية حتى غدا(مصطلح الذات) "The self"هو الأكثر انتشارا في اللغة الأدبية كما رأى"إيفوركون *Eiforkon*"[1]؛ الأمر الذي يقودنا إلى التساؤل عن دور هذه الذّات الكامنة ومدى فعاليتها في توجيه وعي الأديب وفكره نحو موضوع أو آخر؛ ما يُؤدي بالضرورة إلى البحث في موضوع هام يتمثل في"علاقة النتاج الأدبي بالذات المبدعة" ارتكازا على دراسات ومقاربات نقدية متعددة مادام الأدب في النهاية مرتبطا بسياقات متداخلة مِمّا جعلَه بمثابة الموطن اللغوي«الذي يعبّر فيه الواقع السّري للإنسان عن نفسه بشكل وقوة خاصّين. فالأدب هو هذه اللغة الأخرى التي ينبغي النظر إليها على أنها عمل أو اشتغال يقع بين الرغبة والمحكي، وتسمح بإسماع كلام آخر غير الكلام المألوف، فاللغة الأدبية لا تجعلنا نسمع أصوات الآخرين فقط، بل هي اللغة الأخرى التي تكاد تتخصّص في إسماع ذلك الآخر الموجود في الداخل، في داخل الذات (الكاتبة والقارئة)»[2].

[1] منال بنت عبد العزيز العيسى: الذات المروية على لسان الأنا«دراسة في نماذج من الرواية العربية»، ص28
[2] حسن المودن : الرواية و التحليل النصّي – قراءات من منظور التحليل النفسي– ص10

- **ثالثًا – الرواية والتحليل النّصي :**

لكلّ فنّ أدبي دراسات نقدية تُصاحبه وتُوازيه، تُفكّكه، وتَكشف التفاعلات الواقعة داخله؛ بين المؤلف، العمل الأدبي، والمتلقي/القارئ، إضافةً إلى البيئة التي وُلد فيها الأديب وفنّه. وهناك مناهج نقدية تتجاوز كل ذلك، وتُركّزُ على تشريح النص الأدبي واستقصاء أعماقه بحثا عن ذات المبدع الكامنة في بنى النص العميقة. وتُعدّ المقاربة أو القراءة النفسية السيميائية للنصوص الأدبية من أهم الدراسات التي أَوْلت عناية فائقة بمفهوم الذّات في علاقته بالأدب، وأخضعتْ لاوعي الكاتب والنّص، ورموزه اللغوية للمساءلة والبحث، وقِوام هذه النظرية هو أنّ الدّوال اللغوية بأنساقها المختلفة تُحيل على الذّات الإنسانية. وهكذا حَدث تَزاوجٌ بين التحليل النفسي والكتابة الأدبية، بالأخص فن الرواية؛ إذْ «يمكن أن نفترض أن الرواية هي اليوم من أجناس الأدب الأكثر تأهيلا لتقول الكثير للتحليل النفسي عن الإنسان في العصر الراهن، لما لهذا الجنس الأدبي من إمكانات تسمح له باستنطاق ذاتية الإنسان في علاقاته المعقدة بالمجتمع والتاريخ والآخرين.»[1]

ظَهر المنهج النقدي النفسي لتحليل الأدب، وفرض نفسه في كثير من الدراسات النقدية، يقول"عباس محمود العقاد": «إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقّها جميعا بالتفضيل في رأيي وفي ذوقي لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها، ولا نفقد شيئا من جوهر الفن، أو الفنان المنقود»[2]، وربما لهذا السبب مالت الدراسات الأدبية الحديثة للاعتماد على التحليل النفسي في نقد النصوص، (مستعينة في ذلك بالسيميائية) لكشف علاقتي التأثير والتأثر بين العملية الإبداعية والعامل النفسي الذي يستثير ذهن الكاتب، ويعمل كمُنبه يُحفِّز كوامنه لتُبدع وتُحرِّر مكبوتاتها.

كان المنهج النفسي في بداياته الأولى يرتكز على« ربط الأدب بالحالة النفسية للأديب، ويقوم بدراسة الأنماط النفسية في الأعمال الأدبية ودراسة القوانين التي تحكم هذه الأعمال في دراسة الأدب، ومن أهم رواد هذا المنهج: سيجموند فرويد، وكارل يونغ، وإدلر»[3]. لقد ربط "فرويد" بين التحليل النفسي، والأدب منذ بداياته المبكرة من خلال تحليله لبعض النصوص الأدبية والأعمال الفنية لـ"ليوناردو دافنشي"، "دوستويفسكي"، والكاتب الدانماركي"جنسن"،

---

[1] حسن المودن : الرواية و التحليل النصي – قراءات من منظور التحليل النفسي – ص 24

[2] محمد عبد الله محمد آل سلطان الأسمري: الذاتية في شعر محمد عبد القادر فقيه، ص 249

[3] أحمد الرقب: نقد النقد – يوسف بكار ناقدا، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007، ص 91

و"شكسبير"، مُتكِئا على نظرية مفادها أنّ الفنان مريض عصابي، يعمد إلى الانسحاب من واقعه، الذي لا يوفر له الانسجام والرضا، ليعيش في عوالم الخيال، مع الحفاظ على رغبته الدائمة في الرجوع إلى الواقع[1]، بل وذهب إلى أبعد من ذلك حينما مَنح للمبدعين السَّبق في معرفتهم للذّات ودواخلها، قائلا: «أن الشعراء والروائيين هم من أثمن وأعز حلفاء المحللين النفسانيين لأنهم يعلمون ما بين السماء والأرض أشياء لم نتمكن بعد من الحلم بها بحكمتنا المدرسية، إنهم أساتذتنا في معرفة النفس البشرية»[2].

ترى النظرية النفسية أنّ الحلم والأدب كليهما تعبير رمزي (مُقنَّع) عن اللاوعي يجب تأويله وفك غموضه، وبذلك تسير النصوص التحليلية النفسية والنصوص الأدبية جنبا إلى جنب، حيث أنّ الممارسة التحليلية هي في جوهرها اختبار مبتكر للكلام والخطاب[3]. وهكذا أصبح التحليل النفسي للأدب كاشفا مهما لما اختزنته الذات المبدعة في لاوعيها، ثم ترجمته وعرضته في لغة أدبية خاصة.

تنطلق الدراسة النفسية للأدب من إيمانها بأنّ ذاتَ المبدِع هي مصدر إبداعه وكتاباته، وتلك الذّات لا يُمكن إدراكها إلا داخل الأثر الإبداعي ومن خلاله، لذلك تربط هذه القراءة بين الذّات المبدِعة (بدواخلها وعوالمها الخاصة)، والنتاج الأدبي لتستعيد ما ضَمَّنه الكُتّاب داخل نصوصهم من خلال التحليل النفسي الذي« يسعى إلى خلق مطابقة وتمفصل بين نظرية اللاشعور، والنظرية الجنسية، ونظرية الذات المتكلمة (الكاتبة)»[4].

يرى أصحاب هذا المنهج أن النص يمتلك لاشعورا يُضمِر فيه لغة مرموزة تُخفي أكثر ممَّا تُعلِن، وتُغري المحلّل كي يُفسر ويُؤوِّل مكنوناتها، وقد تطورت البذور الأولى للتحليل النفسي للأدب بمجيء العديد من النُّقاد والدارسين الذين انطلقوا من أرضية "فرويد" الأولى في تحليل النصوص الأدبية، وفتحوا لها آفاقا جديدة ساهمَت في تدرج النقد النفسي إلى ما هو أبعد، ومن هؤلاء"شارل مورون*Charles Mauron*" الذي قدَّم طَرْحا يختلف عمّا كان يدعو إليه "فرويد" في نقطة مُهمة تَكمن في مستوى التعامل مع النص الإبداعي وعلاقته بالمؤلف؛ حيث أنه تَعامَل مع المبدِع وقد صار نصا، تاركًا حياته الواقعية الخاصة لمؤرِّخي الأدب، فكل أثر

[1] يُنظر: عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص124
[2] المرجع نفسه، ص123
[3] يُنظر: مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر : رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997،ص50
[4] جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 121

فنّي حسبه هو نتيجة ثلاثة متغيرات هي المصادر الخارجية، المصدر الداخلي، واللغة [1]، ودعوة "مورون" إلى الاشتغال بالنص تتقاطع مع ما جاء به "جان بيلمان–نويل *Jaen.B Noël*" في منهجه الجديد في النقد النفسي، والمسمى بـ"**التحليل النصي**"، وهو« يسمح بالانتقال من الاهتمام بمؤلف العمل الإبداعي إلى تركيز النظر على العمل الأدبي نفسه»[2]. بهذا يتّضح أنّ المنهجيْن يرتكزان على النص الأدبي في تحليلاتهما، وينطلقان منه أولاً بغية الوصول إلى عمل جديد تتجلى فيه ذاتُ المبدِع، فيصبح«النص الأدبي هو بؤرة التحليل، دون إقصاء كلي للكاتب أو القارئ أو السياق. وقيمة هذا المقترح المنهجي أنه لا يحول النص إلى ذات مطابقة لذات الكاتب... ذلك لأن هذه المطابقة لا تخلو من اختزال أو تعسف يؤدي إلى تجاهل خصوصية النص واستقلاليته، كما يؤدي إلى إهمال الجوانب الشكلية والفنية، فالنقد النفسي التقليدي، إذ يركز على المدلول الروائي، يكون بعيدا عن إدراك القوة التي يمكن أن تكون للدال الروائي.»[3]

لقد تنبّهت الدراسة النفسية للأدب إلى دور اللغة، وقدرتها على إيصال الدارسين والباحثين في هذا الميدان إلى الحقيقة المضمَرة داخل النص وداخل المبدِع ذاته إذا ما تمَّ فكُّ نظام شفراتها، فاللاشعور يمتلك مظهرا لغويا يكشفه ويُحيل إليه، وقد توسعت هذه النظرية مع أطروحات "جاك لاكان " التي أعادت «صياغة المفاهيم المتصلة بالتحليل النفسي وطبيعة الوجود الإنساني، وحدود الوعي واللاوعي، وتجليات الآخر في الأنا ووجود الأنا في الآخر وتمثلات ذلك عبر اللغة انطلاقا من علاقة الدوال بالمدلولات، والأشكال الاستعارية والمجازية للتعبير وقيمة التصوير البلاغي في الكشف عن الوجود النفسي للوعي، فالأثر الأدبي والتحليل النفسي يتصلان لمساءلة نسيج الدلالة»[4].

يتَّضح ممّا سَبق أنّ "لاكان" رَبط بين اللغة والنفس، وخَلُص إلى وجود بنية نفسية للغة، فقد كان يرى أنّ اللغة هي التي تُكوِّن الذّات وتُضفي عليها كل ما لها من دلالة، وبناء عليه أسَّس لنظرية "اللغة اللاشعور" مُتكِئًا على أطروحات "فرويد"في التحليل النفسي، وعلى مبدأ دوسوسير وجاكبسون حول اللغة وعلاقات الأدلة بالمدلولات[5].

---

[1] يُنظر : عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص132
[2] حسن المودن : الرواية و التحليل النصّي – قراءات من منظور التحليل النفسي– ص11
[3] المرجع نفسه، ص07
[4] عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص146
[5] المرجع نفسه، ص147، 148

هكذا تَفاعَل النفسي مع اللفظي(اللغوي)، وغدَا النص الأدبي فضاءً حافلاً بالمضمَرات، والرموز اللغوية التي لابد من الوقوف عندها واستنطاقها، وكشْف بنياتها العميقة وصولاً إلى الذات المبدعة، ولذلك دعا "لاكان" إلى «الاعتناء بالعلامات اللغوية باعتبارها أفضل دليل على البنية النفسية وعلى بنية الذات الإنسانية»[1]؛ تلك الذّات التي يتقاسمها الوعي واللاوعي، هذا الأخير الذي يميل لكل ماهو رمزيٍّ غامض، فيدفعُ الدارسين للتنقيب والتأويل من أجل الوصول إلى كنهه وأعماقه، وإلى مثل هذا الرأي ذهب النفساني"جان ب- نويل" في مقاربته«التي تستفيد من الدراسات النصية المعاصرة مع إدماجها ضمن مقاربة نفسانية مفتوحة ومنفتحة. والغاية ليست الكشف عن أمراض الكُتاب وعقدهم، بل هي مقاربة هذه العلائق والروابط المعقدة بين السردي والنفسي، بين الكتابة واللاشعور، بالشكل الذي يسمح بفتح آفاق أخرى أمام المعرفة التي تتأسس عن الأدب والكتابة»[2]. والكشف عن تلك العلائق الكامنة داخل النصوص، وتفسيرها لا يتأتّى إلاّ بالتأويل الذي« يقوم بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته، والبحث عن المعاني الخفية والواضحة»[3]. الأمر الذي فَرَض على الباحثين في هذا المجال الاستعانة بالسيميائية من أجل الصّيغ المختلفة للعلامة اللغوية ودلالاتها المتعددة الناتجة عن تعدد علاقاتها داخل النص.

إنّ تركيز التحليل النفسي الأدبي على اللغة، ورموزها أدّى إلى تَعالُقه مع المنهج السيميائي الذي يُعنى بتشريح العلامات والرموز الكامنة في البنى العميقة، وبهذا خضعت النصوص الأدبية للبحث السيميائي الذي تمّ الاتكاء عليه من أجل تطوير آليات القراءة والتأويل، والتفسير، خاصة وأنّ النص الأدبي لا يقول كل شيء بوضوح؛ إذْ أنّ لاشعوره/ عمقه يُخفي دلالات تحتاج إلى كشف واستنطاق، ولذلك فرضت عملية تحليله والبحث عن علاماته الدالة تقاطعا بين أدوات النفسيين والسيميائيين؛ حيث« يبحث السيميائي عن العلامات الناظمة للنص، والنفسي يحللها»[4].

---

[1] عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص150

[2] حسن المودن : الرواية و التحليل النصّي – قراءات من منظور التحليل النفسي– ص08،09

[3] عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية و السرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000،ص28

[4] محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، العدد (1+2)،المجلد 19، سورية، 2003، ص38

وقد تحدَّث عن هذه العلاقة بين علم النفس والسيمياء العديد من الباحثين والعلماء في شتى المجالات، فمثلا نجد الباحثة "جوليا كريستيفا*julia kristeva*" قد اهتمّت بالتحليل النفسي السيميائي من خلال مَزجها العديد من المعارف مركزة على الربط بين السيمياء، والتحليل النفسي في اللغات الأدبية، من أجل« تحويل التحليل النفسي إلى ممارسة نقدية في صلب إشكاليات الاتجاهات الجديدة»[1].

في الأخير يمكن القول أنّ تَعالُق المنهج النفسي في النقد الأدبي مع المناهج الأخرى جاء خدمة للنص الأدبي الذي يحمل مدلولات نفسية، وأخرى اجتماعية وثقافية داخل علاماته اللغوية؛ فالقراءة النفسية تلتقي بالسيميائية من حيث طريقة تحليل النص وتأويله، كما أن النفسيين والسيميائيين يلتقون في إلحاحهم على مشاركة القارئ لفك شفرات النص من أجل فهم العمل الإبداعي، وتتّصل القراءة النفسية للأدب بالبنيوية في مبدإ البحث عن الرغبات الكامنة في النص، وإنْ اختلفت آليات المنهجين. كما تتعالق القراءة النفسية مع اللسانية في تتبّعها قضايا الدال والمدلول في لغة النص، وقد أخذت بعض أدوات المنهج السيسيولوجي أيضا من خلال تتبعها لتفاعلات النص مع شخصية مُؤلِّفه، والتركيز على انعكاس الواقع المعيش على خفايا النص[2]، دون إغفال ذاك التمازج بين المقاربة النفسانية والمقاربة الأسلوبية« بشكل يسمح بقراءة العمل الأدبي في حدّ ذاته، في أساليبه ومناهجه في الكتابة، كما يسمح بإعادة طرح الأسئلة من جديد: كيف يقول النص ما يقوله عن الإنسان؟ ماهي الأساليب والتقنيات السردية التي يستخدمها النص الأدبي، والروائي هنا بالأخص، من أجل قراءة الإنسان في واقعه النفسي؟ كيف تمارس الكتابة الأدبية، والروائية خاصة، تحليلها النفسي للشخصيات الروائية؟»[3].

[1] عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة و الرواية و السرد، ص185
[2] يُنظر: محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، ص26،27
[3] حسن المودن : الرواية و التحليل النصّي– قراءات من منظور التحليل النفسي– ص10

• الفصل الأول : الفضاء في السّرد الروائي .

أولا : الأدب و الفضاء .

ثانيا : أمكنة السّرد الروائي .

1. مفهوم الفضاء في الرواية .
2. علامات التّقنّع في الرواية .
3. أسباب التّقنّع الروائي.
4. حدود الاختراق الأدبي ما بين الشرق والغرب.

● أولاً – الأدب والقناع :

تَختلف طرقُ تقديمِ العمل الأدبي وعرضِه في صورته النهائية من كاتب لآخر، فبينما يجنح أديبٌ ما للذَّاتية المُفرِطة المباشرة بكل صراحة، يُغلِّف آخر ذاتَه المبدِعة بأقنعةٍ معيَّنةٍ يُلبِسها لنِتاجه الأدبي شكلاً ومضمونًا إمَّا على الغلاف أو داخل المتن من خلال الشُّخوص والأحداث المكتوبة.

مَثَّل القناع«حيلة/خدعة قديمة للجنس البشري»[1]، وقد كان يُخفي من ورائه آراء وأيديولوجيات مُعيّنة تَعمَّد أصحابُها حَجبَها، وبمرور الزمن انتقل إلى الأدب؛ حيث وَظّفه الأدباء(روائيون وشعراء) بدرجات متفاوتة لِما له من أهمية قصوى تَكمُن في«إقصائه للملامح المُعينة أو استجلابه لأخرى، أو بين إخفائه وإظهاره، فإنه يقوم بتحرير أشكال معيّنة، وأسر أشكال أخرى في قالب واحد.»[2]

جاء في"**لسان العرب**": «الْقِنَاعُ وَالمِقْنَعَةُ: مَاتَتَقَنَّعُ بِهِ المَرْأَةُ مِنْ ثَوْبٍ تُغَطِّي رَأْسَهَا وَمَحَاسِنَهَا، وَأَلْقَى عَنْ وَجْهِهِ قِنَاعَ الحَيَاءِ، عَلَى المَثَلِ. وَقَنَّعَهُ الشَّيْبُ خِمَارَهُ: إِذَا عَلَاهُ الشَّيْبُ وَقالَ الأَعْشَى: وَقَنَّعَهُ الشَّيْبُ مِنْهُ خِمَارَا. وَ رُبَّمَا سَمَّوا الشَّيْبَ قِنَاعاً، لِكَوْنِهِ مَوْضِعَ القِنَاعِ مِنَ الرَّأْسِ... وَقِنَاعُ القَلْبِ: غِشَاؤُهُ، تَشْبِيهًا بِقِنَاعِ المَرْأَةِ، وَهُوَ أَكْبَر مِنَ المِقْنَعَةِ. وَفِي الحَدِيثِ: أَتَاهُ رَجُلٌ مُقَنَّعٌ بِالحَدِيدِ، هُوَ المُتَغَطِّي بالسِّلاَحِ»[3].

وجاء في"**الموسوعة العربية الميسرة**": «قناع: غطاء للوجه أو الرأس، يُوضع للتنكر أو الوقاية، ويُعمل من مواد مختلفة، وقد بقيت من آثار القدماء أقنعة من الحجر أو الخشب أو غيرهما من المواد، تُستعمل لأغراض طبية أو وقائية أو مسرحية...عرف الإغريق الأقنعة، وكانت لها أنابيب معدنية لتضخيم صوت الممثل، وكان الممثل الفكاهي يظهر محشوا مقنّعا بطريقة تبرز الفظاظة والهزء...كانت الأقنعة من صفات كوميديا الفن الأساسية، كما استعملت في مسرحيات المعجزات في القرون الوسطى، وفي المسرح التعبيري بألمانيا»[4].

---

[1] Manuel A. Jordàn: « Le masque comme processus ironique. Les makishi du nord-ouest de la Zambie » Anthropologie et Sociétés, vol 17, n° 3. Université Laval,Canada, 1993, p41

[2] عفيل مهدي يوسف :أقنعة الحداثة (دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر)، دار دجلة للنشر والتوزيع، العراق، 2010، ص 72

[3] ابن منظور: لسان العرب: مج 5، باب القاف، ص 3755، 3756

[4] مجموعة من العلماء والباحثين:الموسوعة العربية الميسرة، مج 5، مادة "قناع"، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2010، ص2590

و**القناع** في اصطلاح المسرحيِّين« وجه مستعار من ورق مقوى أو نسيج أو جلد أو غيره، يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الأساسية، فيتخذ نمطا محددا وصفات ثابتة، أو هو الشخصية التي تظهر غير ماتضمر. وهو تاريخيا، وسيلة درامية استخدمت في رقص القبائل البدائية، ثم انتقلت إلى الاحتفالات الدينية، فالمسرح الإغريقي وسواه، ولاتزال تستخدم حتى يومنا هذا»[1].

وَرَد مصطلح قناع المُؤلِّف في معجم"**المصطلحات العربية في اللغة والأدب**" كالآتي: «...وفي النقد الأدبي الحديث استعمل لفظ القناع mask للدلالة على شخصية المتكلم، أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه، والأساس النفسي لهذا المفهوم هو أن المؤلف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة، ويظهر ذلك جليا في ضمير المتكلم مثلا في الرواية، أو في القصيدة حيث لا يشترط أبدا أن يعادل"أنا" الرواي"أنا" المؤلف الحقيقي»[2].

أما في قاموس"**السرديات**" فجاء المصطلح بهذا المعنى«قناع المؤلف persona في نقد الرواية التخييلية، مصطلح يستخدم للإشارة إلى"المؤلف الضمني"implied author، ولكنه يشير أيضا-عادة- إلى"الراوي" narrator، والكلمة لاتينية الأصل، وتشير إلى قناع المؤلف في المسرح الكلاسيكي»[3]. من خلال التعريفات السابقة يتّضح أنّ بدايات تقنيّة **القناع** كانت مع فنّ المسرح في القديم ثم تدرّجت إلى صنوف الأدب الأخرى في العصر الحديث؛ حيث تحوَّل القناع من وسيلة مادية غرضُها تقليد أشكال مخلوقات ما للهزل أو غيره إلى تقنيّة معنويّة تمويهيّة لها مقاصد مُعيّنة.

إنّ إعادة تشكيل وقائع الحياة وإنتاجها في صورة أدبية، لَعمليةٌ معقدةٌ يتحكم المبدِع في تفاصيلها كما يشاء؛ فقد يحتفظ عمله الفني بخصائصه الأولى صافية دون أية إضافات، وقد يتمازج مع غيره«إلى درجة التشويش والتشويه، ليحقق الأسلوب الأمثل الذي يعبر عن تجربة المبدع الشعورية»[4]، وهذا التشويش يتّخذ أشكالا عدة؛ منها"**التقنُّع**" الذي يُعَدّ تقنية

[1] خليل الموسى:بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة،مجلة الموقف العربي،العدد336،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، نيسان1999، ص120
[2] مجدي وهبة– كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص 297
[3] جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ، ط 1، 2003، ص 146
[4] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط 1، مارس 2003، ص 26

جديدة في مجال الأدب لجأ لها الكُتّاب من أجل تحصيل نصوص جديدة قادرة على استيعاب عوالمهم الخاصة الذاتية، والخارجية الموضوعية بكل تفاعلاتها الشائكة.

ظهرت تقنيّة **القناع** في فنّ الشعر أيضا، وتكاد أقنِعته تنحصر في رموز وشخصيات دينية وأسطورية مستعارة، على خلاف ما تُوظِّفه الرواية من أقنعة، وقد جاء مفهوم **القناع** في الشعر بمعنى«ما يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه، متجردا من ذاتيته، سواء أكان شخصية تاريخية أم أسطورية، أم واقعية، أم ضميرا غائبا، والشاعر في قصيدة القناع إما أن يستغل الضمير"هو" ليعني شخصه، وإما أن يسلك سلوكا عكسيا فيقول"أنا" ليعني"هو"، حيث يلبس الشاعر قناع شخصية يريد أن يصفها وصفا داخليا»[1]. ويُعرّفه"جابر عصفور" بالقول أنّه«رمز يتّخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صورته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر»[2]، هذا وقد اختلفت أقنعة الشعراء وتعدّدت باختلاف الحالات الانفعالية، والمواقف الفكرية للذات الشاعرة، إلاّ أنّها تشترك في كونها وسيلة مساعدة تُمكِّنهم من خَلْق عوالم جديدة تُسعفهم في البوح .

لم يقتصر اعتماد تقنية القناع على الشاعر/الذكر فحسب، بل إنّ الشاعرة/الأنثى لجأت إليه أيضا؛ فحاجتها له مُلِحّة أكثر بسبب القيود الإجتماعية، الدينية، والثقافية المفروضة عليها وقد نَوّعتْ طرائقه؛ فمرة استعملتْ الاسم المستعار، ومرة وضعتْ قناع/ لثام الذكورة على لُغتها وألبستها"أنا" المذكر لعلّها تجد ذاك القبول الذي يَحوزه هو. ويُعدّ "قناع الذكورة" أقدم قناع استخدمته المبدعة/الأنثى، وممن وظَّفنه: االشاعرة "عائشة التيمورية"؛ إذ« كتبت قصائد حبها وغزلها بأسماء مستعارة وبحس الذكورة لا الأنوثة للتخفي وراء صوت الرجل الشعري وأسلوبه في الغزل»[3]

إنّ توظيفَ القناع في الشعر دلالةٌ واضحة على رغبة الشاعر في أنْ يُقلّل من حضور النزعة الذاتية في نصوصه، ويواريها خلف الأقنعة ليقترب من الموضوعية أكثر فأكثر؛ مجتهدا كي«يحول آلامه الذاتية الخاصة إلى شيء خصب غريب، شيء كوني عام لا ذاتي»[4]، فهو حين ينقل مكنوناته من الخاص إلى العام، يتقاسمها مع المتلقي، فيصبح هذا الأخير فاعلا مُهمًّا في النص من خلال محاولته كشف وتأويل ما استغلق من معاني.

---

[1] عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1999، ص 175
[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 91
[3] ظبية خميس:الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997،ص08
[4] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر :إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ج1، مكتبة الاسكندرية، دت، ص 146

● ثانيا – أقنعة السّرد الروائي.

1/ مفهوم القناع في الرواية:

يُوظّف الروائي الأقنعة، ولغة الرموز في مواقف معيّنة خاصة عندما يريد التنصّل من مسؤولية ما سيقوله، أو التخفيف من حدة ارتباطه به–على الأقل– فالتجارب الشخصية ربما تُلهم الفنّان وتُمِدّه بموضوعات متميزة إن أحسن الخروج من محنته الذاتية الواقعية إلى ابتكار حلول فنية أسلوبية تنزاح عن حدود مكابداته وأحزانه[1]، وتنقلب دالاً عاماً يُحيل على هموم جماعية مشتركة، فبالعودة مثلاً إلى كتابات"روسو"التي عبّرت عن أناه وذاته المنفتحة على الخارج، نجده يُضمن في خطاباته رسائل مُقنّعة مصدرها ذاته وأحداث عاشها، مُواجِها أكاذيب مجتمعه ونقائصه، فكتابه"إيميل" يدعونا لنجعل من كل نص قراءة مزدوجة منذ المعنى الحرفي حتى المعنى المستور.[2]

إنّ إختيار لغة الكتابة في هذه الحالة(الرغبة في التستر) تتطلّب من الكاتب التروّي، والحذر في التعامل مع اللغة ليستعير منها مايُعبّر عن أطروحاته وأيديولوجياته بكل أريحية؛ فيقولها في نصّه دون أن يكون قد قالها–هو– فعلا، ولربما هذه حيلة من حِيل اللغة التي جعلت"رولان بارت" يقول: «اللغة ليست بريئة على الإطلاق فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة، والكتابة تحديدا هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى.»[3]

تُعَدّ الرواية بشتى أنواعها فضاءً لامتناهياً تلتبس فيه الحياة بالتخييل الذي يَحمل بداخله صورا مكثّفة تَردَّد الروائي بين الجهر أو التلميح بها، وفي كل الأحوال سيقولها بما أنه قصد الرواية برحابتها واتساعها، الأمر الذي جعل هذه الأخيرة «مبنية في آن واحد على خطاب سطحي(أي معناها الظاهر) وعلى مضمون كامن أي(معناها العميق) يعتبره البعض نواتها الدلالية»[4]، وتختفي الذات المبدِعة داخل البنية العميقة بطريقة فنية، ملتبسة تُحرّر الكاتب من تحمُّل تبعات حروفه وأفكاره الملغومة التي غلَّفها بحُجب وأقنعة متعددة.

---

[1] يُنظر: عقيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة (دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر)، ص 50

[2] عبد الهادي صالحة: جان جاك روسو، تيار الرومانسية الجارف، صحيفة الثورة.

[3] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ص 146

[4] برنار فاليط: النص الروائي –تقنيات ومناهج- تر: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة،1999، ص58

أَنْتَج تزاوُج الرواية بالأقنعة مصطلحا، أو نوعا جديدا يسمى"**الرواية المُقنّعة**"، وهذا المصطلح غلَّفه اللُّبس شأنه شأن المصطلحات الجديدة الوافدة للثقافة العربية، لذلك لم يجد بعدُ تنظيرا كاملا يرقى بهذا الشكل الروائي لِمَصاف الأنواع الشائعة المُتعارف عليها. ورغم ذلك هناك بعض التعريفات الموجزة في الكتب، والمعاجم الغربية لمصطلح-Roman-à clef؛ منها ماجاء في قاموس"Oxford": «رواية المفتاح هي رواية شخصياتها، أو أحداثها حقيقية، لكنها تظهر تحت أسماء مستعارة/ وهمية.»[1]

هذا وقد عدَّد"جيرمي هوثورن*Jeremy Hawthorn*" "**الرواية المُقنَّعة**" ضِمن أنواع الرواية الخمسة عشر التي ذكرها، ثم عرّفها كالآتي: «الرواية المقنعة "الرواية ذات المفتاح"، أي الغامضة، المغلفة والمغلقة التي تنفتح مغاليقها إذا ما عثر على المفتاح المناسب (ومن هنا جاءت تسميتها بالفرنسية(Roman à Clef). وتدور عادة حول أناس حقيقيين"يقنعهم" الروائي لغرض التمويه.»[2]

يَتقاطع هذان التعريفان مع ما جاء في معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة": «الرواية المُقنّعة هي رواية نثرية طويلة تعتبر أحداثها وشخصياتها حقيقية، إلا أنها تقدم تحت أسماء مستعارة، والرواية المقنعة أو الرواية المفتاح تنحو نحو واقعية مسطحة»[3]. كما ورد هذا المصطلح في معجم"المصطلحات العربية في اللغة والأدب" بمعنى: «الرواية المقنعة هي رواية نثرية طويلة شخصياتها وأحداثها حقيقية تحت أسماء مستعارة، وحبكتها فيها شيء من التحوير، مثال ذلك رواية"سارة" لعباس محمود العقاد»[4].

وعن هذا النوع الروائي تحدّث"أحمد خالد توفيق" في إحدى مقالاته النقدية، وذهب إلى أنّ الرواية ذات المفتاح أو الرواية المُقنّعة نشأت في القرن السابع عشر وكانت لها شعبية عظيمة، وهي تمزج الكثير من الخيال بأحداث القصة فتجعلها أمتع. ابتكرت هذه الروايات الأديبة الفرنسية مودموازيل دو سكودري. وبالنسبة للكتاب العرب فإنهم يمارسون خليطا من الرواية المفتاح والرمز Allegory والإستعارة Metaphor، وكتاب الستينيات بالذّات كانوا يتحايلون كثيرا لقول مايريدون فرارا من المعتقل، ومن هذه الأعمال رواية"شيء من الخوف"

---

[1] https://en.oxforddictionaries.com/definition/roman- à -clef
[2] أمجد حسين: قراءة الرواية، صحيفة المدى، العدد3352، مؤسسة المدى للثقافة والإعلام والفنون، العراق، 2ماي 2015
[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 105
[4] مجدي وهبة-كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص297

لثروت أباظة "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ. وتتأرجح الرواية المفتاح بين الاستسهال وطريقة صحف الفضائح وبين الأعمال الأدبية شديدة الرقي.[1]

في رواية **القناع** تمتزج أفكار الذاكرة الفردية بعنصر التخييل، ويمارس الروائي لعبة التخفي، فيُغلّف شخصياته بالغموض لتتمكّن من إكمال مسيرتها داخل المجتمع الروائي دون أنْ يتمكّن الآخرون من الإمساك بها لأنّها تُواري ذاتها بواسطة القناع الذي«يقابل الضعوطات الآتية من الخارج بحجاب، ولكنه يقوم بالعمل ذاته تجاه الضغوطات الآتية من الداخل، أي بغلق كل المنافذ، وهو بذلك يمنع الذات من الكشف عن نفسها»[2]، بالقناع إذًا يقول الروائي–عبر شخصياته– كل شيء أراد أن يبوح به، لكنه عَجزَ عن قوله صراحة، وفي نفس الآن لم يَعد باستطاعته الصمت أكثر؛ فاستخدم القناع بكل ما يحمله من دلالات مكثّفة للإيحاء بما يُفكر فيه، ولحكي بعضا مما عاشه وما يحلم بعيشه. يرى"ميشال بوتور *Michel Butur*" أنّ«الروائي يبني أشخاصه شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته، ويحلم من خلالها بنفسه»[3].

[1] يُنظر: أحمد خالد توفيق :اللغز وراء السطور، دار الشروق، القاهرة، 2017، د ص
[2] محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر،ط 1، 2013، ص295
[3] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص64

2/ علامات التقنّع في الرواية :

تَقوم الرواية على فكرة مَقُولة تتبنّاها الشخصيات غالبا، يتمّ عرضُها بلغة فنية تكاد تُوحي بعمل إبداعي بَحتٍ خال من أيّ تماس مع الواقع، لكن الأمر غير ذلك فكتابة الرواية تلتبس كثيرا بكتابة الحياة والذات، وقد تُعلن عن ذلك بصراحة أو تُخفيه خلف أقنعة تُوهم بحدوث القطيعة بين الذات وما يكتب.

عرفت الروايةُ التقليدية القناعَ في بعض صوره وأشكاله، إلاّ أنّ الرواية الحديثة أُتيحت لها فرصة حيازة تقنيات سردية جديدة تُسهم في مضاعفة الإيهام والحيرة لدى القارئ، مثل «التلاعب بالأنساق الزمنية، تنويع الضمائر واللغة، خلخلة وحدة الحدث وغيرها من الإزاحات الفنية»[1]. و**للقناع** أشكال عدة تختلف درجة تأثيرها(أي خداع المتلقي، وإقناعه) من روائي لآخر، وتُصنَّف أقنعة الأدب ضمن فرعيْن مُهميْن؛ أقنعة خارج نصية لها علاقة بالغلاف وما يحويه، وأخرى داخل نصّية تنقل دلالاتها المكثفة المشحونة إلى أعماق النص، فتضاعِف اضطرابه وغموضه.

أ/ قناع الاسم المستعار :

إنّ دلالة الإسم المستعار في اللغة العربية لا تتجاوز استبدال اسم باسم آخر، ونَقله من شكل إلى شكل آخر، بينما الكلمة الأجنبيةPseudonyme التي دخلت اللغة الفرنسية سنة 1960م، بجذور إغريقية(Pseudês) تحوم حول الزعم والإدعاء، وتُطلق على كل خادع ومضلّل وكاذب(Menteur)[2]. وهذا ما ذهبت إليه العديد من الدراسات الغربية التي تتبّعت أصل هذه التسمية لتؤكد أنه«وفقا للأصل الاشتقاقي الغريقي للمصطلح، الإسم المستعار هو مخادع،واسم كذاب»[3]. وتذهب الباحثتان"ماري بيار لينو، وبيير إيبير-*Marie-pier luneau et Pierre Hébert*" إلى اعتبار الاسم المستعار"fausse signature"[4]؛ بمعنى توقيع مزور، متسائِلتيْن إنْ كان كذبة لا تضرّ أحدا. بينما سماه"جيرار جينيت"

---

[1] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية –البناء و الرؤيا، مقاربات نقدية– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 14

[2] يُنظر : يوسف وغليسي: خطاب التأنيث- دراسة في الشعر النسوي الجزائري- جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص56

[3] Charline PLUVINET: L'auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine,Thèse de Doctorat, Sciences de l'Homme et Société / Littératures, Université Rennes 2, France,2009, p123

[4] Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert: les pseudonymes : « paravent derrière lequel se cachent des êtres méprisables » ou « mensonge qui ne fait de mal à personne». Voix et Images, vol 30, n1, Université du Québec à Montréal,Canada, 2004,p09

"nom fictif"[1]؛ أيْ اسم وهمي. ورغم هذه الاختلافات إلاّ أنّ المصطلح استعمل في الأدبيْن الغربي والعربي لهدف واحد، هو إبعاد سطوة الاسم الحقيقي من غلاف الكتاب.

تزايد عدد الروايات المُوقَّعة بأسماء مستعارة، ومعها تضاعف عدد الروائيين المخاتِلين، كلٌّ وأسبابه الخفيّة الخاصة أو المُعلَنة العامة، وقد كان قناع الاسم المستعار ممّا دأبَ الكُتّاب على توظيفه على مدى حقبات زمنية حتى أصبح بمثابة ظاهرة أدبية ينبغي الانتباه لها والبحث فيها. يُعرِّف"فيليب لوجون*Philippe Leujeune*" الاسم المستعار بالقول أنه: «اسم يختلف عن اسم الحالة المدنية، يستعمله شخص واقعي من أجل نشر كل كتاباته أو بعضها، فالاسم المستعار اسم مؤلف. فهو ليس اسما زائفا بكل تأكيد، بل اسم علم، اسم ثان... ومن الأكيد أن الاسم المستعار يمكن في بعض الأحيان أن يخفي خداعات أو أن يفرض نظرا لوجود بواعث للكتمان...لا ينبغي أن نخلط الاسم المستعار المحدّد بهذه الطريقة كاسم مؤلف(موضوع على ظهر غلاف الكتاب)مع الاسم الممنوح لشخصية تخييلية داخل الكتاب.»[2]

قد يكتب الروائي حياته بشيء من الحذر يُخفي نفسه خلف الاسم المستعار، مستتراً به لغايات ما، متنازلاً عن اسمه الحقيقي على ظهر الغلاف، وهو بهذا الفعل يوهِم القارئ، و يُوجِّهه –من البداية– لكيفية قراءة النص الروائي، خاصة وأنّ القارئ يُولِي أهمية بالغة للاسم الوارد على ظهر الغلاف؛ هل هو اسم حقيقي أم اسم مستعار؟ وبناء عليه يُقرر كيفية تعامله مع الرواية.

بالاسم المستعار يحصل المُؤلِّف على اسم ثان، يرتبط به في حالة نشر ما يكتبه، يُعرَف به بين الناس، وإذا أعاد الاستعانة به في مختلف أعماله فإنه قد يطغى على الاسم الحقيقي ويصبح اسم شهرة أو كما يطلق عليه اسم قلم pen name. وقد وظَّف الكُتّاب هذا القناع لما يُوفّره من حيلولة وتباعُد بين الذّات المبدِعة ومجتمعها، ومنهم من لجأ له اضطرارا لأسباب ما، ومنهم من اختاره رغبة في أن يكون اسما فنيا له يتبنّاه لتوقيع أعماله الأدبية.

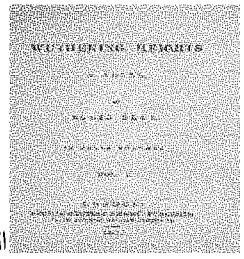
---

[1] Genette Gérard:seuils,éditions du seuil,paris, 1987,p50

[2] فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص35،36

والحديث عن هذا الموضوع في الأدب العربي لاتكتمل وجوهه دون التعريج بداية على "محمد حسين هيكل" الذي أصدر أولى رواياته "زينب" تحت توقيع: "مناظر وأخلاق ريفية بقلم "مصري فلاح" متخليًا عن اسمه الحقيقي تحرجًا أو تهربًا، يقول: «نشرت هذه الرواية أول مرة على أنها بقلم مصري فلاح، نشرتها بعد تردد غير قليل في نشرها، وفي وضع اسمي عليها»[1]. أيضا الجزائري الفرنكوفوني"محمد مولسهول" كان يُوقّع رواياته باسم "ياسمينة خضرا"، وهو اسم زوجته، وربما فعل هذا تقديرا لها أو تجنبًا للمؤاخذة في ظلّ عمله في الجيش.[2]

وظّفت الكاتبة/الأنثى تقنية الاسم المستعار، وكثيرا ما كان هذا القناع عندها اسما ذكوريا يضمن لعملها الأدبي الظهور والقبول داخل المجتمع، ففي الأدب الغربي مثلاً«كان كارر بل هو الاسم المستعار لشارلوت برونتي(1816–55) الذي نشرت تحته عملها المبكر، كان جورج إليوت وجورج صاند الاسمين الذين نشرت تحتهما ماري أن ايفانز (1819–80) وأماندين دوبين(1804–76)»[3]. أيضا الروائية البريطانية"جيه كيه رولنغ" ألّفت رواية "Cuckoo´s call نداء الوقواق" وأصدرتها بالاسم المستعار المذكر"روبرت غالبريث"، وكذلك"إيميلي برونتي" أخت "شارلوت برونتي" نشرت أهم أعمالها "مرتفعات وذرنغ" باسم مستعار مذكر[4]؛ هو"إليس بيل Ellis Bell" كما يظهر على غلاف الرواية في طبعتها الأولى:



الطبعة الأولى عام1847

تحدّثت "فيرجينيا وولف *Virginia woolf*"عن أسباب لجوء الكاتبات لهذا القناع، واعتبرت العفّة –التي ابتدعها المجتمع ليُغلف بها المرأة– دافعا قويا للتخفي، تقول: «كان الباقي من معنى العفة هو الذي أملى إغفال الاسم على النساء حتى زمن متأخر كالقرن التاسع عشر. إن كارر بل، جورج إليوت، جورج صاند، كلهن ضحايا صراعاتهن الداخلية

[1] عبد الله إبراهيم:السردية العربية الحديثة(2)-الأبنية السردية والدلالية– المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان،ط1،2013، ص29
[2] يُنظر: حياة الياقوت: سيماهم في أسمائهم، مجلة البيان، العدد546، رابطة الأدباء الكويتيين، وزارة الإعلام، الكويت، يناير 2016، ص 59
[3] ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن/رنا بشور، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية ،ط1، 2016، ص126
[4] حياة الياقوت : سيماهم في أسمائهم، ص 56،59

كما تبرهن كتاباتهن، فقد سعين بشكل غير فعال إلى حجب أنفسهن باستعمال اسم رجل لهذا قدمن الولاء للتقاليد...بحيث أن العلنية لدى النساء تكون مقيتة. إنهن حتى لسن مهتمات بسلامة شهرتهن كما الرجال، وبالتكلم بشكل عام.»[1]

لقد كان قناع الاسم المستعار المذكر ضرورة حتمية فرضتها ظروف المجتمع آنذاك؛ حيث أنه«نظرا لاستحالة تواجد النساء داخل الحقل الأدبي بشخصياتهن الحقيقية خلال الفترة ما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر، كان القناع لزاما عليهن للتخفي والانخراط بسهولة في عالم الأدب. يمحو قناع الاسم المستعار كل الملامح الحقيقية التي تختفي خلفه من خلال خلقه لهوية مزورة... وتاريخيا كان القناع يستخدم لإخفاء الهوية الحقيقية للكاتبات عن طريق الكلام المبطن لشخصية مقَنعة بلاغيا؛ إما مجهولة الاسم، أو تنتحل اسما مستعارا»[2]. إن كان هذا حال الغربيات، وهنّ اللواتي يمتلكن حرية فكرية، واجتماعية تفتقر إليها العربيات فلا شك أن تلك العفة، وذاك القمع يتضاعفان في الوطن العربي المحافظ.

من أهمّ الأسماء الروائية النسوية الجزائرية التي اتّخذت الاسمَ المستعار قناعًا، ووقّعت به أعمالها نجد آسيا جبار، واسمها الحقيقي هو فاطمة الزهراء إملاين[3]. ومن الأسماء العربية"ماري زيادة" التي حوّلت اسمها لـ"مي زيادة"، وقبل ذلك كانت قد وقّعت أوّل كتاب لها بالفرنسية باسم مستعار هو"إيزيس كوبيا"، بينما اختارت"عائشة عبد الرحمن" لقبا مستعارا هو"بنت الشاطئ"، و وقّعت"ملك حفني ناصف" كتاباتها بلقب "باحثة البادية"[4]. وعن هذا الموضوع يقول"يوسف وغليسي": «على العموم فإن الكتابة النسوية في الجزائر–وعموم الوطن العربي– تحت ضغط الظروف الإجتماعية القاهرة التي يفرضها النظام الأبوي البطريركي(Le patriacrcat)، تتيح للمرأة أن تتحايل بأضعاف ما تحايلت به جورج صاند لذلك تعج الساحة الأدبية النسوية بعشرات الأسماء المستعارة أو الأسماء المزيفة أو أنصاف الأسماء تحايلاً على الأسرة أو هروبًا من النقد الإجتماعي أو تنصلاً من مسؤولية الانتماء القبلي والعروشي في حال ارتكاب "خطأ شخصي" خلال الكتابة.»[5]

---

[1] ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن/رنا بشور، ص 122

[2] ARVISAIS Alexandra: « Le masque et la mascarade au féminin »,Spirale: arts.lettres. sciences humaines,n 240,Canada,2012, p59

[3] http://www.prixassiadjebar.dz/

[4] يُنظر: حياة الياقوت : سيماهم في أسمائهم ، ص 56

[5] يوسف وغليسي :خطاب التأنيث – دراسة في الشعر النسوي الجزائري- ص 56

إنّ الاسم المستعار قناع يستخدمه كاتب الرواية وكاتب السيرة الذاتية أيضا؛ فالأول يلجأ إليه ليُضاعف الحرية التي يُوفّرها له جنس الرواية، والثاني يحتمي به ليتلّمص من مسؤولية ماكتبه باعتباره سيرة حقيقية تُحِيل إلى ذاته شخصيا؛ فيُنوِّع في استخدامات هذا القناع، وينقله إلى داخل متن النّص أيضا بعد أن كان يتواجد على الغلاف فقط؛ فيُطلق مثلاً على شخصياته ألقابا، وأسماء بعيدة عمّا هو موجود في واقعه فعلاً، واضعًا بذلك أوّل أَقْنِعته. يقول"يحي عبد الدايم"عن كاتب السيرة الذاتية الذي يختار هذا القناع، ويُقَوْلب حياته روائيا: «... ويلجأ في هذه الحالة إلى اسم مستعار يختفي وراءه، ويستعير أسماء وأماكن غير تلك التي في الحقيقة.»[1]

يستغلّ الروائيون الشخصيات التي يبتدعونها، فيختفون خلف أسمائها ليَعرضوا حيواتهم، أو شذرات منها على نحو ما فعَله"أحمد فارس الشدياق" في روايته"الساق على الساق فيما هو الفارياق"؛ فـ«الفارياق الذي يحيل له العنوان هو الشخصية المروي عنها في النص، وهو شخصية أتوبيوجرافية اختار لها منشئها اسما منحوتا من المقطع الأول من اسمه، فارس، والمقطع الأخير من اسم عائلته الشدياق»[2]. مِثل هذا الأمر فعَله"إبراهيم المازني" أيضا في رواية "إبراهيم الكاتب"؛ هذه الشخصية التي تَحمل اسمه الأول، ورغم نَفْيه للتطابق بينه وبين البطل إلاّ أنّ ابنه أكّد في استقصاء أُجري معه أن القصة بالفعل قصة حياة والده في كثير من نواحيها، وأن وجه الإختلاف ينحصر في الأسماء فقط[3].

أمّا "نجيب محفوظ" حين تقنَّع ببطله في"الثلاثية"، فإنّه جعَل له اسمًا بعيدًا عن اسمه الشخصي، لكن ذاتَ الكاتب كانت حاضرة في العمل الروائي، وبذلك عُدّ اسم الشخصية الروائية "كمال عبد الجواد" اسما مستعارا يُحيل إلى مؤلفه، يقول"محمد بدوي": «كمال عبد الجواد هو محفوظ، لكنه نجيب محفوظ ورقي، ابتعد عن الشخص الذي استلهم منه، ولم يعد دالا على تاريخ شخصي أو ذات فردية متعينة، فقد تغير تحت سطوة "التأليف" وأُدمج في سياق آخر، أصبح مختلفا»[4].

---

[1] يحي إبراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1975، ص22

[2] رضوى عاشور: الحداثة الممكنة، الشدياق والساق على الساق، الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1 2009، ص17

[3] يُنظر: جورج طرابيشي : عقدة أُديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص 11

[4] محمد بدوي : أقنعة نجيب محفوظ -أفكار أولى حول كتابة الذات- مجلة ثقافات، العدد3، جامعة البحرين، يوليو، 2002، ص 86

وهذا التخفّي والمزج بين الأحداث الواقعية والأسماء التخييلية عملٌ صعبٌ يحتاج لإتقان ومهارة تُصعِّب الوصول إلى الذّات المبدِعة التي تنتهي داخل العمل الأدبي مُموّهة ومُتقنِّعة بحِرفية بالغة حتى أنها تبدو مشتركة عامة، فتُحيل إلى أي فرد كان دون أن تعني المُؤلِّف بعينه، وتجدر الإشارة إلى أنّ بعض الكُتَّاب فضلوا عَدم تسمية أبطالهم درءا لكل شبهات التأويل والإسقاطات، ومن هؤلاء"سهيل إدريس" الذي برّر تَرْك بطل روايته"الحي اللاتيني" من دون اسم بقوله : «وربما لم أورد اسم بطلي في الحي اللاتيني، لكي أنفي عن نفسي أنني هذا البطل بالذات... وقد يكون هذا تخوفا من قيود المجتمع وضغوطه»[1].

كثيرا ما تَعكس الشخصية المُتخيّلة تجارب حياتية تخص الروائي أو غيره عن طريق السرد، فتغدو وكأنّها إنسان حقيقي، تكسِب تفاعُل القرّاء، وتجذبهم للعمل الأدبي دون أن يُؤكد الروائي فرضية وجودها واقعاً أو يَنفيه، بل إنّه«يتوارى خلف الشخصيات ويحرك خيوط الأحداث»[2]، مُكلِّفًا تلك الكائنات الأدبية التي ابتدعها مُهمة الحديث بدلاً عنه، جاعلاً إياها ناطقًا رسميا باسمه، ودرعًا يحتمي به حينما لا يمتلك الجرأة لذِكر الشخصيات الحقيقية وهذا الأمر يجعل من عملية اختيار الشخصيات التي تُحرّك الرواية مُهمة غير سهلة؛ فالكاتب يبتكرها، ويَرسم عوالمها المختلفة نفسيا، اجتماعيا، وثقافيا، ثم يقارن بينها وبين النماذج الواقعية التي تُلِح عليه من أجل الحضور داخل نصه، فتغدو الشخصية بذلك«عاملا للفعل، ولسان حال مبتكرها، وكائنا بشريا تخييليا يملك أسلوبا في العيش وفي الشعور وفي تصور الآخرين وللعالم».[3]

ينبغي القول بأنّ الشخصية الروائية حتى وإنْ لم تكن كائنا موجودا حقا بكل ملامحه وخصوصياته، فإنّها تَدل وتُحيل على الكائن الذي يريده الكاتب أن يكون ويوجد؛ فتحمل بذلك بعضًا من رغبات ذات المبدِع المُقنَّعة، لهذا ينبغي الوقوف طويلا أمام الأسماء المستعارة –سواء أكانت على الغلاف أم بين ثنايا المتن الروائي– باعتبارها لعبة سردية مقصودة أحيانا لقول شيء معيَّن، ثم محاولة استكناه دلالاتها بالتساؤل عن سبب اختيار اسم دون غيره، وتتبُّع ملامح الشخصية التي تَحمله و رصد خصوصياتها، فهي قد تكون مفتاحًا لغوامض النص.

---

[1] يمنى العيد : الرواية العربية –المتخيل وبنيته الفنية – دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 205
[2] برنار فاليط : النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، ص 47
[3] محمد داود : الرواية الجديدة –بنياتها وتحولاتها – ص203، 204

بـ/ قناع الشخصية المثقّفة :

يَخضع المجتمع العربيّ لمجموعة من الخصوصيات والضغوط التي تَفرض نفسها بقوة؛ وأصعبُ هذه الظروف-على مرّ العصور- كان سلطةً ظالمة تضطهد الفرد العربي وتُهمِّشه، وتطالبه بإعلان الطاعة والولاء لها، وقد بدأت هذه السلطة بالمُثقّفين لأنهم طليعة المجتمع؛ فراحت تقمعهم وتُخفي كتاباتهم التي تُشكّل خطرا عظيما عليها، ولم يكن بأيديهم من حلٍّ سوى الخضوع لها ومجاراتها أو التمرد عليها، و«بالعودة إلى التاريخ العربي الإسلامي يتبين لنا كيف أن المثقفين العرب كانوا أمام خيارين لاثالث لهما: إما أن يتملقوا السلطة ويكونوا أبواقا لها، وإما أن يعبروا عن أفكارهم بطريقة غير مباشرة ومغلفة لتجنب بطش السلطة»[1]. هذه الظروف الصعبة سادت المناخ الثقافي العربي بكل أطيافه؛ إذْ مسَّت الصحافيين، المفكرين، الأدباء، وغيرهم، وفرضتْ عليهم بثّ آرائهم الناقدة المتمردة مُبطّنة بين طيّات النصوص، أو تغليف ما يُبدعونه بأقنعة وحُجب شتى كحلٍّ بديل للصمت.

يأخذ الروائي العربي كل هذه الأمور بعين الإعتبار؛ فيَسير بحذر وحرص شديديْن، خاصة حينما يقترب من الحدود الملغومة التي وضعتْها مؤسسات المجتمع، وبناءً عليه قد يتكفّل هو نفسه بإعادة تشكيل أحداث الحياة وتدوينها، وقد يُوكل تلك المهمّة لشخصيات ابتدعها حتى تنطق بلسانه، مع العلم التام بأنّه ليس في إمكان أيّة شخصية روائية أن تُوصِل صوته كما يريد هو، بل عليه أن يتحرّى من الشخصياتِ التي يخلقُها الشخصيةَ الأكثر تناسباً مع مسؤولية تبنّي وَعْيه ورؤاه حتى يتجنّب عناء تَلْقِينها الدرس المنوط بها.

لا يختلف اثنان في أنّ شخصيةَ البطل **المثقّف** هي أقرب شخصية للكاتب بما توفره من امتيازات تُسهّل له إعلان أفكاره والوعي بذاته، لأنّه يتلبّسها ويمتزج بها حدّ التداخل والتماهي دون أي عناء؛ لذلك كانت الشخصية المثقّفة من أكثر الأقنعة التي وظّفها الكُتّاب العرب، ومنهم"أحمد فارس الشدياق" الذي حاول في روايته"الساق على الساق في ماهو الفارياق" التطرق للعديد من المواضيع المسكوت عنها بأسلوب تهكّمي ساخر على لسان شخصية قائمة بذاتها تتمثّل في البطل الذي أظهره بملامح مثقف، وجَعلَه يعمل في التأليف

[1] محمد عباس نور الدين : التمويه في المجتمع العربي السلطوي –قراءة نفسية اجتماعية للعلاقة بالذات والآخر- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص 142

والكتابة، له تدخّلات يُضيف عبرها جانباً من حكايته، وبعض معارفه اللغوية وآرائه السياسية والاجتماعية، ونصوصا أدبية قصيرة قائمة بذاتها يتضمنها النص.[1]

أيضا "حسين هيكل" في روايته "زينب" جَعل البطل(حامد) شخصيةً مثقفة حاملة لرؤاه وتأملاته الفكرية من أجل إعلاء صوت الفرد العربي والتنفيس عن صراعاته الداخلية، يقول "محمد برادة": «نجد في رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، صوت الفرد المثقف يعلو على صوت الفلاحين، ليسمعنا قلقه وتمزقه أمام انغلاق المجتمع وتأخره، وغياب مايضمن الحرية والانفتاح على نحو ما عاين البطل"حامد" من قراءته لروسو ومونتيسكو وفولتير...»[2]، يتّضح من خلال هذا القول أنّ "حامد" كان شخصية مثقّفة تقرأ وتتأمل ما نُثِر هنا وهناك من صفحات الأدب العالمي، متطلعةً للتغيير والانفتاح بعيدًا عن أسوار الريف الضيقة، وكأنها بذلك تُحيل إلى المُؤلِّف، وقد ذهب "عبد الله إبراهيم" إلى القول بتحقُّق«التماثل بين المؤلف والبطل، فشخصية حامد تعكس آراء، وأفكار هيكل نفسه.»[3]

يُعاني المثقف العربي من تهميش مُتعدّد الأوجه اجتماعيا، سياسيا، وثقافيا؛ الأمر الذي جَعله يُحمّل هواجسه لبطله المثقّف الذي سيجد –بلا شك– في المتن الروائي فضاءً رحبا لممارسة شغفه الثقافي، وهكذا«لايختلف دور المثقف في الواقع عن دور المثقف في الرواية، ذلك أن أول الأقنعة التي يجب أن يتقنع بها الروائي هو استعمال الفضاء السردي من أجل تقديم الرؤية الأيديولوجية عن طريق البطل المثقف. فمن الناحية المبدئية لايختلف دور المثقف وهو يمارس دوره على مستوى الواقع عن دور المثقف وهو يمارس الدور نفسه على مستوى السرد. وربما كان الدور الثاني أكثر أهمية بالنسبة للروائي،لأنه يضمن له تحقيق كل الأحلام التي لم يستطع تحقيقها على مستوى الواقع بما فيها الخيبات السياسية والمكبوتات الأيديولوجية المتعلقة أساسا بحرية الجهر بالمواقف والدفاع عنها»[4]، وهكذا كان "البطل المثقف" أداةً هامة لنزيف الفكر والقلم.

---

[1] يُنظر : رضوى عاشور:الحداثة الممكنة -الشدياق والساق على الساق، الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث- ص 22

[2] محمد برادة : الرواية العربية ورهان التجديد، ص 35، 36

[3] عبد الله إبراهيم " السردية العربية الحديثة (2)-الأبنية السردية والدلالية- ص64

[4] عبد القادر رابحي : إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي(مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله)، مجلة أصوات الشمال، 8نوفمبر2009، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=6172 . 18ديسمبر2016

دأَب الروائي العربي على تصوير بطله مثقفا، صحفيا، شاعرا، أستاذا أو مفكرا أو كاتبا، ولا يهمّ تخصّصه بقدر ما يهمّ انتماؤه لدائرة التأليف والكتابة والفكر، وقدرته على حمل سلاح القلم والإنفلات من مساءلات الرقيب، وغَدت الشخصية المثقفّة نسخة ورقية عن المثقّف الواقعي. وهذا الأسلوب انتهجته الكاتبات العربيات أيضا؛ فقد حرصن على توظيف الشخصية المثقّفة في متونهن السردية؛ فمثلا نجد الروائية"غادة السمان" تقيم علاقة وثيقة ببطلاتها، وتسعى لخَلق نوعٍ من التماهي والتطابق بينها وبينهن، وهذا ما عبّر عنه "إحسان صادق سعيد" في قوله: «شخوص غادة كثيرا ما يكونون بورجوازيين، ومثقفين ومغتربين عن أوطانهم وكثيري الاحتكاك بالغرب، وهذه الصفات تنطبق على غادة نفسها. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشخصية الرئيسية في قصصها غالبا ما تكون امرأة، وأن هذه المرأة كثيرا ما تكون: كاتبة ومتمردة على بعض الموضوعات السائدة ودمشقية الأصل تقيم في بيروت، فسنعرف عند ذلك كم هو شديد هذا التماهي. وتصل القضية إلى ذروتها مع بطلة "كوابيس بيروت".»[1]

مرَّ الكُتّاب الجزائريون بظروف شتى دفعتهم لتجربة قناع البطل المثقّف وتكييفه حسب خصوصيات المرحلة التاريخية المُعبر عنها، وقد«ظلّ حضوره محايثا لحضور الرواية. فمعظم النصوص الروائية الجزائرية تتخذ من شخصية المثقف محورا تدور حوله مختلف الأحداث. فالمثقف هو المبشر بالتغيير القادم في رواية السبعينات، وهو المنتقد لواقعه و الناقد للتاريخ والهوية في رواية الثمانينات، وهو المأزوم والمهزوم تحت وطأة الواقع في رواية التسعينات من القرن العشرين»[2]. والرواية الجزائرية عبّرت بصدق عن إشكالات الواقع وكانت شهادة حية عما حدث، تسير جنباً إلى جنب مع المراحل الزمنية المختلفة التي مرّت بها الجزائر؛ حيث طرقت موضوع الثورة ومخلفاتها، ومرحلة التسعينات والأزمات المتعلقة بها، ومنها أزمة المثقف الجزائري الذي كان عرضة لمختلف الضغوط؛ لذلك اتّخذ«من حالات البطل المثقف وهو يعبر الأزمنة المعاصرة للدولة الوطنية المفجوعة بصدامية الحادثة التاريخية وتشنجاتها، مركبة عبور دائمة يتلبس فيها بالأقنعة المناسبة لهذه المراحل

[1] إحسان صادق سعيد :الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي، مجلة نزوى، العدد10، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، أبريل1997، ص57

[2] عبد القادر رابحي : إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي(مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله)، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=6172 . 18ديسمبر2016

على مستوى السرد، ويجعل من تمظهراته الوجودية طاقية إخفاء لتجلياته المستقبلية على الرغم من تغير الأزمنة وتعاقبها»[1]. هكذا غدا قناع البطل المثقف حاجة ملحة لكسر حاجز الصمت حول الأزمات والنكبات.

من الأدب الجزائري يطالعنا الكاتب"بشير مفتي" برواية"المراسيم والجنائز"، التي صوّرت واقع الجزائر بكل حيثياته وتفاصيله؛ وهي قصة رواية كتبت، وكيف كتبت، و رواية قصص أيضا. قصة البطل"ب" الذي كان كاتبا، صحفيا، وأستاذا جامعيا ظل يرصد التحولات السياسية الحاصلة في الوطن، يُمزقه التفكير والأسئلة المقلقة من النقد والنقد الذاتي، إنّه مثقّف أربكه ماحدث في البلاد، حرب لم يتوقعها، ولم تعطه مهلة التدبير والتفكير. يقول "عامر مخلوف"عن الرواية: «لقد وجدت في "المراسيم والجنائز" بلغتها الجميلة شهادة على واقع وشهادة على حضور ذات معذبة ومتميزة في رؤيتها وعذابها، وفي تعاملها مع الشخصيات التي تتحرك على الرقعة الروائية، وهي تجسد في وجه من وجوهها محنة المثقف، وتترجم-أيضا-ثقافة الوطن الممحون»[2]. أيضا رواية"الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار لم تخرج عن هذا النسق؛ إذ أنه ألبس إحدى شخصياته ثوب المثقف الذي يمتح من كل الروافد الثقافية على اختلافها وتعددها، فهو«مفكر وباحث، وشاعر، وأستاذ جامعي درس التقنيات العلمية، والعلوم الفقهية...»[3]

لقد مَثّل هذا القناع الذي يُخفي مبدِعه بين السطور لعبةً سردية موائِمة لأغلب الكُتّاب العرب الذين وظّفوه، فبالإضافة إلى الأسماء التي سبق ذكرها نجد: "إبراهيم المازني"، "حنا مينه"، "الطيب صالح"، "رشيد بوجدرة"، "واسيني الأعرج"، "محمد برادة"، إضافة إلى"أحلام مستغانمي"التي كرّرت صورة البطلة المثقّفة في مختلف رواياتها، "فضيلة الفاروق" التي مشت على خطاها، وغير هذه الأسماء كثير؛ حيث تكاثرت المتون الروائية القائمة على أساس شبكة علائقية ثلاثية الأطراف(المثقف، السلطة، والنقد المبطن الخفي)وفيها مثّلت الشخصية المثقّفة ذاتا ثانية للمؤلف أو نظيرا له يحمل إرثه الثقافي ويتمثّله أحسن تمثيل، يتولى عنه مهمة توعية النفوس من خلال السرد والمكاشفة والاستشراف.

---

[1] عبد القادر رابحي : إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي(مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله)، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=6172 . 18ديسمبر2016

[2] مخلوف عامر:الرواية والتحولات في الجزائر-دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية- اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص87، 88

[3] شكري عزيز الماضي:أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلةعالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت،ط1،سبتمبر2008، ص216

ج/ قناع الرواية:

إنّ الرواية هي محور العلاقة بين الذات والعالم، وبين الحلم والواقع، وهي فن التخييل الذي يثري الحياة بمعانيها وتوجهاتها ودفقات مشاعرها[1]، ومعنى هذا أنّ ما تحمله صفحات الرواية وشخوصها، هو تعبير عن الذّات المبدِعة في تفاعلها مع العالم الخارجي بوساطة السرد الذي يجمع الواقع بالمتخيّل، وهذا الأمر يتحكم فيه الروائي؛ إذْ يختار بذرة نصه ويُشكّلها، ثم يُخرجها للمتلقين كاملة في قالب فني معيّن تُحدّده طريقة بنائه للأحداث؛ فـ«كل أدب هو أدب الذات التي أبدعته، غير أن تصنيفه يختلف تبعا للطريقة التي تسرد بها هذه الذات، والمادة التي تقدمها.»[2]

قد يُغرق الكاتب في السرد الذّاتي المُتعلِّق بدواخله، مُصوِّرا كل ما يصطرع فيها، وقد يتستّر ويُخفي ذاتيّته خلف قناع الرواية معلنًا انقطاعه عما سيكتب، لكن هذا الانقطاع في نظر المتلقي قد يكون حقيقيا أو كاذبا، وهذا ما يستفزّه للتنقيب فيه بحثًا عما هو واقعي وإنْ ارتدى لبوس الخيال، فقد جرت العادة«عندما يتعلق الأمر بجنس الرواية أن يتوقف المؤلِّف، باعتباره حالة واعية ملموسة عند عتبة الغلاف، لتبدأ الحكاية ثم السرد الذي ينجزه ضمير السارد، دون أن يعني ذلك انزياحا كليا للمؤلف،لكنه انزياح استراتيجي تتحكم فيه لحظة ربط الوصل مع التخييل. دون التعثر في منعرجات الواقع، والذي يصبح حضوره –إن استدعته لحظه الكتابة في النص– حضورا مختلفا ورمزيا.»[3]

يلجأ الكُتَّاب لقناع "**الرواية**" واضعين أولى الخطوات نحو عالم التخييل، متجنِّبين تعرية الذّات دفعة واحدة، مُستخدِمين لغة استعارية إيحائية في السرد. إنّ هذا الفعل يتقاطع مع إحدى معايير التخييل الذاتي التي وضعها "فانسون كولونا *V.Colona*"، وسمَّاه بمعيار "المراسم الجهية التخييلية"، ويُبيّن فيه كيف يمكن للكاتب أن ينفصل عن قصته إلى حدّ يجعل القارئ يتوهّم بأنه مجرد ضرب من الخيال، ومن هذه الإجراءات: وضع لفظ الرواية على وجه غلاف الكتاب، واضطلاع الكاتب بتأكيد الطابع الخيالي للعمل في مقدمته وإدراج القوى الغيبيّة في أطوار القصة، وتوظيف مؤشّرات تركيبية أو دلالية، أو تداولية تجعل القصة اللاواقع Irréalité[4].

---

[1] يُنظر:شوقي بدر يوسف:الرواية والروائيون، دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، الاسكندرية،ط1،2006،ص05

[2] عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف-دراسة في السرد النسائي- مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003، ص33

[3] جماعة من النقاد والباحثين: التخييل والعالم في روايات محمد عز الدين التازي، في نقد التجربة الروائية، pdf، دت، ص302

[4] يُنظر:محمد الداهي:الحقيقة الملتبسة- قراءة في أشكال الكتابة عن الذات-المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1،2007، ص159،158

لقد غَدت مخاتلة الرواية قناعًا يُوهِم به الكاتب المتلقِّين؛ فخلفه يُواري نتفًا من سيرة حياته ويُغلّفها بالضبابيّة، وبواسطته يُنكر انتساب الأحداث المسرودة لتجربته الشخصية مهما كان التقارب شديدا؛ فلفظة "رواية"(على الغلاف) تُوجّه مسار القارئ في تلقّيه للنص، ولاتترك له أية فرصة ليعتقد بأنّ النص المسرود ذاتي. وتجنيسُ الكتاب من خلال عنوانه، وسيلة من وسائل التواصل بين النصوص والمُتلقِّين؛ فـ«من المعتاد الحكمُ على كتاب مما على غلافه»[1]. إذًا، بالتخييل تتخفّى شذرات السيرة الذاتية داخل الرواية التي تمتاز بالمرونة واللا محدودية، وبقدرتها على استيعاب أجناس مختلفة واحتوائها.

إنّ الرقابة المفروضة على الإبداع جعلت كُتّاب السيرة الذاتية يلجؤون إلى التخييل الروائي بمزج الحقيقي مع الوهمي من أجل السيطرة على الواقع، فـ«السرد الروائي المتخيل يشكل قناع يسمح بتقديم معرفة بالذات أكثر حرية وجرأة، وربما صحة وحقيقة، وهو ما لا تسمح به الكتابة المباشرة عن السيرة الذاتية، خاصة حين تخضع مثل هذه الكتابة لسلطة السائد، أو تتحكم بها رؤية معيارية تحيل على حضارة تحاكم سننها وتقاليدها وأعرافها من يتجرأ على الكلام، مجرد الكلام، عن الجنس والدين والسياسة، فكيف إذا كانت الكتابة شأن الإبداع كتابة نقدية، أو كانت اعترافا وكشفا صريحا عن الذات، وماعانته بسبب هذه التقاليد في علاقتها بالجنس والدين والسياسة»[2]، وعليه يُمكن القول بأنّ قناع الرواية كان وسيلة للتحايل على الأوضاع السائدة.

تَنفي المرواغة الفنية إمكانيّة التطابق التام، وبذلك تُوفّر للكاتب درع حماية ومساحة كافية للبوح، فينطلق من تجارب حياته التي عاشها ويمزجها بحيوات أخرى تخييلية، مخفِيًا الكثير من الحقائق، لذلك يرى"لوجون" بأن«القارئ مدعو إلى قراءة الروايات ليس باعتبارها تخييلات فقط، تحيل إلى إحدى حقائق"الطبيعة الإنسانية"، بل أيضًا باعتبارها استيهامات موحية لفرد ما»[3]. وهكذا، يُوحي النص-استنادا إلى إشارات مُعيّنة- بوجود المُؤلِّف داخله ولو ضمنيًّا رغم اعتماده على القالب الروائي للمرواغة والمخاتلة.

ظهَر هذا القناع مُبكرا في النّتاج السردي العربي كما هو الحال مع "زينب"لحسين هيكل، تقول"يمنى العيد"عن الرواية :«يتوسل هيكل في"زينب" أسلوب الرسائل الحميمي، المخبر

[1] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، أكتوبر2008، ص267
[2] يمني العيد: الرواية العربية -المتخيّل وبنيته الفنية- ص196
[3] فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ص60

عن الذّات، وأسلوب المونولوج المحاور لهذه الذّات، ليروي حامد بضمير الأنا، وليوهم بصدقية ما يعيشه من تردد وتمزق، وليكتسب حامد بذلك كشخصية روائية، استقلاله و حقيقته. يفتح هيكل بهذه المحاولة باب اللعب في صياغة الأقنعة لجنس –روائي– لكن دون أن يتخلّى عن مساءلة شرعية هذا اللعب في ثقافته العربية–القومية»[1]، فهذا العمل الفني، وإنْ قُدِّم بوصفه "رواية" إلا أنّه كشف صورا متعددة من ذات مبدِعه و دواخله ومحيطه.

من الأعمال الأدبية العربية التي تندرج ضمن هذا الصّنف أيضا«ثلاثية حنا مينة الروائية: "بقايا صور"و"المستنقع" و"القطاف" التي حكى فيها بجرأة نادرة عن أبيه، وما مارسه من قمع واستهتار بحق أمه وبحق عائلته... ورواية الخبز الحافي لمحمد شكري التي تجرأ فيها بشكل نادر على سرد سيرته وما غرق فيه من علاقات جنسية مرذولة في مجتمعه»[2]. وفي رواية "امرأة من ماء" لمحمد عز الدين التازي كان قناع "الرواية" تقنيّة ملائمة للكاتب حتى يُموِّه حضوره في النص بطريقة فنية إبداعية؛ إذْ بعد أنْ أَلبس عمله الأدبي هذا القناع اطمأنّت نفسه، وراح يَعبث داخل المتن بحرية تامة؛ حيث أنه«لايبقى خارج عتبة غلاف الكتاب، بل يخترق مجال الكتابة، ويدخل مجال السرد، غير أن الأمر لا يحدث من خلال إعلان مكشوف وصريح.»[3]

لم يكتفِ الروائيون بتوظيف هذا القناع من خلال عتبة الغلاف والإشارة الأجناسية فقط، بل إنهم تفنّنوا في استغلاله، فتلاعبوا سرديًّا كما يشاؤون مُوقِعين القارئ في حيرة على نحو ما فَعله الروائي«عبد العزيز القصعبي في عمله"حالة كذب" الذي يعلن فيه منذ البداية أنه على أعتاب الكذب، وبذلك يوسع هامش تجريبه وحريته في الانتقال إلى الأقاصي بأريحية وإقناع، دون أن يكون مضطرا إلى التبرير أو تقديم الأعذار»[4]. إنّ في عملية تنبيه القارئ منذ البداية وإيهامه بأنَّ ما سيقرأه يدخل في خانة الكذب التخييلي والتلفيق، لَهي في الحقيقة دعوة خفيّة له بأنْ يتحرى صدقيّة ما سيجده في المتن الروائي، فلو كان المسرود وهمًا حقاً، لما بادرت الذّات المبدِعة منذ البداية للتكذيب والإنكار، وكأنها افترضت مسبقًا ردة فعل القُرّاء مما سيلمسونه من صدق.

---

[1] يمنى العيد : فنّ الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص66
[2] يمنى العيد : الرواية العربية -المتخيّل وبنيته الفنية- ص197
[3] جماعة من النقاد والباحثين: التخييل والعالم في روايات محمد عز الدين التازي، في نقد التجربة الروائية، ص302
[4] المرجع نفسه، ص 105

شاعت ظاهرة القناع الروائي في الوطن العربي ككل، وخاصة في المجتمعات المحافِظة التي تضع للكتابة والإبداع حدودا مقيِّدة، يرى"معجب الزهراني" أنّ«اتخاذ الرواية قناعا لكتابة السيرة الذاتية في الأدب السعودي ظاهرة عامة في الكتابات الروائية منذ حامد دمنهوري إلى غازي القصيبي وتركي الحمد مرورا بمحمد عبده يماني وسميرة بنت الجزيرة وعبد العزيز مشري»[1]، ولا يتَّسع المجال لذكر باقي الأسماء الروائية في كافة الدول العربية ممَّن أتْقنوا المخاتلة بقناع "الرواية" خاصة حينما اغترفوا من حيواتهم ما يَسدُّون به ثغرات نصوصهم الأدبية، وقد تكرّر الأمر كثيرا حتى أصبح ظاهرة تستدعي التتبّع والاستقصاء، فبعد أن كانت الكتابات السّيرية مباشرة، ظهرت«عادة موازية تصاعدت في عالم الأدب، وهي الرواية المتكئة على السيرة الذاتية، أو السيرة المتخفية تحت تسمية الرواية».[2]

إنّ هذا الجنوح الجماعي نحو قناع الرواية له فائدة كبيرة تتمثّل في خَلْق مسافة أمان ضرورية بين الكُتّاب وحدود الرقيب وسياطه؛ حيث«أن التسلل إلى السيرة الذاتية من بوابة الرواية سياج حام للروائي ولروايته. تحصين للروائي من منزلق السيرة والمذكرات التي تحمل الفرض والوصائية والتمركز، وحصانة للروائي الذي يقدم صك براءته مع الرواية، فلا يكون هناك احتمال مساءلة أو مقاضاة، بل تكون المكاشفة ملازمة للتحرر، منعتقة من قيود التاريخ وهاربة ومموّهة لاقتفاء القارئ الرقيب.»[3]

د/ <u>قناع الراوي</u> :

تُرافق عمليّةَ تحليل النصوص السردية الكثيرُ من الأسئلة؛ منها: من هو الراوي؟ وغالبًا ماتكون الإجابة: «الراوي هو الوسيط الموكل الذي يقدم المؤلف من خلاله سردا. والاجابة عن سؤال: "من يحكي؟"، هي دائما الراوي"»[4].

خَضَع مفهوم الراوي لتطوّرات عديدة، منذ أفلاطون وأرسطو إلى العصر الحديث؛ حيث تعرَّض له العديد من الدارسين والباحثين أمثال هنري جيمس، بيتش، لوبوك، روب، باختين، جينيت وغيرهم، وقد اختلفت المفاهيم تبعا للجوانب التي ركز عليها كل باحث[5]. وفي مُجْمل القول يدور مفهوم الراوي حول هذه العناصر الثلاثة؛ زاوية الرؤية الخيالية، و زاوية

---

[1] صالح معيض الغامدي: كتابة الذات -دراسات في السيرة الذاتية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2013، ص115
[2] هيثم حسين: الرواية والحياة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، مارس2013، ص84
[3] المرجع نفسه، ص85
[4] Peter Melville Logan,and others: The Encyclopedia of the Novel, volume п, Wiley-Blackwell, 2011, p554
[5] للتعمق في الموضوع، يُنظر :عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996

الرؤية القولية، والذّات. والراوي بصورته المتكاملة هو ذات، ورؤية خيالية، وقولية، وموقع، وسلطة مستقلة عن الموقف وعن الشخصيات[1]. إنّ "الراوي" هو بنية أو تقنيّة فنية يَخلقها الروائي بعيدًا عنه وعن الشخصية، ثم يُكلِّفه بمُهمّة صياغة أفكاره الخاصة وتنظيمها بواسطة السرد من زاوية مُعيّنة، وبذلك يتجنّب الكاتب الظهور المباشر داخل نصّه.

يختلف موقع الراوي/السارد من نصٍّ لآخر وظهوره يرتبط تقنيًّا بالضمائر، فهي التي تُحدِّد طبيعته ونوعه، وقد يَظهر السارد بصورته المباشرة أحيانا وغير المباشرة أحيانا أخرى، يقف وسط السرد بملامحه الصارمة أو مختفيا بين طياته، أو ضمن كواليسه محركا الأحداث، مسهما في إدارتها. هذا ما يكتشفه القارئ، وهو يتعامل مع النص[2]. إنّ الصور والمواقع التي يتّخذها"الراوي" داخل المتن السردي تخضع لاعتبارات شتى منها: طبيعة الجنس الأدبي ومقصديّة المُؤلِّف؛ حيث يتطابق الراوي مع الكاتب فيتماهيان في النصوص الأدبية ذات الطابع السيرذاتي بينما يبتعدان منفصليْن في النصوص التخييلية الفنية، غير أن هذه الأخيرة وإنْ كانت توحي بحكاية وهميّة إلا أنها قد تحوي شذرات من حياة الكاتب الحقيقية يمزجها بالخيال ويُخفي صبغتها الواقعية، ثم يزيد بأنْ يُوكِل مهمّة سردها لراوٍ وهمي يبتدعه ويتّخذه قناعا له، يُخْليه من مسؤولية ما يُروى.

حينما يُفكر الروائي في نشر عمل له، فإنه لا يغفل خصوصيات مجتمعه ولا يتجاهلها، بل عليه أن يحسب لها ألف حساب، وبناءً عليها يُكيِّف نصوصه، وهذا الأمر شائع في الثقافة العربية منذ القديم، تطرّقت له"يمنى العيد" في حديثها عن الراوي الذي ترى بأنّه «مفهوم ينتظم في نسق ثقافي معين، وهو باعتباره كذلك، يحيل على أساليب سردية هي بمثابة قناع متميز بخصوصية هذه الثقافة: فالرواة في عصر الثقافة العربية الكلاسيكية، كانوا يتوسلون أساليب بلاغية لصنع أقنعتهم التي تخولهم قول المحرم والمقموع كما تمارسه أيديولوجية سلطاتهم وثقافتها الرسمية...إن أساطير"ألف ليلة وليلة"مثلا وحيوانات ابن المقفع، وسخرية الجاحظ، وبلاغة المقامات بأقنعتها الصفيقة ورواتها الملتبسين...هي توسطات أسلوبية وثيقة الصلة بأيديولوجية العصر المسيطرة، وتمتلك دلالات في النسق العربي المضاد»[3]. هكذا إذًا، حفلت السرديات العربية الأولى بقناع"الراوي" الذي التجأ له

[1] يُنظر :عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي، ص26
[2] يُنظر نزيهة زاغر: التداخل السردي في المتن الحكائي-دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع- علي بن زيد للفنون المطبعية، بسكرة، ط1، 2010، ص109
[3] يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص63، 64

الكُتّاب بُغية خَلْق مسافة بينهم وبين ما يكتبونه مراعاة لظروف المجتمع وحدوده، فكان أبلغ ناطق رسمي لهم، يَكشف، يسخر، وينتقد، ويبعث الرسائل المشفرة للجمهور.

انتقل هذا القناع لسرديّات العصر الحديث أيضا؛ حيث نجد رواية "زينب" التي حَمَل مُؤلِّفها على عاتقه هَمّ الوعي بالذّات العربية وكَشْفها في مواجهة الآخر، وكَلَّف رَاوِيه بذلك بعد أنْ حمَّله رؤاه وأفكاره وجعله مثقفًا، ويبدو أنّه كَشَفه في بعض الأحيان وفَضَح حضوره، تقول"يمنى العيد": «يتعثر الراوي راوي"زينب" أمام سؤال المؤلف المستجد، ويسقط القناع عنه أحيانا، فيأخذ النقد الحديث على المؤلف فشله في ممارسة لعبه الفني، يهمل سؤاله، يقيس النقد الفشل بمعيار الراوي العليم الذي يعرف كل شيء ويحول حامد إلى حامل لكلام المؤلف، دون أن يرجع حامد إلى حقيقة شخصه فهو بطل، ولكنه مرتبك، لا بعلاقته كراو بالمؤلف، بل بذاته»[1].أيضًا "حنا مينه" في روايته "بقايا صور" جَعل راويه قناعًا يتكفّل بسرد عوالمه وأسرته، يقول"عبد الله ابراهيم" في حديثه عن الرواية: «ومن الواضح أن الراوي الذي يعد الشخصية الأساسية في النص، وهو المؤلف في قناع سردي، يعزو ذلك التشرد والضياع والتخبط إلى عجز الأب وقصوره في حماية الأسرة»[2].

ومن الأدب الجزائري نجد"محمد ديب" الذي اختار«أن يكتب من منظور الراوي الغائب بصفة أساسية، ولكن هذا الراوي يظهر بوضوح في حالات كثيرة من الأجزاء الثلاثة وإن كان ظهوره في(الحريق)أكثر مما هو في الجزأين الأول والثالث، والراوي هنا ليس سوى الكاتب ذاته»[3]، وممَّا فَضَح حضوره انفعالاته الوجدانية في وصف طبيعة بني بوبلان، حسب رأي"سيد البحراوي"الذي يقول عنه: «ولعلنا لو دققنا في وصف الطبيعة في بني بوبلان الأعلى للاحظنا أنه يخضع أحيانا لانفعالات ومشاعر الراوي وأحيانا أخرى يخضع لشخصية عمر بصفة أساسية، ولعلنا نشير هنا إلى أن علاقة الراوي/الكاتب بعمر تبدو علاقة قوية تصل إلى حد التماهي»[4].

إنّ الروائي وهو يتوسَّل قناع الراوي للتستّر والتواري سرعان ماينزعه في المواقف التي تنزاح بثقلها عليه وتدفعه للظهور وسط نتاجه؛ فيختفي أحيانا، ثم ما يلبث أن يظهر مُلوِّحًا بأفكاره، معلِناً عن توافقٍ آنيٍّ بينه وبين الراوي، خاصة إن اتّخذ هذا الأخير موقع الراوي

[1] يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص65
[2] عبد الله ابراهيم : موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص675
[3] سيد البحراوي: الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(1)، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 2003، ص99
[4] المرجع نفسه، ص101

العليم بكل شيء؛ حيث يعلم أكثر مما تَعلمه الشخصيات عن نفسها، هذه النقطة بالذّات تدفع بالمتلقي إلى تَوقُّع وجود علاقةٍ ما بينه وبين الروائي؛ إذ كيف يمكن للسّارد الذي هو مجرد أسلوب(تقنيّة) لتقديم المتن الحكائي السردي أنْ يكون عالمًا بكل تلك البواطن من الأفكار، وأحاديث النفس التي مِن المفترض أن لا يعلمها إلاّ مُؤلِّف العمل الأدبي؛ خالق شخصياته؟

هذا التمادي-إنْ صحَّ التعبير- من طرف الراوي وانفلات لسانه ليفضح مُبدِعه، هو أمر قد يُعاب عليه المُؤلِّف بسبب غفلته واندفاعه الذاتي أثناء الكتابة، تقول"يمنى العيد": «فالكاتب الروائي...يمارس اللعبة الفنية، ويتوسل تقنيات أسلوبية تخفيه خلف وظيفة الراوي، فلا يظهر بأنه هو الذي يقول. يتراجع الكاتب ويتقدم الراوي.الراوي وسيط يأتي بالشخصيات إلى نطقها ويفسح لها مجال الكلام عن ذواتها...وقد يتدخل الراوي، فتحدد نسبة تدخله هويته الفنية، لكن حين تكبر هذه النسبة-نسبة تدخله- وتصل إلى حدود تجعله كلي المعرفة، تتكشف لعبته، أو تلغى، ليبدو كاتبا لايحسن التعامل مع العالم المروي.»[1]

لا يستقرّ الروائيون حين استخدامهم لتقنيّة أدبية ما على حالة واحدة لها، بل إنهم يتفننون في الابتكار والإضافات التي تخدمهم، وهذا ما حدث مع"الراوي"؛ فقد برعوا في استغلاله كقناع يحمل عنهم ثِقل الاعتراف الحذِر؛ فتَعدَّد حضوره موقِعًا القارئ في حيرة والْتِباس بسبب الضبابية التي تُغلّف علاقة الراوي بما يرويه، ثم علاقة ذلك كله بالكاتب. وأكبر الخُدع حين يكون الراوي مجرد تقنية سردية في بعض المواقع، ثم يظهر كقناع للروائي في مواقع أخرى؛ يكشف نفسه بتلفُّظه لنصوص حقيقية واقعية كالمَثل أو مقاطع شعرية معروفة، أو بعض مقولات المفكرين والفلاسفة المشهورين، حينئذ يُدرِك القارئ أنّ الروائي لم يُحسن التخفي؛ إذْ حمَّل"راويه" أكثر مما يُطيق، ففضحه هذا الأخير بعد أن استرسل في سرده، وأظهرَ عِلمه التام بما يحدث داخل المتن الروائي غير عابئ بترك مسافة فاصلة؛ مسافة الأمان التي يجب على الروائي أنْ يتحرّاها إذا أراد صبغ عمله بالموضوعية، فعليه ألاّ يمنح راويه السلطة المطلقة، ولا يطمئن له كل الاطمئنان لأنه قد ينقلب عليه ويفشي سره.

