

الأجناس الأدبية

بقاء في صراع أم صراع من أجل البقاء

أ. خديجة حامي

جامعة مولود معمري، تيزي وزو

Abstract:

Too many controversies surround the question of interference between literary genres in prose in general and narratives in particular. This issue is among the most prevalent preoccupations in poetics in that classifying genres and determining the nature of the relationship between them has always opened ways to debate. Therefore, analyzing the question of the interconnection of literary genres has become of great necessity in contemporary literary theory. Literary genres provide texts with qualities at the level of description, interpretation and value allowing the researcher to categorize and analyze these texts via their generic characteristics. Indeed, learning about the principles of each genre will help us to take into account the aesthetic and textual development of texts as well as the evolution of the artistic history. In this research, we have chosen to focus on the novel in order to investigate its generic traits. This is because the novel is the genre that most witnesses interrelation and is entwined with other genres and because it is more open to other genres. It is crucial to mention that the novel has always been intertwined with manifold genres has not drawn definite rules and principles to itself.

Key words: literary genre, the novel, feminist narratives, auto fiction.

تعد مسألة الأجناس الأدبية من المشاكل الأولى للشعرية منذ القديم وحتى الآن، فتجديد الأجناس وتعدادها ورصد العلاقات المشتركة بينها، لم يتوقف عن فتح باب الجدل، كما "تعتبر هذه المسألة حالياً متصلة بشكل عام بالنماذجية typologie البنيوية للخطابات؛ حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية" □. لذا فإن دراسة مسألة التعالق الأجناسي أصبحت ضرورة تقتضيها نظرية الأدب العاصرة، لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية وصفية وتفسيرية في تحليل

النصوص وتصنيفها ونمذجتها ودراستها، من خلال سماتها النمطية ومكوناتها النوعية وخصائصها التجنيسية، كما أن معرفة قواعد الجنس، تساعدنا على إدراك التطور الجمالي والفني والنصي، وتطور التاريخ الأدبي باختلاف تطور