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص141، 142

مِثل هذا الأمر حدثَ في رواية"لعبة النسيان" لمحمد برادة؛ حيث« لم يتردد راوي الرواية في الإشارة إلى أنه يستخدم من قبل المؤلف ليمارس دور الرقيب، وهو دور يلقيه عليه المؤلف تهربا من المواجهة، فالمؤلف يريد تمويه الحقائق من خلاله، وهو يتخوف من كل ذلك...هدد راوي الرواة بفضح ما سكت عنه المؤلف وكافة الرواة.»[1]

ممّا سبق يتبيَّن أنّ الحكم بمهارة الروائي في التخفّي مِن عدمها، يرتبط بمدى عِلم الراوي ودرجة تحكُّمه في أحداث النص الداخلية وتنظيمها دون أن يكشف عن الكاتب من خلفه، فالراوي بوصفه قناعًا يجب أن يُخفي أكثر ممّا يظهر، ويَستر خلفه المُؤلِّف الضمني الذي يُحيل على المؤلف الواقعي باعتباره ذاتا ثانية كما سماه "بوثBooth"، وعلى السارد (الراوي) في هذه الحالة أن يتحاشى أيه إشارة للذات المبدِعة حتى يجعل القارئ يُسلم في الأخير بإرجاع كل مايقرأه ويتلقاه –بما في ذلك دلالات الزمان والمكان– إلى الشخصيات الروائية فقط؛ فكلمات مثل"هنا here والآن now وهذا this، واليوم today" تُعرف بوصفها إشارات لموقع المتكلِّم في الزمان والمكان، لكن السارد بإقصائه كل تلميح للذّات، فإنه يُحرّر تلك الإشارات من صِلاتها الطبيعية بمتكلم يمكن تعيينه، فتصبح حرة في الانجذاب إلى"هنا" و"الآن" الخاص بالشخصيات.[2]

إنّ الراوي المحبوك بفطنة وذكاء هو ذاك الذي يُخفي العلامات النّصية التي قد تفضح المُؤلِّف، وهو الذي يتّخذ وضعيات عدة داخل الفضاء السردي ويُتقِن اللعب بالضمائر؛ «فيراوغها مرة وتراوغه مرات، فيقف مرة أمام المرآة ليمثل الوجه المعكوس لها بكل إيجابياته وسلبياته، فيتجلى في ردهات النص واقفا، أو جالسا، أو ضاحكا، أو باكيا سعيدا أو كئيبا أو يتقمص وجه الغياب، فيرتدي قناعه متخفيا في غالب الأحيان عن أعين الرقيب»[3]. هكذا إذًا، يُقيم السارد علاقات مختلفة مع الضمائر، فيتقمّص أحيانا ضمير الغائب –باعتباره الطريق الأسهل لتخفي الكتاب وللإيهام بغيرية ما يُسرد– وقد يغامر أحيانًا بخوض تجربة لا تخلو من الخطر، فيتحدّث بضمير المتكلّم أو المخاطَب.

✓ في الأخير تنبغي الإشارة إلى أنّ الخلط بين الراوي والمُؤلِّف داخل النصوص السردية ناتجٌ عن تماهيهما وتماثلهما في بعض الأحيان، وهذا لا يعني بأنّ الراوي يُحيل

---

[1] عبد الله ابراهيم : السردية العربية الحديثة(2) –الأبنية السردية والدلالية- ص221

[2] يُنظر : والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم حامد، المجلس الأعلى للثقافة، الاسكندرية، 1998، ص181

[3] نزيهة زاغر: التداخل السردي في المتن الحكائي- دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث في الزمن الضائع، ص112

كُلِّيًا ودومًا إلى ذات الروائي، بل إنه يبقى مجرد تقنية سردية وكائنا ورقيا ابتدعه ليكون قناعًا له، وظلا فنيًّا يَحميه ويُجنّبه الوقوع في فخّ السرد الذاتي المباشر؛ إنّه«الذات المتلفظة أو الشجرة التي تخفي الغابة. فهو الذي يخفي وراءه المؤلف الضمني، ويتكلم ببعض أفكاره وإيديولوجيته وليس كل أفكاره وايديولوجيته»[1]، ولذلك ينبغي عليه أنْ يُحسن التعامل معه حتى لا يتحوّل إلى وظيفة عكسية ضده.

د/ قناع لعبة الضمائر :

لِكاتبِ الرواية كلّ الحرية في خَلْق مجتمعه الروائي (بما يحويه من سارد/ راو، شخصيات ومادة حكائية)، ثم إخراجه بالصورة النهائية التي يشاء. والكاتب حينما يُنتِج نصًّا روائيا غالبًا ما تكون له مقصديات مُعيَّنة تِبعًا لها تتعدَّد تقنيّات السرد، فالرواية لم تَعُد تقصر نفسها على أسلوب واحد، بل أصبحت تُنوِّع في أشكالها وأساليبها وموضوعاتها وأبنيتها ودلالاتها، وتخطّت المعايير التقليدية التي لازمت طفولتها.[2]

يُوظِّف الروائيُّ الضمائرَ النّحوية بمدلولاتها المختلفة توظيفا مباشرا أو مراوغا؛ فتُشير إلى غير معناها الحقيقي، وهذا ما يُسمى"اللعب بالضمائر"،وهو عملية مقصودة لها أهدافها. لكل ضمير من الضمائر الثلاثة–أنا، أنت، هو– على مستوى السرد دلالة تُميّزه عمّا سواه، فـ«السرد بضمير الغائب هو حديث عن الشخصية، والسرد بضمير المتكلم هو حديث الشخصية عن نفسها، في حين أن السرد بضمير المخاطب هو حديث إلى الشخصية، ولذلك فاختيار ضمير من هذه الضمائر الثلاثة لا يمكن أن يكون اعتباطيا، وإنما نميل إلى أنه ناتج عن اختيار واع.»[3]

إنّ هيمنة ضمير مُعيّن دون آخر في المتن الروائي هي عملية واعية قَصَدها المُؤلِّف لغايات تتعلّق به، وما على المتلقّي الذي يبغي الوصول إلى مقاصد النص الكامنة إلاّ البحث في طُرق اشتغال الضمائر وتفكيك شفراتها؛ فـ«الضمير هو أساس اشتغال الخطاب»[4]، وهذا من أجل الوصول للمعاني المُضمَرة الملتبسة التي تختلف حسب صنف النص الذي تواجدت فيه(تخييلي أم واقعي)لأنّ تفسيرَ تلك الضمائر وتأويلها، وكَشْف إحالاتها مرتبطٌ بذلك؛ فـ« في كل مرة تكون القصة خيالية تظهر الضمائر الثلاثة حتما في

[1] نزيهة زاغر: التداخل السردي في المتن الحكائي- دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث في الزمن الضائع، ص112
[2] يُنظر: عبد الله ابراهيم : السردية العربية الحديثة(2)- الأبنية السردية والدلالية – ص 196
[3] منال عبد العزيز العيسى : الذات المروية على لسان الأنا «دراسة في نماذج من الرواية العربية»، ص 67
[4] ك-أوريكيوني : فعل القول من الذاتية في اللغة، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 55

الموضوع: ضميران حقيقيان: الكاتب الذي يروي القصة، ويقابله في المحادثة الضمير"أنا"، والقارئ الذي نروي له القصة، ويقابله الضمير"أنت"، وأخيرا شخص وهمي هو البطل الذي نروي قصته، ويقابل الضمير"هو" أما في الأخبار اليومية وكتب السير، وقصص كل يوم فيتساوى الراوي مع من يروي قصته.»[1]

ومادام الحديث هنا عن فنّ الرواية فستكون البداية مع ضمير الغائب رغم كونه آخر الضمائر ترتيبًا، إلاّ أنّه في مجال السرد الروائي يحتلّ المرتبة الأولى، ويحوز سطوةً تكاد تكون مُطْلَقة على باقي الضمائر.

● **ضمير الغائب (هو)** :

يَجنح أغلب الروائيّين في كتاباتهم إلى استعمال ضمير الغائب بفضل ما يُتيحه لهم من استقلالية وحرية، كما أنه يُوحي بغيرية الأحداث، وبعبارة أخرى إنّ«توظيف ضمير الغائب في السرد يوهم بأن السارد الذي يروي التجربة يكون خارجها ويرويها»[2]، ويلجأ إليه الروائي ليُخفّف من حِدّة وطأة الانحياز التي يحملها ضمير المتكلّم، فهذا الضمير(هو) يُعَدّ بصيغته "الغائبة" موْقعًا آمناً يتوارى خلفه الكاتب، ومِن أمامه السارد ليَبثّ أيديولوجياته دون أنْ يتحمّل مسؤوليتها أو يُعلن نفسه شاهدا على الأحداث؛ فـ«عندما يكون السرد بضمير الغائب، فإن ذات السارد وصورته ربما يتواريان خلف الخطاب السردي، أو يبتعدان عنه»[3]. وهكذا يوحي هذا الضمير بعدم الحضور وبالغياب والاستتار.

لِهذا الضمير هدفٌ بعيد؛ إذْ يُفضّله الكُتّاب غالبا في حالةِ ما إذا حَملت نصوصهم الروائية لمسةً ذاتيةً لا يرغبون في تعريتها، وعليه فهو«ليس فقط تنويعا نحويا أو لفظيا، مجردا من الدلالة، وإنما هو موقف جمالي رسخته التقاليد الروائية المتعاقبة... وهذا الاستعمال للضمير الثالث من طرف الراوي هو الذي يسمح له باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها بحيث يصبح في إمكانه الحديث عن أوصافها من موقع العين الراصدة»[4]، مُعلِنًا حياديته وانْفصاله عمّا يُروى.

---

[1] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص 63، 64

[2] محمد الباردي : عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2005، ص 104

[3] عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي ، ص 134

[4] رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط2، 2002، ص 47

عُدّ الـ(هو)على مرّ العصور من أَنْسَب الضمائر وأَلْصقها بالفعل الروائي، بل هناك من اعتبره أساس قيام الرواية، ومن أبرز هؤلاء"رولان بارت" الذي يقول: «ولولا ضمير الغائب لعجزنا عن إقامة الرواية أو تسببنا في تدميرها،فضمير الغائب هو التجلي الشكلي للأسطورة على حين أننا قد رأينا–في الغرب على الأقل– أنه لا وجود لفن لايشير بأصبعه إلى قناعه، فضمير الغائب مثل الماضي البسيط يؤدي للفن الروائي هذه الخدمة إذن، ويزود مستهلكي هذا الفن بطمأنينة التخييل القابل للتصديق على الرغم من أن زيفه ظاهر على الدوام، أما ضمير المتكلم"أنا" فهو أقل التباسا لذلك فهو أقل روائية(ملاءمة للرواية)»[1].

و"ميشال بوتور" هو الآخر أَعْلى من شأن ضمير الغائب، وذلك حينما نَبّه إلى أهمية تقنية التّلاعب بالضمائر، ودلالاتها المختلفة في الرواية، قائلا: «إن أبسط الصيغ الأساسية للرواية هي صيغة الغائب، وفي كل مرة يستعمل فيها الكاتب صيغة أخرى يكون ذلك نوعا ما على سبيل"المجاز" فعلينا أن لا نتقيد بها حرفيا، بل أن نردها إلى صورتها الأساسية المضمرة»[2].وهو هنا يَحصر وظيفة الضمائر في الإضمار، ويعتبر ضمير الغائب أساسها؛ حيث يَرُدّ إليه كل الضمائر المستخدَمة في الرواية لأنّ استعمالها مجازي تمويهي.

تتداخل الضمائر في الرواية ليبقى سَيّدها في النهاية ضمير الغائب، وهو يُوحي بالاختلاف بين السارد والكاتب، فيَسلَم هذا الأخير من محاكمة المجتمع له بعد أنْ جَعل من ضمير الغائب عقدًا –بينه وبين المتلقي– ينصُّ على غيرية ما يُسرَد، ولكنه في نفس الآن قد يكشف تَقَنُّعَه، يقول"رولان بارت": «إنّ العقد الذي يربط الكاتب إلى المجتمع بكل أبهة الفنّ يمكن التعرف عليه من وضوح مقصده وجلاء علاماته الروائية، فالماضي البسيط وضمير الغائب الروائي ليسا سوى هذه الحركة المحتومة التي يشير بها الكاتب بأصبعه إلى القناع الذي يلبسه»[3].

لقد ارتبط ضمير الغائب ارتباطًا وثيقًا بالرواية/ التّخييل الفنّي «بل هو السر الذي من أجله كانت الحكاية، ودارت عليه الرواية، إنه يعني إن شئت أنا، وإن شئت أنت، فأنا هو، وهو أنت... فكأن هو الذي يجعل من السرد رواية، ومن الرواية سردا»[4]. إذًا، لا تتساوى

---

[1] رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، ص46
[2] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس، ص 63
[3] المرجع نفسه، ص 76
[4] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد- ص 156، 157

معاني الضمائر داخل المتن السردي مع ما تدُلُّ عليه في الأصل، بل إنّها تكتسب دلالات وإحالات جديدة مُختلفة مَنحها لها الفنّ الروائي.

بِفضل الحرية التي يُوفّرها السرد بضمير الغائب، انكبّ عليه الكُتّاب العرب للبوح بحكاياهم، وشيء من سِيَرهم داخل أعمالهم الروائية، فطه حسين مثلاً في كتابه"الأيام"، ورغم واقعيّة بعض ما يرويه حسب ماجاء في دراسات عديدة، إلاّ أنه«استخدم ضمير الغائب لا لسبب فني فقط، ولكن لعائق نفسي كان يرده عن التسجيل المباشر»[1]. وفي السرد العربي كثيرا ما وَرد هذا الضمير متداخلاً مع ضمير الأنا؛ الأمر الذي يُدخِل القارئ في متاهة، ويُوحي له بتعدُّد الخطابات ورموزها كما جاء في رواية"مثل صيف لن يتكرر" لـ"محمد برادة"؛ حيث نَوَّع استخدام الضمائر، فـ«حكى السارد–المؤلف جزءا كبيرا من ذكرياته وتجاربه بضمير الغائب وباسم مستعار، وابتداء من الصفحة134 انتقل من سرد ذكرياته بضمير الغائب إلى سردها بضمير المتكلم، ومع ذلك يظل القارئ –بحكم انسجام النص واتساقه– متوهما أن حماد هو المسؤول عن هذه النقلة النوعية لتجريب صيغة أخرى في استجماع خيوط ماضيه الشخصي.»[2]

إنّ ضمير الغائب هو لبوس الأمان، التّمويه، والمراوغة بامتياز؛ لذلك كان ملاذَ الكُتَّاب ومُنْجِدهم الأوّل للتستّر والتقنُّع أو البقاء خارج اللعبة السردية، وإضفاء شيء من الضبابية في نصوصهم لجذب المتلقي وشده أكثر، فكلما كان الخطاب مخادعا غارقا في الإيهام، زادت قيمته الروائية.

- **<u>ضمير المتكلم (أنا)</u>** :

تكاد الرواية تنحصر في ضميريْن أساسيَّيْن يُهَيْمِنان عليها؛ إذْ تُكتب عادة«بصيغة الغائب أو المتكلم، ونحن نعلم علم اليقين أن اختيار إحدى هاتين الصيغتين هو من الأهمية بمكان، وأن ما يُنقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يُقال لنا بصيغة المتكلم، خاصة أن وضعنا كقراء يتبدل تماما بالنسبة لما يقال لنا»[3]. يتربَّص المتلقي بالضمير الذي تُقدَّم به الرواية، ومن خلاله يُحدِّد موقفَه وطريقة تعامله مع النص؛ فإنْ وَجَد ضمير المتكلّم مسيطرا، يستنفرُ كلّ حواسه وعقله لأنّ الأمر يتعلّق بذاتٍ تُعْلِن حضورها بقوة، وتستحوذُ

[1] عبد الحميد يونس / فتحي حسن المصري : في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 1،دت، ص151
[2] محمد الداهي : الحقيقة الملتبسة- قراءة في أشكال الكتابة عن الذات- ص 177
[3] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص63

على المتن السردي، وتستأثر به لتُقدِّم نفسها؛ فضمير الـ(أنا) «يؤدي دائما نفس الإخبار، وهو الشخص الذي يرسل الدال، هو فاعل فعل–القول»[1]، ولذلك يرتبط مباشرة في ذهن المتلقي بالحضور العلنيّ للمُؤلِّف، وبسيادة الذّات المتكلمة وتَحكُّمها في ميدان السّرد مُعلِنًا عن تضخُّم الأنا، فَعُدّ بذلك أنسب ضمير لحديث النفس مع ذاتها وعنها.

في النصوص التي تسرد بضمير"الأنا" تكاد تختفي كل الحدود بين الكاتب ومَرْوِيّه؛ حيث يذوب الأول في الثاني، فتنهمرُ اعترافات"الأنا" جارفة معها القارئ الذي يُسلِّم مبدئيا أنّ الشخصية الساردة ماهي إلاّ الكاتب، ويُسمى هذا النوع بـ"رواية الاعتراف"، وقد تزايد حضورها في الأدب العالمي الحداثي حسب رأي"جابر عصفور" كاشفةً بذلك عن تَصاعُد مَيْل الفرد المعاصر إلى الإفضاء بمكنون نفسه، والاعتراف للقارئ كأنّه يبغي التطهر بالبوح وتُكتَب هذه الرواية عادة بضمير المتكلم الذي تتكشّف به أعماق المُؤلِّف المضمر، ذلك الذي لا يُغادر دائرة أقنعة ومرايا الشخصيات التي يختفي وراءها.[2]

حَفَل عدد لابأس به من النصوص الحديثة بضمير"الأنا" ساردًا مُهيْمِنًا، يُسهِّل عملية الغوص إلى الداخل وسبر أغواره، ومن ثم تعرية الذّات لتحريرها، فتحطّمت بذلك الأنماط التقليدية السائدة التي تحتفي بضمير الغائب، وأصبحت الرّيادة لنصوص"الأنا" التي تُوحي بالتطابق بين عالم الرواية الداخلي وعالم الروائي الخارجي، لكن ومع هذا كلّه تنبغي الإشارة إلى أنّ"الأنا" التي تحكي في الزمن الحاضر أحداثها، ليست هي نفسها"الأنا" التي عاشت تلك الأحداث زمنًا ماضيًا، فهناك مسافة واضحة بين"ما كان" و ماهو"الآن"، وبهذا تنحصر الذاتية التي كانت مُطْلَقة (ظنا واعتقادا) شيئا فشيئا، تقول"يمنى العيد": «...الرواية بهذا المعنى ليست بالضرورة كما قد يتوهم البعض سيرة ذاتية، وإن أوحت بذلك بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور وتسمح له بالتالي التدخل والتحليل بشكل يولد وهم الإقناع»[3].

وهكذا يتّخذ ضمير"الأنا" وضعًا عكسيًّا، ويستحيل قناعًا يُوهِم بالتطابق وبواقعية ما يُروى وانْتِسابِه إلى المُؤلِّف، ويَخلُق بعضًا من الالتباس؛ فعادة«حينما يتم السرد بضمير المتكلم "أنا"، أي حينما يكتفي السارد بارتداء القناع، بحيث يلتبس علينا الأمر مابين الأنا الساردة

[1] ك-أوريكيوني : فعل القول من الذاتية في اللغة، تر: محمد نظيف، ص54
[2] يُنظر: عبد العاطي كيوان : أدب الجسد بين الفن والإسفاف –دراسة في السرد النسائي- ص85
[3] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص144

والأنا الشخصية الحكائية، وكأننا أمام سيرة ذاتية»[1]، إضافةً إلى ذلك يُمكن أنْ تكون الأحداث الواقعيّة والمعطيات الحيّة التي يُقدِّمها ضمير الأنا أثناء السرد قد تمازجت بالخيال وخرجت في صورة مُغلَّفة بالغموض لا تعرض حالها دفعة واحدة، يقول بوتور:«أما الضمير "أنا" فإنه ينقلنا إلى الداخل، وقد يكون الداخل مغلقا كالغرفة السوداء حيث يحمض المصور أفلامه، إن هذا الشخص لايمكنه أن يروي لنا ما يعلمه عن نفسه»[2]، وهذا التردّد في إعلان الذات شفّافة، وتعريتها بالكامل مَردُّه ذلك الوعي المنفصل الذي تعيشه تلك الأنا بين"أنا" كما هو و"أنا" كما يجب أن يظهر، فكل أنا يعيش وعيه الذاتي بانفصال حقيقي. أنا ظاهر وأنا خفي[3]. وبهذا التصوُّر يكون ضمير المتكلم"أنا" نوعا آخر من التواري والتعمية، يستميل المتلقي، وإذا ما رآه انصاع له، فإنه يتخلى عنه في منتصف الطريق ويتركه حائرا، وهذا التلاعب بالضمائر يوحي بتراوح بين الوعي واللاوعي، بين الرغبة المُلِحَّة في الظهور والحاجة الشديدة للإختباء، بين مصاحبة القارئ وخداعه.

يتَّضح ممّا سَبق أنّ سيطرة ضمير الأنا لا تعني دومًا بأنّ النص المكتوب سيرة ذاتية، وإنما قد يكون مرواغة ومخاتلة، فكما تستَّر الروائي في الـ"هو"، فإنه يُوهِم بالظهور والتكشُّف في الـ"أنا"قاصدا دلالات مُعيّنة ملتبسة تحتاج تأويلاً. وهذا اللّعب السردي المُتقَن بالضمائر، وتكييفها حسب نوايا الذّات المبدِعة، هو عملٌ صعب بَرَع فيه بعض الكُتّاب، منهم "نجيب محفوظ" فأعماله الروائية تُعتبر رموزا يَصعب فَكُّها أو الوصول إلى أسرارها بسهولة، تُلوِّح أحيانا بوجود الذّات وتغرق في الغموض أحايين أخرى. إنّ الكتابة عنده تبدأ من الذّات حقا لكنها تتجاوزها، فما إن ظهرت هذه الذات في "زقاق المدق" حتى زجرها لتتراجع، ويفرغ هو لخلق عالمه الموضوعي، الذي يجري ويصطخب، بينما يرقب هو متأملا متخيلا، فنتعلم أول دروس لعب الكتابة لديه، وهو أن وجود أنا المتكلم لايعني أننا سنجد حتما كتابة لهذه الأنا[4]. وكذلك الأمر في المرايا التي تُباغت المتلقِّين بأنا المتكلّم واضحا، وكأنّها تَعِد بكتابة الذّات، لكن بمجرّد التوغل في القراءة يتبيّن أن الضمير الدال على الأنا يراوغ، لأنه لا يتحدث إلاّ ليفسح المجال لآخرين غيره يملأون الفضاء الروائي. إنّ"أنا" المتكلم مجرّد معبر

[1] نزيهة زاغر: التداخل السردي في المتن الحكائي- دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث في الزمن الضائع، ص119
[2] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص105
[3] يُنظر: أحمد برقاوي، الأنا، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، 2009، ص13، 14
[4] يُنظر: محمد بدوي: أقنعة نجيب محفوظ -أفكار أولى حول كتابة الذات- ص82

لكتابة الآخرين الذين يمثلون مرايا الذات، وتمثل الذات مراياهم في الوقت نفسه[1]. وهكذا كان توظيف ضمير الأنا عند "نجيب محفوظ" لا يعني الحكي عن الذّات فحسب، بل هو تمويه للحديث عمّا هو سائد، وعمّا يتعلّق بالآخرين والواقع والحياة كلها.

يُمكن القول أخيرًا أنّ الأنا ليس بهويّة بسيطة، بل هو بنية ذات تعقيد شديد، متنوع داخليا ومتناقض، ثابت ومتحول، فيه من الخفاء بقدر مافيه من الظهور، ومن حالات الشعور بقدر حالات اللاشعور، يعيش المعقول فيه إلى جانب اللامعقول[2]. وقد اتّخذه المتخيّل الروائي العربي قناعًا يُمكِّن كاتبه مِن عيش مختلف حالاته المتقلبة، ويَمنحه سلطة وهميّة مصطنعة، ومُؤقتة تُتيح للذّات تقمّص موقع مركزي بطولي، فتتمكّن من إسماع صوتها واضحا مباشرا يُعلِن وجودها وتحرّرها، إلاّ أنّ هذا الضمير يُعَدّ أقلّ روائية من ضمير الغائب كما أعلن "رولان بارت" دوما.

- **<u>ضمير المخاطب (أنت)</u>** :

يتوسّط الضمير"أنت" ضمير المتكلّم، وضمير الغائب، ولم يتبدَّ هذا الضمير في السّرد إلاّ حديثًا لكنّه أَعْلن حضوره في السرد العربي القديم قبل الغربي حسب ما أكّده "عبد الملك مرتاض" مستدلاًّ بهذا المقطع: «رفستُ القبة رفسا قويا. وقالت لي المرأة : إن العفريت قد وصل إلينا. أما حذرتك من هذا؟... فما مصيبتك؟»[3]، وقد كان توظيفه محتشمًا فهو لم يظهر في السرد كضمير مُسيطِر مُستقِل إلاّ نادرا، وهذا لأنّه لم يستطع «إبعاد شبح"الأنا" المتسلط على الشريط السردي، بل لعله لم يزده إلا مثولا وبروزا»[4]، وكثيرا ما ارتبط ضمير المخاطَب في السّرد بالضميريْن السرديين الآخَريْن"أنا وهو"، بل هناك مَن عَدَّه ضميرا خادما ومُساعِدا لأحدهما؛ حيث أنّ التّحليلات المتعلّقة بعمليّة الحكي بضمير المخاطب «تكشف عن علاقة مختلفة تماما بينه وبين صيغتي السرد التقليديتين، فنحن هنا نواجه تداخلا حتميا لضمير المخاطب سواء مع ضمير المتكلم أو مع ضمير الغائب، لأن ضمير المخاطب هو على الدوام ضمير للمتكلم وضمير للغائب أيضا. إن تعريف الحكي بضمير

[1] محمد بدوي: أقنعة نجيب محفوظ -أفكار أولى حول كتابة الذات- ص87
[2] ينظر: أحمد برقاوي، الأنا، ص37
[3] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد- ص163، 164
[4] المرجع نفسه، ص165

المخاطب يتم على محور المروي له، أو فلنقل بدقة أكثر، إن تعريفه يحدث من خلال المروي له والبطل في وقت واحد.»[1]

إنّ الشخصيّة الروائية حينما تُوظِّف ضمير المخاطَب تتحدّث إلى نفسها، واندفاعُها هو الذي يكشفها، فيغدو هذا الضمير صوتًا من أصواتها فقط، وربما هذا ما قصده "فيليب لوجون"حينما اعتبر هذا الضمير **مجازيا**، و رَدَّه إلى الأنا؛ إذْ رأى في«"أنت" أو"أنتم" طريقة يستخدمها البطل ليخاطب نفسه، كما يفعل على سبيل المثال...أوغست في الفصل الرابع من"سينا"(عد إلى ذاتك يا أوكتاف، وكف عن الشكوى) أو بغموض منحرف عند بول فاليري (أيتها الأنا الغامضة، ومع ذلك فما زلت على قيد الحياة!). وكما يحصل لكل واحد منا في مناسبات عدة أن يخاطب نفسه على نحو عادي مما يجعل من ضمير المخاطب"أنت"– ضمير المتكلم"أنا" مجازيا، ماتدعوه البلاغة باستبدال الضمائر énallage de personne، وتخييلاً مقنعًا يختلط فيه الراوي بالشخصية الأساسية كما في"**التغيير**"»[2]. و"لوجون" في هذا السياق لايرى تَحرُّجا من توظيف الكُتّاب هذا الضمير لأجل سَرْد بعض تجاربهم الحياتية.

من جهة أخرى يُمكن أنْ يُوحي هذا الضمير بأنّ الشخصية تتحدّث إلى المتلقي وتُشْرِكه في العمل السردي، ومن ثمّ تُلقي به في فخّ الالتباسات والتأويلات المتعدّدة بسبب تَراوُح ضمير"الأنت" بين داخل السرد الروائي، وخارجه مثلما هو الحال في رواية "وردة للوقت المغربي" لأحمد المديني؛ حيث يتغيّر الأنا وتتعدّد الضمائر، وفي موضعٍ ما يخاطب القُرّاءَ قائلا: «أنا أعلم أنكم تنتظرون الرواية، أية رواية؟ آه، تلك الأحداث الملفقة ووراءها الأنفاس متعاقبة، وتلك الشخوص بأفكارها وهمومها المغموسة رغما عن الحياة... ستظل الرواية منتظرة ، أو لعلني أنا الراوي والرواية.»[3]

كان توظيف ضمير المخاطَب في السرد موضوعًا شائكًا بين المنظِّرين والنُّقاد؛ فهناك من قال بأنّ استخدامه في السرد لا أثر له، ولا تأثير ومن هؤلاء"بوث"؛ إذ«يزعم بأن تأثيرات استخدام ضمير المخاطب لم تكن مفيدة أبدا، وأن من المدهش أن اختيار هذا الضمير لايؤدي إلى اختلاف يذكر»[4]. في المقابل هناك مَن أعلى مِن شَأنه واعتبر استخدامه

---

[1] مات ديلكونتي: لماذا لايمكن لـ"أنت" أن تتكلم، تر: خيري دومة، مجلة نزوى، العدد81، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عُمان، 18يناير2015، ص143

[2] جيرار جينيت: الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر: زبيدة بشار القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2016، ص49

[3] يُنظر: شكري عزيز الماضي : أنماط الرواية العربية الجديدة، ص139

[4] مات ديلكونتي: لماذا لايمكن لـ"أنت" أن تتكلم، تر: خيري دومة، ص144

ينطوي على دلالات معينة، ومن هؤلاء "ميشيل بوتور" الذي يقول: «إن ضمير المخاطب، أو"الأنت" يتيح لي أن أصف وضع الشخصية، كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها»[1]. وقد تحدَّث عنه "بوتور" وعدَّد قيمته لدرجة أنّ هذا الضمير ارتبط باسمه.

أيضًا "بروس موريسيت *Bruce Morrissette*"، الذي بَيَّن«في إطار مقالته المحدودة "سرد(الأنت) في الأدب المعاصر"، تلك الإمكانات المحتملة للسرد بضمير المخاطب، واختلافها عن الإمكانات التي يتيحها السرد بضمير المتكلم وضمير الغائب: فسرد "الـ أنت" فضلا عن أنه يشكل"خدعة تقنية"، وبرغم تطوره في زمن متأخر نسبيا، يبدو وكأنه صيغة ذات أصداء سيكولوجية متنوعة، وقادرة إذا وجدت الاستخدام المناسب، على إنتاج تأثيرات في المجال القصصي، لايمكن الحصول عليها من خلال صيغ السرد الأخرى»[2]. هذا وقد نَسَب"موريسيت" السّرد بضمير المخاطَب إلى الراوي، وجعل هذا التكنيك السردي موازيا للسرد بضمير المتكلّم، والفارق الوحيد هو أنّ الأنا تستبدل بالأنت، وهذا من خلال اشتغاله على عدد من قصص ضمير المخاطب، أهمّها رواية"التعديل" لبوتور[3].

يتَّضح ممَّا سبق أنّ ضمير المخاطَب يَرِد في الغالب متداخلاً مع الضميريْن الآخريْن سرديًّا، إذ يَندر أنْ تُحكى رواية كاملة به. ومن السرديّات العربية التي وظّفت هذا الضمير متداخلاً مع بقية الضمائر نجد رواية"مابقي من نعومة أظفار الذاكرة" لـ"عبد الجليل مرتاض"، وقد تراوحتْ بين السرد الذاتي والتخييل، منها هذا المقطع :«ماذا يفيد المرء من حكايات لا يقتنع بها، ويراها معاني جوفاء تعد لدى الناس من نواقض أمور تافهة...؟ أنت، هم، هن...لو كنتم مكانه، وكابدتم ماكابد من هذه الأشغال الفلاحية الجديدة.... لغيرتم نظرتكم إزاء هذا الفلاح الصغير...ما سرد عليكم ليس من قبيل الهذيان»[4].

إضافةً إلى رواية"الغيمة الرصاصية" لعلي الدميني التي نهجت هذا النّهج؛ حيث «وجدالمؤلف–الراوي نفسه بإزاء مادة متنوعة تصلح أن تكون متنا لروايته، فيصوغ منها نصا روائيا.... أفصح المؤلف الراوي عن ذلك وعرض الإطار العام لتلك الاستراتيجية في بناء النص مستخدما صيغة المخاطبة(وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة، كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة... فيما تقبع خرزة زرقاء في

[1] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد- ص165
[2] مات ديلكونتي: لماذا لايمكن لـ"أنت" أن تتكلم، تر: خيري دومة، ص144
[3] المرجع نفسه، ص147
[4] عبد الجليل مرتاض : مابقي من نعومة أظفار الذاكرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2006، ص133، 134

ركن الدولاب وحيدة لاتعرف أين تضعها في النص. كان عليك أن تملأ الفراغات، وأن تتعلم آليات السرد ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشتته»[1]، وممَّا كَشَف الذّاتَ المُقنَّعة في هذه الرواية–إضافة لضمير"أنت"– تقنيّة "الميتا سرد" التي تُوحي بوجود المُؤلِّف داخل عمله.

إنَّ السرد بضمير المخاطَب قد يكون خطابًا مُوجَّهًا إلى الذّات، منغلِقًا عليها، وقد ينزاح إلى إشراك العالم الخارجي والتواصل مع الغير؛ فيُخاطِب مَن هُم داخل المتن ومَن في الخارج أيضا في محاولة لجذب القارئ وتحسيسه بأنّ له دورا في العملية الإبداعية. ويُمكن القول في الأخير بأنّ تنويع الضمائر في الرواية أصبح تقنية سردية جاذبَةً، تمنحها دلالات أخرى غير تلك المعروفة في الحالات العادية، وتُنشِئ علاقات خفيّة جديدة بينها؛ فـ«ضمير المتكلم وخاصة ضمير المخاطب في الرواية الخيالية لم يعودا مجرد ضمائر بسيطة كتلك التي نستعملها في أحاديثنا الواقعية، فالضمير"أنا" يخفي وراءه "هو"، والضمير "أنت" أو "أنتم" يخفي وراءه الضميرين الآخرين، ويجعل بينهما اتصالا دائما.»[2]

و/ قناع شخصية المَجنون–الأحمق:

اهتدى الكُتّاب لجُملة من الأقنعة المختلفة؛ منها قناع مُتفرِّد عن غيره، لأنه يقتضي تقليبَ الأدوار رأسًا على عقب والخروجَ عن المألوف؛ وذلك بتوظيف الشخصيّات المُنْحطة المنبوذة في الواقع، وتَسْليمها مركز البطولة في العمل الروائي التخييلي من خلال إلباس الشخصية المركزية قناع"الجنون"، ثم إطلاق سراحها لتعبث وترتع داخل المتن السردي حُرّة، طليقة، لا يحدُّها حدّ ولا يُقيّدها قيد، وهذا الأمر يُتيح للكاتب أنْ يبوح بعفوية مُسقطًا بواطنه النفسية عليها.

ورغم المزايا الإيجابية لهذا القناع، إلا أنّه مغامرة كبرى غير محمودة العواقب؛ إذ ليس شيئا سهلاً أنْ يُكلِّف شخصٌ عاقل، مجنونًا بمهمّة الحديث عنه وعن أفكاره، فتصرفاتُ هذا الأخير و ردَّات فعله ليست مضمونة، وهو غير ثابت الأقوال ولا الأفعال، قد يكون معه الآن، ثم ينقلب عليه ويقف ضدّه فجأة. لهذا السبب وغيره نجد أنّه«في كل الآداب السردية يتحدث رواة عاقلون إلا ما ندر... حيثما بحثنا وتحرينا، فمن الصعب العثور على نماذج

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة(2)- الأبنية السردية والدلالية- ص309
[2] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص105

ندلّل بها على هؤلاء الكتاب والرواة الذين يشهرون جنونهم، ويتباهون به، ويعتبرونه فخرا جديرا بالتقدير، فأقصى ما يطمح إليه قارئ هو أن يعثر على شخصية ثانوية مجنونة أو معتوهة تظهر في فضاء السرد»[1] ، لكن بمرور الزمن تغيَّر الوضع قليلاً، و مالَ بعض الروائيِّين لخَوْض هذه المغامرة، آملين بأنْ تكون شخصية المجنون أفضل كاشفٍ لِما يَمور داخل العقل من أفكار قيّمة.

بواسطة هذا القناع خاطَبَ الكُتّاب الحياة العادية البسيطة، وابتعدوا قليلاً عن تلك الشخصية النموذجية المثالية التي لا يُمكن أنْ تُوجَد حقيقة في عالمنا الواقعي الذي ليس بكامل ولا مثالي؛ إذْ تَشُوبه الاضطرابات والتقلّبات التي ستنعكس حتمًا على أفراده، وهكذا فقدت«الشخصية الروائية الجديدة لكافة ماكان يميزها على المستويات النفسية والاجتماعية والأيديولوجية في النصوص الروائية التقليدية التي سبقت، فإن مايمكن ملاحظته حاليا هو هيمنة الكائنات الهامشية والغريبة والتائهة والمنحطة اجتماعيا»[2]، كنوعٍ جديد من التجريب.

لا يَخفى على أحدٍ ما تَحُوزه شخصية "**المجنون**" في الرواية من ميزات لا تملكها الشخصيات الأخرى؛ أهمّها إمكانيّة التصريح بأفكار كاتبها بطرق مختلفة تجمع بين الغموض والتجلي، التعقّل والجنون، وبصوت مسموع، يَكشف ويفضح دونما اهتمام بأيّة ضوابط اجتماعية أو أخلاقية، فمَن سيحاسِب مجنونًا رُفع عنه القلم، لا يملك التصرّف في أفعاله وأقواله؟

لهذه الخصائص كلّها بَرَع الكُتّاب أيّما براعة في استغلال صفة الجنون للتقنُّع وقول المكبوت دون تَخوُّفٍ، وهناك من يُعْلِن بطلَه مجنونًا منذ البداية في العنوان أو المقدمة، وهناك من يُؤجِّل الأمر ولا يُعْلِنه بنفسه، بل يُسْند الأمر للشخصيات المشارِكة في العمل الأدبي حتى تَنعت البطل بالجنون، وبذلك يتملَّص الكاتب من كل المسؤوليات، تاركًا المتلقي يستكشف كل شيء لوحده.

يحفل التّراث العالمي بروائع أدبية مازال بريقها يسطع حتى عصرنا الحالي، ومنها رواية "دون كيشوت"(لميغيل دي سيرفانتس)، والتي تعد من أشهر الروايات الخالدة، ولعل من أسرار شهرتها: الشخصية الغريبة للبطل"دون كيشوت"؛ إذ كان فارسا يتّصف بالجنون/

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة(2)- الأبنية السردية والدلالية- ص294
[2] محمد داود: الرواية الجديدة- بياتها وتحولاتها- ص216

الحمق والتعقّل معا، في تزاوجٍ فريد ومُغْر يُحرّر الذّات ويُخلّصها من صراعاتها، و«الجنون الذي يبدر عن ذلك الفارس إنما يعبر عن موقف الإنسان المثالي عندما يواجه واقعا لا يرتضيه ولا يقبله ولا يملك حياله سوى إطلاق العنان كتعويض عن التغيير الذي يجب أن يحدث فيه»[1]. في هذه الرواية يأخذ الجنون معنى مختلفًا؛ فهو ليس ذاك الجنون المقيِّد للعقل، بل هو ذاك الذي يُحرّره ويَدفعه للانطلاق؛ حيث«لم يجعل سرفانتس بطله إنسانا مجنونا لا يستطيع التفكير، بل جعله قادرا على تقديم الحجج وإبراز البراهين، وإن كانت المقدمات التي يبدأ منها خاطئة دائما»[2]. نفس الرأي ذهب إليه"عبد الله إبراهيم" حينما تحدّث عن الرواية قائلا: «حتى دون كيخوته لم يكن مخبولا، في الواقع كان العاقل الوحيد في عالم استبد به ضيق الخيال، والتحيزات السطحية، فبدا شبه مجنون، وهو ليس كذلك، فقد كان مشبعا بقيم أخلاقية كبرى أراد تطبيقها.»[3]

إنّ رواية البطل"**المجنون**" مِن صنف النصوص التي يكون ظاهرُها جنونًا، لكن باطنَها عقل وحكمة؛ فأبطالها يتطرقون لقضايا شائكة وعالقة تردَّد العقلاء في طَرْقها لأنّهم –مسبقا وبواسطة تفكيرهم السليم– حسبوا حسابًا للحدود المتواضَع عليها. في مثل هذه الروايات يُصبح الجنون مرآة للعقل، ويتيح للذّات بأنْ تكشف عن وَعْيها وحقيقتها بلا تزيين ولا تنميق، ودون الخضوع لأيّة حواجز أو شروط؛ «فحقيقة الإنسان لاتتجلى إلا من خلال لغز الأحمق الذي يمتلك هذه القدرة الخاصة في التفكير على نحو الغرابة اللامشروطة بالاعتياد الذي يحمل العقل الانساني على العجز والخضوع للواقع المشروط.»[4]

بالانتقال إلى الأدب العربي الحديث نجد"جبران خليل جبران" في كتابه"**المجنون**" –الذي يحمل بين دفَّتَيْه أكثر من ستّين قصة رمزية، يفتتحها بنص"كيف صرت مجنونا"–، قد تدثّر بقناع المجنون الذي يَحمل دعوةً خفية للبحث في الذّات، وطَرْح الأسئلة ورفض القيود، والثورة عليها. يحكي البطل سبب جنونه، موظِّفاً ضمير"الأنا"، معتمِدا لغة رمزية إيحائية لاتخلو من سخرية لاذعة؛ استيقظ البطل من نومه العميق، ليجد أنّ براقعه التي يتقنَّع بها وجهُه قد سُرقت، فيخرج هائما في الشوارع، يبحث عنها، وهو يصرخ، فينقسم الناس بين

---

[1] علي القيم : دون كيشوت... مازال يعيش بيننا، مجلة المعرفة، العدد500، سوريا، 01 مايو 2005، ص12، 13
[2] المرجع نفسه، ص15
[3] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة(2)- الأبنية السردية والدلالية- ص294
[4] عبد العزيز بومسهولي: دون كيشوت في الفكر الفلسفي المعاصر، مجلة نزوى، العدد60، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، عُمان، أكتوبر2009، ص23

ضاحك عنه، ومذعور منه، مُتَّفِقين على وَسْمه بالمجنون، وفي غمرة انفعاله تلك قبَّلت الشمس وجهه العاري لأول مرة، فأَحبَّها ولم يَعُد يبحث عن براقعه التي كانت تحجب رؤيته، بل بارك اللصوص الذين سرقوه، حيث يقول في ختام قصّته«هكذا صرت مجنونا، ولكنني قد وجدت بجنوني هذا. الحرية والنجاة معا: حرية الانفراد والنجاة من أن يدرك الناس كياني، لأن الذين يدركون كياننا إنما يستعبدون بعض ما فينا...»[1]. ويمكن اكتشاف الدلالات العميقة في النص السابق بتأويل رموزه؛ فالبراقع ماهي إلاّ رمز للحجب والغشاوة التي تُغلِّف عقول الناس قبل عيونهم، ولفحة الشمس التي قبَّلته ماهي إلاّ رمز لشمس الحرية والخروج من قوقعة الظلام والجهل المفروضيْن على المجتمع.

نَحَا "الطاهر وطار" منحى جديدا في معايير الكتابة الروائية من خلال روايته"تجربة في العشق"، وطَلب من قُرَّائه أنْ يتعاملوا معها بطريقة مغايرة عمَّا سَبق مِن رواياته لأنّهم سَيَجِدون فيها مذاقًا لم يتعوّدوه، ولعلّ هذا راجع بالدرجة الأولى لشخصية البطل الذي جعله مجنونا، ثم حمّله أقواله وأيديولوجياته بخصوص ما يجري في الجزائر والبلاد العربية: عن الرؤساء، وحالة المثقفين وظروفهم ليُعبِّر عنها دون أيّ اعتبار للرقابة المفروضة، فتقمَّص هذا المجنون شخصيةَ مُبدِعِه، وفَرَض نفسه عليه ليتقمّصه هو الآخر، يقول "الطاهر وطار" في مقدمة الرواية: «لقد فرض علي المجنون –وهو محور هذه الرواية– جنونه ولربما لهذا السبب، جاءت الرواية بهذه الطريقة غير المألوفة لدي. الفصول مختلطة، يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، وبدون أي تسلسل، الشخصية الرئيسية تتفكك بدل أن تنمو... تناقض كامل بين تمنطق صارم، وبين تغيب وغياب منطق منطلقين، ربما أنا شخصيا، لا أرضى كقارئي عن بعض هذا، لكن ككاتب، أجدني مضطرا لتقمص شخصية المجنون، إن لم أكنه بالفعل، وأجدني مضطرا للدفاع عن الحالة»[2]، يبدو من خلال هذا المقطع وكأنّ الراوئي تقمّص شخصية المجنون منذ المقدمة التي جاءت بطريقة غير مُرتّبة ولا مألوفة.

ومن الكُتّاب العرب أيضا، نجد"غازي القصيبي"الذي تلبَّس شخصية المجنون في روايته "العصفورية" ليقول قَوْلته دونما شبهة، ويبدي رأيه دونما تعريض مقصود، اختلق شخصية

[1] جبران خليل جبران: القصص الكاملة، المجنون، دار المعرفة، الجزائر، 2010، ص07
[2] الطاهر وطار : تجربة في العشق، الدار العربية للعلوم"ناشرون"، بيروت، لبنان، 2008، ص05، 06

"البروفيسور" ومَنَحه شهادات وخبرات كبيرة، ثم يُقلّب الأدوار ويجعله مجنونًا هاذيًا، والقرّاء هم العقلاء، وهذه هي الحافزية السردية التي انطلق منها الروائي، ليُحوّر المفهوم السلبي لكلمة"مجنون" في الثقافة العربية السائدة. كان البروفيسور قابعا في مصحة عقلية ليدرأ عنه أية تهمة متخطيا الحدود الحمراء، يهذي على مدى عشرين ساعة متواصلة تواريخ الأمم، ساخرا ناقدا، فالمصحة كانت مكانا تتوفر فيه شروط القول الصادق عن عالم خرّبته الأكاذيب، لقد مزجت "العصفورية" إحالات تاريخية، واجتماعية وسياسية، وثقافية أصرَّ "البروفيسور" على روايتها بتفاصيلها، وهو قناع المؤلف.[1]

أمّا الروائي المغربي"محمد التازي"، فقد نهج نهجًا مميَّزًا، شائكا نوعًا ما، حينما قدَّم في روايته"المباءة" رؤيته للكتابة الروائية من خلال بطله الفنان/الكاتب المجنون، الذي«يتمظهر جنونه في ولعه الزائد بالكتابة وعشقه لها، وفنائه فيها، حتى يخيل أن القلم أداة الكتابة هو جزء من ذاته، وامتداد ليده وأصابعه، وأن النص الأدبي هو ذاته منسكبة على الورق»[2]، وهكذا كان قناع الجنون ساترا وفاضحا في نفس الآن للذات المبدعة داخل النص.

يُمكن القول في الأخير أنّ صوت المجنون في الرواية مثَّل عنصرا جاذبا للدارسين والمتلقِّين عموما، باعتباره صادرا عن شخصية استثنائية مُثيرة للجدل، تُدرك ما خَلْف الواقع وتكشف الزّيف المحيط به، وتدعو للثورة والتمرّد دون أن يتمكن أحد من إسكاتها. وإن كان المجنون منبوذًا في العالم الواقعي، فهو في العالم الروائي صاحب نظرة ثاقبة، وكلمة موحية تحمل أكثر من معنى، وبهذا اختلف معنى الجنون في الأدب؛ فهو يعني«أن تهدم الحواجز بينك وبين المحرمات لتفهم أكثر أو لتقول أكثر. وكثيرا ما استخدم الروائيون وكتبة الأعمال التلفازية، شخصا مجنونا ليصرح بما لايقوى العقلاء على التصريح به، ففي كل مجتمع وفي كل بيئة وفي كل زمان، توجد مناطق محظورة، لا يجوسها غير المجانين، لخطورتها، ومن هنا تأتي جرأة الجنون في الفن التي تحطم الحواجز والحدود والأعراف وتهدم القيود والتقاليد.»[3]

---

[1] يُنظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة(2)- الأبنية السردية والدلالية- ص294، 295

[2] جماعة من النقاد والباحثين : التخييل والعالم في روايات محمد عز الدين التازي-في نقد التجربة الروائية- ص07، 08

[3] عادل فريجات: مرايا الرواية -دراسات تطبيقية في الفن الروائي- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص114

ز/ قناع الذكورة :

تَقَاسَم الكُتّاب(ذكرانا وإناثا) الكثير من الأقنعة؛ قناع الاسم المستعار، قناع الشخصية المُثقّفة، قناع الرواية...الخ، إلاّ أنّ الكاتبة الأنثى انفردتْ بقناع الذكورة حيث تَتلبس المرأةُ الرَّجلَ، وذلك بأنْ تُوكل مهمة السّرد إلى سارد مُذكّر ليحكي بدلاً عنها.

تَخضع المبدِعة العربيّة لرقيب ذاتي/داخلي يُذكِّرها بحدود الرقيب الخارجي وعوائقه؛ ممّا يجعلها تُسلّم منذ البدء ومِن تلقاء نفسها بمركزيّة الرَّجل وإمكاناته المتفرّدة واقعًا، وداخل المتن السردي أيضًا، فترمي بحمولتها الفكرية عليه مُرتديةً لثام الذكورة الذي يُعَدّ أقدم قناع لجأت إليه، يقول"عبد الله الغذامي: «...الذكورة تفرض نفسها على المرأة لدرجة أن النساء أنفسهن ساهمن في هذا التحويل المستمر باتجاه الذكورة، وهاهي أحلام مستغانمي تشير إلى أنها وجدت التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعدها على السرد، ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى. بينما ترى هدى بركات أن شخصية الرجل تقدم لها حقلا أكثر اتساعا وتعقيدا مما تقدمه شخصية المرأة...(المرأة في مجتمعنا مكفوفة عن أن تكون أحد أبطال التشكيل الاجتماعي، فكيف تريدينني أن أخترع – روائيا– شخصية غير موجودة في الواقع)[1]»، هكذا نقلت الكاتبة العربية وَعْيها المباشر بحدود مجتمعها إلى داخل نصوصها، مُعتقِدة بأنّ الشخصية الذكورية في الرواية تمتلك حرية القول والفعل أكثر ممّا تملكه الشخصية الأنثوية التي تخضع للرّصد والمتابعة في أغلب الأحيان.

في العصر الحديث تَوَالت النصوص الروائية التي تُوظِّف هذا القناع بمختلف أشكاله؛ سواء منها المُوقَّعة بأسماء رجالية مستعارة(وقد تم ذكرها فيما سبق)أو المُرجِّحة لِكفَّة خطاب الذكر ولُغته أثناء السرد، وجَعْله بطلاً مركزيًّا كما هو الحال في"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، بينما بَشَّرت بعض الكاتبات بهذا القناع بدءًا من عتبة العنوان، ومن أمثلة ذلك "حين كنتُ رجلا" لإلهام منصور،"لخضر" لياسمينة صالح،"عندما يبكي الرجال" لوفاء مليح.

إضافة لهذا يوجَد شكل آخر لقناع الذكورة هو اتّكاء الكاتبة/الأنثى على عُكّاز ناقد ذَكر يُوفّر لها درعًا تحتمي به؛ إذْ يُدافع عن أدبها ويُشْهر له حتى يلقى القبول، وقد تطَرّق لهذه القضية "حسن النعمي" في مقاله"الإبداع النسوي وقناع الكتابة" مُعدِّدا بعض الأسماء منها: "أمل شطا" في روايتها(غدا أنسى)التي حظيت بتقديم فاخر من الأديب عزيز ضياء. أيضا

[1] عبد الله الغذامي : المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، ط 2،1997، ص49

"رجاء الصانع" في روايتها "بنات الرياض" كتبت تحت قناع ضامن لاستقبالها، تمثّل في تقديم من الدكتور غازي القصيبي لعملها، قائلا: «هذا عمل يستحق أن يُقرأ...وهذه روائية أنتظر منها الكثير.»[1]

بهذا القناع كرَّست الكاتبة/الأنثى خطابا ذكوريا كانت لوقتٍ قريب تُحاربه وتتصادم معه، ورغم مايُوفّره لها من مِيزات –وإن كانت مؤقتة– إلا أنّه يُخفي وراءه تخبُّطًا نفسيًّا وصراعًا داخليا بين ذات المبدِعة والذّات الذكورية التي تلبَّستْها؛ الأمر الذي يجعل الأنثى التي تتلقى تلك الرواية تعاني هي الأخرى صراعًا بين ذاتها كأنثى، وصوتها الذي تملَّكَه رَجُل داخل النص، فقد يُخْضِعها هو الآخر ويُناهض حرّيتها حتى وإنْ كان مجرد كائن ورقي، تقول"جوديث فيترلي*Judith fetterley*" :«ستجد المرأة نفسها في تناقض ذاتي بينها كإنسانة وبين التركيب السردي المناهض للأنوثة. ولسوف تضطر المرأة إلى أن تشارك في تجربة ثقافية مبنية على إقصاء الأنثى، وفي مثل هذه الأعمال الروائية يتم إجبار المرأة على التماهي مع ذات تتعارض مع ذاتها.إنها مكرهة على التماهي ضد نفسها»[2]. وهكذا يكون قناعُ الذكورة سلاحًا ذو حدَّيْن.

التجأت المبدعة/الأنثى لهذا القناع من أجل خَلْق مكانة لها داخل عالم الكتابة و للمساهمة في كَشْف زيف خطابات المجتمع والسلطة شأنها شأن الرجل، لكن هذه التقنية الأدبية أنتجت–أحيانا– نصوصا مسترجَلة تتعارض وطبيعة الأنثى، وخلقتْ فجوة بينها وبين ذاتها تقول"آني لوكليرك*Annie leclerc*" :«سيكون من الخسارة الفادحة أن تكتب النسوة بأسلوب الرجال، فهذا يجعلنا عاجزين عن الإحاطة بمدى العالم وتنوعه»[3]. وقد تباينت الآراء حول توظيف هذا القناع بين مؤيِّدة تراه فعلاً ضروريا للتحرّر فهو يُمكِّنها مِن ممارسة لُعبتها بكل أريحيّة دون أنْ تضطرّ للالتفات يُمنة ويُسرة لمراجعة ما قد يَقع سهوا، وبين مُعارِضة ترفضه حتى تحافظ الأنثى على ذاتها وكينونتها المميزة لها عن الذكر الذي يحاول طمس أفكارها؛ فلماذا تكتب بلغته؟ ولماذا تُحلِّق بأجنحة مستعارة قد تخونها، وتُوقِعها أرضا؟ ثم ما فائدة أن تكتب الأنثى إنْ لم تُسمِع صوتها للمجتمع /الآخر، ولم تُعبِّر عن وجودها؟

---

[1] يُنظر: حسن النعمي : الإبداع النسوي وقناع الكتابة- النص الموازي بوصفه قناعًا- ملتقى الحياة، سوق عكاظ، 2012، ص05، 06

[2] نقلاً عن عبد الله الغذامي : المرأة واللغة، ص48

[3] نضال أبو نزيه : تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية(1885-2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص11

ج/ قناع السخرية :

غَلَّف الكُتَّاب نصوصهم الملغومة بصنوف شتى من الحُجب، تخلط الجدّ بالهزل، وبعثوا برسائلهم من خلال الكلام المرموز الذي يُضمِر نقدًا خفيًّا، وقد ساعدهم في ذلك قناع السخرية الذي يُتيح لهم انتقاد المواضيع الشائكة بطريقة تهكمية ظاهرها المزاح والتهكم، وباطنها الشّجب والقدح اللاّذع، فـ« يبدو دال إشارة السخرية أنه يدل على شيء، لكن تعلم من دال آخر أنه في الواقع يدل على شيء آخر»[1]، وهكذا عُدّت السخرية تقنية بلاغية تُخفي دلالات عميقة تستفزّ المتلقي لتلك النصوص وغاياتها الانتقادية البعيدة.

إنّ"السخرية" في الأدب قناع يَهدف إلى كشف الحقيقة بطريقة غير مباشرة، فهي ملتوية هازئة تعتمد الانزياح الأسلوبي، تبدو للوهلة الأولى مُغلَّفة بالسطحية لكن بمجرّد تتبُّعها يُكْشَف باطنها المتواري المُعارِض للموضوع مَثَار السخرية؛ ذلك أنّ السخرية في حقيقتها «وعي انتقادي أو انتقاد واع يفضح الخطاب المضاد مفشيا سر حقيقة وهمه»[2].

تُعَدّ رواية "دون كيشوت" من أهمّ النصوص الروائية العالمية التي اتّخذت السخرية مرتكَزا لتشكيل عوالمها السردية، ومجالاً لتصوير رؤية الحياة من حولها. إضافة إلى تحولات أبوليس، ومسخ كافكا، وأعمال إيفلين[3]. وقد اعتمد الكُتّاب العرب أيضا هذه التقنية منذ القديم في رحلاتهم المختلفة إلى البلاد الغربيّة والتي تُعَدّ شكلاً من أشكال السِّير، يقول"عبد النبي ذاكر": «لقد شكّلت السخرية(*ironie*) –بماهي استراتيجية خطابية وأسلوبية– أحد أهم أقنعة المحتمل في الرحلات العربية في البلاد الأجنبية»[4].

حَفلت العديد من السرديات العربية بنبرة السخرية من بعض التقاليد، وقد ذَكر"إحسان عباس" أنّ كتاب"الساق على الساق فيما هو الفارياق" أَغْرق في السخرية برجال الدين، ونقد بعض عادات الغربيين والشرقيين على السواء، مُسرِفا في التورية والتلميحات. إضافة إلى كتاب"الأيام"لطه حسين؛ حيث تظهر فيه ثورة إيجابية في تهكم"الصبي" وسخريته ممن يلجؤون إلى التبرك بالأولياء وغير ذلك من المواقف، وقد كانت السخرية اللاذعة ميزة إضافية تكسب الكِتاب مكانة عالية لم يصلها غيره.[5]

---

[1] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة ، ص231

[2] عبد النبي ذاكر: العين الساخرة -أقنعتها و قناعاتها في الرحلة العربية- المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، ط1، 2000 ،ص13

[3] يُنظر جماعة من النقاد والباحثين : التخييل والعالم في روايات محمد عز الدين التازي- في نقد التجربة الروائية- ص273

[4] عبد النبي ذاكر : العين الساخرة أقنعتها وقناعاتها في الرحلة العربية، ص09

[5] يُنظر : إحسان عباس : فن السيرة ، ص 131، 132

وغير هذيْن العَمليْن نجد كثيرا من الروايات العربية التي وظّفت السخرية قناعًا لنقد الواقع مثل رواية"لعبة النسيان" لمحمد برادة التي وجّهت خطابها السّاخر المُقنَّع لنقد الوضع السياسي والاجتماعي، يُورِد"محمد أمنصور"هذا المقطع من الرواية:«صاح المؤلف: ما أكثر الإيجابيات !! الجميع يعرفها، وهي بالفعل سمة مميزة لزمننا، أنا أذكر لك منها ثلاثا: فوز عويطة ونوال المتوكل في بطولة العدو البري العالمية، واقترابنا من الكأس في مباراة المونديال بمكسيكو، ثم الشروع في تشييد نفق يربط ضفاف إسبانيا بأرض المغرب

قلت مستفسرا: ظاهرة عويطة وتفوق فريقنا الكروي في مكسيكو، فهمناها، تؤكد بالعربي الفصيح: كل ورجلاه، وإذا ضاقت سبل العيش أمامكم، فاستعينوا على قضاء حوائجكم بالرجلين...»[1]. يتطرّق الروائي في هذا المقطع من خلال سارده –الذي يبدو راضيًا قانعًا بما يَحدث– لتشريح الوضع المتردّي في البلاد؛ حيث انقلبت المفاهيم وتغيّرت اهتمامات الناس وأولوياتهم، فشُغِلوا بهوامش الأمور مُتناسِين قضاياهم المصيريّة المُهمَلة، وقد استعان المُؤلِّف بأحداث حقيقية مُستمَدة من الواقع تمنح نصَّه بعضًا من الحياة والصدق ليلقى القبول التام عند المتلقِّين،لكنه عرَضها بطريقة ساخرة هزليّة تُجنّبه المساءلة والمتابعة.

كذلك رواية "المباءة" لمحمد التازي كشفت بواسطة بطلها المجنون عن أحوال المجتمع، وسلوكاته ومظاهره؛ إذْ «تمضي الوقائع مصورة السلوك الغريب للشخصية منتقدة بعض الأعراف الاجتماعية في سخرية لاذعة بلغة سردية غير مباشرة»[2]. نفس الأمر ينطبق على روايتيْه"زهرة الآس"، و"دم الوعول"؛هذه الأخيرة التي يتحوَّل فيها العالم إلى ملهاة قِوامها الكوميديا والمحاكاة الساخرة المُبطَّنيْن بالتراجيديا العميقة، وبهذه الكيفية تؤدي السخرية في الرواية دور المضحك المُبكي ودور المنبه والزاجر[3]. وغير هذا كثير، فقد توالت الروايات المُغلّفة بالسخرية المبطنة وبالرسائل الناقدة اللاذعة، ففيها المبالغة والسخرية المرة التي تنطوي على أكثر من معنى، معنى ظاهر وآخر أكثر عمقا وخفاء يهدف إلى إحداث صدمة.[4]

---

[1] نقلا عن: محمد أمنصور : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء،ط1، 2006، ص116

[2] يُنظر جماعة من النقاد والباحثين : التخييل والعالم في روايات محمد عز الدين التازي- في نقد التجربة الروائية-ص28

[3] المرجع نفسه، ص276

[4] شكري عزيز الماضي : أنماط الرواية العربية الجديدة، ص150

يمكن القول بأنّ الهدف الرئيس من السخرية ليس مجرّد المزاح والهزل؛ فالسخرية ليست غاية في ذاتها، بل إنّ أهميّتها تكمُن فيما تَحْمله من لغة معاكِسة، معارِضة همّها كشف الحقائق. إنّ السخرية قناع فنيّ، وتقنية كتابية تَروم الإصلاح والتغيير عن طريق ما تبثُّه للمتلقي من رسائل مُضمَرة بين سطور النص، فتُمكِّنه من تعرية المستور واكتشافه.

ط/ قناع الحذف و الانتقاء :

تقتضي الظروف المحيطة بالمبدِع أنْ يتجنَّب العلانية المتجرِّدة تماما، وأنْ يتوخّى الحذر فيما يكتبه؛ فيلجأ للتلميح أو الصمت المؤقّت أو إلغاء المحطّات التي لا يُمْكنه الحديث عنها أو سردها لِما يَشوبها من الْتِباس، ففي الحياة عمومًا أسرار ليست للنّشر، وبالمقابل هناك رقيب لا يكلّ ولا يملّ، يَقِف متربِّصًا بمحاولات الكشف خاصة في الكتابات السير الذاتية، ممّا يؤدّي–أحيانا– للتعديل فيها بالحذف، ثم تعويضه بثلاث نقاط متتالية (...) أو عبارات مثل"مرت بضع أسابيع، أو سنوات...الخ"، أما الرواية الفنيّة فإنّ عنصر التخييل هو الذي يتكفّل بتقنُّعها غالبا.

يُعرَّف **الحذف L´ellipse** بأنّه«تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث. وبمصطلحات تودوروف فالأمر يتعلق بالحذف أو الإخفاءéscamotage كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة لاتقابلها أي وحدة من زمن الكتابة. أي عندما يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشارا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على الفراغ الحكائي»[1].

وفي معجم السرديات جاء مصطلح الحذف مقرونًا بمصطلح إضمار Ellipse/Ellipsis، كما يلي: «الإضمار أو الحذف مصطلح سردي استعاره الإنشائيون من علمي النحو والبلاغة للدلالة على مظهر من مظاهر تغير نسق السرد...ويشكل الإضمار أسرع حركة سردية على الإطلاق إذ هو يتمثل في قفز السرد على فترة زمنية من الحكاية، بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب، فمقولة الإضمار تشير إذن إلى أجزاء من الحكاية اختار الراوي إسقاطها لتسريع القص وتكثيفه»[2].

[1] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي - الفضاء ، الزمن ، الشخصية - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص156
[2] محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، دار الفارابي للنشر والتوزيع، لبنان/ دار تالة، الجزائر، ط1، 2010، ص29، 30

والحذف في السّرد الروائي قد يكون نسيانًا طبيعيًّا أو تناسيًا متعمَّدًا لتلك الأحداث المُمحاة، نَتج عن الرقابة الداخلية التي مارسَتْها ذاتُ الكاتب عليه وعلى ما يَسرده قبل أنْ يُخْرجه للعَلن، يقول"إحسان عباس": «وما دمنا ننشئ فنا فإن عملية الاختيار هي التي تتحكم فيما نعمله، فنحذف مانحذفه ونبقي ما نبقيه، خضوعا لتلك الحاسة الفنية فينا. وهناك أشياء نستحيي من ذكرها، كبعض العلاقات الجنسية... ثم أن الذاكرة لا تنسى فحسب بل هي تفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من زوايا جديدة، وتهدم وتبني حسبما يلائم تجدد الظروف وتغيرها...»[1]

لَجَأ الروائيّون العرب لهذه التقنية، ووظّفوها بكثرة في نِتاجهم الأدبي، ولم تشذ الكاتبات عن ذلك، بل إنّ نصوصهنّ تَحْفل وتكتظّ بالفراغات ونقاط الحذف كعلامة دالة على تسريع السّرد وتَجنُّب بعض الأحداث المبتورة التي لا يرغبن في الإفصاح عنها. في رواية "ذاكرة الجسد" –على سبيل المثال لا الحصر– تكثر الفترات الزمنية المحذوفة، ومنها:

« 25 أكتوبر1988. عناوين كبرى..كثير من الحبر الأسود. كثير من الدم. وقليل من الحياة»[2]. في هذا المقطع السردي لا تُفصِّل الروائية في أحداث تلك الفترة بل تكتفي بإشارات طفيفة في جمل قصيرة تنتهي بنقطة، وقد آثرت الصّمت على الاستفاضة في نبش ذاكرة تلك الفترة السوداء وأحداثها الدامية.

لقد تعدّدت أقنعة الرواية العربية بتعدُّد رؤى مُبدِعيها وأيديولوجياتهم التي لم يَعُد بإمكانهم كَتْمها أكثر؛ فابتدعوا لها تلك التقنيّات(الأقنعة) بأشكالها المُتنوّعة لتُخفِّف عنهم الحِمل الذي ناؤوا به مُختَلِقِين حرياتهم بأنفسهم. هذا وقد تعدَّدت أسباب التواري والتقنُّع في الرواية من كاتب لآخر، إلاَّ أنّها تلتقي في بعض النّقاط المشتركة العامة.

[1] إحسان عباس: فن السيرة، ص 105
[2] أحلام مستغانمي :ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت،لبنان، ط23، 2008، ص15

ثالثًا – أسباب التقنّع الروائي :

إنَّ تقنيّة القناع ليست مقتصِرة على الرواية أو السّرد، وليست وليدة العصر الحديث، بل هي وسيلة متوارثة شملت مختلف الفنون منذ القدم، وقد«أنهك كثير من المنظرين والفلاسفة والفنانين أنفسهم...لالتقاط أسرار ذلك البعد الإيمائي والدلالي(للقناع)في علاقته مع هذه الذاكرة التاريخية والأسطورية الجمعية لمجتمع من المجتمعات.لاسيما أن الشعوب في حالة الاضطراب والانغلاق تسعى للتمرد على تلك الأطر المقفلة...بمثل ماعبرت عنه مسرحيا –على سبيل المثال– تجارب الكوميديا(دي لارتا) من أساليب اللعب الارتجالي.»[1]

لقد كان القناع في أبسط أشكاله الأولى مع فنّ المسرح الإغريقي والروماني وسيلة هامة لمُجابَهة القمع، ثم تطوَّر بمرور الزمن، ونَفْس الدّوافع تُرافِقه؛ حيث أنّ«عودة الأقنعة في الفترة المعاصرة اتخذت دلالتها الحقيقية في المجتمعات المتأزمة التي تجرب فيها توجيهات المنع»[2]، ولم تقتصِر هذه التقنيّة على المسرح بل شملت باقي الفنون الأخرى .

بالقناع يتجرَّد الكاتب من ذاته، يُخْلي مسؤوليته من هذيانها في رحلة الإبداع ، ويتنكّر لها. ولا شك في أنّ فعلَه هذا ليس اعتباطيا، بل إنَّ للتقنُّع عدة دوافع تتمايز حدّتها إذا ما نظرنا إلى جنس الكاتب(ذكرا أو أنثى)، فهي قد تتضاعف أكثر مع النصوص النسائية لأنّها الأكثر عرضة لتسليط المجهر عليها، وعمومًا هناك أسباب مشتركة للتخفّي، ترتبط بطبيعة المجتمع الذي تواضَع على محاذير مُعيَّنة لا يسمح بتجاوزها، لكن رغم تلك الحواجز مازالت الأصوات الناقدة تُسْمع؛ لأن«الكتاب والناشرين تعلموا حيل التمويه والتخفي. إذ كان هناك فنانون حقيقيون أتقنوا إخفاء ما يبطنون. فواصَل الكُتاب النقد على نحو مبطن. وكان على المرء أن يتقن قراءة ما بين السطور حتى يفهم الرسالة.»[3]

لقد أُعتبِرت الكتابة السردية الجديدة بمرور الزمن خطرا يستهدف الذاكرة الثقافية، والقيم السائدة[4]، خاصة في العالم العربي، لذلك تَوالت محاولات وأد الأصوات النّاطقة وإجبارها على الصّمت بشتى الوسائل، وذلك بمصادرة الكتب أو إخضاعها لمقصّ الرقابة أو نفي أصحابها، أو اعتقالهم وقد يتجاوز القمع كل هذه المراحل ويصل للاغتيال. هذا التّضييق

---

[1] عفيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة(دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر)، ص71

[2] المرجع نفسه، ص 75

[3] يورغ- ديتركوغل:أدباء أمام المحاكم-الأدب الممنوع عبرأربعة قرون- تر: سمير جريس وآخران، مؤسسة شرق غرب للنشر، دبي، ط 1، 2009 ، ص22

[4] يُنظر:عبد الله ابراهيم : السردية العربية الحديثة(2)- الأبنية السردية والدلالية- ص29

كثيرا ما أَنتج خطابًا سياسيًّا مُموّهاً داخل النصوص الأدبية، يقول"محمد عابد الجابري": «ولا يسعنا إلا أن نسجل أن الخطاب السياسي في الفكر العربي قديمه وحديثه كان ولا يزال في الأعم الأغلب خطابا غير مباشر، غير صريح...»[1]، وسبب هذا التّمويه بعضُ الأنظمة العربية الدكتاتورية التي تُصادِر حرّيات الكتابة لأنّها تخشى أنْ يَكْشف الأدب مستورا، يستفزّ دواخل الشعوب، ويَدعوها للحراك والثورة.

إنَّ الكاتبَ محكومٌ مسبقًا برقيب خارجي، وآخر داخلي مردُّه تكوينه النفسي، وذاتُه التي جُبلت على حدود ومحاذير لا يُسْمح بتسليط الضوء عليها، ولذلك غالبًا ماتُذكِّره بالعوائق وتجعله يتساءل: «هل لا تزال الشخصية يمكن التعرف عليها؟ ومِن قبل من؟ وكيف سيفكر القاضي؟ لا يمكن التنبؤ بكل ذلك، ولكن بمقدار ما تضفي من تغيرات على الشخصية بمقدار ما يكون الوضع أكثر أمنا واطمئنانا»[2]، فالروائي حين ممارسته لطقوسه الإبداعية تتنازعه أهواء عدة؛ ذاتيّته التي تريد أن تطغى على نتاجه الأدبي في مقابل الموضوعية المُتوخَّاة في أي عمل إبداعي؛ نفسُه تريد أنْ تتعرّى وتُعرّي المخبوء، لكن هناك ما يضغطها من الخارج، وهكذا يكون للذّات دخلٌ كبير حين التقنُّع من خلال سَعْيها للتوفيق بين رغَباتها المكبوتة ومُحِيطها الذي لاينبغي تجاهله فـ«الكاتب يعبر عن غرائزه العديدة، فأحيانا يصرح برغباته دون إخفاء، ولكن الضوابط الأخلاقية والعرفية قد تضطره إلى التعبير بالرموز والأقنعة، فيصبح الرمز توفيقا بين الرغبة والرقابة الأخلاقية»[3]، وهكذا يَستمدُّ القناع/الرّمز مشروعيّته من الأسباب الموضوعية والذاتية النفسيّة التي تحكمه.

رغم كلّ هذه الضغوطات ظلّ الكاتب العربي مؤمنًا برسالته؛ فقلمه خُلِق ليكتب ويفضح لا ليصمت، وفي ظلّ تلك الظروف اهتدى للمواربة والمرواغة، وسَتر أفكاره خلف رموز وأقنعة تَضمن لها أنْ تحيا وتُسْمِع العالمَ صوتها. ويُعَدّ الهرب من ضغط الأنظمة السلطويّة الدكتاتورية، وضوابط المجتمع عامةً أهمّ أسباب التقنُّع، وهناك سبب آخر هو الخوف مِن فَشَل التجربة الكتابية الأولى.

كما قد يكون القناع حيلةً أدبيّة تُستَعْمل للغواية وجَذْب القارئ للعمل الإبداعي فقط، فالإنسان بِطبعه ميَّال أكثر إلى ما يُحفِّز دواخله، ويُثير حواسه ويستفزّه ليُزِيل علامات

---

[1] محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر-دراسة نقدية تحليلية- مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1994، ص66

[2] مجموعة من المؤلفين : تقنيات الكتابة، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوا ر للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،دت، ص56

[3] جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد -التجربة والمآل- مركز البحث في الانثروبولوجية والاجتماعية والثقافية، الجزائر،2007،ص119

الاستفهام، ويَكشف العوالم المخفيّة في مقابل العوالم المكشوفة حتى تكتمل الصورة لديه، وفي المقابل لا يُبدي تَلهُّفًا لِما هو سهل المنال وفي متناول الجميع، يقول"أحمد أمين" موضِّحًا طريقته المخاتِلة في عَرْض حياته الخاصة داخل كِتابه"حياتي" :«على ذلك وضعت هذا الكتاب ولم أذكر فيه كل الحق، ولكني لم أذكر فيه أيضا إلا الحق، فمن الحق ما يرذل قوله، وتنبو الأذن عن سماعه، وإذا كنا لا نستسيغ عري كل الجسم، فكيف نستسيغ عري كل النفس.»[1]

ما يُمكن قوله في الأخير أنّ الأقنعة الأدبية كانت نتيجةً حتميّة فرضَتْها البيئة العربية على مُبْدِعيها الذين أصبحوا يتحرّون التّخفي، ويتجنَّبون الظُّهور المباشر لأنهم يُدرِكون عواقبَه مسبقًا. وعليه كان النصّ السّردي المُقنَّع قائما دومًا على صراع لا ينتهي بين الذّات المبدِعة والآخر الذي يَقْمعها عاكسًا بذلك ملامح الفترة الزمنية وخصوصيات الحيّز الجغرافي اللذيْن نشأ فيهما، فهو خاضع لظروف ثقافية واجتماعية تَحكمه وتُسيّره، وعن هذا تقول"يمنى العيد": «هو الأمر الذي علينا التبصر فيه، لأنه ربما كان هو الدافع إلى رواية عربية هي سيرة ذاتية مقنعة، أو إلى سيرة ذاتية هي رواية مقنعة؛ أي هي كتابة تتأسس على لحظة معرفة بالذات»[2].

- **<u>حدود الاعتراف الأدبي مَا بين الشرق والغرب:</u>**

لا يخفى على أحد ذاك البَوْن الواضح بين الفضاءين المتقابليْن: الشرق–الغرب في كل الميادين: عقائدية، فكرية، ثقافية واجتماعية، وميدان الأدب مجالٌ إضافي لتأكيد هذا الفرق، والدليل هو تلك الحدود الأخلاقية الاجتماعية والسياسية المفروضة في العالم العربي؛ فتَدْفعه ليُحرِّم بعض الأعمال الأدبية أو يُصادِرها. هذا الوضع حَرَم الأديب العربي من التمتُّع بحرية البوح وجرأة الكتابة التي يحوزها الأديب الغربي، فتلك الحدود تلاشت في عالمه وإنْ كانت موجودة من قبل؛ ففي ألمانيا مثلا«انتهت إلى غير رجعة محاكمة الكتاب على أفكارهم...كما زالت أعمال منع الكتب، وألغيت أيضا مؤسسات الرقابة. ومحل قوانين المنع والمصادرة والمحاكمة حلت قوانين تكفل للكاتب حقه في قول مايريد قوله بحرية تامة...أما عندنا فمازال الأدباء مهددين بالإحضار أمام المحاكم، ولازالت عمليات منع الكتب

[1] أحمد أمين : حياتي، سلسلة وحي القلم، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، 2014، ص06
[2] يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص 91

ومؤسسات الرقابة قائمة، بل تعتبر هذه المؤسسات حلقة أساسية في الحفاظ على هيبة السلطة.»[1]

بسبب هذا الوضع تأخَّر ظهور كتابات الذّات في الأدب العربي، وماظَهر منها كان مجرّد شذرات وتجارب ذاتيّة تتناثر داخل الأجناس الأدبية الأخرى بخاصة الرواية، أما ما صُنِّف أنّه من السِّير الأولى، فقد كان يفتقر إلى جرأة البوح، يقول: "عصام العسل": «إن أدب السيرة الذاتية لايمكن له أن يوجد في ثقافة تعتمد المخاتلة وتقديم نصف الحقيقة، فضلا عن أن الحديث عن الذات لايمكن له أن يجد مبررا لوجوده في المجتمعات التي لا تعرف كيف تعبر عن نفسها إلا من وراء حجاب أو إلا بالتزويق وتنميق العبارة، فالحقيقة قد تساوي الفضيحة إلا أنها ليست تماما، فالبعد بين قول الحقيقة وتقديم الفضيحة بمثل البعد بين المكاشفة والتخفي»[2].

لقد تشرَّب الفرد العربي تقنيّة التستّر من بيئته، وثقافة مجتمعه الشرقي المتحفّظ الذي يرى في البوح استهتارا وخروجا عن المألوف؛ فانكمش المبدِع حول ذاته يَكبت أفكاره، وفي أحسن الأحوال يُعبِّر عنها بأقنعة، فهو يُدْرك تمام الإدراك أنّ«الكلام الذي يتصوت من خلاله–كفرد– يظل في صفته وتتابع كلماته، نابعا من"جوهر" اجتماعي، مجتمعي هو الذي يحدد خاصيات تشكيلاته اللفظية والنحوية والقواعدية»[3]، وبالتالي فإنّ عليه أنْ يتكلّم في إطار الحدود التي رسَمَتْها له المؤسسات الاجتماعية.

إنَّ الكتابة الواضحة المباشرة في الوطن العربي تُعتَبر هَتْك عِرْض وتجاوزا للحدود، وخطرًا داهِمًا، على عكس المجتمعات الغربية التي تَمَكّن كُتّابها من البوح والتعبير عن ذواتهم وعمَّا يُؤرّقهم بعفوية وحرية تامة على نحو ما جاء في اعترافات"روسو" التي فضَح فيها نفسه وأسرته، وقد لَقي بعض المعارضة في البداية، ليتمّ فيما بعد تقبُّله والتجاوب بقوة مع عمله ليُصبح من أشهر الكتابات في العالم. ويرى"عصام العسل" خلال حديثه عن السيرة الذاتية في الوطن العربي، أنّه لا توجَد اعترافات جريئة في الثقافة العربية مثل اعترافات"روسو"، التي قدّم وصوّر فيها المسكوت عنه، أو سيرة أديب أمريكا اللاتينية غابريل غارسيا"عشت لأروي"[4].

---

[1] يورغ – ديتر كوغل : أدباء أمام المحاكم -الأدب الممنوع عبر أربعة قرون- تر: سمير جريس وآخران، ص18
[2] عصام العسل : فن كتابة السيرة الذاتية - مقاربات في المنهج - دارالكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط 1، 2010، ص03
[3] إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002، ص09
[4] يُنظر :عصام العسل : فن كتابة السيرة الذاتية - مقاربات في المنهج- ص 08

للشرق حدوده الثقافيّة وتَحفُّظاته الخاصة الضّاربة جذورها تاريخيا في ماضي الأمة البعيد الغابر، والذّات العربية لها خصوصيّاتها التي تميّزها عن الغرب؛ أهمّها ذلك الوعي الدّيني المتعمّق في غياباتها، والذي يُوجِّه أقوالها وأفعالها ويتحكّم بها؛ الأمر الذي جَعل المتلقي العربي باعتباره فردا ينتمي إلى جماعة مُنمّطَة تتوارث تلك العقليّة لِمحاكمة الأدب؛ فنجده أحيانا يُنقِّب عن ذات المبدِع داخل العمل الأدبي وشخصياته، كَمَنْ يتصيّد سقَطاتِه أوْ هَفَواته .

اتَّسعت دائرة الحصار المفروض، وتكاثرت الجهات المصادِرة للحرّيات، فبالإضافة إلى المجتمع القامع وَجَد الكُتَّاب أنفسهم هدفًا لمعارضة أفراد عائلاتهم وأهْلِيهم أيضا، فمثلاً «قبل سنوات أصدرت مؤسسة الأهرام كتابا يتضمن حوارات لنجيب محفوظ مع الناقد رجاء النقاش، ضم الكتاب اعترافات وآراء لأديب نوبل في عدد من المحيطين به، ولم تكد تمر أيام على صدور الكتاب حتى سارع ابن شقيقته، محمود الكردي، لرفع دعوى قضائية، مطالبا بمنع توزيع الكتاب، بعد أن رأى أنه يسيء لكثيرين، ومن بينهم محفوظ نفسه! قبلها بسنوات كان رمسيس عوض قد خاض معركة مشابهة بسبب مذكرات شقيقه لويس عوض، لأنه رأى أنها تسيء له ولآخرين.»[1]

هكذا إذًا، تختلف أبراج المراقبة من مكان لآخر، فَما لا يتقبَّله مجتمعٌ قد يكون مقبولاً وعادياً في مجتمع آخر، بل قد يكون ضربًا من الجرأة المحمودة المطلوبة لهذا سعى بعض الكُتَّاب العرب للبحث عن فضاءات أرحب، من أجل تحرير ذوَاتهم ثقافيًّا، والانعتاق من قيود البنية الاجتماعية العربية التي تواضَعت أعرافُها على محظورات مُعيَّنة، كانت سببًا في محاكمة أدبهم ومصادرته، فتوجه بعضهم نحو الغرب باعتباره بنية اجتماعية مُتفتِّحة ترى في الكتابة إبداعًا لا ضَيْر من ممارسته، بينما اكتفى البعض الآخر بالهجرة نحو مجتمعات عربية تكون أكثر انفتاحًا وتقبّلاً لكتاباتهم الكاشفة، وأشدّ ترحابًا بخطاباتهم الجريئة خاصة السياسية منها، والتي كانوا ينتجونها تحت وصاية سلطة تتحيَّنُهم وأفكارَهم .

[1] عصام العسل : فن كتابة السيرة الذاتية - مقاربات في المنهج- ص07

- الفصل الثاني: تقنيّ الزّاوج المُبرِحة في الرواية العربية.

أولاً- بين الرواية و السيرة الذاتيّة / محاولةٌ لرصد موقع الزّاوج

ثانيًا - الزّاوج المقنّنة في الرواية العربية / نماذج.

ثالثًا - " تيه الزّاوج " في السّرد النسائي.

رابعًا- القناعُ، وخرقُ " المسكوت عنه " في الرواية العربية

- **الفصل الثاني : تَقَنُّع الذّات المُبدِعة في الرواية العربية.**

أولاً – بين الرواية و السّيرة الذاتية / محاولةٌ لرصد موقع الذّات .

للسّرد أشكالٌ عديدة بعضها قديمٌ، وبعضها الآخر ظَهر على مرّ العصور، ومن أهمّ الأشكال المعروفة التي انكبّ عليها الكُتّاب والقُرّاء: الرواية، والسيرة الذاتية بِما يَحْمِلانه من تمايزٍ وتقاطعٍ في نفس الآن، فقد أثبتت الدّراسات والبحوث في مجال السّرد أنّ هناك تداخلاً كبيرا بينهما ممّا أَنتج تفرّعات سرديّة أخرى تَجمع بين خصائص الشّكليْن معاً.

- **السّيــرة الذاتية :**

إنَّ«وضع تعريف دقيق وموحد للخطاب السيرذاتي، تواجهه بعض الإشكالات الناجمة عن تداخل الحدود من جهة، وتضارب الآراء في المكونات الأساسية للخطاب السيرذاتي من جهة ثانية...لقد اختلفت وجهات النظر في تحديد مفهوم الخطاب السيرذاتي إلى حد القول: إنه جنس أدبي يستعصي على التحديد، ولا تأسره الحواجز والآفاق المرسومة لأنه يعرف باستمرار تصورات وتطورات جديدة»[1]. وفي هذا السّياق يُلاحِظ"جورج ماي*Georges may*" أنّ السيرة الذاتية جنس حديث؛ الأمر الذي خلق اختلافا بين الباحثين في إيجاد تعريف للكتابات التي تدخُل ضمنه. ويرى أنّ النجاح الذي لقيته"اعترافات روسو" هو الذي كرّس السيرة الذاتية و أوجبها كتسمية نوعية لمجموعة من السّرود المتعلّقة بالحيوات الإنسانية.[2]

يُعَدّ "فيليب لوجون" أبرز مَن تناول هذا الجنس الأدبي بالدراسة والتحليل، وقد عرَّفه بأنّه «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة»[3]. وعليه يُمكِن القول بشيء من التّعميم بأنّ السيرة الذاتية ترتبط بحياة إنسانية واقعية تخصّ فردًا ما بعد أنْ يكتبَها هو بنفسه، فيكون النصّ المُنتَج بمثابة مرآة له.

يُعتبر فنّ السيرة الذاتية مِن أرقى الكتابات الذاتية و أوضحها، وأقربها للصراحة، وهو يقوم على التّطابق التّام الذي لا يحتمل أي الْتِباس بين الذّات الكاتبة والذّات موضوع التلفّظ؛ فكاتبها«يتحمل دورا مزدوجا، فهو مصدر وموضوع وبنية النص الذي يقدمه»[4]، ويُمكن للمتلقّي اكتشاف هذا الأمر عن طريق الميثاق السّيرذاتي الذي يَعقده معه المُؤلِّف منذ البداية

---

[1] محمد أولحاج: بيداغوجيا تحليل الخطاب، السيرة الذاتية- المكونات والروافد، منشورات، TOP EDITION، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص16، 17

[2] يُنظر: عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود، السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص11، 12

[3] فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ص22

[4] محمد أولحاج: بيداغوجيا تحليل الخطاب، السيرة الذاتية- المكونات والروافد، ص21

إلا أنّه في بعض الأحيان لا يُذكر الميثاق واضحا أو صريحا، مما يُؤدّي إلى تداخل السّيرة الذاتية والأجناس الأدبية الأخرى، فمثلاً«هناك تقاطعات كثيرة تجمع بين الخطاب السيرذاتي والخطاب الروائي إلى حدّ التماهي بينهما، خصوصا حينما يكون الميثاق السيرذاتي أو الروائي غير مصرح به. فكم من سيرة ذاتية صيغت في قالب روائي، وكم من رواية صيغت في قالب سيرذاتي»[1]،هذا الأمر خَلَق صعوبات كثيرة واجهتْ مُنظِّري السّرد أثناء محاولاتهم تحديد مفهوم السيرة الذاتية ووضْع حدود لها، ليُسلِّم الكثير منهم في النهاية بحتميّة التّداخل بينها وبين الأشكال السردية القريبة منها خاصة الفنّ الروائي.

يرى"جورج ماي"«أن القص السيرذاتي وريث للقص الروائي...والتقاطع الأكثر وضوحا بين الجنسين، يتجلى في كونهما قد يوظفان معا ضمير المتكلم الذي يحيل على الشخصية الرئيسية، سواء في السيرة الذاتية أو الرواية، كما يتجلى هذا التقاطع في اهتمامهما معا بسيرة حياة شخص»[2] ، لكن هذا التّقاطع لا يعني تطابقًا بين الجنسيْن، ولا ينفي وجود اختلافات وخصوصيات تُميّز كلّ جنس على حدى، وهذا ما تعرَّض له"فيليب لوجون" في دراسته لفنّ السيرة الذاتية متطرِّقًا لجوانبه الدقيقة، وعلاقته بالفنون السردية التي يقترب منها مركِّزًا على الفنّ الروائي؛ حيث وَضَع جدولا يَرْصد فيه وجوه الاختلاف بين السيرة الذاتية والرواية، ويقوم تصنيفه المفترَض بينهما على "ميثاق الكتابة، اسم الشخصية، واسم المُؤلِّف، والعلاقات الممكنة بينها"، وبناءً عليه توصَّل إلى تِسع تركيبات مُمْكنة مستبعدًا إمكانيّة تَعايُش تطابقِ الاسم مع الميثاق الروائي، وتَعايُش اختلاف الاسم مع ميثاق السيرة الذاتية؛ لذلك تَرك الخانتيْن فارغتيْن، وقد كان التّصنيف كالآتي[3] :

اسم الشخصية / الميثـــاق	# اسم المؤلف	0 =	= اسم المؤلف
روائي	1 أ رواية	2 أ رواية	
0 =	1 ب رواية	2 ب غير محدد	3 أ سيرة ذاتية
السيرة الذاتية		2 ج سيرة ذاتية	3 ب سيرة ذاتية

[1] محمد أولحاج: بيداغوجيا تحليل الخطاب، السيرة الذاتية- المكونات والروافد، ص52
[2] المرجع نفسه، ص. ن
[3] فيليب لوجون : السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ص 41

من خلال هذا التّصنيف يتّضح بأنّ الرواية حسب "لوجون" تتحقّق بالمعادلات التالية :

*رواية = (الميثاق روائي+ اسم الشخصية [# اسم المؤلف/ أو الاسم غائب- مجهول])

*رواية = (الميثاق غائب + اسم الشخصية # اسم المؤلف)

في المقابل تتحقّق السيرة الذاتية بـ :

*السيرة الذاتية = الميثاق غائب + (اسم الشخصية = اسم المؤلف)

*السيرة الذاتية=(ميثاق سير ذاتي+اسم الشخصية[=اسم المؤلف/أو الاسم غائب- مجهول])

يتطرّق "عمر حلي" في مقدّمة ترجمته لكتاب"السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي" إلى ذِكر بعض التفاصيل التي كان"فيليب لوجون" قد تعرَّض لها مِن أجل وَضْع الحدود بين مُصطلحيْ"الرواية" و"السيرة الذاتية"، فيقول: «عمد لوجون على امتداد كتاب"الميثاق" إلى اعتبار مصطلح "رواية" مرادفا للتخييل في مقابل اللاتخييل والمرجعية الواقعية، والحال أن "رواية" تعني أيضا، الأدب والكتابة الأدبية في مقابل سطحية الوثيقة، ودرجة الصفر للشهادة. فلفظة "رواية" ليست أحادية المعنى أكثر من كلمة"سيرة ذاتية" الشيء الذي تتضاف إليه ظواهر أخرى قيمية قدحية (الرواية خلق/السيرة الذاتية سطحية المعيش) أو تحسينية (الرواية لذة الحكي المكتوب المحكم/السيرة الذاتية صدق وعمق المعيش) مما لا يزيد الأمر إلا تعقيدا ولبسا»[1].

يبدو وكأنّ "لوجون" يَحصُر الأدبية في الرواية دون أنْ يكون للنّصوص التي تتناول الحياة والواقع نصيبٌ منها لأنّها تقريريّة سطحيّة المَعيش حسب تصنيفه، لكن هذا الحكم يَطرح إشكالية جِدّ هامّة، أ ليس مِن المُمكن أنْ يَجمع نصٌّ سرديّ مَا خطابَ الحقيقة، والأدبيّة في نفس الآن؟ خاصة وأنّ الرواية قد تستعير حياة شخص ما، وتستثمر أحداثا واقعية لتوظّفها في بُناها السردية جامِعةً بين الإبداع/الجمال، وكتابة الحياة. يقول"نورثروب فراي *frye northrop*": «إن السيرة الذاتية شكل آخر ينضم إلى الرواية من خلال مجموعة من التحولات غير المحسوسة. فأغلب السير الذاتية تكون ملهمة باندفاع إبداعي، واسع الخيال نتيجة لذلك»[2].

[1] فيليب لوجون : السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ص11

[2] المرجع نفسه، ص 93

• **الرّوايـــة :**

خَضَع الفنّ الروائي لتطوّرات شتى منذ بداياته الأولى وذلك على مستوى أساليبه، وتقنيّاته، غاياتِه ومَناهِله التي يستقي منها مادته؛ الأمر الذي جَعل العديد من الباحثين يؤكّدون افتقاد الرواية للشّكل والتقاليد، كتوكيد"أ.م. فورستر Forster" مثلا :"الرواية كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حدّ بعيد"، أو"روجو آلن Allen": "الرواية نمط أدبي دائم التحوّل والتبدّل، يتّسم بالقلق بحيث لايستقرّ على حال"[1]، أو "ميخائيل باختين Bakhtin": "الرواية نوع عصيّ عن التحديد والتشكيل في حيّز معين، وبسبب قابليتها الدائمة للتغيّر، فإنّها تهدم(تحطم) أية محاولة لاستقرار فكرة تجنيس النوع الأدبي ونقائه"[2]. من هذه التعريفات الموجزة يتّضح بأنّ الرواية لا تثبت على صورة واحدة؛ الأمر الذي صَعَّب وَضْع تعريف دقيق، جامع مانع لها.

إنَّ التّساؤل عن مفهوم الرواية ينبش العديد من الموضوعات الأخرى التي ترتبط بها ارتباطًا وثيقًا، لذلك ينبغي طرحُها أيضا وتقليب جوانبها، والْتِقاط مفاتيح الحقيقة فيها؛ ففي هذا السؤال وفي الإشكالات المطروحة معه، تتجلّى الإجابة: إنّ الرواية جنس أدبي عصيٌّ عن التحديد الدقيق الصارم، كما قال"باختين"، لكن ما الذي دَفَعه لِوَسمها بهذا الوصف؟ هل يعود السّبب لِما أكَّده مرارا بخصوص قدرة الفنّ الروائي وقابليته للانفتاح على باقي الفنون الأدبية وغير الأدبية؟

رغم الغموض الذي غَلَّف مصطلح **الرواية** إلاَّ أنّ هناك بعض التعريفات العامة لها، ومنها: «تتحدد الرواية عادة بمدلولها المرتبط بفكرة المتخيل، وموضوعاتها المطروقة هي ما يحدد كينونتها كجنس، فهي تسرد مغامرات وهمية أو ترسم شخصيات غير حقيقية أو تنسج حبكات متخيلة، مما يجعل خطابها في صميم اللاواقع»[3]، وهناك تعريف آخر مفاده: إنّ الرواية في مستوى أوّل هي نوع "سردي نثري"، وفي مستوى ثان يكون هذا القصص "حكاية خيالية"، وفي الوقت نفسه خيال ذو طابع "تاريخي" عميق، وأخيرا فإنّ الرواية فنّ في أجزائها كما في كلّها، وهي تبرز في شكل خطاب موجه ليحدث مفعولا "جماليا" بفضل استعمال بعض "المحسنات"[4]. قِوَام هذيْن المفهوميْن ثلاث جزئيات؛ اللّبوس الذي تَرْتديه الرواية عادةً،

---

[1] يُنظر: جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي- قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة- اتحاد الكتاب العرب، دمشق2001، ص22، 23

[2] Peter Melville Logan,and others: The Encyclopedia of the Novel, p225

[3] برنار فاليط: النص الروائي تقنيات و مناهج، تر: رشيد بنحدّو ص 06

[4] نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، ص123

إضافةً إلى مادتها الحكائية(الوهمية)، وأخيرًا طريقة صياغتها أو أسلوب عَرْضها؛ فهي تقوم أولا وأخيرا على التخييل الذي يُميّزها عمّا سِواها من الأشكال السردية، وعليه يُمكن القول مبدئيا بأنّ الرواية فنّ سرديّ قِوامه الخيال والوهم، وتضليل الحقائق والواقع، وعدم نقلها بحرفيَّة وصدق.

إنّ تحديد مفهوم الرواية اعتمادًا على هذه النقاط التي تُعَدّ خصائصا عامة في مُجْملها، لم يتطرّق للتفاصيل الكثيرة التي تُحيط بجنس الرواية، وخاصةً علاقتها بالأشكال السردية الأخرى المُتَاخِمة لها والتي طَفَت على السطح، وتكاثرتْ مُحاوِلة بَسْط نفوذها، فالكُتَّاب لم يكتَفُوا بالقالب الأوّل الذي تمظهرتْ فيه الرواية، بل راحوا يُجدِّدون إضافةً وتعديلاً بِما يُوافق عصورهم ومتطلّباتهم، كما أنّهم لم يحصروا المادة الحكائية لمُتونهم الروائية في أشياء مُلتقَطة من عوالم الوهم والخيال فقط، بل صبغوها بلمسة واقعيّة تَكشف عن نفسها أحيانا، وتَحتجب أحيانا أخرى، وهكذا« تتّخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل، أمام القارئ، تحت ألف شكل؛ مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة»[1].

تمتاز الرواية بمُرونتها وقابليَّتها للتّشكُّل في العديد من الصُّور وتنويع الأساليب، واحتواء نصوص أخرى؛ الأمر الذي جَعلها جنس التنوّع الأدبي بامتياز، يقول"باختين": «إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية(قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية)، أو خارج–أدبية(دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية الخ)»[2]. إنّ هذه القُدرة على التنوّع سمَحتْ للرواية بأنْ تُمارِس كثيرًا مِن الألاعيب الفنيّة، وتَمتح مِن مختلف العوالم سواء خيالية وهميّة تُضاعِف من درجة إغوائها وسِحرها، أم واقعيّة حيّة، تَمنحُها حركيّة الحياة وشيئًا مِن الإقناع، وقد تحقَّق هذا الأمر بالتَّلاقح مع سرديّات الذّات والواقع على اختلافها لدرجة أنّها أصبحتْ عنصرًا مُهِمًّا في ممارسة الكتابة الروائية؛ فهي« تحدد حتى بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي. تلك الأجناس هي الاعتراف، والمذكرات الخاصة، ومحكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل، الخ. إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية،

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد- ص11
[2] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط1 ،1987، ص88

بل هي أيضا تحدد شكل الرواية بِرمتها (رواية– اعتراف، رواية– مذكرات، رواية–رسائل). وكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثل مختلف مظاهر الواقع. كذلك، فإن الرواية تلجأ إلى تلك الأجناس، تدقيقا على أنها أشكال مشيّدة من الواقع.»[1]

يُعَدُّ الفنّ الروائي إذًا مكانًا خصبًا لتلاقي الأجناس الأدبية الأخرى؛ حيث ترتبط الرواية وهي الفنّ التخييلي عمومًا بأشكال الكتابة الذاتية الواقعية في علاقة تبادلٍ قائمة على التأثير والتأثّر. وهكذا اعتمدت الكثير من النصوص الروائية على الجانب السّيري، وانفتحتْ على الذّات المبدِعة و«باتت العلب السوداء للكتاب معروضة ومفتوحة أمام القراء عبر ما يحكون، صحيح أنه ليس كل محكي، بالضرورة، يتوفر على السير ذاتي للكاتب، أو أنه ليس كله محكيا ذاتيا، لكنه يتوفر على جزء مهم منه»[2]؛ الأمر الذي أَنتج أنماط روائية متعدّدة، لا يتحدّد أيّ واحد منها بمعزلٍ عن غيره، بل إنّ تحديده وضبطه خاضع لِما يحيط به، وما هو مرتبط به لِرصد مواقع التّماثل والتّنافر، لأنّ«خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى...النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى...لهذا فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة.»[3]

تَتراوح الكتابة الروائية بين دفَّتَي الخيال والحقيقة، فالتجارب الذاتية مصدر ومرجع هام لأغلب الكُتّاب يَسْتَقون منه البذرة الأولى لأعمالهم؛ وبهذا« يشكل التّماس بين الرواية، والسيرة، رافدا من روافد الرواية، باجتزاء جزء من السيرة يوظف في صلب الرواية على هيئة لقطات ذهنية بعيدة عن التصوير الفوتوغرافي...أما أن توظف السيرة بكاملها لتكون رواية فهذا هو المستحيل، لأن السيرة ليست موضوعا صغيرا يمكن أن ترفد به الرواية...كما أن الرواية لا يمكن أن تكون سيرة»[4]. إنّ العلاقة بين الجنسيْن قائمة لا محالة، وهي علاقة تبادليّة لا تعني تماثُلاً تامًا، وفي نفس الآن لا تنفي اختلافًا حاصلاً، والحُكم لا يمكن أنْ يكون نهائيًّا دائما؛ وهو يقوم على تقاطبات شتى؛ منها التخييل/اللاتخييل، الوهم/الحقيقة، سيطرة صوت الأنا/ تعدُّد الضمائر والأصوات، وهناك مَن يرى في هذه النقطة الأخيرة علامة مساعدة للتمييز بين الرواية والسيرة الذاتية« ففي الرواية نجد تعدد الأصوات نتيجة

---

[1] ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص88، 89

[2] إبراهيم الحجري: المتخيّل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر-مقاربة سردية أنثروبولوجية- ط1، 2013، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ص16

[3] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة-دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2011، ص26 ، 27

[4] سلطان سعد القحطاني : التماس الفني بين السيرة والرواية، مجلة علامات، العدد65، مج 17، النادي الثقافي، جدة، ماي 2008، ص218

تعدد الشخصيات، التي قد نلمح فيها صوت المؤلف، في حين نجد في السيرة الذاتية صوتا واحدا متطابقا مع صوت المؤلف ذاته»[1].

إضافة إلى هذا، هناك نقطة هامة قد تساعد على التّمييز والفصل بين الجنسيْن، وهي "المهيمنات الخطابية" داخل المتن السّردي، فقد يَحدث وأنْ يَتشابك الخطابان حدَّ التداخل دون تَرْك أيّ مجال لحُكمٍ قَطعيٍّ؛ حينها يكون الدارس أو الباحث أمام خياريْن، وعليه أنْ يُدقِّق جيدا قبل الفصل في الأمر، فإنْ غَلب خطاب الذّات يَميلُ لتصنيف النّص المنتَج ضمن خانة الكتابة الذاتية(سيرة أو غيرها) أمّا إنْ غَلب خطاب التخييل، فإنّه يُسمي المنتَج رواية تخييلية، فالقضيّة هنا تتعلّق« بمهيمنات مادام الاستعمال يثبت أن السيرة الذاتية نفسها تغرف من تقنيات التخييل»[2]، وهذا ماذهب إليه العديد من النقاد والباحثين، فـ"جان ستاروبنسكي*Starobinski.J* "مثلاً يرى بـ«أن كاتب السيرة معرض دائما للانزلاق مع التخييل والخيال، فهو لايكتفي فقط باختلاق الأكاذيب، بل إن إطار الترجمة الذاتية كفيل بأن يستوعب أي رواية خيالية محضة»[3]

إنّ إمكانية كتابة الذّات بأسلوب فنيّ مُقنَّعٍ، تُخَلخل فكرة الاكتفاء بثنائية "**التخييل/الواقعية**" وحدها من أجل التّفريق بين الرواية والسيرة الذاتية، وتُؤكّد تَسرُّع ولُبْسَ الأحكام المبنيَّة على هذا الأساس، خاصةً وأنّه لا وجود لتخييل بَحت، ولا لسرد ذاتي بَحت« طالما أن السيرة الذاتية لا تستطيع أن تحدد هوية للأنا، دون التحام أو جدل مع الآخر...فالنقاد لديهم اعتقاد قوي بأن السيرة الذاتية ليست إلا جسرا للعبور إلى كتابة الرواية، فكاتب الرواية –في بدايته– انطلاقا من معرفته الحميمة بنفسه يكتب عن نفسه، وقد أشار عدد من النقاد إلى أن العمل الأول لدى أغلب الروائيين لا يخلو من تماس مع الذات»[4]، وبالمقابل قد تعتمد السيرة الذاتية على التخييل (فيصبح العقد وهمًا) وهذا ماذهب إليه "فلاديمير نابوكوف*V.Nabokov* "؛ حيث أشار«إلى استحالة حديث المرء عن ذاته في سيرة ذاتية ما، قبل أن يعي حجم التخييل الذي يتسرب إلى فكرة الذّات.»[5]

---

[1] ماجدة حمُّود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط1، 1997، ص157

[2] فيليب لوجون : السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ص15

[3] محمد أولحاج: بيداغوجيا تحليل الخطاب، السيرة الذاتية- المكونات والروافد، ص53

[4] عادل الدرغامي زايد:إشكالية النوع والتجنيس-السيرة الذاتية نموذجا-مجلة علامات، العدد65، مج17، النادي الثقافي،جدة، ماي2008، ص180

[5] إليزابيث بروس: الذّات و الدواة- السيرة الذاتية في الأدب والسينما- تر:عمر حلي، دار القرويين، الدار البيضاء،ط1، مارس 2003،ص21

إذًا، يستندُ الروائي إلى ذاتِه أثناء الكتابة خاصة في مؤلَّفاته الأولى، فيَعْمد إلى بعض تجارب حياته الشخصية، وما تكتنزه ذاكرته من أحداثٍ يقوم بهَدمها، ثم يُعيد بناءَها ليُصيِّرها مادة حكائية لنصِّه، وهكذا تتولَّد علاقة شبه دائمة بين ما يُكتب ومَن يَكتبه بوساطة الذاكرة وانفعالاتها، فهذه الأخيرة تلعب دورًا هامًا أثناء العملية الإبداعية، فـ«بدون الذاكرة، فعل السرد ناهيك عن أي شكل فني آخر، يبدو استحالة...الذاكرة تحاكي، تلمح، تكشف، تخفي، تخلق، وتتلف، تلغي، وتدعو، وتضلل. إنها تستعيد الحقيقة، وتستدعي المجهول، تحيي الأنانية (الفردية)، أو تتحدى نزوات الذات العديدة، وهذا بحد ذاته جعل الذاكرة على نحو غير مفاجئ، شرطا لاغنى عنه في الروايات وفي الكتابة الروائية في أي عصر كان... وإنها تظل وفي كل فترة حلقة اتصال(مركزية)بين الروائيين والروايات»[1]

قد تنعكس الأدوار إذًا بسبب التّداخل، وتُصبح الرواية أقرب إلى الحقيقة منها إلى التخييل بينما قد تُحوِّر السيرة الذاتية الحقائق الماضية، أو تَنقل لها أثناء الكتابة بعض العناصر التّضليلية المُشوّهة، فتقترب من الكذب والإيهام، ولذلك ليست السّيرة صادقة دومًا، يقول "أندريه جيد"*André Gide* :«لا يمكن أن تكون المذكرات إلا نصف– صادقة، ولو كان هم الحقيقة كبيرا جدا : فكل شيء معقد دائما أكثر مما نقوله. بل ربما تقترب الحقيقة أكثر في الرواية»[2]. وكان"أندريه جيد" قد كَتب يومياّته دون أنْ يتحلّى بالصّدق التّام، وهذا ما ذهب إليه"إحسان عباس"؛ إذْ يقول بأنّه: «من أقرب كتاب اليوميات إلى الصراحة الكاذبة»[3]، أما عن اعترافات "روسو" فيقول: « وقد كان يظن أنها أصدق سيرة كتبت، ولكن الدراسة المعمقة قد دلت على أن روسو كان أكبر مشوه للحقائق، وهو أخلص الناس في نقلها»[4].

تَتَّفق هذه الآراء على أنّ السيرة الذاتية ومَهْما اعتمدتْ على أحداث الحياة الواقعيّة، وتجارب الذّات الشخصية، فإنّها تبقى بحاجة لشيء من التخييل حتى تبتعد عن التقريرية المباشرة، وتَمنح للحياة المَحكيّة بُعدًا فنيًّا، يقول"عبد العزيز شرف" :« إن فن التراجم يحتاج إلى قدر لا بأس به من الفنية الروائية، التي يظهر بها الأشخاص وكأنهم أحياء يتحركون على مسرح الحياة»[5]، وهذا الأمر لا يتمّ إلا بالمُزاوجة بين الرواية والسيرة الذاتية؛ هذه الأخيرة الأخيرة التي لا يُمكِنها أنْ تلتزم بالصّدق أو التّطابق التّام بين الأحداث الواقعة في الماضي

---

[1] peter Melville Logan, and others :The Encyclopedia of the Novel, p510

[2] فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ص58

[3] إحسان عباس: فن السيرة، ص106

[4] المرجع نفسه، ص.ن

[5] عبد العزيز شرف : أدب السيرة الذاتية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1992، ص21

والأحداث المرويّة، فـ«ما إن ينو كاتب السيرة الذاتية نزع القناع ويقتحم غمار الكتابة حتى يجد نفسه يضع فوق القناع قناعا ويتخذ لنفسه قرينا وما له لنقل معرفة صادقة بالذات دون ذاك القناع وذاك القرين من سبيل»[1]، وعليه لم يَعُد يُنظر للسيرة الذاتية على أنّها مرآة للحياة الداخلية والواقعية فقط، أو مُجرّد تصفيف آلي لأحداث الحياة، بل إنّها غَدَت عملا إبداعيا مُهمًّا.

إنّ الروائي أثناء تشخيصه للذّات والواقع يصبغهما بالتوهيم والخيال، وهذا ما يُكسِب الرواية سِمَتها الفنيّة ويحرّر الذّات المبدِعة من التّحديدات المسبقة التي تضعها أمامها الكتابات المباشرة الملتزمة بالواقع حرفيا، مما يُجبرها على التقوقع والكذب أحيانا، بينما التخييل يُتيح لها أنْ تَصدق مادام الوَسْم الخارجي للنص المنتَج"رواية تخييلية" يَحْميها، يقول"فرانسوا مورياك*François Mauriac* ": «إن التخييل هو وحده الذي لا يكذب، إنه يشق بابا سريا في حياة إنسان ما، تلج منه روحه المجهولة، خارج كل مراقبة»[2].

مِن خلال كلّ مَاسبق يُمكن القول بأنّ الرواية والسيرة الذاتية ترتبطان ببعضهما البعض، بخيطٍ مَهما بدَا رفيعًا إلاّ أنّه موجود وثابت، فالتّعالق بينهما شرط لازم لوجود وقيام كلّ منهما على حِدى، وهو ما خَلَق أشكالا سردية أخرى فرعيّة مُرتبِكة، تتردّد بين هذيْن الشكليْن، وكان من الصّعب وَضْع حدود فاصلة ونهائية بينها. يقول"صالح الغامدي": «الاعتماد على الأسلوب، أعني الأبعاد الشكلية والتقنيات السردية وحده في التفريق بين هذين الجنسين الأدبيين لن يكون مسعفا وربما يكون أحيانا غير مجد. فكثير من الروايات توظف بعض التقنيات السردية السيرذاتية، وكثير من السير الذاتية تستثمر هي أيضا بعض الأساليب السردية الروائية بما فيها الخيال. ومن هنا جاء جنس ما يسمى"برواية السيرة الذاتية" أو"السيرة الذاتية الروائية" أو"الرواية السيرذاتية"...إلخ»[3].

هذه الأجناس المتداخلة لم تُولَد من فراغ، بل إنّها جاءت كتعويض حتميّ لظروف عديدة، يقول"محمد معتصم": «والكتاب المعاصرون الذين صعب عليهم تجاوز تجاربهم الذاتية أثناء الكتابة التخييلية(الرواية والقصة) ابتدعوا مصطلحا جديدا يضم بين الذاتي والتخييلي الخارجي، تحرجا ربما أو تنقيصا من أهمية الكتابة السيرية أو تحاشيا للدخول في صراعات مع القارئ حول المحتوى المنقول. فأطلقوا على كتاباتهم"السيرة الرواية"و"الرواية

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص262، 263
[2] فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ص58، 59
[3] صالح معيض الغامدي: كتابة الذات- دراسات في السيرة الذاتية- ص126

السيرة"»[1]، هكذا وجد الكُتّاب أنفسهم يندفعون نحو هذه الأشكال الجديدة ويتوسَّلون أساليبها، راغبين أو مرغَمين تُحرّكهم الظروف والأنساق المختلفة ثقافيا واجتماعيا، إلاّ أنّها تشترك في تحريم البوح الجريء حتى إشعار آخر.

• تُعرَّف "**رواية السيرة الذاتية**" بأنّها«هي التي تتخذ من شخص حقيقي، ومن تاريخه موضوعا، للاستكشاف التخيلي/الوهمي، وذلك باستخدام تقنيات الرواية، لتمثيل الذاتية بدلا من الموضوعية، كدليل قائم على خطاب السيرة الذي أصبح شكلا بارزا/ مألوفا جدا في الخيال الأدبي»[2]، ويُعرِّفها "محمد صابر عبيد" على أنّها«عمل سردي روائي يستند في مدونته الروائية على السيرة الذاتية للروائي، حيث تعتمد الحادثة الروائية في سياقها الحكائي اعتمادا شبه كلي على واقعة سيرذاتية واقعية، تكتسب صفتها الروائية أجناسيا بدخولها في فضاء المتخيل السردي، على النحو الذي يدفع كاتبها إلى وضع كلمة "رواية" على غلاف الكتاب في إشارة أجناسية ملزمة للقارئ، وموجهة لسياسته القرائية النوعية، ويقتضي توكيد سيرذاتية الرواية الحصول على إشارات، أو إلماحات، أو اعترافات يدلي بها الكاتب في أية مناسبة كانت، تشير أو تلمح أو تعترف بالمرجعية السيرذاتية لعمله الروائي»[3]

وفي معجم السرديات عُرِّفت كالآتي:«الرواية السيرذاتية، مثلها مثل سائر ضروب الكتابة الروائية، منغرسة في التخييل يستثمر مؤلفوها المسافة السردية الفاصلة بين الراوي والشخصية والمؤلف لخلق عالم روائي واسع الآفاق متشابك الأبعاد ينحو إلى الاستقلال عن الواقع التاريخي المرجعي.»[4]

هكذا إذًا، تقوم "رواية السيرة الذاتية"على أحداث الحياة الواقعية للمُؤلِّف، لكنها تُشكِّلها بواسطة المتخيّل السردي، وهذا ما يُكْسِبها صفة الروائيّة. والتخييل عنصر أساسي فيها، لأنّه يُمكِّن كاتبها من إضاءة تلك الزوايا المعتمة المخبوءة في ذاكرته، ممّا يجعلها تتراوح بين الحقيقة والخيال؛ الأمر الذي يُصعّب التصنيف الأجناسي، وهذا ما عبَّر عنه "فيليب لوجون" بقوله: « كيف نميز السيرة الذاتية عن رواية السيرة الذاتية؟ يجب أن نعترف بأنه لا وجود لأي فارق إذا بقينا عند مستوى التحليل الداخلي للنص، فكل الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بواقعية محكيها، يمكن أن تقلدها الرواية، بل وقد قلدتها في

---

[1] محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص157، 158

[2] Charline PLUVINET: L'auteur déplacé dans la fiction Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine,p75

[3] محمد صابر عبيد:السيرة الذاتية الشعرية-قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية- عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص115،116

[4] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص219

كثير من الأحيان...يمكن لتخييل سيرة ذاتية أن يكون"صحيحا"، وأن تشبه الشخصية المؤلف، كما يمكن للسيرة الذاتية أن تكون"غير صحيحة"، وتكون الشخصية المقدمة مختلفة عن المؤلف»[1]، وربّما يبقى الحل هو أنْ يَذكر المُؤلِّف التّصنيف صريحًا مع العنوان على الغلاف، فمِن دون ذلك يقع المتلقي لا محالة في دوّامة الاختلاف الأجناسي، بين التّسليم بمرجعيّة النص وتَخييله.

* في هذا السياق هناك مصطلح تركيبيّ آخر قريب من"رواية السيرة الذاتية"، وهو مصطلح"**الرواية السيرية**"، وقد عرَّفها "حسين المناصرة" بقوله: «هي تلك الروايات السيرية التي تشعرك كمتلق بأنها تأريخ حياتي أو ثقافي أو فكري لحياة كاتبها، ولكن ليس بشروط السيرة الذاتية المعروفة، وإنما بشروط الكتابة الشكلية الروائية، بمعنى أن يكون شكل الرواية جسرا للتمويه أثناء الكشف عن الذات، دون أن يكون هذا الكشف مباشرا على الطريقة التي استنها"طه حسين" في كتابه "الأيام" مثلا»[2]. تتحقّق الرواية السّيرية إذًا بتَشابكِ فضاء الرواية بما يَحْويه مِن تخييل جماليّ فنيّ، وفضاء السيرة الذاتية بما يَحْويه مِن تصوير وكشفٍ للواقع؛ وقد جاءت لتُمثِّل «ذات(المثقف العصري)، الخارج من فضاء سوسيو– ثقافي مغاير عنوانه الحرية.إن الرواية السيرية بهذا المعنى هي صيغة لمأسسة الذات عبر تحرير طاقاتها، وإعادة كتابة تاريخها الشخصي»[3].

وهناك نقطة هامة ينبغي الإشارة إليها، وهي أنَّ هذا النوع –حسب أغلب الدارِسين– يُقرأ كرواية أولا، ثم يأتي التركيز على الشّذرات السّيرية المتناثرة داخل المتن السردي؛ ذلك أنّ المصطلح التركيبي يبدأ بلفظة الرواية، ثم تَلِيها السيرة تأكيدًا على هيمنة لعبة التخييل في الاستفادة من تجارب الكاتب ومعطيات وجوده الذّاتي، واستثمارها في بناء عالم روائي فنيّ جديد.

• بِعمليّة عكسيّة، وحين يتمّ تقديم لفظة السيرة/ الترجمة الذاتية على الرواية نكون أمام تسميات أخرى؛ منها"**الترجمة الذاتية الروائية**"، ويرى "يحي إبراهيم عبد الدايم" أنّها ترجمة أو سيرة ذاتية كُتِبت في شكل رواية فنية؛ إذْ يُعرِّفها بقوله: «هي عبارة عن سيرة ذاتية في قالب روائي، يستعير الكاتب فيه تكتيك الرواية دون أن يجمح به الخيال بمعزل عن نقل الحقيقة المصورة لواقع تاريخه الشخصي، إذ لابد للمترجم الذي يختار القالب الروائي أن يلتزم

[1] فيليب لوجون:السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، ص38
[2] حسين المناصرة: مقاربة الرواية- قراءات في نقد النقد- د ط ، 2008، ص 16
[3] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص25

الحقيقة التاريخية في كل جزء من تلك الترجمة رغم استعانته بعناصر من الفن الروائي»[1]. وعليه يقوم هذا النوع على الحقيقة التاريخية المعروضة في ثوب التخييل الروائي.

• وغير بعيد عليه نجد"**السيرة الروائية**" التي تُعَدّ هي الأخرى شكلاً جديدا مُتولِّدا عن ذاك التّمازج بين السيرة الذاتية والرواية، يُعرِّفها"عبد الله إبراهيم" قائلا بأنّها: «ممارسة إبداعية مُهجنة من فنّين سرديين معروفين: السيرة والرواية. لا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما التركيب الذي يستمد عناصره، من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها وفق قواعد مغايرة، في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي "السيرة الروائية". لا يفارق الراوي مرويه، لا يجافيه، لا يتنكر له إنما يتماهى معه يصوغه ويعيد إنتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة»[2].

لقد أكَّد"عبد الله إبراهيم" في قَوْله على أنّ هذا النوع السّردي الجديد نَتَج عن تَزاوُج السيرة والرواية، ثم حاول تِبْيان اختلافه عنهما، مركِّزًا على صورة حضور الروائي والراوي. بعد ذلك يُشير إلى تمظهرات الذّات في هذا الصّنف الجديد، وما يُوفّره مِن حرّيةٍ للبوح نتجتْ عن ضبابيّة التّداخل، فيقول: «السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية، هنالك باستمرار خرق لتجربة الروائي الذاتية، إذ يمارس الإغواء فعله دون مواربة، في نوع من الكشف الداخلي الجريء النادر»[3]. والأحداث الواقعيّة المرجعيّة التي تَستهلكها السيرة الروائية ستتعرّض حتمًا للتّحريف والتّغيير بقصد أو مِن دونه بسبب تقنيّة التّخييل التي تتحكّم في إعادة هيكلة وقائع الحياة داخل المتن المسرود؛ فـ«الروائي كاتب السيرة حر في أن يغير، ويضيف ويعيد تنسيق الحقائق...»[4]

تحتوي هذه الأنواع المُتفرِّعة عن تَلاحُم الرواية والسيرة الذاتية على شواهد تُشير إلى أنها كتابات أدبيّة فنيّة تقوم في بعض حيثيّاتها على حياة مُؤلِّفها، مُنتِجةً بذلك جماليّات مُتفرِّدة، أهمّها حرّية النُّطق والتّعبير بما يختلج ذات المبدِع مع تَوْهيمه حتى لا يكشف الجنس السّيري عن نفسه بوضوح. هذه الكتابات تُعتبر حداثية في الأدب، فكما تطوّرت الرواية الجديدة حاولتْ السيرة الذاتية أيضًا أنْ تخرج عن صورتها التقليديّة، وتُمارِس بعض أساليب الخرق، ومن ذلك أنّها خلعَتْ عنها ضمير المتكلّم الذي لازَمها دومًا، حتى كاد يُصبح حكرًا عليها

[1] يحي إبراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص426
[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربيّ، ص665
[3] المرجع نفسه، ص . ن
[4] مالكوم برادبرى : كتابة الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996،ص88

وعمدتْ إلى توظيف ضمائر أخرى، خاصةً ضمير الغائب رغم ارتباطه بالرواية التخييليّة، وبالمقابل فإنّ الرواية قد وظَّفتْ ضمير المتكلّم رغم أنّه يرتبط بالسيرة الذاتية.

وهذه الاستعارات المتبادلة وجه من أوجه التّداخل التي صَعَّبَت التّصنيف، وكَشفتْ ضُعف الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، تقول "إليزابيث بروس *Elizabeth Bruce* ": «عندما خُلق النوع الجديد للرواية الواقعية معتمدا على البطل– السارد بضمير المتكلم الذي يعود إلى السيرة الذاتية، لم يعد حضور ضمير المتكلم كافيا لتمييز السيرة الذاتية عن التخييل، وعلى الرغم من أن كتاب السيرة الذاتية ما يزالون يستخدمون هذا العنصر، فإنه لم يعد مهيمنا في تحديد السيرة الذاتية»[1]، خاصة وأنّه من خصائص الرواية الجديدة استخدام ضمير المتكلّم بدلاً من ضمير الغائب، أو تعدُّد الرواة وتنوُّع الضمائر، كما أنّ لُغتَها إيحائية تصويريّة لأنّها تهتمّ بالجوهري والباطن، والتحديث الروائي يعني في مستوى ما، العمل على تحرير الذات[2]، التي فرضتْ نفسها على الرواية الجديدة.

• إضافةً إلى الأنواع الفرعيّة الروائية السّيرالذاتية التي سَبق ذكرها، ظَهر"**التخييل الذاتي**" أحد أشكال الكتابة الذاتيّة التي ترتبط بالكتابة الروائية، وقد استعار في تركيبته السِّمةَ المميّزة للرواية وهي"التخييل"، وقَرَنها بلفظة "الذاتي" الدّالة على وجود عنصر الذّات، ويُعَدّ هذا الصّنف: «قصة تجمع بين الخيال، وواقعية/حقيقة السيرة الذاتية»[3]. والبدايات الأولى التي تندرج ضمن هذا النوع الأدبي، كانت في السبعينات مع الفرنسي "سيرج دوبروفسكي *Serge Doubrovsky*" الذي أورد مصطلح "تخييل ذاتي"على «الغلاف الرابع من كتابه "أبناء"، الصادر عام1977م، وتلك كانت أول مرة أُستخدم فيها هذا التعبير الجديد»[4]، وقد كان ما كُتب على الغلاف بمثابة إشارة أجناسيّة للنوع.

في محاولةٍ منه لضبط مفهوم"التخييل الذاتي" وضعَ له"دوبروفسكي" تعريفًا يَستمدّ مشروعيّته من اختلاف لغة هذا الجنس الأدبي الجديد عن لغة السيرة الذاتية؛ وذلك حينما حدَّد صِنف كِتابه"أبناء"، نافيًا بأنْ يكون سيرة ذاتية، لأنّها–حسبه– امتياز محفوظ للأشخاص المُهِمّين في هذا العالم، في خريف أعمارهم، بأسلوب جميل.أما التخييل الذاتي، فهو تخييل

---

[1] إليزابيث بروس: الذات و الدواة- السيرة الذاتية في الأدب والسينما- تر:عمر حلي، ص18

[2] يُنظَر: شكري عزيز الماضي : أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 10، 12

[3] Stéphanie Michineau: L'Autofiction dans l'oeuvre de Colette, Thèse Pour l'obtention du doctorat de littérature française, Université du Maine, France,22 juin 2007,p08

[4] Vincent Colonna: L'autofction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature, Linguistics. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Doctorat de l'E. H.E.S.S. Paris,France ,1989.p16

الأحداث، والوقائع الحقيقية لأيٍّ كان، إنّه ملجأ الحيوات العادية، وسيسمح لكل شخص بأنْ يسرد حياته، فهو يَهَبُه آنذاك زخرف الخيال، "العامة الذين ليس لهم حق في التأريخ، لهم الحق في رواية"[1]. بهذا الرأي الذي تبنَّاه ينشأ فرق بين التخييل الذاتي والسيرة الذاتية من حيث نوعيّة المادة الحكائية المُشكِّلة لمبنى السّرد. ومقارنة "دوبروفسكي" بين السيرة الذاتية والتخييل تأكيدٌ منه على أنّ هذا النّوع الأدبيّ الجديد ينتمي لصِنف الكتابات التي تُصوِّر الذّات وتَصِفها.

عَرف مصطلح التخييل الذاتي في بداية ظهوره تذبذبًا واضطرابًا؛ حيث استقبَلَتْه الساحة الأدبيّة بحذر، ودارتْ حوله التساؤلات المُشكِّكة، وقامتْ المحاولات الحثيثة لضبطه في مفهوم دقيق مِن طرف الباحثين، لأنّه لم يستقر على دفَّة مُعيَّنة، بل عُرف«بوصفه شكلا يتيح التأرجح بين المرجعي والمتخيل، ويفسح حيزا متسعا للكتابة المتحررة من قيود التعبير الوظيفي»[2]. وقد كان "فينسينت كولونا *Vincent Colonna*" ممَّن اهتمُّوا بهذا النّوع الجديد، فحاول تَتبُّع نشأته وتطوّراته مؤكِّدا بأنّه واجَه مشكلة في التّصنيف والتّحديد الأجناسي، قائلاً: «هو شكل من أشكال التخييل، بقي لفترة طويلة، خال من التلقي، ومن خطاب الحماية، ومن الذاكرة ومن التاريخ، ومن المكانة، ومن الاسم، ومع ذلك فهو يتجلى من خلال فئة من النصوص التي لا يمكن إنكار وجودها. بل إنها مفعمة ببعض شروط الجنس، وهي تعرض ضوابط لممارسة الخطابية. الآن إذا، هل هو جنس مجهول، أم تَوهُّمٌ أجناسي؟ جنس مخفيّ، أم صنف وهميّ؟»[3]

يبدو أنّ هذا النوع مازال يخطو خطواته الأولى داخل الصّنوف السرديّة المجاورة له و يلتبَّس بها، فهو يَجمع بين الفنّ الروائي والسيرذاتي؛ إنّه «يستمد أدواته وآلياته منهما جميعا، في نفس الوقت، وعلى المستوى النصي الواحد، غير منحاز بالكلية إلى أحدهما على حساب الآخر. فمن الأول يستمد مشروعية التخييل، بكل ما يتيحه التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث، والشخصيات، والفضاء المكاني خصوصا، ومن الثاني يستمد مشروعية الذات والمرجع، إذ تتأسس الذات محوريا لتصير القطب والمناط والمبتدى والمنتهى»[4]. وهكذا يَجمع التخييل الذاتي تفاصيلَ الرواية بالسيرة الذاتية في متن سرديّ واحد بنفس الدرجة تقريبا دون

[1] Vincent Colonna: L'autofction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature,p17
[2] محمد برادة: الذات في السرد الروائي-قراءة في 40 رواية- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص32
[3] Vincent Colonna: L'autofction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature,p329
[4] عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف-التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج-مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع،الجزائر،ط 1، 2003،ص07

أنْ يُرجِّح كفَّةً على الأخرى؛ الأمر الذي يجعل المتلقي-في هذه الحالة أيضا- مرتبِكًا وحائرًا في تصنيف هذا النّوع، خاصة وأنّ الشخصية الأدبية فيه تتلوّن بكلّ الألوان؛ إذْ تتماهى مع السّارد والكاتب في« هوية ثلاثية(الكاتب = الراوي= الشخصية الرئيسية)»[1]، لكن المؤلِّف ما يلبث أنْ يدحض ذاك التّماهي حينما يُنوِّع طرائق السّرد وأساليب التلفّظ ليُنتِج في الأخير جِنسًا مُضلِّلاً ملغومًا، وغامضًا يستدعي الحذر والفطنة في التّعامل معه.

لَمْ يَرْسُ التخييل الذاتي على برٍّ مُحدَّد، فهو يتراوح بين رواية تَرفُض الخروج من بَوْتقة كاتبها، وبين سيرة ذاتية مُتخفِّية؛ فالشخصيات تَحمل أسماء حقيقيّة واقعيّة، لكنها تُغلِّف الأحداث المسرودة بالخيال والوهم، وكأنّ الروائي يُعلِن عن نفسه، متلاعبًا: "هذا أنا"، ثم يحجبها مراوغًا :"لستُ أنا"، وهذا ما تحدَّث عنه "جيرار جينيت" حين وَصف« التذبذب العبثي للكاتب المتلعثم: "إنه أنا، ولستُ أنا". ليدلل على الوضع الهجين لهذا الميثاق نصف- المتخيل، نصف- الحقيقي»[2]. والكاتب في لعبته هذه يَحْميه غيابُ ميثاق سِيرذاتي قارٍ بينه وبين القارئ، في مقابل هيمنة الميثاق التخييلي الذاتي الذي اعتبره "جينيت"« بمثابة جواز لعبور الجمارك بكل أمان، والحماية من أية تهمة»[3]، لأنّه يقوم على تخريب قوانين السيرة الذاتية؛ حيث يَكشف عن الذّات المبدِعة وفي الوقت نفسه يَعْبَث بتجاربها الواقعية.

يُمكن القول أخيرًا أنّ تَداخُل الأنواع الأدبية على اختلافها أمر محتوم لا يُمكن إنكاره؛ فالمُتون تترابط وتستعير أدوات بعضها البعض بِما يَخدم المبدِع والمتلقي والنَّص، رافضةً بذلك أيّ تقييد أجناسي يَحدُّ من تفاعُلها الخصب، يقول "موريس بلانشو *M. Blanchot* " : «الأدب لا يقبل التفرقة بين الأنواع، ويرمي إلى تحطيم الحدود»[4]. وقد كان الفنّ الروائي أكثر الأنماط تمرّدًا وانفتاحًا، مترجِمًا رغبةَ الكُتّاب في تجاوزِ التّحديدات الأجناسية التي تُكبِّل حرّياتهم.

---

[1]Mounir Laouyen : L'AUTOFICTION : UNE RÉCEPTION PROBLÉMATIQUE, colloque99,Université Blaise Pascal, France,20l01l2000,p02

[2] Ipid,p04

[3] Ipid,p03

[4] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة-دراسات بنيوية في الأدب العربي- ص23

• **ثانيًا – الذّات المقنّعة في الرواية العربية / نماذج.**

يقول"أندريه غرين *A.Green*": «هل من الممكن عدم إقامة أي علاقة بين الإنسان وإبداعه ؟ فمن أي قوى يقتات هذا الإبداع إن لم يكنْ من تلك التي تعمل عند المبدع ؟»[1]. يكشف هذا الرأي عن علاقة ثابتة بين الإبداع الفنّي مهما كان مجاله والذّات التي تبدعه.

والمُقارَباتُ المختلفة للأدب أكَّدَتْ بدورها أنَّ أيّ أثرٍ أدبي يتَّكئ على حضور الذَّات انطلاقًا مِن التسليم بفكرة«أن الفعل القوليّ في مجمله ذاتي، وليس ثمّة من خطاب في مأمن من سلطة الذات وإن اختلفت القرائن الدالة عليها. وهي متحقّقة، وإن تفاوتت، على قدر تحقّق الاختيار في الخطاب»[2]. ويؤكِّد"عبد الله الغذامي" بدوره هذه الفكرة، قائلاً: «الكتابة تتضادّ مع الذات من خلال كونها عملاً انتقائيًا يصطفي من الفعل ومن الذاكرة؛ أي من الذات، أجمل مافيها أو أقبح ما فيها، المهم أنه ينتقي منها أشياء، وهو انتقاء لا يتم إلاّ بإلغاء أشياء أخر»[3]

بينما يقول"محمد برادة" عن الكتابة: «هي التلفّظ الذي من خلاله تُخاطر الذاتُ بانقسامها عن طريق التشتّت جانبيًا على الورقة البيضاء؛ إنها لم تعد، منذ الآن، تدين بالكثير للأسلوب القديم؛ بل هي تدين كثيرًا للإضاءة المزدوجة لكل من المادية(عن طريق فكرة الإنتاج)، والتحليل النفسي(عن طريق فكرة الذات المنقسمة)...نضيف من جانبنا، السمة التي ألحّ عليها جاكبسون في تعريفه للتلفّظ (énonciation)، وهي أثر الذات الكاتبة في نص مَا»[4]. تنطلق الكتابةُ إذًا مِن الذَّات لتعود إليها، فالمُؤلِّف يختار منها ما يشاء ليَصوغه في عمل أدبي له مقاصد مُعيَّنة تختلف من كاتب لآخر، وهذا ما تجلَّى في مختلف المُتون المُنجَزة.

تستندُ "الرواية"(وهي الممارسة الأدبيّة التخييليّة)إلى الذَّات التي تفرِضُ كينونتها على الروائي"معلنة أو خفيّة". يرى"هاري ليفين*H. levin*" بأنَّ«الرواية تميل نحو السيرة الذاتية، فالمطالب المتزايدة على التفاصيل الاجتماعية والنفسية التي تضغط على الروائي، لا يمكن إشباعها إلا بالاسْتناد على تجربته الشخصية»[5]، وهكذا تفرض الكتابة الذَّاتية نفسها فرضًا على الرواية التخييلية.

---

[1] مجموعة من المؤلفين : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص74، 75
[2] أحمد حيزم: في مسألة الذات وأحوالها في ديوان البحتري، ص03، 04
[3] عبد الله الغذّامي:الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص07،08
[4] محمد برادة : الرواية العربية و رهان التجديد، ص31
[5] نقلاً عن مالكوم برادبرى: كتابة الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، ص87،88

يمتلك الفنّ الروائي قدرة كبيرة على تحوير الحقائق والتجارب الخاصة، ثمَّ ترجمتها على الورقة لتبدو وكأنَّها استرسالات مُتخيَّلة يسهُل التملُّص منها، فَغَدا خضوع المُبدِع لذاته أمرًا لامناص منه، شاءَ ذلك أم كرهه، قَصده أوْ لم يقصده، وهذا الأمر اعترف به الروائيُّون أنفسهم، يقول"عبد الرحمان منيف": «الروائي يضع جزءًا من نفسه في أي عمل يكتبه...هناك نسبة معينة من الروائي في كل رواية يكتبها، وهذه النسبة تتفاوت من روائي إلى آخر، وهي شديدة التعقيد»[1]. ويقول"يحي عبد الدايم": «من النّادر ندرة حقيقية أن نعثر على عمل من الأعمال الأدبية المعتمدة على التخييل، لا يحتوي على عنصر من عناصر الكشف عن ذات صاحبه»[2]. وهكذا تصبح الرواية معملاً أدبيًا لإعادة إنتاج الحادثة الواقعيَّة أو الرؤية الذّاتية، بطريقة أكثر تعقيدا والْتِباسًا.

للرواية مقاصد أخرى غيرَ المتعة الفنّية؛ منها تمرير آراء الكتُّاب العادية أو الملغومة، هذه الأخيرة التي غلّفوها بأساليب وتقنيّات جديدة تحجُب تفاصيل الحياة التي أُعيدَ تشكِيلُها، أوْ تُخفِّف من حدَّتها، وماعلى المتلقِّي الذي يُريد الوصول لمعانيها البعيدة سوى امتلاكِ مقدرة فنيَّة لتفكيك شفرات النص وفَتْح مغاليقه، تُوازي مَكْر الكاتب وقُدرته على الإخفاء؛ ذلك أنه «عندما يستعيد الروائي وقائع عيشه، فإنه لا يسترجعها بحرفيتها، وليس بإمكانه أصلاً أن يفعل ذلك، ولذا فهو يستعيدها على سبيل التخييل الذاتي، تركيبًا، وتوليفًا واختراعًا، وإخرابًا، فيغربل و يختار باستبعاد أشياء والإبقاء على أشياء، وكأنه يخلق حياة أخرى»[3]. وبهذا لم تَعُد الرواية عملاً بسيطًا يُفهم بمجرَّد قراءة سطحية، بل إنّها باتت تُضمِر في ثناياها خَفايا وأسرارا أكثر مِمَّا قَد يُضمِره أيّ شكل سردي آخر، حتى أنَّ بعض النُّقاد راحوا يَقِيسُون معيار الجماليَّات الفنيَّة للرواية بما تَحْمِله مِن رؤى وأفكار متوارية.

كثيرًا ما وجدت الرواية العربية نفسها في موضع اتّهام بسبب استثمار كُتّابها لتجاربهم الذّاتية كمادةٍ أوّلية في بناء نصوصهم؛ الأمر الذي دفع بِبَعضهم إلى حَجب ذواتهم بمختلف الأقنعة اتّقاءً للشّبهات والمساءلات. ويسِمُ النّقاد والمنظِّرون تلك الأعمال المُلتَبسة بـ"**الروايات المُقنَّعَة**" لأنَّها اتكأت على مخزون الذَّات دون أن تُصرّح بذلك، فتراوحتْ بين السيرة الذاتية المقنَّعة والرواية التوهيميَّة. يقول "كليف جيمس*Clive James*":« إنّ معظم الرّوايات الأولى

---

[1] عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى -هموم و آفاق الرواية العربية- دار الفكر الجديد، بيروت، 1992، ص158

[2] يحي إبراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص04

[3] علي حرب:الخلق الروائي بين منجزه وعوائقه،مجلة نزوى،العدد57،مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان، يناير2009، ص38

هي سير ذاتيّة مقنّعة، هذه السيرة الذّاتية هي رواية مقنّعة»[1]. انطلاقًا من هذا الرأي، وبالعودة إلى النصوص الروائية العربية الأولى يتبيّن مدى اعتمادها على الذّات المُتقنِّعة، وهي في أبرز صُورِها ذاتٌ ملكومة ضائعة تبحث عن بعض الاستقرار، وتنوب عن الذَّوات الأخرى، وهذا ما ذهبت إليه "يمنى العيد" في قولها: «معظم الروايات العربيّة هي روايات أولى، أي أنّها سير ذاتيّة مقنّعة تروي حكاية الذّات في بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حقّ لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب، ذات مقموعة في واقعها المعيش المحكوم بأكثر من سلطة. هذه الذّات هي في آن واحد ذوات تتشارك في البؤس، وتتناظر في المعاناة وتتلاقى في البحث عن المعرف. يتشكل الخطاب الرّوائيّ العربيّ في حكايته عن هذه الذات في سلسلة لسانية هي حركة من المفارقة والمشابهة بين المرجعي المعيش والمتخيّل الرّوائي، بين الواقعي والمحتمل، بين الحقيقي و رموزه الحالمة به»[2] .

هكذا إذًا تتأرجح الروايات العربية الأولى بين قُطْبيْ الواقع المعيش والمتخيّل الفني، بين الداخلي الذَّاتي والخارجي العام، ومردُّ ذلك تَذبذبُ الذّات المتردِّدة بين السطور؛ فتظهر أحيانا وتتقنّعُ أخرى.

[1] نقلاً عن: يمنى العيد : فنّ الرواية العربيّة بين خصوصية الحكاية و تميّز الخطاب، ص90
[2] المرجع نفسه، ص.ن

نماذجٌ من الرواية العربية.

• **"الأيام" لطه حسين :**

عند الاطِّلاع على كتاب"الأيام" لطه حسين نَجده لا يعرض حياته في سيرة ذاتية مباشرة، بل إنّه يُضمِّنها متواريةً داخل صفحات الكتاب، وقد تحرَّز من إيراد أيّ تصنيف أجناسيّ على ظهر الغلاف، ووظَّفَ ضمير الغائب"هو"، ومَنَحه الهَيمنة على طول السرد متعمِّدا بذلك خلْقَ مسافةٍ بينه وبين ذاتِه؛ حيث ابتدأ الحكي دون أيَّة مقدمات سابرًا أغوار خَلَدِ الشخصية الرئيسة، قائلا: «لا يذكرُ لهذا اليوم اسمًا، ولا يستطيع أَن يَضعَه حيثُ وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتًا بعينه، وإنما يُقرِّب ذلك تقريبًا»[1]. وبسبب هذا التّضليل انقسمت تصنيفات كتاب "الأيام" بين سيرة ذاتية ورواية فنية، بل هناك من جَمَع بين الصِّنفيْن، مثلما فعل"عبد المحسن طه بدر" «فهو من ناحية يرى أنّ الباحث قد يظلم طه حسين لو اكتفى بأن يطبّق مقاييس الرّواية الفنيّة على الكتاب ثمّ ينفض يده بعد ذلك من الأمر كلّه، ثمّ يلاحظ من ناحية أخرى أنّنا لا نستطيع أن نعتبر كتاب الأيّام: مجرّد ترجمة ذاتيّة للمؤلّف وقف عند هذا الحدّ.»[2]

يميل أغلب النُّقاد إلى اعتبار"الأيام" فصلاً من سيرة ذاتية، وإن لمْ يُعلن كاتبها عن ذلك بصراحة، يقول"يحي إبراهيم عبد الدايم": «لكن "طه حسين" أقام مسافة أبعد من تلك التي يقيمها المترجم لذاته، الذي يكتب ترجمته لنفسه...وقد زاد هو التباعد بينه وبين ذاته، حين عمد إلى"صيغة الغائب" فروى بها أحداث هذه المراحل من حياته، ولم يعمد إلى"صيغة الحاضر"، ليروي الأحداث بصيغة المتكلم، وليصورها في صورة مباشرة تطل علينا من خلالها ذاته...لكنه أخفى ذاته حين اعتمد على صيغة الغائب. ومن هنا كانت "صيغة الغائب" أكثر حجبًا للذاتية، وإخفاء لحقيقتها»[3]

يتطرَّق "محمد الباردي" لكتاب"الأيام" بالتحليل والدراسة، مقتنصًا الإشارات الطّفيفة التي تدلّ على علاقة تماثُلٍ بين المُؤلِّف وصبيِّ الرواية مُؤكِّدا أن الحُكم بالتطابق لا يتمّ إلاّ حينما يَرفع السارد قناعَه، ويكشف عن عاهته. وقد حاوَل الباحثُ الوصولَ إلى ذاتِ المُؤلِّف من

---

[1] طه حسين: الأيام، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، ط71، 2008، ص03

[2] محمد الباردي :عندما تتكلم الذات- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص21

[3] يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص422

خلال ربط الجزء الأول من الكتاب بالجزء الثاني منه، ثم إسقاطهما على حياة "طه حسين" خارج النصَّين، ليكشف بعد تحليلات دقيقة أشبه بالعمليات الرياضية، بأنَّ:

«السّارد= المؤلّف = الشخصية.»[1]

• **روايات "توفيق الحكيم".**

أَعْلن "توفيق الحكيم" عن رأيه بخصوص العلاقة بين الأدب والحياة، ورأى بأنَّ الكاتب عليه أنْ يصوِّرُ واقعه؛ فالحياة –حسبه– مطلوبة في النصوص الروائية، يقول في كتابه"أدب الحياة":«أن الأدب قد أخذ يفضل الأوراق الخضراء على الأوراق الصفراء»[2]. قاصدًا الأحداث الحيَّة التي تضجُّ بالحياة. وانطلاقًا من رؤيته هذه التي تُعدُّ مذهبًا له في الكتابة الأدبية، قدَّم "توفيق الحكيم" في رواياته بعضًا من تجاربه وأحداث حياته، و رؤيته للواقع ضمن نصوصه الروائية مركِّزًا على بطل واحد يتكرَّرُ فيها جميعًا جاعلاً إيَّاه ناطقًا رسميًّا لأفكاره المُقنَّعَة، وبسبب ذلك واجهتْ أعمالُه إشكاليةً في تصنيفها، وكثيرًا ما فضَّل النقاد إدراجها ضمن الأشكال السردية المتعالِقة بين الرواية والسيرة الذاتية.

اعتمد بعض الدّارسين على أعمال"توفيق الحكيم" الروائية للوصول إلى سيرته وحياته، يقول"محمّد حسيّن الدّالي": «وخير مصدر لحياة الحكيم كتبه التي تعبر عن ترجمة ذاتية، فقد حرص فيها على إلقاء الضوء الكاشف لكل ما خفي عن قرائه ومريديه، وفيها عبر عن تجربته الشخصية في إطارات اجتماعية وظيفية وسياسية، وعن إلهامه النوراني الساطع الكاشف لجميع آفاق روحه...لقد جمعت كتبه"سجن العمر" و"زهرة العمر" و"عودة الروح" و"عصفور من الشرف" و"يوميات نائب في الأرياف" جمعت حياته فأوعت وكشفت عن أدق خبايا مراحله الأولى، منذ أن كان طفلا إلى أن أصبح شابا مراهقا»[3]. ويدعّم رأيه من خلال تركيزه على الشَّخصيتَيْن الرئيسيَّتَيْن في روايتيْ "عصفور من الشرق"و"عودة الروح"، مؤكّدا تقاطع صفاتهما/ حياتهما مع صفات/ حياة"توفيق الحكيم"، إضافةً إلى تشابه الشخصيات الأخرى مع أفراد عائلته.

أيضًا"عبد الله إبراهيم" يرى بأنّ"توفيق الحكيم" استثمر تجاربه الذَّاتية وحياته لِبناء عالمه الروائي، حتى وإن لم يصرِّح بذلك، يقول: «وسرعان ما أقحم توفيق الحكيم...المكوّن السيري

---

[1] محمد الباردي :عندما تتكلم الذات- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- ص22

[2] نقلاً عن: عبد الحميد يونس/ فتحي حسن المصري : في الأدب المغربي المعاصر، ، ط1، دار المعارف، القاهرة ، ص160

[3] محمّد حسيّن الدّالي: عملاق الأدب توفيق الحكيم ، دار المعارف، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1989، ص16،17

كمادة في أعماله الروائية، كما هو الأمر في"عصفور من الشرق" و"يوميات نائب في الأرياف.»[1]

تجمع أعمال"توفيق الحكيم" بين الواقعي والرمزي والمتخيّل. وهو يُقِرُّ بنفسه أنَّ لكتاباته علاقة مباشرة بتجاربه الشخصية وبالحياة خاصةً؛ إذْ ترتبط بها، تُصوِّرها، وتقدِّم لها تفسيرًا، يقول عنها:«هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ، إنها تعليل وتفسير لحياة»[2]. وفي مقابل ذلك يرفض تسمية أدبه، أو أيَّ أدب بالذاتي مَا لَم يتم الإعلان عن ذلك صراحة من طرف المؤلِّف حتى وإنْ تضمَّن العمل المُنتَج شذرات من الذَّات المبدِعة، فيقول: «لا أستطيع أن أسمي أي عمل فني ترجمة ذاتية إلاّ إذا كان مكتوبا بهذه النية ولهذا الغرض بالضبط، أي أن يقول لنا المؤلف هذه هي مذكراتي، أو هذه هي حياتي ويكتبها بأسلوب السرد المباشر لحياته، أما إذا صب هذه الحياة في قالب روائي أو فني أيا كان، فإنه في الحال يصبح عملا فنيا لا ينبغي لنا بأية حال من الأحوال أن نسميه ترجمة ذاتية، وإن كان الناقد أحيانا يستشف في هذا العمل الفني بعض القرائن التي تعينه على رسم صورة ذاتية للمؤلف..»[3]. وربما يُخفي هذا التصريح بين طيّاتِه طريقتَه في الكتابة؛ حيث أنه يُضمِّنُ رواياته شيئًا من ذاته بطريقة مُلتَبسة، ويغلِّفُها بصبغة التخييل والترميز والتعمية وهذا ما عُرف عنه.

• **"سـارة" للعقاد.**

لجأ "العقاد" في روايته "سارة" للاستعانة ببعض تجاربه الذَّاتية الحيّة، وألْبَسَها ثوب الخيال من خلال توظيفه لبعض تقنيَّات التعتيم والتقنُّع؛ منها إطلاق أسماء مستعارة على شخصيات روايته ممّا جنَّبهُ مطبَّات الحكي المباشر الصريح، وفي المقابل مَكّنَهُ من الْتِزام الصدق في عرْضِ الأحداث، فحكى عن قصة حبه لـ"مي زيادة" التي سمَّاها "هند"، يقول "محمد الداهي" عن ذلك: «لما أسهب العقاد في حبه لها في **سارة** وَسَمَهَا باسم مستعار"هند". فعلى الرغم من اعتراف العقاد بحبه "لمي" في أكثر من مناسبة، فهو يعتم هذا الحب و يداريه ويتحفظ فيه كلما استدعى الأمر المكاشفة و العنن بالأسرار المغفية.»[4]

أحبَّ "العقاد" الأديبةَ "مي زيادة"، وقد ضمَّن روايتَه"**سارة**" بحيثيّات تلك العلاقة وأسرارها؛ فتحدَّث عن بداية تعارفهما في الصالون الأدبي الذي كانت تعقده الكاتبة، كما تحدَّث عن

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربيّ، ص669
[2] محمّد حسيّن الدّالي: عملاق الأدب توفيق الحكيم، ص06،07
[3] المرجع نفسه: ص29
[4] محمد الداهي : شِعريَّةُ السِّيرةِ الذّهنيَّة (محاولة تأصيل)، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص139،140

لقاءاتهما معًا، يقول"عامر العقاد" :« ويروي العقاد في قصة سارة –أيضا– أنه كان يتواعد مع"مي" فيذهبان إلى السينما في مكان لاغبار عليه، ويتحدثان بلسان بطل الرواية وبطلتها، ويسهبان ما احتملت الكناية الاسهاب، ثم يغيران سياق الحديث في غير اقتضاب»[1]

حَكى"العقاد" تفاصيل تَراسُله مع "مي" حينما كان بعيدا عنها، وكان طرَفَا التواصل هما: همام(العقاد)/ هند(مي زيادة)، يقول"عامر العقاد"عن هذا الأمر: «وصف العقاد تلك العلاقة بقوله: (كان همام يحب امرأة أخرى حين التقى بسارة في بيت ماريانا: يحبها الحب الذي جعله ينتظر الرسالة أو حديث التلفون، كما ينتظر العاشق موعد اللقاء).»[2]

هذا وكان "العقاد" قد أعلن أنَّ قصة "سارة" حقيقية في بعض جوانبها خاصةً فيما يتعلّق بشخصيات الرواية؛ حيث أنه صرَّح في أحد حواراته قائلا:« لقد أحببت في حياتي مرتين، "سارة" و"مي"»[3]. يمكن القول بأنَّ هذه الرواية أبانَتْ عن نظرة "العقاد" للمرأة، وكشفت عن معرفتَه الدقيقة بنفسيتها، وطريقةَ التعامل معها، كما عبَّرت عن ذاته الخفيَّة العميقة التي لم يكشفها صراحة، بل عَرَضها تحت غطاء الرواية، والأسماء المستعارة.

• **روايات "نجيب محفوظ".**

تتّسِم أغلب أعمال"نجيب محفوظ" بتصوير الواقع الحي إلاَّ أنها تُخفي ذلك وتطمس معالم الذَّاتية، وتموِّهُ كلّ ما قد يُشير إليها؛ فـ«ذاته تتوارى خلف مفردات عالم واقعي ينسجه بدأب يكاد يكون منهجيًا، محاذرًا ألا تظهر الذات تلميحًا أو تصريحًا»[4]. إنَّ رواياته "أولاد حارتنا"، "الثلاثية"، "اللص والكلاب"، "ثرثرة فوق النيل"، و"الشحاذ" تحفل بالأحداث الواقعيَّة المُعاشة، والملتبسة بتقنيَّات مُراوِغة وخادعة يُسيطر عليها الرّمز والإيحاء وحَجب الذَّات.

يقول "محمد بدوي" متحدِّثًا عن أسلوب "نجيب محفوظ" في الكتابة: «محفوظ يعرف جيدا مكر الكتابة الذي يتمثل في التقاط عنصر جنيني صغير ليطلق أقصى إمكاناته، مموهًا... يفشل الناس في رده إلى وقائع حياتية، بل إن صاحب الشخصية التي استلهمت سيفشل في التعرف على نفسه، لأن الكاتب يلتقط عنصرا أوليا ثم ينميه ليصبح دالا، أي يغادر حيزه الصغير الفقير إلى فضاء أوسع ... وهكذا سنجد أمشاجا من حياة محفوظ : ذاته و جيرانه و أصدقائه و زملاء الوظيفة، حاضرين على نحو ما في عالمه الواسع الرحيب الذي يشاكل

---

[1] عامر العقاد : لمحات من حياة العقاد، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط2، د.ت، ص212
[2] المرجع نفسه: ص.ن
[3] نقلاً عن المرجع نفسه: ص201
[4] محمد بدوي : أقنعة نجيب محفوظ -أفكار أولى حول كتابة الذات- ص81

الواقع، ولا تشكل الذات سوى عنصر من عناصره المتعددة.»[1]. وهكذا تُمثّل ذاتُ "محفوظ" وواقعُه البذرةَ الأولى التي يبني عليها سرده، يستعيرها من حيِّزها الضيِّق، ثم يُحوِّرها مُحوِّلاً إيَّاها إلى عنصر من عناصر السرد داخل نصوصه.

من الإشارات الموحِية بوجود الذَّات المبدِعة داخل المتن، ذاكَ التشابه بين الشخصيات المتناثرة في السرديّات المتعدّدة للكاتب الواحد، وهذا ما توفَّر في أعمال"نجيب محفوظ". يتحدث"عبد الله إبراهيم" عن هذه الأمر راصدًا التماثل بين ملامح الشخصيات في روايَتَيْ "أولاد حارتنا"،"ملحمة الحرافيش" من جهة، وشخصية الشَّيخ في كتاب"أصداء السيرة الذاتية"- من جهة أخرى قائلاً: «الشيخ هو الراوي وهو المؤلف، ما أشد الشبه بين الشيخ وبعض الشخصيات التي ظهرت في"ملحمة الحرافيش"و"أولاد حارتنا"! ماأقرب أن يكون الشيخ قناعًا لنجيب محفوظ!»[2]

وعلى العموم لم يكتب محفوظ عملاً سيريًّا قط كما فعل غيره في بداية كتاباتهم، بل غلب على أعماله تداخل الواقعي مع المتخيّل، والشخصي مع العام، وما كان وحدث فعلا وصدقًا مع ما يهفو الكاتب لأنْ يكون. كل ذلك في نصوص تشبه معابد أسلافه وعمائرهم، حيث الذات أصغر من العالم؛ و لذا تظهر مُتقنّعة حريصة على التقشف.[3]

• **"ثلاثية" حنّا مينة.**

وظَّفَ بعض الكُتّاب تجاربهم الذّاتية في أعمالهم الروائية، ونَثرُوها بداخلها متفرِّقةً لا يكاد يربطها رابط واضح إذا ما قُرِأَ كلّ نِتاج منها على حدى، لكن حين الاطِّلاعِ عليها متتابِعةً، يُمْكن الإمساك بخيط دقيقٍ يصِلُها ببعضها البعض، ويُلحِمُ أجزاءها؛ فتغدو كصورة مكتملةٍ للذّات.وممَّا يطالعنا في هذا النوع ثلاثيّة"حنا مينة": (بقايا صور،المستنقع، والقطاف)؛ حيث أنَّ كل رواية تُكمِّل التي قبلها، وتتَّصل بها في سلسلة مُتتابِعة تصوِّرُ حياة كاتبها وإنْ وُسِمتْ بالرواية ميثاقًا، تقول"يمنى العيد": «راوي الثلاثية يشير في أكثر من موضع إلى أنّه هو هذا الطفل الذي يُحْكى عنه، وإلى أنّ من يروي هو الكاتب نفسه، مثل قوله: (كبر الطفل الذي هو أنا) و(لكم كرهت نفسي، طوال حياتي أيضًا، لأنّي قصّرت عن أن أكون في بعض

[1] محمد بدوي : أقنعة نجيب محفوظ -أفكار أولى حول كتابة الذات- ص83
[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربيّ، ص674
[3] يُنظر : محمد بدوي : أقنعة نجيب محفوظ، -أفكار أولى حول كتابة الذات- ص88

المواقف، مثل هؤلاء الرّجال الذين عوضت تقصيري بتمجيدي لهم في كتاباتي)، ومع هذا هو يسمي كل جزء من ثلاثيته روايةً»[1]

إلى مثل هذا الرأي "عبد الله إبراهيم" حينما تحدّث عن رواية "بقايا صور" وعدَّها سيرة ذاتية لطفولة الكاتب، استرجعها هذا الأخير ودوَّنها في روايته بطريقة تضمينيَّة، فيقول عنه: «وفي بقايا صور يقف حنا مينه على طفولته القروية قبل مرحلة الوعي، وضمن إطار التشرّد الأسري يظهر الراوي–الطفل وهو يلتقط أو يعيد التقاط وقائع علقت في ذاكرته، وثُبتت وصفها صورًا تشكل جزءًا منها»[2].

لقد جعل"حنا مينه" من بطله قناعًا له؛ الأمر الذي سمح له بأنْ يستثمر حياته أحسن استثمار لينتج ثلاثيته التي اعتبرتها "يمنى العيد" نموذجًا روائيًا هامًا للروايات التي انبنتْ على سيرة كاتبها دون الإعلان عن ذلك بطريقة مباشرة، تقول: «كأنّ الثلاثية أمثولة لرواية عربيّة بطلها المؤلّف نفسه في حكاية ملحمة بؤسه، و بالتالي رواية تعيد الاعتبار إلى العامل الذاتي، إلى التجربة، إلى المعيش المحلّي لتضعه موضع المرجعي الخاصّ لرواية واقعيّة عربيّة غير هجينة»[3].

بهذا الفعل تجاوَز"حنا مينه" حدود الذَّات الفردانية الضيِّقة، وجعلها جسرًا يتحوَّل من خلاله إلى هموم الذَّاتِ الجماعية دون أن يكفَّ عن إرسال شفرات وتلميحاتٍ تشير إلى تخفِّي خطابه الذَّاتي خلف الخطاب الروائي. و"حنا مينه" بنفسه اعترف في الكثير من حواراته بأنَّ أعماله الروائية تحمل شيئًا من الذَّاتِ والواقع والحياة، يقول: «إن الرواية بالنسبة إليّ، تجربة حياتية، مصدرها ما عشته وما رأيته بل أكثر من ذلك»[4]، ليؤكّد بعدها تدخّلَ الذَّات وإمدادها له بالبذرة الأولى في تشكيل أحداث الرواية، قائلاً: «بالنسبة لي فإنّ تصور الحدث الروائي، يبدأ من اللحظة التي أختار فيها هذا الحدث أو يفرض نفسه عليّ، بعد استيقاظه من هجوعه في باطن الذات.»[5]

انكبَّ الروائيون العرب(مشرقًا، ومغربًا) على ذواتهم يَنْهلُون منها أُسس ولَبناتِ متونهم الروائية؛ فأحدثوا بذلك جَلبةً فنيّة أدبيّة واسعة مدارُها تداخل الأنواع السردية وامتزاجها. يرى "محمد أمنصور"أنَّ الروايات المغربية الأولى كرّستْ الاختلاط الأجناسي؛ فجميعها تحتوي

---

[1] يمنى العيد : فنّ الرواية العربيّة بين خصوصية الحكاية و تميّز الخطاب، ص76
[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربيّ، ص674
[3] يمنى العيد : فنّ الرواية العربيّة بين خصوصية الحكاية و تميّز الخطاب ، ص78
[4] محمد دكروب: حنا مينا/ حوارات وأحاديث في الحَياة والكتابَة الروائيّة، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، جوان1992، ص32
[5] المرجع نفسه، ص37

على المكوّن السير–ذاتي، يقول: «إنها نصوص نثرية، إرجاعية، يحكي فيها أشخاص واقعيون عن وجودهم الخاص، مركزين على حيواتهم الفردية، وتواريخهم الشخصية. وسواء أعلنت عن مواثيقها السير–ذاتية (وهو ما لم يفعله أي واحد من رواد الجيل الأول)، أم تم ذلك الإعلان بشكل ضمني، سواء أ حمل الأبطال نفس أسماء الكتاب والرواة أم لم يحملوها، فإن جميع هذه الاعتبارات"الخطابية" لاتنفي عنها مسألة التداخل القائم بين (الروائي والسير–ذاتي)»[1].

إنَّ ما قيل عن الرواية المغربيّة ينطبقُ بحذافيره–تقريبًا–على غيرها من الأعمال المغاربيَّة: الجزائرية، التونسية... فهي تكاد تخضع لنفس القيم والأنساق الثقافية، الاجتماعية، والسياسية التي أدَّت إلى تَقَنُّعِ الذَّاتِ المبدِعة داخل المتن الروائي بعد اختراقها للحدود التصنيفيّة، ودحضِها لفكرة صفاء النوع الروائي.

• **"الخبز الحافي" لمحمد شكري.**

في روايته الشهيرة"الخبز الحافي" أعلن "محمد شكري" منذ البداية الْتِباس ما كتَبه، فعَلى غلاف الكتاب جاء التجنيس بلفظة"رواية"، بينما في التقديم لَمّحَ إلى أنها "سيرة ذاتية" حين ذكر أن روايته نُشرت بعدة لغات أجنبية قبل أن تصل للقارئ العربي في لغتها العربية، يقول"محمد الداهي": «وقد تبيّن من خلال الاحتمالات الحكائية للخبز الحافي وتصريحات محمد شكري بأنه يمثل الجزء الأول من مشروع سير متواصل. ومع ذلك لم يعلن عنه بوصفه ميثاقا للقراءة إلا بعد أن أصدر العمل الأخير، إذ أثبت في غرة غلافه بأنه يمثل الجزء الثالث من سيرته الذاتية الروائية.»[2]

في محاوَلة منه لتصنيف الرواية يُركز"حسن المودن" على متنها الحكائي، فيقول: «يأتي المحكي منقسما مزدوجا متناقضا يمكن اعتباره محكيا أتوبيوغرافيا أو محكيا روائيا، كأنما يريد أن يكون مخلصا للواقعي المرجعي من دون أن يتخلى عن الروائي التخييلي، وأن يكون محكّي حياة لكن من دون أن يسمى أوتوبيوغرافيا أو سيرة ذاتية، وأن يكون رواية دون أن ينفصل عن مؤلّفه»[3]. إنّ"حسن المودن" بقوله هذا يميل إلى اعتبار "الخبز الحافي" نصًّا مرتبكاً يتراوح بين الرواية والسيرة الذاتية، فهو يَمْتح من كِلا الجنسيْن ويرفض التَّقَوْلب

[1] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص23
[2] محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة- قراءة في أشكال الكتابة عن الذات- ص 110
[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي- قراءات من منظور التحليل النفسي- ص 35

الخالص في أحدهما. وسبب هذا التذبذب الأجناسي هو ما حفلت به الرواية من صور واقعية معيشة، تُحيل الحياة الاجتماعية المغربيّة بكل تفاصيلها، إلاّ أنها لم تنقلها حرفيا، بل مزَجَتها بالتخييل الفنّي كما هو الحال في باقي أعماله التي يتداخل فيها الواقع بالمتخيّل، فـ«نصوصه أيضًا متعددة، متعددة كأجناس أدبية، ولغات وخطابات ومتخيلات، ومتعددة كرؤيات نابعة من جدل الواقع والهامش...»[1]

• **"لعبة النسيان" لمحمد برادة ".**

يُعدُّ العنوان على غلاف أيّ كتابٍ مفتاحًا له، وعتبة أولى لمحاولة سبر أعماق النَّص. بمجرد إلقاءِ نظرة سريعة على"لعبة النسيان" يتجلَّى سحر العنوان، وتنكشف إغراءات الرواية منذ البداية معلنةً عن كاتبٍ يرغبُ في التلاعب والمراوغة بخَوْضِه للعبةِ النِّسيان. إنَّ لفظة النسيان تستدعي لفظة الذاكرة وتُلازِمها ممَّا يعني إذًا أنَّ الروائي"محمد برادة" سيعود بذاكرته إلى الوراء، ويبني نصَّه بالاسترجاع والتذكُّر الذي يَشوبه النّسيان المُتعمَّد.

يقول"أحمد العدواني" في حديثه عن الرواية:« الوعي الطاغي على مستوى الشكل الروائي سينعكس–ولاشك– على دلالة الرواية من خلال ثيمة الوعي التي تجسدها الشخصية في استرجاعها ماضيها، وتقديمها رؤية جديدة وفاحصة لحصاد العمر، لتكون الرواية أقرب إلى السيرة الذاتية...يمكن تتبع تجليات ذلك الوعي داخل النص الروائي في قيام الرواية أساساً على ثنائيتي الحضور والغياب. ذلك أن قلق الكتابة الذي ظهر في البداية ليس إلا صورة لقلق العلاقة مع الحياة بين الماضي والحاضر(التذكر/ والنسيان)(إضاءة وتعتيم).»[2]

اختلفت آراء النُّقَّاد حول الرواية باختلاف زوايا النَّظر والتحليل، يقول"محمد معتصم": «بعضهم رأى فيها إضافة نوعية، وبعضهم الآخر، اعتبرها تلوينا بسيطا على جنس السيرة الذاتية، تدخل فيه اهتمام المبدع/الناقد. الحقيقة أن"لعبة النسيان" قد استفادت من تجربة صاحبها وعمق نظرته إلى سير الحركة الثقافية والاجتماعية والسياسية في المغرب خصوصا والعالم العربي عموما. كما تظهر الرواية ذاتها متابعته للمشهد الثقافي–الدراسات السردية– في أوربا»[3]، وهكذا تكون بمثابة رواية تركِّز على محيط كاتبها وسيرته الذاتية في نسج النّص، فهي«تتأرجح في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والروائية...لا تختلف عن جل الروايات المغربية حتى لا نقول العالمية في انطلاقها من التجربة الشخصية ومن موقع الذات

[1] أحمد الحارثي: قراءةُ محمد شكري، قراءةُ نصوصه، مجلة آفاق، العدد77-78، اتحتد الكتاب المغرب، المغرب، 1 يناير2010، ص52
[2] أحمد العدواني : بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة- النادي الأدبي بالرياض/المركز الثقافي العربي، ط1، 2011، ص390
[3] محمّد معتصم:الشخصيّة والقول والحكي في لعبة النّسيان لمحمد برادة- دراسة نصية تحليلية- مكتبة الرسالة، الدار البيضاء،ط1، 1995،ص06

للإطلال على الواقع بعوالمه وشخوصه لتبني فضاءها الروائي الخاص»[1]، والرواية تقوم على العديد من التقاطبات الثنائية التي شكّلت مدارات اللعب السردي لذلك فإنَّها تستلزم كثيرًا من البحث والتقصّي للوصول إلى حقيقتها.

حازت رواية"لعبة النسيان" بِما تَحْويه من جماليّات فنّية على اهتمام النُّقاد دراسةً و تحليلاً، خاصة فيما يتعلَّق بجزئية البحث عن الذَّات المُتخفيَّة خلف راوي الرواة الذي منحه الكاتب سلطةً كبيرةً، وفوَّضَه ليدلي بآرائه حول الحياة والكتابة حتى كاد يَفضحه في العديد من المرات، ويُذيع سرَّ صلته بالأحداث المرويَّة؛ حيث أنَّ«العلاقة المنسجمة بين الكاتب وراوي الرواة ما تلبث أن تتوتر مع تقدم السرد، ليبدو البعد ما وراء روائي صارخًا في محاولة راوي الرواة تعرية الكاتب، وكشف علاقته بشخصيات الرواية وبالواقع.»[2]

ذَهَب أغلب الدّارسين لربط الرواية بسيرة "محمد برادة"، فرغم اختلاف أحكامهم إلاَّ أنها تكاد تصبُّ في خانة واحدة، وهي أن"لعبة النسيان" ليست رواية فنيَّة تخييلية بحتة، بل إنها تمتح من حياة كاتبها وعائلته حتى وإنْ عَمد إلى إخفائها وتمويهها داخل النص، يقول"وساط مبارك": «رغم التلميحات في صلب النص إلى الفروق البنيوية بين طبيعة الواقع وطبيعة النص(وهذا يجعلنا نتفهم ونتقبل التساؤلات حول ما إذا كانت"لعبة النسيان" سيرة ذاتية"مقنعة". إن المقاربة بين محمد برادة والهادي تبقى مشروعة في نطاق معين، مادام هنالك ميثاق مرجعي يجمع الهادي ومحمد برادة: مسقط الرأس والدراسة في القاهرة وباريس والإنتماء السياسي»[3].

إلى رأي مماثِل يذهب"محمد أمنصور" من خلال تحليله للرواية، وفكِّ نسيجها متتبِّعًا جزئياتها الدقيقة باحثًا عمّا خفي واسْتَتر، إذْ يرى أنّ المتن السردي يخفي ذاتيَّة مُضمَرة بين سطوره، يقول: «يشرع (محكي الأحداث) في نسج اقتصاد سردي تخترقه قرائن تؤشر على استخفاء ميسم الذاتية في خلايا السرد»[4]. ويَخْلص إلى أنَّ الرواية تقوم على لعبة كتابية فنّية تتراوح بين التذكر والنسيان، وبين العلانية والإضمار، وبين الواقعي والمتخيَّل، وتلك اللعبة بمستوياتها الثلاث خاضتها الذَّات التي انخرطت«في لعبة مرايا لانهائية. فهي الوجه وهي القناع».[5]

---

[1] أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1،1993، ص56
[2] أحمد العدواني : بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة- ص393
[3] محمّد معتصم : الشخصيّة والقول والحكي في لعبة النّسيان لمحمد برادة- دراسة نصية تحليلية- ص10
[4] محمد أمنصور : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص92
[5] المرجع نفسه، ص97

وتنبغي الإشارة إلى نقطة هامة، وهي رؤية "محمد برادة" النقدية للرواية لِما لها من علاقة وثيقة بإبداعه ككتاب؛ فقد كان يرى أن الومضات الحياتية الذّاتية تُسهم في إغناء الرواية ومنحها دلالات جماليَّة إضافيَّة؛ إذ يقول: «تكون القراءة أخصب وأغنى عندما نهتم بالفضاء الذي شيَّدته السيرة الذاتية مقتطعةً إياه من زمن وفضاء تاريخييْن عاميْن، وبما تحلينا عليه من وقائع وشخوص تكتسي بالحتم أبعادا أخرى»[1]، ولعلَّ فِكره النقدي هذا جَعَله يطبِّق ما يؤمِن به على رواياته بتضمِينها محطاتٍ من حياته الذاتية.

• **"ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري" لواسيني الأعرج.**

تُدْرَج رواية "ذاكرة الماء"ضمن الروايات العربية التي تجمع بين المرجع الواقعي والتخييل الفني؛ فالعنوان يوحي بوجود الذَّاتِ من خلال فعل التذُّكر(لفظة ذاكرة)، لكنه تذكّرٌ غير ثابت ولا مستقر، فهو يقوم على ذاكرة مائية لا تحتفظ بالأشياء طويلا، فالماء عموماً لا يَحْفظ أي أثر خُطَّ عليه، بل إنه يتحرك ويندثر.

وإذا ربطنا العنوان الرئيسي بالعنوان الفرعي"محنة الجنون العاري" سنكون أمام إيحاء قوي بأن ما سيتضمَّنه المتن هو تعرية تامة لما تحفل به الذاكرة من وَقائع، تقودها رغبة محمومة في البوح تُشبه الجنون. يقول السارد في بداية الرواية موظِّفًا ضمير المتكلّم: «رأيت ذاكرتي وأنا أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة. كنت مترددا بين فتحها أو عدم فتحها. في النهاية صممت على اقتحام سرها»[2]. وقد كان هذا التقديم بمثابة إعلانٍ بأنَّ الرواية ستفتح باب الذاكرةِ على مصراعيه للغوص في سراديبها.

حفلت الرواية بأحداث حقيقية استمدها الكاتب من تجاربه الذَّاتية، وواقع مجتمعه في فترة عرف فيها الوطن حالة استثنائية من الرعب وعدم الاستقرار، ثمَّ صبغها بصبغة التخييل الفني، يقول"شرف الدين ماجدولين" عن الرواية: «...هي نص تراجيدي فاجع عن اغتراب المبدع وحصاره ونفيه الوجودي، وهي سيرة روائية لأقانيم الوطن والحياة والذكاء العام... تحكي الرواية رحلة واحدة من حياة السارد في عاصمة الجزائر، في جو كابوسي مشحون بالخوف وترقب الاغتيال»[3]

---

[1] محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص92

[2] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري- ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية،ط4، 2008،ص17

[3] شرف الدين ماجدولين: الرواية والمنفى وسؤال الغيرية- ذاكرة الماء لواسيني الأعرج- مجلة إبداع، العدد 12-1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ديسمبر2000، ص50

تُصنَّف الرواية على أنها "سيرة روائية" بناءً على ما حوَتْه من إشارات تُحيل إلى المرجع التاريخي الواقعي؛ فالكاتب عبَّر بصدق عن أزمة المثقف الجزائري الذي كان رهينةً للخوف والترقب وتَوقُّعَ الموت في أية لحظة. وخوضُه في المواضيع المحظورة هو الذي دفعه للتّقنُّع خلف راوِيه المثقّف حتى يعرض أيديولوجياته بدلاً عنه، لكنه ظَهر في أحيان كثيرة متداخلاً معه، فانكشفتْ لعبته، خاصة في مواضع التذكُّر التي يقوم عليها النصّ؛ حيث« روى الراوي/الأستاذ الجامعيّ "موح" صراعه مع الموت اليومي وسيرة الوجع الجزائريّ وأحداثاً مؤلمةً وقعت في الجزائر، خلال عدد من جلسات الاستذكار، بأسلوب يتداخل فيه صوت الراوي مع صوت الكاتب.»[1]

تتّفقُ أغلب الآراء حول الرواية على سمة"التضليل الأجناسي" التي طبَعَتْها، وقد كانت فعلاً متعمَّدا من طرف الروائي الذي يتساءل في مقدمة نصّه إنْ كان للماء ذاكرة، وكأنه يناقض نفسه، ويكشف مراوغته، إذْ يقول: «وهل للماء ذاكرة ؟ هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلاته بدون أن تخسر الكتابة شرطها. كُتِبَ داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدنٍ أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءًا من شتاء1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدًا، العالق في الحلق كغصّة الموت والذي لم تستطع الذاكرة لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها، وأُنهي بالجزائر سنة1995»[2].

يرى"عبد الله شطاح" في هذه المقدمة الروائية مراوَغةً وتلاعبًا من طرف الكاتب، وبناءً عليها يورِد رأيه بخصوص تصنيف المتن قائلاً:«يعلن النص توجهه السيري منذ تلك الجملة التي افتتح بها الكاتب مقدمة نصه...معلناً ممارسة المواربة والتخفي بين الحكي الذاتي الذي يمتح عناصره من وقائع الحياة الواقعية، وبين لبوس التخييل الذي يستدرج القارئ ويزج به في لعبة السرد»[3]. ويؤكد الباحث هذا الأمر من خلال تتبّعه ورصده لكل الإشارات الذاتية التي تواجدت داخل المتن السردي، وهي تحيل على المرجع الواقعي خارج النص، كحادثة تسمية الكاتب لبطله باسم"الواسيني"، وذِكْره لابنته "ريما"، ومذكراتها(سلطان الرماد) التي نُشرت فعلاً بنفس العنوان لريما الأعرج .

هذا وقد أقرَّ"واسيني الأعرج" في حوار معه بأنَّه تعمَّد أسلوب **الرواية** كوسيلة تمويهيَّة؛ وذلك من خلال ردِّه بالنفي إجابةً على سؤال مفاده: ما إذا كان تَشابُه الشخصيات والوقائع

---

[1] زهير محمود عبيدات: قراءة في رواية "ذاكرة الماء، مجلة المنارة، العدد01، مج12، 2006، ص175

[2] واسيني الأعرج: ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري- ص09

[3] عبد الله شطاح : نرجسية بلا ضفاف-التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج- ص92

في روايته محض صدفة؛ حيث قال :«إنني أقول(كل تشابه مع...هو متعمد ومقصود) لم أحبب أبدا الصيغ الجاهزة. الرواية هي قبل كل شيء رواية، كتابة وكلمات، إنها دعوة لفك لغز، أو بكل بساطة استفهام.إن جوهر الرواية استفهام افتراضي...في نصي تفاصيل ذاتية ولكنها مقومة بتفاصيل روائية حتى تفقد هويتها كيما تصبح (وهما) صراحا»[1].

بين ثنايا هذا التصريح تتجلى نظرة "واسيني الأعرج" إلى الرواية كحِيلة فنّية أدبيّة ينبغي على المتلقِّي أن يفكَّ رموزها، ويجيب عن تساؤلاتها المضمرة، فهي لا تُقدِّم الأشياء جاهزةً، بل إنّها تضع كل شيء في خانة "المحتمَل" لا "المؤكَّد".

• **روايات "مرزاق بقطاش".**

يرى بعض الدارسين أنَّ معظم كتابات الثورة الجزائرية روائيةٌ سيرية، وهي تُعَدّ شهادة حيّة على الأحداث وما عاشَتْه الذّات الجزائرية الجماعية، فـ«نظرا للآثار العميقة التي خلفتها الثورة التحريرية في نفوس الجزائريين، وخاصة المبدعين منهم، فقد شكلت أهم مصدر للشخصيات الروائية، عبر تقنيات تعبير، ومستويات سرد مختلفة، من أهمها تقنية الاسترجاع أو(فلاش باك)، لعرض واستذكار حقائق حياتية مرت بها الذات الجزائرية، فاستلهمها الروائي بأسلوبه الخاص»[2]. هاهو"مرزاق بقطاش" لايشذُّ عن الجماعة في روايته"عزوز الكابران"؛ حيث يجعل الراوي مثقفًا وكاتبًا روائيًّا ليتمكَّن من نقل أفكاره، وبذلك يتحوَّل من مجرد تقنية سردية إلى ناطق رسميٍّ للكاتب.

في تحليله للرواية اقتطف منها"مصباحي الحبيب" مقطعًا سرديًّا يتداخل فيه السارد مع المُؤلِّف من خلال بعض الإشارات الواقعية الممزوجة بالتخييل، وعلّق عليه قائلاً: «على الرغم من أن الراوي شخصية افتراضية، فإن هناك إيحاء يؤول إلى أن راوي الأحداث هو الكاتب نفسه. (عاودني الحنين إلى مخطوطتي حول العلاقة بين الجريمة والسياسة، ولكن الشيخ نصحني بمعالجة موضوع آخر، و قر رأيي في نهاية المطاف على أن أكتب رواية ترصد كل ما حدث في بلدتنا بدءا من قرار أهلها بالامتناع عن شراء جريدة "الرأي الواحد" إلى الساعة التي جن فيها"عزوز الكابران" أما التاريخ فإنني تركته للمؤرخين). وبذلك يعد النص سيرة روائية أو ذاتية، من منطلق أن الراوي في نهاية المطاف هو الروائي ذاته»[3]، في

---

[1] نقلاً عن: المرجع نفسه، ص100

[2] مصباحي الحبيب: الراوي والمنظور –قراءة خلافية- مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، 21أكتوبر2009، ص36

[3] المرجع نفسه، ص 41

المقطع المقتطَف من الرواية إشارة من الكاتب إلى أنه سيكتب الواقع بشيء من التخييل، بعيدًا عن التقريرية المباشرة، فهي من اختصاص المؤرّخين.

أمّا رواية"خويا دحمان"، فيرى"بوشوشة بن جمعة" أنَّ المتن الحكائي نفسيٌّ ذهنيٌّ يمثِّلُ سيرة السَّارد/ وسيرة مجتمعه الجزائري من خلال التداعي الحر والتذكُّر الذي يُجريه "دحمان" مع ذاته عبر استخدامه لضمير المخاطب أنت، والذي يجعله ساردا ومسرودا في آن واحد، وقد مثَّلت الذاتُ الساردة/ والكاتبة مدارَ الذاكرة، وبؤرة الحكي في هذه الرواية ممَّا جعل الحديث عن التّعالق بين الرّوائي والسّيرذاتي يُشكّل أفق قراءة ممكن لها.[1]

هكذا انطلق أغلب الروائيين الجزائريين من ذات فردية/أوْ جماعية واقعية (تختزن ذكريات عن الثورة وما بعدها) من أجل اخْتِلاق ذاتٍ ثانية مُتخيَّلة تَسرد القضايا الهامّة التي تُؤرقهم وشَعبَهم مُحمِّلين إيَّاها لبطلٍ مُثقَّفٍ –غالبًا– كان بمثابة قناع رمزيّ فَرض نفسه«تحت إلحاح الظروف الاجتماعية والسياسية والنفسية، وإذا كان اللجوء إلى الرمز من دوافعه الاضطهاد والكبت فإن الأديب الجزائري كان من أشد الناس حاجة إلى اللجوء إلى هذا الأسلوب، ولاسيما في فترة الاستعمار الفرنسي الذي كان يفرض على الكلمة قمعا رهيبا.»[2]

• **"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.**

تُعدُّ "أحلام مستغانمي" واحدة من أهمِّ الروائيات العربيات اللَّاتي جَعَلْن مِن ذواتِهِنَّ عنصرًا فاعِلاً ومُهمًّا في العملية السردية، وذلك باستنادِها إلى التجارب الذَّاتية الشخصية، ثم إعادة تركيبها بأساليب فنّية توهيميَّة؛ ففي"ذاكرة الجسد" استندت إلى الذّاكرة، وهذا ما ينكشف من خلال العنوان، يرى"بوشوشة بن جمعة" بأنّها: «تشتغل على الذاكرة بكثافة في إعادة تشغيل التاريخ الفردي والجماعي للأنا الساردة/ والكاتبة في آن»[3]، ذلك أن النص قام على الذاكرة الأنثوية الفردية التي تتكفَّلُ بسرد حياة الذَّات المبدِعَة (تجاربها الشخصية وعلاقاتها)، والذاكرة الجماعية التاريخية التي تخصُّ أحداث الوطن.

إنَّ الكتابة الروائية بالنسبة لمستغانمي وسيلة مُهمّة لقول شيء مُعيَّن عن النفس للآخرين، تقول في"ذاكرة الجسد": «ففي النهاية ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات المعلنة.. لنعلن نشرتنا النفسيّة، لمن يهمّهم أمرنا»[4]. وفي موضع آخر من

---

[1] يُنظر: بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس،ط1، 2005، ص 219،220

[2] جعفر يايوش : الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، ص131

[3] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص68

[4] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص11

الرواية تصرِّح برأيها فيما يخصُّ عَمل الروائي، قائلةً: «الكاتب إنسان يعيش على حافّة الحقيقة، ولكنّه لا يحترفها بالضرورة.ذلك اختصاص المؤرّخين لاغير..والروائيّ الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقيّة»[1].

يَكشف القولان طريقةَ ومنهج "أحلام" في الكتابة ونظرتها لفن الرواية؛ إذْ تعتبرها نشرةً وظيفتها الإعلانُ عن دواخلِ الذّات/النفس، وتغليفها بالوهم والتحايل والتزويق، بدلاً من العرض المباشر الصّريح، فتلك مهمّة المؤرّخ لا الروائي، هذا الأخير الذي عليه أنْ يكذب بصدقٍ مدهش لدرجة الإقناع؛ بمعنى أنه يمزج الواقع(الصدق) بالتخييل(الكذب). وممّا يدعّم هذه الرؤية تصريحٌ لها تؤكِّد فيه وُجوب حضور ذات المبدِع وسيرته في أعماله، إذ تقول: «إنّ سيرة الكاتب لابدّ أن تكون موجودة في أعماله الأدبية وليس خارجها ومساحات الظلّ في حياة الكاتب كالمساحات البيضاء بين جمله...هي أجمل ما يتركه لنا.»[2]

وفي موضع آخر تقول: «فتحت يوما خطأ بابًا كان لابد لي أن أفتحه، وإذا بي أمام نفسي، وإذا بي روائية...الروائي هو الذي لا يتردد في فتح غرفه السرية أمامك، ويجرؤ على دعوتك لزيارة الطابق السفلي في البيت والقبو والأماكن المغلقة التي تكدس فيها الغبار والأثاث القديم، والذاكرة وكل دهاليز النص التي لم تدخلها الكهرباء بعد»[3]. إنّ الكتابة عندها مفتاح للغرف الممنوعة داخل الذّات المبدِعة، والتي لابد من فتحها وإفشاء أسرارها المكبوتة.

مارستْ"مستغانمي" مختلف الخُدَع والمراوَغات الفنية في هذه الرواية؛ حيث تلاعبتْ بزمن الأحداث وسَيرها التاريخي، وسلَّمتْ مُهمّة الحكي لسارد/ ذكر اتَّخذَتْهُ قناعًا، وبذلك أوْقعت المتلقي في بحر من التساؤلات، إذْ لا يُدرِك هل ما يقرأه« رواية امرأة، أم رواية رجل، أم رواية "نظر"، متى كانت أحلام مستغانمي راوية ومتى كانت مَروية، كتبت على لسان رجل»[4]. لقد عمدت الروائية إلى قلبِ الأدوار، ومنحت البطولة لسارد ذكر–وهو أمر لمْ يألَفْهُ القارئ العربي إلاَّ فيما ندر– حتى تُوهم بالقطيعة بين ما يُروى وسيرتها الذّاتية، ويؤكّد "بوشوشة بن جمعة"«تعمّد الكاتبة استثمار العديد من عناصر سيرتها الذاتية في تشكيل عوالم متخيّلها الروائي.وهو ما تتضافر على تأكيده العديد من العلامات النصيّة الدّالة على الحضور المرجعي/الذاتي في ممارسة الكتابة الروائية. فشخصية حياة في رواياتها الثلاث

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص128
[2] نقلاً عن بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص71
[3] نقلاً عن رضوى عاشور: في النقد التطبيقي، صيادو الذاكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص123
[4] أيمن الغزالي: لذة القراءة في أدب الرواية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط 1، 2001، ص58

تحمل الكثير من دلائل التقاطع بين السيرة الروائية/النصيّة، وسيرة مبدعتها»[1]. ومن الإشارات الدالَّة على حضور الذَّات المبدعة في نصّ"ذاكرة الجسد" بقوة، تلك الموارَبة التي اعتمدَتْها الكاتبة وهيَ تُورِد اسم البطلة مُتقطِّعًا حرفًا حرفًا ليكون في النهاية مطابقًا لاسمها الشخصي(أحلام).

• **"يوميّات مدرّسة حرة" لزهور ونيسي .**

اعتمدت"زهور ونيسي"على أحداث الثورة الجزائرية، وتفاصيل الذاكرة الجمعوية، وتجارب الذَّات في بناءِ روايتها"يوميّات مدرّسة حرة" التي شهدت اختلافًا في تصنيفها الأجناسي؛ فقد رأى بعض الدارسين أنَّها تحكي شيئًا من السيرة الذاتية للكاتبة، خاصة وأنها وظَّفت ضمير الأنا، يقول"عيسى فتوح": «بطلة الرواية هي الكاتبة نفسها، فالأحداث رويت بلسان المتكلم دون ذكر اسمه، ولذلك صارت الرواية أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية، وفي الرواية ما كان مستمدا من الذات مع بعض التغيير والتحوير،حيث يمتزج صدق المعاناة بالحرارة والعفوية»[2]

جمَعت الرواية بين التاريخ الثوري والتخييل الروائي، وكانت شخصية "المعلِّمة" هي الفاعلُ في تحريك الأحداث، وقد عمدت الكاتبة إلى تركِها مجهولة الاسم؛ الأمر الذي يطرح الكثير من التساؤلات حول هويَّتِها، وعنها يقول"أحمد دوغان": « شخصية المعلّمة في القصة كانت تفعل الكثير، وجسدت البطل الروائي، أو الدور الفعال للشخصية المحورية في الرواية ولكن السؤال..من هي هذه المعلمة؟..أو الشخصية الرئيسية (يوميات مدرسة حرة)؟..فالحدث جاء على لسان ياء المتكلم.. دون ذكر اسم لصاحبة هذه الشخصية، و لذلك تكون شخصية الأديبة زهور ونيسي هي ذاتها في العمل الروائي، وكثيرا ما كان احساسها يقدمها إلى القارئ بصورة أو بأخرى...وإن استطاعت أن تجسد بشخصيتها بطلة لرواية فنية»[3].

هذا، وقد اعتمدت الكاتبة في مُقدِّمة روايتها خطابًا ملتبَساً يوحي باحتواءِ المتن على شذرات من ذاتِها، وعلى واقع الجزائر بصبغة فنيَّة تخييليَّة، تقول: «"الأشخاص الذين تواجدوا في هذه الأرضيّة التاريخيّة في غضون الحدث ذاته لصفتهم حقيقة وواقعًا، وليس خيالاً أو أسطورة"..ثم تقول (وقد حاولت أن أربط بين الموقف الفني الروائي، وأواجهه بكل صدق،

[1] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص193
[2] عيسى فتوح: أدبيات عربيَّات، سِيَرٌ و دراسات، ج1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1994، ص71
[3] أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية، الجزائر،1982، ص93

وبين تقديم بعض تراث الثورة من خلال إشارات سليمة الهوية، واضحة المقصد قد لاتكون وافية ولكنها أكيدة بالقطع).»[1]

لقد شكّلت الحياة الواقعيَّة مع الذَّات الأنثوية مَرْجَعيْن أساسِيّيْن تمتح منهما الروائية الجزائرية مادتها الحكائية بطريقة فنيَّة مُوارِبة «وهذا ما يكسب حضور نوع السيرة الذاتية رافدا لكتابة المرأة الجزائرية في جنس الرواية أهميته، باعتبار ما ينجزه في مستوى النص الروائي من تواصل عميق بين الذاتي والموضوعي، الشخصي والتاريخي، الواقعي والمتخيّل، وإن بقيت الذات هي موضوع الكتابة مع تمثيل هذه العناصر أوضاعا مفارقة بعض الشيء بالنسبة للذات»[2].

وما قِيل عن الكاتبة الجزائرية ينطبق على نظيرتها في المغرب العربي؛ حيث أنَّ: «الرواية النسائية المغاربية، قناع للسيرة الذاتية تعتمد على البوح بحميمية الذّات وأسراراها»[3]. وهذا الأمر ينسحب من دائرته الضيِّقة ليشمل المرأة العربية عمومًا؛ فهذه الأخيرة جعلت من الرواية فضاءً خصبًا تُفرِغ فيها أحاسيس الذَّات وكوامنها كذاتٍ ملكومة مُهمَّشة تسرد معاناتها تارةً، وذاتٍ متمرِّدة منطلِقةً تعارِض المجتمع الذي يهمِّشها وتُجابِه حدوده تارة أخرى.

• **"جراح الروح و الجسد" لمليكة مستظرف.**

تتركّز تساؤلات المتن السردي النسائي حول الذّات الأنثوية غالبًا، وبخاصة في العمل الأوّل لأنّ كاتبتَه لمْ تتمرَّس بَعْد خطواتِ الكتابة، لذلك هي تحتاج لركيزة تستند عليها؛ فكانت حياتها وتجاربها الذاتية هي الحل الأمثل. والمغربية"مليكة مستظرف" كانت واحدة من الروائيات اللاّتي فَعَلن ذلك، ففي حديثٍ لها عن روايتها الأولى، تقول: «بالنسبة لروايتي: (جراح الروح و الجسد) فهي نسخة من الألم والغضب، ربما الظروف التي عشتها قبل غسل الكلى بالديناليز، وعملية جراحة فاشلة كل هذه الأشياء دفعتني للكتابة، حيث كانت علي ضغوطات، فكان يجب علي أن أفجرها بطريقة، أو بأخرى عبر الكتابة...الكتابة كانت عندي نوعا من المخدر، ونوعا من المهدئ لهذا العالم الذي أعيشه، لأغرق في عوالم أخرى وشخصيات أخرى»[4]. وهكذا شَكَّلت الروايةُ بالنسبة للكاتبة مهربًا ومُتنَفَّسًا يُخَفِّف عنها وطأة القهر والحزن من خلال تحويل ماعاشتْهُ لمادة حكائية أوْ أدوار تُؤدِّيها الشخصيَّات الروائية.

---

[1] أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص95

[2] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص71

[3] الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة- دراسة نقدية في السرد وآليات البناء- دار التنوير، الجزائر، 2012، ص54

[4] نقلاً عن بوشعيب الساوري: رهانات روائية- قراءات في الرواية المغربية المعاصرة- جذور للنشر، الرباط، ط1، 2007، ص33،34

- **الفصل الثاني : تَقَنُّع الذّات المُبدِعة في الرواية العربية.**

رغم وَسْمِ النّص بـ"رواية" إلاّ أن ملامح البوح الذّاتي بادِيةٌ فيه من خلال توظيف ضمير المتكلّم في اعتراف جريء يُنبِّه المتلقِّي مسبقًا بتخطّي الحدود، تقول الساردة: «أحاول الهروب من الماضي غير البعيد...أجده يقف أمامي كغول خرافي يخرج لي لسانه ساخرًا، بكل جرأة...اليوم لملمت ما تبقى من شجاعتي وقررت أن أقول كل شيء بدون خوف أو حشومة...أو عيب...سأحكي بكل جرأة...سموني ما شئتم زنديقة...مجنونة...فما عدت أهتم...لقد طفح الكيل»[1]، قرّرت الساردة ومن خلفها الكاتبة أن تكشف المخبوء بكل جرأة، خاصة وأنَّ سِمة التخفِّي والتقنُّع موجودة لحمايتها؛ حيث ظلّت مجهولة الاسم.

حَكَت الساردة مُعاناتها مع المرض مِن البداية، كما طرقت موضوع الهيمنة الذكورية في مقابل تهميش الأنثى، وهي التجربة التي عايَشَتْها بنفسها في مجتمعها. وقد صاغتْ الكاتبة كُلّ ذلك تحت غطاء رواية فنِّية، لكن«التحققات النصية للكاتبة محيلة بطريقة مباشرة وغير مباشرة في آن إلى سيرتها الذاتية؛ بحيث تحيل الأنا الساردة وحكاياتها الحارقة بطريقة قصدية إلى تفاصيل خاصة من حياة المؤلفة.»[2]

- **"قلادة قرنفل" لزهور كرام.**

يَطغى حُضور الذَّات وصوتها في رواية "قلادة قرنفل" لزهور كرام، وقد كان هذا الحضور متوارياً خلف حُجبٍ ورموز عديدة؛ يقول"الأخضر بن السائح": «ممّا زاد في جمال هذه الرواية التوسّل بتقنية(القناع)، وتفكيك الشخصية، من خلال لعبة(الضمائر النحوية)...من جهة أخرى نجحت المؤلّفة في تطوير الحدث الأساسي النامي في الرواية باعتماد الجملة الايحائية المجنّحة»[3]. هكذا إذًا، حرّرت الكاتبة عوالمها الدّاخلية مازِجة الواقعي بالتخييلي، متخفِّيةً بعدة أقنعة تمثَّلت في إدراج النص المنتَج ضمن فن الرواية، وتنويع الضمائر التي تُحرّك عجلة السرد، إضافة إلى اللغة الإيحائيَّة الترميزية.

إنّ مثل هذه الألاعيب السردية تُعتبَر حجابًا رقيقًا لتَراوُح هذا النص بين الرواية (التخييلية) والسيرة الذاتية(المرجعيَّة)، وترجمةً لمحاوَلة الكاتبة في«أن تخرج من عباءة"السيرة الذاتية" إلى"كتابة الرواية" بعناصرها الفنية والبنائية، وبتقنيات السرد الحداثي، من خلال

---

[1] مليكة مستظرف: جراح الروح والجسد، منشورات إكسون، القنيطرة، ط1، 1999، ص06

[2] عبد المنعم الشنتوف: الهامش وتمثيلاته في المتن السردي لمليكة مستظرف، مجلة نزوى، العدد68، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، أكتوبر2011، ص287

[3] الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة- دراسة نقدية في السرد وآليات البناء- ص269

الإسقاط الفني والترميز والاسترجاع»[1]، مُغلِّفَةً حضور الذَّات فيها بالتّمويه والغموض ممَّا جعل الرواية مَحطَّ قراءات أجناسية مختلفة إلاَّ أنها تكاد تشترك في تأكيدِ اعتمادِ الروائية على حياتها من أجل صياغة عملها الفنّي المتخيّل.

• **"حكايتي شرح يطول" لحنان الشيخ.**

حازت رواية "حكايتي شرح يطول" لحنان الشيخ على اهتمام واسع من طرف الدّارسين الذين تناولوها من عدة زوايا، خاصة فيما يتعلّق بإشكالية التجنيس؛ فالكاتبة أدْرَجَتْ نِتاجها الأدبي ضمن فنّ الرواية، لكن العنوان والمتن الحكائي يقولان غير هذا. وقد ذهب الكثيرون إلى القول بأنّ النّص المنجَز هو سيرة ذاتية كُتِبت في قالب روائي متمثِّلةً في سيرة الوالدة كموضوع رئيسي للحكاية، منضافةً إليها سيرة الكاتبة التي«تؤسس وجودها الفعلي على مستوى النص، من خلال إفرادها لفصل كامل تحت عنوان"حنان".»[2]

صُنّف المتن السردي "حكايتي شرح يطول" ضمن خانة"السيرة الروائية" لأنه يتراوح بين الكتابة السيرية/الشخصية، والكتابة الروائية/التخييلية، وإنْ اتّخذ من جنس الرواية قالبًا له إلاّ أنه محكيٌّ ذاتي يمتاز بـ«بروز الذات الساردة من خلال ضمير المتكلم ورؤية السرد، فأفعال الذات السيرية، تنحو منحى السرد، وتتجسد من خلال الأفعال(الماضي، المضارع) التي تدور حول فضاء الذات الساردة، وتتمثل في: سميتكِ، خلقتِ، جعلتِ...يخنقني، أتخبط، أضحك»[3]، وقد كانت الوالدة موضوعا سرديًّا فاعلاً تُخاطب الابنة/ المؤلِّفة خارج النص وتقصّ عليها سيرة حياتها.

زيادةً على ذلك، يتحقّق شرط التطابق الاسمي بين الكاتبة وشخصية"حنان" في المتن السردي التخييلي، وأيضا تتقاطع العديد من الأحداث الحقيقيّة للروائية مع الأحداث المرويّة. يرى "محمد برادة" أنّ الرواية سيرة ذاتية مزدوجة مضاعَفة لأنّ من تحكي حياتها ليست هي مَن كتَبَتْها، والتي تكتُبها لا تكتفي بالنقل بل تضيف من ذاكرتها ما اختزَنَتْه عن أمها، وتجعل صوتها يندسُّ في ثنايا محكيات الأم، وقد أتى شكل"حياتي شرح يطول" متميّزا عن شكل السيرة الذاتية المألوف، وذلك من خلال امتزاج الشفوية بالكتابة وتداخل حياة الأم صاحبة

[1] الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة- دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، ص59
[2] ساميا بابا: مكوّن السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2012، ص94
[3] المرجع نفسه، ص118

السيرة بمسار ابنتها الكاتبة، لنكون في النهاية أمام كتابة تنبني على تلفّظ، على محكيات شفوية تخضع للتحوير والتخييل والسرد الروائي.[1]

✓في الأخير يُمكن القول بأنَّ التجارب الذاتية الشخصية قد استُثْمِرَت في الرواية التخييلية العربية بطرقٍ شتى منتِجَةً نصوصًا تتراوح بين صراحةِ الجهر وغُموضِ الإضمار؛ فَعُدَّت بهذا النَّهج الذي سَلَكَتْهُ مِن أرقى النصوص فنيًّا. لذلك انكبَّ عليها النُّقاد والباحثون دراسةً وتحليلاً من أجل تتبّع أثرِ الذَّات المبدِعة وجَمعِ ما تناثر منها أثناء عمليَّة الكتابة، ومقارنته بالمرجع الواقعي.

وقد كان التركيز على تلك المُتون السردية التي يُقدِّمها كُتّابها على أنها"روايات تخييلية"، بل إنّهم يفضّلونها عنْ تلك التي تُعلن ميثاقًا توثيقيًا من البداية، يقول"عبد الله إبراهيم": «إن حضور المؤلّف في نصّه الإبداعيّ، أمر تتباين حوله التصوّرات، وتتغير المواقف بحسب الظروف الخارجيّة التي ترافق القراءة... وإذا كان حضور المؤلّف وأفكاره يعدّان دلالة لها قيمة نوعا ما، فقد أصبح احتجابه الآن هو الأمر الذي تدعو إليه القراة النقدية»[2]. وهذا الاهتمام بالعلاقة بين الذّات المبدِعة ونِتاجها الأدبي تَزايد خلال السنوات الأخيرة بعد تكاثُر النصوص الروائية المُحْتفية بالذّات.

[1] يُنظر: محمد برادة: الذات في السرد الروائي –قراءة في 40 رواية- ص43، 46
[2] عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة2 –الأبنية السردية والدلالية- ص63

• **<u>ثالثًا – " تيمة الذّات " في السّرد النسائي</u> :**

هناك فكرة قائمة في النّقد الأدبي مفادها أنَّ: «أية مناقشة للجنوسةgender والجنس الأدبيgenre تطغى عليها الحاجة إلى علاقة النساء الخاصة بالرواية»[1]. بمعنى أن أية دراسة موضوعها "قضايا الجنوسة والجنس الأدبي" تفرض التطرُّق لجزئية الارتباط الوثيق والحميم بين الأنثى/الكاتبة والسرد الروائي منذ، فهذا الأخير يُتيح لها حرية البوح بمكبوتاتِها الداخلية والتّنفيس عنها كما يُمكّنها من إثبات ذاتها.

بالكتابة تنقل المرأة مكنوناتها من"**الذّات**" النفسيّة الداخلية لتتشاركها مع الآخرين، وتُثبت وجودها كفاعل اجتماعي، تقول"جولييت ميتشل *J.Mitchell*" في مقالها"الأنوثة والسردية والتحليل النفسي":«الرواية هي المثال الأولي على الطريقة التي تبدأ بها النساء بخلق أنفسهن كذوات اجتماعية»[2]. والرواية لمْ تصل إلى هذه الدرجة من الأهمية بالنسبة للأنثى إلاّ بعد مرورها بعدّة مراحل متعاقبة؛ فهناك«طور مديد من محاكاة الأنماط السائدة من التراث المهيمن...طور الاحتجاج...وأخيرا يوجد طور اكتشاف الذات، التفات نحو الداخل...بحث عن الهوية.»[3]

تؤكِّد الدراسات النقدية المختلفة أن أيّ إبداع أدبي يكتسب بعضًا من سِمات الذّات التي تُبدعه، وإبداعُ المرأة تُميِّزه بعض الصفات التي تولَّدت بالموازاة مع خصوصيات الذَّاتِ الأنثوية النفسية المختلفة عن خصوصيات الرجل. تقول"باتريسيا ماير سباكس*P.M.Spacks*" في كتابها"المخيّلة الأنثوية" أنه«(لأسباب تاريخية يمكن تحديدها بسهولة، انشغلت النساء بشكل مميز بقضايا أكثر أو أقل هامشية بالنسبة إلى الهموم الذكورية، أو كانت على الأقل منحرفة قليلا عنها. فالفروق بين الانشغالات والأدوار الأنثوية التقليدية والانشغالات والأدوار الذكورية تنتج اختلافاً في الكتابة الأنثوية). وقد بدأ نقاد كثيرون آخرون يتفقون على أننا عندما ننظر إلى الكاتبات مجتمعات يمكننا أن نرى متصلاً تخيليًا وتكرارًا لأنماط وثيمات ومشاكل وصور معينة من جيل إلى جيل»[4]. هكذا إذًا، وعلى مستوى العالَم تتكرّر تيمات معيّنة في المتون الروائية النسائية، ويمكن القول بأنها تنحصر فيها؛ إذْ لا يُمكن تواجدها داخل كتابات الرّجل انطلاقًا من تلك الفروق الثابتة بين الجنسيْن على كافة الأصعدة.

---

[1] ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن/ رنا بشور، ص221
[2] المرجع نفسه، ص239
[3] المرجع نفسه، ص29
[4] المرجع نفسه، ص27

نَتَج التميّز الذي يُغلّف السرد النسائي عن اختلافِ الرؤية التي تنطلق منها الأنثى خلال عملية الكتابة والغايةِ التي تبغيها من ذلك؛ حيث هيْمن خطاب الذّات الأنثوية، وأصبح مَيْسمًا ثابتًا ومتكرّرا في نصوصها ممّا جعل«الكتابة النسائية ميّالة إلى الكتابة السيرذاتية حيث تجد الذات متنفّسا لها وتبوح وتعترف بكل ما كانت تحس به من ضيم ومن ضيق في كنف القبضة الحديدية»[1].

كانت الأنثى الكاتبة أكثر استحضارًا لتيمة الذّات، لكنّه استحضارٌ مُقنَّع غالبًا اعتمد على"مخاتلة الرواية" التي لم تنجحْ في الإخفاء الكُلّي للذَّات الأنثوية، فقد ظَلَّتْ هذه الأخيرة تُلوِّح بحضورها في ثنايا النص ممّا أدَّى في كثير من الأحيان لِأَنْ تُقرأ «النصوص االروائية النسائية كنصوص سير ذاتية، وليس كنصوص متخيّلة وإبداعيّة إلى حدّ كبير.»[2]

تشتغل تيمة الذّات الأنثوية بصفة نشيطة في الروايات العربية النسائية؛ فهي المُنطلق وهي المنتهى، تُحرِّك السرد وتَحكُمُه، وبذلك« تبقى المرأة بين حدود الذات، وتخوم الكتابة، وحين تكتب نصّها، تكون قد كتبت ذاتها، هذه الذّات التي تتحوّل إلى علامة أنثوية جاذبة مستقطبة لجميع المحاور الأخرى»[3]، وهذا كلّه يتمّ عبر آليات اشتغال خاصة صَبغت الإبداع النسائي بروح الأنثى الكاتبة وطبيعتها.

في تِعدَاده لأبْرز الخصوصيات التي تُميِّزُ النصوص الروائية النسائية يؤكِّدُ"بوشوشة بن جمعة"على سِمة الذَّاتية، قائلاً: «الاشتغال المكثّف على لغة البوح التي تضفي على الخطاب الروائي شكل المناجاة والاعتراف، من خلال مكاشفة الذات الكاتبة لذاتها كأنثى وتعريتها لأشكال وجعها الأنثوي: المعيش والحلمي، الواقعي والمتخيّل، الكائن والممكن، ممّا يعللّ هيمنة الطابع الذاتي على هذه اللغة، من خلال استخدام الذات الساردة/ القناع الشفيف– في الأغلب–للذات الكاتبة لضمير المتكلم، واستثمار تقنيات الحلم والاستيهام والتداعي والاشتغال المكثّف على الذاكرة»[4]. إذًا، تتجلَّى خاصية الذَّاتية في كتابة الأنثى من خلال إغراقِها في البوح الذَّاتي واعتراف الذَّات للذَّات، وسردها لعوالمها المختلفة : الواقعية والوهميَّة التخييلية، بالاستناد إلى ضمير المتكلِّم الذي يوحي بحضور الذَّاتِ المبدِعة رغم تقنُّعها بالساردة، أو بتقنيّات تمويهيَّة أخرى.

---

[1] محمد معتصم : المرأة و السرد، دار الثقافة ، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص07
[2] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص103
[3] الأخضر بن السائح : سرد المرأة وفعل الكتابة- دراسة نقدية في السرد وآليات البناء- ص100
[4] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص100

لقد مثّلت الكتابة النسائية تنقُّلاً دائمًا بين محطَّات الذَّات، وغوصًا في خبايا الذّاكرة المثقَلة بأحمالٍ عالقةٍ ترغب الروائية في التخلص منها، ولذلك كثيرًا ما تُوظِّفَ المجاز اللغوي برموزه وإيحاءاته المتعدّدة، ومعانيه البعيدة بفضل ما يوفِّرُه للذَّات من غطاء ساتِر، يقول "بوشوشة بن جمعة": «ينضاف إلى استخدام المرأة الكاتبة القناع، التجاؤها إلى أفانين من الحيل الكلامية لكي تصوغ جوانب من سيرتها الذاتية، كالمجاز والاستعارة والتورية، وذلك استنادا إلى"أفق تخيّلي هو إلى الخطاب الروائي المتنوّع أقرب منه إلى الميثاق السيرذاتي الأحادي الاتجاه»[1]؛ بمعنى أنها تنقل بعض عناصر سيرتها الذاتية من دائرة العالم الدّاخلي إلى دائرة المتخيّل الروائي اعتمادا على لغة الإيحاء والرمز.

طُبعت اللغة السردية النسائية بطابع خاص، وامتلكت الكاتبات العربيات معجمًا لغويا خاصًا بهنَّ يغلب عليه المجاز الحامِل لدلالات بعيدة وهموم مشتركة؛ حيث يجد المتلقّي للنصوص الروائية النسائية ألفاظًا ورموزًا معيَّنة تكاد تتكرر في كل المتون، فـ«من اللافت للنظر أن صور الباب المغلق أو المفتوح، والمزلاج والقفل والمفتاح، والقبو المظلم أو المشرع للضوء والشمس، وعين الشمس والبحر تتكرر في نصوص الكاتبات وتشكل مجازًا دالاً على الوعي بالحدود المفروضة، وضيق الحيّز، والرغبة في التحرر والتوق إلى الفضاء المفتوح.»[2]

إضافة لهذا هناك ميزة أخرى نتجتْ عن تدخّلِ الذات المبدِعة والاختلاطِ الأجناسي، وهي تتمثّل في تلك المقاطع الشعرية التي تغزو السرد النسائي، وهذا ما ذهب إليه"محمد برادة"؛ إذْ يرى أن كتابات المرأة«تأخذ شكل دوائر شذرية ومقطوعات شعرية "تقفل" الفقرات السردية الطويلة التي تحيّن التذكرات، وتستبطن لحظات ماضية على ضوء التحول الراهن للذات الراصدة، وهي ليست ذاتا منغلقة على أعماقها، "حدودها" بل هي راصدة، رائية لما ولمن حولها.»[3]

إنَّ النزعة الذاتية التي تُحيط بالرواية النسائية تتبدَّى أكثر من خلال الساردة أو الشخصية المركزية في النص؛ فهي بمثابة تجسيدٍ لذاتِ الكاتبة المتوارية خلفها؛ حيث عمدت الروائيات العربيات ودَأَبْن على إسناد دور البطولة لذاتٍ أنثويَّة تتقاطع مَعهن في الخصائص المادية والمعنوية، فـ« في نتاجهن دوما بطلة. دوما متوترة. دوما تطالب بحقوقها..دوما تكتب عن

[1] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص72،73
[2] رضوى عاشور: في النقد التطبيقي -صيادو الذاكرة- ص123
[3] محمد برادة : الذات في السرد الروائي- قراءة في 40 رواية- ص11

تجاربها»[1]. تلك البطلة تُمثِّلُهن أصدق تمثيل، فتغدو مرآةً تسمح لَهُن بالوقوف أمامها ومخاطبة النفس ومناجاتها، والاعتراف بها ولها بيُسرٍ وسهولة، ولهذا فـ«إنّ صلة الرحم لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن، وعنصر السيرة الذاتية سافر الحضور والغناء الوجداني الرومانتيكي دائم الدفق وبقعة الضوء مركزة على شخصية الكاتبة – البطلة»[2].

هكذا سيطرت الذات الأنثوية على المتن السردي بكَوْنِها ذاتَ تلفُّظٍ، وذاتَ مَلفوظٍ معًا تلعب كل الأدوار؛ فهي الكاتبة، وهي الساردة، وهي البطلة، وهي موضوع السَّرد ومادته الحكائية، يقول"عبد الله الغذّامي": «جاءت المرأة لتكون هي المؤلف وهي الموضوع، هي الذات وهي الآخر. وإذا ما كتبت المرأة عن المرأة فإن صوت الجنس النسوي هو الذي يتكلم من حيث إن الكتابة ليست ذاتًا تميل إلى فرديتها ولكنها ذات تميل إلى جنسها»[3].

في هذا السياق يُورد"بوشوشة بن جمعة" خصوصيات عديدة، رأى فيها سماتٍ تَحْكم الإبداع الروائي النسائي الجزائري، وهو ماينطبق على روائيات الوطن العربي كله، فبالإضافة إلى سِمة **الذَّاتية** التي لا غُبار عليها ذَكَر خصائصَ أخرى–ماهي إلاّ مُحصّلة لتلك السِّمة– وقد تمثَّلت فيما يلي: « إيثار البساطة في نظم الكلام، إضافة إلى سرعة إيقاع الكلمات ودفق الجمل القصيرة...التي تنسحب أحيانا فاسحة المجال إلى نوع من كتابة البياض تعبر عنها علامات تعجب أو استفهام أو نقاط متتابعة، مما يسم لغة الكتابة بالانفعال بحالات وجدان المرأة الكاتبة وهي تمارس فعل الكتابة. ومن علامات الانفعال تقطع العبارة بانعدام الروابط و تسارع الوتيرة والترجيح الغنائي»[4]، ويضيف خاصيةَ قِصر النفس الروائي لدى بعض الكاتبات اللواتي اعتمدن في انبناء نصوصهن على شخصية مركزية واحدة تتقاطع مع مُبدِعَتها ممَّا يُعلِّلُ تداخل الميثاقين الروائي والسيرذاتي[5].

إنَّ المُتتبِّع للروايات النسائية المُحْتَفية بالذَّات الأنثوية يجدها تَحْفل بعلامات الوقف خاصةً نقاط الحذف الثلاث(...)التي تعني تَوقُّفَ السّرد للحظات، إضافةً إلى مساحات البياض، وسيطرة الجمل القصيرة التي تُوحي بشعريَّة السرد واندفاع السَّاردة وانشطارها، وهناك من يرى بأنَّ هذه العلامات تدلُّ على لحظات توتُّر وانفعال تَمرّ بها الذَّات المبدِعة.

---

[1] رشيدة بنمسعودة : المرأة و الكتابة ، سؤال الخصوصية / بلاغة الإختلاف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002، ص80
[2] المرجع نفسه، ص94
[3] عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللغة، ص 210
[4] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص99، 100
[5] المرجع نفسه، ص105

يتَّفقُ أغلب النُّقاد والدارسين على وُجود نقطة ثابتة في الروايات النسائية؛ وهي تمركز السرد حول الذَّات الأنثوية والدورانِ في فلَكِها. يؤكّد"سعيد يقطين"هذه الفرضيّة مُشيرًا إلى بعض الميزات المتفرِّدة للكتابة النسائية، ويرى بأن الاختلاف يتركز في:الجنس،إدراك الجسد، التجربة، اللغة، وملامح هذا الاختلاف تتجسَّد من خلال النقط التالية: أنّ الوظيفة الأولى للكتابة الأنثوية هي التواصل، وتفجير الكلمة المتحررة في الصمت، أو التي تمارس نوعا من الثرثرة المقبولة، ثم التأكيد على الخصائص التالية: العفوية والمباشرة، والاستعمال العادي للكلمة، البعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح[1]. ليضيف بعدها أهمّ الاستخلاصات والنتائج العامة بعد الدراسة والتطبيق تركيزًا على النص في حدّ ذاته :

- ✓ إن النساء يكتبن بطريقة أكثر عفوية وحدسية.
- ✓ إن الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة، وهكذا يصبح النص والبطلة و الأنثى فيه امتدادا نرجسيا للمؤلفة.[2]

وهذا الرأي يتّفق مع ماذهب إليه"محمد معتصم" في حديثه عن الخاصيّتيْن معًا؛ حيث يقول عن خاصيّة الذاتية: «ومن الجماليات الفنية في السرد النسائي العربي حفر المرأة في داخل وباطن النفس البشرية وفي ثنايا الذاكرة»[3]، وفي موضع آخر يقول عن خاصية العفوية/ الحرية: «فالمرأة الكاتبة تنطلق من ذاتها لا من المعايير. ومن ثمة جاء الحديث عن الصدق الأدبي، واللغة الشعرية والموضوعات الجديدة، والرؤى المغايرة، والإسقاط، والتباس التداخل بين الذاتي والموضوعي، والكتابة السيرية. إنها عناصر تميِّزُ الكتابة لدى المرأة، وتوافق حساسيتها.»[4]

✓ يمكن القول بأن الروايات النسائية على اختلافها اكتسبتْ جملةً من السِّمات المشترَكة مردُّها اجتماعُ الكاتبات«على الوعي بخصوصيتهن كنساء يعانين بدرجات متفاوتة من القهر والتهميش. تتعدد وتتباين مفاهيم الحرية لدى كاتباتنا العربيات، ولا ينفي هذا التعدد وجود مشتركات وهواجس ملحّة تشي بقدر من التشابه»[5]، كان سببُها الرئيس هيمنة الذّات الأنثوية بتفاعلاتها المتشعّبة على بساط المتن السردي الذي كاد ينقلبُ بناءً سيرذاتيًّا.

---

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة -الوجود و الحدود- الدار العربية للعلوم ناشرون،منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط ،ط1، 2012، ص206

[2] المرجع نفسه، ص207

[3] محمد معتصم: المرأة والسرد، ص11

[4] المرجع نفسه، ص133

[5] رضوى عاشور: في النقد التطبيقي - صيادو الذاكرة- ص117

• **رابعًا – القناعُ وخرقُ "المسكوت عنه" في الرواية العربية .**

تنطلق العملية الإبداعية من الواقع تلتقط منه البذور الأولى لتَشَكُّلِها، وتنسج منها نصًّا أدبيًّا روائيًّا مُحكَمًا، ومكتمِلَ النُّضج، لكن«عملية الإبداع الروائي تقتضي حذفا وتعديلا وإضافة وتغييرا وتلوينا خاصا لمكونات النص»[1]، فهي لا تنقل الواقع بحرفيَّته، وليست كلُّها تَجرأ على طرق أبواب المواضيع الممنوعة، بل إنَّها تتراوح بين روايات مراوِغةٍ خجلى، وأخرى كاشفة جريئة. تبعًا لهذا نجد نمطَيْن من النصوص، تتراوح بين الهمس والضجيج :

«1–هناك نص لا يعطينا إجابة قاطعة/ قطعية. إنه يمتلك حضورًا فاعلاً في التاريخ، وهو أيضًا يحرض القارئ على تعميقه، وتكملة نقصه. فهو بقدر مايعطي إجابات، ينتظر أسئلة...إنه يعبر عن حاجته إلى من ينيره أكثر. ويساهم في إغنائه...

2– وهناك نص يمنح نفسه حضورا نصوصيًا، سلطة آمرة، فاعلية حضور مطلقة. إنه نص يتكلم، يوزع أوامر، لا يعترف بالأسئلة التي تهدد أمنه الوهمي/ الموهوم...»[2].

انطلاقًا من هذَيْن التَّصْنِيفَين يكتسب مصطلح "**المسكوت عنه**" مَعْنَيَيْن يخْتلفان بحسب الرؤية وزوايا النظر؛ المعنى الأول –وهو الشائع– يتمثَّل في المواضيع المسكوت عنها اجتماعيًا، لكنها مع الرواية صارتْ مُمْكِنَة التداول خاصة بعد أنْ«أصبح السرد محوراً مركزياً من محاور الجدل الثقافي وأداةً للكشف عن ماهو مغيب مسكوتٍ عنه في حياتنا وثقافتنا»[3]. أمَّا المعنى الثاني فيرتبط بالمسكوت عنه كفراغٍ نصِّي يُعوّض لحظات الصمت والحذَر التي خلَّفَها الكاتب أثناءَ السَّرد في ظلِّ وجودِ مفاهيم سلطوية تَعْمل على التَّغييب والتَّصميت، وقَمْع الذَّات وشَلِّ مُحاولاتِها التحرُّرية.

---

[1] أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، ص70

[2] إبراهيم محمود : جماليات الصمت- في أصل المخفي والمكبوت- ص187

[3] فاضل ثامر: المقمُوع والمسْكوت عَنهُ في السَّرْدِ العَرَبيّ، دار المدى للثقافة والنشر،دمشق، سورية، ط1، 2004 ، ص05

1. تمظهرات خرق "المسكوت عنه" في الخطاب الروائي العربي.

يُعَرَّف مصطلح "**المسكوت عنه**" عمومًا بأنّه« جملة من المواقف والسلوكات والآراء... التي نصادفها في مجتمعاتنا العربية ولا نجرؤ على المساس بها أو انتقادها»[1].إذًا يتجلَّى "**المسكوت عنه**" في مجموعة من القضايا التي حدَّدها المجتمع، وتواضَع على أنَّها من الممنوعات/المُقدَّسات التي لا يُسمَح بالمساس بها أو انتهاكها. هذه القضايا تتدرج ضمن ثالوث مُحرَّم أطرافُه الرئيسية هي: (السياسة، الدِّين، الجنس)؛ مُشكِّلَةً "مَحاذِير" تُعدُّ الكتابةُ عنها نوعًا من الخطيئة أوْ مغامرة غير محمودة العواقب، لأنَّ تلك المواضيع هي من الطابوهات المُقدَّسة المُنزَّهَة عن التداول العَلني، لكن ورغم ذلك خاض فيها الكثير من الروائيين، وتعمَّقُوا في تفاصيلها وحيثيّاتها.

ليس"المسكوت عنه" وليد العصر الحديث، بل إنه مفهوم قديمٌ ضاربٌ في التاريخ والتراث. والسّرديات العربية القديمة حاولتْ خَرْقَ المسكوت عنه بطرق مختلفة مُعلَنة ورمزيَّة، فمثلاً «كتاب "ألف ليلة وليلة" قد رويت حكاياته جميعها ليلاً، لتبقى سرًا لا يباح لأحد سوى الملك. فشهرزاد تعلم أن حكاياتها غير مباحة، لكونها تتعلق بالمنطقة المسكوت عنها، فتصمت قبيل شروق الشمس، وتعلق الحديث إلى الليلة الموالية، لأن المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من الفضائح لا فائدة منها»[2]، وهكذا حاز الليل(زمنُ الحكي) رمزية معيّنة في تلك القصص؛ فهو ستَّار للعيوب وحِجابٌ تختفي خلفه الساردة.

• بِـفِعل الكتابة تحوَّلت قضايا"**المسكوت عنه**" من عالم الطابوهات الممنوعة إلى عالم الكشف والفضح، والتفكير الجماعي المُعْلَن بواسطة الخطاب الروائيِّ الجريء، لكن هذا الأخير كثيرًا ما وجدَ نفسه في قفص الاتِّهام عُرضةً لمقص الرقابة، الحَظر، أوْ المنعِ مِن مختلف الجِهات الرسمية؛ فـ«الكلام في موضوعات الجنس والدين والسياسة، مازال في بلداننا العربيّة كلامًا محظورًا بهذه النسبة أو تلك. ومازال الكثير من الكتب التي تتناول هذه الموضوعات يمنع حتّى في حال توسُّله المتخيَّل الرّوائيّ. ومازالت أحكام النفي والقتل والاعتقال تصدر بحقّ الكثير من الكتّاب والأدباء.»[3]

---

[1] سالم المعوش: الروائي أمين الزاوي وإعلانات المسكوت عنه-دراسة في أعمال الروائي الجزائري الدكتور أمين الزاوي- دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 2012، ص08

[2] عبد الله إبراهيم: السرديّة العربيّة الحديثة (2) –الأبنية السردية والدلالية- ص315

[3] يمنى العيد : فنّ الرواية العربيّة بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، ص73

إضافة إلى ذلك هناك سلطة الرقابة الداخلية التي تحكُم المبدع وتوجّهه؛ إذْ«لا تقف حدود حرية التعبير في تعالقاتها مع انعكاس السلطة في الأدب عند حرية الكلمة أو الرقابة الرسمية، بل تمتد إلى المخفر الداخلي في ذات المبدع نفسه، وانعكاسه في أدبه بعد ذلك»[1]، وهكذا تتجاذب النصَّ المكتوب أطرافٌ عديدة تُضيِّق الخناقَ عليه، وتحاكمُه من جوانب لاعلاقة له بالأدب أحيانا، فهي قد تُشرِّح مضامينه، وتَدْرُسُ كيفيَّة تناوله للخطوط الحمراء الممنوعة(السياسة، الدِّين، والجنس) على ضوء قوانين السلطة السائدة.

هذه الحُدود المفروضة على المؤلِّفين دَفَعَتْهُم ليبتدعوا أساليب وتقنيّات تُمكنّهم مِن الكلام والنقد بأريحيّة. وقد كانت هناك–على مرِّ العصور–فئَتَيْن اثنَتَيْن: فئة تستسلم للضغوطات، لا تَعْرِض كتاباتِها المباشرة الفاضحة المُعرّية للواقع، بل تَرضى بالمُهادَنة والصمت، أمَّا الفئة الثانية فقد سَبح كُتّابها ضد التيّار، ولم يرْضوا بالرّدْمَ أو الموتَ لأفكارهم، وبدلاً من كَفن الصَّمت نجدهم يلُفُّونها بحُجبٍ ساترة يُخْفون خَلْفَها ما قد يُعلِّقُهُم على مشاجب المساءلة والاتّهام، وهكذا تُكْتَبُ الحياةُ مِن جديد لآرائهم حتى وإنْ كانت كانت مُغلَّفة مُقنَّعَة– نصف ظاهرة. إنَّ التَّقنُّع أنْسب حلٍّ في ظلِّ الظروف المُحِيطة بهم؛ فإذا كان« إخفاء الحقيقة مشكلة وإفشاءها مشكلتين فإن أنصاف الحقائق هنا أسهل من قولها كاملة أو من إخفائها لأنه يعطي مساحة أوسع للتحرك والتأويل والتبرير.»[2]

بالتقنّع حازَ الكاتب العربي شيئًا من الحرية لِطَرْق المواضيع التي يريد، فَأصبح يَصُول و يَجُول داخل الممنوعات والمحاذير، يتخطَّى الحدود ويكسر حواجز الصمت مرتاحًا، لا يُلقي بالاً لِما سيُقال من ورائه خاصة وأنّه مستعد لأية مواجهة أو محاولة اتِّهام، وأقلّ ما سيردُّ به هو الإنكار؛ فينفي علاقته الشخصية/الذاتية بما كُتِب هنا وهناك واثقًا من ربح المعركة، لأنّه لم يترك خلفه أثرًا صريحًا يُدينه خاصة وأنه اعتمد الفنَّ الروائي الذي لا يُمكن التَّحقُّق من أحداثه، أو الجَزم بصدقها مهما بَدَتْ حقيقية –مقارَنةً بالمرجع الواقعي–.

لقد تفنَّنت الرواية العربيّة في تعرية المستور موظِّفةً الرَّمز لاختراق المحظور الجنسي، الاجتماعي، السياسي والديني مستثمرةً القناع بأنواعه المختلفة، وبذلك أصبح وسيلةً للكشف والفضح أكثر منه وسيلة للاختباء. والكتابة في المحظور ليست أمرًا عبثيًا، أو مغامرة

[1] عبد الله أبو هيف: الإبداع والسلطة في الثقافة العربية، مجلة التراث العربي، العدد116، سوريا، أكتوبر 2009، ص285

[2] نصير عواد : إعادة إنتاج الحادثة-دراسة تطبيقية في الكتابة السيرذاتية- دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،2009، ص90

مقصودة لذاتها، بل إنّها محكُومة بغاية عظيمة، وهي كسر حواجز الصمت وتخطّي الوضع الراهن وتعديل اختلالاته، إنها محاولة للإصلاح والتنوير.

يرى"محمد برادة "أنّ تِيمات "الجنس والدين والسياسة" حظيت باهتمام الروائين منذ قرون، لكن النصوص المعاصرة أضْفَتْ عليها أبعادًا دلالية مختلفة[1]، وهو رأيٌ توصَّل إليه بعد تتبُّع مراحل تطوُّر الخطاب الروائي العربي راصدًا أهم تغيّراته وتحوُّلاته فيما يخصُّ طريقة تناوله لمواضيع الثالوث المحرم، حيث انتقل من السكوت/التصفيق المُهادِن إلى الرفض والمواجهة، وهكذا ابتعدت الرواية العربية شيئًا فشيئًا عن النصوص المُدجَّنة المُرَوَّضة وأسهمتْ في «إضاءة هذه المناطق الحساسة التي يحرص الماسكون للسلطة عادة، على تسييجها وإيهام الناس بأنها في حِرْز مصون، تخضع دومًا للتقاليد والتعاليم الموروثة...لكن الرواية التي تعرف كيف تندس بين كتلة الواقع الظاهر، وثنايا شروخ الذات والعلائق، استطاعت أن تتغلغل إلى هذه المناطق المحرمة لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة بين المُعلَن عنه المعتمِد على اللغة الآمرة، والمسكوت عنه، المهمَّش الضارب بجذوره في أعماق المعيش»[2].

لقد مزجت النصوص الروائية العربية بين ما يكتنف الذَّات الداخلية، ومايحويه المرجع الواقعي الخارجي في صورة فنيَّة متيمِّزة تفضح المسكوت عنه.

- **<u>أ/ طَابُو السياسة:</u>**

بضغطٍ من الظروف التي كانوا يعيشُونها اتّجه الروائيون العرب لطابو"**السياسة**"، مُحاوِلين اختراق الأسْيجة المحيطة به؛ فانتقدوا الأنظمة الدكتاتورية المستبِدَّة في تسيير شؤون شعوبها، ورَصدوا مظاهر الخراب الاجتماعي النَّاتج عنها مُعتَمِدين على مخاتلة فنِّ الرواية للخَوْض في المواضيع المسكوت عنها لِما يوفِّره من حماية لهم.

هاهو الروائي الجزائري "أمين الزّاوي" في نصِّه الأدبي "صهيل الجسد" يُبيح المحظورات، ويحلل الثالوث المحرم: الدين والجنس والصراع الطبقي، في رؤيا جمعت بين جدلية الخفاء والتجلي بشكل يسمح بالتمييز بين الحقيقة والزيف سواء على رقعة العمل الأدبي أو على رقعة الحياة، وظهر المسكوت عنه من المسائل الجنسية والتعليقات الدينية بشكل صارخ قد يَصدم القارئ خاصة عند استحضار مرحلة الطفولة، فالطفل عادة لا يضع الحواجز المعقدة أمامه قبل أن توضع رغمًا عنه بعد مرحلة النضج والفهم. إن الراوي/ الحفيد/ الكاتب، يعتمد

[1] يُنظر : محمد برادة : الرواية العربية و رهان التجديد، ص47
[2] المرجع نفسه، ص57

السيرة الذاتية ولكنها سيرة ذاتية تنطلق من وعي آخر[1]. يبدو أن براءة الطفولة كانت قناعًا للروائي، وكأنه حينما أراد أن يسترجع –بحرية تامة– الأحداثَ التي عايَشَها وترسَّخت في ذهنه عمَد إلى إيرادِ بعضها على لسان طفلٍ بريء لا يفقه شيئا ممَّا يدور حوله، فَحَكَاها بعفوية وسلاسة بعيدًا عن الحذر والخوف من المحاكَمة.

عُرِف الروائي"بشير مفتي" أيضًا بكتاباته الكاشفة؛ فروايته "أشجار القيامة" مثلاً«تنتسب إلى خطاب ثقافي جديد يعيد أو يريد أن يعيد قراءة تاريخ الثورة...ويقول المسكوت عنه، ويقول الخيانة والفساد، ويقول مأساة العنف والدمار، ويقول الخوف والقمع والحرمان والقهر والجنون والموت في محيط متعفّن فاسد مخنوق»[2]، فشذَّ بذلك عن الخطاب المكرور الذي يقدّس الثورة، ويردّد الشعارات البرّاقة، وليس "مفتي" الروائي الوحيد الذي خاض غمار التغيير آنذاك، بل يمكن القول بـ«أن مرحلة التسعينات وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي المأساوي، ومن كتّابه: بشير مفتي وعز الدين جلاوجي والخير شوار وأمين الزاوي وحميد العياشي وأحلام مستغانمي...ومن أهم خصائص رواياتهم التحرّر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع صوت الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته»[3]

لم يكن طابو"السياسة" حكرًا على الكاتب الرجل، بل إنَّ الكاتبات العربيَّات طَرَقْنَه أيضا، فهاهي"أحلام مستغانمي" تخوضُ فيه وتفضح سِياسِيِّي الجزائر(بعد الاستقلال) لأنَّهم استأثروا بخيرات البلاد لأنفسهم، وتَفنَّنوا في قمع شعبها، تقول على لسان الساردة: «هاهم هنا، كانوا هنا جميعهم كالعادة.. أصحاب البطون المنتفخة.. والسجائر الكوبيّة.. والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه. أصحاب كلّ عهد وكلّ زمن..أصحاب الحقائب الدبلوماسيّة، أصحاب المهمّات المشبوهة أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة، وأصحاب الماضي المجهول.هاهم هنا.. وزراء سابقون..ومشاريع وزراء. سرّاق سابقون...ومشاريع سرّاق..»[4]. عدَّدت الساردة أوصافَ الأطراف التي تراها سببًا في تخلُّف الأوضاع، ومعاناة الشعب الجزائري دونَ أن تُغرِق في التفاصيل مُكتفيَةً بنقاط الحذف التي تُخفي الكثير بين طيَّاتِها.

---

[1] يُنظر: مخلوف عامر : الرواية والتحولات في الجزائر، ص46، 47
[2] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي- قراءات من منظور التحليل النفسي- ص102، 103
[3] المرجع نفسه، ص102
[4] أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص354،355

ولم تَقْصُر الساردة نقدها على النظام الحاكِم في الجزائر فقط، بل وَسّعتْ دائرته لتشمل الأنظمة العربية التي تشترك في ظاهرةٍ قمعيَّة واحدة، وهي تَعْليم الصَّمت لشعوبها، وخَنْقِ أصواتهم الداعية للانطلاق والتغيير، تقول: «أحسد المآذن، وأحسد الأطفال الرضع لأنهم يملكون وحدهم حق الصراخ والقدرة عليه، قبل أن تروّض الحياة حبالهم الصوتية، وتعلّمهم الصمت،لا أذكر من قال: "يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلّم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقية عمره في تعليمه الصمت!"»[1]. تتقاطع آراء الشخصية/الساردة مع تصريحات "أحلام مستغانمي" العديدة التي أعْلَنت فيها عن حنقها تِجاه مؤسسات المجتمع/ الوطن الخانقة لحرية الكُتَّاب.

يمكن القول بأنّ القناع في الرواية العربية كان ضرورة حتميّة لكسر طابوهات السياسة، لجأ إليه الكاتب لينتقد الواقع بلغة ملتوية تُخفي أكثر مِمّا تُظهِر، من خلال السّرد الذي يوفّر حرية كبيرة لممارسة التنكر الذي يراد منه انتهاك قيم غير مقبولة، ومن المعلوم أنّ توزيع نظام القيم يتصل بالسلطة بأشكالها المتعددة : الثقافية والدينية والاجتماعية والسياسية، وسوء ممارسة السلطة يُطوِّر دائما قيما سلبية، تجد من يسعى لانتهاكها، وهذا ما يجسّده الفاعلون في النصوص الأدبية، وللاحتيال على عملية الإقصاء والاستبعاد التي يمارسها الحاكم ضد المحكومين، يلجأ هؤلاء الكُتّاب إلى المواربة والإلماح لوضع المسكوت عنه في مستوى يمكن التفكير فيه. يلعب هؤلاء لعبة بلاغية شديدة الذكاء.[2]

[1] أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص 28
[2] يُنظر: عبد الله إبراهيم : التلقّي والسياقات الثقافية -بحث في تأويل الظاهرة الأدبية- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2005، ص20

• **ب/ طابو الدّيـــــن :**

لم يتطرَّق الكُتَّاب كثيرا لطابو"**الدّين**"، ربما لقدسيّته الشديدة ولحصانته المتينة التي يَحوزها. والنصوص القليلة التي تناولته بالنَّقد تركّزت على الخطاب الديني المرتبط بالسلفية، وعلى الذين يُفَسِّرون الدين حسب أهوائهم؛ فيُحرِّمون هذا ويُحلِّونَ ذاك بما يُوافق أغراضهم الشخصية مُحرِّفين النصوص الشرعية الحقَّة. إضافة إلى هذا نجد قضية "الحجاب" التي تعرَّضت لها الرّوائيات العربيّات بجرأة شديدة؛ حيث اعتبرنه خنقًا وكبتًا جديدًا يُكرّس قمع المرأة، ويُسهِم في حَجْبِ صوتها لاَ جَسدِها فقط.

ركَّز"مكاوي سعيد" في روايته "تغريدة البجعة" على الخطاب الديني في جوانبه السلبية، وذلك حينما أهمَل الأمور الجوهريَّة التي تخصُّ حيوات الناس الدينية والاجتماعية والسياسية، وراحَ ينغَلِق على المواضيع الثانويَّة، يقول السارد واصفًا ومُعقِّبًا على إحدى الأسئلة التي وردت لشيخ أزهري جليل في الراديو: «...ثم توالت الأسئلة العبثية التي تعود بنا إلى عصور ما قبل التاريخ. ولم يكن الشيخ الجليل يهملها أو يؤنب سائلها، بل يرد عليها بحكمة العادل الفذ والمتدين الورع...ثم جاء سؤال غريب من مستمع: هل كان صحابة رسول الله(صلى الله عليه وسلم) يمشون جواره أو خلفه؟ في الوقت الذي تدكّنا فيه أمريكا بالقنابل الذكية في سبيلها لإبادتنا، كان المستمع الكريم مشغولاً بهذا السؤال؟ وبدلاً من أن يوبخه الشيخ الجليل بأدب أو ينهره أو حتى يفهمه خطأه، بسمل وحوقل واستعاذ ثم تنحنح وقال...»[1]. لقد وظَّف الروائي قناع السخرية المُثقَل بالدلالات الخفيّة منتقِدًا الخطابَ الديني بسبب تهميشه لمواضيع مصيريّة تتعلّق بالأمة العربية الإسلامية جمعاء، كالحرب على لبنان وتبعيّاتها السلبية، وتنبغي الإشارة إلى أنه ألْبَس بطلهُ قناع الجنون حينما جعله شخصيةً منفصمةً على حافة الجنون يزور طبيبًا نفسيًا، وهذا ما مَنَحه حرية مضاعفة في فضح المخبوء.

[1] مكاوي سعيد: تغريدة البجعة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص102

ج / طابو الجنـــــس :

يُعدّ طابو"**الجنس**"من أكثر المواضيع منعًا وحَجْبًا في المجتمعات العربية لارتباطه بالمقدّس والجسدِ الذي عُومِل«كمحرم، فضرب حوله الحصار وتكثفت حوله الحجب والستائر، كيلا ينكشف كحقيقة عارية قد تكون مخزية أو مقززة»[1]، ورغم ذلك فإنَّ أثوابه قد خُلِعَت من طرف الكُتّاب العرب، وخاصة الروائيّات اللواتي أَغْرقن في تفاصيله؛ حيث هَتَكْن سر الجسد الأنثوي وفضحن أسراره، فغدَا سِمةً تُميّز كتاباتهن في اختراق المحاذير.

استخدمت الكاتبةُ العربية"**الجسد**"(لغةً، وتِيمة) كقناعٍ لفضح المخبوء من الرغبات والمكنونات. تقول"فاطمة كدو": «إن الكتابة النسائية باعتبارها لغة ينطق بها جسد المرأة، تعكس أزمة "الجسد الأنثوي" أثناء فعل الكتابة. ذلك أن "الهوية" الذاتية أو هوية المتحدث عن الهوية تحضر في الأسلوب الذي يستعمله في حديثه ذاته»[2]، ولهذا كان الطابو الجنسي أوّل ما اخترَقَتْه الكاتبة العربية من الممنوعات، وهي لمْ تكتفِ بهذا، بل زادتْ عليه أن اخترقت جسد الرّجل وكتبت بعض تفاصيله. والكتابة في طابو"الجنس" ليست غاية في حدّ ذاتها، بل إنها وسيلة لإيصال صرخة التمرّد والمقاومة، والدعوة لاقتحام الطّابوهات الأخرى المسكوت عنها، وهذا ما اتّجه نحوه الخطاب الروائي الحديث الذي ميّزه«الاشتغال الكبير على الجسد بوصفه علامة تخييلية رمزية استوعبت أسئلة الإنسان برمتها، ويتجلى هذا بشكل يجعل منه ظاهرة ثقافية بامتياز.»[3]

تُعرّي "مليكة مستظرف" في روايتها"جراح الروح والجسد"تناقُضاتِ المجتمع، وتفضح عيوبه مُركِّزةً على الجانب الأخلاقي، وظاهرة التمييز الأزليّة (بين الذّكر/الأنثى)، إضافةً إلى ظاهرة اغتصاب الأطفال؛ هذا الأمر"المسكوت عنه" في المجتمعات العربية، فتضيعُ العدالة وتصبحُ الضحية مُتَّهَمَةً، أوْ شخصية منبوذة. تَفْضح الساردة هذه النقطة السوداء، قائلةً: «كنت ساعتها طفلة عوقبت على جريمة لم أرتكبها. أما "قدور" القذر فلم تجرؤ والدتي حتى على سبه أو إخبار أبي بالأمر. كأنني التي أغويته، كيف لطفلة مثلي أن تغوي شابا مثله؟ كيف يفكر هؤلاء؟ أليست لديهم مادة رمادية متواجدة في منطقة ما من تلك الجماجم المتعفنة يفكرون بها؟»[4].

---

[1] شوقي بدر يوسف: متاهات السرد- دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة- الهيئة العامة لقصور الثقافة، الاسكندرية، 2000، ط1، ص84، 85

[2] فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف- مقاربة للأنساق الثقافية- دار الأمان، الرباط، المغرب، 2014، ص128

[3] يُنظر: إبراهيم الحجري: المتخيّل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر- مقاربة سردية أنثروبولوجية- ص25

[4] مليكة مستظرف: جراح الروح والجسد، ص12، 13

بسبب الضغوط المُسلَّطة عليهم الْتَزَم الضحايا وأهاليهم الصمّتَ ممّا ساهمَ في تفشّي الظاهرة وتمادي المُذْنِبين في أفعالهم، فبَطلةُ "جراح الروح والجسد" تتعرَّض للاغتصاب عدة مرات خلال طفولتها، ولكنَّها تَكْبت مُعاناتها وتتجرُّعها لوحدها، وعندما تكبُر تقرِّرُ نبش الجراح مع صديقتها"إلهام"، فتصدمها هي الأخرى باعترافها أنَّها قد تعرَّضت لذاتِ الفعل مرات ومرات على يد أقرب النّاس إليها كاشفةً مآس مستورة، في قولها: «هل تظنين نفسك الوحيدة التي اغتصبت في الطفولة؟ إنك واهمة...ستجدين داخل كل بيت حكاية يندى لها جبين الشيطان وسأعطيك مثالا بسيطا على ذاك: أنا. هل تعرفين من كان يغتصبني في الطفولة؟ خالي وأخي...كانا يتناوبان علي...أنا الأخرى لم أقل لوالدتي شيئا لأنها لم تكن موجودة بكل بساطة. يا إما في "البار" أو سكرانة»[1].

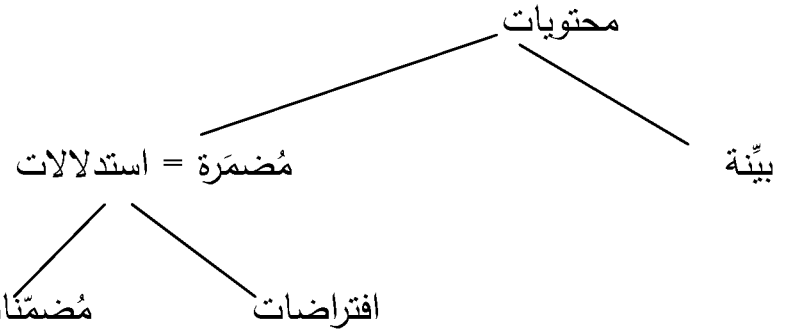
يكشف هذا المقطع السردي في أسلوب فضائحي جريء الكثيرَ من الممنوعات الخفيّة؛ فبالإضافة إلى اغتصاب الطفلة، هي مجبرةٌ على السكوت لأنَّ المغتصِبَيْن ذكَرَيْن من العائلة لا يُمكن فضحهما ولا معاقبتهما، زِدْ على ذلك ضَياع الأم وتَخلِّيها عن دوْرِها السّامي، ومسؤوليتها في تربية الأبناء، وكأنّ الكاتبة هنا تُفكِّك حلقات "المسكوت عنه" حلقةً حلقةً لتصل إلى أصْلِ الدّاء وسببه الأول، وقد أَسْنَدت تلك المهمة لساردتها حتى تفضح المخبوء في عالَم الجنس.

لقد شكَّلت تِيمات المسكوت عنه دعامةً أساسيةً لأغلب النصوص الروائية الحديثة التي تناولتْها بطرق شتى تتراوح بين الجهر والإضمار؛ فالأمر هنا مُتعلِّقٌ بمُقدَّسات أوْ عورات لايسمحُ المجتمع بانتهاكِها، ولذلك كان التقنّع خلف الحجُب السَّاتِرة مهربًا إلزاميًّا لتحصيل مواقع آمنة بعيدًا عن المساءلة والمحاكمة، تَحكُمه غاية إعلان المسكوت عنه وكَشْفه.

[1] مليكة مستظرف: جراح الروح والجسد، ص45

2. "المسكوت عنه" في الخطاب الروائي العربي.

• اللّغة وَجْهَان؛ الأول ظاهر سطحي يتبدَّى بمجرد القراءة الأولى، والثاني خفيٌّ عميق لا يُكْتَشف إلاّ بعد البحث والتقصّي، لأنَّه تَكوَّن نتيجة المُضْمَرات المُحتواة داخل الأقوال الظاهرة. تصُوغ "كاترين كيربراتCatherine Kerbrat" تقسيمًا للمحتويات اللغويّة على الشكل التالي:



[1]

والنصوص الروائية بلغتها الفنيّة السردية تَحوي هاذين الصِّنْفَيْن: معانٍ بيِّنة مباشِرة، وأخرى مضمَرة إيحائيّة مُصاحِبة للوجه الأول، مُلازِمة له، وربما كانت هي الأساس الذي يقوم عليه الفنّ الروائي، يقول"برنار فاليط": «أهم مافي الرواية، كما في اللغة يتموقع في فراغات النص، بمعنى لا مقوله ومضمره(مفترضاته) أي في مستوى إيحاءاته أو معانيه الثانية»[2]

كَشَف النبش في أعماقِ البنى الروائية العربيّة عن أسرار خفية لاتطفو على السطح جهرًا، بل إنّها تتخلّل فراغاتِه؛ فكل نصٍّ يتضمَّنُ عددًا لا يُحصى من النصوص الغائبة المتضمّنة في طيّات ما يُظهِره، يقول"فاضل ثامر": «إذا كانت الكتابة القصصية هي مثل جبل الثلج لا يظهر منه إلا جزءٌ بسيط، أما الجزء الأعظم فيظل غير ظاهر، ومغموراً في الماء، فإن الجزء الغاطس أو المغيّب في الخطاب الروائي يمثل نصا غائباً أو موازياً للنص الظاهر لا يقل أهمية وتأثيراً عن النص المكتوب، وهو ما يدفع بالناقد الحديث للبحث عن استراتيجية لاكتناه المسكوت عنه أو المغيب في الخطاب الروائي وإعادة إنتاجه وتأويله اعتماداً على فاعلية القراءة المنتجة»[3]. يتبَلورُ هذا الغياب والتّخفي من خلال العلاقات الإيحائية بين الكلمات، أو مِن خلال مساحات البياض. وذاك النّص الحاضر الغائب فرضَتْه طبيعة

---

[1] كاترين كيربرات- أوريكيوني : المُضمَر، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص39
[2] برنار فاليط: النص الروائي : تقنيات و مناهج ، تر: رشيد بنحدّو ،ص59
[3] فاضل ثامر: المقمُوع والمسْكوت عَنهُ في السَّرْدِ العَرَبيّ، ص09

المجتمع العربيّ، فقد وجد الروائي نفسه مضطرًا للإذعان والصَّمت في كثير من الأحيان بسبب ما يتعرّض له من ملاحقة ونقد تطهيريّ تزداد حدّته وصرامته كلما طرقت نصوصه حدودَ "**المسكوت عنه**".

بلغتْ الرواية العربية من الجرأة والتمرُّد شوطًا كبيرًا إلاَّ أنها تُعلن الخضوع أحيانا، فلا تتجاوز المحاذير الثلاثة بصراحة، بل تتوقَّف عندها للحظة، تخترق نصفها، وتترك النصف الآخر يغرق في الصَّمت الذي يقول هو الآخر شيئًا ما مِثل ما يقوله المنطوق/ المكتوب؛ الأمر الذي أدّى إلى تَضاعُف« مساحة الفضاءات البيض والمغيبة في الخطاب السردي، والناجمة أساساً عن مجموعة من عوامل القمع والمصادرة والكبت الداخلية والخارجية الناجمة عن عوامل القهر السياسي الخارجي أو عوامل القمع الاجتماعي والسيكولوجي والجنسي التي تتعرض لها الشخصيات الروائية داخل بنية المجتمع العربي الحديث.»[1]

تُشكِّل الفراغات والبياضات في النصوصِ "**المسكوتَ عنه**" بمفهومه الآخر، باعتباره: آليَّة سردية جديدة، أوْ فراغ نَصِّي يضمر معنى خفيًّا، وذاك المعنى المُغيَّب له بعض المفاتيح التي قد تتواجد داخل النصّ أو خارجه، وهذا ما ذهب إليه"نصر حامد أبو زيد"، إذْ يرى بأن "**المسكوت عنه**" من هذه الزاوية« يمثل أحد آليات النص في التشكيل بما هو جزء من بنيته الدلالية. وقد يكون المسكوت عنه مدلولاً عليه في الخطاب بطريقة ضمنية، وقد يكون مدلولاً عليه بالسياق الخارجي»[2]. ويقابله في اللغة الفرنسية Le non-dit؛ وقد جاء في معجم"لاروسLAROUSSE " بمعنى: «اللامقول: هو ذلك المشحون بمعنى ما، لكن لم يُعبَّر عنه بصراحة في الملفوظ.»[3]

إنّ المساحات البِيض الممحاة في الخطاب الروائي العربي، هي غالبًا علامات وإشارات دالة تُنبِّه المتلقِّي إلى وجود"**مسكوت عنه**"، وتجتذبُه للعمل الأدبي. إنَّها تستثير فضوله وتُحفِّز تساؤلاته عن سرِّ المحذوف وسببِه، فينقِّبُ خلفه باحثًا لاهثًا يرجو حيازة معانيه المُغيَّبة التي تعمَّدت الذَّاتُ المبدِعة إخفاءَها، وهكذا« تصبح بلاغة الصمت بلاغة كلامية، إن وعي الصمت، هو وعي حضوره المتنكّر، وعي امتداده فينا، حيث يتلبسنا على أكثر من صعيد(نفسي واجتماعي وسياسي)...يظهر لنا الصمت إلى أي مدى يؤثّر ويؤثّر، مقابل الكلام الذي يُختزل ويتشكل له طقس وقواعد ضبط وظيفية وأخلاقية واجتماسية، فكل ممنوع

---

[1] فاضل ثامر: المقمُوع والمسْكوت عَنهُ في السَّرْدِ العَرَبيّ، ص07

[2] نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1994، ص223، 224

[3] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/non-dit/54882

هو بشكل ما، ملحق بالصمت »[1]. وبناءً عليه يكون الصَّمت والبياض، ولحظات التوقف في الرواية أبلغ من الكلام المكشوف؛ ذلك أن الكلامَ محكومٌ مسبقًا برقيب داخلي أوْ خارجي يُذكِّرُ بالحدود، ويَحدُّ مِن الحرية ممَّا يجعل الروائي يحسب حسابًا لكل حرف يَخطُّه، بينما الصَّمت مساحة بيضاء حُرة مُطْلَقَة، رسالة تواصلية خاصة بين الكاتب والقارئ.

عدَّدَ "فاضل ثامر" بعض النصوص الروائية العربية التي تضمَّنت مساحات بيضاء تدلُّ على وجود مسكوت عنه، فذكر المتن الروائي لنجيب محفوظ، ورأى أنَّه حافلٌ بالمستويات التعبيرية الخاضعة لسلطة القمع الداخلي والخارجي خاصة في رواية"أولاد حارتنا". كما تطرَّق لروايات "صنع الله إبراهيم" التي يتحوَّلُ أبطالها إلى عملية تغييب الوعي بسبب سلطة القمع الخارجي؛ حيث يترك الروائي فضاءات بيض وممحاة أو مغيبة تحفز القارئ على الاشتغال الفعَّال الديناميكي. هذا وقد ذَكر الباحث العديد من الأسماء التي حَوَتْ أعمالها الروائية –رغم جرأتها وانفتاحها– بعضًا من لحظات الصَّمت والسكوت، منها "إبراهيم نصر الله"، و"إبراهيم الكوني"، و"إبراهيم عبد المجيد"، "عيسى الصقر"، "يوسف الصايغ"، "أحلام مستغانمي"،"محمد برادة"...الخ، داعيًا النُقَّاد إلى إماطة اللثام عمَّا هو مغيب ومقموع، ومحذوف بِفعل عوامل ضغط، وسلطات قمع داخلية وخارجية.[2]

لقد فَرض الخطاب المُقنّع المُحرِّض وجوده في النصوص الروائية الجديدة التي راحت تنبش المواضيع الشائكة المحظورة، وتجعلها قابلةً للتداول بعد أن تنزع عنها هالة التقديس التي غلَّفَتْها دهرًا، وقد تعرّضت بعض الروايات للرقابة والمنع لأنها شكّلت تهديدًا لتلك النمذجة المقدّسة داعيةً للتجديد على مستوى الشكل والموضوعات؛ فهي لم تغفل العلاقة بين الذّات المبدعة ومحيطِها والنص المنتَج، معلنةً عن«ميلاد محطة جديدة في الكتابة الروائية، هي لحظة التحرر من التحديدات والتقنينات التقليدية للكتابة، والخروج إلى فسحة التعدد والتنوع في التجليات والتحقّقات النصية لتجعل من النص مجالا لإبلاغ صوت الكينونة المتكلمة خارج أسيجة الواقع والمقتضيات الاجتماعية»[3]، ممّا أتاح للروائي العربي فرصة التوجّه نحو ذاته، وتحريرها من الحواجز المفروضة عليها معتمدًا أساليب التمويه والتعتيم والتنكّر لفضح المسكوت عنه.

---

[1] إبراهيم محمود : جماليات الصمت- في أصل المخفي والمكبوت- ص16، 17
[2] يُنظر: فاضل ثامر: المقمُوع والمسْكوت عَنهُ في السَّرْدِ العَرَبيّ، ص15-26
[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي- قراءات من منظور التحليل النفسي- ص07

• الفصل الثالث: التناص الذاتي المتعين بين الروايات الثلاث.

أولاً- سيماء العناوين/ والعناوين الفرعية.

ثانيًا- علاماتُ المتنِّي خارج النَّصِّية.

ثالثًا- علاماتُ الذّات المتكلمة داخل النّص :

1. التداخلات / التكرار بين الروايات الثلاث.

2. ثنائية (الواقع/التخييل) في الخطاب الروائي لفضيلة الفاروق.

• **أولاً : سيمياء العناوين / و العناوين الفرعية :**

لا يخفى على أحدٍ ما للعنوان –في الأعمال الأدبية– من تأثيرات بالغة، و وظائف يضطلع بها، فهو مكوّن هام من مكونات النص الموازي، يمثّل اسمًا أو تعريفًا للكتاب، وقد أكدت الدراسات الحديثة على وجوب الاهتمام به ودراسته قبل البدء في تحليل المتون، باعتباره أوّل ما يحمل القارئ على اقتناء/قراءة الكتاب منضافًا إلى"اسم المؤلّف".

يحتلّ العنوانُ مكانةً هامّة مِن مساحة الغلاف، ولكنه لا يكتفي بنفسه كعلامة دالة على محتوى الكتاب، بل إنّه يتجاور مع لوازم معيّنة تصاحبُ عمليّة إنتاج النصوص، تتمثّل فيما أَسْماهُ "جيرار جينيت *G.Genette*" بـ"PARATEXTE"؛ أي"لوازم النّص"، وقد صنّفها في كتابه"Seuils" (عتبات) كما يلي:

– الاسم المستعار (الكُنية) للمؤلّف/المؤلِّفين .

– معلومات المؤلِّف (التعريف بالمؤلِّف).

– عنوان الكتاب .

– مؤشّر لبيان النوع/الجِنس .

– اسم المترجم/المترجمين، المُقدِّم/المُقَدِّمِين (للعمل الأدبي)[1]. هذه اللّوازم أو الموازيات تُمثّل دعائم للنص، تُرافِق العنوان، هذا الأخير الذي لا يتم اختياره عشوائيا، بل إنّه يخضع لتفكير عميق وتحضير مُسبق، حتى يتناسب مع محتوى الكتاب أو على الأقل يُحيل عليه، ذلك أنّه بين العنوان ومَتْن النّص/خِطابه علاقة متينة؛ حيث يُعتبر الأول عتبةً/دالاً/علامة مُميّزة للثاني، فـ« به يُعرف وبضله يُتداول، يُشار به إليه، ويُدلّ به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه.»[2]

تحوي بُنى النّص السّردية بداخلها دلالات معينة، وشفرات خاصة مفتاحُها: العنوان، الذي يضع القارئ مبدئيًّا في صُلب الموضوع/النّص، يَحمِله إلى عالَمِه، مغامراته ورحلاته، وبذلك يمثل طريقا مختصرا لما بين دفّتي الكتاب، فالمؤلِّف حين إنتاجه للعنوان« يحاور نصه، يُؤوِّل مقاصده الكلية، ثم يحوِّلها إلى بنية مختصرة ومختزلة، عبر التركيب وإعادة التركيب، من منظور تيماتي أو جمالي، أو تيماتي وجمالي معا، لصياغة عنوان مطابق،

[1] Genette Gérard: seuils, p 28

[2] محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998،ص15

أو شبه مطابق للمحتوى النصي، أو مراوغ لدى الباحثين عن جمالية التنافر والتمويه، خاصة في مجال الإبداع الأدبي، أو مثير و جذاب يغري بقراءة المادة المكتوبة»[1].إذًا، لا ينفصل العنوان عن مكامِن الكتاب الذي يندرج تحت سلطته. إنه اختزال لأهمّ نقاطه، وقد يأتي مباشرًا أو موحيًا مراوغًا.

يحوي غلاف الكتاب حسب"جينيت":«العنوان + العنوان الفرعي...أو العنوان+ مؤشّر بيان النوع/ الجنس»[2]. تمثّل هذه العناصر الثلاثة عتباتٍ أولى لولوج العالَم السردي بفضاءاته المتعددة، وبالعودة إلى روايات"فضيلة الفاروق": مزاج مراهقة(١٩٩٩)، تاء الخجل(٢٠٠٣)، اكتشاف الشهوة (٢٠٠٦)، يلمس المتلقّي في هذه العناوين حافزًا مهما يستدعيه لسبر أغوار بنياتها الكلية.

[1] محمد بازي : العُنْوانُ في الثقافَة العَرَبية، التَشْكيل ومَسالِكُ التَّأْويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص07

[2]Genette Gérard : seuils, p62

• **الرواية الأولى :**

عنوانها الرئيسي"**مزاجُ مراهقة**" لا تحوي عنوانًا فرعيًّا، وفي بيان النّوع تَمَّ وَسْمُهابـ"**رواية**". العنوان مُركَّبٌ إضافيّ من كلمتين نكريتيْن هما: **مزاج**؛ بمعنى طبائع وأحوال نفسية، ثمّ لفظة **مراهِقة** التي تحيلُ إلى شخصيةٍ تمرّ بفترة المراهقة، هذه المرحلة العُمريّة الحسّاسة، التي تتطلّبُ تعاملاً خاصًا؛ فتصرفات أفرادها وأفعالهم طائشة، غير محسوبة ولا متوَّقَعة، وكثيراً ما تكون عواقبها وخيمة لا يمكن محاسبتهم عليها لأنّهم لمْ يصلوا سنّ الرشد بعد.

يصعب التكهُّن بـ(مزاج مراهقة) فهي كثيرة التّقلُّب، ترفض الحدود، تنشد الحرية والظهور، لا تعترف بالممنوع في الحياة، تقتحم الحواجز التي لا يُتكلَّمُ فيها عادة، تخوض المغامرات الصّعبة لتُعْلِن عن ذاتها ووجودها. تلك هي المراهقة عمومًا، وتلك هي مراهقة/ بطلة المتن السّردي لرواية"مزاج مراهقة"، وقد وردتْ لفظة"مراهقة"نكرةً من غير(الـ)التعريف، للإيحاء بأنَّها مجهولة مُموَّهة، يصعب الإمساك بها.

أرادت"فضيلة الفاروق"أن تُقحِم القارئ منذ البداية في نَصِّها. إنّها تنبّهه لِما سيجدُه، وتوحي له بوجود أشياء ملغومة، منسوبة لمراهقةٍ يحكمها مزاجها، والكاتبة كثيرا ما ردّدتْ داخل المتن الروائي عبارات مثل:"أنتِ مراهقة صغيرة، كانت مراهقة "كتبرير، أوْ تفسير لكل اللحظات التي يتم فيها سرد أحداث، أو الجَهر بأحلام غير عادية تصدر عن هذه الشخصية المركزية. هكذا تتبنّى الروائية سياسة التورية منذ العنوان الذي كان جاذبًا موحيًا، باعثًا على الفضول يَعِد القارئ بالخَوْض في المغامرات الشائكة، يثيره ويدفعه لاقتناء الرواية أو قراءتها؛ فمن منّا لا يرغب في عيْشِ مرحلة المراهَقة مرّة أخرى؟

لقد حَدَّد العنوان هويّة النّص الروائي، الذي مداره الحرية والمطالبة بأشياء كثيرة؛ أهمها حرية اتخاذ القرار، و وُجوبِ تقبّله مِن طرف الآخرين/ أفراد العائلة الذين يُنصّبُون أنفسهم أوصياء على غيرهم، إضافة إلى التحريض على الاستقلالية في السلوك ومنهج الحياة والتفكير، والعَيْش وفق المزاج بعيدًا عن التحديدات والقوانين المسبقة.

• **الرواية الثانية :**

عنوانها الرئيسي"**تاء الخجل**"، شأنها شأن الرواية التي سبَقَتْها فهي لا تحوي عنوانًا فرعيًّا، وفي بيان النّوع ورد وسْمُها بـ"**رواية**" أيضًا، لكنها تتميَّزُ بكونها مُجزّأة لفصولٍ بِعناوين فرعيّة مختلفة كانت بمثابة بُنى صغرى دالّة على بنية كبرى هي (الرواية) كَكُل.

العنوان مُركَّبٌ إضافيّ من كلمتين هما: **تاء**؛ أي حرف التّاء الخاص بالتأنيث، مقرونًا بلفظة **الخجل** التي تعني شعور الرهبة والخوف من المواجهة، والإحساس بالنقص والسلبية تِجاه الذات. والعنوان مُحمّلٌ بالإيحاءات والإشارات الدلالية الموارِبة، فما تَعْنيه الروائية هو"تاء التأنيث" التي تُنسب لكلّ ماهو مؤنَّث في اللّغة العربية؛ فتحدّده وتميّزه عن المذكّر، وقد أضافت لها الروائية لفظة "الخجل" كإشارة موحِية لانتساب كل ماهو مؤنَّث إلى الخجل وارتباطِه به، وهي لاتقصد الأنثى الخجولة، بل تُلمِّح إلى الأنثى المُخْجَل بها؛ ففي أزمنة سابقة كانت ولادة الأنثى مدعاةً للخجل، وكان وجه الأب يَسْوَدُّ كظيمًا عندما يُبَشَّرُ بالمولودة/البنت على عكس ما يعْتَريه من زُهوٍّ وفخرٍ حينما يكون المولود ذكَرًا، ومن هنا بدأت معاناة المرأة وتهميشها، وهذا ما ركّزت عليه"فضيلة الفاروق"؛ حيث أنها أرادت«فضح دونية المرأة بدءًا بالعتبة الأولى التي تتصدر غلاف رواية "تاء الخجل»[1].

وهكذا كان"تاء الخجل"عنوانا مُشفّرا لمتن سردي مُقسّم إلى فصول عديدة مُعنْوَنة كل منها على حدى، وهي تحتاج تأويلاً وتفسيرًا متروّيًا للوصول إلى كنهها.

[1] راوية يحياوي: تعرية الأنساق في روايات فضيلة الفاروق(مزاج مراهقة وتاء الخجل واكتشاف الشهوة)، مجلة مقاربات، العدد21، المغرب، 01 يونيو 2015، ص34

قراءة في العناوين الفرعية لفصول رواية "تاء الخجل":

إنّ الإلمام بالمعنى الكامل للعنوان الأساسي في رواية ما، يتوقَّفُ على ربطه بعناوين الفصول الفرعية إنْ وُجِدَت. بالعودة لرواية "تاء الخجل" نجدها تتوزّع على ثمانية فصول متتالية، كانت عناوينها كالتالي:

1-(أنا وأنت...) ضميرين منفصلين اجتمعا واتَّصلا معًا في حميمية، تَليهما نقاط الحذف الثلاث كعلامة دالّةٍ، وإشارة تنبيهيَّة لكلام كثير سيُقال حول علاقة مُحْتَمَلة بين أنثى وذكر، بين"أنا"ستبرز وتَحكي و"أنتَ" سيُحكَى عنه. وهذا العنوان يدعو القارئ للمشاركة والتخيّل.

2-(أنا ورجال العائلة) يحضُر ضمير الـ(الأنا)في هذا العنوان أيضًا، وكأن الروائية تؤكِّد بروز الأنا وهيمنته، لكنه حضورٌ مختلف، فهو بعيدٌ عن الحميمية تَشُوبه نبرة التحدّي والمواجهة بين الـ(أنا) البطلة ورجال العائلة، إنّها تلك العلاقة الشائكة التي لا تهدأ أبدًا- في الروايات العربية النسائية عمومًا- بين الأنثى وسُلطة رجال العائلة عليها.

3-(تاء "مربوطة" لاغير) العنوان به نبرة تهكّمية ساخرة توحي بانفلاتِ الذَّات المبدِعة وتواجدها في النص، وفيه نبرة متحسّرة أيضًا، أوْ خنوع واستسلام يخبرنا بأنَّ الأنثى ماهي -في النهاية- إلاّ تاء مربوطة تنتهي بها أواخر الأسماء المؤنَّثة المتعلّقة بها، إنّها لا تزيد عن ذلك، فهي محصورةٌ في تلك التاء التي تميِّزُها عن الذكر. وهذا ما تُؤكّده أسماء الشخصيات الأنثوية داخل المتن:خالدة، ريمة، يمينة، راوية، كلها تنتهي بتاء مربوطة مقيَّدة.

4-(يمينة) اسم علم مؤنّث، قديمٌ بعض الشيء، يوحي بشخصية امرأة تقليدية نمطيّة، تجعله الكاتبة عنوانًا لفصل كامل، تورِد الاسم وحده بدون أية إضافات.

5-(دعاء الكارثة) مُركَّب لفظيٌّ جامعٌ بين لفظتيْن نادرًا ما تجتمعان؛ فالدّعاء مُناجاة، رغبة شديدة في تَحقُّقِ أمنياتٍ ما قد تكون بعيدة المنال، لذلك تتمُّ الاستعانة بالدعاء طلبًا لتحقّقها القريب، لكن في هذا العنوان قُرِنَت لفظة "دعاء" بلفظة "الكارثة"، فكان المعنى المُركَّب مثيراً للتساؤلات ومُغريًا بِنبشه من طرف قارئ فضولي سيتساءل لا محالة: كيف تُطْلَبُ الكارثة وتكون مُرادًا؟

6-(الموت والأرق يتسامران) تشخيص الموت والأرق في عبارة مجازية شاعريّة توحي بعلاقة متينة بينهما، فها هما يتسامران كرفيقين أو حبيبيْن، والدلالة الخفيَّة للعنوان هي الموت الذي أصبح يحيط بالوطن من كل جانب، و زَرَع الأرق في عيون الجميع خوفًا، رعبًا وترقُّبا.

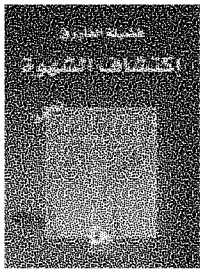
7-(جولات الموت) كناية عن كَثرة الموت، وعدم ثَباته في مكان واحد، بل إنَّه يتجوّل في المدن والأرياف، وكلّ الأزقّة والشوارع لا يستثني مكانًا أوْ أحدًا.

8-(الطيور تختبئ لتموت) خُلِقت الطيور لتُحلِّقَ وتعيش، فإنْ اختَفتْ فذاك يَعني قُرب موتِها، وقد اقتَبَسَت الكاتبة هذا العنوان الخاص برواية أجنبية معروفة، واعتَمَدَتْه عنوانًا لأحد فصول روايتها كإشارة للمثقّفين الذين اخْتفوا، وآثروا الصّمت في بلدٍ يُغلّفه الموت والقتل.

قُسِّمت رواية "**تاء الخجل**" -رغم قِصَرها- إلى ثمانية فصول فرعيَّة تمنحُ القارئَ لحظاتِ استراحة مُؤقَّتة، تُخفِّفُ عنه وطأةَ مَا تَحْمله صفحاتُ الرواية مِن معانٍ مُكثّفةٍ ومُثْقَلةٍ تاريخياً، كما تُتيح له فرصةَ الْتِقاطِ أنفاسه، ثم استيعاب مكنونَاتِ العناوين المُتفرِّقة بعد تجميعِها؛ ذلك أنَّ الفصل الروائي يحتل بؤرة بذاته، ومع ذلك قد يجد القارئ فيه محطات استراحة تمكنه من إعادة الربط بين أجزاء العمل المختلفة[1] بحثًا عن علاقة جامعة تُحيل على موضوع النّص الروائي ككل. وفصول رواية "تاء الخجل" رغم انفصالها إلاَّ أنها حوصلةً لِما داخل الرواية، فهي تلتَقي في تيمات مشتركة تمحورت حول"الأنا" في علاقتها بالـ"هو" والعائلة، والموت.

[1] يُنظَر: أحمد العدواني : بداية النص الروائي -مقاربة لآليات تشكل الدلالة- ص399،400

• **الرواية الثالثة :**



عنوانها"**اكتشاف الشهوة**" لا تَحْوي عنوانًا فرعيًّا، وفي بيان النّوع ورد وسْمُها بـ"**رواية**" أيضًا. العنوانُ واضح وصريح، دالٌّ مباشر على مافي الرواية. إنّه وصول إلى ماهية الشهوة أخيرًا بعد رحلة البحث المُضْنِية وطَرْح التساؤلات ومُقارنة التجارب، وعادةً لا يكون لفظ "الاكتشاف" دالاً إلاَّ على شيء ذي قيمة كبيرة، كذلك الشهوة بالنسبة للبطلة أمرٌ مهمٌّ لابد من اكتشافه، وفَتْح مغاليقه المجهولة لتحصيل معناه النّهائي/الحقيقي بعدَ الجهل وعدمِ المعرفة به.

"اكتشاف الشهوة" عنوان جريء توفّرت فيه الوظيفةُ الإغرائية من خلال لفظة "الشهوة" المُحيلة على"الجنس" مباشرةً –في ذهن المتلقّي– والجنسُ يُعدُّ موضوعًا(مسكوتًا عنه) في المجتمعات العربية، و"طابو" لا ينبغي تجاوزه، لكن الكاتبة تُغْري القارئ وتَعِده بكسر هذا الحاجز واكتشاف خباياه، وتَدعوه للسفر معها في هذا العالَم الممنوع.

لقد استثمرت"فضيلة الفاروق" أغلفة رواياتِها، وحاولت أن تجعل منها مفاتيح أولى لدُخول النص، فهي تؤمن بوجود علاقة متينة بين غلاف الكتاب ومُحتواه، وهذا الرأي مرَّرته عبر خطابات أبطال نصوصها، وأحاديثهم عن الكتابة الروائية وما يتّصل بها. مِن ذلك قول الساردة في"مزاج مراهقة": « عدت إلى"الطعنة"، رواية من القطع الوسط...عدت إلى قراءتها هروباً مما حدث بعد أن فككت رموز خارجها وتهيّأت تمامًا لقراءتها بحب. أحب تلك المفاتيح الصغيرة التي نعثر عليها في ثقوب أغلفة الكتب وتنتظر من يديرها في الاتجاه الصحيح...»[1]

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط2، 2007، ص63

✓ "**مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة**" سيرٌ خطّيٌّ لرحلة سرديّة تبدأ بمراهِقة تَرُوم التمرّد منذ بداية تشكُّل وعيها بذاتها؛ هذهِ الذّات التي تعدَّدت عواملُ إقصائها؛ فالجميع يراها مَدعاةً للخجل لا تزيد عن كونِها تاءَ تأنيثٍ مربوطة، لكنّها تتحرّر شيئًا فشيئًا من شرْنقتها، وتتحوَّلُ مِن مراهِقة مبتدِئةٍ إلى شخصية قادرة على الوقوف والمواجهة بعد خوْضِها لرحلة مبكِّرة في الحياة، بدأتْ بخطوات مُتعثّرة أولاً لتستقرَّ في النهاية عند اكتشافها للشهوة المخبوءة. إنَّ هذه الرحلة السرديّة المتباعدة ظاهريًّا تخفي علاقة تكاملية كامنة بين عناوين الروايات الثلاث ممّا يؤدّي بلا شك إلى تَداخُل متونها، وهو مايعدُّ علامةً دالةً على وجود الذَّاتِ المُبدِعة وتدخلاتِها وإنْ كانت غير صريحة–مُقنَّعَة.

• **ثانياً : علاماتُ التقنّع خارج النَصِّية :**

1 / الاسم المستعار على غلاف الروايات:

يُعدُّ قناعُ "الاسم المستعار" أوَّل تقنيّة تَخَفٍّ مَارسَتْها الروائية؛ حيث احتفظَتْ باسمها، وغَيَّرَتْ لَقَبها الحقيقي"ملكمي" بـ"الفاروق"، وراحتْ تستعمل الاسم الجديد النَّاتج : "فضيلة الفاروق" في أولى كتاباتها، ومازالت تَسْتعمِله حتّى الآن رغم كَون الأمر صار مكشوفًا بأنَّ "فضيلة الفاروق"صاحبةُ الكتابات المثيرة للجدل هي"فضيلة ملكمي"ابنة منطقة"آريس" بباتنة، والتي«تنتمي لعائلة بربرية عريقة هي عائلة"ملكمي" المعروفة بلقب الأطباء لممارسة أفرادها على مدى عهود من الزمن مهنة الطب، استشهد جدّها وكان أحد أهم أطباء الثورة»[1].

وقد يكون سبب احتفاظ الكاتبة بالاسم المستعار أنَّه صَار اسم شهرة بالنسبة لها، ولكن الأكيد أنّ استعماله بادئَ الأمر كان بسبب الخجل/الخوف الذي يُصاحبُ أوّل محاولة في الكتابة أو نُشدانًا للسلامة، يقول"حفناوي بعلي": «تقف الكاتبة فضيلة الفاروق في معركة الاسم والمسمى، لتعلن عن هويتها المجروحة... حيث اضطرت إلى أن تتخذ اسما مستعارا حتى لا تتحمل عائلتها مسؤولية ما تكتبه...»[2]

وممَّا يؤكِّد هذه الفرضية حديثُ الروائية المتكرّر عن تقنية "الاسم المستعار" في نصوصِها على ألسنة الشخصيات المركزية؛ حيث كُنَّ يُمارِسْنَ فنَّ الكتابة (روائية أو صحفية) تحت ظلالِ أسماء مستعارة، ويصرحن بأن فكرة استخدام اسم العائلة الحقيقي في الأدب، أمر غير ممكن ولا وارد بالنسبة لهن، ويبقى الحل البديل في توظيف قناع "الاسم المستعار" الذي هو«تأكيد حالة روائي واقعي يأخذ إجازة من الواقعية، حيث يستمتع بالفاكهة المحرمة للرواية دون إلزام نفسه كلية للمشروع»[3].

---

[1] عبد الله ناصر الداوود: طقوس الروائيين، أين ومتى وكيف يكتب الروائيون، دار الفكر العربي، الرياض، السعودية، ط1، 2010، ص101

[2] حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية- تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل- دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص83

[3] مالكوم برادبرى : الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، ص93

2/ مخاتلة الرواية و ميثاق العمل السِّيري :

وُسِمَت النصوص الثلاثة لفضيلة الفاروق بعتبة "**رواية**" أسفلَ العناوين الرئيسية كإشارةٍ أجناسيّة لبيان النوع، وبهذا تُوجّه الكاتبةُ المتلقّي وتدفعُه لتبنّي الميثاق الروائي في قراءته؛ هذا الميثاق الذي يجعل من الأحداث المسرودة مجرَّد تخييل ووهمٍ لا مرجعية واقعية لها.

تَخلو أغلفة الروايات الثلاث من أيّ أثر للميثاق السيرذاتي سواء الصريح أو الضمني؛ فلا وُجود لعنوان فرعي عليها يُوحي بالذّاتية كَمِثل : "قصة حياتي، سيرة ذاتية، الخ"، ولا وجود لمقطع أوَّلي للنص يتحمّل فيه السّارد التزامات أمام القارئ وذلك بالتصرف مثل المؤلف بطريقة تجعل القارئ لايحمل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن لم يَرِد ذاك الاسم في النص[1]. هكذا إذًا، لمْ تحْوِ الروايات أيّ عنصر من عناصر التطابق الضمني الذي يؤدي لاعتماد الميثاق السيريّ في القراءة حسب "فيليب لوجون". وفي مقابل ذلك يتحقّق الميثاق الروائي، ويتأكّدُ وجوده بمظهريْه:

عدم تطابق اسم المؤلف والشخصية/السارد+ التصريح بالتخييل في بيان النّوع(رواية)[2].

وبناءً على ما سبق، يمكن القول مبدئيا بأن وجود عتبة(رواية)على الأغلفة كفيلٌ بأنْ ينفي أيّ اتّصال شفّاف، أو تطابق تام بين حياة الكاتبة وأحداث نصوصها.

إنَّ انتفاء التطابق في الروايات–مدونة البحث–لا يمنع وجود تَماثُلٍ مَا فرَض وجوده في مضامين النصوص، كما أن الميثاق"الروائي" قد يكون عقدا مُضَلِّلا مارَستْه"فضيلة الفاروق" نتيجة لظروف عديدة فرضتها البيئة الاجتماعية العربية على الكاتبات مما أدى إلى«سقوط الهوية الأجناسية لبعض النصوص في التعتيم وتردّيها في الاختلافات التقويمية المتعددة»[3]، وعليه تكون سِمةُ(رواية) مخاتلةً ومُراوَغةً اعتمدتها الروائية لِحَجب تجاربها الذاتية داخل النص، خاصةً وأنّ الكتابة عندها ترتبط بالذّات ولا تنقطع عنها، ففي سؤال لها حول إمكانية فرْض الذّات(من خارج النص)نفسها عليها أثناء الكتابة، أجابت: «كذاب من يدعي أنه يكتب بعيدا عن ذاته. الكاتب يكتب عصارة تجاربه ورؤاه ووجهات نظره، غير ذلك فهو هراء»[4].

---

[1] يُنظر : فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ص39، 40

[2] المرجع نفسه، ص40

[3] محمود عبد الغني : تأنيث الاعتراف-سرد الـ"أنا"في الكتابة الذاتية النسائية العربية، دار أبي رقراق للنشر،المغرب، ط1، 2014، ص19

[4] رسالة الكترونية من الكاتبة.

• **ثالثا: علاماتُ الذّات المُقنَّعة داخل النّص :**

تقول "فضيلة الفاروق"عن علاقتها الخاصة بالقلم: «القلم صديق حميم جدا لي، وحين أكتب أبوح له بآلامي، دون تخوف من أن يمل أو يدير لي ظهره أو يخونني، أكتب من منطلق قضية ووجع حقيقين»[1]. إذًا، يمكن القول بأنّ الكاتبة تنطلق من الذّات ومرجعيّاتها الواقعية لبناء عالَم روائي متخيّل تختفي فيه الذّات بإتقان، وهكذا«تتبدى الكتابة وكأنها لعبة تتجاوز قواعدها الخاصة ولاشك، تتجاوز حدودها. ليس المهم في الكتابة أن نعلن عن (أو نمجّد) فعل الكتابة، ولا أن نثبت ذاتًا داخل اللغة، بل المهم أن نخلق مساحة تختفي الذات الكاتبة فيها باستمرار»[2]. والمتلقّي هو المسؤول عن اكتشاف حقيقة ما يَقْرَؤُه من خلال إجراء المقارنَات وعقد المشابهات والْتِقاط علامات التقنّع بعيدًا عن محاولة تصنيف النصوص في خانةٍ معيَّنة، خاصة وأنّ الأمر نسبيّ ولا يمكن حسمه بصفة نهائية مادام الميثاق مُعرَّضا للكذب والتوهيم.

1 / التداخلات / التكرار بين الروايات الثلاث :

لا يكتفي النص ببنْيته المغلقة، ولا يتوقف معناه ودلالته على حدوده الضيقة بدءًا من واجهة الكتاب لغلافه الخارجي، بل إنه يرتبط بغيره، فـ«خلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص أخرى.»[3]

هكذا إذًا، قد تتعالق نصوص المؤلّف ببعضها البعض، مُشكّلة كتلة/بنية واحدة تحيل إلى الذّات التي تناثرت علاماتها داخل المتون، ولتجميعها و الْتقاط جزئياتها ينبغي الانتقال«من قراءة نص ما إلى ربط نصوص مختلفة للمؤلف ذاته للكشف عن بنية نفسية محددة»[4]. بناءً عليه، سيتمُّ رصد مظاهر التناص الذّاتي المُقنّع بين: "**مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة**" استنادًا إلى مبدإٍ رئيس قِوامُه تتبُّع التداخلات والتفاعلات الحاصلة بين خطاباتِها، والإمساك بخيوط التشابه والتقاطع سواء على مستوى الشخصيات المتكرّرة أو الأحداث المتشابهة، ثمَّ النظر في مدى إحالتها للواقع المرجعي، إضافة إلى

---

[1] عبد الله ناصر الداوود: طقوس الروائيين، أين ومتى وكيف يكتب الروائيون، ص105

[2] مجموعة من المؤلفين: القصة، المؤلف، الرواية-دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة- تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997، ص201

[3] ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص23

[4] مجموعة من المؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر : رضوان ظاظا، 78

دراسة الضّمائر المهيمنة، وتأويل الإشارات المرموزة الدالة على تخفي الذَّات المبدِعة داخل النَّص.

إنَّ تِكرار تيماتٍ، أوْ أفكار معيّنة في أكثر من عَمَلَيْن روائيَّيْن لنفس المؤلِّف ليس أمرا اعتباطياً يخلُو من دلالة، بل إنه رسالة مُعيَّنة ينبغي على المتلقّي اكتشافها، وهذا ما حرصت الدراسات النقدية على تأكيده، وبخاصة منها النقد النفسي.

يعتقد"شارل مورون"في منهجه النقدي الجديد بأنّ القضية الهامة التي تُواجه الناقد الأدبي، هي تفكيك الشيفرات الموجهة والمتحكمة في العمل الإبداعي للمُؤلِّف، واكتشاف الرؤية المُهيْمِنة المنعكسة في ثنايا النص، وما تنطوي عليه أعماله من مدلولات. إنّ البعد الأساسي المؤسس لنقده هو متابعة الدلالات واكتشاف آلية اشتغالها وتبنينها في النص، وذلك بالانتقال من العمل الإبداعي إلى المبدِع، فهو يسعى لدراسة البنية النفسية للعمل الأدبي دون التركيز في المقام الأول على الأديب، بل يجعل مساءلته تتم في المقام التالي، فهو يتعامل مع المبدع وقد صار نصا الأدب.[1]

تكشف القراءَة التفكيكية للخطاب الروائي في:"مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة" عن جملة من النقاط المشتركة،أَلَحَّت الكاتبة على تِكرارها كتِيمات ثابتة من نص لآخر،هي:

- ✓ **تماثُل ملامح الشخصيات الرئيسية/الساردة.**
- ✓ **غلبَةُ السرد الاسترجاعي.**
- ✓ **هيمنة ضمير"الأنا" في السرد.**
- ✓ **السُّخط على الآخر/ رجال العائلة/ الوطن.**
- ✓ **الشخصية المركزية: أنثى ضدّ الأنوثة.**
- ✓ **معاناة الذات الأنثوية.**
- ✓ **تِيمة المطر.**
- ✓ **توظيف الحُلم.**

[1] يُنظر: عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص132

• وتكرار تلك الظواهر الأدبية يُعتبر علامة من علامات حضور الذّات وتَدخُّلها، لذلك سيتم البحث في تقاطعاتها بتفصيل دقيق اعتمادا على منهجية "مورون" التي تقوم على تجميع النصوص الأدبية المتعدّدة لكاتب مُعيّن من أجل تحليلها والوصول إلى مواضيع تكررت وتواترت لغاية ما، وفقَ الخطوات التالية:

1-الكشف بواسطة تطابق وتراكب النصوص عن شبكات علائقية وصور ملحة وتداعيات غير قصدية تتواتر في النص الأدبي.

2-الوصول إلى الأسطورة الشخصية للمؤلف من خلال توليد رموز ومواقف دراماتيكية مرتبطة بالاستيهامات والتصورات الأكثر تكرارا عند كاتب ما.

3-تأويل الأسطورة الشخصية على أنها تعبير عن الشخصية اللاواعية وتطورها وتاريخها.

4-مقارنة النتائج المحصل عليها مع المعلومات البيوغرافية والترجمة الذاتية التي تستند إلى التفسير والتي لايستقيم مدلولها إلا من خلال النصوص.[1]

إضافة لهذا لابد من الاتكاء على المنهج السيميائي في التحليل النصي، والذي يفرض التقيّد«بالنص كجسد مادي مغلق على ذاته، فيفكّكه بوصفه صورة لشيء آخر يتجاوزه، ثم يبحث عن العلاقات الداخلية التي تربط أجزاءه، وعن التكرار المنظم(في صيغة الأفعال، وفي الصور المجازية والبلاغية، وفي السرد)، والتكرار غير المنتظم لإحدى بنياته، ويُقارن عدة نصوث لمؤلف واحد...ثم اكتشاف مقاصد المؤلف أو تقديم المعلومات النفسية أو الاجتماعية.»[2]

[1] يُنظر: عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص134، 135

[2] إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النص الأدبي- ثلاثة مداخل نقدية- عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، ط1، 2016، ص96

أ. تماثُل ملامح الشّخصيات الرئيسية/ الساردة.

يَخلُق الروائي شخصياتِه، يرسم ملامحها، ويكلّفها بمهمة الجهر بآرائه وأفكاره، وأثناء هذه العملية قد تنفلت منه بعض العلامات والتلميحات التي تَشِي ببعض التشابه بينه وبينها؛ حيث«تنتشر في النص السردي قرائن كثيرة توحي بالتشابه بين المؤلف والشخصية وتوعز للقارئ بأن قصة الشخصية هي نفسها سيرة المؤلف في الواقع. فيجد القارئ في نفسه ميلاً إلى المماهاة بين المؤلف والراوي والشخصية ويندفع إلى المقارنة بين المؤلف الواقعي في التاريخ والشخصية التخييلية في النص»[1]. هذه العملية قد تتمّ على مستوى النص الواحد، ولكنها ستصبح أكثر أهمية إذا ما ربطت بين مجموعة نصوص لكاتب واحد لأنّ التطابق حينها سيكون مُركَّزا، والإحالة إلى الذّات المبدِعة ستكون مدعّمة بأدلة مضاعَفة بدلاً من دليل واحد قد تكون الصدفة هي مَن أوجَدَتْه.

• تفتتح "فضيلة الفاروق" روايتَها "**مزاج مراهقة**" بتمويهِ هويةِ الشخصية المركزية؛ فالساردةُ تستقبلُ القارئَ عند العتبة الأولى للنصِّ، وتدعُوه لدخول غاباته السّردية الكثيفة بتساؤل مُرتبك؛ إذْ تقول: «لا أدري بالضبط هل هذه قصتي أم قصة توفيق عبد الجليل، هل هذه محنتي أم محنته...؟»[2]. إن لفظة"**قصتي**" بدتْ وكأنها عنوان فرعي تسرَّب من الغلاف إلى أول أسطر الحكاية بغية إدخال تلك اللفظة بما تحمله من دلالات إلى تخوم التخييل، وتحريرها من ثِقل المرجعيّة التي كانت سَتَعْنيها لو ظهرت على الغلاف.

وقد بدا الملفوظ أعلاه بمثابة حافز خفيّ يدعو المتلقي للتشكيك في العقد الأولي المبرم على الغلاف(رواية) وإعادةِ النظر فيه، فقد يكتشف زيفه، ويُمسِك بميثاق القراءة الحقيقي الذي ليس شرطا أنْ يُعلِن عن نفسه بشفافية، وإنما«قد يأتي مضمرا في الاستهلال. وآية ذلك أن للأسطر الأولى من النص أهمية قصوى في توجيه التلقي»[3].

بعد ذلك تتوالى الملفوظات المترجِمة لتساؤلات الذّات وخواطرها مُعلِنةً في الأخير سرَّ القصة المرويَّة وحقيقتها؛ فهي تتعلَّقُ ببطلة وساردةٍ في نفس الآن، تكشف عن هويَّتِها الجوهريّة شيئًا فشيئًا حينما تعترف بأنها ستكتب أحد أبطالها في الرواية، ممَّا يعني بأنها تمارِس فعل الكتابة، فتلْتَبس منذ البداية مع الروائية(خارج النص)؛ إذْ تقول: «توفيق عبد

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص219
[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص05
[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص288

الجليل مرّ من هنا...عبر كل سطوري، وعبر مواطن الصدق التي خبأتها، ها أنا أصف... أقول ما حدث... وها أنا أعترف. توفيق عبد الجليل يسكن هنا، في العنوان الوحيد الذي لا يمكنني أن أتوه عنه...»[1]. بهذا الملفوظ يجد المتلقّي نفسه يقرأُ رواية داخل رواية أخرى.

تزيد الروائية بعد ذلك مِن حدة الغموض والالتباس حين تعترف الساردة بأنها كتبت "يوسف عبد الجليل" الذي حوَّلته نصًّا، تقول: «النص الذي أحالَني على الدنيا بحب أكثر و ارتباك أقل. أو النص الذي كان رجلاً ولم يكن أقاصيص من حبر، أو النص الذي لم يخذل قناعاتي، لكنه بشكل ما خذل القلب لتحيا قصصه..»[2].

يتعلّق الأمر هنا بحكاية حيَّة تَخصّ رجُلاً حقيقيا أصبح شخصية تخييلية داخل قصة مسرودة، مما يدل على وجود تجارب ذّاتية في النص بحلوها ومرّها، بخيباتها وانتصاراتها، وهذا ما ستتم روايته على طريقة شهرزاد في"ألف ليلة وليلة"، تقول الساردة: «فيستفيق الشاطئ وتستيقظ القصور ويبدأ الموج بكلامه المباح..."تَطُمْ...تَطُمْ...تَطُمْ..."على إيقاع القلب يبدأ الكلام...»[3]. وهنا تُوقِعنا الكاتبة في أول فخ إشكالي: منْ سيروي تلك القصص؟ هل هي الكاتبة الحقيقية أم الشخصية المركزية/الساردة الكاتبة؟

وهكذا تتبدى أولى صفات البطاقة الدلالية للبطلة"لويزا"، فهي مثقّفةٌ ماهرة في اللّعب الفني باللّغة العربية التي كانت سببًا في إقصائها من تخصّص الطب، لتدخل بعدها ميدان الأدب، وبذلك تتقاطع مع الروائية التي درست الطب في سنواتها الجامعية الأولى لتتحول بعدها إلى معهد الآداب، تقول"لويزا": «أردت هزمها في الحقيقة، امتطاءها، تفكيكها وتركيبها على هواي، أردت أن أخضعها لمهارة لعبي أنا، لا السقوط في لعبتها الساخرة»[4]

لقد كانت الكتابةُ بالنسبة للشخصية المركزية تحدّيا قررتْ خوضه، وسلاحًا هاما تصارعُ به الموت الطاغي الذي خيَّم على الوطن إبّان العشرية السوداء، فهاهي تُعلن دخولها مضمار الكتابة والصحافة رغم تحذيرات خالها لها بعدمِ التورُّط في هذا الأمر، تسرد ذلك قائلةً: «وعن دراية حذّرني قائلا: الميدان الإعلامي وسخ، ولا يمكن أن تصمد فيه امرأة . لكنني غامرت منذ أن امتطيت القلم لكتابة خواطر، ثم قصص أخفيها، ظنًا مني أنها ستزيد

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص07
[2] المصدر نفسه، ص08
[3] المصدر نفسه، ص.ن
[4] المصدر نفسه، ص74

من سخرية العائلة إذا اكتشفتها، إلى أن وجدتني في معهد الأدب أفتح شيئًا فشيئًا صناديقي السرية، علنًا...، وأتباهى بما أكتب»[1]. لقد كانت الجامعة نقطة انطلاق حقيقية لـ"لويزا" حتى تَجْهر بما كَتبتْه، وتُبدع كتابات أخرى جاعلةً من غرفتها بالإقامة الجامعية "نحّاس" محبرة تمارس بها طقوسها الكتابية بحرية بعيدا عن سخرية الأهل.

في هذا البرنامج السردي يتم التحوّل الوصلي بالانتقال من حالة فصلة بموضوع القيمة إلى حالة وصلة[2]، وفق الصيغة التالية: [ب س(فـu م)←(ف n م)]

حيث تمثل الكتابة موضوعًا قيميًّا بالنسبة للذّات الفاعلة التي كانت تُخفي ما تكتبه، ثم تحوّلت إلى إعلانه والتباهي بامتلاكه.

في موضع آخر تكشف الساردة/لويزا عن طريقتها الخاصة في قراءة روايات"يوسف عبد الجليل" باحثةً عنه خلف حروفه، إيمانًا منها بأنّ الروائي في النهاية لايكتب إلاّ نفسه والواقع، تقول: «عدت إلى رواياته كلها، أبحث عن نسائه، ماذا يرتدين...الكتّاب لا يعرفون أن يكتبوا عن غير حبيباتهم، ونسائهم العابرات ويحضر خيالهم لحبك القصة لاغير، لأنهم أكثر قدرة على تفكيك أمور الحياة وإعادة تركيبها بطريقة تختلف. الأدب في النهاية ليس خلقاً، إنه عملية تفكيك وإعادة تركيب لاغير.فأيهن حبيبته وفق هذه اللعبة التي لا تنتهي»[3].

يتقاطع هذا الملفوظ السردي مع تصريح للروائية"فضيلة الفاروق"، تقول فيه: «لي رؤية خاصة أقول فيها إن الأدب ليس خلقا ولكنه عملية تفكيك وإعادة تركيب لأمور الحياة، لم نخترع شيئا جديدا إلى اليوم، نكتب هواجسنا، أوجاعنا، أحلامنا، طموحاتنا، أمنياتنا، ولكننا لا نخرج عن إطار الموجود»[4]. وهذا التقاطع في الرؤية ووجهات النّظر يوحي بتدخّل الذّات المبدعة وتقنّعها خلف الساردة المثقّفة.

تعرض"فضيلة الفاروق" من خلال ساردتها آراءَ مختلفة تتمحور حول الكتابة عمومًا، وبعض الظواهر الأدبية كتوظيف الاسم المستعار ودوافعِه، ففي حديث للشخصية المركزية/ لويزا مع "توفيق عبد الجليل"(شخصية مثقّفة في الرواية) تُخبره بأنّها لو دخلت ميدان الكتابة ستختار اسما مستعارا، وذلك في ردّها على تعليق له بخصوص اسمها الشخصي:

---

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص76

[2] رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، مجلة ثقافات، العدد4، كلية الآداب، جامعة البحرين، خريف2002، ص200، 201

[3] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص89، 90

[4] عبد الله ناصر الداوود: طقوس الروائيين، أين ومتى وكيف يكتب الروائيون، ص105

« لويزا والي اسم جميل... لكنه أردف :

– يناسب الأدب.

ترددت قليلاً ثم قلت له :

–قد يناسب الأدب، لكنه لايناسب عائلتي إذا دَخلت عالم الأدب سأبحث عن اسم مستعار. قال: شيء سيء جدا أن نحترق من أجل أسماء ليست لنا، لأنها في الغالب تلغينا، تتمرّد على الأصل، تعيش هي و يظل الأصل نكرة»[1].

ويتكرر الحديث عن هذه التقنية على امتداد صفحات الرواية، فهاهو"يوسف عبد الجليل" يؤكد هو الآخر بأنّ التقنّع باسم مستعار سببه الخوف من المواجهة، فبعد قراءته لقصصها –التي كانت تكتُبها خفية، وتحلم بنشرها– هاتفها قائلاً: «لا علينا...كنت سأنشر لك إحدى القصص، لكن توفيق نبّهني إلى أنّك لا تودّين التوقيع باسمك لأسباب عائلية ولهذا تراجعت...»[2]، وفي حوار آخر بينهما يخبرها بأنّ لقبه"عبد الجليل" ليس أصليا، بل هو اسم مستعار اختاره والده لقبا ثوريا، ثم أدبيا ليتجذّر بعد ذلك. ويواصل حديثه ليضرب لها نموذجا حياً من الواقع متمثِّلاً في الشخصية المرجعية "أنيسة بومدين" التي استعارت اسم زوجها النضالي "هواري بومدين" للكتابة.

وينبغي التذكير هنا بأنّ نقاش الشخصيات الروائية تمحور حول تقنيَّة أدبية لَعِبَتْها الروائية في الواقع، لذلك يمكن اعتبار هذه الآراء والإشارات ترجمة لأفكارها الذَّاتية حول "الاسم المستعار"؛ إذْ تراه وقاءً وحماية من ردَّات فعل العائلة التي لن يرغب أفرادها في إذاعة أسرارهم، أو ذِكر الأسماء الحقيقية لأنها ستفتح بابًا واسعًا لا يُغلَقُ للتأويل والمقارنة.

تتشعّب"**مزاج مراهقة**"على موضوعات عديدة، لكن الروائية تُلِحُّ بين صفحة وأخرى على التذكير بأنَّ بطلتها كاتبة/مثقّفة تكتب الواقع والحياة ومشاعرها الشخصية الدَّفينة في دفترها الذي منَحتْه بخجل لـ"يوسف عبد الجليل" ليبدي رأيه فيما تكتبه، تقول"لويزا": « لم أقل له شيئا، كنت قد قلت له أكثر مما يجب أن تقول امرأة لرجل في نصوصي»[3]. يكشف هذا الملفوظ عن نقطة هامة في مجال الأدب، مفادها بأنّ الكتابة قد تكون رسالة مشفرة بين مُرسِل/ المؤلف، مرسل إليه/ المتلقي. وفي موضع آخر، تتعرّض لإشكالية العلاقة القائمة

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص93، 94
[2] المصدر نفسه، ص122
[3] المصدر نفسه، ص98

بين الشخصية الأدبية وخالقها/مبدعها، وهي ترى بأنّ مُؤلِّف العمل الأدبي قد يتوزع ويختفي وراء شخصياته، وهذا ما يتّضح من خلال المقطع التالي: «قلت له: أنت أيضاً تشبه نصوصك، أشعر أنك تخفي وراء كل شخص من أشخاصك جزءًا منك.

قال: في الأدب، لايمكن أن نحصر الكاتب وراء شخصية واحدة إنه كل أشخاصه...»[1].

تتوالى الأفكار المتعلّقة بفنِّ الرواية على لسان هاتيْن الشخصيَّتَيْن؛ حيث تعترف"لويزا" لـ"يوسف" بأنها تحب كتاباته لأنَّها تصوِّرُ الوجود وتعكسه حقّاً، ولأنَّه يفرِضُ فيها ذاتَه المنفعلة مع الأبطال. وتنقل الساردة هذا المشهد الحواري بأسلوب مُراوِغ تتلاعب فيه بإشارات الزمن، قائلة: « شعرتُ أنه سُرّ بما قلت، رأيت ذلك في كل تقاطيع وجهه، وشيء ما قالته عيناه فقط، وتلقّته عيناي فقط، لم أجد صيغة لغوية لكتابته على الرغم من أنني أحتفظ ببريقه إلى **اليوم**»[2]. ومن اللافت للنظر أنّ الروائية حمّلت"لويزا" و"يوسف" مهمّة الحديث عن الكتابة وما يتعلق بها قضايا باعتبارهما شخصِيَّتَيْن مُثَقَّفَتَيْن يُمكنهما حَمل أفكارها ونقلِها بسهولة ويُسر.

هاهي "لويزا" تناقش قضية أخرى شائكة مع "يوسف"؛ حيث تطرح سؤالاً مُبطَّنا ملغومًا عن إمكانية تَعرّي الكاتب الكُلّي فيما يكتبه، وفي طريقة طرحها للسؤال تَكمُن الإجابة، وهي استعصاءُ فِعلِ ذلك، تقول بنبرة متهكِّمة ساخرة وإنكارية في نفس الآن: «ما الذي نكتبه في الأخير؟ أيعقل أن نكتب أنفسنا ونقول للآخرين ها نحن كمن يسبح على شاطئ مزدحم"كما خلقتني يا رب"؟»[3]. إنّ هذه المقارنة بين كاتب متجرّد بكل شفافية، وشخص عارٍ تمامًا يَسبح على شاطئ مزدحم بالناس؛الأمر الذي سيجعله حتما حديث العامة، تتضمنُ بدلالاتها المضمَرة إجابةً شافيةً للتساؤل المطروح، مفادها: استحالة التعرّي الصريح، فالكاتبة تعرف مدى الحرية المسموح بها في المجتمع العربي بأنساقه الثقافية والاجتماعية المعروفة. وما يؤكِّدُ هذا استغناء "لويزا" عن انتظار الإجابة وتغييرها لموضوع النقاش بسرعة:

« قلت له وقد تذكّرت موضوعًا مختلفًا تماماً:

– ذكّرتني...اليوم آخر حلقة من المسلسل الفرنسي"الطيور تختبئ لتموت Les oiseaux se cachent pour mourir". ألقى ببريق عينيه في عيني ثم ابتسم...

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص158
[2] المصدر نفسه، ص158، 159
[3] المصدر نفسه، ص216

قال: تعجبني قدرتك على النّط على حبال الكلام، تنتقلين في الغالب من موضوع إلى آخر دون أن يشعر محدثك أحيانًا أنك فعلت ذلك، هل تفعلين ذلك عن ملل؟

قلت: لا...عن قصد..»[1]. إنه هروب واضح من "لويزا"، لتَجنُّب مغبّات التورط في الإجابة وخوض التفاصيل؛ حيث أنَّها لم تمنح "يوسف" فرصةً للرّد، وقفزت إلى موضوع جديد من دون مقدمات، فذكرت مسلسلها المفضّل"الطيور تختبئ لتموت"، هذا الأخير الذي يتكرّر ذِكره هو الآخر في رواية "**تاء الخجل**"، كما تكرّرت شخصية البطلة الكاتبة/المثقّفة التي سافرتْ من باتنة إلى قسنطينة، وهناك وجدت بيئةً ملائمة للكتابة.

• تكشف"خالدة" بطلة رواية "**تاء الخجل**" عن أبرز صفات البطاقة السميائية الخاصة بها، وهي أنها "مثقّفة" تنشدُ الحياة بالكتابة والبوح، تقول: «ولهذا كتبتُ لك الكثير من الرسائل، كنتُ غزيرة الكتابة، ربما لأنني أيضا كما قال"غي دي كار" امرأة، و"المرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة". كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة»[2]. من خلال هذا الملفوظ تتبدى العلاقة الإيجابية بين الذّات الفاعلة وموضوع القيمة(الكتابة)، من خلال الصيغة التالية: (فـn م) .

فالشخصية المركزية تقرّ بأنّ السرد والكتابة ما هما إلا فعل تمرّد ودعوة للتحرر، وقد استحضرت الروائية نصا غائبا يكشف نوعًا من التناص، ويُوحي بتدخّلها الضمني من خلال حضور مرجعيتها الثقافية داخل النص.

في موضع آخر تُصرّح"خالدة" بأنّها كانت تتكبُّ على الكتابة هربًا من الوحشية التي تعمّ الشوارع ليلا بسبب أعمال العنف، فتنغمس في ذكرياتها وتعيد تفاصيلها على الورق مُوجِّهة الخطاب لحبيبها، تقول: «أنكبُّ على أوراقي لأعيش فصول حياة تختلف، أكتب فأتوغَّل داخل أزقة الذاكرة المعتمة، وأستقرُّ عندك، لقد عرفت أنني تجاوزت سنَّ نسيانك»[3].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ كتابات الشخصية المركزية في"تاء الخجل" تراوحت بين المقالات الصحفية المستوعبة لواقع الوطن، والتدوينات التي تدور في فلك البوح الذاتي كما كان الحال مع "لويزا" في"مزاج مراهقة"، إضافة إلى أن بعض خطاباتها كانت مُوجهة لرجُل واقعي تكتبه في نصوصها المتخيّلة، تقول"خالدة": «عاتبتك جداً، وخاطبتك أكثر من مرة

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص217
[2] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2003، ص13
[3] المصدر نفسه، ص33

في نصوصي المنشورة ولكنك لم تقرأني ربما... ربما هكذا هم الرجال !... لن أحاكمك، سأواصل السرد فقط»[1]. في هذا المقطع تتلاعب الكاتبة فنيًّا، وتتبادل المواقع مع ساردتها، من خلال تقنية(الميتاقص) موقعةً القارئ في بحر من التساؤلات، أشدها إلحاحًا: من التي تخاطب حبيبها في نصوصها؟ ومن التي ستواصل السّرد؟ "فضيلة الفاروق"، أم "خالدة" بطلة الرواية؟

ومن المقاطع السردية المشابِهة، هذا المقتطفُ الذي توضِّح فيه"خالدة" فكرةَ كتابتها لقصة تخييلية بعد أن اقتبَسَت بذرةَ تشكُّلِها من قصة حقيقية، تقول: «في المساء بكيتُ كثيرًا وأنا أكتب قصة قصيرة عن بنت تشبه ريمة وعن بطل يشبهني، وأصف شراسة الحياة. شيّعتُ بطلي المثقف، وتركت حبيبته تبكي مع الشتاء. وكنتُ تماماً كـ"غي دي كار". كان حين يأتي زوجته باكياً تسأله "منْ مات من أبطالك؟. كان دمعي غزيرًا تلك الليلة، فقد تركني بطلي وحيدة بين الجدران، بعد أن كان يسامرني لليالٍ طويلة...لقد فاجأني ذات ليلة مقمرة بشبه كبير بينه وبين نصر الدين، وقد سألته"لماذا تشبهه؟" فأجابت الذاكرة: "نُسَخ الحب واحدة دائمًا"!»[2].

تُكرِّر الروائية ذِكر"غي دي كار"، وكأنها تُبيِّن مذهبها في الكتابة على طريقته، كما تؤكِّد حتميّة التّعالُق بين الكاتب وشخصياته والواقع، وأيضًا تُصِرُّ على ترسيخ فكرة البطلة المثقَّفة التي تُشبِهها، تقول: «قلبتُ الصفحات الكثيرة التي كانت تنام على طاولتي، وتوقفتُ عند صفحة البارحة. أدنتك مرَّة أخرى حين واصلتُ الكتابة. وجدتُ شبهاً كبيراً بينك وبين هذه المدينة، لماذا لا تتذكرني رغم كل ما كتبته عنك؟ أحقاً لم تفهمني أنت الذي تعرف أنَّ"Le romancier ne romance que sa vie" أحقاً؟»[3]. يوحي هذا الملفوظ بتدخُّل الذّات المبدِعة مِن خارج النص، فكأنها تُعلن بأنَّها مثلَ أيّ روائي لا تروي في نصوصِها سوى حياتها، فالنص لا يقوم على الوهم فقط.

يَحضر التناص مرة أخرى، باستحضار نص غائب وتضمينه في ملفوظ الشخصية المركزية التي تقول: «ولسبب ما شعرتُ أن"كل جراحي اعتراها القدم" –على رأي محمد الماغوط– فاستسلمت للنوم من دون أن أفكر في شيء، ولكني استيقظت باكراً جداً، كتبت

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص35
[2] المصدر نفسه، ص40
[3] المصدر نفسه، ص69

ما يقرب الست صفحات عن "رزيقة"... تقدمتُ كثيرا في العمل على روايتي، بل أشرفت على إنهائها، قتلت كل أبطالي تقريباً، لم يبق غير نصر الدين، أبعدته أكثر من مرَّة عن الموت، اخترعت له ألف سبب للقائي، ولكن بطلتي التي ارتديتُ قناعها لم تعد تفكر بالحب، صارت تفكر بالرحيل...»[1].

إنّ التمويه طاغٍ في هذا المقطع الذي يغرق في اللُّبس الشديد بعد إعلان"خالدة" تقمّصَها لقناع بطلتها؛ حيث«تنسحب الراوية فجأة، لتبرز الكاتبة معلنة عن حضورها، في تداخل واضح مع الشخصية التي تتكلم على لسانها... فـ"خالدة" الشخصية التي تتكلم على لسان الكاتبة، تعلم وتعي أنها مجرد قناع للكاتبة، فيبرز هنا تداخل الراوية بالكاتبة.»[2]

كلّ هذه الإشارات والتلميحات تَدفع المتلقي للاعتقاد بوجود بعض التّداخل بين الشخصية المركزية والروائية "فضيلة الفاروق"، خاصة بعد الاطّلاع على تصريحاتها؛ إذ تُؤكد تقنّعَها بشخصيات نصوصها، ففي سؤال لها عن حدود سيرتها في رواياتها، تجيب: «نعم أروي ما عشت، أروي أجزاء من حياتي، أروي نفسي أيضا، أختبئ خلف شخصيات مختلفة، أحيانا أكتب نفسي في عدة شخصيات، ثم أعمل على الإضافات، الآن وبعد تجربة خمسة كتب لم أعد أفرق بين الحياة والرواية...وحتى إن لم أكتب سيرتي فأنا أكتب سيرة إنسان يشبهني، الخيال محدود يا صديقتي، لأنه مبرمج من جهة ما نجهلها.»[3]

تخلط "فضيلة الفاروق" أوراق روايتها "تاء الخجل" وتعلن وجودها داخل النص رسميا، وهي تنسب "خالدة" لها، فبعد أنْ حمَّلتها الكثير من الصفات والآراء المؤكِّدة للتّماثل بينهما، تقول أخيرا فيما يشبه الانكشاف التام: «أتعبتني"خالدتي"(خالدة النص)، ركضتُ خلفها حتى زقاق"رحبة الصوف". توقفتْ أمام مدرسة"علي خوجة". كان بإمكان نصر الدين أن يمر من هناك، فيما كانت تنتظر صديقة لها، ولكنه فضل أن يحتمي من المطر في أحد الدكاكين، فتحتْ مظلتها وحين خرجت صديقتها من المدرسة غادرتا الزقاق...كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطالي غير قسنطينة، قسنطينة مخادعة، وتتلذذ بآلام العشاق... كان يجب

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص87

[2] فريدة إبراهيم ابن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية-دراسة نقدية- دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2012، ص52

[3] الروائية مها حسن تحاور فضيلة الفاروق، 2مارس2012، http://fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417 . 7سبتمبر2015

على"خالدتي" أن تكون من"القالة"، كان يجب ألاَّ تكون مثقفة»[1]. تتقنّع الكاتبة ببطلتها، وتذكر أمكنة واقعية حقيقية، لكنها تغلفها بثوب التخييل الروائي مضاعفة الالتباس والحيرة.

ومع الاقتراب من نقطة النهاية في الرواية ترمي "فضيلة الفاروق" كل أقنعتها؛ إذ تقول: «تعبتُ من نصي، هناك شيء في اللاوعي عندي يعبث بالعلاقة بين بطليَّ، هناك شيء مايشبه سوء الطالع يلاحقهما معاً.

هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضاً يلاحقني أنا، ويلاحق نصرالدين (الأصل).

أ يعقل أننا لم نعد نلتقي منذ ١٩٨٨؟ نحن القاطنين في مدينة واحدة...لكن آريس لم تعد مدينتي، الماضي لم يعد مدينتي. نصر الدين اختار أن يبقى في الماضي،

وأنا علَّمتني قسنطينة كيف أتشابك مع كل الأزمنة»[2]. تضع الكاتبةُ التنكّر جانبا حين تُعلن بأنَّ لاَوعيها تدخَّل في التلاعب بالعلاقة بين بطَلَيْ روايتها مؤكِّدة تدخّلها الذّاتي في النص من خلال التلفظ: "يلاحقني أنا"؛ حيث تُوظّف ضمير المتكلّم الدّال على تضخّم الأنا وهيمنتها. بينما يكشف الملفوظ: "**يلاحق نصرالدين(الأصل)**"، أن لفظة"الأصل" تدلُّ على وجود شخص حقيقي بهذا الاسم "نصر الدين" خارج النص، وقد مثَّل الأصل الذي انبَنَتْ عليه النُّسخة الروائية.

بعدها تتراجع الروائية شيئا فشيئا عن الظهور؛ حيث خفّفت نبرة الاعتراف والتذكّر المحموم مُؤجِّلة الأمر حتى النَّص التالي(اكتشاف الشهوة).

• استلمتْ"باني" الشخصية المركزية في"**اكتشاف الشهوة**" شُعلةَ الشخصيّة "المثقّفة" من بطلَتَيْ الروايتيْن السابقْتَيْن، فقد أعلنت أنها تتّخذ من الكتابة والسرد وسيلةً للهروب من مرارة الواقع، تقول: «أحتمي بغرفتي. وأحاول أن أنسى.

قصة بعد قصة. أكذوبة بعد أكذوبة.

والبناء يعلو، ويعلو، يحيط بي كقلعة عالية، كحصن منيع كحصن من ورق وحبر.

القصة في بدايتها...البطلة بحاجة إلى رجل قوي.

---

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص88

[2] المصدر نفسه، ص.ن

الورق يكذب...الحياة لا تكذب!»[1]. وهكذا تتجه الذات الفاعلة نحو الكتابة(كموضوع قيمي) في هذه الرواية أيضا، ففيها يُمكن التخيّل وعيش أجمل الأكاذيب والأحلام. وهذا ما يمكن تمثيله بالصيغة التالية: ب س و[ف١ ⟵ (ف٢ n م)]

تتكشف الشخصية المركزية في هذه الرواية شيئا فشيئا لتكتمل صورتها النهائية؛ فهي كاتبة تعيش في فرنسا قادمة إليها من قسنطينة؛ هذه المدينة التي تتحدَّثُ عنها بين الحين والآخر بأسلوب شاعري وتقوم بتشخيصها، شأنها في ذلك شأن بطلَتَيْ الروايتيْن السابقتيْن.

تعيش"باني" حياةً فارغة منذ البداية، فهي ضائعة بين زوج لا تكنّ له أي شعور، ومدينة خالية فارغة رغم شوارعها الممتلئة بالناس؛ نهارها تيه وغربة روحية، وليلها بوح وكتابة، تقول: «في الليل لا أنام، أفرد أوراقي وأكتب ما أسميه رواية، وبطبيعة الحال، لم أكن أعرف أي نوع من الرواية أكتب، هل أكتب نفسي، أم أكتب محيطي، أم أكتب الآخرين...»[2]. يحضر(الميتاقص) في هذه الرواية أيضا؛ حيث تُعلن"باني" بأنها تكتب رواية لا تعرف هويتها ولا جهة انتمائها؛ هل تخصها هي أم تخص محيطها، أم الآخرين؟ وكأنها تتردد في نسبة الأحداث لها.

تَظهر"باني" في هذه الرواية كنسخة مكرَّرة لبَطَلَتَيْ "مزاج مراهقة وتاء الخجل"؛ فهي تُجسِّد شخصية امرأة تعاني الكبتَ والقمع تتّخذ من السّرد وسيلةً للهروب وتفريغ المكبوتات، وممارسة طقوسها المستحيلة على مستوى الواقع. في دراسة له عن الرواية يرى"أسامة غانم" بأن "باني" تعتبر بطلا إشكاليا، لأنها تبحث عن قيم إنسانية في عالَم قاس يحاول خنقها، لذا قامت الساردة/الروائية بالتمرد على الواقع المتواجدة فيه لأجل إعادة صياغته ولو بطريقة خيالية، وقد شمل تمرد باني كل أشكال السلطة المؤسسة: سلطة الزوج/مؤسسة الأسرة، سلطة الآخر/مؤسسة المجتمع، سلطة الفكر/مؤسسة الثقافة...بالإضافة إلى ذلك قامت "فضيلة الفاروق" بتسليط الضوء على مجموع العلاقات التي بنَتْها"باني" في سردها لردم الفجوة بين الثنائيات: عقل/هذيانات، حقيقة/خيال، أنا/جسد، ففي هذه الثنائيات نسج تخييل النص.[3]

---

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ص22، 23

[2] المصدر نفسه، ص100

[3] يُنظر: أسامة غانم: هذيانات المخيلة في اكتشاف الجسد، مجلة الرقيم، العدد3، دار الرقيم، كربلاء، العراق، خريف2013، ص18

إنّ التكرار الثابت لصُورة الشخصية المثقّفة المتمردة الثائرة لم يحدث مصادفة، أو اعتباطًا، بل هو فعلٌ مقصود لا ينبغي تجاوزه؛ إذْ يبدو أن الروائية حرصت على التقنُّع بالشخصية المثقّفة/الكاتبة التي تعتمد القصّ الذّاتي لتحكي قصةً هي بطلتها، معلنةً انكتابَ نص جديد داخل النصوص الأصلية لفضيلة الفاروق نفسها ممّا يؤدي إلى الْتباس واضح في ميثاق القراءة. وهذا حال أغلب الروائيات الجزائريات، يقول"بوشوشة بن جمعة": «تكشف نصوص المدونة الروائية التي أنتجتها الكاتبات الجزائريات باللغة العربية عن وجود تماسّات عديدة بين الميثاقين: الروائي والسيرذاتي، تتجلى في تلك التقاطعات بين شخصيات النصوص الحكائية وتجاربها الحياتية وبين شخصيات مبدعاتها وسيرهن في الوجود/ الواقعي.»[1]

في سؤال وُجِّهَ للروائية"فضيلة الفاروق"حول بطلتها المثقفة دائمًا، كاتبةً كانتْ أوْ صحفية، وهل الأمر محض صدفة أم أنه ناتج عن رغبتها في قول شيء معيّن من خلف تلك الشخصيَّات، أجابتْ بقولها: «من المفروض أن نخرج من قالب النساء النكرات التي تعج بها النصوص الرجالية. تلك النماذج التي لا أدري كيف يحبون أن تمثلنا...كتبت شيئا يمثلني ويعكس أفكاري. هذا كل شيء»[2]. تؤكّد الروائية استعانتها بنموذج شخصية ثابتة، تُمثّلها وتعكس أفكارها.

والمتصفِّح للنصوص الثلاثة يُمكنه أن يتبيَّن في الأخير وجود أمشاج اتصال وثيقة فيما بينها، وقرائن تَشابُهٍ بين الشخصيات المركزية فيها من خلال جَمْعه للعلامات والإشارات التي نثرتها الروائية على طول المتن، تقول"لنا عبد الرحمان": «يتمكن القارئ لرواية الفاروق "اكتشاف الشهوة" من إيجاد الخيط الدقيق الذي يربط بين روايتيها السابقتين"مزاج مراهقة" و"تاء الخجل"، وكما لو أن الكاتبة تحكي عبر رواياتها الثلاث حكاية بطلة واحدة تقسم حياتها إلى مراحل مختلفة تبعا لاختيار الكاتبة لسيرورة الحدث الروائي وزمنه... هكذا تتابع فضيلة الفاروق مسيرة أبطالها وإن كانت لا تحملهم الأسماء ذاتها إلا أنها توسمهم بذات الملامح النفسية التي يتمكن القارئ من التقاطها بسهولة عبر رواياتها الثلاث»[3]

---

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص70

[2] رسالة الكترونية من الكاتبة .

[3] لنا عبد الرحمان: شاطئ آخر...مقالات في القصة القصيرة (اكتشاف الشهوة للجزائرية فضيلة الفاروق...تقاطع السرد والبحث عن الذات)، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، 2015، ص107، 108

تلك الشخصية الثابتة في روايات"فضيلة الفاروق" يُمكن تصنيفها ضمن فئة الشخصيات الإشارية التي تحدّث عنها "فيليب هامون"، وذهب إلى أنها دليل على حضور المؤلف، فهي ناطقة باسمه(رواة وما شابههم، كاتب...)؛ حيث تحدد الآثار المنفلتة منه، والمتسربة إلى النص في غفلة من التجلي المباشر للملفوظ الروائي[1].

ب/ السرّد الاسترجاعي :

يُعرف الحكي/القص التذكري بأنه«نمط من أنماط التخييل القائم على الذاكرة مثله في ذلك مثل المونولوغ التذكري والمونولوغ السيرذاتي. وهذا النمط ينجزه راوٍ يقص بضمير المتكلم حياته الماضية قصا لا يحترم التسلسل الزمني لهذه الحياة. فترتيب الأحداث يخضع لتداعيات الذاكرة»[2]. يفرض السرد الاستذكاري أو الاسترجاعي حضور الذاكرة كفاعل في سرد الأحداث، فيتحقق وجود الذّات المبدِعة؛ حيث تتدخّل بعودتها لماضيها حتى تنهل منه بعض التجارب الشخصية، تُحوّرها أو تقنّعها بأثواب التخييل الروائي والاستيهامات، فـ«المادة المتذكرة هي الأخرى لا تمنح نفسها بسهولة، ولا تضع واقعتها بين يدي فعل التذكر كما هي أصلا، فثمة الكثير الذي يتغير ويتبدل ويتقنّع بفعل أسباب كثيرة تسهم في جعل المادة المتذكرة خاضعة لإعادة إنتاج نوعية...»[3]

• يؤطّر رواية"**مزاج مراهقة**" زمنين زمن الحكي، وزمن أحداث ماضية ستُروى، تقول "خالدة": «لا أدري بالضبط هل هذه قصتي أم قصة توفيق عبد الجليل، هل هذه محنتي أم محنته...لا أدري لماذا التقينا، فقد اختلفنا كثيرًا عن بعضنا...لا أدري لماذا كنا...كما تكون الجبال والأنهار والمدن المدفونة في التاريخ، ثم حين انتهيتا...انتهينا في أفعال الماضي الذي لا يموت. لا أدري...»[4]. تفتتح الساردةُ النصَّ بجملة من التساؤلات المتعلقة بذكريات ماضية مُوظِّفة في ذلك جملا قصيرة متقطّعة تتخلّلها نقاط حذف بين الفينة والأخرى، وكأنها استراحة من عناء الذكريات وثقلها.

[1] يُنظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص14
[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص324
[3] محمد صابر عبيد: التشكيل السيرذاتي –التجربة والكتابة- دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، 2012، ص39
[4] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص05

تذكر الساردة/ لويزا طفولتها وماضيها، وتسرد كيف أنّها تَفوَّقت في شهادة التعليم المتوسط واحْتلَّت المرتبة الثانية على مستوى الشرق الجزائري، لكنّها لم تفرح بنجاحها لظروفٍ كثيرا ما نَغَّصت عليها سعادتها، فقد حدث الأمر نفسه حين نجاحِها في شهادة البكالوريا. تقول: «وكان ذاك الصباح، بداية لزمن مفكك في داخلي وبداية لخواء لم ينته بعد. لا أذكر بالضبط كيف بدأت الأمور...ففي الغالب البدايات التي ننساها ولا ننتبه لها كيف تمر، تحبك أقدارنا بشكل عجيب! إنها الكواليس التي تختفي وراء ستائر واقعنا كيفما كان. ولكني أذكر أن فرحي معطوب الحال دائمًا...فقد ارتبطت نجاحاتي المدرسية بخلافات حول الإرث...أذكر يوم وفاة جدتي الذي صادف تمامًا يوم إعلان نتائج شهادة التعليم المتوسط...»[1]. على نَفَس واحد تسترجع الساردة بعض الأحداث التي عاشَتْها، مُركِّزة على الظروف الخارجية وانعكاساتها على ذاتها.

هذا ولم تنحصر لحظات التذكّر في دائرة الذَّات، بل توسَّعت لتشمل ذكريات الوطن وتاريخه في فترة كانت فيها الجزائر على فوهة برهان(مرحلة التسعينات)، وقد أوردت الكاتبة بعض الحقائق المتعلّقة بها، تقول"لويزا": «هاهي أقدامهم تنسحب. لاشك أنها تنسحب، فلم يكن للثورة مكان لها في البيت الذي أسست، بعد أن جاءتها الضرَّات. لم يعد للتاريخ والانتماء مكان في الذاكرة...كنت لاأعي بالضبط مايحدث لولا الحماسة التي كان خالي"حميد" يحرّك بها انعزالنا. قال لي في ذلك المساء الفاتر ونحن أمام شاشة التلفزيون نتابع مسيرة "الأفلان"...»[2]

وعن انعكاسات تلك المرحلة تتحدّث السّاردة بواقعية شديدة؛ حيث تُصوِّر ماكان يحدث في الشوراع، والزوايا والمدن بتفاصيل تاريخية دقيقة تُؤكّد المرجعيّة الواقعية للنص وتوحي بتدخلاّت الروائية، كما في هذا المقطع الحواري بين "لويزا" وصديقتها "حنان بن دراج":

« قلت لها مازحة:

– أراك سعيدة باستقالة الشاذلي، فمتى يتم تنصيبك رئيسة علينا؟

قالت: أنا سعيدة فهنا في قسنطينة بدأت حركة غير عادية لرجال الأمن منذ ساعات، وبيني وبينك كل رجل أجمل من الآخر، كلهم مثل"أرلوند شوارتزينيغر" و"سلفستر ستالون" ستحلّ

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ، ص10، 11
[2] المصدر نفسه، ص49

مشكلة العنوسة ومشكلات عواطفنا تمامًا إذا استمر الحصار سنة...هذه هي حنان بن دارج، حتى المصائب الكبرى تجد فيها ثغرات فرح، فقد تذكّرت قبل سنة حين أعلنت الجبهة الإسلامية للإنقاذ الإضراب وأغلقت الجامعة والطرقات بالقوة من طرف أنصارها...»[1] . لقد اعتمدت الروائية تقنيّتَيْن تُوحيان بحضور الذّات المبدِعة، وهما: الاستذكار المرجعي، والخطاب المقنّع بالسخرية الناقدة للواقع.

في مشهد آخر تروي"لويزا" حادثة سابقة وقعت بالإقامة الجامعية –حيث كانت تتواجد– وقد كان السرد استرجاعيا تتخلّله بعض الوقائع الحية المعروفة، تقول: «وأذكر يوم جاءت فرقة فنية من التوارق من أقصى الجنوب لتقديم حفلة بـ"نحاس"...فقد جلسنا في مسرح الحي ننتظر رفع الستار وبداية الحفلة بشغف، فللتوارق تقاليد جميلة يتميّزون بها عن كل العالم؛ فهم الشعب الوحيد الذي يمنح السيادة لنسائه...يومها..وفي اللحظة التي بدأ فيها الحفل هجمت مناصرات الفيس على أعضاء الفرقة وتحول الحفل إلى قتال...»[2]

لقد طغت لحظات التذكّر على متن الرواية ككل منذ مراهَقة البطلة إلى سنوات دراستها الجامعية، وما تخلَّلها من أحداث كان فيها البوح العفويّ والحنين ظاهرًا لا مراء فيه، ومنه قول الساردة :« تلك البيتزا الساخنة التي عليها حَرْ، مع عصير الليمون، شيء لا يمكنه أن يتسرب من ثقوب الذاكرة، شيء لا يمكنه أن يُنسى...»[3]

هذا وقد احتلَّ موضوع الإرهاب خلال العشرية السوداء مساحة واسعة من السّرد، وكأنّ الروائية أرادت محو تلك الأحداث من ذاكرتها وإفراغها على الورق، وهي التي تعترف بدور المخيّلة والذاكرة في كتابة نصوصها، ففي إجابة لها عن سؤال بخصوص الكيفية التي يتقاطع فيها اليومي بالتخييلي في كتاباتها، وأيضا الطريقة التي تنبثق بها رؤيتها الفكرية من الذّاتي متحوِّلة للجماعي، تقول: «لم أحب النظريات التي توجه الكاتب لبناء نصه، وقد رأيت فيها دوما أقفاصا تحد من شساعة المخيلة، لهذا فما أكتبه هو مجموع الصور التي تتخزن في ذاكرتي يوميا، وتعيد المخيلة ترتيبها لتنتج قصصا مشابهة، لأنه من المستحيل أن نعيد بناء الواقع كماهو. حِيَل الكتابة تبدأ من لحظة مواجهة البياض لملئه، فتبدأ عمليات

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص119
[2] المصدر نفسه، ص134
[3] المصدر نفسه، ص268

استرجاع تليها عملية مونتاج وتركيب وحبك بأدوات لغوية يجب أن تناسب اللوحة التي نريد تشكيلها. هذا مايحدث بالضبط دون لفّ أو دوران.»[1]

• بالانتقال إلى رواية "**تاء الخجل**" نجد السرد الاسترجاعي حاضرًا منذ البداية؛ فالساردة «تمارس عملية الارتداد إلى الماضي البعيد من خلال ما تحتفظ به الذاكرة الجمعية»[2] محاوِلةً نبشَ معاناة الأنثى منذ القديم، تقول:

« منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...

منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن تاء للخجل ...»[3].

بَعدها تعلن الساردة/خالدة وصولها لسن الثلاثين بشيء من الحسرة، خاصة بعد انفصالها عن حبيبها، تقول: «كنت تستعد للسفر إلى"حاسي مسعود" من أجل العمل، كنتَ ترغب في شراء هدية فاخرة لي... في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء، كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل، فسئمتُ من الوضع، إلى **اليوم أنا امرأة أمارس حياتي وكأنها عمل سري وأغطيها بغطاء سميك**، نادرًا ما يتمكن الضوء من اختراقه...بعدك حادت الدنيا قليلاً عن مسارها...بعدك بعد الثلاثين، أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة. أصبحت الأيام موجعة»[4]. بالإضافة إلى تقنية الاسترجاع يحوي هذا المقطع السردي بعض العلامات الدالة على تقنُّع الذّات المبدِعة داخل النص، وتلاعبها بأحداث الحياة الماضية وتغليفها بالتخييل خاصةً في هذا الملفوظ: "**إلى اليوم أنا امرأة أمارس حياتي وكأنها عمل سري وأغطيها بغطاء سميك، نادرًا ما يتمكن الضوء من اختراقه**".

تُعرّج الساردة على مرحلة طفولتها، وتتذكّر تفاصيل البيت الذي كانت تسكنه مع أفراد عائلتها الكبيرة بـ"آريس"، تقول: «أحبُّ ذلك الماضي رغم ألوانه الداكنة. أمَّا البيت، أمّا أشجار الرمان والجوز، أمَّا "العريشة" أمَّا طيور البلاَّرج والسنونو، والحمام...تلك كانت ذؤابة القلب. وذاك مسرح الطفولة والصِّبا»[5].

---

[1] إبراهيم الحجري: فضيلة الفاروق/ الأحداث لاتنضب مادامت الذاكرة بها جراح، حوار، مجلة نزوى، العدد78، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، 1أفريل2014، ص176

[2] فريدة إبراهيم ابن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية-دراسة نقدية- ص49

[3] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص11

[4] المصدر نفسه، ص14

[5] المصدر نفسه، ص17

من خلال ما سَبق يُمكن القول بأنّ "تاء الخجل" تندرج ضمن الكتابات التي تحوي شذرات من حياة مبدعها، وهذا النوع شاع في الأدب الحديث؛ حيث أكدت الذات حضورها بطريقة خفية تبتعد عن المباشرة والتصريح، فتبدو«وكأنها تقع وراء الكتابة وليس فيها. تتراءى الحياة وهي تجر أقدامها ببطء... وتبدأ الكتابة الذاتية في مجمل نصوصها بمرحلة الطفولة»[1]، وقد صرّحت الروائية بأنّ طفولتها تفرض نفسها عليها أثناء الكتابة، تقول: «بالنسبة لي طفولتي لها تأثير كبير على كل مسار حياتي، وتحضر بشكل قوي حين أكتب.» [2]

تُكمل الساردة سيْر الاعتراف والتذكُّر، وتتحدّث عن حبّها الطفولي بلغة شاعرية مجازية تكسر فيها خطّ الزّمن بالقفز بين الحاضر(زمن القص)، والماضي(زمن الأحداث) لتعود إلى الحاضر بعدها، تقول: «والسور الخلفي، وشباك القضبان المطل على الضفة الأخرى من آريس...هناك، عند كعب القلب بيتك...أغمض عيني فيبحر البيت إلى داخلي كزورق يدفعه قدر. يتوقف البيت عند منبع النبض وينفتح الباب بسرعة ليخرج ذلك الصبي الأسمر محملاً بمحفظته ويقول: لقد تأخّرتِ اليوم. أُجيبه : يجب أن نركض حتى لا نتأخَّر أكثر. وننطلق ركضاً فيما ورق السنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين.

كم تأخّر الوقت لأفكر فيك **اليوم**...»[3]

تتضاعفُ اللحظات السردية القائمة على التذكر والاسترجاع، وتتزايد قوةُ تأثيرها ودرجةُ إحالتِها على الواقع إذا ما اقترنت بتكرار أحداث ماضية، تاريخية، أوْ بأزمنة/أمكنة حقيقيّة. في"تاء الخجل" تذكُر الروائية بلدتَها"آريس"(مسقط رأسها)، و"قسنطينة"(التي درست بها) وهَذيْن المكانيْن لا يغيبان عن كل أعمالِها الأدبية، كما ذكرت العاصمة أيضا، و وصفَتْها وَصفًا حيًّا وصادِقًا، وهي تخاطبُ حبيبها "نصر الدين"، تقول: «وكنتَ تكتب لي عن العاصمة، عن جنونها وفوضاها عن الأصدقاء، وأجواء الحي الجامعي في"بن عكنون" ثم تحدثني عن البحر، كنتَ تقول لي إنَّ العاصمة طعمها مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل...حينها تتذكّر آريس وبساتينها وهواءها الجبلي النقي، فأحدثك عن قسنطينة،

[1] محمود عبد الغني: تأنيث الاعتراف-سرد الـ"أنا" في الكتابة الذاتية النسائية، ص23
[2] إبراهيم الحجري: فضيلة الفاروق/ الأحداث لاتنضب مادامت الذاكرة بها جراح، ص179
[3] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص17، 18

وأشجار الصنوبر والمسرح، ودار الإذاعة والتلفزيون وحفلات الصيف، وسهرات رمضان، وبكاء الشتاء، ورقصة الضباب على الجسور، وغبطة الشوارع بالمالوف.»[1]

و"فضيلة الفاروق" تعترف في إحدى حواراتها بأنها تستند لذاكرتها وبلادها الجزائر أثناء الكتابة، فحين واجهها"إبراهيم الحجري" قائلاً بأنّ روحها ورغم سكنها في لبنان، مازالت تُحلِّق في رواياتها بين مدن الجزائر وفيافيها وقُراها، وبأنها تذكر في كتاباتها مرحلة طفولتها وبداية تشكل الوعي بالعالم استنادًا لتقنية الفلاش باك، لم تُنكر الروائية ذلك، ولم تتملّص من صلتها بما رُوي، بل ردت قائلة:«الجزائر محبرتي، ولاشيء يعوضها، لا في قلبي ولا في مخيلتي، لكن كان يلزمني فضاء بدون قضبان، أعيش فيه وأتصالح فيه مع أنوثتي، لهذا غادرت إلى لبنان.»[2]

لقد دأبت الساردة في"تاء الخجل" –من خلال ممارستها للكتابة– على استعادة ما عَلق بالذاكرة من ذكريات الحب وتفاصيل العائلة الكبيرة، وأيام الوطن الملطخة بالدماء خلال العشرية السوداء؛ هذه الفترة التي نقلتها الروائية بدقة معتمدة على وثائق مرجعية تمثلت في جريدة"الخبر" وما قدّمته من إحصائيات رسمية، وبذلك «تلبست سيرة المؤلفة/ الذاتية بالكثير من متعلقات ومسارد ومسارات رواية"تاء الخجل"؛ بوصفها حكاية ذاتية تستعيدها ذاكرة الراوي/الراوية التي تنعكس على حياة وشخصية معينة، تتمثل عموما في البطلة/ خالدة»[3]

• في رواية"**اكتشاف الشهوة**" كان تَغَرُّب الساردة سببًا رئيسًا في جَعْل المتن الروائي يقوم على تقنية السرد الاسترجاعي، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الروائية لم تحافظ على السير الكرونولوجي للأحداث، بل كسرت الخط الزمني بالقفز المباغت بين الماضي والحاضر، والتنقل السريع بين شارع في قسنطينة وآخر في باريس دون سابق إنذار، مُعلِنة انحرافات سردية على مستوى النظام الزمني والمكاني، ولم تكتفِ بهذا، بل سافرت داخل الذّات النفسيّة للبطلة أيضا.

يرافقُ التذكّر الساردة وهي بباريس، وبسبب الحنين تنبعث لها تفاصيلُ حياتها المُعاشة بشارع "شوفالييه"(في قسنطينة) لحظةً بلحظةً، فتدمجها بزمن السرد الحاضر، وتنقلُها للقارئ حيَّة صادقةً كأنَّها مشهدٌ ماثلٌ أمامه دون أنْ تُعلن أنها ذكرى ماضية، كما في هذا المقطع

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص13
[2] إبراهيم الحجري: فضيلة الفاروق/ الأحداث لاتنضب مادامت الذاكرة بها جراح، ص178
[3] حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية- تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل- ص86

السردي الذي تسترجع فيه مرحلة مراهقتها، وتستعيد صوت جدّتها المنبعث من ماضي قسنطينة، إلى سَمْعِها وهي بباريس:

« بداية من شارع فرنسا تنتهي تحفتي أنا لأتحوّل إلى تلميذة ذكية سيئة الطباع. من هنا أقطع الشارع وأنا أتأمل ألوان المارة غير المتناسقة، لأبلغ "الكديا"حيث مدرستي"الأختان سعدان". وحيث مرارة الحنين تتحول إلى مخدر لذيذ...

باني أني أنت يا باني؟

يتناهى لي صوت جدتي المقعدة من غرفتها الصغيرة وهي تناديني بصوت مخدوش ومتعب، فلا أرد عليها ولكني أظل واقفة أمام الشباك المطل على شارع"شوفالييه" أتامل ذاك المنعطف الذي تمله سخرية القدر... يعلو صوت جدتي من جديد في قعر الذاكرة...»[1]

وفي هذه الرواية أيضًا تحضر الإشارات الدّالة على وجود حياة واقعيّة داخل المتن؛ متمثِّلة في الصورة الدقيقة التي تنقلها الكاتبة عن أيامِ قسنطينة والجزائر عموماً(مُعاناة الناس وقهرهم، ومرارة ظروفهم)، تقول الساردة في وَصْف الشارع الذي تُطلُّ عليه يوميا من نافذة بيتها: «"الزنقة"تعني مجموع ما يحيط ببيتنا من بيوت وحوانيت، وشوارع ضيقة، ولفيف الحزن الذي يطوّق الجباه والفرح الذي يأتي متنكراً، والفقر الذي يتبنانا جميعاً، والحاجة و العوز والمرض الذي كيفما كان نداويه بالنعنع. الزنقة! عالم الرجال الطليق، والشقوق النسائية، وبكاء الرضع والأطفال، وصراخات الذين يلعبون ويمرحون، وتراكم القهر الداخلي»[2]. في لغة صادقة تجمع بين الواقعية والمجاز، والسخرية المبطَّنة تتذكّر"باني" الحيَّ الذي كانت تقطنه بقسنطينة ناقلةً الحياة بأدقِّ تفاصيلها التي لا يمكن أن يُدرِكها إلاَّ من جرّب العيش في"الزّنقة" حقا، خاصة وأنّ الوصف لم يقتصر على مظاهر الحياة الخارجية، بل شَمل دواخل الناس النفسيّة أيضا.

وظّفت "فضيلة الفاروق" علامة فاصلة تتمثّل في النجيمات الثلاث(***) للحدّ بين لحظات السرد المتعلّقة بماضي الشخصية وحاضرها دون أن تصرّح بتلك النقلة الزمنية/ المكانية، بل إن القارئ يكتشف ذلك من خلال تتبّعه لمسار المتن الروائي، ومنها ماجاء في

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص16، 17
[2] المصدر نفسه، ص17، 18

هذا المقطع الذي تسرد فيه لقاءً قديمًا لها مع عمها "محيي الدين" بقسنطينة، ثم تنتقل للحديث عن حالتها وهي بباريس بعد أن تضع تلك النجيمات الثلاث، تقول:

«...وفيما كان يفكر في إجابة ما، أخذتُ الكمنجة وعزفت جزءًا صغيرة من"نَقْلاب- ياباهي الجمال"، ثم أعدتها إلى غطائها وسارعت إلى إخفائها. يومها فقط انتبهتُ كم أن عمي محيي الدين أصبح عجوزاً، وكم هو نحيل...كان عجوزاً في الخمسين !

***

كان بودي أن أعزف. لكن باريس تقف أمام مشاعرك بعقرب ساعة، فحتى العزف في ساعة مبكرة مثل هذه لا يجوز. هذا هو الفرق: قسنطينة تستوعب حزنك في كل الأوقات، يمكنك أن تعزف حتى فجراً.»[1]

لقد وظّفت الروائية هذه التقنيّة كثيرا لتسليط الضوء على ماضي الشخصية المركزية، خاصةً في مجال مقارنتها الدائمة التي لا تنتهي بين قسنطينة وباريس، فقد كان التذكّر مؤنسها ورفيقها في ديار الغربة المضاعَفة(غربة جسدية، وروحية) بسبب زوجها "مود..." الذي لم يتمكَّن من ملء فراغها العاطفي والروحي، بل زادهُ اتِّساعًا وخواءً حتى أثناء وجوده معها في البيت؛ الأمر الذي دفعها للسفر الاستيهامي نحو الزمن الماضي، تقول: «لعلَّ "مود..." لاحظ شرودي المفاجئ لذلك تأفف وقام. أمَّا أنا فقد أغمضت عيني، وتركت الصمت يحملني بأجنحته إلى شارع"شوفالييه"...فإذا برائحة الحمص تملأ المكان، والصبيحة لا تزال داكنة»[2]

يبلغ التذكّر ذروته في الرواية، حينما يجتاح الحنينُ الشخصية المركزية"باني"، وهي تفْتقِدُ الأجواء العائلية والدفء الذي يملأ البيوت في قسنطينة، ويتضاعف الأمر خلال المناسبات الدينية كشهر"رمضان"المبارك و"الأعياد". هاهي الساردة تتحدث عن المفارقات بين حياتها في الشرق والغرب، تقول: «كنتُ أصحو للسحور وحيدة وأتذكر رائحة الخبز الساخن المدهون بالسمن...وطبق"المسفوف" المزين بالزبيب وجلبتنا وسعال جدتي، وصوت المآذن معلنة موعد السحور وهواء "شارع شوفالييه"...أجلس أمام طاولة المطبخ وأغمس الكعك الفرنسي الطويل في كوب الحليب، وأبتلعه وكأنني أبتلع قطعاً من الطبشور.لا مذاق

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص48، 49
[2] المصدر نفسه، ص55

للسحور هنا، وقد حاولت مراراً أن أُحَضِّر الخبز المدهون بالسمن، ولكن الرائحة التي تسكن ذاكرتي لم تنبعث منه...في باريس الوحشة لها مخالب...»[1].

وعن أيّام العيد تنقل لنا مشهدًا يؤكِّدُ استنجادها بالماضي في كلَّ لحظات الفراغ الروحي حتى صار أمرها مكشوفًا لِمن حولها، فحينما خرجت صبيحة يوم العيد للتجوّل مع "توفيق" في شوارع "باريس"، وأثناء حديثهما تفطَّن لشرودها وسفرها الخيالي إلى "قسنطينة"، فقال: «أقسم أنك في شارع "شوفالييه "!

فأستيقظ على ابتسامته :

-أتذكر جدتي دائماً يا توفيق، وأتذكر عمي محيي الدين وزوجته محبوبة و"الزنقة" وأحياء قسنطينة القديمة وكل شيء هناك»[2].

إنّ لحظات السرد الاسترجاعي كثيرةٌ في الرواية لا يمكن حصرها هنا، وقد أوردتها الروائية مُندسَّة بين مقاطع الوصف المتعلّق بالزمن الحاضر حتى لا تغدو الرواية مذكرات أو يوميّات، وبالمقابل كانت تبثُّ إشارات دالة على حضورها داخل النصّ وإنْ كان مُقنَّعا و«بهذا المعنى تكتب فضيلة الفاروق النصية السيرية وفق نظام سردي متشظي، ينفتح على حوار ينهض على جدل الوجوه الفنية المتعددة وتجاذب الرؤى.»[3]

ج / هيمنة "ضمير" الأنا في السرد :

تتّخذ الضمائر في الكتابة الأدبية الروائية دلالات جديدة عمّا هي عليه في النحو واللغة؛ إذ تنتقل من المعنى المجرّد السطحي إلى معنى آخر خفيّ، فـ«ضمائر "اللغة الأدبية" داخل الأنساق السردية تشكل مجالا واسعا للطرح والدرس والتناول»[4]، حيث أنّ هيمنة ضمير دون آخر لها مقاصد وغايات معيّنة.

يُوحي توظيف ضمير المتكلّم في السرد بتضخم"الأنا" الكاتبة، وبوجود رباط وثيق بين فعل الكتابة ومحاولة كتابة الذّات وإثبات وجودها خاصة إذا ما تعلّق الأمر بالكتابات النسائية؛ حيث أنّ«امتلاك ضمير"أنا" بالنسبة للمرأة كان فتحا مهما، سيقود إلى الإعلان في

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص63، 64
[2] المصدر نفسه، ص72
[3] حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية- تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل- ص286، 287
[4] عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص77

المرحلة الثانية عن تأسيس مبدأ "الهوية الأنثوية"»[1]. والسرد النسائي غالبًا تحكمه أنثى تكون شخصية رئيسية، وساردة، وموضوعاً في الوقت نفسه.

• يهيمن ضمير"الأنا"على صفحات المتن الروائي لـ"**مزاج مراهقة**"، وبه يُستهلُّ الحديث حين تعلن الذَّاتُ الساردة/لويزا بأنّهَا ستحكي قصةً لا تعرف إن كانت قصتها، أو قصة غيرها، تقول: «لا أدري بالضبط هل هذه قصتي أم قصة توفيق عبد الجليل، هل هذه محنتي أم محنته...؟»[2].

ويتواصل تَمَحوُر التبئير على الأنا الساردة لأكثر من عشرين صفحةٍ الأولى دون أن تتخذ اسمًا مُعيَّنا، بل كانت تتحدث بضمير"الأنا"عاريًا صريحًا (بأنني أنا، أنا المحجبة، أمّا أنا...) ولا تكشف الروائية اسمَ بطلتها(لويزا) إلاّ في الصفحة ٢٣ من الرواية. وبعد الفصول الأولى من المتن الروائي يظلّ هذا الضمير حاضرًا، وإنْ لم يتم التلفّظ به صراحة إلاّ أنه يتجلّى من خلال الأفعال، السلوكات والإيحاءات التي توردها الساردة وهي تروي، وتكشف هموم الذات والوطن معبرة عن رفضها للوضع الراهن داعِيةً لمحاولة خلخلته وتغييره، فذاك«الأنا الخفي تفكير غير معلن لغة وسلوكا، عواطف مكبوتة عن قصد، تمرد صامت، فض سري، سلوك مستتر.»[3]

وحسب آراء النقاد والدارسين يوحي ضمير"الأنا"في النصِّ الروائي بتدخلاتِ الذّات المبدعة. يرى"بوشوشة بن جمعة" أن الكاتبات العربيات والجزائريات يستثمرن سيرهن الذاتية في تشكيل عوالمهن الروائية، وذلك«بإعادة إنتاجها بطريقة لغوية في الحاضر، بشكل يبرز الأنا ويؤكد حضوره وتفرده...وهو ما يمثل علامة دالة على رفد تلك السير الذاتية لهذا النمط من إبداع المرأة الجزائري الروائي بعناصر إغناء جمالي ودلالي تضفي مياسم الاختلاف، وتجعل تلك النصوص المنتجة في جانب منها نصوصا سيرذاتية»[4].

بناءً عليه يمكن القول بأنّ بروز الـ"أنا" في "مزاج مراهقة" يُعتبر علامة دالة على احتوائها بعض التجارب الذاتية من حياة الكاتبة التي لم تكشف عن نفسها بصراحة، بل

[1] فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف –مقاربة للأنساق الثقافية- ص131
[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص05
[3] أحمد البرقاوي: الأنا، ص33
[4] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص70

عمدت إلى أساليب التقنّع والمراوغة كما في هذا المقطع الذي تُوظِّف فيه الساردة/لويزا ضمير المتكلم في معرض حوار بينها و"توفيق عبد الجليل" حول المطربة "فيروز":

«أحبها فقط، أشعر أنها ستجرّني ذات يوم إلى بيروت.

قال : عجيب!

قلت: – العجيب أنني ولدت في اليوم نفسه الذي ولدت فيه.

ابتسم وقال بدهشة: – والله؟...مصادفة عجيبة فعلاً»[1]. أوردت الروائية في هذا الحوار إشارتيْن تُحيلان عليها شخصيا، لكنها مزجتهما بشيء من التضليل والتخييل؛ أوّلهما تاريخ ميلاد المطربة "فيروز"(٢١نوفمبر) والذي يقارب تاريخ ميلاد الروائية(٢٠ نوفمبر[2]) إضافة إلى توقُّعِها على لسان بطلتها "لويزا" أنّ الأيام سترميها إلى "بيروت"، وهو ما حدث فعلاً معها؛ إذْ أنَّها تقيمُ حاليًا ببيروت.

• في رواية"**تاء الخجل**" يُسَيْطر ضمير"الأنا" بدرجة كبيرة على المتن السردي، ويظهر ذلك منذ العناوين الفرعية(أنا وأنت...، أنا ورجال العائلة...) وقد كان هذا الضمير إعلانا على حضور الذّات فيما تتلفظ به. تقول "خالدة": «إلى اليوم أنا امرأة أمارس حياتي وكأنها عمل سري وأغطيها بغطاء سميك، نادرًا ما يتمكن الضوء من اختراقه. لم أكن أدري أنني منحتُ نفسي خيبة محكمة الإغلاق»[3]، تُبيّن"خالدة" طريقتها في التخفّي وتلبيس حياتها الخاصة، وتقنيعها عن الآخرين. وبربط هذا الملفوظ بالسياق الروائي ككل يُمكن القول بأنّه إشارة لتقنُّع الكاتبةِ بشخصية البطلة المثقَّفة، خاصة وأنها وظّفت ضمير المتكلّم الذي يرتبط بالذّات ارتباطا وثيقاً، يقول"جان إيف تاديه" :«يفرض القصّ بضمير المتكلم أن يكون الكاتب حاضرا كلّ الحضور، حتّى لو لم يلتبس الرّاوي بالكاتب»[4].

في نفس السياق، تؤكد "خالدة" بأنها تحيط نفسها بمختلف الحجب والأقنعة تمامًا كمنزلها الذي تحيط به الأسوار، موظِّفة المونولج الذاتي الاسترجاعي، تقول: «كنتُ أشبه البيت بشكل عجيب، إذْ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل، وأحيط نفسي بسور عالٍ وبكثير من الأشجار. غُرفتي أيضاً مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع...»[5].

---

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص199، 200

[2] عبد الله ناصر الداوود: طقوس الروائيين- أين ومتى وكيف يكتب الروائيون- ص101

[3] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص14

[4] جان إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين، تر و ت: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص11

[5] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، 16

كانت الساردة في هذه الرواية، هي الشخصيةُ المركزية ذاتها، هي المبئِّرة والمبأَّرة أيضا، لذلك تحكّمت في عجلة السرد وتحريك الأحداث ؛ الأمر الذي أدَّى إلى هيْمَنة ضمير الـ"أنا" سواء ظاهرا أو مستترا، ومهما تعدّدت واختلفت الصور التي وَرَد عليها، فإنها تلتقي في انخراطه بعلاقة حميمة مع السارِدة المشارِكة كما هو الحال في السرد النسائي عامة لِما يوفره من قُربٍ وتماهٍ بين الروائية وبطلتها مسهِّلاً عليها تَدفُّق البوح العفوي والاعتراف، فتصبح هذه الصيغة«عنصرا مهما من عناصر إبراز طبيعة المرأة التي تواجهها ضغوط وظروف أكبر من قدرتها على الاحتمال، فلا تملك وسيلة لإعادة توازنها إلا بالإفضاء إلى الآخرين، لهذا قد يكون ضمير المتكلم أنسب إلى طبيعة المرأة وأقرب.»[1]

• في رواية "**اكتشاف الشهوة**" لا تتورَّع الكاتبة عن تسليمِ عجلة السّرد لضمير الأنا رغم المغامرات الشائكة التي ستخوضها الشخصية المركزية، بل إنّها تصرُّ على الحضور الذي يُوفِّره ضمير المتكلّم بدلاً من التَّغييب الذي يَنتجُ عن الضمائر الأخرى التي تُعدُّ الأنسب والأكثر أمانًا للنصوص الجريئة.

تَصف "باني" شوقها لمدينتها "قسنطينة"، وتنسب كل شبر أو شيء منها لنفسها قائلة: «تلك الأزقة، أزقتي أنا، والتي كانت تشكل جزءاً من انطوائي ورفضي لمنطق الطبيعة... تلك الأزقة المغلقة كانت تمنحني بعض الطمأنينة... تلك الحيطان الحزينة، بذلك اللون الذي يميل إلى لون البكاء، كانت حيطاني أنا، وكانت تبتهج حين أبتسم، وحين ينفخ فيها "المالوف"سحره،"المالوف" كان "مالوفي"أنا أيضاً»[2]. يكشف هذا المقطع السردي عن تضخُّم "الأنا" وبروزها الفاضح من خلال بوحها المسترسِل ولغتها المغرِقة في الذّاتية (أزقتي أنا، انطوائي، رفضي، حيطاني أنا، أبتسم، مالوفي أنا).

وفي موضع آخر تنخرط الساردة في نوبة جديدة من الاعتراف قائلةً: «أحلم وأنا آكل، أحلم وأنا أمشي، أقطع الطريق وأنا ساهية...أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلقة بأحلامي ... كجدتي صرت أتقبل أكاذيبي على نفسي، وأعيش حياة منطلقة في مدينتي الفاضلة التي لا وجود لها»[3]. في هذا المقطع السّردي ينكشف التَّمحورُ حول الذَّات التي تنغلق على نفسها في الواقع لتحررها داخل عالم الخيال والأوهام المُختلَقة.

---

[1] عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف-دراسة في السرد النسائي- ص86
[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص15، 16
[3] المصدر نفسه، ص21، 22

وهكذا يضطلع ضمير الأنا بدورٍ مُهِم، وموقع حسّاس في السرد النسائي؛ فبه تتحوّل الذّات الأنثوية إلى ذات فاعلة بعد أنْ كانت ذاتا مفعولا بها معلِنةً اقترابها من حدود الذّات المبدِعة خارج النص؛ الأمر الذي يؤدي إلى تدخّلها المحتوم وحضور عوالمها الداخليّة.

د / السُّخط على الآخر/ رجال العائلة / الوطن :

ككلِّ الروايات النسائية العربية تحتوي نصوص"فضيلة الفاروق" على تيمةٍ ثابتة تتكرّر بدرجات متفاوتة تمثّلت في ذاك الصراع الأزليّ الذي لا ينتهي بين الذّكر والأنثى. وقد عبّرت الكاتبة عن وجهات نظرها بهذا الموضوع عَبْر شخصياتها الروائية الساخطة، المتذمِرة ممّا فَرضه المجتمع(بمختلف فئاته) مِن قيود وحدود خانقة ومقيِّدة.

• لا تتوانى بطلةُ "**مزاج مراهقة**" في الإعلان عن سُخطها الدائم تجاه"الآخر، رجال العائلة، والوطن"، وهي ترى في هؤلاء الثلاثة وسائلَ ظلم وقمع؛ لذلك نجدها تُحمِّل الذّكَر والوطن مسؤوليةَ المآسي الدائمة المتوارثة جيلا عن جيل كحلقةٍ مفرَغةٍ لا تنتهي، مركِّزة بالأخصّ على معاناة الأنثى والمثقّف، فهاتيْن الفئتيْن همشت المؤسسات الاجتماعية دورهما الفاعل. وبهذا لا تشذّ رواية "مزاج مراهقة" عن المتون الروائية الجزائرية التي عدّد "نبيل سليمان" بعض ميزاتها قائلاً: «...بالإضافة إلى وشائج وتباينات السيرة الذاتية والرواية، تواتر وتنامى وتعقّد سؤال الذات الكاتبة في الرواية، تحت وطأة النبذ المؤسسي للمثقف إلى الهامش، والعوامل الثقافية والاجتماعية التي غذت الفرداني وعقدته.»[1]

تَلِج الساردة/ لويزا هذا الموضوع بدءًا بتصوير رجال عائلتها وهُمْ يقِفون ضدّها، ويرفضون التِحاقَها بالجامعة بعد نجاحِها في شهادة البكالوريا واضِعينَ نهاية تراجيدية لأحلامها عندَ عتبة تاء التأنيث، وقد اشترط والدها بأن ترتدي الحجاب إنْ هي أصرَّت على متابعة الدراسة كمحاولةٍ منه لإرضاء الجميع، الشيءُ الذي ضاعَف سخطَها عليه وعليهم، تقول في لهجة ساخرة: «وفيما بعد عرفت أن رجال العائلة عارضوا التحاقي بالجامعة...وأنّ والدي حاول إيجاد حل وسط لإرضاء جميع الأطراف...كنا فريسة لسلطة الأعمام والأقارب والجيران...وعابري السبيل أحيانًا!!»[2].

[1] نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص46
[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص12

وهنا يجد المتلقي نفسه أمام برنامج سردي معقد: برنامج أساسي(محاولة التحرر) يقابله برنامج ضديد (معارضة رجال العائلة)، فيَنْتج برنامج ملحق (شرط والدها).

كانت"لويزا" مراهِقةً تروم التحرّر والتمرّد لإثبات الذّات، تبحث عن إجابات لِما يؤرّقُها من تساؤلات لا تنتهي عن سرِّ ذاك التمييز بين الذكر والأنثى، ويحدث أنْ تتلقى الإجابة من أختها"زيتونة" الأقل منها ذكاءً، فهذه الأخيرة استوعبت خيوط وتفاصيل الواقع الذي تعيشه، لأنّها قنعت به وتقبَّلتْه ببساطة دون تعقيد. تخبرها هذه الأخيرة بأنّ سبب فَرض الحجاب عليها من طرف والدها ورجال العائلة هو خَوْفُهم من ذكائها وتمردها. تصف"لويزا" حالة الطوارئ والجَلَبة التي أحْدَثتها لرجال العائلة بسبب نجاحها، تقول: «نجاحي في شهادة البكالوريا جمع شمل العائلة من جديد، إذ عُقدت الاجتماعات، وأُثيرت النقاشات، حتى خفت من تطور الأمور إلى تنظيم مظاهرات في الطريق للتنديد بذلك النجاح»[1]. في نبرة تهكّمية تبثُّ الساردة فكرتها حول القيود الاجتماعية المفروضة على النساء العربيات، وبخاصة الأنثى(الناجحة) لأنها الأقدر على اختراق الشرنقة التي حَبكها الرجل المُهَيمِن و وضعها فيها قسرًا، وهذا ما عبّرت عنه الروائية كثيرا في تصريحاتها.

تُصوِّر"لويزا"رجال العائلة والقرية في جبّة دسَّاسين ينقلون أخبارَها وتحرُّكاتِها-على جناح السرعة- لوالدها المغترب، فهاهي تسرد كيف نقلوا له خبر تعرُّضِها للضرب من طرف أحد مناصري"الفيس" أثناء الانتخابات، تقول ساخرةً: «في المساء اتصل والدي واستفسر عمَّا حدث، فالواضح أنّ وكالة أنبائه لم تأخذ الخبر من مصدر موثوق»[2].

في موضع آخر تكشف عن حقدها الدّفين تجاه كل الرجال والمجتمع رغم أنّ الحادثة التي تَرْويها غيريَّة لاتتعلّق بها، بل بصديقتها نرجس التي كانت تعاني وَجعًا وجُرحًا سببهُ رجُل، تقول"لويزا": «وبرغم سعادتي، إلاّ أنني تذكّرت جرحها...هي التي تركها الرجل الذي يُفترض أن يكون حبيبًا بمجرد أن بلغه خبر مقتل أخيها، تصرّف كأي رجل جبان وأمّي رغم مستواه العالمي العالي، وقف في صف المجتمع الذي لا وجه واضح لديه على الرغم من أنها لم تقف ذات يوم في صف أخيها، كانت ضدّه حيت تعلّقت المسألة بالعنف.»[3]

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص17
[2] المصدر نفسه، ص56
[3] المصدر نفسه، 241

كلّ هذه الظروف دَفَعَت الشخصية المركزية للتفكير في هجرة الوطن، وهذا ما ردّدته كثيرًا على مستوى المتن السردي، كما في هذا المقطع الحواري مع صديقتها "ماجدة" التي عَرَّت وضع البلاد، وفضحت عوراتِها:

« –إنه الانحدار قالت ماجدة، كنا في الستينيات ذوّاقين للفن، في السبعينيات رجعنا"شْوَيّة" للوراء، والثمانينيات صرنا بلا ذوق، وفي التسعينيات صرنا نقتل بعضنا بعضًا.

فقلت لها: والله غْلَبْتِيني في هَذِي...بْقَالْنَا الهَرْبة تْسلَّكْ. لينفتح الحديث عن أدمغتنا التي حزمت الحقائب وهربت نحو الخارج ، ويتحوّل حديثنا إلى بكاء لا جدوى منه فكأن ما يحدث في الجزائر مخطط له فعلاً لتفريغها من كل طاقاتها.»[1]

• وفي رواية "**تاء الخجل**" تُكرّر الروائية حادثة وقوف رجال العائلة ضدّ فكرة الْتِحاق الشخصية المركزية بالجامعة، كما كان الحال مع "لويزا" في "مزاج مراهقة". هاهي الساردة تروي الحادثة بحنق شديد، وهي تنفي عن حبيبها "نصر الدين" صفةَ الخُبثِ التي تميّز بها رجال عائلتها، تقول: «لم يكن فيه خبث الرجال، أو خبث بني مقران، خبث بني مقران من طراز آخر، بعضه مثل الذي حدث ذات ليلة، دخل العم بوبكر على والدي غاضبًا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له :

– كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟

قال والدي غاضباً وردَّ عليه:

– إلى هنا وتنتهي أخوتنا.

– يارجل، لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة.

وكأن والدي أراد الدفاع عني : – ولكن أبناء مسعودة في العاصمة..

فيقاطعه عمي الماكر: – إنه يأتي من العاصمة خصيصاً لرؤيتها»[2]. في هذا المشهد أيضا تُرسّخ الروائية الصورة السابقة التي منحَتْها لرجال العائلة؛ فهُم دسّاسون ماكرون يتقصُّون أخبارها وأفعالها وينقلونها لوالدها، يعرضون عليه شروطًا في حُلَّة مُعيّنة لتبدو وكأنّها حلول، بينما هدفهم المضمَر هو تكبيل حرّيتها وإبقائِها تحت أعينهم وسلطتهم؛ ففي "مزاج مراهقة" اشترطوا أنْ ترتدي الحجاب في مقابل دخولها الجامعة، وفي"تاء الخجل" اقترحوا تزويجها

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص211
[2] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص28، 29

لمحمود أو محمّد مِن أبناء أعمامها، لايهمُّ مَن مِنهما، فالأهمّ أنْ تكون تحت سلطة أحدهما، وقد كان والدها –في كل مرة– يرضى بأنصاف الحلول هذه حتى لا يضطرّ لإيقافِها عن الدراسة؛ إذْ أنَّه كان مُحبًّا للعلم.

لم يقتصر سُخط البطلة على رجال العائلة فقط، بل تعدَّاه ليشمل بيئتها الاجتماعية التي ترى فيها سجنًا يفرض الحصار على مشاعرها، تقول مخاطبةً حبيبها: «يزعجني أيضاً أننا معاً كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي تترصد الحب بعيون الريبة، كان حتى الأصدقاء يعلنون الرفض لعلاقتنا»[1]. وبلدتُها "آريس" لم تكن إلاَّ نموذجًا مصغَّرًا من سجن كبير هو الوطن ككل، هذا الوطن الذي لم تعدْ تحتمل العيش فيه بسبب تقاليده، والأحداث المأساوية الدَّموية التي شكَّلت صورة مكرورة ليومياته ممّا أجَّج في داخلها الرغبة بالهجرة، تُعلنها في خطاب تحريضي، قائلة: «جاءت هذه السنوات متلاحقة لتصنع سجني الذي لم أتوقعه، سجني الانفرادي، داخل وطن مليء بالقضبان .إذْ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيراً لتلك الرغبة، مثلي مثل ملايين الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا تقضه الكوابيس، صرت أُخطط للهروب. أريد هواءً لا تملأه رائحة الاغتصابات.»[2]

وبعد أن عشّشت فكرة الهروب في ذهن"خالدة" على امتداد صفحات الرواية، تُعلن في الختام استعدادَها للرحيل من بلادٍ أصبحت أقربَ إلى مقبرة منها إلى وطن، تقول: «سلَّمتُ أوراقي، سلَّمت آخر انكساراتي، وحين عدتُ إلى بيت بني مقران في اليوم التالي، كنتُ أحضر حقيبة لرحيل أطول. كنتُ قد اقتنعت أنَّ الحياة في الوطن مُعَادِلَةٌ للموت»[3]. وتُصرّح في النهاية بأنَّها خاضت نضالاً طويلاً لأجل ذاتها وبنات جنسها ووطنها، لكنها أعلنت استسلامها أخيرًا، واختارت المنفى بعد تقطَّعت بها كل سُبل البقاء، فـ«أمام صراع الحاضر الفاجع الذي تعيشه الراوية، حاضر الخطف والاغتصاب ثم القتل، وماضي زاخر بالقهر ضد المرأة تتطلع "خالدة" لمستقبل ضبابي حيث تغادر الوطن باتجاه المجهول.»[4]

---

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص34
[2] المصدر نفسه، ص36، 37
[3] المصدر نفسه، ص92
[4] فريدة إبراهيم ابن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية-دراسة نقدية- ص94

لقد كانت وفاة "يمينة"(إحدى ضحايا الاغتصاب الإرهابي) القطرة التي أفاضت الكأس، ودفعت بـ"خالدة" لأنْ تُطلِّق المعاناة والوطن، تقول: «نامي"يمينة"...لا مكان للإناث هنا إلا وهنّ(نائمات). نامي...هاهي حقيبتي في انتظاري، هاهي حصتي في الوطن...ليست أكثر من حقيبة سفر. نامي...

هاهي حقيبتي في انتظاري...ها هو المجهول يصبح بديلا للوطن»[1].

وفي ختام الرواية تحرص"خالدة"على تأكيد تسلّط المجتمع في كل الظروف والأحوال، وعلى استمرارية قهر الأنثى، وكَتْمِ صوتها الساخط إذا ما حاولت التكلّم، كل ذلك تعرضه من خلال سردِ مشهدٍ وقع بالمطار، وهي على أهبة الرحيل، تقول: «كانت أمامي امرأة مغتربة مع ابنتها الصغيرة. قالت البنت الصغيرة بتأفف:

- (il n'ya que de le mèrde dans ce bled)*

صرخت الوالدة في وجهها باللغة نفسها: "tais toi "yamina"...

سكتت "يمينة" الصغيرة. كان يجب أن تصمت هي الأخرى بشكل ما، وأن تتعلّم لغة الصمت منذ الآن، إنها عادة متوارثة لدينا»[2]. تُلمّح الساردة في هذا المشهد إلى القمع الذي تفرضه المجتمعات العربية على الإناث والشعب ككل حتى صار عادةً متوارثة يفرضها الأولياء على الأبناء بطريقة آلية، لأنهم تعوّدوا الصمت هُم أيضًا وتشرّبوه، وما اختيارُ الروائية لاسم "يمينة" إلاّ دلالة على هذه الفكرة وتأكيدا لها، وكأنَّها تقول بأنّ"يمينة" التي نامت/ماتت قهرا بعد معاناتها، قد انبعثت من جديد بنفس المعاناة والقهر، وبأنّ المحاولات المستميتة لتصميتها ستتكرّر أيضا مع "يمينة" الصغيرة، وستنطلق بدايةً من نفس الدائرة (العائلة).

• بالانتقال إلى رواية"**اكتشاف الشهوة** " نجدها حافلة باللحظات السردية الاسترجاعية التي تتذكّر فيها الساردة/ باني معاناتها معَ رجال العائلة خاصةً شقيقها "إلياس" ووالدها، إضافةً إلى المجتمع الذي تنتمي إليه، والذي كان سببًا في خوضِها غمار زواج شكليّ ضاعف حجمَ مآسيها؛ فهي لمْ تكن راضية بذاك الزوج المغترِب، وإنَّما قبلت به لإسكات الأفواه التي تعيبها بالعنوسة، تقول في لهجة مريرة: «للأسف كنت أنتمي لمجتمع ينهي

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص94

[2] المصدر نفسه، ص95 / * لاشيء في هذا البلد غير القذارات.

حياة المرأة في الثلاثين. وكنا جميعًا نعيش في قفص، خارج أجسادنا تماماً خارج رغباتنا، نحلق في فضاء القوانين المبهمة والتقاليد التي لامعنى لها، ونظن أننا أحرار. من جهة كنتُ أخاف من والدي، ومن جهة أخرى من أخي إلياس، ولهذا بترتُ أكثر من علاقة قبل أن يأخذ أحدهما خبراً بها»[1]. تُحمِّل الروائية هنا، بطلةَ"اكتشاف الشهوة" نفس أفكار وأقوال بطلَتَيْ"مزاج مراهقة" و"تاء الخجل" بخصوص الأهل والمجتمع؛ فهي ترى في مجتمعها سجنا وقفصا يستعبدها من خلال العيون التي كانت تترصَّدها وتنقل أخبارها وتحرُّكاتها لوالدها وأخيها.

بسبب نظرة هذا المجتمع للعانس تزوجتْ "باني" من"مود..." الذي لم تكن تعرفه، وبسببه أيضًا هي مضطرّة للبقاء معه حتى الموت، ولايمكنها طلب الطلاق ومواجهة الازدراء الذي سيلحقها من الناس، وحتى أهلها الذين يُفترض بهم أنْ يقِفوا بجانبها ويدعموها في محنتها، قاموا بتعنيفها لأنها صرَّحت برغبتها في التطلّق من ذاك الزوج الذي لا تربطها به سوى وثيقة، وقد ضربها أخوها "إلياس" –بتشجيع من أمّها– وهو يمسكها من شعرها، قائلاً: «ستعودين إليه في أقرب فرصة، وستركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي»[2]. تُصوّر الروائيةُ في هذا المشهد، الأنثَى مقهورةً لا إرادة لها في تقرير مصيرها، بل إنّ الذكر هو مَن يفعل ذلك نيابةً عنها، وفقًا لرغباته هو لا رغباتها هي انطلاقاً من توهُّمه بأحقيّته التامة في اتخاذ القرارات المتعلقة بالأنثى. وهذه الفكرة تكرّرت كثيرا في كتابات "فضيلة الفاروق".

تُلمِّح الساردة/باني إلى أنَّ سبب معاناتِها وقهرها ناتجٌ فقط عن كونها أنثى"ناجحة"؛ فتلك المضايقات وذاك الحصار فُرِضا عليها بعد أنْ بدأت عليها أَمارات المراهقة/الأنوثة، وظهرت بوادر تَفوُّقها، تقول: «بعد الخامسة عشرة، تغير مذاق شارع "شوفالييه". أصبحتُ واحدة من نساء الشقوق، وكنتُ أحتار في تلك الازدواجية التي يعاملني بها والدي، و"إلياس" حيث كانا يمنعاني من الخروج من البيت بعد دوام الثانوية. ولأني ذكية وناجحة تحوّل البيت بالنسبة لي إلى جحيم»[3]. لقد كان لأخيها الحصّة الأكبر من اللحظات التي تسرد فيها

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص13
[2] المصدر نفسه، ص87
[3] المصدر نفسه، ص21

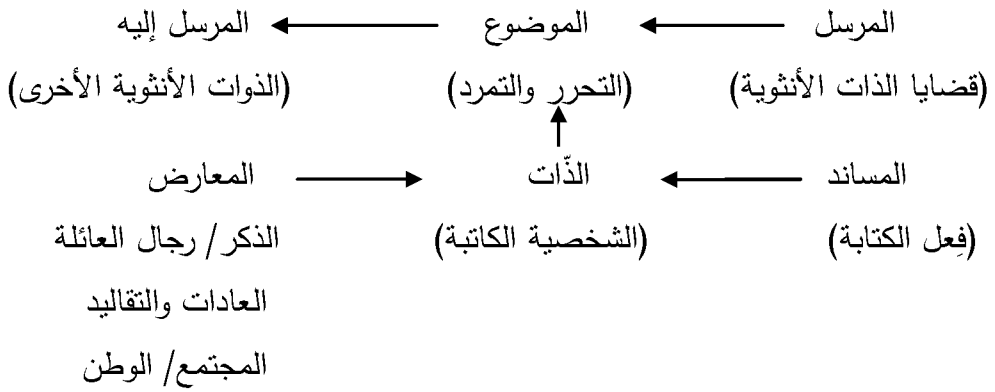
معاناتها وسخطها على الرجل، وربما قصدت الروائية من ذلك التطرقَ لحكاية التمييز الأزلي بين الذكر والأنثى؛ حيث ينشأ مِن البيت ومنذ الولادة.

وتنبغي الإشارة في الأخير إلى أنَّ بطلةَ رواية"اكتشاف الشهوة" مغتربة في"فرنسا" بعيدًا عن وطنها الأصلي"الجزائر"، وبذلك يمكن اعتبارها امتدادًا لبطلَتَيْ الروايتين السابقتين؛ فقد كانتا تُفكّران في الهجرة، وتُعلِنان عن رغبتهما في الهروب من الوطن مرارًا وتكرارًا. فـ "باني" هي الأخرى تُصرِّح برغبتها في الرحيل والتحرّر، تقول: «لأول مرة وأنا أطل على شارع "شوفالييه" ليلاً، أشعر بالنقمة على هذه المدينة لأنها اغتالت كل الأشياء الجميلة فيَّ وحولي، وحول من حولي. دوائر من النقمة، على دوائر من الغضب، على دوائر من الرغبة في مغادرتها إلى الأبد.»[1]. وبعد أن غادرتها نحو"باريس"، تُصور هذه الأخيرة فضاءً حُرًّا، مُعلِنة انبهارها بحجم الحرّية المتوفِّرة عند الآخر. هاهي تَصف صديقتها الجديدة "ماري" التي كانت ترى فيها نموذجًا لطالما أرادتْ أن تكُونه: «ماري كانت فتاة رائعة، ناضجة، و قوية، ومتحررة من كل القيود. وحين تمشي يبدو المجتمع مدهوساً بقدميها فعلاً. كانت بالضبط النموذج الذي حلمتُ أن أكونه...ولكن..»[2]. وفي المقابل كانت ترى في بيئتها العربية والمجتمع بكل أطيافه فضاءً لتكريس التخلُّف والظلم، وتخصُّ الرجل العربي برؤيتها تلك، فهو الفاعل المعارِض، تقول: «الرجل العربي في داخله ميراث قرون من الجاهلية.»[3]

هكذا حرصت"فضيلة الفاروق"على تأكيد تيمة الصراع بين الأنثى، الآخر، والعائلة، والوطن في رواياتها الثلاث كغيرها من الكاتبات العربيات، وهذا ما جعل نصوصهنّ تختلف؛ حيث«أن الذّات المبدعة تتموضع –وهي ترصد وتكتب– داخل النسق الثقافي العام، وبالتالي فكتاباتها تتلون بكل هذه الإرهاصات المشحونة بالتراتبية والأولويات والإلغاء والإقصاء والتأجيل والأسبقيات...»[4]

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص101
[2] المصدر نفسه، ص36
[3] المصدر نفسه، ص62
[4] فاطمة كدو: الخطاب النسائي ولغة الاختلاف –مقاربة للأنساق الثقافية- ص36

وذاك الصراع بين الأنثى والمؤسسات القامعة التي تعدّدت مَنابِتُها يُمكن تمثيله عامِلِيًّا كالآتي:



هـ / معاناة الذات الأنثوية :

لقد وَعَت المرأة العربيّة بما تُعانيه في مجتمعها مِن تمييز مبنيٍّ على تصنيف جنوسيّ، وكأنَّ ولادتَها "أنثى" ذنبٌ عظيم، فهي«بمجرد قدومها إلى الدنيا تدخل مؤسسة الضوابط اللغوية رغما عنها... فهي منذ لحظة ولادتها، ومع إطلاق هذا النداء المسمياتي، وبإطار كارثي:"أوه، إنها بنت!"، تنتظرها لغة ذات قواعد معينة وعلاقات تفاعل ومعاملة معينة. وأطر تربوية محددة وسلسلة أوامر مسبقة الصنع، ومجموعة سلوكات تدخلها هي بالتدرج شاءت ذلك أم أبت»[1]. هكذا تُستَقبل الأنثى بمجموعة من الأطر التي تحدّ حرّيتها، وتحكمها وتتكلم بدلاً عنها، فلا صوت لها، وإنْ كان لها صوت، فهو خافِت ومراقَب ومحصور في حيّز لغويّ محدَّد سلفًا على عكس الذَّكر الذي له كل الحرية.

حَملت بعض الروائيات على عاتقهنَّ مسؤولية التكلّم عن الأنثى المقهورة، وحاوَلْن كسر حاجز الصّمت ممّا وَسَم كتاباتهنّ بطابع خاص مردّه انشغال الذات الأنثوية الكاتبة غالبا بكينونتها، المتمثلة في قضايا الجسد والأنوثة، وقهر الذكورة المهيمنة[2]. تُعَدّ "فضيلة الفاروق" واحدة من الروائيات العربيّات اللواتي جعَلن من هذه القضية تيمةً أساسيّة تتبني عليها كل نصوصها تقريبا؛ فبتتبُّعِ المتون الروائية الثلاث نجد أنَّ الأنثى هي مدار السّرد في كثير من الأحيان، وأنَّ"**معاناة الذات الأنثوية**" تيمة مُكررة ألحَّتْ الروائية على تَحْديثها من رواية لأخرى بِجعلها فكرة مُهيمِنة على البنية النفسيّة للشخصيات المركزية.

---

[1] إبراهيم محمود: جماليات الصمت- في أصل المخفي والمكبوت- ص138، 139

[2] يُنظر: عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف –دراسة في السرد النسائي- ص52

• في رواية "**مزاج مراهقة**" تستفْتِح الساردة هذا الموضوع بنَبْشِ المعاناةِ التي تكبتها والدتها، وقد ظهرت هذه الأخيرة في صورة نمطيّة كثيرًا ما نلمحُها في الروايات النسائية؛ فهي طيِّعةٌ في كل شيء على حساب نفسها واحتياجاتِها. تصفها "لويزا" قائلة: «لكن... صعُب عليَّ أن أموت، وعمر والدتي يلاحقني إلى كل الزوايا، لم أرَ ابتسامتها إلاّ نادرًا، لا يهمّها فرح أو عيد أو مناسبة من تلك المناسبات التي تشتهي النسوة حضورها لتغيير فستان في كل ساعة، أو إطلاق سراح النميمة على ألسنتهن، أو المزاح أو إفشاء أسرارهن الحميمة اختلفت عنهنّ دائماً بعبوسها وذبولها»[1]. تُشير الساردة في هذا المقطع إلى الاهتمامات السطحية لبعض النساء، والتي قد تكون نتيجة حتميَّة للتغييب والتصميت الممُارَس عليهن، لذلك ينتظرن المناسبات والتجمّعات بشغف؛ إذْ تُمثِّل لهنَّ فرصةً لتحرير مكبوتات الذَّات.

تنطلقُ الساردة من معاناةِ والدتها لطَرْقِ معاناة الأنثى عامةً، ثمَّ إلى"الأنا" الجماعيّة الملكومة التي تشترك فيها كل النساء. في نقاش لها مع "توفيق" حول الفرق بين الشرق والغرب، تُصرّح "لويزا" برأيها عن المجتمعات العربية التي تزعم حماية المرأة والغيرة عليها، بينما هي في الحقيقة تخنقها، فحين يخبرها "توفيق" بأنَّ الغرب لا يغار على إناثه مثل العرب، تردّ عليه هازئة: «نحن نكتم أنفاسهن.

فقال: – نحن نحاول حمايتهن، لكن يلزمنا بعض الثقافة لنصبح متّزنين في تصرفاتنا»[2].

لقد أفصحت الساردة عن وجهة نظرها بنبرة ساخرة تستفزُّ بها "توفيق" وتخطف منه اعترافًا بأنَّ هناك إفراطًا في حماية المرأة مِن قِبَل الرجُل حتى غدَا الأمر تقييدًا وقمعًا.

• في"**تاء الخجل**" تفتتح الساردة المتن الروائي بالحديث عن معاناة الأنثى المتوارثة التي تعدّدت الأطراف المتسبّبة فيها، تقول: «منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...

منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاءً للخجل،

كل شيء عنهن تاءٌ للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثَّر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم منه هذا، منذ والدتي التي ظلت معلّقة بزواج ليس زواجاً تماماً،

[1] فضيلة الفاروق:مزاج مراهقة ، ص13

[2] المصدر نفسه، ص189

منذ جدّتي...منذ القدم، منذ الجواري والحريم...منهنَّ إليَّ أنا، لاشيء تغيَّر سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء»[1]. لقد أرادت الكاتبة أن تلفت الانتباه إلى أنَّ الأنثى تعاني منذ القِدم وستبقى كذلك، وكأن الأمر محتوم ومتوارث، ثم راحت تُعدِّد أشكال المأساة الأنثوية؛ مِن ضرب وزواج قسري، وخدمة وطاعة عمياء كالجواري دون أن تغفل تسمية الأطراف التي لها يد فيما حدث ويحدث، والبداية تكون بالعائلة التي تُكرِّس هذا التّمييز منذ ولادة الأنثى وردّة فعل الأب، ثمَّ المؤسسات الاجتماعية كالمدرسة وغيرها، إضافة للتقاليد التي لا تُنصف الأنثى، وهي متوارثة عبر الثقافات الرسمية والشعبية، وحتى الإرهاب كان طرفًا فاعلاً في هذه المعاناة لِما كان يقوم به من عمليات اختطاف واغتصاب في حق النساء. هكذا إذاً«تستهل الرواية أحداثها باستعادة الماضي البعيد، الذي يمثل أزمة الذات الراوية وصراعها الداخلي، ثم صراعها مع الأسرة والمجتمع ككل. حيث تلخص تراكمات زمنية تجسد القهر الذي تعرضت له المرأة ومازالت تتعرض له تحت مسميات عدة منها التطرف، القانون، والأعراف والتقاليد والدين...ينمو هذا الماضي مع الذات لتستحضره في زمنها الحاضر، فيتحول إلى بؤرة لتأزم الذات، وهاجس يؤرق مضجعها ويحول حاضرها إلى حزن ودموع...»[2]

تسرد لنا"خالدة" –تماما كَبطلة "مزاج مراهقة"– معاناة أمِّها التي تتكرر على عدة أصعدة، فتلاحقها من مكان لآخر، وقد تضاعفت هذه المعاناة بعد زواج والدها من امرأة أخرى لتُنجِب له ذكرًا، ولم يكن من حقّها التذمّر أو الرّفض. تنقل الساردة صورة أمِّها أثناء عودتها مع أخيها لبيت الزوجية مكسورة الخاطر:« في الصباح التالي كانت أمي قد عادت، وخالي"السَّبْتي" يرافقها. شرب القهوة مع سيدي إبراهيم في غرفة الضيوف ثم غادر.أمّا أمي فقد ظلت صامتة، وقد شعرت ببكائها يغمرها حتى الذقن، ولكنها صمدت من أجلي»[3].

تستفيض الساردة عبر فصول الرواية في التطرّق لجملة من المآسي اختصّت بتاء المؤنث المربوطة، ورفضت إفلاتها بدءًا من"ريمة" الصغيرة التي تعرضت للاغتصاب وهي طفلة، وقد كان حكم قانون العقوبات جائرا في حقها، ولم يقتص من المغتصب كما يجب، وفوق كل ذلك رماها والدها من جسرٍ في "قسنطينة" لمحو العار.

---

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص11، 12

[2] فريدة إبراهيم ابن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية-دراسة نقدية- ص94

[3] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص20

ولم تتوقّف الحَكايا عند هذا الحد، بل هناك قصة المغتصبات؛ ضحايا الإرهاب وقد تتبّعت الساردة تفرّعات هذه الظاهرة ونتائجها الوخيمة عليهن(نفسيا واجتماعيا) مُركِّزة على سرد تجارب"يمينة، رزيقة، راوية" ونهاياتهن المأساوية بعد كل ما عِشْنه من معاناة، تقول: «الزهور تنمو أيضًا على القبور. ماتت "رزيقة"، و"راوية" نقلت إلى مستشفى المجانين، و"يمينة" لا تزال تتمسك بالأرانب الصغيرة، وأغنيات"سيرتا" وقصص غادة السمان...»[1]. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ حكاية"يمينة" التي أفردت لها الروائية فصلا كاملا، كانت قصة حقيقية ممزوجة بالتخييل، ففي سؤال لها عن مدى واقعيّة تلك الشخصية وحكايتها، ردَّت قائلة: «يمينة كنت أعرفها رحمها الله... عرفتها أيام نزفها وموتها أما بقية الحكاية فمتخيل.»[2]

حضرت الذّات الأنثوية المَلكومة بصورة ثابتة على امتداد المتن الروائي، وقد اختلفت أشكال معاناتها، وتعدّدت مصائرها إلاّ أنَّها مُفجِعة كلها، وقد حاولت الروائية قبل إسدال ستار النهاية أنْ تلفت الانتباه لقضايا الأنثى من خلال ساردتها التي دَعَتْ إلى إنصاف النساء، تقول: «سرت في حي"القصبة" وكأني أمشي في جنازة ولا أدري أين ضعتُ بعدها، لكني وجدت نفسي في مكتبي بمقر الجريدة في آخر النهار، كتبتُ الكثير وقلتُ في النهاية"رفقا بالقوارير".»[3]

• في رواية"**اكتشاف الشهوة**" تقطع الساردة أشواطا بعيدة في قضيّة معاناة الأنثى، وتدخُل غاباتِها الكثيفة، فبعيدًا عن بكاء الأمّهات الصامت والرقابة المفروضة على النساء عمومًا والمرأة المبدِعة خاصةً، تَلِجُ الكاتبةُ عتبة الحماماتِ العمومية والفضاءات النسائيّة الخاصة لتلتقط منها همّاً آخر من هُموم الأنثى قَلَّما يُتحدّثُ عنه، وهو"الحرمان العاطفي"، فمن النَّادر أنْ يُكلِّف أحدٌ ما نفسَه عناءَ الحديث عمَّا تُعانيه النساء من فراغٍ عاطفي واحتياجات معنويَّة، بل إنَّ الأنثى نفسها اعتادت الوضعَ وتكيَّفَتْ معه، فلمْ تَعُد تُطالب بشيء. تقول الساردة: «مؤلم...حين نعيش على هامش أنفسنا، وحين تعبرنا الحياة وكأننا

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص81
[2] رسالة الكترونية من الكاتبة.
[3] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، 92

غير معنيين بها. مؤلم أيضاً أن تجهل المرأة ما تحويه أعماقها من مناجم، وتقضي حياتها تعاني من فقر عاطفي، أو قحط حقيقي لكل معاني الحياة.»[1]

لقد تخطَّت الكاتبة ظاهرة تعنيف النساء وظلمهنَّ، وتسلَّلت لمخادع النوم مقتحمةً حُرمَتها وقُدسيَّتها، مُتطرِّقَةً للعلاقة الحميمة بين الزوجين، والتي ترى فيها تهميشًا لمشاعر المرأة، تقول"باني": «وإذ فاجأني توفيق، فقد جعلني أكتشف صدق مقولة لـ"باولو كويلو" تقول"الجنس بلا عاطفة عنف نمارسه على أنفسنا". ما أقسى أن نسلّم أجسادنا باسم وثيقة زواج لمن يقيم ورشة عمل عليها، أو بحثًا عن المتعة وكأننا نقتطع ورقة يانصيب من النادر أن تصيب. ما أقسى أن نُحوِّل أجسادنا إلى وسيلة مُبَرّرَة لغاية ! »[2]. وأفكار الساردة هنا، تتقاطع مع ما صرّحت به الروائية(خارج النص) في حديث لها قائلةً: «إن المرأة عندنا تربى منذ طفولتها وهي تعيش رعبا من الرجل لشيء تجهله، فقط عليها الإبتعاد عنه لتحفظ شرفها... ثم حين تكبر وتستوعب أنها تحمي عذريتها لرجل واحد قد يأتي وقد لا يأتي وقد يقدرها وقد لا يقدرها، تكتشف أنها تراهن على ورقة لوطو إحتمال أن تكون ربحانة واحد في المليون.»[3]

تَرصدُ الساردةُ في هذا الجانب العديدَ من المشاهد والحكايا الخاصة بمجموعة من النساء لا يعرفن معنى المتعة–حسب رأيها– ثم تُركّز على قصة أختها "شاهي" التي تعاني حرمانًا عاطفيا رهيبا بسبب زوجها، فرغم أنه مثقف إلاّ أنه لا يتفهم حاجاتها ولا يعترف بحقّها في المتعة. وهذا ما يكشفه الحوار الآتي بين الأختيْن؛ حيث تسألها "باني" ما إذا كانتْ فاتَحَتْه في الموضوع وحاولتْ محاورته، لتصدمها بالإجابة قائلة: «حاولت أن أحدثه مرة، ولكنه غضب وثارت شكوكه، قال لي من علَّمك أن المرأة تشعر بالمتعة، من علَّمك هذه الخرافات قال أيضاً أنه يمارس الجنس حسب شرع الله، وهذا هو المطلوب منه وليس أكثر... شاهي المسكينة! بثلاثة أطفال ورابع في الطريق، ببيت، بقائمة ممنوعات، بكومة خجل في الأعماق، بكل مايشبه الحجر الذي يعكر المياه الراكدة»[4].

---

[1] فضيلة الفاروق:اكتشاف الشهوة، ص73
[2] المصدر نفسه، ص82
[3] الروائية مها حسن تحاور فضيلة الفاروق، http://fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417
[4] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 92 ، 93

مِن خلال ماسبق تتّضح غاية الساردة في فضح المجتمع الذكوري الذي حاول على مرّ العصور تغييب الأنثى ومَحْو حقوقها بمختلف الأساليب والطرق، وبذلك تكون باني/ الساردة قناعًا تدثّرت به الروائية لقول ما تفكر فيه، ففي حوار لها، تقول: «هناك حيلة نفعت على مدى قرون لجعل هذه المرأة تصبح شريكة في التخلي عن حقوقها حين يواجهها المجتمع بعبارة"هذا شرع الله وخالفة الشرع كفر". كل القوانين الجائرة تنتسب للشرع، ولأن عندنا في مجتمعنا مناقشة الشرع(قد) تلحق بالمناقش أذى كبيرًا يصل إلى حد التكفير والقتل، فإن المرأة تفضل ظلما على ظلم، وهذا الفعل ينشئ ثقافة ذكورية تعمل على طمس وإلغاء حقيقة كون المرأة كائن إنساني واجتماعي.»[1]

تتطرَّق الروائية أيضًا لمعاناة المرأة المُطلّقة في المجتمع العربي الذي ينظر لها نظرةً قاصرةً تجعل منها شخصية منبوذة أو أنثى مستباحة من طرف الجميع، وهذا ما تُورده باني/الساردة على لسان أختها "شاهي"، وهي تحاول إقناعها بالعدول عن قرارها بخصوص الطلاق قائلةً: «كيف ستعيشين مطلقة وسط الرعاع، غدا سترين الرجال كيف سيتحرشون بك، وكيف ستحاك حولك الحكايات، وكيف ستصبحين عاهرة في نظر الجميع دون أن يرحمك أحد»[2].

لقد تشعّبت المشاهد المُتعلّقة بمعاناة الذّات الأنثوية في هذه الرواية، ففضيلة الفاروق خصّصتْ حيّزا كبيرا من المتن لهموم الأنثى في ظل قبضة النظام البطريركي تكملةً لما جاء قبلها في روايَتَي"مزاج مراهقة وتاء الخجل"؛ حيث «عمدت الساردة خلال كل رواياتها إلى نقل إكراهات الذات التي عاشت القهر الاجتماعي.»[3]

و/ الشخصية المركزية: أنثى ضدّ الأنوثة :

بِتتبّع الخطاب الروائي لـ"فضيلة الفاروق" يتبيّن بأنّ معاناة الشخصية المركزية من تبعيات العلاقة الثنائية غير المتكافئة بين الذكر والأنثى، كانتْ دافعًا قويًّا لرفضها الأنوثة ومظاهرها، وبمعنى آخر فإنّ «نسق نقل إكراهات الذات (المؤنثة) التي عاشت القهر

[1] نقلاً عن : أسامة غانم: هذيانات المخيلة في اكتشاف الجسد، ص19
[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص08
[3] راوية يحياوي: تعرية الأنساق في روايات فضيلة الفاروق(مزاج مراهقة وتاء الخجل واكتشاف الشهوة)، ص34

الاجتماعي أضمر نسقا آخر، هو تعرية نسق الفحل، وكلا النسقين يضمران تورية ثقافية تتمثل في استفحال الذات المؤنثة.»[1]

• في رواية "**مزاج مراهقة**" تخبرنا "لويزا" ومنذ الصفحات الأولى عن أمنيتها الضائعة في أنْ تكون ذكرا، وذلك في معرض حديثها عن"توفيق عبد الجليل"، قائلة: «ولكنني أعرف اليوم أنه كان الرجل الذي تمنيت أن **أكونه** حين تجاوزتني رغبة الحب في أن يكون لي»[2].

وفي موضع آخر تتحدّث عن رفض والدها التحاقَها بأحد التخصّصيْن اللّذيْن ترغب بهما لأسباب واهية يرتبط إحداها بكونها أنثى، تقول ناقمة: «غير ذلك رفض والدي أن ألتحق بمدرسة الفنون الجميلة، أو مدرسة الطيران بطفراوي، ففي نظره أن الأولى مدرسة للفاشلين، والثانية للرجال فقط... ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا ! فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث...»[3]

على مدار صفحات الرواية ازداد نَقَم "لويزا" ورفضها لكل مظاهر الجسد الأنثوي، لأنّ تَقبُّل الأنوثة بالنسبة لها يعني القبول بالقيود المفروضة على الأنثى في مقابل حرية الذَّكر؛ ذاك الذَّكر الذي مَلك حرية صفعِها لتقع أرضا عندما لم تختر "الفيس"–الحزب الذي يُشجِّعه هو– في الانتخابات. وكرَدّة فِعل أوليّة منها رَمت الخمار بوجهه، وعند عودتها للبيت أفرغت حنقها الشديد على شَعْرها؛ إذْ قامت بقصّه تشبُّهًا بالذكور وهذه علامة دالة على رفضها للأنوثة، تسرد ذلك قائلة: «...وعدت إلى البيت مكشوفة الرأس، وبمجرد وصولي، أخذت مقصا، وجلست أمام المرآة، وقصصت شعري أقصر ما يمكن. وقد أثرت بتصرفي ذاك سخرية"زيتونة" و"وداد".

قالت لي "زيتونة" وهي تضحك:

– أظنك أصبت بالجنون. فقلت لها والغيظ يلف حبلاً حول عنقي :

– سأكون مجنونة إذا تقبّلت جسد الأنثى الغبي الذي يكبّلني، لو كنت رجلاً لقتلت الوغد... اليوم...كنت "باصيتْ" (حُكم عليَّ بالسجن) خير لي من هذه الإهانة.

قالت وداد: coupe garçon(قَصَّة رجل) لن تغيّر إلى رجل.»[4]

---

[1] راوية يحياوي: تعرية الأنساق في روايات فضيلة الفاروق(مزاج مراهقة وتاء الخجل واكتشاف الشهوة)، ص37، 38

[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص05

[3] المصدر نفسه، ص12

[4] المصدر نفسه، ص55

كانت"لويزا" تعتقد جازمة بأنّ الأنوثة مرادِفة للإهانة بينما الرجولة مرادِفة للكرامة، واعتقادُها هذا ناجمٌ عمّا كانت تراه من معاملات تُميِّز بين الذكر والأنثى داخل عائلتها ومجتمعها، لذلك كانت تطالب بالمساواة وبالحرية التي يستأثر بها الذَّكر. ورأي الساردة يتقاطع مع رأي الروائية(خارج النص)، فهي تقول: «دائما أقول أني نتاج نفسي، ولدت في عائلة محافظة دجنت النساء بإسم الدين والعادات والتقاليد، لم يعجبني الوضع منذ كنت طفلة، لم أكن أحتمل أن أرى نفسي مقمطة بحجاب ومسجونة بين أربعة جدران، وقد كنت لا أرى فرقا بيني وبين الذكور، بل وأشعر أن الحقوق التي ينالونها يجب أن أنالها أنا أيضا.»[1]

ولأن "لويزا" لم تكن الذَّكر الذي لطالما تمنّتْه، فقد دأبت على تقليد الذكور في مظاهرهم وتصرفاتهم، فهاهي تَصف نفسها قائلة: «وقفت بسرعة نحو المرآة، أتأمل وجهي... شعري قصير كشعر الذكور، جسمي نحيل أخفي تفصيلات أنوثته بكنزة صوف سميكة، وجينز وحذاء جلدي ضخم هو أقرب إلى أحذية الذكور»[2]. يُوحي هذا الملفوظ في ظاهره بشخصية روائية تَصف ملابسها الخالية من أيّ ملمح أنثوي والقريبة من ملابس الذكور، لكن بمجرّد ربط هذا الملفوظ بالتّيمة الأساسية"معاناة الذات الأنثوية" ينكشف مضمونه العميق وهو الرّغبة الدّفينة للساردة/لويزا في رَفْض الأنوثة شكلاً ومضموناً. وهذا ما يُؤكّده المقطع التالي: «كان تقمُّصي للشخصية الذكورية يكفيني لآخذ سمة القوة، سواء أمام نفسي أو أمام غيري، فأنا أذكر جيدًا حين كنت متحجّبة أنني أشعر بالضعف يرتديني.»[3]

تلك القوة المُستعارة والاختلاف الوهمي عن الإناث دفَعاها للتباهي والزهوّ بتنكُّرها الذكوري في كثير من المواضع، ومنها قولها: «أغلب فتيات الجناح الذي أقطن فيه يعتبرنني رجل الجناح، حتى أن سهى الطالبة الفلسطينية المقيمة في ذات الجناح معنا والتي تناديني"حسن صبي" وأنا أستلذّ الاسم، تلقّبني بـ"فتوتنا"، وكنت أتباهى كثيرا بهذا اللقب»[4]. لقد استهلك الحديث عن رَفضِ الأنوثة ومظاهرها(فساتين، شعر طويل، وحجاب...) مساحةً شاسعة جدا من السّرد، وقد كانت له دلالة عميقة تمثّلتْ في رَفْض التسلّط السائد في المجتمع الجزائري/ المغاربي/ العربي الذكوري؛ فنصّ المرأة هو «ثورة

[1] الروائية مها حسن تحاور فضيلة الفاروق. http://fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417
[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص87
[3] المصدر نفسه، 133
[4] المصدر نفسه، ص135

وتمرّد على مظاهر التهميش الذي طاولها جسدا وروحا، ذلك أن المتأمل للمشهد الإبداعي النسائي، يجد هذا الأثر العنيف للمغامرة والثورة، يبتدئ من صراع الذات مع ذاتها، ليتحول إلى صراع مع العالم المحيط بها.»[1]

كثيرا ما عرضت الروائيةُ من خلال بطلات نصوصها نظرةَ المجتمع العربي الدونية للمرأة، فهي مُحمَّلة بكل معاني العيب والضعف، هذه النظرة القاصرة كانت سببا آخر في أنْ تكون بطلتها"أنثى ضد الأنوثة" كما هو الحال مع "لويزا" التي تقول: «الخوف من الرجل هو الدرس الأول الذي تلقّنه العائلات لبناتها، ولهذا تبدو خمسمائة شابة كمجموعة هائلة من الفئران يبعثرها قط واحد أعرج. كنت أكره في النساء هذه الخصلة. وكنت أكره نفسي أحيانا للسبب نفسه، فالرجل هو دائما القط الذي ينتظر فأرته في زاوية ما... ومثلاً، قسنطينة مدينة تنام باكراً، ومن تأخر عن معاد نومها في الشارع يجب ألّا يكون امرأة، فالقطط التي زادها الجوع توحشًا تملأ الزوايا المظلمة.»[2]

بعد أن جعلت"فضيلة الفاروق" بطلتَها "لويزا" تتكفّل بنقل خطابها التحريضي حول رفض مظاهر الأنوثة والسخط على الإناث النمطيات الخاضعات لأنهن ساهمن في تكريس التهميش والتّغييب المُسلّط عليهن، عمدتْ هذه المرة لإيراده على لسان ذَكر لِما لذلك الأمر مِن دلالة خفية؛ حيث بدَا الملفوظ بمثابة مفتاحٍ سلَّمه الذَّكر للأنثى حتى تستفيق ممّا هي فيه. يقول"يوسف عبد الجليل": «المرأة في مجتمعنا ليست مقهورة إلى الدرجة التي يتصوّرها الآخرون لأنها هي تتنازل عن حقوقها في الغالب، تتنازل من أجل خدمة زوجها وأولادها، تضحي من أجل بيتها، لكن كل تلك التنازلات يقابلها الجميع بنكران الجميل، لأن من يتنازل مرة يصبح من الواجب عليه أن يتنازل مرات»[3].

ويتشابه رأي"يوسف" مع ما صرّحت به"فضيلة الفاروق" في مقال لها؛ إذ تقول: «تركيبة المرأة الجزائرية مختلفة في عدة جوانب عن المرأة العربية، ومن أهم هذه الجوانب أن المرأة الجزائرية تضحي بالكثير من أجل بيتها وتهب نفسها كلية لزوجها وعلى حساب رغباتها وطموحاتها.»[4]

---

[1] الأخضر بن السائح : سرد المرأة وفعل الكتابة-دراسة نقدية في السرد وآليات البناء- ص31

[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص136

[3] المصدر نفسه، ص152

[4] فضيلة الفاروق: التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة نزوى، العدد31، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عُمان، 01أكتوبر 2002، ص261

لقد تناولت "فضيلة الفاروق" تيمة هامة في السرد النسوي العربي تمثّلت في البحث عن الكينونة، وتحقيق الذّات، من خلال ما فَرَضه تمرّد البطلات على واقعهن ورغبتهن في نحت كينونتهن الخاصة البعيدة عن سلطة الآخر، مِن تحوّل وانشطار إلى ذوات أخرى أكثر حرية وقدرة على الفعل[1]، وهذا ما جسّده رفض "لويزا" لكل مظاهر الأنوثة.

• بالانتقال إلى رواية"**تاء الخجل**" نجد الذّات الأنثوية المكبوتة تُهيْمِن على المتن وهي تحكي معاناتها بسبب الظروف التي أجبرتها على قمع رغباتها، ورَفْض أنوثتِها حمايةً وتحصيناً لنفسها. تخاطب الشخصية "خالدة" حبيبها "نصرالدين" قائلة: «لهذا كثيرا ما هربتُ من أنوثتي، وكثيرا ما هربتُ منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة»[2]. وكأنها تريد أن تحمّل المجتمع وتقاليده الخانقة مسؤولية تمرّدها على جنسها الأنثوي.

في هذه الرواية أيضا كما في "مزاج مراهقة" كانت الشخصية المركزية متمرِّدة منذ طفولتها، تنشُد الاختلاف والخروج عن دائرة الأنوثة الضيقة –حسبها– ممّا جعلها موضوع حديث لنسوة العائلة تتباحَثْن صفاتها الشاذة عن بنات أعمامها المطيعات، تقول العمة "كلثوم" متحدثة عنها: «إنها تختلف عن بناتنا»[3]. ومن مظاهر اختلاف "خالدة" أنها كانت ذكيّة وناجحة في المدرسة كذكور العائلة، تلعب معهم وتتصرف مثلهم.

في موضع آخر تنقل لنا الساردة كلام العمّتيْن "كلثوم ونونة" بشأنها محاوِلتيْن إيجاد تفسير لتميّزها: «كانتا تقولان إن سيدي إبراهيم كتب"حجابًا" لينجح الذكور، وكتب آخر ليجعل من الإناث ربات بيوت، أمّا أنا فيسكنني عفريت، لهذا اختلفت عن الأخريات، بل وتجرأتا أن تقولا إن زهية(والدتي) تريد أن تجعل مني صبياً أعوج»[4]. لقد نظرت لها نسوة العائلة بريبة وتوجّس كخارجة عن السرب أو غريبة عنه، بينما اعتبرتْ هي خضوعهنّ تكريسًا للضعف والمعاناة.

تُعبّر الساردة عن سخطها تجاه الأنوثة في هذا المشهد الذي تَصف فيه عرسًا حضرته وهي طفلة، فبعدما رأته من أحداث تتعلّق بليلة "الزفاف" ازداد كرهها لذاتها الأنثوية، تقول غاضبة، حانقة: «اقتربت مني سهام ابنة عمي و وشوشت لي:

---

[1] يُنظر:عبد الرحيم وهابي :السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1 2016، ص23

[2] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص12

[3] المصدر نفسه، ص15

[4] المصدر نفسه، ص21، 22

–هل رأيت، العروس كانت"مُصفَّحة". لم أجبها، كنتُ قد كرهتُ نفسي، وكرهت منظر النساء، فعدت إلى بيتنا، وحاولت أن أنسى ذلك العرس...»[1]

• في رواية"**اكتشاف الشهوة**" كانت الشخصية المركزية "أنثى ضد الأنوثة"، وكأنها نسخة مكرورة عن بطلَتَي الروايتيْن السابقتيْن، ويمكن القيام بإسقاط يؤكّد التطابق والتماثل، فـ"باني" أيضا لا تتردّد في التصريح علانية بأنها تتمنّى لو كانت صبيًّا، وضياع رغبتها تلك صعَّبَ عليها التعايش مع أنوثتها، تقول: «لم أكن فتاة مسالمة في الحقيقة، كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبياً، وقد آلمني فشلي في إقناع الله برغبتي تلك، ولهذا تحولت إلى كائن لا أنثى ولا ذكر، لا هوية لي غير الغضب الذي يملأني تجاه العالم بأكمله. وحين بلغت سن البلوغ أصبتُ بالنكسة الحقيقية...هل أروي التفاصيل؟ الدم كان أحمر قانيًا ...كنتُ الصبي ذا الضفار الطويلة، والقديمن الوسختين، والفستان الذي يتمزق لسبب ما... كنت صبياً مشوهاً، يخلق عالمه الخاص في أزقة قسنطينة القديمة»[2]. في لغة جريئة تُعلِن حنقها على"الحيض" لأنّه الحَدَث الذي أكَّد أنوثتها واستحالةَ أن تكون ذكرًا.

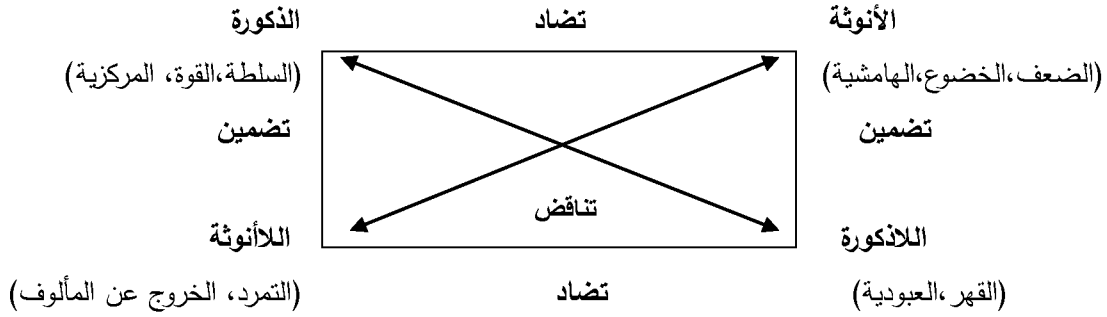
رَفضُ "باني" لأنوثتها جعلها كائنًا وسطًا يتأرجح بين نقيضيْن، ذَكر مصطنع(من خلال التصرفات، الأفعال، واللباس) وأنثى متمرِّدة تعتقد بأنّها متميّزة عن بنات جنسها المستسلمات، ولذا كانت ترى في مظاهر الأنوثة والتغيرات الفيسيولوجية(سن البلوغ) سببًا للمهانة وتحطُّم الأحلام، تقول: «في الثالثة عشرة تماماً، اكتشفت أن أحلامي تتعثر ببروز نهدين صغيرين لي، بوجع يتكوَّر ويكبر، ويصنع مهانتي بإتقان...صرت عدائية نحو الجميع بداية من نفسي»[3]، وقد سخطت على هذه التغيرات لأنها أعلنت كِبرها، فانحصرتْ حرّيتها؛ حيث لم يَعُد بإمكانها مرافقة والدتها للحمام العمومي، ولا التعرّي أمام أحد، وهذا ما جَعَلها تَصف "الحيض والبلوغ" بالنكسة الحقيقية التي ضاعفت تَضايُقها من الجسد الأنثوي باعتباره عورةً تستوجب الستر، وعلامة تَمييز فارقة بين الجنسيْن.

وحضور هذه المواضيع في الكتابات النسائية يكشف عن تدخل الذات الأنثوية المبدِعة، وهذا ما كانت تراه"جولييت ميتشل *J.Mitchell*" التي تعدّ الناقدة الأكثر اهتماما بغموض وانكشافية موقع الكاتبة باستخدام المقاربات التحليلنفسية لجاك لاكان وجوليا كريستيفا، وقد

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص26
[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص14، 15
[3] المصدر نفسه، ص16

ذهبت إلى أن الكاتبة سوف "تتكلم خطاب هستيري". فهي ستكون بآن واحد "مؤنثة وترفض الأنوثة"؛ إنها تبدع عالم امرأة ضمن رواياتها في حين أنها في الوقت نفسه، تنبذ ذاك العالم من خلال فعل الكتابة الاستبدادي.[1]

هكذا إذًا، تتخبّط الشخصية المركزية في روايات"فضيلة الفاروق" الثلاث بين أنوثة مرفوضة وذكورة مطلوبة؛ فكثيرًا ما نلمَحُها تُعلِن تَمرُّدها على كل مظاهر الأنوثة وخصوصياتها، فهي مرادفة للضّعف والخضوع والتهميش بينما يتوفّر الذَّكر على كل مظاهر القوة والسلطة والمركزية، ومن هذه الثنائية نَصوغ المربع السيميائي الآتي:



ز/ تيمة المـــــطر:

كثيرا ما تردُ لفظة"**المطر**" بصفة متواترة في السرد النسائي، وهي لا تتوقّف على معناها الظاهر، بل إنها استعارة أو رمز يُحيل على شيء آخر هو الفرح، البشرى، الخير والحياة، والتحرّر من الجفاف، لذلك تكرّرت الاستعانةُ به أثناء سرد المواقف العاطفية النفسية، مُحمّلا بدلالات مجازية تتطلّب تأويلًا للوصول إلى معانيها الخفية المُقنّعة التي تكشف عن علاقة خاصة بين الذّات الأنثوية والمطر، فهذا الأخير«موضوعة تشترك في دلالتها كل المتون الروائية النسائية، وهو لايخرج عن الاغتسال والصفاء، والطهارة والبعث من جديد»[2]

• تحضر لفظة "المطر" تيمةً ثابتة في روايات "فضيلة الفاروق"، وتكون البداية مع "**مزاج مراهقة**"؛ حيث نجد الساردة/لويزا تُعلِن حبَّها للمطر وارتباطها به منذ الصفحات الأولى في مقامِ حديثها عن دخول"توفيق" لحياتها، تقول: «توفيق اختلف في دخوله أماكني الخفيّة، وكان حضوره شبيهاً بذاك المطر الخفيف الذي نحب في أواخر الشتاء..»[3]، وقد

[1] يُنظر : ماري إيجلتون : نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن/ رنا بشور، ص223
[2] الأخضر بن السائح : سرد المرأة وفعل الكتابة-دراسة نقدية في السرد وآليات البناء- ص74
[3] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص06

ارتبط ذِكر حبيبها بذِكر المطر في أغلب الأحيان. تقول في موضع آخر: «تحت المطر كان يمسك مظلته وينتظرني أمام بوابة جامعة الأمير عبد القادر.»[1]

كانت لـ"لويزا" علاقة متينة بالمطر بِما يحمله من معاني التحرّر والتدفّق، فنزولُه يدعوها دومًا للتأمّل والانغماس في طقوسها وحواراتها الذاتية مع نفسها، تقول: «وقد كنا نحب المكتبة لأنها ذات جدران من زجاج لا تخفي عنا ما يحدث في الساحة وتجعلني أحلم أكثر حين تمطر»[2].

استعانت الروائية بدلالات"المطر"المجازية، وهي تسرد لحظات حزن الساردة وانكسارها وحسرتها، وكأنه رفيقٌ نفسي لها في خلوتها، تقول: «كنت بحاجة إلى التحاور مع نفسي ولهذا ظلّ الكلام يتدفّق في رأسي كمطر شتوي مجنون، حجب عني ضجيج الحافلة، وطول الطريق، وحين توقفت الحافلة، توقف مطري»[3]، وبدوره المطر كان يتعاطف معها، يفرح لفرحها ويحزن لحزنها، فهاهو يظهر رماديا حزينًا حينما كانت كئيبة تجرّ أذيال الخيبة، تَصِفه قائلة: « ويكفي أن باتنة استقبلتنا ماطرة، غير مبالية، رمادية وعابسة...»[4]

كان وصفُ الساردة للمطر يختلف حسب حالتها النفسية؛ فيكون مطرا خفيفا دافئا في اللحظات العاطفية السعيدة خاصةً في مدينة باتنة حيث التحرّر والحب بينما في بلدة "آريس" –التي تَصِفها بالبلادة خصوصا في فصل الشتاء– يكون المطر شديدًا قويًّا قاسياً وكأنه يتواطأ مع تقاليد القرية وقوانينها، فيتسبب في محاصرتها داخل البيت كبقيّة صبايا العائلة المتواريات عن الأقاويل والشائعات التي تتّخذها"آريس" مادةً خصبة لأحاديثها اليومية المكرورة، تقول"لويزا": «أذكر جيداً أن المطر بدأ خفيفاً بالسقوط ثم اشتدّ، وأنّ البيت كان دافئاً حوّلني إلى قطعة خبز تفوح منه رائحة العشق...»[5]

• وفي "**تاء الخجل**" كان المطر رفيقها الدائم أيضا، تكرَّر حضوره كعلامة للفرح والتجديد خاصة أثناء لقاءاتها العاطفية أو خلال لحظات السرد الاسترجاعي، تقول "خالدة": «يحطّ الحنين دفعة واحدة على غرفتي فأجد نفسي مسيّجة بالماضي كله، كنّا في الجامعة، وكان رذاذ شباط (فيفري) يُلبس قسنطينة فستان زفاف...التقت عيوننا فرحا، كانت تلك

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص105
[2] المصدر نفسه، ص80
[3] المصدر نفسه، ص22
[4] المصدر نفسه، ص 26
[5] المصدر نفسه، ص107،106

أول مرة نسمع فيها بذلك العيد. وقفتُ يومها واحتضنت المطر...لماذا خانني المطر بعد ذلك؟»[1]، وهي تعني بخيانة المطر فراقُها عن حبيبها، ممّا يُؤكِّد أنّ للمطر دلالة رمزية هي"الفرح والحياة"، فذِكره يقترن غالبا باللغة المجازية الموحِية كما في المقطع السردي التالي؛ حيث تستسلم السّاردة لسطوة المطر والشّوق معلنةً فرحها حينما حدّثها أحمد (ابن عمها) عن رغبته في بَعْث علاقتها بـ"نصرالدين" من جديد، تقول: «أردتُ أن أوقف أحمد، أن أطلب منه عدم فتح الموضوع معك، لكنه المطر، لكنها قسنطينة ... ضغط المطر عليَّ ، تأوهت الجسور، طارت حمامات نحو الضباب.»[2]

تُشخّص الروائيةُ المطرَ في صور عديدة، فتارة تجعل له يدًا، وتارة يكون شيئًا متحركا، يرتبط ذِكْره بحالات البطلة وتقلُّباتها المزاجية كما كان الحال في"مزاج مراهقة"؛ حيث يقترن المطر الخفيف بالفرح والحب، ولذلك تتمتَّع به "خالدة" ولا تحتجب عنه بمطارية بينما المطر القوي الشديد(الذي تكون معه المطارية ضرورة)، فهو يُصاحب مواقفَ القسوة والضّيق النفسي وكل المشاعر السلبية كما في هذا المشهد الذي يَصف الأجواء من حولها أثناء سَيْرها لزيارة "يمينة" بالمستشفى، تقول: «أسرعتُ في خطاي، المستشفى يقع في أعلى الصخرة، ولهذا، الهواء أكثر برودة وأكثر قساوةً أيضًا. فتحت"شمسيتي"... كان المطر قد بدأ ينزل.»[3]

• في رواية"**اكتشاف الشهوة**" تظهر تيمة"المطر" بنفس الصورة تقريبا، فهو يرتبط بالحالات النفسية الوجدانية، وحضورُه كثيرا ما كان مدعاةً لتحريك مشاعر الحنين التي تكتنف"باني" وهي في غربتها(باريس)، تقول: «في الحقيقة بين قسنطينة وباريس فرق شاسع، لكن المطر ألقى بشباك الشبه بين الشوارع، وكان ذلك الشارع بالذات قطعة من "سان جان" لا غير..»[4].

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص18، 19
[2] المصدر نفسه، ص32
[3] المصدر نفسه، ص64
[4] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص27

وتتقاطع الساردةُ في"اكتشاف الشهوة" مع الساردة في الروايتيْن السابقتيْن مِن حيث جزئيّة استدعاء تيمة المطر حين اللقاءات العاطفية، وكلّما تعلَّق الأمر بحضور الحبيب. هاهي تقول خلال حديثها عن"إيس...": «بشكل من الرومانسية كان المطر يتواطأ معه، خفيفا كراقصة باليه تنقر الأرض نقرات حنونة برؤوس أصابعها تدعوني للطيران.»[1]

وفي هذه الرواية أيضًا تُشخّص الساردةُ "المطرَ"، وتُصوّره كائنًا حيًّا له حواس، تقول في لغة مجازية: «قال المطر شيئا لم أفهمه، فتوقفت وتأملت "إيس..." قبل أن أقول له :

-هل تفهم لغة المطر؟...

-المطر يجعلني سعيداً، إنه طقسي المفضل.

-إنه طقسي أنا أيضاً.»[2]

في موضع آخر نجدها تُصوّر المطر شبِقًا إيحاءً منها لحالتها و"إيس..."، تقول: «"مونبرناس" في السابعة مساءً تجاوز كل إمكانات اللغة، الأرصفة تلمع، المطر شبق، الحكايات لا تكف عن الثرثرة... والمطر لا يكف عن الهطول... فاتتني القُبلة التي ظلت عالقة هناك ... الحب يتمايل ... الشعر يتمايل ...

البلل الذي تسرَّب إلى جسدي حوّلني إلى امرأة شبقة»[3]. وفي علاقتها مع"إيس..." يحضر المطر دوما كرفيق ثالث دالاً على الفرح والشبق والانتشاء بالحب، فهاهي تُجسِّده في صورة إنسان حضر لقاءً بينهما، تقول: «امتدت الأمسية نحو هدوء أكثر، ألقى المطر قصيدته، "مونبرناس" بقبعة من الرعود تحوَّل إلى راقص مجنون. أنا وهو في فضاء يشغله الوهم والأرواح»[4].

لقد حَمل المطر في نصوص الروائية جملة من الإيحاءات المجازية الترميزية المُكثّفة التي جنّبَتْها مغبّة التورّط في فخّ التصريح المباشر، وبذلك كانت هذه التّيمة بحضورها المُشفّر سببًا إضافيا أَكْسب نصوص"فضيلة الفاروق" خاصيةَ«كثافة اللغة وغنى الدلالة المكتنزة بالمجاز إلى درجة الشعرية، هذا النسق اللغوي الكثيف أول عقد بين النص وقارئه

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص28
[2] المصدر نفسه، ص29
[3] المصدر نفسه، ص40، 41
[4] المصدر نفسه، ص39

يستبطن قدرة الأنثى على التعبير الراقي، وقول الحقيقة والواقع، بإضمارات تشير أكثر مما تقول، أو بلغة ترتكز على أثواب تنكرية متنوعة.»[1]

إنّ تكرار تيمة"**المطر**" في الروايات الثلاث يُمكن أن نُدخله في خانة الاستعارات المُلِحة التي تحدَّث عنها "مورون" حين دعَا الناقد الأدبي للتعامل مع الأثر الأدبي ومتابعة البناء اللغوي في الْتِواءاته وتلويناته الأسلوبية، ورصد الصيغ الاستعارية والبلاغية التي تشكل فضاءً وسيطًا بين كوامن نفسية الكاتب ولاشعوره وبين المتلقي[2].

ج / توظيف الحلم/ الخيال:

اتّخذت تيمة "الحلم" مكانةً هامة في السردي النسائي بعد أن وجدتْ فيه الذّات الأنثوية المبدِعة ملاذًا يُوفِّر للنفس/الأنا مساحةً مُلائمة لتُحقّق ما لمْ تتمكَّن مِن تحقيقه على أرض الواقع؛ فالحلم/الخيال يُخلِّصها من الحدود والمعيقات، ويسمح لها بتجاوزها والانطلاق الحرّ لفِعل وقول ماتريد؛ ولذلك غالبًا ما يتأسّس السرد النسائي«على أشكال من المكاشفة و الاعترافات الصامتة، التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيّل، الحقيقي والحلمي»[3].

كانت "فضيلة الفاروق" واحدة من الروائيات العربيات اللواتي وظّفن قناع الحلم باستفاضة؛ حيث جعلت شخصياتها يغرقن في الحلم(سواء في اليقظة أو النوم) من أجل تحرير المكبوتات وإشباعها والسماح للذّات بالتّحليق وتخطّي الحدود، وبعيْشِ التجربة الممنوعة والمستحيلة واقعًا بعد أنْ يُوفّر لها غطاء الوقاء والستر، فلا أحد سيحاسبها على استيهاماتها وخيالاتها، ومن هنا تبدأ تلك الذّات في فَرْض وجودها لأنها وعَتْ حجم العوائق من حولها.

• في رواية"**مزاج مراهقة**" تنشغل"لويزا"بخَلْق عالَم خيالي افتراضي خاص بها، وتَلْوينه كيفما تشاء وترغبُ تنسحب إليه كلّما صادَفَتها مشاكل أو قيود ما. إنّ الحلم هو العالَم المبتغى لمراهقة ترفض التّقييد وتسعى لإثبات وجودها وإسماع صوتها المكتوم.

تسرد"لويزا" كيف نغَّصت عليها الظروف فرحةَ تفوُّقها في شهادة التعليم المتوسط و احتلالها المرتبة الثانية على مستوى الشرق الجزائري، ولذلك هربت إلى اختراع أحلام جميلة

[1] راوية يحياوي: تعرية الأنساق في روايات فضيلة الفاروق(مزاج مراهقة وتاء الخجل واكتشاف الشهوة)، ص40، 41
[2] يُنظر: عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص137
[3] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص75

تعيش فيها، وشيئا فشيئا تحوَّل الأمر عندها من لعبة لضرورة حتمية، تقول: «لم تكن تلك المصادفات ذات أهمية، لكنها كما كل أيامي التاعسة تدفعني إلى اختراع أحلام جميلة، أهرب إليها كلما خلوت بنفسي. وكنت أجد ذخيرة لأحلامي في مكتبة خالي، أو الشاشة الصغيرة...أو بكل بساطة أغمض عيني وأضيء مسرحي الخاص...مع مرور الأيام، صارت اللعبة رغبة وضرورة، ومتعة لا أجدها في واقع الحياة»[1].

في موضع آخر تعترف بأنّ الحلم كان يُغنيها عن العالم الواقعي، تقول: «كان لي "مزاج مراهقة" كما كان يقول لي توفيق دائما بسبب تلك الأحلام التي لا تكف عن مجالستي وفصلي عمّا يحدث في الدنيا...»[2]

وهكذا صار الحلم مَلَكتها الخاصة، وملاذها الكَفيل باستيعاب رغباتها وهمومها خاصةً حينما يتعلّق الأمر بأمنيات مستحيلة على أرض الواقع، كعلاقتها بـ"يوسف عبد الجليل"، فارتباطهما كان فكرة صعبة المنال لأسباب عديدة، لكنها رغم ذلك تمسَّكت بحلمها، وعاشَتْه في خيالاتها الواسعة اللامحدودة التي كانت تعتبرها زادَها الوحيد كيْ تحيا، وهذا ما تنقُله من خلال حوار لها مع صديقتها"نرجس":

«قالت لي وهي تحاول كتم ضحكتها :

-أحسدك أحياناً على خيالك الواسع.

-ربما كان خيالاً...أو شيئا يفوق الخيال...لكنه أجمل ما أعيش وأجمل ما ضمد خدوش الداخل فيَّ. تلك هي قدرة الروح على السفر، على التحرك، على التواصل واختصار المسافات بيننا وبين أناس نحبهم، نفعل ذلك ربما من أجل ألاّ تموت أجسادنا من الوحدة، ننقذها من ذلك الشعور المر بالاغتراب وسط (أهل) لا يتجاوبون معنا. تلك قدرة الروح على تضميد جراح الذات... الحلم !»[3]

• وفي"**تاء الخجل**" كانت الأحلام أيضا بالنسبة لـ"خالدة" ومنذ الصِّغر اللّبنة الأساسية للارتقاء وتحقيق التوازن في الحياة، ومحاولة التعايش مع واقعها الذي يلجم قصص الحب قبل بدايتها، ولذلك كانت تلجأ للحلم، فتحمي أمانيها من مقصلة الإعدام، تقول: «كنتُ

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ، ص11
[2] المصدر نفسه، ص117
[3] المصدر نفسه، ص202

أعود للبيت محملة بكلامك، فأنهي دروسي بسرعة، وأتذرع بالنعاس لأحلم به مرة أخرى و عينياي مغمضتان.»[1]

ومن الطفولة حتى الشباب يبقى الحلم ذخيرتها التي تُرافقها، وإنْ تغيّرت دواعيه من مرحلة عُمرية لأخرى؛ فقد تحوّل من خيالاتِ مراهقة تعيش الحب لأول مرة إلى أداة تُعبّر عن التمرّد ورَفْض ما لا يُمكن مُعارَضته واقعًا بسبب القمع، فهاهي الساردة/خالدة تذكر وظيفة"الحلم" بوعي أكبر يَحمل نقدًا خفيًّا حينما تُدعّمه بمقولة مُثقلة بالمعاني للكاتبة "فاطمة المرنيسي"، تقول: «فتحتُ نوافذي ليلتها على ساحة من الأحلام، وقفزت منقادة بمقولة لفاطمة المرنيسي"إن الحلم أساسي بالنسبة للذين لا يتوفرون على السلطة"»[2]. تحضر الذّات المبدِعة مُقنَّعة من خلال توظيف التناص، وقناع الحلم؛ حيث تُلمّح من خلال الساردة إلى أنّ الحلم يَخصّ الفقراء المُعْدمين عاطفيا ومادياً، أولئك المهمشون على زوايا الحياة، الذين ليس بإمكانهم إسماع أصواتهم وتحقيق ذواتهم إلا عن طريق الحلم، فبه يُمكن تقمُّص مختلف الشخصيات، وتجربة كل الأدوار بحرية دونما حسيب أو رقيب، ومن خلال قناع الحلم«يتجه تبئير الراوية أولا إلى ذاتها من خلال صوت الفاعل الذاتي الذي يمارس فعل الأحلام والتذكر، ويأتي التبئير على البطلة؛ أي من الراوية كتقنية على ذاتها كشخصية، لأن الذات هنا هي المبئر وموضوع التبئير معا، فمن خلال سيطرة الأحلام، تعود الذات الراوية إلى أيام كانت تنعم فيها بالحب، لنكون أمام رؤية داخلية ذاتية، أي التبئير الداخلي»[3]

• في رواية"**اكتشاف الشهوة**"، اتّخذ الحلم مكانة عَلِيَّة، فعُقدة المتن الروائي وحكايته كلها من بدايتها حتى نهايتها تقوم على حُلم عاشَتْه الشخصية المركزية، تُسافر فيه وبه للكهوف القصيَّة المخبوءة من مواطن الشهوة، تكشفها وتفضح المسكوت عنه.

تُمارس"باني" فعل الكتابة –وإن كان خفية لتجنب سخرية أهلها– من أجل توفير مهربٍ لها، وحينما تفشل في ذلك تلجأ للحلم الذي كان مُنجدها الوحيد، تقول: «بعد الخامسة عشرة، تغير مذاق شارع "شوفالييه". أصبحتُ واحدة من نساء الشقوق...ولأني ذكية وناجحة

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص24
[2] المصدر نفسه، ص40
[3] فريدة إبراهيم ابن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية– ص161، 162

تحوّل البيت بالنسبة لي إلى جحيم. وتورطت في أحلام اليقظة لتصبح مشكلتي الكبرى، أحلم وأنا أدرس، أحلم وأنا آكل، أحلم وأنا أمشي،
أقطع الطريق وأنا ساهية...أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلقة بأحلامي، أخترق حراسة "إلياس" لي...كجدتي صرت أتقبل أكاذيبي على نفسي، وأعيش حياة منطلقة في مدينتي الفاضلة التي لا وجود لها»[1]. تشير الساردة هنا، إلى أنها اتّخذت الحلمَ كوسيلة لاختراق الحُجب والستائر المغلقة، وإطلاقِ سراح مكبوتاتها وأفكارها هربًا من الضغوط التي مُورِست عليها، وهي تعترف بأنّ أحلامها لا وجود لها على أرض الواقع، ورغم ذلك تتمّسك بها لتحقيق ذاتِها.

تُوظِّف الكاتبةُ قناعَ الحلم في هذه الرواية بطريقة مغايرة، فبعد أنْ كان وسيلة تنتَقل بها"لويزا" و"خالدة" في الروايتيْن السابقتيْن للعوالم المرغوبة من طرفهما، يتّخذ مع "باني" منحى جديدا، فهو حلم ممزوج بالجنون. تَدفع "فضيلة الفاروق" بالقارئِ لمفترق الطرق حين تكشف السر، وتُعلِن بأنّ "باني" امرأة مجنونة تعيش حلماً تَشكَّل منه المتن الروائي ككل.

يَسقُط قناع الروائية وتنفضحُ مراوغتها الفنية للقارئ الذي سيكتشف أنّ كلّ ما عاشه مع "باني" كان وهماً وأضغاث أحلام، وتفعل به الروائية ذلك دون تمهيد أو سابق إنذار؛ حيث تنقُله على جناح الحلمِ فجأة من مشهد تذكُّر"باني" لسخرية أخيها"إلياس" إلى مشهد تمدُّدِها على سرير في مستشفى للأمراض العقلية بقسنطينة، تقول الساردة :
«يخرج ويغلق الباب. وكأنه ألقى بحجر ثقيل في أعماقي. عكَّر كل مزاجي، وقلب السكينة التي كنتُ أشعر بها إلى بركان ثائر، وقطع حبل افكاري فيما كنتُ أستمتع بالكتابة ومسار القصة التي كنتُ أتخيل. رميتُ أوراقي و استلقيتُ على الفراش.

***

حين فتحت عيني، وجدتُ بياضاً يحيط بي من كل جانب، وجدراناً تختلف عن جدران بيتنا في"شوفالييه". ورائحة أعرفها تماماً، حاولت أن أقوم فلم أستطع، قدماي ترفضان الحركة تماما، رأسي ثقيل...ثقيل...ثقيل جدا»[2]، وهناك تجد الطبيب "سليم" واقفا أمامها يَسألها عن حالتها ويُخبرها بأنّها تَقبع في المستشفى منذ سنة، وهذا ما ترويه الساردة مستغربة بقولها:

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص21، 22
[2] المصدر نفسه، ص102

«منذ سنة؟ هل تريد أن تدفع بي إلى الجنون، أنا عدتُ من فرنسا منذ شهر تقريباً، والبارحة فقط كنتُ في بيتنا كتبتُ حتى ساعة متأخرة ثم نمت.»[1]

وكأنّ "باني" مازالت في حلمها، وتَعتقد أنّها نامت ليلة أمس فقط، لتستيقظ في هذا المبنى الغريب عنها، لكن المتحدِّث يُؤكِّد لها بأنّه طبيب يُعالِجها، وبأنّه يتجاذب معها أطراف الحديث يوميا ويَعْرف عنها كل شيء، فهي تَمكُث في قسم الأمراض النفسية بمستشفى قسنطينة الجامعي بسبب غيبوبة منذ ثلاث سنوات، وقد اعتقدت هي بأنها في ربيع٢٠٠٠، لكن الجريدة التي أحضرها لها تصدمها بأنها تعيش في سنة٢٠٠٣.

وتتوالى عليها تباعًا صدماتُ الواقع الذي هربت منه للحلم، فحينما تخبره بأنها تزوجت من"مود..." ورحلت لباريس، يُعقِّب قائلاً بأن"مود..." اختصارٌ لاسم رجُل حقيقي هو"مولود بلعربي"؛ شاب جزائري تعرَّض للضرب المبرح وقُتل في "مونبرناس" سنة١٩٩٩ من طرف شبان فرنسيين عنصريين، ليُضيف بأنّ كل شخص ضمن القائمة الاسمية التي منحتهُ إياها هو في عداد الموتى ماعدا الفنان "توفيق بسطانجي" الذي كان يعيش في فرنسا منذ سنوات.

وعن "إيس..." يُخبرها بأنّه شاعر لبنانيّ من أصل فلسطينيّ، أُغتيل في شوارع بيروت برصاص مجهول. أما "ماري" صديقتها بباريس، فهي"ماري عون" عازفة بيانو لبنانية انتحرت بشقتها، و"شرف" هو "شرف عبد الساتر" صحافي لبنانيّ مات في حادث سيارة مع صديق جزائريّ في منعرجات جيجل منذ ثلاث سنوات بالضبط، ويتّضح في النهاية أيضا بأنّها لم تتزوج من"مود..." بتاتاً، بل من "مهدي عجاني" مهندس بالشرطة قُتل على يد الإرهاب في ربيع٢٠٠٠، وهو الذي لم تَذكر عنه شيئا للطبيب.

هكذا إذًا، سافرت"باني" بخيالها إلى "باريس"وعاشت أحلامها هناك، وتحرّرت من قيودها ولربما اختارت الروائية هذا الفضاء الغربي لِما يُوفّره من حرية، وقد تلاعبت بالشخصيات التي شاركت"باني" رحلتَها الخيالية؛ إذْ جعلتها مزيجًا بين الواقع والخيال.

وممّا يؤكد مسار التّخييل والتّمويه في الرواية، ويثبت بأنّ تدثّرَ الروائية بقناع الحلم كان مُتعمَّداً حتى تُمكِّن بطلتها "باني" من تجاوز الواقع والحدود والمسافات، هذا الحوار بينها وبين الطبيب: «-الغريب أن جميعهم قطنوا لفترة في باريس ، وأنتِ لم تزوري باريس ولا مرة -إذن أنا لست متزوجة!

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 104

–بلا، كنتِ متزوجة من مهدي عجاني، وقد ترمّلتِ قبل فترة قصيرة من الحادث، والغريب أنه لم يذكر أبدا بين قائمة الأسماء التي دوّنتها»[1]. إنّ في نسيان "باني" لزوجها إشارة قوية من الروائية للتأكيد بأنّ هذه الشخصية غرقت في الحلم، وتعمّدت نسيانَ الواقع وحدوده، وتَغافُلَ كل ماله علاقة به حتى تكون حرّة تماما في إطلاق سراح مكبوتاتها ورغباتها؛ إذْ لا يُعقل أنها ذكرت للطبيب أناسًا رغم أنها لم تعرفهم في حياتها ولم تَعِش معهم بينما لم تَذْكُر زوجها الذي عاشتْ معه عُمْرا.

تُواصِل الروائية كشفَ لعبتها الفنية، ونزعَ أقنعتها شيئا فشيئا على ألسنة شخصيات روايتها، تقول"باني": «بعض أسئلتي كان يجب ان أتركها ليوم آخر، أن أغلق عليها في قمقم قلقي، وننام معاً ليلة مفتوحة على احتمالي الوهم والحقيقة. ثلاث سنوات طارت من عمري. سنة من المعاناة مع "مود..." لم تكن سوى وهم، قصة حب في بدايتها مع توفيق لم تكن سوى وهم، "إيس..." ومعبري نحو الشهوة، كان وهماً هو الآخر،و"مهدي عجاني" هذا الذي أجهل عنه كل شيء، كيف تزوجته، وكيف مات، ولماذا يتموقع خارج ذاكرتي؟ وهؤلاء الذين تعج بهم سنتي الوهمية، من أين جاؤوا، واقتحموا غيبوبتي وحوّلوا سكينتي المرضية إلى أيام صاخبة...»[2].

في حديث "باني" مع ذاتها يتجلّى حضور الذّات الروائية التي تُلمِّح إلى أنّها اختارت جناح الحلم/الوهم، واتّخذَتْه قناعًا مع قناع الشخصية المثقّفة/الكاتبة لكشف عدة حقائق بدأت مع الروايتيْن السابقتيْن لتتواصل مع رواية"اكتشاف الشهوة" التي تفرّدتْ بتنوع السرد (أزمنته وأمكنته) بطريقة مراوِغة تجعل القارئ يقف«أمام كاتبة تعمل على إيجاد طرق متعددة لكتابة أفكارها التي ترتبط جميعها في بؤرة حدثية مشتركة»[3]، تمَحْورت حول "معاناة الأنثى" في مجتمعها العربي الذي رمزت له بمؤسسة الزواج، ولذلك عمدت الشخصية المركزية إلى إلغاء زوجها(الذي يرمز للواقع) من حياتها وذاكرتها، ومَحت كل ما يتعلّق به لتسافر بأريحيّة في عوالمها المُنطلِقة نحو اكتشاف الشهوة.

---

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص109

[2] المصدر نفسه، ص111

[3] لنا عبد الرحمان: شاطئ آخر...مقالات في القصة القصيرة، (اكتشاف الشهوة للجزائرية فضيلة الفاروق...تقاطع السرد والبحث عن الذات)، ص116

في موضع آخر، تقول"باني": «قرأت كل تلك التفاصيل التي كتبتها بخط يدي، بعضها عشته في سنتي الوهمية مع قائمة أسماء أصدقائي ومعارفي في باريس، بعضها يعود بي إلى ذكريات الجامعة...كيف كنت أغادر واقعي، وأتسلل عبر ممرات غيبوبة قدرية إلى مدينة أخرى... أية قوة عجيبة تلك التي كانت تحمل روحي لتلتقي بأرواح أخرى وتعيش في لفيف الحياة الأخرى بكل ذلك الانسجام؟ لماذا في لحظات صحوي لم أعش ما عشته اليوم، ولم أعِ ما حدث لي، لماذا أدوّن ذلك في أوراقي. فيما ترفض ذاكرتي تماما أن تحتفظ بلحظات الصحور والغياب معا، وتنقذ روحي من كل هذا الضياع. كنتُ أحتاج إلى ليلة صفاء أفرغ فيها كيس رأسي وما يحمل على طاولة كبيرة، وأختار ما يحق له البقاء وما يستحق الكب»[1]

إنّ هذه التساؤلات التي تتلّفظ بها"باني" هي مسرود ذاتي يخبّئ الذّات المبدِعة مِن خلفه؛ إذْ يحوي أسئلة مُبطَّنة تحتمل إجابة واحدة تقبع في تلافيف ذاكرة الروائية: إنّ القوة الوحيدة التي يُمكِنها فعل ذلك هي قوة التّخييل التي يحوزها الفن الروائي، فالكتابة هي الوسيلة الوحيدة التي يتنقل بها المُؤلِّف ومعه القُرّاء بين مختلف العوالم مهما بدَتْ مستحيلة، وهو الذي يُمكّن الشخصية الروائية من خَوض ما لا يمكنها تجربته في الصحو/الواقع، وذلك من خلال صفحات المتن الروائي التي تُمثِّل أجنحةً للهروب ممّا هو مفروض واقعًا؛ حيث تصطفي الذاكرة المبدِعة ما يستحق التدوين، وما يجب أن يُرمى في سلة النسيان والتغافل، وقد كان هذا المضمونُ الخفيّ لبنةً أساسية لتشكيل رواية "اكتشاف الشهوة".

ذلك الحلم امتدّت تفرّعاته وتوسّعت جذوره ليكشف أوراق لعبة الرواية الفنية، ويعرّي تفاصيلها الكبرى ورقة ورقة؛ حيث تتحوّل عجلة السّرد من يد الساردة/ الكاتبة/باني التي عاشت حلمًا داخل النّص إلى يد "فضيلة الفاروق" الروائية خارج النّص. يتم الأمر خطوة خطوة ليُلقي بالقارئ أخيرا في دوامة سردية لا نهاية لها، من خلال هذا المقطع: «لكن مخيلتي ماكرة صنعت لي قصة من أرشيف ما قرأت واستحليت، قصة لا تخلو من العنف والرومانسية والخيانة على طراز الأدب الغربي، مع "مهدي" قصتي فيها الكثير من الحشمة والحياء، والأسرار الممنوعة من البوح...لعلي فكرت كثيرا وحاولت أن أجد أكثر من حل لمعضلتي، ولكن فشلت... حتى خالد سليم ما عدت أراه، انشغلتُ عنه برواية أروي فيها

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص112، 113

كل ما حدث لي أسميتها بالمناسبة "**اكتشاف الشهوة**" لا لأصدم قارئاً تعوّد أن يجد الشهوة في الأزقة الممنوعة ولكن لكي أؤرّخ لحياة عشتها قد تستغني عنها الذاكرة إذا ما شاءت **المخيلة** أن تلعب مرة أخرى»[1].

ترمي الروائية بآخر أوراقها مُعلِنةً التطابق بينها وبين بطلتها، وذلك من خلال استثمارها لتقنية (الميتاسرد)، وهي تكشف بأنّ رواية "اكتشاف الشهوة" هي رواية لباني كُتبت داخل الرواية الأصلية لها هي (فضيلة الفاروق)، وهنا يصبح النص المنتَج متعدّد الهوية أو غير مفصول فيه نتيجة الالتباس الذي تعمّدَتْه الروائية، فبه«يتماهى ويتداخل الواقع بالمتخيل عبر هذا التطابق في عتبة العنوان. البنية السردية عندما تأتي بهذا الشكل المتداخل مابين النصَّين –بما تحمله من مهارة في نسج خيوط الاحداث مابين عالمين لدى فضيلة فاروق– تبدو لنا جزءاً من سعي المؤلفة فضيلة فاروق الحثيث لخلق تداخل كثيف يجمع الواقع بالمتخيل،إلى الحد الذي يبدو من الصعوبة بمكان التمييز أو الفصل أو فكّ الاشتباك والتشابك بينهما سواء لدى باني أو القارىء.»[2]

تُؤكِّد الروائية هذا الأمر بمقطع آخر في نهاية الرواية؛ حيث تسرد"باني" موقفًا حصل معها حينما استوقَفَتْها فتاة محجبة عند مكتبةLa SNED، ودار بينهما حوار يكشف الكثير من الحقائق: «–أستاذة "باني"، هل تسمحين لي بدقيقة؟ ...

–طبعاً. (قلتُ لها وأنا بعد لا أعرف سبباً لتناديني أستاذة).

–أريد أن تدخلي معي إلى المكتبة، سأشتري كتابك لتوقّعيه لي...في الحقيقة لقد قرأته ولكنه شرف لي أن أحتفظ به موقعاً منك.

–في أي كتاب(سألتها) :

–"اكتشاف الشهوة " كتابك الأخير.

كان من السخيف أن أسألها كم كتاباً لدي ما دمت قد حددت كتابي الأخير، وكيف نُشر هذا الكتاب، وكيف لم أعرف من أحد من المحيطين بي أنني كاتبة...»[3]

---

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص129، 130

[2] مروان ياسين الدليمي: اكتشاف الشهوة...رواية للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق-تشابك أزمنة السرد مابين المتخيل والواقع- 26جانفي2015. http://www.alnaked-aliraqi.net/article/25702.php . 2016/05/10.

[3] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص135

كل هذه التلميحات والمراوَغات تدفع المتلقي للتساؤل بخصوص أوجه التشابه بين الكاتِبتيْن"باني"و"فضيلة الفاروق"، وإلى أيّ منهما سَيَنْسب المتن الروائي المكتوب الذي تناوبَتَا عليه؟ وهل يمكنه التوفيق بينهما بأنْ يجعل إحداهما تتنازل عن الملكية لأخرى؟ أم أنّهما كتَبتَاه معًا مادام لا يتعدّى سنواتٍ من الحلم؟ وهل سينتظر نصًّا آخر مُكمِّلا لهذه الرواية"اكتشاف الشهوة" والروايتيْن السابقتيْن"مزاج مراهقة، تاء الخجل" مادامت الساردة تُعلِن في الأخير أنها أفرغت الذاكرة لتترك مجالاً لمخيّلتها إذا ماهي أرادت اللّعب مرة أخرى؟ .

هكذا تُكثّف الروائية لَعبها الفني، وتُغرق القارئ في نصها دون أن تُنْجيه أو توضّح له الطريق؛ إذْ يقع النص الروائي ككل في متاهة ودوامة مُقفلة، فيغدو كالسّراب يصعب الإمساك به أو فهمه، لأنه يوظّف«(الحلم) لتغذية السرد وتفعيله، هذا الحلم المخبوء في الأمكنة المغلقة، وفي عزلة المرأة داخل غرفتها، وداخل جسدها، حيث يبقى الحلم يمثل حلقة اتصال بين الداخل والخارج، من خلال سفر الذات، ونبوءاتها في الحلم الذي يشكّل عوالمها المضيئة، والمزودة بومضات شعرية تفعّل السرد، فتجعله أكثر إثارة وغواية.»[1]

تعود الساردة ومن خلفها الروائية للتساؤلات، وكأنها هي بدورها لا تعي الحقيقة ولا تعرفها. تقول: «أين الحقيقة؟ لماذا تظهر لتختفي وتختفي لتظهر؟»[2]، ثم تضاعف "فضيلة الفاروق" الالتباسَ والغموض في قول "باني": «كتبتُ لها إهداءً على الكتاب، ثم وقعته، ثم وقفت أمام رفّ الكتب أتأمل مؤلفاتي الأربعة»[3]. تتساءل الذّات المبدِعة عن الحقيقة التي تظهر من خلال العناصر المرجعيّة المندغمة في نصّها التخييلي، مُتمثِّلة في تعدادها لأعمالها الروائية السابقة، ونِسْبتها لـ"باني" داخل المتن السردي المتخيّل كما نسبت لها رواية"اكتشاف الشهوة" – التي تُعدّ رابع مؤلفاتها بعد"لحظة لاختلاس الحب" (قصص) ١٩٩٧، "مزاج مراهقة"١٩٩٩، و"تاء الخجل"٢٠٠٣– ومن خلال ذلك كله، يَنكشف ملمح التفاعل النصّي الذّاتي، هذا الأخير الذي يتأتّى حينما «تتفاعل نصوص الكاتب بعضها مع بعض فتنتج نصّا جديدا يكون صدى لتلك النّصوص، صدى مباشرا أو ضمنيّاً...»[4] ماهو في نهاية الأمر إلاّ انعكاساً لحضور المبدع داخل نصّه.

---

[1] الأخضر بن السائح : سرد المرأة وفعل الكتابة-دراسة نقدية في السرد وآليات البناء- ص288

[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص134

[3] المصدر نفسه، ص136، 137

[4] سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، تق: محمد القاضي، دار تونس للنشر، تونس، ط1، ماي 2010، ص240

لقد سافرت الساردة/باني بقلمها وخيالها في رحلة سرديّة تجمع الواقع والتخييل، الحلم والجنون، فخَلَقت بذلك شيئا غرائبيا يَفوق تصوُّر العقل، ومِن خلفها نسجت"فضيلة الفاروق" متنًا روائيا مُغرقا في التمويه والإيحاء والتقنُّع.

✓ في الأخير يُمكن القول بأنّ الخطاب الروائي لفضيلة الفاروق يَكشف عن وجود الذّات المبدِعة من خلال عدة علامات؛ منها غلبة المسرود الذاتي الذي تبنّتْه الشخصية المركزية/الساردة المتطابقة والمتماثِلة في الروايات الثلاث، ومَعها تواترت مواضيع مُعيّنة شكّلتْ صورًا ثابتة مُهيْمِنة؛ منها محكيّ الطفولة، هيمنة الأنا، تيمة الذّات الأنثوية، غلبة صيغة البوح والاعتراف.

إضافة لِما سبق تُضمن الروائية نصوصها أحداثًا سياسية، وتاريخية معروفة، وأسماء أدباء ومفكرين، وسياسيين معروفين، وهي التي تعترف بتداخل السيري والمتخيّل في إحدى حواراتها، قائلة: «وكأن الكتابة عندي توثيق، مجرد توثيق لما يحدث لي وما أعيشه وما أراه وحتى ما يدور في رأسي، أنا لا أحتمل أن أرتدي قناعا، ولا أحتمل أن أعيش حياتين...إن لم نكتب عن تجاربنا، فبماذا سنفيد القارئ؟؟ إن لم نرسم أحلامنا وتوقعاتنا وتحليلاتنا لما نعيشه، فما فائدة ما نكتبه؟ ...إن الإقناع في الأدب يأتي من الجانب الذاتي للكاتب، والإمتاع يأتي من المخيلة، وبين الإمتاع والإقناع هناك روابط مهمة هي أدوات الكاتب الخاصة لحبك قصته وبنائها وبناء تفصيلاتها، وهي تختلف من كاتب لآخر.»[1]

هكذا إذًا، لم تخرج "فضيلة الفاروق"عن سرب الكاتبات العربيات اللواتي يُحلِّقْن في عوالمهن الذّاتية الداخلية، يقتطفن منها بعض العناصر، ويَجْعَلنها مادةً خاماً لتحويلِ الواقع إلى خيال، والانطلاقِ لخَلْق أعمالهن الروائية وبخاصة الأولى.

[1] إبراهيم الحجري: فضيلة الفاروق/ الأحداث لاتنضب مادامت الذاكرة بها جراح، ص174، 179

2. ثنائية (الواقع/ التخييل) في الخطاب الروائي لفضيلة الفاروق:

يلتقط الروائي وهو في خضم العملية الإبداعية عناصر واقعية حيّة، تتشارك فيها الذّات الجماعيّة ويَعرفها كلّ الناس (أمثال شعبيّة عاميّة، لهجات عامية، أقوال مشهورة لمفكّرين وأدباء أو غير ذلك)، ثم يُحوّلها إلى مادة فنية تتلفّظ بها شخصيّاته المبتَدعة داخل نصّه الروائي، وهكذا يُنتج خطابا خاصًا يُسمى الخطاب المُؤسْلَب الذي هو«خطاب تهمين عليه كلمات موسومة بسمة بيئتها وتردُ على لسان المؤلف، أو الراوي أو الشخصية. وكثيرا ما يُفهم من بعض الكلمات أو التراكيب إحالتُها على البيئة التي منها جاءت والتي يكثر استخدامها فيها. وهذا ما يسميه"بايِيّي(Bailly)"الأثرَ الحاصل من استدعاء بيئة ما..."»[1]

وبالانتقال للفضاء الروائي يَجد القارئ بعض الأمكنة الحقيقية الواقعية تتجوّل فيها الشخصيات الروائية وتَصِفها بدقة متناهية، فتغدو وكأنّها محصورة داخل توهيم النص الروائي الذي ذُكرت فيه ولا تتعدّاه، لكنها في الحقيقة تبقى أسيرة مرجعيّتها الواقعية. أيضا، قد تحضر بعض الإشارات الزمنية المُوثَّقة تاريخيا تعيش فيها تلك الشخصيات المتخيّلة، وتنقل ظروفها وحيثياتها فتبدو زمنًا حاضرا ماثلاً أمام المتلقي وليس ماضيًا ولّى واندثر.

لا يُعقل أنْ تكون تلك الحقائق والوقائع من إنجاز الشخصيات الروائية أو الرواة، وعليه يمكن اعتبارُها علامات وإشارات مِن فعلِ الذّات المبدعِة المتخفيّة داخل ما تنتجه من خطابات يتطلّبُ الإمساك بها الانطلاقَ من النص، فهو أساس العملية التحليلية ومنطلقها الأول، و«بدلاً من أن تنتج الذوات النصوص، فإن النصوص هي التي تنتج الذوات.»[2]

• تنكشفُ تلك المرجعية الواقعية المُتنكِّرة بأثواب التخييل في نصوص: "**مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة**" بعد القيام بعملية إحصائية لمختلف الانزياحات الأسلوبية، وإجراءِ مقارنةٍ بين ما وُجدَ داخل النص وما يقع خارجه، ثمّ البحث عن علاقة ذلك كله بالذّات المبدِعة.

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص185
[2] ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن/ رنا بشور، ص70

*جدول إحـــــصائي :

	مزاج مراهقة	تاء الخجل	اكتشاف الشهوة
الأمكنة الحقيقية	قسنطينة وباتنة على امتداد الرواية . مدرسة طفراوي للطيران بوهران ص12 "نحاس" إقامة جامعية بقسنطينة حقيقية بكلّ الجهات التي ذكرتها، تحيط بها الجامعة الإسلامية، الشارع ، مبنى الإذاعة والتلفزيون .ص77 جامعة الأمير عبد القادر المقابلة لإقامة نحاس نبيل ، 105 مدينة "المسيلة " ص127	قسنطينة باتنة على امتداد الرواية . العاصمة، والحي الجامعي في "بن عكنون" ص13 "مشونش"في الجنوب الجزائري، " آريس " مسقط رأسها ص22 ضريح الولي الصالح "سيدي راشد " و لجوء النسوة له ، و ولاية سكيكدة 38 جسر "سيدي مسيد "39 "المعذر"قرية من قرى الأوراس ص65 تمثال "سيدة السلام" في قسنطينة، ص85" جسر"ملاح سليمان"، تمثال" قسطنطين (سميت به المدينة) ص 86	تذكر قسنطينة على امتداد الرواية كلها باريس، وتفاصيلها، محطة ميترو "مابيون " ص28 شارع "مونبرناس"36 "فَندق/حي الزيت" بقسنطينة .ص44
الأمثال الشعبية، الأقوال المأثورة، الاقتباسات المختلفة.	مَثل مصري : « ...أو على رأي ناس مصر"ظل رجل ولا ظل حيطة "ص12 قول ابن خلدون : "إذا عزَّبْت خربت "ص23 مثل شعبي جزائري"لي فاتَكْ بْليلة فاتَكْ بحِيلَة" ص38 "عمر الفراشات قصير" عبارة مقتبسة للكاتب "سليم بوفنداسة" ص201	"مدينة لا تحضن ولا تخلي السبيل" ص13، مقولة مقتبسة من الكاتب مراد بوكرزازة الذي يرد ذكره كثيرا. حكمة يابانية"احذر مما تتمنَّى "ص22 قول لـ"غي دي كار": "أمام رجل نواجه كل الأخطار " ص29 مقولة أخرى لفاطمة المرنيسي: "الزمان هو جرح العرب، إنهم يرتاحون إلى الماضي " ص51 عبارة لمالك حداد "وحده الصمت له الموهبة seul le silence à du Talent" ص68 مثل جزائري: " البابور اللي يَكْثُرو رُبَّانُو يَغْرق "ص84 قول لمحمد الماغوط : " كل جراحي اعتراها القدم "87 كما تنشد مقطعا من قصيدته "المقص" ص87	مقولة" باولو كويلو": "الجنس بلا عاطفة عنف نمارسه على أنفسنا "82 "عبارة لمالك حداد :"من الغباء أن نموت بعيدا عن قبرنا" ص41

مظاهر الحياة الشعبية / اللهجات العامية ...	اللهجة الشاوية كثيرة في صفحات الرواية، ومنها ومنها "يا نَانَّا أَكَّرْ سُكَرْوَارْ أَجْ يُوذَانْ أَذْ عَدَّانْ" ص27 اللهجة العامية الجزائرية، ومنها : « قوليها في الحمّام »ص24" خْلاتْ ...ما خْلاتْ ما وَالو ".ص60 "قدَّاهْ السّاعة...يْعيْشَكْ"ص79 "في هذه البلاد ، حبّي ولاَّ مَتْحبّيشْ ، رَبْهَا واحدْ "ص82 "ثْقُولو ونْشُوف...وَاشْ نرجس تروحي ؟ "ص248 "حُطِّيلْنا زياد،إِنَحِّيلنَا الغُمَّة على القلب"ص272	تحضر اللهجة الجزائرية هنا أيضا : " – دَزْ مْعَاهم!! "ص28 أكلة شعبية "مَفَاسْ" 75	مظاهر الحياة في"الزنقة" ص20 مثل"هنا يموت قاسي" ص48 "نوبة من نوبات المالوف "تَقْلاب – يا باهي الجمال"48 مظاهر الاحتفال بالعيد في قسنطينة، ص67، 68 الرّشْتَة" أكلة تقليدية، ص 118 اللهجة العامية الجزائرية: "–يا امرأة " تَحسْبي الرئيس قَاعَدْ فَارغْ شْغُلْ " –"ما قاعد إِيدِيرِ والوُ متى مد السُّكنى عَنْدُه بَزَّافْ مَا مَدَّشْ "123 حالة الشوارع أثناء مباريات فريق السنافر csc، ص124
أحداث تاريخية حقيقية .	الفيس و انتخابات التسعينات ص49، 58 قرار التعريب في الجزائر،ص75 استقالة الرئيس "الشاذلي" ، ص107 عن فترة التسعينات والأزمات السياسية حينها في الجزائر، الحصار وانتقال الحكم من الشاذلي إلى محمد بوضياف ص126	سنة العار...سنة ١٩٩٤ التي شهدت اغتيال ١٥١امرأة ،و اختطاف ١٢ امرأة من الوسط الريفي المعدم. الإستراتيجية الجديدة للجماعة الإسلامية المسلحة (GIA) في بيانها رقم ٢٨ الصادر في٣٠ نيسان(أفريل)١٩٩٥ .ص36 بيان الجماعة الذي صدر في جريدة الخبر الأسبوعي، العدد ٧٥ من ٩ إلى ١٥ اوت ٢٠٠٠ ، ص36	تذكر الإرهاب أيضا، في العشرية السوداء" ...أعيد استدعاء الشباب لأداء الخدمة الوطنية كطريقة لدعم الجيش ومكافحة الإرهاب خلال عملية عسكرية قام بها الجيش في جبال "القل"، ص119

عناوين كتب، أفلام .../ وثائق مرجعية / موسيقى....	عناوين حقيقية:"الشهد و الدموع" و "الطعنة "ص62،. روايات "نجمة"، "رصيف الأزهار لا يرد"،" الدروب الوعرة" ، "ريح الجنوب" ص70 "الربيع و الخريف" لحنا مينا ص81 رواية " فتاة شبراء "(بنت من شبرا) لفتحي غانم ،ص 90 فيلم "بائعة الجرائد" ،بطولة يوسف شعبان ص107 موسيقى " كلايدرمان "ص117 كتاب"شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف ، ص117 مسلسل رأفت الهجان، ص248 رواية "الانطباع الأخير" لمالك حداد ص264 "رواية ماتبقى لكم " لغسان كنفاني، ص 292	ذكر المالوف، نوع من الغناء تشتهر به مدينة قسنطينة ص13 المادة 336من قانون العقوبات الجزائري الخاص بهتك العرض .ص40 وثيقة مرجعية عُثر عليها بعد مجزرة بن طلحة و اجتياح الجيش الوطني الشعبي لمنطقة أولاد علال، حُرّرت يوم ٥ جمادى الأولى ١٤١٨ هـ، ص56	تذكر المالوف كثيرا في الرواية، ص10 "موسيقى باخ" ص40 ، موسيقى "الراي" ص 40 أغنية "دحمان الحراشي " "يال الرايح وين مسافر * تروح تعيا و تول، ص41

شخصيات مرجعية / واقعية	" رشيد بوجدرة "ص70 ، "ألبير كامو " وأدبه ص161، نجيب محفوظ ص164 الكاتب"سليم بوفنداسة"، ص201 الإذاعي والقصّاص: مراد بوكرزازة ص238 الرئيس هواري بومدين ، ص91 رشيد ميموني ص97 الممثلة فاتن حمامة ، ص104 عبّاس مدني " ص108 السينمائي " محمد لخضر حامينا" أول مخرج عربي خرج من "كان" بجائزة،و "محمد بوضياف " الذي تقدم معلومات واقعية عنه، بن بولعيد ، و بن مهيدي "ص127 أحمد وهبي، الشاب خالد ، ص163 عبد الرحمن منيف، و سعد الله ونّوس ص162	غادة السمان، ص64 محمد الماغوط. ص87	"توفيق بسطانجي" مازجة الواقع بالتخييل، ص50 "محيي الدّين بسطانجي" رمز من رموز قسنطينة "ص78 " جزائر بوتفليقة والوئام المدني" ص121

لقد كشف هذا التعدّد اللغوي عن خطاب الذّات المُقنَّعة خلف السّاردة والشخصيات، مُبرِزًا حاجة الأنا لكلّ ما له علاقة بالثقافة الشعبيّة حتى تتعمّق صِلتها بالواقع من جديد، ولا تنقطع عن بيئتها المحلية ومرجعيّاتها الثقافية رغم انفعالاتها الذاتية[1]، إضافة للتمظهرات المرجعيّة للأمكنة والأزمنة والأحداث، ممّا يُؤكِّد فرضيّة وجود العنصر السّيرذاتي بين السطور، فـ«الروائي يمرّر الكثير من سيرته الذاتية عن طريق دمج حادثة معينة من حوادث عاشها، أو يحيل على أزمنة أو أمكنة معينة عرفها أو عاشها فيصنع منها فضاء روايته، أو يعكس بعضاً من صفاته وخصائصه الشخصية على شخصية أو أكثر من شخصيات عمله...بهذا تتسلل السيرة الذاتية في صيغ معينة منها داخل تفاصيل الرواية وحيثياتها ومناطقها وأجوائها ومزاجها، على صعيد اللغة والأسلوب والواقعة والرؤية ومراحل التشكيل المختلفة.»[2]

[1] يُنظر: سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، تق: محمد القاضي، ص236
[2] محمد صابر عبيد: التنوير الروائيّ- استراتيجية العلامة فضاء التأويل- عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2015، ص29، 30

• الفصل الرابع: الفتاح وحدود "المسكوت عنه" في الروايات الثلاث.

أولاً - مظاهر المسكوت عنه".

ثانيًا - نَصيبُ المرّد في الروايات الثلاث

سَمح التقنُّع للروائيين بأنْ يَطْرقوا مواضيع لم يكونوا بَالغيها إلاَّ بشق الأنفس، وذلك بِما يوفرُّه لهم من سلامة وأمان، ومِن هنا نشأَتْ علاقةٌ وثيقة وقوية بين القناعِ وحدود الاعتراف ومستوياته، لكن ومع ذلك تبقى الصراحة التامة أمرا نسبيًّا؛ حيث يَجنح بعض الكُتَّابِ إلى الصّمت بين الفينة والأخرى درءًا لنوبات الاعتراف المحمومة غير محمودة العواقب أوْ بِهدف تشويق المتلقي لِما هو خَفيّ، وإشراكه في العمليّة الإبداعية من خلال فعل التأويل.

بناءً عليه يشتغل البحث في هذا الفصل على مفهوم"**المسكوت عنه**" بشكل مزدوَج؛ يتعلَّق **الأوَّل** برصْدِ ماجاء في الخطاب الروائي لفضيلة الفاروق مِن قضايا تتعلَّقُ بالطابوهات السياسية، الدينيَّة والاجتماعيَّة المسكوتِ عنها واقعًا. بينما يتجلَّى **الشكل الثَّاني** في تتبُّع العلامات الدالة على الحذف وتصميتِ السرد في بعض المواضِع.

<u>أولاً – تمظهرات خرق "المسكوت عنه":</u>

أخذت الرواية العربية تشقُّ طريقها في الزمن الحديث عبر تجارب متنوّعة بأشكال ومضامين تنقل حياتنا كما هي، أوْ تحاول اشتقاق حياة جديدة منها، أو تدخل في نطاقات مسكوت عنها تحدث أثرًا بالغًا أو ردَّة فعل عنيفة، فيها قبول ورفض بحسب تقاطعها أو موازاتها أو إلغاء ماهو متعارف به من قبل أناس هذه النطاقات[1]. ونصوص"فضيلة الفاروق" تنتمي لصِنف الروايات العربية التي خاضَتْ في جملة من القضايا الإشكالية واعتمدت تقنيّة القناع «كآلية دفاعية عبرت من خلالها الشخصيات النسوية، عن عدم قدرتها على مواجهة الواقع بوجهها السافر... إنّ اللجوء إلى القناع كان محاولة من المرأة فك الرقابة التي فُرضت على أدبها»[2]

لقد حاورتْ الكاتبة بعض المسائل "المسكوت عنها" خاصةً ما تَعلَّق بالأنثى والجسد، فهي لاتعترف بحدودٍ أو حواجز في عالم الأدب الذي عليه أنْ يعكس واقع الحياة وعيوبها. تقول في تصريح لها: «لأن مجتمعنا المغاربي منغلق أكثر فقد صدم أكثر وظن أن ما تكتبه المرأة المغاربية شيء خارق وخارج عن باب الحياء والخجل. حتى مصطلح مسكوت عنه يبدو لي فضفاضا حين يستعمل بوصف أدب المرأة، فنحن نسمع يوميا في شوارعنا "العظيمة" شتائم وكلمات بذيئة توجه للمرأة بصوت عال والجميع وافق على ذلك، فجأة حين

[1] سالم المعوش: الروائي أمين الزاوي وإعلانات المسكوت عنه-دراسة في أعمال الروائي الجزائري الدكتور أمين الزاوي- ص05
[2] عبد الرحيم وهابي :السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، ص25، 26

تكتب كاتبة إحدى هذه الكلمات في كتاب من ٤٠٠ كلمة"نظيفة" تتهم أنها اخترقت الممنوع وكشفت المستور وتجاوزت الخطوط الحمر واقتحمت المسكوت عنه...نحن نكتب الموجود، وإلى يومنا هذا لم أر امرأة أخبرتنا بشيء لا نعرفه في العلن.»[1]

تختلف درجات تمظهرِ قضايا المسكوت عنه: **الدّين، السياسة، والجنس**، وحدودها في النصوص الروائية مدونة البحث كاشفةً عن وجود **علاقة طرديّة** لا ينبغي إغفالها بين"**تقنُّع الذّات**" ودرجات تخطّيها"**المسكوت عنه**"؛ فتقنُّعُ الروائية وَفَّر لها مساحة أوسع للبوح والكتابة بجرأة نادرة. ويأخذ السّرد في رواياتها مَسار خطَّيْن متوازِيَيْن: الأول طريقُه مُعبّدٌ مُستَوٍ يتمثّل في لحظات السّرد العادية الهادئة، والثاني طريقُه شائكٌ يتمثّل في لحظاتِ البوحِ العارِم والكشف الجريء، وقد تكفّلتْ رواية "**مزاج مراهقة**" بموضوعيْ السياسة والدين، ثمّ سلّمت ساردتُها"لويزا" المشعلَ بعدها للشخصية المركزية"خالدة" في رواية"**تاء الخجل**" حتى تُكمل تلك المهمّة بتفصيل أكثر، وتَغوص في خبايا الموضوعيْن، بينما حَملت الرواية الثالثة "**اكتشاف الشهوة**" الطَّرفَ الأكثر حساسية في ثالوث الطابو وهو موضوع الجنس.

أ. "مزاج مراهقة":

تُبشِّر الرواية مُتلقِّيهَا – منذ الصفحات الأولى– بمقطع سردي يُعلِن أنَّ الذَّات الكاتبة ستضع الصّمت جانبًا بعد أنْ آثرت الفضحَ وقول الكلام غير المُباح على طريقة شهرزاد في لياليها الألف، تقول الساردة/لويزا: «...فيستفيق الشاطئ وتستيقظ القصور ويبدأ الموج بكلامه المباح..."تَطُمْ..تَطُمْ... تَطُمْ..."على إيقاع القلب يبدأ الكلام»[2]، مصرِّحَةً بأنَّها ستُسلم عجلةَ السّرد للقلب بعد أن استفاق شاطئُ المشاعر موجًا ثائرًا لا يقف في وجهه شيء، فيأخذ في طريقه ما يُريد مركزًا على قضايا: الحجاب، الحب، الدين، والحرية.

كسرتْ الرواية حاجز الصمت الذي ساد ربوع الجزائر خلال فترة التسعينات، ونقلت ما كان يدور فيها من صراع فكريّ ودينيّ بين مختلف الأطياف، وصوَّرت الوضع السياسي من زاوية مُغايِرة، وذلك برصدِ انعكاساته على الحياة النفسية، العاطفية، والاجتماعية للفرد الجزائري، في لغةٍ كاشفةٍ، فاضحةٍ تقتضيها طبيعة الموضوع؛ فعُدّت«شهادة على العصر، وعلى الزمن الجزائري/ التسعيني...حاولت فضيلة الفاروق في منجزها الروائي(مزاج مراهقة)

[1] إبراهيم الحجري: فضيلة الفاروق/ الأحداث لا تنضب مادامت الذاكرة بها جراح، ص178

[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص08

أن تستنطق المسكوت عنه، وتستوحي "المناطق" والفضاءات والأغوار التي طالما أهملت، ولم تنفذ إليها الرحلات. فقد كانت مغامرتها نحو استكشاف مناطق من اللاوعي، ومن متاهات النفس وتناقضاتها ومن البوح المر والروح و وساوسها. والتقائها بالممنوع والمستحيل... إنها تتقصد في سياقاتها وخطاباتها زعزعة مضمون المتخيل الاجتماعي.»[1]

كان الحب في الرواية مُحتشمًا بريئًا نوعا ما، لم يتخلّله حديثٌ عن الجنس إلاَّ نادرًا، ومن أمثلته قَوْل الساردة: «وترك يده المملوءة بالحب تغازل شعري القصير، وغنّت أصابعه أكثر من أغنية حب قرب أذني...ذقني...شفتي...ثم جاء صوته: أسأل نفسي دائماً كم من الوقت يلزمني لأستوعب سر جمالك... صرت مغمضة العينين. ولن أنسى...»[2]

في مقابل الحبّ يكتسح موضوع الحجاب مساحة أكبر من السّرد، وقد ربَطته الروائية بهيمنة الخطاب الديني وسلطة المجتمع والأب شأنها شأن الكاتبات العربيات؛ ففي السرد النسائي عمومًا «ليس الزي سترا للجسد فحسب، بل هو علامة سيميائية هامة في التعبيرات الثقافية... وإذا كان اللباس سترا دفءا للجسد ووقاء له من الآفات، وإثباتا لهويته، فهو يشكل أحيانا عائقا وخنقا للجسد»[3].

تخبرنا السّاردة بأنّ ارتداءها للحجاب كان شرطًا وَضَعه والدها حتى تلتحق بالجامعة بعد نجاحها في شهادة البكالوريا، وذلك إرضاءً لرجال العائلة وتقاليد المجتمع؛ تلك التقاليد التي أَبَتْ(هي)الخضوع لها جملةً وتفصيلاً، وهذا ما ترجمته بِرفضها للحجاب، فحين«يتنصل الجسد، كان جسد أنثى أم ذكر، عن كل ما يستره فهنا تتحول الوظيفة من الإغراء إلى الإيديولوجيا، فرفض الزي هو عودة إلى الأصل(إلى الطبيعة) ورفض للثقافة... إن التعري بالنسبة للشخصية الروائية هو في الجوهر تمرد وعصيان على منظومة القيم السائدة في المجتمع الذي تعيش فيه»[4]. وهكذا عُدّ رفض الحجاب فعلاً رمزيا له دلالات بعيدة تتمثّل في رفض الأطر الاجتماعية، ونبذ الفروق التّمييزية بين الأنثى والذكر.

لقد كان الحجاب بالنسبة لـ"لويزا" سجنًا يُجبِرها على ألاّ تظهر كما أنّه لباسٌ خاصٌ بكبار السن، تقول ساخرةً متهكّمة: «كيف أرتديه؟... وأذهب إلى الجامعة بجلباب ومنديل مثل جدتي؟ من هنا بدأت أسئلتي أنا»[1]. وتستمر تلك الأسئلة المبطّنة الناقدة لمجتمعها

[1] حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية- تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل- ص83، 84
[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص200، 201
[3] إبراهيم الحجري: المتخيّل الرّوائي العربي- الجسد، الهوية، الآخر- ص58، 59
[4] المرجع نفسه، ص66، 67

وعائلتها مُركّزةً على والدها من أجل كشف تناقضاته؛ إذْ لا تفهم كيف يُجبرها على ارتداء الحجاب، وتَرْك الملابس"الفاضحة" التي كان يُحضرها لها من فرنسا، وقد كانت تساؤلات السّاردة السّاخرة علامة على حضور الكاتبة؛ حيث «تعبر البطلة عن تمردها بجسدها، وبه تتخذ مواقفها... وبعناصره الأنثوية تشكل وعيا خاصا، أصبح فيه الجسد هو أساس الرؤية، ينمو ليتحول إلى أيديولوجيا، يسلك في مستوى المتخيل أساليب عنيفة لم تجد لها سندا فنيا، يجعلها في علاقة متداخلة ومتفاعلة مع باقي عناصر الرواية، يأتي في صورة كاريكاتورية هزلية، يعري الكاتبة لتظهر مباشرة في النص بعدما عجز الراوي عن إخفائها، لأنها لم توفر له وسائل فنية تمكنه من ذلك، وتولت هي المهمة في أكثر من موقف.»[2]

وفي نفس السياق تُفْصِح عن آمالها الضائعة في أنْ يكون أبًا حقيقيًّا يتفهمُ ابنته وحاجاتِها المعنوية، تقول: «أردت أن يعرفني، لا أن يتخيّلني في صورة النساء اللواتي عاشرهن، أن يسألني عما ترغب فيه نفسي من مشاعر، لا ما أرغب فيه من أشياء يملأ بها خزانتي ثم يأمرني أن أغطّيها بحجاب»[3]. وكأنَّ الساردة في هذا المقطع، تدلف شيئًا فشيئًا سراديب موضوعٍ آخر"مسكوتٍ عنه" داخل البيوت، وهو غياب التواصل والحوار بين أفراد العائلة، إضافة إلى قضية أخرى شائكة وهي نظرة العربيّ للأنثى كجسد فقط أوْ عورة ينبغي سترها، وهذه الآراء التي حملتها"لويزا" تتقاطع مع تصريحاتِ الروائية(خارج النص)؛ إذْ تقول: «ولدت في عائلة محافظة دجنت النساء بإسم الدين والعادات والتقاليد... لم أكن أحتمل أن أرى نفسي مقمطة بحجاب ومسجونة بين أربعة جدران.»[4]

بعد ذلك تلجُ الكاتبة منطقة محظورةً؛ هي العلاقات الزوجية الخاصة، ثمّ تفضح أسرارها وخصوصياتها بكل جرأة. والتحدث في هذا الأمر ليس هَيِّنًا، لكن الروائية تطرَّقتْ لهُ، وراحتْ تُعرّي"المسكوت عنه" في العلاقة بين الأزواج"التقليديين"، وذلك على لسان الساردةِ/لويزا التي تُصرِّح بأن"العملية الجنسية" كانت مجرّد واجب ينبغي القيام به عند الكثير منهم، وهذا ما ضاعفَ معاناة الزوجات، ومنهنَّ والدتها التي كانت ترى فيها امرأة سيئة الحظّ لأنّها «تزوّجت رجلاً فقط ليحبّلها مرة كل سنتين دون أن يعيش أكثر من أيام معدودة كل سنة

---

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص16

[2] حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية- تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل- ص300

[3] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص41

[4] الروائية مها حسن تحاور فضيلة الفاروق، http://fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417

معها...لم تكن تعني له أكثر من ورقة صالحة لمسح حذائه...أو أفواه المجتمع!! »[1]، بينما اعتبرتْ نفسها مجرّد ثمرة لذاك الواجب. وتُسهب بعدها في انتقاد"النظام الأبوي البطريركي" رغم أنّ هذه القضية مِن المواضيع المسكوت عنها.

شكّلت **علاقة الذكر والأنثى** تيمةً مُهمّة في الرواية تعرَّضت لها الكاتبة، وقلَّبَتْها على مختلف أوجهها:اجتماعيًا، نفسيًا، ودينيًا. نجدها في هذا المقطع ومن خلال تلك التيمة تخترق طابو الخطاب الدّيني متخذةً إياه قناعًا لنقد الذَّكر (البطريركي)على لسان "سماح" التي تقول:«وما الّذي حدث بينكما؟ أصغى إليك، وقبّلك وقال لك: "أنا لست مثل الآخرين"...حين خلق اللّه آدم وجعله سيّدًا في الجنّة ضجر لأنّه وحيد، فخلق له حوّاء من ضلعه، فَسُرَّ بها أوّل الأمر، وبعد فترة ملّ منها، فقال لربّه: "أعدها إليّ" فأعادها، وظلّ على هذه الحال ثلاث مرّات، وفي آخر مرّة حذّره اللّه من هذه اللّعبة، فخيّره بين أن تظلّ معه إلى الأبد، أو تختفي من حياته إلى الأبد، فطلب أن تظلّ، وهذا ما حصل لكن هذا لا يعني أنّ حوّاء ظلّت سعيدة معه، هذا آدم الّذي سجدت له الملائكة فما بالك بحبيب ابن عمّك!»[2].

مسّت الروائية هنا جانبًا دينيًّا، وخرجت عن ضوابط العقيدة الإسلامية، حيث لم تَحْتَجّ بالقرآن الكريم ولا بصحيح السّنة الثابت فيما يتعلّق بقصة خَلْق"آدم وحواء"، بل فضّلت القصة المُلتَبَسة. وقد حمَّلت الشخصية الثانوية"سماح"مهمّة الخوض في هذا الموضوع حتى تُقنع صديقتها "لويزا"(السّاردة) بأنها ستكون امتدادًا لما عانَتْهُ أمَّها وكل النساء من قبل. ولعلّ في لجوء الروائية للنسخة المُحوَّرة من قصة"آدم وحواء" غاية خفيّة تتمثّل في الإشارة لإشكاليةِ وَسْمِ الأنثى المستمِر بالعار والخطيئة من طرف المجتمعات الذكوريّة، والناتجة في الأصل عن التّمييز بينهما، حيث أنّ«عدم المساواة بين الجنسين حَمَّلَ المرأة وزر الخطيئة الأزلية في أغلب مجتمعات العالم، وبخاصة العالم المسيحي الذي أرجعها إلى دونية المرأة بيولوجيا، في حين أنه لا يوجد اعتقاد مماثل في الإسلام.»[3]

تنبغي الإشارة إلى أنّ الروائية كثيرا ما لوَّحت بآرائها الجريئة، وهي تخوض في أمور دينية عقائدية منتهِكةً قدسيَّتَها وحُرمَتها، مُحاوِلةً بذلك خَرْق الحدود والثوابت من خلال تَقنُّعِها بالشخصيات المثقّفة في كثير من المواضع التي لا يمكن حصرها هنا.

---

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص14

[2] المصدر نفسه، ص37

[3] إبراهيم الحيدري: النظام الأبويّ وإشكاليّة الجنس عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط1، 2003، ص128

أمَّا بابُ "المسكوت عنه" في ميدان **السياسة**، فتلجُه الساردة/ لويزا، وهي تَفضح التلاعب الذي لحق بالتاريخ الجزائري، العربي والإسلامي على لسان ابن عمّها؛ إذْ يقول: «مسلمون، يا مسكينة...مسلمون وجزائريون قوليها في الحمّام...إنّنا نسخر من تاريخنا حتى في الكتب المدرسية..تاريخ العرب كلّه كذب في كذب يا"لالّة"...أفيقي يا ابنة عمي، التعريب لا يعني تعريب اللسان في هذا القرار، إنّما توسيع "الخارطة العربية"»[1]. تحدّثت الروائية كثيرا عن قرار التعريب في الجزائر، واعتبرته لاعقلانيا ولا يتعدّى كونه محاولةً لمحو آثار فرنسا، ومجرد مجاملة من الجزائر للشرق، وَ رأت بأن هذا القرار لن يجمع العرب أوْ يوحّدهم وإنْ صفّقوا له جميعًا منافِقين بعضهم البعض بينما تدفع الشعوب ثمن ذلك.

تستمرّ جرأة الكاتبة في دخول حلبة **السياسة** الجزائرية وانتقادها بعد أنْ حمَّلَتْ إحدى شخوصها الروائية(أخ الساردة) حديثًا مبطّنًا –في مَعرض حواره مع الخال عن الجدّ المتوَفّى والذي كان مجاهدًا معروفا إذْ يقول ناقمًا: «لكن لاحظ أنه منح لهذا الوطن كل شيء بينما لم يستطع الوطن على الأقل أن يمنحه قبرًا...»[2]، لتزداد نبرة سخريته وغضبه حِدة بعد أن يخبره خاله بأنّ الجدَّ رَمَته فرنسا من إحدى الطائرات فتناثرت أشلاءه دون أن يكون له قبر، لكن الأخ يرد: «أكلته الذئاب، ومازالت ذئاب أخرى تأكل اسمه، حفيت قدماك وأنت تقدم الطلب بعد الطلب من أجل أن يطلقوا اسمه على أحد المستشفيات، أو الشوارع، ألم تشعر بضآلتك وأنت تطرق أبوابهم، وتصافح أيديهم القذرة..، طز في جبهة التحرير وطز في هذا الشعب»[3].

إنَّ أوصافَ "الذئاب، أيديهم القذرة..." كلها إشارات لِسَاسة البلد الانتهازيين الذين يتلاعبون بالشعب، وقد تحدّثت الكاتبة عمَّا كان يَقَع بجرأة وصراحة بعدما جَعلت أغلب الحوارات الدّائرة بين الشخصيات المثقّفة معتركًا خصبًا للخوض في مثل هذه القضايا التي انتقدتها هي في الواقع أيضًا؛ ففي حوار لها، تقول عن جدّها المرحوم"ملكمي" الذي كان طبيب المجاهدين في منطقة"آريس": «وأنا شخصيا راسلت عديد الجهات الرسمية في الجزائر لإطلاق اسمه على إحدى المستشفيات أو الشوارع على الأقل في باتنة، لكن قوبلت

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص24
[2] المصدر نفسه، ص50
[3] المصدر نفسه،ص51

بصمت قاتل، فلا الدولة ولا أي جهة استجابت.» [1]

صوّرت الكاتبة ما كان يحدث في قسنطينة خلال العشرية السوداء –كعيِّنةٍ عن الوضع السائد في البلاد عمومًا– فنقلتْ لنا يومياتها، وكيف أصبحتْ مدينةً مَكْسُوَّةً ببياناتِ الجماعات السلفية الداعية للجهاد ضد فئاتٍ مُعيَّنة: الصحافيين، النساء غير المتحجبات، وبيّاعي أشرطة الكاسيت والفيديو، رجال الشرطة وحتى طلبة الجامعات، وكل هذه الأخبار نَقَلها "توفيق" لـ"لويزا"، ولمّا سألَتْه كيف عرف ذلك، أجابها قائلا: «البيانات تملأ المدينة، وقسنطينة مثل بالونات الأطفال تتفخها إشاعة واحدة ويفجّرها دبوس صغير...

سألته بصوت أخفض: هذا هو الجهاد الذي تحدثوا عنه؟

قال: وشْ منْ جِهَاد...هذه فوضى»[2]. نقلتْ الروائية عبر هذا المقطع الواقعَ المُعاش بصدق وعمق موظِّفةً لغة صريحة كاشفة، وفي نفس الآن تحمل بعض الرموز والرسائل المُشفّرة؛ فالصوتُ الخافت بين الشخصيات ماهو إلاَّ إشارةٌ للخوف/الحذر الذي يعتريها، وللقمع والكبت المُسلَّطَين على الشعب.

وعن الحصار الذي تعرّض له الفن –حسب رأيها– تُشير إلى فيلم"حمام الملاطيلي"؛ وهو فيلم مصري خليع مُنع عرضه وخضع للرقابة بسبب ما يحويه من مشاهد جريئة، لكنّ الساردة تدافع عنه وتعتبر وَقفهُ ظُلمًا وكبتًا للحريات والفن، تقول: «الفيلم سُحب من السوق، يعني صار في خبر كان، وأستغرب كيف حصلت عليه، ولهذا لم يحصل لا على جائزة و"لا عمّار"، مجتمعنا يعرف أنّ الفن تركيبة ذكية لفضح بشاعاتنا، ولهذا ستقصى أي محاولة جريئة لكشف عاهاتنا، لكن هذا الفنان ذات يوم، أهديه أنا جائزة، عن جرأته...»[3]

تعتقد"لويزا" بأنَّ تَعرُّض الفيلم للحَظْر كان بفعل فاعل خوفًا من جرأته في تعرية المستور، وفضح سَوءات المجتمعات العربية المخبوءة بسبب القمع الذي يُواجِه أيّة محاولةٍ لتصوير الوضع المتعفّن أو الجهر به، وهذا ما أدّى حسبها بأولئك الأفراد المقموعين للتعبير عن مكبوتاتهم بطرق شاذة غريبة تدلُّ على اختلالهم النفسي.

كل تلك الأمور، تورِدها في هذا المقطع السردي الذي يُعرّي بعض المظاهر والسلوكيات اللاأخلاقية، يقول "توفيق": «وبيني وبينك لقد صدمت حين وصلت إلى الجزائر منذ نصف الساعة الأولى، حين دخلت دورة المياه لقضاء حاجتي، مراحيض المطار مثل المراحيض

[1] خيرة بوعمرة/حوار مع الروائية فضيلة الفاروق . 15نوفمبر2015. http://elhiwardz.com/national/32402/ . 2016/02/16

[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص132

[3] المصدر نفسه، ص206

العمومية ومثل مراحيض الجامعة طافحة بالوسخ، وحيطانها تحمل أكثر من دعوة لممارسة الجنس مع رسوم غير مكتملة لجهاز الأنثى، هذا غير العبارات البذيئة المتعلقة كلها بالجنس وأسئلة وردود، يتلذّذ كتّابها لتفريغ شحنة الكبت الذي يعانون»[1]. وقد حمّلت الساردةُ السلطةَ بمؤسساتها القمعية الدينية والسياسية والاجتماعية مسؤولية تلك الآفات الـ"مسكوت عنها".

وتماشيًا مع المتن الروائي ككل، جاءتْ الخاتمة سوداوية تُلخّص حالة الشخصية المركزية كنموذج لكل فرد جزائري؛ حيث تجمع "لويزا" خيباتها ومآسي الوطن في سرد مريرٍ، قائلة: «ولهذا أخفيت أنوثتي، أودعتها في ثنايا الخوف اليومي من رصاصة مباغتة، أو خبر موت مفاجئ أو خبر هزّة سياسية جديدة... ذبت في تفصيلات الوطن المرتعش، وتعوّدت الوقوف اليومي أمام جنائز تمر وتعطّل حركة الشارع أمام طقوس الحزن، تعوّدت ارتشاف مآسي الوطن مثلي مثل كل المثقفين الذين يحتمون بأوراقهم وأقلامهم من انكساراتهم المتكرّرة»[2]

يوحي هذا المونولج الداخلي للشخصية المركزية بتواجد الذّات المبدِعة، ففضيلة الفاروق أعلنت مرارا وتكرارا في مختلف تصريحاتها وحواراتها بأنها عاشت خيبات وانكسارات الوطن في تلك الفترة بكل تفاصيلها. وممّا يدعم تلك الفرضية المقطعُ السردي الآتي لما فيه من إيحاءٍ بأنّ الساردة المثقّفة هي قناعٌ للروائية (خارج النص)، تقول "لويزا": «يومها أدركت، أن آريس التي حاولت السلطات تكريمها وتكريم شهيدها الأول مصطفى بن بولعيد بماراطون متواضع يتسابق فيه الأطفال، لايستطيع أن يكرّمها سوى فلاحيها البسطاء بطقس مثل هذا الطقس المتميّز بالحياة، ويومها عرفت أننا نحن من يجب أن نعطي الحياة لمن نحب، ومن هنا بدأت أفكّر في كتابة رجل آخر له ملامح يوسف، وتاريخ الوطن، له حضور يوسف، وجرح يوسف، وكتابة امرأة أخرى لم تعد مراهقة»[3].

جرّاء ما كان يحدث في الوطن، قرّرت"لويزا" أن تُغيّر طريقتَها في الكتابة ومواضيعَها أيضا؛ حيث ستكتب رجلاً آخر يشبه "يوسف" مُحمَّلاً بالجراح وبتاريخ الوطن، وامرأة أخرى لم تعد مراهقةً في تفكيرها، بل إنَّها نَضُجت وستكتب بوعي جديد، ومِن هنا جاءت رواية "**تاء الخجل**" مُحمَّلة بمخلّفاتِ بطلةٍ سابقةٍ تريد إثبات ذاتها، وفَرْض وجودها بطريقة أخرى أكثر خبرةً واستيعابًا للواقع، وذلك بـ«التحول من الضعف إلى القوة، ومن الغياب إلى الحضور،

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص186، 187
[2] المصدر نفسه، ص301
[3] المصدر نفسه، ص302

ومن الانقياد إلى الفعل، ومن الصمت إلى الفضح والثورة»[1].

ب. تاء الخجل :

يُوحي العنوان بوجود"**مسكوت عنه**" يكمنُ خلف لفظة"الخجل"، بينما تُوحي لفظة "التاء" بوجود الأنثى تيمةً رئيسية في الرواية بكلّ الهالات السوداء المحيطة بها منذ مَولدها والتي نشأت بفعل التقاليد والأعراف المتواراثة، مُشكِّلةً حلقات من الأمور المسكوت عنها.

تفتتحُ الكاتبة الصفحات الأولى من الرواية بإعلان سُخط ساردتها على السلوك المشترك لكل العائلات العربية حين تُقابل ولادة الأنثى بالعبوس في مقابل التهليل لولادة الذكر، وكأنّ هذا الفعلَ تقليدٌ متوارث جيلاً عن جيل، تقول"خالدة": «منذ العائلة...منذ المدرسة... منذ التقاليد...منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاءً للخجل،

كل شيء عنهن كان تاء للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثَّر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة»[2].

ثم تعود بالزمن إلى قبل ذلك، إلى زواج والدتها الذي تراه قسريا(لأنه كان تقليديا من دون حب)، فتقول: «منذ والدتي التي ظلّت معلّقة بزواج ليس زواجا تماما، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت»[3]. بعد التعرّض لقضيّةِ التمييز بين الذكر والأنثى، وما نَجَم عنها من معاناةٍ للمرأة فيما بعد تَطْرُق الساردة بابَ الزواج القسري، ثم تنتقل رويداً رويدًا إلى ظاهرة تعنيف المرأة وضربها من طرف الرجل، وصمت القانون وتواطئه بينما تنتظر الضحية/ المرأة محاسبةً وقصاصًا لَمْ ولَنْ يأتِ، فتقول: «منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه»[4].

تتّجه الساردة من خلال هذه المحطات المتتالية تنازليًا إلى المُنطلَقِ الأول لها، وهو ظاهرة "استعباد المرأة" منذ القدم؛ أيْ عَصْرَ الجواري والحريم، فالنظرة الحالية للمرأة وطريقة معاملتها هي امتداد لذاك العصر السابق الذي وضعها في خانة الهامشيّ، ومنذ ذلك الوقت

[1] عبد الرحيم وهابي :السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، ص39
[2] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص11
[3] المصدر نفسه، ص. ن
[4] المصدر نفسه، ص. ن

لم يتغيّر شيء، ماعدا الأساليب والوسائل القمعية المُعتمَدة، وعن هذا تقول الساردة: «منذ القدم، منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهن...إليّ أنا، لا شيء تغيّر سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء...»[1]. هكذا تُعلنُ "فضيلة الفاروق"عن التيمة الرئيسية في روايتها منذ السطور الأولى مُتمثِّلة في "معاناة الأنثى"؛ هذا الأمر"المسكوت عنه" غالبًا، لكن الروائية تخبر قارئها بأنّها ستفكُّ حلقاته، وتفضح ملابساته لإيصال صوت الأنثى المكتوم منذ عهود مَضتْ.

حديث الحبّ في الرواية كان خجِلاً بريئًا من الإيحاءات الجنسية، فالساردة لم تتحّدث عنه بجرأة إلاّ نادرًا في مثل قولها –وهي تتذكّر لقاءً لها مع حبيبها– : «كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان رجلاً مثيراً، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوقها، كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النشوة»[2].

إضافة إلى موضع آخر تَصِف فيه موعدًا عاطفيًا نَزَعتْ خلاله قسنطينة أثوابَها، وفي هذه الصورة إيحاءٌ للشخصية المركزية"خالدة" التي تخلّتْ عن أثواب الخجل بعد أن غلَّفت ذاك اللّقاء بلبوس الخيال والحلم، فتَصفه قائلةً: «بلغت أصابع المطر قاعدة ظهري، تخيلتك أمامي تُلقي قصائد عينيك عليَّ، هبَّ الهواء بارداً، لم تأبه قسنطينة بذلك، رمت ما تبقى لها من أثواب على جنب، وبدأت تغتسل، بدأت تُغري. تخيلتك تضع أصابعك على شفتي، تطلب مني قبلة، كدتُ أقبلك، لولا ضجيج عمارة الآداب، وابتعادي عن المطر.»[3]

في مقابل خلوّ الرواية من حديث "الجنس" فُسِح المجال لهيمنة موضوعات فرعيّة تدخل في خانة طابوهات السياسة والدين والمجتمع، وهي: التقاليد، الإرهاب، الاغتصاب، وقد خَرَقَتْ الروائية حدودها بجرأة كبيرة بعد أن نزَعتْ عن ساردتها أثواب الخوف والتردّد، وخلَّصت قلمها من تاء الخجل.

بانتْ بوادر جرأة الساردة/ خالدة ورغبتها في كَسْر حاجز الصّمت منذ الصّغر؛ حيث أعلنت رفضها لبعض التقاليد العائلية التي تدخل ضمن إطار الاضطهاد الذكوري (البطريركي) تقول: «أما ما يجعلني فعلاً أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذْ علينا

---

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، 12
[2] المصدر نفسه، ص31
[3] المصدر نفسه، ص32

نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النساء...كنتُ أكره ذلك التقليد الذي يجعل منّا قطيعاً من الدرجة الثانية...كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة ينتظرون خدمتنا لهم»[1].

تتّخذ الروائية من التقاليد الداخلية للعائلة مُنطلَقًا لركوب صهوة تقاليد المجتمع وعاداته المتوَارثة التي تُعدُّ بالنسبة لأفراده ثوابت ومُقدّسَات/ قيم مجتمعية لا ينبغي المساس بها، أو التشكيك في صلاحيّتها لتنظيم حياة كل الأجيال، لكن الساردة في الرواية تطرُقها بمنتهى الجرأة، فتتحدّث عن ليلة العرس والقميص الملطّخ بالدماء كعلامة دالة على شرف العروس، وتَدافُع النسوة لرؤيته، كما تطرّقتْ لحكاية "التّصفاح" الذي يُعد مُحرّما في ديننا الحنيف.

كل هذه التقاليد البالية جُمِعتْ في مشهدِ عُرسٍ، كانت "خالدة" شاهدةً على تفاصيله، وهي طفلة ممَّا سبَّبَ لها صدمةً، تقول: «وصورة العرس الكئيب الذي حضرتُه البارحة مازالت جرحا في ذاكرتي، خرج العريس من الغرفة يتصبّب عرقًا، هجمت النساء على العروس، كانت تبكي، وسمعتُهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا... وبعد ساعة جاء شيخ إلى البيت اختلى بالعروس وأهلها قليلا ثم خرج. عاود العريس الدخول...
كيف فعل ذلك في دقائق؟ لم أفهم شيئا لكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطّخا بالدماء، والنساء يزغردن والعروس تمثل البراءة...ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسًا... اقتربت مني سهام ابنة عمي و وشوشت لي: هل رأيتِ العروس كانت(مُصَفَّحَة)»[2].

ينطوي المقطع السردي أعلاه على طابوهات اجتماعية أخرى ضمَّنتْها الكاتبة بطريقة خفيّة، مفتاحُها الأول هو جملة التساؤلات التي قد تتبادر إلى ذهن المتلقي؛ أوّلها: كيف يسمح الأهل لطفلة صغيرة بأن تشهد كل هذه المظاهر دونما مراعاةٍ منهم لسنِّها الصغيرة وبراءتها؟ وقد تتضمن الإجابة انتقادًا لطُرق الأهل المغلوطة في تربية الأبناء. أيضا تساؤل الساردة: كيف أنهى العريس العملية الجنسية في دقائق؟ إشارة لتدخّل الروائية وانفعالها من خلال طرحها لـ"مسكوت عنه" آخر يتمحور حول الاتّصال الجنسي بين الأزواج التقليديين، فلا يعقل أن تُدرِك طفلةٌ كل هذه الأمور وتتساءل عنها.

---

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص24
[2] المصدر نفسه، ص25، 26

أضِف إلى هذا رمزية القميص الملطّخ بالدّم الدّال على سلامة غشاء البكارة، وهذا السلوك رفضَتْه البطلة/الطفلة في سرّها من خلال مونولوج داخلي، حَمل رأي الكاتبة بهذا الخصوص، وكَشف انتقادها للثقافة الشعبية السائدة، فمن خلال«توصيف عملية الاحتفال بالبكارة في العرس(الدخلة) ورمزيتها الدلالية في المتخيل البشري التي تثير نقاشا موسعا بين الشخوص حول هذا الطقس؛ ترد أفعال متنافرة تستبطن في العمق رؤية نقدية من الكاتب الذي ينتمي إلى هذه المجموعة البشرية الموصوفة سرديا(السياق المتداول مجتمعيا في النص) يسعى من خلالها إلى المساهمة في تعديل السلوك الثقافي.»[1]

تُصنَّف ظاهرة"**الاغتصاب**" ضمن خانة المواضيع"المسكوت عنها"في المجتمعات العربية، نظرًا لطبيعتها المحافظة التي تنظر لهذا الفعل بعينِ النقصان؛ فتحاسب الضحيّة قبل الجلاّد. اتّخذت هذه القضية في رواية "تاء الخجل" موقعًا خاصًا تبوَّأتْه من خلال الزمكان الذي تدور فيه أغلب أحداث الرواية؛ حيث كانت هذه الظاهرة وجها آخر من«المأساة الجزائرية ومن أكثرها ارتباطا بالصمت والنسيان المتعمّد لأنها الوجه المسكوت عنه أكثر من غيره، سواء كان ذلك على المستوى الرسمي أو الإعلامي أم الشعبي أم الأسري لدى من ابتلي به»[2].

هيمنتْ حكايا "الاغتصاب" على أغلب صفحات الرواية وفصولها، والبداية كانت مع ظاهرة اغتصاب الطفولة؛ حيث جسّدتها الكاتبة في قصة"ريمة نجار" بنتٌ في الثامنة من عمرها، قيلَ أنها رمتْ بنفسها من جسر"سيدي مْسيد"، لكن "خالدة" لم تُصدّق بأن الأطفال ينتحرون، وبحكم عملها كصحافية راحت تُحقِّق في الموضوع لتكتشف بأنَّ للقضية كواليس مُخيفة "مسكوت عنها"، فقد تبيَّنَ أنّ الطفلة لم تنتحر، بل رُمِيتْ من الجسر بفعل فاعلٍ، لم يَكُنْ في حقيقة الأمر سوى والدها، والسببُ الذي تحجّجَ به هو تخليصها من العار حسب تفكيره المُحَمَّل بترسّبات بالية –ورثها عن مجتمعه– ترى في المُغتَصَبة عارًا وعبئًا.

تقصُّ الساردة/خالدة تفاصيل حكاية"ريمة" بمرارة، وتَذْكر بأنها اغْتُصِبَتْ من طرف رجل يقطن في نفس الحي الذي تسكنه، يملك دكانا لبيع الحلوى والبسكويت، قَصدته البنت الصغيرة البريئة، لكنه انقضّ عليها واغتصبها«ولم يكن صراخها ليصل أحدًا، كانت هناك ورشة لتزفيت الطريق في الشارع نفسه ابتلعت استنجادات الصغيرة. وقد جاءت توابع القضية

[1] إبراهيم الحجري: المتخيّل الرّوائي العربي- الجسد، الهوية، الآخر- ص77، 78
[2] بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص81

مضحكة؛ حكم على الأحدب بعشر سنوات سجنا بسبب حنكة محاميه»[1]. ومن خلال هذه القضية أسهبت الساردة في انتقاد الأهل الذين ضاعفوا حجم المأساة بتخلِّيهم عن ابنتهم، كما سَخرت وتهكّمت من قانون العقوبات الذي لم يحفظ للأطفال براءتهم، ورمى بملفّات جرائم الاغتصاب في رفوف النسيان.

كانت "خالدة" الشخصية المركزية في الرواية صحفيةً ناشِطةً بجريدة الرأي الآخر المعارِضة، وعملها هذا كان **قناعًا** مناسِبًا أتاحَ للروائية أنْ تتحدث عن فترة التسعينات بدقة، وتُقدّم معلومات حقيقية موَثَّقة، فهاهي الساردة تتحدث بلغة الأرقام والإحصائيات عن عدد النساء المغتصبات من طرف الإرهاب ساخطةً ومتذمّرةً من صمتِ القانون، تقول: «٥٥٠ حالة اغتصاب(لفتيات ونساء) تتراوح أعمارهن بين١٣ و٤٠ سنة سجلت تلك السنة. تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت. ١٠١٣امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي١٩٩٤و١٩٩٧...والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة. ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة، إن السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسه...أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة"GIA"في بيانها رقم ٢٨ الصادر في٣٠ نيسان (أفريل) أنها قد وسّعت دائرة معركتها: (للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نتعرض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء..»[2]

تسرد الكاتبة تفاصيل مثيرة بجرأة كبيرة، وتُوثّق كل ذلك بمستند مرجعي، هو جريدة الخبر الأسبوعي(العدد٧٥من ٩إلى١٥ أوت ٢٠٠٠)، وقد أوْلَتْ لهذا الموضوع اهتمامًا شديدًا رغم حساسيته، وأفْرَدت فصلاً كاملاً لحكاية إحدى المغتصَبات، وعَنْوَنَتْه باسمها"**يمينة**". كانت البداية حين كُلِّفَتْ "خالدة" (الصحافية) مِنْ طرف رئيسها في العمل بمهمّة استجواب وتَدْوين تجربة بعض المغتصَبات اللواتي حَرّرهن الأمن من براثن الإرهاب، لكنها حين قصدتْ المستشفى صُعِقتْ ممّا رأَتْه، فقد وَجدتْ"يمينة" في وضع مأساوي جثّةً تئن، وهناك تحاورت مع"راوية" المغتصَبة التي كشفتْ لها بعضًا ممّا كان يُفعَل بهن في الجبل، تقول: «هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة "العيب"، وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا"العيب"، نستنجد نتوسلهم،

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص40
[2] المصدر نفسه، ص36

نقبّل أرجلهم ألاّ يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون»[1].

أوردت الساردة ومضات ممّا كان يحدث في الجبل، ذلك المخبوء المَعميّ الذي لا يصلنا منه الكثير، فهو خط أحمر لا يُسمح بتجاوزه، وقد انتقدت ردّات فعل الأهل حين يتبرؤون من بناتهن وكأن لهن يدا فيما حدث، وانتقدت أيضًا قانون العقوبات الجزائري، في قولها : «نعم... قلت إنَّ خمسة آلاف امرأة اغتُصبنَ منذ سنة١٩٩٤، وقلتُ إن ألف وسبعمائة امرأة اغتُصبن خارج دائرة الإرهاب. قلت إن الوزارة لا تهتم، قلت إن القانون لا يبالي، قلتُ إن الأهل لا يبالون، طردوا بناتهم بعد عودتهن، قلتُ إنهن أُصبن بالجنون، ارتمين في حضن الدعارة، انتحرن....هل تحرّك أحد غير خالدة مسعودي ومثيلاتها؟»[2]. في هذا المقطع تذكر الكاتبةُ شخصيةً مرجعية(خالدة مسعودي) لتمنح عملها الروائي صدقيّة و واقعية أكثر بعد أن تدثَّرت بقناع الشخصية المثقّفة الذي مكَّنَها من إنطاق"المسكوت عنه" بجرأة كبيرة.

في موضع آخر تنتقد الخطاب الديني السّلفي الذي يتّخذ الإسلام شمّاعةً يعلّق عليها جرائمه، تقول: «الرجال "يُفَصِّلون" الإسلام على أذواقهم.

فمن يعرف رحمة الإسلام من بين هؤلاء؟

لا أحد! فالبعض يغتصب النساء باسمه. والبعض ينبذهن باسمه.

والبعض يمنحهن تعويضاً من الولاية يعادل ألفي دينار باسمه. والبعض ينكر أنهن ضحايا، باسمه. و وحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا. وحدهن يعرفن وصمة العار، وحدهن يعرفن التشرد، والدعارة، والانتحار، وحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت"الاغتصاب"»[3]. إنَّ ما تقصده الكاتبة بالفتاوى المبيحة للاغتصاب هو تلك الوثيقة المرجعية التي نُشرت في جريدة "الخبر"، وقد نقلت منها مقاطع: «الأمير هو الذي يهديها.

لا يقبّلها إلاّ من أهديت له، وبإذن الأمير...»[4]

تتعرض الكاتبة بالنقد أيضاً لِحَالِ الثقافة في البلاد بلغة تهكُّمية ساخرة مُبَطَّنة، وذلك في معرض حديث الساردة عن إحدى دُور النشر التي قصَدَتْها بغية نشر مخطوطٍ لها، تقول الساردة: « فكرْتُ أن أحضر لها مخطوطي الذي لم أجد له ناشراً، كنتُ قد وضعته عند ناشر، سُرَّ به كثيراً لأن اسمه"محجوبات"، يوم ذهبت لتوقيع العقد معه، سألني:

---

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص45

[2] المصدر نفسه، ص59

[3] المصدر نفسه، ص55، 56

[4] المصدر نفسه، ص56

-كم Recettes يحتوي الكتاب؟

كان من الواضح أنه لم يقرأه، فقلت له:

-عن أي كتاب تتحدّث؟

سألته و رحتُ أتأمَّل فوضى ملامحه...كان يمكن أن يكون أي شيء إلاّ ناشراً، رغم بذلته المستوردة والأنيقة»[1].

إن تعليق الساردة على ملابسه الأنيقة رغم جهله يُمكن اعتباره إشارةً إلى ما يُعانيه العلم/الثقافة اليوم من إهمال؛ حيث تُسنَدُ المهام في مُؤسَّساتهما لغير أهلها، أمّا حديثها عن اعتقاده بأنّ المخطوط خاص بوصفات طبخ، فهو تلميحٌ منها للفرد العربي الذي لا يقرأ، ولا يطالع الكتب كثيراً، لكنه في المقابل يُقبِل على كتب الطبخ وما له علاقة بالأكل، فدُور النشر تَقْبَلُ مخطوطات معيَّنة دون غيرها، وتوافقُ على طبعها بناءً على متطلبات السوق وهي بذلك تعكسُ الحالة الثقافية للمجتمع.

وتضيف الساردة/ خالدة بأنها حينما وضّحت له أنَّ المقصود من كلمة"محجوبات" ليس معنى"المحاجب" التي تُؤكل، ردَّ عليها بهدوء: «لَقْصَايَصْ خَاطِيني يا آنسة»[2]، لِتُغيِّر عنوان المخطوط بعدها لـ"دمى شرقية"، ويبدو أنَّ العنوان البَديل الذي اختارته يتضمن إيحاءا قويًّا بأنّ نساء المجتمع الشرقي يُعتبَرْن دُمى؛ أجسادا بلا روح ليس لهنّ الحق في اتخاذ أيّ قرار أوْ فعل؛ فهُنّ تابعاتٌ للذَّكر يحرّكهن ويُسيِّرهنَّ حسب رغباته وإرادته، وهذا ما سيكشفه مخطوطها الذي كان عنوانه الأوّل"محجوبات"مِن الحَجْب والستر والمَنْع كإشارة لهنَّ أيضًا.

كل هذه الأفكار التي نطقتْ بها الساردة تُوحي بوجود الروائية من خارج النصّ مُقنَّعة لبثِّ آرائها الانتقادية فيما يتعلّق بما هو مسكوت عنه، يقول"حفناوي بعلي": «يبدو أن السيرة الذاتية لدى فضيلة الفاروق تأبى أن تنأى وتفارق صاحبتها في الكتابة، فهي ظلها الممدود وماؤها المسكوب... تتمظهر روايتها "تاء الخجل" هذا المتخيل السردي في لبوس الحقيقة. فالرواية أشبه ما تكون بالمذكرات أو اليوميات، خطتها ذاكرتها عن الطفولة وملاعب الصبا، وموطن الشباب، وتمضي معها في الرحلة فلا تترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصتها وسجلتها وعدّتها عدا. هكذا تنهض ذاكرتها تؤثث وتؤسس وتلهث، وتجري خلف الأحداث وتتماهى

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل،ص81، 82

[2] المصدر نفسه، ص83

وتتقمص الشخوص، وتعري وتفري المسكوت عنه.»[1]

نهاية رواية"تاء الخجل" جاءت حوصلةً لما سبق؛ حيث تُقرّر"خالدة" مغادرة الجزائر، فتجمع كل مآسي الوطن باعِثة حكاية "يمينة" من جديد، وهي تخاطبها في قبرها قائلة: «نامي"يمينة"...لو لم تموتي نازفة فقط، لو لم تموتي عضوًا عضوًا، لو لم تموتي بالتقسيط، لو لم تنتحر"رزيقة"، لو لم تُجَنَّ"راوية" لقلتُ إن الربيع في الجزائر بخير. لا أزهار في الجزائر بعد اليوم. لا حقول.

الأرض مغروسة ببنادق"محشوشة الماسورة"، الأشجار تثمر حبات من الرصاص.

القتال صار عادتها السيئة، صار فطرتها السيئة.

نامي "يمينة"...لا مكان للإناث هنا إلا وهنّ(نائمات)...

هاهي حقيبتي في انتظاري، هاهي حصتي من الوطن...ليست أكثر من حقيبة سفر. نامي.. توسّدي الغاز والبترول والمعادن. توسّدي الحسد الذي جعل نصف أبناء الجزائر يمشون حفاة! ها هو المجهول يصبح بديلا للوطن»[2].

تُعري "خالدة" سوءات المجتمع كلها دفعةً واحدة؛ حيث ذكرت قضية المغتصبات ونهاياتهنّ المأساوية، وتحدَّثت عن انتشار التقتيل وأخباره التي تملأ الجرائد اليومية؛ إذْ أصبح عادةً مألوفة شائعة حتى باتت الأشجار تُزهرُ رصاصًا، وتحوَّل الوطن كله لمقبرة. كما تُشير إلى خيرات البلاد(الغاز والبترول والمعادن) المَنهوبة مِن طرف الفاسدين الذين لم يتركوا خيارًا لأبناء الوطن غير التفكير في الهجرة والهرب.

جـ. اكتشاف الشهوة:

تُوحي عتبةُ العنوان(اكتشاف الشهوة)بأنه سيكون هناك اختراقٌ لـ"المسكوت عنه"؛ فالشهوة لفظة تابعةٌ للجنس الذي يدخل ضمن المحاذير التي لا يُسمح بهَتكها أو نزع الحُجب عنها، خاصة في المجتمعات العربيّة المحافظة والمنغلقة؛ حيث يُغلَّف«هذا الموضوع بهالة من التخويف والتهديد والخرافة... ويتخذ الإذلال والتخجيل طابعا أكثر قسوة عندما يتعلق الأمر بالأنثى سواء كانت طفلة أو شابة أو زوجة»[3]. ورغم هالة القداسة/الخطر المحيطة بهذا الموضوع إلاّ أنّ الكاتبة تُنبِّه المتلقّي بأنّها ستخرج عن المألوف لتكتشف الشهوة معهُ علنًا

[1] حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية- تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل- ص266

[2] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص94

[3] محمد عباس نور الدين: التمويه في المجتمع العربي السلطوي- قراءة نفسية اجتماعية للعلاقة بالذات والآخر- ص16

وجِهارًا، فبعد البدايات الخجلى لتيمة الجنس في"**مزاج مراهقة**"و"**تاء الخجل**"، تنمو تلك البذرة وتنضج في رواية"**اكتشاف الشهوة**" لتمتدَّ جذورها وتفاصيلها على مدى المتن الروائي ككل.

تستفتِح الروائية نصَّها بتعرية تفاصيل العلاقة الزوجية بين"باني" و"مود..."، هذه العلاقة التي يُفتَرض أن تكون مُقدَّسَةً ومَبنيَّةً على التفاهم والاحترام والحب، لكنها بدلاً من ذلك كانت مجرّد زواجٍ على ورقٍ و وثيقةً تُسكِتُ بها أفواه المجتمع الذي يُعِيبُها بأنها في الثلاثينيات من عمرها ولم تتزوّج بعد. لهذه الأسباب تصبُّ الساردة/ باني جامَ غضبها على المجتمع، وتنتقد تفكيره السلبي الذي رمى بها وبِغيرها في زيجات فاشلة، فانتماء الأنثى لمجتمعٍ يعتبرها سلعةً قديمةً بعد تخطّيها لمرحلة العشرينات، هو أمرٌ يُجبرها أحيانًا على الخضوع لسلطته وأفكاره مُرغَمة، وهذا ما حصل لـ"باني" التي تقول: «لماذا تمَّ الزواج بيننا إذن؟ أطرح السؤال على نفسي، ولا أجد جواباً يقنعني سوى أننا في الخامسة والثلاثين، في مجتمعنا المغلق نتوهم كثيرًا حين تتعلّق المسألة بالزواج. ورغم ما كنتُ أؤمن به من أفكار، وجدتني في الثامنة والعشرين سلعة قديمة دهمتها موجات الموضة وأحالتها إلى الرفوف المنسية. للأسف كنت أنتمي لمجتمع ينهي حياة المرأة في الثلاثين»[1].

لقد حكمتْ"باني" على هذا الزواج بالفشل وعدم الصلاحية منذ أول اتصال بينها وبين زوجها "مود..."، وفي حديثها عن تفاصيله تخترق كل الحدود والأعراف موظِّفةً ضمير الأنا، في قولها: «كيف لغريبين مثلنا أن يمارسا الجنس كما يجب؟ طرحت السؤال على نفسي أكثر من مرة خلال تلك الأيام المشحونة بالغضب بيننا، وفي اليوم السابع جُنَّ جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزَّق ثيابي، ثم طرحني أرضًا...لم يحاول أن يوجهني. لم يحاول أن يفهم شيئًا من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم عذريتي مع ورق "الكلينكس"في الزبالة»[2].

تفضح الساردة هنا، بعض أسرار العلاقة الزوجية غير المتكافئة مركزةً على وصفِ الاتصال الجنسي الآلي بين الأزواج في لغة صريحة فاضحة، كما يتضمن المقطع إشارةً إلى غشاء البكارة والعذرية الذي تسخر منه بالقول أنه رُمِيَ في"الزبالة"، فتتقاطع مع ما جاء في النص السابق حينما تحدثت "خالدة" أيضا عن تلك التيمة بتهكّم. و"فضيلة الفاروق" انتقدت الطقوس المتعلّقة بغشاء البكارة في المجتمعات العربية وفق رؤية لا تخرج عن نطاق

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص13
[2] المصدر نفسه، ص 08

باقي الكاتبات العربيات؛ حيث«تسخر كثير من الروايات من هذا الوضع الثقافي عن طريق تتمييع هذا الطقس(البكارة) سواء فيما يتعلق بحوار الشخصيات أو أفعالها وسلوكاتها التي توحي علنا أو تلميحا بامتعاضها ورفضها لهذا الطقس والعزوف عن الانشغال به أو الانخراط فيه بوصفه علامة للشرف وقيمة ثقافية يندرج الشخص بموجبها في منظومة التقاليد والأعراف المحددة لصورة الهوية.»[2]

صوّرت الروائيةُ الاتصالَ الذي تم بالإكراه، وكأنه غارة أو عملية اغتصاب تلميحًا منها للسلطة والمؤسسات الاجتماعية القامعة، وقد اتخذت ساردتها من "الجسد" وسيلةً للرّد والمُجابهة، فكان جسدًا متمرّدًا، يقول الرغبة والشهوة عاريًا من كل الحُجُب تأكيدًا لحريته، ذلك أنه في السرد النسائي لايكتفي الجسد بالحضور الفيزيولوجي، وإنَّما يحوزُ دلالات ومَعانٍ رمزية؛ فـ«في إطار صراعه الآبد مع الإكراهات السوسيوثقافية التي تمارس عليه عنفها المادي والزمني بمصادرة رغباته واشتهاءاته وردع قواه الباطنية، يبتكر لنفسه أساليب أخرى تهيؤها له إمكانياته وقدراته التي يتميز بها. إنه بناء على خصوصيته الاستيهامية، قادر على خلق فجوات في المتاريس التي تحاصره وقادر على فك القيود التي تكبل نزواته الذاتية»[3].

تتكرّر هذه التيمة بما تحمله من معانٍ مكثّفة على لسان "باني" وهي تسترجع مراهقتها، فتكشف أفعالها الخفيّة وتُعرِّيها أثناء حديثها عن الرجال الذين أحبَّتْهُم في حياتها، تقول: «ربما اشتهيتهم، ومارستُ العادة السريّة وأنا أستحضر صورهم. ربما فعلت ذلك انتقاماً من والدي وأخي إلياس، هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي ولم يختفيا أبداً من مبنى الخوف الذي شيّداه في قلبي»[1]. تُلقي"باني" بمسؤولية أفعالها وممارسَاتها تلك على والدها وأخيها اللذَيْن كان يحاصرانها، ويضبطان حركة جسدها؛ لذلك كانت تنتقم منهما بفعلِ ما ترغب سِرًّا، وقد وظَّفت الروائية هنا تيمة "الجسد" والجنس الاستيهامي للكشف عن رغبة بطلتها في التحرر والتمرد، وهذا الأمر متكّرر وثابت في كل الكتابات النسائية تقريبا، تقول"جوليا كريستيفا": «فيما يتعلق بالثيمات التي توجد في النصوص التي كتبتها نساء، فإنها تدعونا إلى أن نرى ونلمس ونشم جسدًا مكوناً من أعضاء، سواء كانت معروضة برضًا أم بخوف.»[4]

لقد ساهمت تيمة"الجسد"، وقناع الشخصية المثقّفة في مضاعفة الكشف والتعري في هذه الرواية، فالبطلة اتّخذت من جسدها مطيّة لكسر كل الحدود الاجتماعية، وقد كانت البداية

---

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 08

[2] إبراهيم الحجري: المتخيّل الرّوائي العربي- الجسد، الهوية، الآخر- ص81

[3] المرجع نفسه، ص55

[4] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص13

مع"إيس..." أثناء لقائهما في مقهى، تقول: «مرّت ساعة...
مرّت ساعتان... ثمّ مرَّر يداه على شفتي... ثم اقترب وقبَّلني... كانت شفتاه طريّتين، وشَعْرُ شاربيه ولحيته أيقظا كل حواسي ولم أفهم حتى لماذا انسجمتُ معه...»[1].

تسرد"باني" الموقف بكل وضوح ودقة في لغة جريئة كاشفة، وبعد كل ما حدث تدّعي الاستفاقة ممّا هي فيه مِنْ غَيّ وتيهٍ؛ إذْ تقول: «"إيس..."أيها المجنون، إنني امرأة متزوجة؟»[2]. استرداد الساردة/"باني" لِوَعْيها وتَذَكُّرها بأنها امرأة متزوجة، ومحاولتها التمنّع عن "إيس..." اعترافٌ ضمنيٌّ منها بِهتْكها للمُقدس، وبوقوعها في محظورٍ تنبذه الأخلاق والأعراف، ولحظة صَحْوِها تلك لمْ تدُم طويلاً، فسرعان ما تغرق في قبلة ثانية كانت هي المبادِرة بها، وكأنها بفعلها هذا تتمرّد على ضميرها وتتحدى المجتمع وحدود الممنوعات محرِّرةً الكبت الذي عاشته ببيئتها المحافظة.

وهكذا تتّخذ أفعالُ الجسد وتضاريسه في هذه الرواية معاني رمزية جديدة، فطريقة زوج"باني" في التواصل معها وخياناته المتكررة، ردّت عليها بفعل مضاد هو انخراطها في علاقات متعدّدة لاشرعيّة مؤكّدةً رفضَها لأنْ تكون تحت جناحه أوْ سلطتِه التي تُعدُّ رمزًا للسلطة الاجتماعية والدينية، وهذا الإيحاء والترميز تردّد في السرد النسائي؛ حيث«أن المرأة كانت دوما ترد على هذا التعنيف والغصب الجسديين بعنف رمزي مضاد تنتقم من خلالها لنفسها من مؤسسة الزواج ومن الزوج، ومن النظم العرفية والثقافية التي تشيئ جسدها، وذلك عبر ممارسة الزنا أو العشق السري لرجل آخر غير الزوج مستملحة بذلك طعم الخيانة»[3].

في هذه الرواية الطّافحة بالمسكوت عنه في مجال الجنس حاولت الروائية توفير الجوّ الملائم لبطلتها حتى تعبث بحرية تامة، وكان من ذلك أن نقَلَتها لـ"باريس"، ولا يخفى على أحد الرمزية التي تُجسدها سيمياء هذه المدينة؛ باعتبارها فضاءً منفتحًا في مقابل"قسنطينة"، هذا الفضاء المنغلق المُقيِّد. تقول الساردة: «..ولكن باريس جميلة، ومتوهجة في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس. بلا قلب، بلا مخ وبلا صوت. وتسرق أنفاسها خلسة من مساء يختنق. وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي، لا الشعر الذي تقوله باريس في

---

[1] نقلاً عن: ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن/ رنا بشور، ص448
[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص29، 30
[3] المصدر نفسه، ص30

صالونات تضج بالتصفيق»[1]. في هذا المقطع السردي توظّف الروائية لغة مجازية تحمل دلالات مكثّفة مُقنّعة تتوضّح بالتأويل والإسقاط؛ فقسنطينة رمزٌ للمرأة العربية المرتبطة برجل لا يُرضيها ويخنق أنفاسها، وبالمقابل تنعم المرأة الفرنسية بالحرية والحب.

وفي موضع آخر تُلقي باللّوم على مكبوتاتها المُترسّبة منذ الطفولة، مُحمّلةً المجتمعَ وِزْرَ تجاوزاتِها العابثة، تقول: «وكنت أعرف تماماً أن في عمقي أنثى من جنس الشيطان، أنثى تريد مني أن أعبث، و ألهو، وأختبر المخابئ التي تكون في داخلي منذ الطفولة، أكتشفها وأكتشف نفسي من جديد»[2].

مِن "إيس..." إلى"توفيق"؛ هذا الرجل المغترب القادِم من"قسنطينة" أيضا، فتنخرط معه في علاقة عاطفية/جنسية، تقول عنها: «قصة مختصرة لجسدين لفقت لهما الغربة أكثر من تهمة... التصق بي أكثر...

-لا تشعلي النور (قال لاهثًا).

وكنتُ أفهم عمقه وكأنه يقول: لا تنيري جوانب خجلنا...

وقد كان يمكن للنور أن ينقذنا من خطيئتنا، ولكنها العتمة، ورغبتي في أن أُحَبَّ وأُرغب، وأُشْتَهىَ ونقمتي على"مود..."، وعذريتي التي هُدِرت، وجسدي الذي انتُهك، وقلبي الذي ديس وتاريخ مرير من النفاق ساد كل الدنيا وأنا بين قوسين من الحشمة والعار دون بوصلة وتحت سماء تنام نجومها خلف جدار من الغيوم، لا أرى، لا أسمع، لا أعي فقط سيول من اللذة تنهمر عليَّ من جسده... ثم أمطرت في داخلي، ثم انفجرت فيَّ كل الينابيع ثم هبّت الريح لطيفة ومسالمة...»[3]

وظّفت الكاتبة في المقطع أعلاه قناعَ الجسد وألفاظه المجازية الإيحائية، لِوصف اللقاء العاطفي الذي جمع"باني" و"توفيق"، وهو لم يكن لقاءً جنسيا فقط، بل كان فِعلاً دالاً على رفض التقاليد والحدود التي تركاها في"قسنطينة"، مُنصاعيْن لباريس، هذا الفضاء الحُرّ الذي يقول الشهوة حسب تعبير الساردة. وتوظيف الاستعارات والمجازات المتعلّقة بالجسد في السرد النسائي له غايات بعيدة، وليس الأمر متوقّفًا على المعنى السطحي، فـ« مع تشكيل الجسد عند المرأة، نعيش المباغتة والتحوّل والانشطار، وما يترتّب عنها من تداع للأفكار، وتوليد للدلالات المطلقة، فيتقاطع الذاتي بالموضوعي، ويلتئم المتعدّد بالواحد الكلّي، كما

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص41، 42
[2] المصدر نفسه، ص72، 73
[2] المصدر نفسه، ص79، 80

يسمح للطاقة الخيالية بالعبور والتسلّل إلى ما وراء الأشياء»[1].

مع تواصُل السرد تَغوص الروائية أكثر فأكثر ضمن دائرة المقدَّس المتمثّل في العلاقات الزوجية لنساء"الزّنقة" في قسنطينة، فبَعد أن جرّبتْ هي-على حدّ قولها- شيئًا مختلفًا مع"إيس..." إنتابها الفضول لمعرفة كيف تعيش النساء؟ وهل يَشعرن بما شعرتْ به مع "إيس.."؟. هكذا إذًا، قرّرت الكاتبة أنْ تلجَ مخادع الزوجية بخيالها الروائي وتنتهك حرمتَها لتكشف ما فيها من أسرار، وتُصوّر تفاصيلها اليومية، وَتخوض هذه المغامرة الكتابيّة الخطرة دون تردد؛ فـ«التحدي... بالنسبة إلى الروائية الأنثى المعاصرة، هو تمثيل الوقائع اليومية الجسدية والسايكولوجية- لحيوات النساء»[2].

تُوكل الروائية هذه المهمة للشخصية المركزية"باني" التي تعرف مسبقًا أنَّ ما قامت به من علاقات يدخل في خانة المحظور الذي لا يُمكنها أن تبوح به في مجتمعها ولا حتّى لأختها، لكنها تهتدي لحيلة تُمكّنها من قول كل ما عاشَتْه دون أن تَنْسبه لنفسها أو تكون مسؤولة عنه، وذلك بتوهيم القصّة وإضفاء طابع التخييل المُتنكِّر عليها، تقول في مونولوج داخلي: «قد أكذب وأخترع قصة تناسب قبلة "إيس..." لأرويها لـ"شاهي". لي فضول أن أعرف كيف تعيش مع زوجها وكيف تواصل حياتها الجنسية معه رغم أنها أنجبت معه ثلاثة أطفال...»[3]

وبعد أن تُسهب في حكاية أختها، تتحوّل لعلاقة أبيها بأمها، فتقول:«لي فضول أن أعرف كيف يفعل ذلك ليلاً وكيف يتحول في النهار إلى رجل آخر بلا قلب، بلا عواطف، بلا شهوة، بلا غرائز، وكيف ينبت ذلك الحاجز الخفي بينه وبين والدتي فيناديها يا"مخلوقة" أو يا"امْرَا"، كيف يتعايش مع ازدواجيته تلك، وكيف يوهمنا أن الجنس عيب...كيف... كيف...كيف؟ لا أفهم ازدواجية نساء الزنقة ورجالها: لا أفهم كيف يكونون في النهار"مخلوقاً" و"مخلوقة" وكيف يشتهيان بعضهما بالليل؟»[4].

يتضمّن المقطعان السرديان أعلاه العديدَ من التساؤلات المُبطّنة الانتقادية الموجَّهة للزواج التقليدي، والمجتمع المحافظ الذي لايُحبّذ الجهر بالحب حتى بين الزَّوجيْن اللّذيْن يتورّع كلٌّ منهما عن مناداةِ الطرف الآخر باسمه في النهار. وهذه التساؤلات لن تجد إجاباتها إلا عند"شاهي" التي عايشت هذه الأوضاع ورضخت لها، تقول الساردة: « هي التي

---

[1] الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة-دراسة نقدية في السرد وآليات البناء- ص194، 195

[2] ماري إيجلتون : نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن/ رنا بشور، ص294

[3] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص54

[4] المصدر نفسه، ص54

كانت تُجالس النساء المتزوجات، وتتحدث معهن في كل المحظورات حتى قبل أن تتزوج. ربما... فأنا أعرف الجنس عند "مورافيا" أو عند"پروست"، أو عند"فلوبير" وهؤلاء لم يعرفوا أبداً أسرار الزنقة، ولا أسرار النساء المحجبات، ولا الخجل، ولا الحياء، ولا السياط الخفية الي تهوي على مواقع الشهوة كلما تحركت»[1].

يتضمّن هذا المقطع السردي تليمحات لتدخّل الذّات المبدِعة متواريةً بساردتها، وهي تنتقد حكايا"الجنس المُقيَّد" في المجتمعات العربية في مقابل"الجنس الشهواني المتحرر"عند الغرب، والدليل على ذلك ذِكرها لشخصيات مرجعيّة تمثّلت في كُتَّاب أجانب عُرفوا بكتاباتهم المثيرة للجدل خاصة فيما يتعلّق بتطرقهم لتيمة الجنس؛ حيث وظّفوها في أعمالهم الروائية بكل تهتّك دون أية قيود، وسردوا المشاهد الجنسية بين الشخصيات الروائية بكل أريحية.

تقودنا الكاتبة في جولة إلى"**الحمّامات العموميّة**"؛ هذا الفضاء المليء بأسرار الأجساد وحَكَاياه، ففيه تُنتَهك العورات وكل ما هو مستور، وفيه تَحدُث المخالفات التي لا يمكن أن تَقَع خارجه أو في مكان غيره باعتباره المكان الوحيد الذي تُعرّي فيه المرأة جسدها دون خوف من رقيب أوْ حسيب، وفيه تتفوّه بكل حديث يدور ببالها دون مراعاة لمَنْ هُنَّ بالمكان، وبفضل هذه الميزات كلها امتلكَ الحمّامُ رمزيةً خاصةً؛ فهو يمثِّلُ«للمرأة فرصة ثمينة لممارسة حريتها...وقد يجد هذا تفسيره في كون المرأة غائبة عن الفضاء العمومي. لهذا فهي تحاول أن تنتج هذا الفضاء في شكله الخاص حيث تغيب الرقابة من طرف المجتمع أو الآخر (الرجل). فهي سيدة هذا الفضاء الحميمي الذي يعوضها عن الغياب والحرمان من الفضاء العام. فيصبح الحمام بذلك فضاء لتحقيق الذات»[2].

هكذًا إذًا تتحرّر الذات الأنثوية داخل هذا الفضاء، وتثبتُ وجودها من خلال تحرّر الجسد ممّا يحجُبه، سارِدًا قصصه وتفاصيله وأخباره بأريحية تامة؛ فـ«الجسد العاري يدرك جوهره بعيدًا عن فعل السرد، إنه يتخلص من كل حكايات الكون ليحكي قصته: تتقلص داخله كل الأشياء إلا أشياؤه، وتموت كل الرغبات لديه إلا رغباته: زمان واحد وفضاء واحد ولا ذات سوى اللحظة المُدرَكة خارج أسوار الزمن العادي. أما الجسد المكسو بلباس ما، فيحكي عن كل جزئيات الحياة، عن برامجها وأسنُنها ونماذجها...»[3]، وبناءً عليه كان للحمّام العمومي والجسد العاري سيمياءً خاصة في السرد.

---

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص55

[2] علال ركوك : فضاء الحمام المغربي - قراءة في بعض الطقوس والعادات- مجلة الثقافة الشعبية، العدد 16، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة، البحرين، شتاء 2012، ص155

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات- مفاهيمها وتطبيقاتها- دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط3، 2012، ص215

إنَّ ما يحدث داخل الحمّامات العمومية من أفعال وأقوال كثيرا ماغَلَّفها الكتمان، وظلّت مخبوءة في صدور النسوة اللواتي قصَدْنه، فالجَهْر بها-حسب الثقافة الشعبية- يُعدّ نقضًا للمواثيق التي يقوم عليها ذاك العالَم، وانتهاكاً لـ"مسكوت عنه" داخل المجتمع، لكن الروائية تخترق جدرانه السميكة بكلّ جرأة، وتُذِيع ما يجري داخله من قصص وثرثرات نسائية فوضوية تنتهك أثواب الحياء والحُرْمة، ولا تُراعي أي ضابطٍ من خلال ساردتها التي تسترجع ما كانت تراه وتسمعه في حمّام(دقوج)، قائلة: «كنتُ أجد متعة في رؤية أجساد النساء وهن عاريات، لا لأنهن أكثر جمالاً بل لأنهن أكثر تحرُّراً، وهنا تجد النساء اللواتي أتعبهن الكبت فرصة لإفراغ الجراب المثقل بأسرارهن»[1]. تلوح الذاّت الروائية المُقنَّعة بوجودها في هذا الملفوظ الذّاتي؛ إذْ كيف يُعقل لطفلة صغيرة بريئة أن تُحدِث إسقاطًا بهذه القوة بين العُري الجسدي والتحرُّر النفسي؟ وما يؤكِّد هذا، اسمُ الحمام العمومي "دقوج" الذي يتواجد حقا بقسنطينة ويُعدُّ من أشهر حماماتها القديمة.

من مظاهر المجتمع وسلوكياته السلبية التي تحدّثت عنها الكاتبة ظاهرةُ "التحرش" بالنساء في الشوارع كيفما كانت مظاهرهن وَ أوصافهن. تقول"باني" في لهجة ساخرة : «في مدينة كهذه تحار ما الذي يثير الرجال فتسمع بين الحين والآخر عبارات جنسية بذيئة تحرشاً بالنساء كلهن محتشمات، وكلهن مفرغات من أي نوع من الإثارة ألبستهن كئيبة، عبوسهن فطري، متأهبات دائمًا لحرب ما... نحتاج إلى مؤسسة في علم النفس المتطور جداً لتحلل هذه الظاهرة اليومية المتكررة في شوارعنا»[2]. في هذا المقطع دعوة خفية للاهتمام بقضية التحرش المسكوتِ عنها بسبب الخجلِ والخوفِ ممَّا شكَّل حلقةً لمؤامرة الصمت، شاركت فيها أطرافٌ عديدة، مَنحت الذكر سلطةً أكثر للتمادي في أفعاله.

في الأخير لابد من الإشارة إلى أنَّ هذا النّص، وبعد أنْ هتك كل أثواب المستور والممنوع خاصة فيما يتعلّق بموضوع الجنس الذي طغى على كل المتن الروائي، وحضَر في الكلمات والتصورات والخيالات؛ حيث كان «الجسد موضوعا للسرد، وموضوعا للاستذكار والاستباق والاستيهام، وموضوعا للغة أيضا»[3]، نَجِد الروائية في النهاية تَسْلُك سبيلاً آخر وكأنّها تُخلي مسؤوليتها ممّا كُتِب وقِيل تاركةً المتلقّي في مفترق الطرق، ضائعًا في متاهة

---

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص95

[2] المصدر نفسه، ص135

[3] إبراهيم الحجري: المتخيّل الرّوائي العربي -الجسد، الهوية، الآخر- ص27

النهاية التي خالفتْ كل التوقعات، حيث تصرّح الساردة بأنّها وجدتْ نفسها(مِن حيث لاتدري) نائمةً بمستشفى للأمراض العقلية لتكتشف أنّ كلّ ما عاشَتْه كان وهمًا ومغامرات خيالية، هروبًا من واقعها ومجتمعها القمعي الذي يُسهم في كبت مشاعرها والجميع، تقول: «مشكلتنا مع الحواس عميقة، ولا أدري كيف لمجتمع ضليع في اختراع وسائل البتر، أنه لم يخترع بعد آلة تبتر الحواس كلها...حواس امرأة مستيقظة ليلاً، وتسافر عبر مخيّلة نشيطة إلى سفوح الشهوة، إلى منابع الحقد، إلى دروب الاختيار. في مستشفى يقابل"جبل وحش" يُعتقل وحش الشهوة في غرفة ضيّقة، بيضاء ونظيفة يسمى أنا»[1]. وما صفة الجنون هذه إلاَّ قناع تدثّرت به الروائية حتى تتمكّن من الكتابة بحرية تامة؛ «فالأوراق المسرود فيها، كانت نتيجة الهذيانات، ونتيجة عدم تواصل وعيها بذاتها وبالعالم، أي أن الشخص المصاب بهذه الحالة يكون فاقدا الإحساس بواقعه وبذاته لأسباب قد تكون سوسيو فكرية وثقافية، ولا يعتبر ميشيل فوكو هكذا شخص مريضاً، بل صاحب قضية إنسانية يحاول نشرها، وليس هذا فحسب بل يكرس نفسه لفضح مواطن الخلل وتعرية أسبابها في المجتمع»[2]. وممّا يؤكّد هذَا، التساؤلُ الماكر الذي طرحَتْه الشخصية المركزية: كيف تركها رقيب المجتمع تسرح في خيالاتها المريبة، وكيف سمحَ لها بِتجربة الشهوة فيها؟ لماذا لم يقمعْ وحش الشهوة الذي تلبّسها؟ كيف أمِنَ تصرفاتها وهي وحش الشهوة المؤذي الذي لا يخاف شيئًا ولا يعترف بحدٍّ؟

وتواصل"فضيلة الفاروق"لعبتها الفنيّة في هذا النّص من خلال الحوار الدّائر بين الطبيب "سليم"، و"باني"التي كانت متحسّرة على عودتها للشقوق الضيقة التي تحاصرها بشارع "شوفالييه" بعد أن كانت منطلقةً في "الحلم الباريسي" اللامحدود:

«–أتحسّر على كل تلك الأيام...هل يمكن للمخيّلة أن تسخر من الجسد بكل هذا القدر .

بالعكس، المخيّلة هي جزؤنا الذي لم يُدجّن بعد، أمّا أجسادنا، عقولنا، عواطفنا، أحلامنا، كلها أودعت سجون التدجين...

كنتُ منطلقة يا سليم، وسعيدة لأنني عرفت أي طريق أسلك، وقد تخلصت من قوقعتي العائلية، من أسمال المجتمع، وعرفت كيف يمكنني أن أتصرف كيف يمكنني أن أختار... ولكن ها أنا أصحو على حقيقة مخيفة و مرعبة تقول إن ماحدث لم يكن أكثر من **لعبة مخيّلة**، أيعقل هذا ؟

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص113

[2] أسامة غانم: هذيانات المخيلة في اكتشاف الجسد، ص17، 18

نحن مجتمع يحتاج إلى من يوقظ مخيّلته .

كيف تتحرك مخيّلة مجتمع نساؤه صامتات، تضيع أصواتهن في مشادات عائلية تافهة، أو في أفراح لا معنى لها لزيجات فاشلة حتى النهاية.»[1]

وفي نهاية الرواية تَغرق باني/الساردة في تخيّلاتها مرة أخرى، وهي تتمنى عودة رحلتها الوهميّة نحو الحرية خاصة ما تعلّق منها بـ"توفيق بسطانجي". وبينما هي غارقة في عالمها الخاص، يَدخل عليها الطبيب ويمنحها ورقة خروجها من المستشفى، وحين مدّت يدها لتلتقطها سبقَتْها يد أخرى، لم تكن سوى يد"توفيق" القادِم من عالَم الحلم الذي عاشته، فتمسكت به وغادرا المستشفى معا، وعندما أخبرتْهُ في السيارة أنها خائفة من أن تستفيق مما هي فيه ، أجابها بالقول أنه ما مِن داعٍ لهروب آخر، مادامت الجزائر بخير. وتروي الساردة هذا المشهد الملتبَس، بقولها :

«طارت بنا السيارة، حلّقت عالياً في سماء قسنطينة...أردت أن أعيش بقية حياتي عند عنقهن في حضنه أردت أن أعيش كل الأزمنة، كل احتمالات العشق، كل احتمالات الحياة، كل احتمالات الموت ...

تقاطعت أصواتٌ خلفي :

-هل تظن أنه هروب انفصامي ؟

-أكاد أجزم بذلك .

خلف الغيوم كانت جدتي تصلي، كان"إيس..." يكتب قصيدته، كان "شرف" يحمل جريدته، كان توفيق يعزف، "ماري" تعزف، "ميسم" تخفي دموعها، "شاهي"،"أمي" "أبي"، "إلياس"... تجاوزت الجميع وأنا أبلغ أفقاً ما»[2].

إنّ قارئ هذا المقطع الغامض، سيتساءل ولا شك: من هو الصوت الغامض الذي تحدث خلفها؟ وماذا تعني "باني" بهروب انفصامي، وهروب آخر من الجزائر؟ وماعلاقة هذه التلميحات بالروائية التي كثيرا ما صرّحت بأنها غادرت الجزائر هربًا من الأوضاع الصعبة؟

إن الإجابات حتما ستكشف بأن الروائية تقمّصت شخصية بطلتها، لتعيشا معا ذاك الأفق الخالي من الحدود والعوائق في عالَم روائي/خيالي تملأه المتاهات والمحكيّات النفسية الذاتية، خاصة وأن«فضيلة الفاروق في تجربتها هذه تقصي صوتها السارد خلف قناع

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، 115، 116

[2] المصدر نفسه ، ص141، 142

-باني- الشخصية الرئيسة، بنفس الوقت تختار أن تضعها في شخصية المؤلفة الضمنية في الرواية الثانية الداخلية، تتولى-باني- هذا الدور بعد أن تؤسس المؤلفة فضيلة الفاروق استراتيجية الشخصية الساردة وفق بنية فنية تبدو فيها منشطرة مابين ثلاثة أزمنة.»[1]

ضاعفت الكاتبة أقنِعَتها في هذه الرواية؛ الأمر الذي مكَّنها من اختراق الطابوهات وطَرْقِ المواضيع المسكوت عنها بأريحية تامة، فمن قناع الشخصية المثقفة/ الساردة، وقناع الحلم الذي يخلط الواقعي بالمتخيّل في صورة فريدة إلى قناع الجنون الذي وفّرَ لها/ للساردة فرصةً مضاعَفةً للهربِ من الرقيب وملاحقاتِه. وقد تردّد هذا القناع كثيرا في الرواية العربية التي أرادتْ أن تبيّن مدى عجز الشخصية عن التأقلم مع الواقع السوسيوثقافي، فجعلت الجنون حلاًّ لانعتاقها بانتهاك حدود العقل من أجل العيش وفق منطق خاص لا يخضع لمنظومة المجموعة البشرية، وهذه الطريقة تعبر عن رؤية نقدية من الروائي تجاه النظام القيمي الذي يحجز العقل ويقصيه من منطق التفكير؛ حيث يشكل الجنون انتصارا للجسد على سلطة الوعي وكسرا لها عن طريق إتاحة الفرصة للمكبوت والمسكوت عنه كي يتكلم بعيدا عن كل الحواجز[2].

لقد جعلتْ "فضيلة الفاروق" من طابوهات"السياسة، الدين، الجنس" حفريات على مستوى السرد في نصوصها الثلاث"**مزاج مراهقة**"،"**تاء الخجل**"،"**اكتشاف الشهوة**" مُتّخذةً من الفنّ الروائي قناعًا لإنطاق المسكوت، فكانت«وظيفة التخييل هي أن يفجّر هذا المكبوت، وأن يستحضر المبعد المفقود، وأن يجري لقاء بذلك الشيء المتخيّل المحبوب المرغوب الذي قبرته الأمكنة والأزمنة والأنظمة السياسية الاجتماعية الثقافية الإيديولوجية المتحكّمة»[3]، وبذلك كشفت المخبوء وفضحت خباياه اعتماداً على ماعلق في الذاكرة من أحداث، وما عاشتْه الذات الأنثوية في المجتمعات العربية.

[1] مروان ياسين الدليمي: اكتشاف الشهوة...رواية للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق-تشابك أزمنة السرد مابين المتخيل والواقع- http://www.alnaked-aliraqi.net/article/25702.php .

[2] يُنظر: ابراهيم الحجري: المتخيّل الرّوائي العربي -الجسد، الهوية، الآخر- ص100

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصّي- قراءات من منظور التحليل النفسي- ص74

ثانياً – تَصميتُ السرّد في الروايات الثلاث:

لا يكشف المتن السردي أورقه دفعةً واحدة، بل إنه يَجنح للسكوت أحيانًا؛ فيُخْفي بعضًا من المعاني في أقاصيه البعيدة التي تتطلّب جهدا إضافيا للإمساك بها وتأويلها من خلال ربطها بماهو موجود، فالنّص يقوم على مظهريْن يتكاملان معًا؛ يتجلّى الأول فيما هو مَقُول وظاهر، بينما يكْمُن الثاني في اللاّمقول الباطن، ذلك المَخفيّ خلف المعاني لصريحة الواضحة، وهذا المعنى يمكن الوصول إليه«من خلال التعامل مع الكلمات، والبحث في المسكوت عنه والمغفل والمضمر، وفي البياضات الفاصلة بين الجمل والمقاطع. فعبر مسألة الحضور والغياب تتكشف حقائق تتجاوز المستوى السطحي للبنية النصية، وتجعل الكلمات تنطق بصورة أكثر شفافية.»[1]

ليس الصمت مجرّد فراغ نصّي خالٍ من أية دلالة؛ بل إنَّه« يرتبط بباطن النص، يلوِّح بأنَّه مثل مقطع محايد، بحيث أننا لا نتحدث عن مقطع خالٍ تماما، فهذا المقطع يُترك للقارئ من طرف الكاتب، وبالتالي فنحن نملك بأن نملأ(نَسُدَّ)هذا البياض، ونمنح له معنى، يمكننا أن نخلق له صدًى يتردَّد داخل الرواية، إنه تخبُّط وفترة تخفّي(استتار)، إنه أيضا لحظة من الخطاب»[2]. وهذا الصمت يتمظهر من خلال الحذف الذي يكون بإسقاط فترة زمنية مُعيَّنة، وتعويضها بعبارات دالة على وجودِ المَحذوف، مثل"مرت فترة، مرت سنة"، أو بإيراد نقاط الحذف المتتابعة(...)، أو تركِ باقي الصفحة يَغرق في البياض.

لقد شغلت هذه التقنيّة الأدبية العديد من الدارسين والمنظِّرين، ومنهم "فان دان هوفل *Heuvel V. D*"الذي«تطرق لبلاغة الصمت في النص ووقف عند إيحاءاتها الدلالية والرمزية، كما حاول إبراز دورها في بناء النص وصنع جماليته يقول: "هذا الفراغ النصي هو طبعا علامة في نفس مستوى الكلام: نعرف جيدا أن الصمت"يتكلم" أكثر من الفصاحة ويلعب دورا أساسيا في التواصل كما يمكنه أن يكون، أيضا، مفزعا أكثر من الصراخ". وفي إطار اهتمامه بمقولة الصمت ميز بين الصمت المقصود والصمت غير المقصود، الصمت الذي يحمل استراتيجية خطابية والصمت الي يحيل على المتعذر تسميته والإشارة إليه»[3].

وهذه التقنيّة تدلُّ على وجود الذّاتِ المبِدعة وتخفّيها داخل ما تنتجه، ذلك أن الكاتب –أثناء العملية الإبداعية– يخضع لرقيبه الداخلي أحيانا، فيُذكّره هذا الأخير بالحدود

---

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص166

[2] Véronique Labeille : Le silence dans le roman : un élément de monstration , paru dans Loxias, Loxias 18, 04 septembre 2007,p2

[3] عبد المجيد الحسيب : الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص74

والمحظورات، وبذلك يلتزم السكوت ويقوم بتصميت السّرد داعيًا المتلقي إلى استنطاق ذاك الخطاب المُصمَّت خلف اللغة.

رغم أنّ الروايات الثلاث "**مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة**" تكلّمتْ وقالتْ أكثر ممّا صَمتَتْ بفضل اعتمادها على مختلف الأقنعة الأدبية التي واجهت المحظورات بجرأة بالغة إلاّ أنه في بعض المواضِعِ تخلّلتْها علامات دالة على فترات زمنية، قصص، أو أحداث سكتتْ عنها الروائية وأضمَرَتْها لسبب ما: النسيان/التناسي، أو لاستثارة المتلقّي وجذبه لمواطن الالتباس في النص، أو بسبب ضغط الرقيب الداخلي المُوجَّه من طرف الرقيب الخارجي الذي تفنَّن في ممارسات التّضييق الاجتماعي والسياسي خاصة إذا ما كان المتحدِّث أنثى؛ فهذه الأخيرة ظلَّتْ«مشحونة بتاريخ من القمع المتجلي والقمع الخفي والمتخفي، والصمت الموزع على أكثر من صعيد.»[1]

* تكون البداية مع رواية "**مزاج مراهقة**" التي كَثُرت فيها مقاطع الصَّمت؛ حيث تُنهي الكاتبةُ كلامَ الساردة وجملَها بنقاط الحذف الثلاثة تاركةً إياها غير تامة المعنى.

تدور أغلب أحداث الرواية حول العشرية السوداء، مُصوِّرَة تلك الفترة أصدق تصوير، وقد كانت الكاتبة تفصّل فيها أحيانًا، وتتخطّاها بالقفز الزمني أحيانًا أخرى تجاوزًا لِما فيها، تقول: «سنة...ركضت فيها الأحداث بسرعة الضوء..."رمشة عين" صرتُ فيها واحدة من أسرة جريدة "جسور" التي يرأسها يوسف عبدالجليل. وكنت قد انصهرت في اسمي المستعار مثله تماما»[2]. جاء الحذف في هذا المقطع محدّدًا؛ حيث حصرت الساردة ما مرّ بـ"سنة"سريعة وقع فيها الكثير من الأحداث الدموية خلال التسعينات، والسكوت هنا كان مقصودًا، يُخفي أيديولوجية الكاتبة التي يمكن كشفها من خلال الرّبط بين النص المُغيَّب والسياق العام للرواية.

في موضع آخر وأثناء حوار بين"لويزا" و"توفيق" عن حال البلاد، يتعرض الكلام لمقصّ الرقابة الداخلية حَالَ اقترابه من المناطق المحظورة، وقد جاء ذلك على لسان "توفيق" الذي يقول: «يزعجك أن نجيب محفوظ سرقه منا الغرب مع أنه في نظري فرض أدبه على الغرب...لا يزعجك أن مجتمعهم المدمن أو المتعاطي للكحول له القدرة على تسيير مؤسساته بدقة، وإنجاب علماء، وقادة أقوياء، ونحن رغم كامل قوانا العقلية ضائعون بين الحانات والجبال والأرصفة المتخمة بالعباد، لا...وفوق هذا نذبح بعضنا بعضاً، كيف يمكننا إقناع

[1] إبراهيم محمود : جماليات الصمت- في أصل المخفي والمكبوت- ص 137
[2] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص146

العالم بروعة إسلامنا، بجماله، بسماحته، حتى إعلامنا، يصرّ على تقديم شيوخ بلحى مخيفة، وأصوات حادة، لايتحدثون إلاّ عن النار والعقاب و... و...و...»[1].

في المقطع أعلاه جاء كشفُ"المسكوت عنه" في صورة مقارَنةٍ غير عادلة مع الغرب، كانت نتيجتها سوداء بالنسبة لكفّة الجزائر(والعرب)، ففيها كُشِفت العيوب المَخفيَّة، ورُفِع السّتار عن السلبيات بكل وضوح وشفافية، وكان الحديث سيكشف عن أمور أعظم وأشدّ سوءًا لولا أن الكاتبة أنهتْهُ بعلامات الحذف(...) يربطها حرف العطف(الواو) في إشارة منها إلى أنَّ الحديث له بقيةٌ يصعب إيرادها كلها، لذلك اكْتَفت بأنْ حفّزت ذهن المتلقي لملء الفراغات بنفسه حتى تتجنّب هي مسؤولية الصّدمة التي ستُسبّبها له في حالِ طَرْقها المزيدَ من القضايا الشائكة التي فضَّلَتْ إبقاءَها مستترة حتى حين.

*تُستفتَح روايةُ "**تاء الخجل**" بجملة مبتورة المعنى تنتهي بثلاثة نقاط في عنوان الفصل الأول " **أنا وأنتَ**..."، ثم يأتي أول مقطع سردي حافلاً بنقاط الحذف التي تتخلل جملاً قصيرة معانيها غير مُكتملة. تقول الساردة: «منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاءً للخجل»[2].

وكأن الساردة في هذا المقطع تتجنّب ذِكر التفاصيل المتعلقة بمعاناة الأنثى، والتي صيَّرَتْها علامةً للخجل؛ حيث لمْ تتحدّث عن التمييز الذي يقع بين الذكر والأنثى داخل العائلة وحتى المدرسة، ولا عن التقاليد التي تلجم صوت الأنثى ولا عن الإرهاب الذي زاد بأفعاله الشنيعة مِن قهر الأنثى وعذابها. وممّا ترويه في هذا الجانب قصة "يمينة" إحدى ضحايا الإغتصاب الإرهابي اللواتي أصبحنَ مدعاةً للخزي وللشعور بالإحراج بسبب ما وقع لهن، تروي "يمينة" للساردة ما كان يحدث للنساء المختَطَفات في الجبل، قائلة: «نطبخ لهم، ونغسل ثيابهم، وفي الليل...»[3]. يتوقَّفُ السردُ لتَجنُّب الخوض في تفاصيل اللّيل الكئيب الذي جلب للمغتَصَبَات العار والنُّكران من طرف الأهل والمجتمع.

ومن علامات تصميت السرد في الرواية أيضا، النجيماتُ الثلاث المتتابعة(***) الدالة على إلغاء فترة معيّنة، وهذا ما ذهب إليه بعض الدارسين ومنهم"حسن بحراوي" الذي يراها مؤشِّرًا للحذف[4]. تتخلّل هذه النجيمات صفحاتِ رواية"تاء الخجل" في حالة القفز السردي من

---

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص192، 193

[2] المصدر نفسه، ص11

[3] المصدر نفسه، ص47

[4] يُنظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي -الفضاء، الزمن، الشخصية- ص159

مرحلة أو حادثة لأخرى، ومن أمثلته حديثُ"خالدة" مع نفسها بخصوص تطلعاتها وأحلامها، ثم انتقالها لوصفِ الواقع الذي تعيشه؛ إذْ بينهما مسافةٌ فاصلة كبيرة تتخطّاها الساردة بتلك العلامة، قائلة: «لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيرًا لتلك الرغبة، مثلي مثل ملايين الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا تقضه الكوابيس، صرت أُخطط للهروب.

أريد هواءً لا تملأه رائحة الاغتصابات.

***

تجبرك قسنطينة على الوقوف احتراماً لمرور جنائزها، ولهذا ستتوقف عند مرور الجنازة الأولى. ثم الجنازة الثانية ...

ثم الجنازة الثالثة...أقطع الطريق...»[1].

يتضمّن هذا المقطع السردي علامَتيْ حذف، تمثّلت الأولى في النجيمات الثلاث التي وضعَتها الروائية لِتقطع حبل أفكار الساردة، ولا تُقلّب مآسي الوطن وباقي نكباته، أمّا العلامة الثانية فهي نقاط الحذف بعدَ تعداد الجنائز التي أصبحت صورة مألوفة لا تكتمل يوميات قسنطينة مِن دونها. لقد عدّدت الساردة الجنائز"...الجنازة الثانية...الجنازة الثالثة..." وأكملت السرد دون أن تذكر من القاتل فيها ومن المقتول؟ وما سبب القتل؟ وكأنها تقول لا يهم إن كانت الجنازة لطفل أو شاب أو امرأة أو شيخ، لا يهمّ إن كان مِن جماعة الفيس، أو فردًا في الجيش، أو شخصًا آخر لاعلاقة له بصراع الجبهتيْن ولكنه ذهب ضحيّةً لرصاصة طائشة بينهما. تَدَعُ الروائية الحكمَ للمتلقّي حتى يؤوّل ويُخمّن مُعتمِدا على النسق العام للنص، ومهما يَكن التخمين الذي اختاره فهو صائب، ومقبول لأنّ الموت في تلك الفترة السوداء من تاريخ الجزائر لم يكن يفرّق أحدًا عن الآخر، بل طال الجميع.

*في رواية"**اكتشاف الشهوة**" تكرّرت علامة الحذف(النقاط الثلاث) على امتداد المتن السردي كله في موضع ذِكر اسْمَيْ "إيس..."و"مود..." اللذَيْن أوردَتْهُما الكاتبة غير تاميْن، ولم تُفصِح الكاتبة عن اسم"إيس..." الكامل أبدا مفضِّلةً تركه مجهولاً خفيًّا بينما كشفَتْ اسم "مود..." الكامل (مولود) في الصفحة (٨٧).

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص37

تدور الرواية حول موضوع الحب والشهوة، وقد طَرَقته الكاتبة بتفصيل دقيق تَخْلُته لحظات صمت أحيانا لم تذكر خلالها"باني" تفاصيل الممارسات الجريئة بينها و"إيس..."، تقول: «تلك الشفاه الشيطانية...شفاه "إيس..."، الشفاه التي حملتني إلى عالم لم أكن أعرفه إلاّ متخيّلاً، وحوَّلتني إلى جمرة تتوق نفحة هواء...»[1]

تميّزت رواية "اكتشاف الشهوة" بوجود علامة ثابتة في كل الصفحات تقريبا، تمثّلت في النجيمات الثلاث(***) الدالة على التخطي الزمني والمكاني، وتورِدُها الكاتبة غالبًا للفصل بين الزمن الحاضر الذي تعيشهُ "باني" وبين الماضي الذي تتذكّره أو المونولج الداخلي الذي تلجأ له كثيرًا في ظل وحدتها، وعلى سبيل المثال لا الحصر هذا المقطع السردي الذي يبدأ بتذكُّرها لِما عاشَتْه مع عمها"محيي الدين بسطانجي" في قسنطينة، وينتهي بحديث مع نفسها عن"باريس" التي تعيش فيها، تقول: «ولكني ورثتُ منه كل تمرده. هو الذي أخرج"محبوبة" من الماخور وتزوجها، وعاش الحياة بخمرتها وحشيشها وأنغامها، صار مستقرًا في دمي. محيي الدين بسطانجي... لك هذه الصبيحة كما شاء الله.

***

أمقت باريس...أمقت المدن التي تجعل الواحد حزيناً أو سعيداً لأن الأسباب واضحة و مفهومة. أمقت الكائنات الزجاجية التي تقيم فيها. أمقت "مود ..."»[2]

يُمثِّلُ"**البياضُ**"، علامةً دالة على وجود "مسكوتٍ عنه". ومساحة البَياض هي بمثابةِ فجوات يُخلّفها الكاتب من ورائه مُوحِيًا بوجود كلمات، أفكار، أوْ أحداث مَمحيّة/ مُغيَّبة ابتَلَعها مقصّ الرقيب(الذاتي أوالخارجي) وفي العادة توجد هذه المساحات في نهاية الفصول. يرى "حسن بحراوي" –بناءً على دراسات"جينيت" في تمييزه بين الحذف المعلن، الضمني والافتراضي– أن البياضَ في أواخر الفصول هو أحسن تمثيل للحذف الافتراضي الذي لا توجد قرائن واضحة تدلّ على وجوده، بل هو قائمٌ على افتراض حصوله استنادًا إلى ما يُلاحَظُ من انقطاع زمني في القصة مثل السكوت عن أحداث فترة ما، أو إغفال الحديث عن شخصية...الخ كان يجب أن تشتمل عليها الرواية[3].

---

[1] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص32

[2] المصدر نفسه، ص46

[3] يُنظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي -الفضاء، الزمن، الشخصية- ص 164

*في رواية "**مزاج مراهقة**" اكتظّت الصفحات بالسرد دون أن تُخلِّف مِن ورائها مساحات البياض إلاّ فيما نَدُر مِن مواضع مُعيّنة، منها تقديمُ الساردة لمادة الرواية، إذْ تقول: «حين يكتسح الليل غرفتي، ويقرع أبواب القلب بتعاساته، لا أجد أمامي غير بقايا ذلك الدفء، والراحة، والصوت. فيستفيق الشاطئ وتستيقظ القصور ويبدأ الموج بكلامه المباح...تَطُمْ... تَطُمْ... تَطُمْ" على إيقاع القلب يبدأ الكلام»[1]. بعد هذا التقديم تترك الروائية باقي الصفحة يغرق في البياض؛ حيث قطعت لسرد وسكتتْ مُلوّحةً بكلام سيبدأ على إيقاع القلب، وكأنها تُشوِّق القارئ لما هو آتٍ.

ومن المشاهد التي فضّلَت الساردة السكوتَ عن بعض تفاصيلها، مشهدُ تَعرُّضِ "يوسف عبد الجليل"، والحارس"عمي مسعود" لمحاولة غتيالٍ من طرف مجموعة إرهابية كانت تترصدّ الصحفيين خلال فترة التسعينات، وقد تحوّل"يوسف" إلى جثة تتغطّى بمصحف اخترقه الرصاص ورداء من دم، واستحال حفل التكريم المُزمعِ إجراؤه إلى مأساة وفاجعة. تسرد "لويزا" الحادثة قائلةً: «تحرّك الجميع بسرعة، حين طارت سيارتان إلى المستشفى الجامعي، إحداهما حملت يوسف، والثانية ذلك لحارس الطيب، الذي كأنما مُنح تلك الوظيفة من أجل أن يتحمّل جزءًا من المسؤولية التي يتحمّلها كل صحفي ومثقف.

حَلَ الفزع والفجيعة على المكان. بعدها غادرنا جميعا نحو المستشفى، تاركين بقايا حفلة لم تبدأ لفرح مؤجل»[2]. بعد هذا المقطع السردي الذي يَصف ما حلّ بالمكان، سلّمَت الساردة تفاصيل الحفلة التي لم تُقَمْ لوقتٍ لاحق غير معلوم، توازيًا مع الكاتبة لتي سلّمت باقي الصفحة للبَياض والصمت متجنِّبَةً الخوض في تفاصيل تلك الفاجعة التي عكست حالة الفوضى في البلاد؛ حيث كانت الصحافة هدفًا للإرهاب الذي لم يستثنِ أحدا من أعماله الإجرامية مؤجِّلا بذلك أفراح كل الجزائريين.

*في رواية"**تاء الخجل**" تتغيّر لقاعدة قليلاً، فبدلاً من أن تنتهي فصول الرواية بالمساحات البيضاء نجد هذه الأخيرة تكتسح بدايات الفصول ليبدأ السرد من المُنتَصف وكأن الكاتبةَ تمنحُ القارئ فرصة أخْذِ نفسٍ، أوْ توقُّع ما سيجده في هذه الرواية من خلال عناوين فصولها المثقلة بالمعاني والإيحاءات.

---

[1] فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص08

[2] المصدر نفسه، ص 279

من فراغات لبَياض الدّالة على الحذف، ماجاء في نهاية فصل"يمينة" الحافل بحكايا المغتَصَبات ومآسيهن، تقول الساردة: «هممت بالخروج، فإذا بها تقول:

لو عرف أهلي أني هنا، فهل سيأتي أحدهم لرؤيتي؟

أجبتها من دون تردد:

- طبعًا.

وخرجت. كانت تلك أول كذبة أكذبها عليها .

«***[1]

بعد هذه الكذبة التي أطْلَقتها الساردة/ خالدة على "يمينة" التي ترقد بالمستشفى، تضعُ الروائية ثلاث نجيمات صغيرة، ثم تترك باقي الصفحة يغرق في البياض دلالة على وجودِ تفاصيل مسكوت عنها بخصوص طبيعةِ المجتمع الجزائري والأهل، ونظرتهما السلبية للمغتَصَبات ويمكن للمتلقي أن يكتشف هذا المعنى الخفيّ من خلال اعتماده على ماجاء في الفصول السابقة.

*أما رواية"**اكتشاف الشهوة**" فباستثناء ما جاء في بدايتها قبل الانطلاق في السرد، فإننا نجدها تخلو من أيّة مساحة بيضاء؛ حيث اكتظَّت الصفحات ولم تترك أي فراغ أو ثغرة أو متنفَّس للقارئ حتى يلتقط أنفاسه، بل إنّها اتخذت من السرد المحموم الكاشف سبيلها الوحيد.

مثّل **الحذف/البياض** خاصية خطابية في نصوص"فضيلة الفاروق" تتجلّى أثناء اصطدام عجلة السّرد ببعض القضايَا المُلغَّمة؛ فالروائية ورغم جرأتها الشديدة في الكتابة وطَرق المحاذير إلاّ أنها وجدت نفسها أحيانًا مجبرة على تصميت السّرد، وتعويضه بعلامات الحذف الدّالة على تَوقُّف السّرد والحياة (داخل المتن) لِلَحظاتٍ معيّنة؛ الأمر الذي يوحي بتدخّل الذّات المبدِعة من خارج النص؛ حيث تفرضُ هذه الأخيرة منطقها وتُؤثِر الصّمت، وتُلزِم به شخوص رواياتها فتركن إلى الراحة والهدوء لبعض الوقت حتى إشعار آخر بد لاً من الْتزام الصمت التّام.

[1] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص49

خاتمة

- **خاتـــــمة :**

حاولتْ هذه الدراسةُ المُقدَّمة تقريبَ المفاهيم، والبحثَ في التقاطعات الأجناسية بين مختلف أشكال السّرد التي أبانتْ عن مَقدِرتها في تخطّي الحدود المفروضة بين تُخوم الواقع والمتخيّل، وهو الأمر الذي كَشف عن تَدخُّل الذَّات المبدِعة و وجودها الحَتميّ في تلك النصوص الملتبَسة، وكأن الكاتبَ يَرفضُ فكرة الانفصال التام عمَّا يَكتُبه.

وقد أفرز التطبيقُ على نصوص "فضيلة الفاروق" : "**مزاج مراهِقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة**" الموسومة بـ"**رواية**" عن جُملة من النتائج والنقاط ؛ أهمها :

– أن الذَّات المبدِعة حاضرة فيما تُنتجه، تتفاعل، وتتلفّظ، وتتلاعب بالخطاب الروائي كما تشاء حتى وإنْ لم تُعلِن عن ذلك صراحةً، مُتَّخذة من التمويه قناعًا تختفي وراءه.

– ينطبق هذا الأمر على أغلب المتون الروائية العربية، نسائية كانت أو غير ذلك؛ حيث تمّ الانفتاح على الذَّات في عمومها، ولكن بدرجات متفاوتة حسب غايات الكاتب ومقاصده، وضوابط المجتمع الذي يَحكُمه.

– يظلّ التصنيف الأجناسي على الغلاف محلَّ شكٍّ و الْتِباس حتى ينفذَ المتلقّي إلى أعماق النص وبواطنه خاصة وأنَّ الروايات الحديثة انسحبت شيئا فشيئا نحو الذَّات، وكسرت تلك القوالب النمطيّة الجاهزة، مُبتعِدة عن المثالية والبطل النموذجي، وركّزت أكثر على دواخل النَّفس بتناقُضَاتها وصِراعاتها الشائكة سعيًا منها للانعتاق، والهروب من الواقع بَعد كتابته وإعادة تشكيله في قالب تخييليّ فنّي يعكس حرّيتها.

– رغم ذلك لا يُمكننا أن نَنفي أو نُهمل التصنيف الأجناسي الذي يُورِده المؤلِّف على غلاف كِتابه، فإذا أَعْلن أنّ ما أنتجه" رواية" وَجَب علينا تَقبُّل ذلك، وصَرْف النظر عن الغلاف، وبدلاً منه نُحاول التعمّق لداخل النّص بحثًا عن علامات التطابق أو التشابه بين الكاتب والسارِد والشخصيات الروائية باعتبارها دلائل أخرى على وجودِ مَلْمح الذّاتية في النّص، خاصة إذا ما اقترنتْ ببعض مظاهر الحياة الواقعية، كالثقافة الشعبية، أو اللهجات العامية، أو بذِكر تواريخ توثيقية، أمكنة، أحداث وشخصيات مرجعية حقيقية يعرفها العام والخاص. وعليه يبقى الحكم والتصنيف الأجناسي أمرا نسبيًّا غير قابل للجزم التام في غالب الأحيان.

– يتضاعف ضغط الذَّات المبدِعة في النصوص التي تُنتجها "أنثى"؛ حيث تنفلتُ الهموم والهواجس والتطلعات الخاصة بها في نصوصها، وهذا ما تُترجمه ساردةٌ تحتلّ مركز البطولة غالبا ممّا يؤدي إلى هيمنة التبئير الداخلي .

– اتّخذت المتون الروائية العربية النسائية من ضمير الأنا وسيلةً تُحوِّل الأنثى إلى فاعل ذاتيّ بعد أنْ كانت ذاتًا مفعولا بها، وبذلك فرضت كينونتها الأنثوية من خلال بطلة مثقّفة غالبا.

– تشترك النصوص الروائية النسائية في جملة من الخصائص والميزات نشأت بالموازاة مع طبيعتها الأنثوية، إضافة إلى الْتِقاء الكاتبات في نقطة واحدة، وهي التقوقُع حول الذَّات في علاقتها بالآخر، و الوعيُ التّام بما يحيط بها، وبذلك طُبعت أغلب النصوص النسائية بطابع الشّعرية.

– تَمرْكُز الروائية العربية في كتاباتها حول هموم الذّات الأنثوية زاد من إقبالها على توظيف تقنيّة القناع؛ هذا الأخير أصبح بمثابة الدِّرع الحامي لها؛ حيث يَردُّ عنها سهام المجتمع ومؤسساته السلطوية، ويُجنّبها المساءلة والمحاكمة ويسمح لها بالانطلاق.

– كان الجسد في الكتابة النسائية دالاً سيميائيا وصوتًا ثائرا يُعبّر عن تمرّد الأنثى و رفضها للقيود والحدود المُسلَّطة عليها من طرف المؤسسات المجتمعية وخاصة"الزواج" الذي لم يخرج في السرد النسائي عن صورة المؤسسة القمعية المُكرِّسة للهيمنة الذكورية.

– هناك علاقة طرديّة لايمكن تَجاهُلها بين توظيف القناع في الأدب من جهة، وجرأة طرحِ الموضوعات المسكوت عنها من جهة أخرى؛ فكلما تَقنَّع الكاتب واحْتَجب حازَ مساحة أَوْسع للتعبير الحُرّ الجريء الذي لا يهتم بقيود ولا حدود، ولا يعترف بمُحرّمات في مجالات السياسة والجنس والدين والمجتمع.

– تدثُّر الكاتب بالأقنعة الأدبية، وحيازته لمسافة أمان تُمكنه من البوح والكشف الصريح فيما يتعلّق بالقضايا المحظورة، لا يَمْنع وجود لحظات صمتٍ تَسْتميل المتلقّي، وتدعوه لسدِّ فجواتها واستنطاقِها، وكَسْرِ هدوء بياضها.

في الأخير يمكن القول بأن هذا الموضوع مازال يحتاج لدراسات مُفصَّلة أكثر من خلال طرحه لأسئلة جديدة تتعلق بكيفية تصنيف الأجناس السردية الملتبَسة في ظلّ التَّداخل الحاصل، ومدى إمكانية الفصل التام، وبصفة نهائية دقيقة بين النصوص الأدبية التي تتجاذبها أطراف عديدة .

قائمة المصادر والمراجع

أ-المصادر:

1. فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 2007

- تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2003

- اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2005

ب- المراجع باللغة العربية، والمترجمة إليها:

1. إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النص الأدبي-ثلاثة مداخل نقدية-عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2016
2. إبراهيم الحجري: المتخيل الروائي العربي -الجسد، الهوية،الآخر، مقاربة سردية أنثروبولجية- النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط 1، 2013
3. إبراهيم الحيدري: النظام الأبويّ وإشكاليّة الجنس عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط1، 2003
4. إبراهيم محمود:جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1،2002
5. أبو الفضل،جمال الدين ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، مج 3،ج17، دار المعارف،القاهرة، مصر،دت
6. إحسان عباس : فن السيرة، دار بيروت، لبنان، ط1، 1996
7. أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 23، 2008
8. أحمد أمين: حياتي، سلسلة وحي القلم، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية ،الجزائر، 2014
9. أحمد الرقب: نقد النقد -يوسف بكار ناقدا- دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007
10. أحمد العدواني:بداية النص الروائي-مقاربة لآليات تشكل الدلالة-المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،2011
11. أحمد اليبوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1993
12. أحمد برقاوي : الأنا، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سورية، 2009
13. أحمد خالد توفيق: اللغز وراء السطور، دار الشروق، القاهرة، 2017
14. أحمد دوغان:الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1982
15. الأخضر بن السائح:سرد المرأة وفعل الكتابة-دراسة نقدية في السرد وآليات البناء-دارالتنوير،الجزائر،2012
16. الطاهر وطار: تجربة في العشق، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2008
17. إليزابيث بروس: الذات والدواة -السيرة الذاتية في الأدب والسينما- تر: عمر حلي، دار القرويين، الدار البيضاء، ط1، مارس 2003
18. أمجد نجم الزيدي:تمثلات ليليث-مقاربات نقدية في الشعر والسرد- الروسم للنشر والتوزيع،بغداد،ط1،2015
19. أيمن الغزالي: لذة القراءة في أدب الرواية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1،2001
20. باتريك بينو: أبطال الرواية الحقيقيون مشهورون مغمورون، تر: قاسم المقداد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، 2010
21. برنار فاليط: النص الروائي-تقنيات ومناهج- تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999
22. بشير معمرية: علم نفس الذات، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012
23. بوشعيب الساوري:رهانات روائية -قراءات في الرواية المغربية المعاصرة -جذور للنشر، الرباط، ط1، 2007
24. بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005
25. جان إيف تاديه: الرواية في القرن العشرين، تر وتق:محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998
26. جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب، تر : حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997
27. جبران خليل جبران: القصص الكاملة، المجنون، دار المعرفة، الجزائر، 2010
28. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984
29. جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد-التجربة والمآل-مركز البحث في الانثروبولوجية والاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007
30. جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004

31. جماعة من النقاد والباحثين: التخييل والعالم في روايات محمد عز الدين التازي–في نقد التجربة الروائية– PDF. د.ت
32. جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1978
33. جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي –قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة– اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001
34. جوديث بتلر: الذات تصف نفسها، تر: فلاح رحيم، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2015
35. جورج طرابيشي: عقدة أُديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1982
36. جيرار جينيت: الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، تر: زبيدة بشار القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2016
37. جيرالد برنس: قاموس السرديات ، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003
38. حاتم الصكر: كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1994
39.حسن المودن:الرواية والتحليل النصي–قراءات من منظور التحليل النفسي– دار الأمان، الرباط، ط1،2009
40. حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي –الفضاء، الزمن، الشخصية– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990
41. حسن شحاتة: الذات والآخر في الشرق والغرب–صور ودلالات وإشكاليات– دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008
42. حسن غريب أحمد: التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، "كتب عربية" للنشر والتوزيع الالكتروني.
43. حسين المناصرة: مقاربة الرواية –قراءات في نقد النقد، 2008
44.حفناوي بعلي : جماليات الرواية النسوية الجزائرية–تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل– دار اليازوري للنشر ،الأردن، 2015
45. دانيال تشاندلر :أسس السيميائية، تر: طلال وهبة،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1،2008
46.رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة–سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف– أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002
47. رضوى عاشور: الحداثة الممكنة –الشدياق والساق على الساق، الرواية الأولى في الأدب العربي الحديث– دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2009
– في النقد التطبيقي، صيادو الذاكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،2001
48. رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002
49. سالم المعوش: الروائي أمين الزاوي وإعلانات المسكوت عنه – دراسة في أعمال الروائي الجزائري الدكتور أمين الزاوي– دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 2012
50. ساميا بابا: مكون السيرة الذاتية في رواية حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012
51.ستانلي هايمن:النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،ج1،تر:إحسان عباس/محمد يوسف نجم،مكتبة الإسكندرية.دت
52. سعيد بنكراد: السيمائيات–مفاهيمها وتطبيقاتها– دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط3، 2012
53. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985
54. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة –الوجود والحدود– منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012
55.سلوى السعداوي:الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، تق:محمد القاضي، دار تونس للنشر،تونس، ط1، ماي 2010
56. سمر روحي الفيصل: الرواية العربية –البناء والرؤيا، مقاربات نقدية– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003
57. سيجمند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط1، 1982
58. سيد البحراوي: الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(1)، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1، 2003
59. شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، سبتمبر 2008

60. شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون، دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2006
- متاهات السرد -دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة- الهيئة العامة لقصور الثقافة، الاسكندرية، ط1، 2000
61. صالح معيض الغامدي: كتابة الذات-دراسات في السيرة الذاتية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2013
62. طه حسين: الأيام، الجزءالأول، دار المعارف، القاهرة، ط 71، 2008
63. ظبية خميس : الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997
64.عادل فريجات:مرايا الرواية-دراسات تطبيقية في الفن الروائي-منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000
65. عامر العقاد: لمحات من حياة العقاد، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط2، د.ت
66. عبد الجليل مرتاض: مابقي من نعومة أظفار الذاكرة، دار الغرب للنشر، وهران، 2006
67. عبد الحميد يونس/فتحي حسن المصري: في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، د.ت
68.عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى-هموم وآفاق الرواية العربية-دار الفكر الجديد،بيروت، لبنان،ط1،1992
69.عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996
70.عبد الرحيم وهابي: السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، كنوز المعرفة للنشر، عمان، ط1،2016
71.عبد العاطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف-دراسة في السرد النسائي- مركز الحضارة العربية،القاهرة، ط1، 2003
72.عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1992
73. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة -دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2011
74.عبد القادر الشاوي:الكتابة والوجود،السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2000
75. عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية-بحث في تأويل الظاهرة الأدبية- دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2000
-السردية العربية الحديثة(2)-الأبنية السردية والدلالية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013
- موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005
76. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000
77. عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1،1991
- المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1997
78.عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف-التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج- مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012
79.عبد الله ناصر الداوود: طقوس الروائيين، أين ومتى وكيف يكتب الروائيون، ج1، دار الفكر العربي، الرياض، السعودية، ط1، 2010
80.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998
81. عبد المجيد الحسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2014
82. عبد النبي ذاكر: العين الساخرة أقنعتها وقناعاتها في الرحلة العربية، المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، المغرب، ط 1، 2000
83.عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1999
84. عقيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة(دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر)، دار دجلة للنشر والتوزيع، العراق، 2010
85.عصام العسل:فن كتابة السيرة الذاتية-مقاربات في المنهج- دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط 1،2010
86.علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تح ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة،2004
87. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط 1،2011

88.عيسى فتوح: أديبات عربيات، سير ودراسات، ج1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1994
89.فاضل ثامر:المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق،سورية،ط1،2004
90.فاطمة كدو:الخطاب النسائي ولغة الاختلاف–مقاربة للأنساق الثقافية– دار الأمان، الرباط،المغرب، 2014
91. فريدة إبراهيم ابن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية –دراسة نقدية– دار غيداء للنشروالتوزيع، الأردن، ط1، 2012
92. فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994
93. فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 2013
94.كاترين–ك–أوريكيوني: المضمر، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008
– فعل القول من الذاتية في اللغة، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب،2007
95.لنا عبد الرحمان: شاطئ آخر...مقالات في القصة القصيرة،وكالة الصحافة العربية،ناشرون، القاهرة،2015
96. ماجدة حمود: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط1، 1997
97. ماري إيجلتون: نظرية الأدب النسوي، تر: عدنان حسن/رنا بشور، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2016
98. مالكوم برادبري: كتابة الرواية اليوم، تر:أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط 1، 1996
99.مجدي وهبة/كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،ط 2،1984
100. مجموعة من العلماء والباحثين: الموسوعة العربية الميسرة، مج5، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2010
101. مجموعة من المؤلفين: القصة–المؤلف–الرواية، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997
102. مجموعة من المؤلفين: تقنيات الكتابة، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1995
103.مجموعة من المؤلفين:مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر:رضوان ظاظا،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،1997
104. محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005
105. محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة–قراءة في أشكال الكتابة عن الذات– شركة النشر والتوزيع (المدارس)، الدار البيضاء، ط 1، 2007
– شعرية السيرة الذهنية(محاولة تأصيل)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008
106.محمدالقاضي وآخرون: معجم السرديات، دار تالة، الجزائر، ط1،2010
107. محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع (المدراس)، الدار البيضاء، ط1، 2006
108. محمد أولحاج : بيداغوجيا تحليل الخطاب/السيرة الذاتية–المكونات والروافد–منشوراتTOP EDITION الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006
109.محمد بازي:العنوان في الثقافة العربية–التشكيل ومسالك التأويل–منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2012
110. محمد برادة : أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996
–الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للنشر والتوزيع، دبي،الإمارات العربية المتحدة، ط1،2011
– الذات في السرد الروائي–قراءة في40 رواية– منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010
111. محمد حسين الدالي: عملاق الأدب توفيق الحكيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1989
112. محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013
113.محمد دكروب: حنا مينا/حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992
114. محمد صابر عبيد: التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2012
– السيرة الذاتية الشعرية –قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية– عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2008
115. محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر–دراسة نقدية تحليلية– مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1994

116. محمد عباس نور الدين: التمويه في المجتمع العربي السلطوي/قراءة نفسية اجتماعية للعلاقة بالذات والآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000
117.محمد علي كندي:الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1،2003
118. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998
119. محمد معتصم : الشخصية والقول والحكي في لعبة النسيان لمحمد برادة – دراسة نصية تحليلية – مكتبة الرسالة، الدار البيضاء، ط 1، 1995
– المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004
120. محمود عبد الغني: تأنيث الاعتراف– سرد الـ"أنا" في الكتابة الذاتية النسائية العربية– دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2014
121. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987
122. مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر–دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة العربية– اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000
123. مكاوي سعيد: تغريدة البجعة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2008
124. مليكة مستظرف: جراح الروح والجسد، منشورات إكسون، القنيطرة، ط1، 1999
125.ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط 3، 1986
126. ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2،1987
127. نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية،2003
128. نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1985
129. نزيهة زاغر: التداخل السردي في المتن الحكائي –دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة و رواية في البحث عن الزمن الضائع– علي بن زيد للفنون المطبعية، بسكرة، ط1، 2010
130. نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الديني، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط 2، 1994
131. نصير عواد: إعادة إنتاج الحادثة، دراسة تطبيقية في الكتابة السيرذاتية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،2009
132. نضال أبو نزيه: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية(1885–2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004
133. هيثم حسين: الرواية والحياة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، مارس2013
134.والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر:حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الاسكندرية، 1998
135. واسيني الأعرج: ذاكرة الماء –محنة الجنون العاري– ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط 4، 2008
136. يحي إبراهيم عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1975
137. يمنى العيد: الرواية العربية –المتخيل وبنيته الفنية– دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1،2011
– تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 3،2010
–فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب،دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1،1998
138. يورغ–ديتر كوغل: أدباء أمام المحاكم، الأدب الممنوع عبر أربعة قرون، تر: سمير جريس وآخران، مؤسسة شرق–غرب للنشر، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2009
139. يوسف وغليسي: خطاب التأنيث –دراسة في الشعر النسوي الجزائري– جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013

ج. الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. محمد عبد الله آل سلطان الأسمري: الذاتية في شعر محمد عبد القادر فقيه، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 2001

2. منال بنت عبد العزيز العيسى: الذات المروية على لسان الأنا "دراسة في نماذج من الرواية العربية"، أطروحة دكتوراه ، كلية الدراسات العليا، جامعة الملك سعود، السعودية، 2010

د – المجلات والدوريات والصحف:

1. إبراهيم الحجري: فضيلة الفاروق/الأحداث لا تنضب مادامت الذاكرة بها جراح/ حوار، مجلة نزوى، العدد 78، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، 01 أفريل 2014
2. إحسان صادق سعيد: الزمان والمكان والشخصية في أدب غادة السمان القصصي، مجلة نزوى، العدد10، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، أبريل1997
3. أحمد الحارثي:قراءة محمد شكري،قراءة نصوصه، مجلة آفاق،العدد77، اتحاد كتاب المغرب،01 يناير 2010
4. أحمد حيزم: في مسألة الذات وأحوالها في ديوان البحتري، مجلة كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، السعودية.
5. أسامة غانم: هذيانات المخيلة في اكتشاف الجسد، مجلة الرقيم، العدد3، دار الرقيم، العراق، خريف2013
6. أمجد حسين: قراءة الرواية، صحيفة المدى، العدد3352، مؤسسة المدى للثقافة والإعلام والفنون، العراق، 02 ماي2015
7. حياة الياقوت: سيماهم في أسمائهم، مجلة البيان، العدد546، رابطة الأدباء الكويتيين، الكويت، يناير 2016
8. خليل الموسى: بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف العربي، العدد336، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، نيسان1999
9. راوية يحياوي: تعرية الأنساق في روايات فضيلة الفاروق(مزاج مراهقة وتاء الخجل واكتشاف الشهوة)، مجلة مقاربات، العدد21، المغرب، 01 يونيو 2015.
10. رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، مجلة ثقافات، العدد4، كلية الآداب، جامعة البحرين، خريف2002
11. زهير محمود عبيدات: قراءة في رواية "ذاكرة الماء"، مجلة المنارة، العدد01، مج12، الجامعة الهاشمية، الأردن، 2006
12. سلطان سعد القحطاني: التماس الفني بين السيرة والرواية، مجلة علامات، العدد65، مج17، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ماي 2008
13. شرف الدين ماجدولين: الرواية والمنفى وسؤال الغيرية–ذاكرة الماء لواسيني الأعرج– مجلة إبداع، العدد12، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ديسمبر 2000
14. عادل الدرغامي زايد: إشكالية النوع والتجنيس–السيرة الذاتية نموذجا– مجلة علامات، العدد65، مج17، النادي الثقافي بجدة، السعودية، ماي 2008
15. عبد العزيز بومسهولي: دون كيشوت في الفكر الفلسفي المعاصر، مجلة نزوى، العدد60، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، أكتوبر 2009
16. عبد الله أبو هيف:الإبداع والسلطة في الثقافة العربية،مجلة التراث العربي،العدد116،سوريا،1أكتوبر 2009
17. عبد المنعم الشنتوف: الهامش وتمثيلاته في المتن السردي لمليكة مستظرف، مجلة نزوى، العدد68، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، أكتوبر 2011
18. عبد الهادي صالحة: جان جاك روسو، تيار الرومانسية الجارف، صحيفة الثورة، العدد15195، الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، سورية، 2013/07/02
19. علال ركوك: فضاء الحمام المغربي–قراءة في بعض الطقوس والعادات– مجلة الثقافة الشعبية، العدد16، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة، البحرين، شتاء 2012
20. على القيم: دون كيشوت...مازال يعيش بيننا، مجلة المعرفة، العدد500، سوريا، 01 مايو 2005
21. على حرب: الخلق الروائي بين منجزه وعوائقه، مجلة نزوى، العدد57، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، يناير 2009
22. فضيلة الفاروق: التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة نزوى، العدد31، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، 01 أكتوبر 2002

23. مات ديلوكنتي : لماذا لا يمكن لـ"أنت" أن تتكلم، تر: خيري دومة، مجلة نزوى، العدد81، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، سلطنة عمان، 18 يناير 2015

24. محمد بدوي: أقنعة نجيب محفوظ-أفكار أولى حول كتابة الذات- مجلة ثقافات، العدد3، جامعة البحرين، يوليو2002

25.محمد عيسى:القراءة النفسية للنص الأدبي العربي،مجلة جامعة دمشق،العدد(1+2)،المجلد19،سورية2003

26. مصباحي الحبيب: الراوي والمنظور(قراءة خلافية)، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر،21أكتوبر 2009

هـ - أعمال الملتقيات والندوات:

1. حسن النعمي : الإبداع النسوي وقناع الكتابة-النص الموازي بوصفه قناعا- ورقة قدمت في ملتقى الحياة، سوق عكاظ، 2012

و- المراجع باللغة الأجنبية :

1-ARVISAIS Alexandra: « Le masque et la mascarade au féminin »,Spirale: arts.lettres. sciences humaines,n 240,Canada, 2012.

2-Charline PLUVINET:L'auteur déplacé dans la fiction : configurations,dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine,Thèse de Doctorat, Sciences de l'Homme et Société / Littératures, Université Rennes 2.France, 2009

3-Genette Gérard:seuils,éditions du seuil,Paris, 1987

4-Manuel A. Jordàn: « Le masque comme processus ironique. Les makishi du nord-ouest de la Zambie» Anthropologie et Sociétés, vol 17, n° 3, Université Laval,Canada, 1993

5 -Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert: les pseudonymes : « paravent derrière lequel se cachent des êtres méprisables » ou « mensonge qui ne fait de mal à personne». Voix et Images, vol 30, n1, Université du Québec à Montréal,Canada, 2004

6- Mounir Laouyen : L'AUTOFICTION : UNE RÉCEPTION PROBLÉMATIQUE, colloque99,Université Blaise Pascal, France,20l01l2000

7- Peter Melville Logan,and others: The Encyclopedia of the Novel, volume п, Wiley-Blackwell, 2011

8-Stéphanie Michineau: L'Autofiction dans l'oeuvre de Colette, Thèse Pour l'obtention du doctorat de littérature française, Université du Maine -France, 22 juin 2007

9- Véronique Labeille : Le silence dans le roman : un élément de monstration , paru dans Loxias, Loxias 18, 04 septembre 2007

10- Vincent Colonna: L'autofction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature, Linguistics.Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Doctorat de l'E. H.E.S.S.Paris,France ,1989.

ز- المواقع الالكترونية:

1 • عبد القادر رابحي : إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي(مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله)، مجلة أصوات الشمال، 8 نوفمبر 2009.

http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=6172. 2016 ديسمبر18

2 • الروائية مها حسن تحاور فضيلة الفاروق،2مارس2012

http://fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417 . 2015 سبتمبر7

3 • مروان ياسين الدليمي: اكتشاف الشهوة...رواية للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق-تشابك أزمنة السرد مابين المتخيل والواقع. 26جانفي2015.

http://www.alnaked-aliraqi.net/article/25702.php . 2016 ماي10

4 • خيرة بوعمرة / حوار مع الروائية فضيلة الفاروق. 15نوفمبر 2015

http://elhiwardz.com/national/32402. 16 فيفري 2016

5 • https://en.oxforddictionaries.com/definition/roman-à-clef

6 • http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/non-dit/54882

فهرس المجربات

فهرس الموضوعات

الإهداء

مقدمة.

مدخل : مفهوم الذّات وعلاقته بالسرد الروائي.

أولاً – مفهوم الذّات.....03

ثانيًا – تجليات الذّات في السرد الروائي.....09

ثالثًا – الرواية والتحليل النّصي 15

- **الفصل الأول : القناع في السّرد الروائي .**

أولاً – الأدب و القناع 21

ثانيًا – أقنعة السّرد الروائي 24

1. مفهوم القناع في الرواية 24
2. علامات التقنّع في الرواية 27
3. أسباب التقنّع الروائي.....65
4. حدود الاعتراف الأدبي مَا بين الشرق والغرب.....67

- **الفصل الثاني : تقنُّع الذّات المبدعة في الرواية العربية.**

أولاً – بين الرواية و السيرة الذاّتية / محاولةٌ لرصد موقع الذّات 71

ثانيًا – الذّات المقنّعة في الرواية العربية / نماذج.....86

ثالثًا – " تيمة الذّات " في السّرد النسائي.....108

رابعًا – القناعُ، وخرقُ " المسكوت عنه " في الرواية العربية 113

- **الفصل الثالث : التّناص الذّاتي المقنّع بين الروايات الثلاث**

أولاً– سيمياء العناوين/ والعناوين الفرعية.....126

ثانيًا–علاماتُ التقنّع خارج النَصِّية.....134

1/ الاسم المستعار على غلاف الروايات.....134

2/ مخاتلة الرواية وميثاق العمل السيري.....135

ثالثًا– علاماتُ الذّات المُقنَّعة داخل النّص.....136

1. التداخلات / التكرار بين الروايات الثلاث.....136
2. ثنائية (الواقع/ التخييل) في الخطاب الروائي لفضيلة الفاروق.....194

- **الفصل الرابع : القناع وحدود "المسكوت عنه" في الروايات الثلاث.**

أولاً – تمظهرات خرق " المسكوت عنه" 200

أ. مزاج مراهقة 201

ب. تاء الخجل.....208

ج. اكتشاف الشهوة.....215

ثانيًا – تَصميتُ السرّد في الروايات الثلاث.....226

خاتمة 234

قائمة المصادر والمراجع 237

فهرس المحتويات.....245

نسخ بحمد الله

ملخـــص:

تَمحْور البحث في هذه الأطروحة حول تمظهرات تَقنُّع الذَّات المبدِعة في متن النّصوص الروائيّة النسائية، من خلال التطبيق على روايات فضيلة الفاروق "مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة" أنموذجا، لِما تتضمّنه من تقاطعات ضمنيّة تَشِي بحضور الذَّات مُتخفيَّة داخل المتن الروائي عبر مجموعة من التّقنيات والاستراتيجيات السّرديّة التي تتعالق مع مضامين تُعبّر عن خصوصيّة إبداعيّة جزائريّة.

وكانت البداية بإبراز علامات التقنُّع خارج نصية (الاسم المستعار، مخاتلة الرواية)، ثم الولوج إلى داخل النصوص موضوع الدراسة لِرصد ملامح التّداخل من خلال بعض التيمات المكرّرة، تمَّ تحديثها بين الفينة والأخرى كونها فَرَضت باعتقادي نفسَها على الذات الروائية التي تقنَّعت باحترافية لطرق المسكوت عنه.

Résumé:

Dans la présente thèse, la recherche vise à mettre en exergue les manifestations du moi créateur resté invisible dans les textes narratifs écrits par des femmes, à travers un travail pratique sur les romans de Fadhila Al Farouq, « l'Humeur d'une Adolescente, La Couronne de la Pudeur, la Découverte de l'Envie » à titre d'exemples, pour ce qu'ils comportent comme croisements implicites faisant indication à la présence du moi invisible dans les romans à travers une panoplie de techniques et de stratégies narratives, qui se rejoignent dans des contenus reflétant une créativité algérienne singulière.

L'entame été par la mise en évidence des signes d'invisibilité extratextuels (alias, circonvolution du roman), pour se faufiler par la suite à l'intérieur des textes objet de l'étude à l'effet de relever les caractéristiques d'interférence à travers quelques thèmes répétés qui ont été mis à jour de temps à autre, imposée à notre avis par le moi du narrateur qui est resté invisible d'un professionnalisme brillant pour aborder des sujets tabous.

Abstract:

In this thesis, the research aims to highlight the manifestations of the creative self remained invisible in the narrative texts written by women, through a practical work on the novels of Fadhila Al Farouq, "The Mood of a Teenager, The Crown of Modesty, the Discovery of Envy "as examples, for what they entail as implicit crossings that indicate the presence of the invisible self in novels through a variety of techniques and narrative strategies, which come together in contents reflecting a singular Algerian creativity.

It occurs in the begining with highlighting of extratextual signs of invisibility (alias, circumvolution of the novel), to enter thereafter within the texts object of the study to raise the characteristics of interference through a few repeated themes that have been updated from time to time, imposed in our opinion by the self of the narrator who has remained invisible with a professional manner to tackle taboo topics.

ملخـــص:

تَمحْور البحث في هذه الأطروحة حول تمظهرات تَقنُّع الذَّات المبدِعة في متن النّصوص الروائيّة النسائية، من خلال التطبيق على روايات فضيلة الفاروق "مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة" أنموذجا، لِما تتضمّنه من تقاطعات ضمنيّة تَشِي بحضور الذَّات مُتخفيَّة داخل المتن الروائي عبر مجموعة من التّقنيات والاستراتيجيات السّرديّة التي تتعالق مع مضامين تُعبّر عن خصوصيّة إبداعيّة جزائريّة.

وكانت البداية بإبراز علامات التقنُّع خارج نصية (الاسم المستعار، مخاتلة الرواية)، ثم الولوج إلى داخل النصوص موضوع الدراسة لِرصد ملامح التّداخل من خلال بعض التيمات المكرّرة، تمَّ تحديثها بين الفينة والأخرى كونها فَرَضت باعتقادي نفسَها على الذات الروائية التي تقنَّعت باحترافية لطرق المسكوت عنه.

Résumé:

Dans la présente thèse, la recherche vise à mettre en exergue les manifestations du moi créateur resté invisible dans les textes narratifs écrits par des femmes, à travers un travail pratique sur les romans de Fadhila Al Farouq, « l'Humeur d'une Adolescente, La Couronne de la Pudeur, la Découverte de l'Envie » à titre d'exemples, pour ce qu'ils comportent comme croisements implicites faisant indication à la présence du moi invisible dans les romans à travers une panoplie de techniques et de stratégies narratives, qui se rejoignent dans des contenus reflétant une créativité algérienne singulière.

L'entame été par la mise en évidence des signes d'invisibilité extratextuels (alias, circonvolution du roman), pour se faufiler par la suite à l'intérieur des textes objet de l'étude à l'effet de relever les caractéristiques d'interférence à travers quelques thèmes répétés qui ont été mis à jour de temps à autre, imposée à notre avis par le moi du narrateur qui est resté invisible d'un professionnalisme brillant pour aborder des sujets tabous.

Abstract:

In this thesis, the research aims to highlight the manifestations of the creative self remained invisible in the narrative texts written by women, through a practical work on the novels of Fadhila Al Farouq, "The Mood of a Teenager, The Crown of Modesty, the Discovery of Envy "as examples, for what they entail as implicit crossings that indicate the presence of the invisible self in novels through a variety of techniques and narrative strategies, which come together in contents reflecting a singular Algerian creativity.

It occurs in the begining with highlighting of extratextual signs of invisibility (alias, circumvolution of the novel), to enter thereafter within the texts object of the study to raise the characteristics of interference through a few repeated themes that have been updated from time to time, imposed in our opinion by the self of the narrator who has remained invisible with a professional manner to tackle taboo topics.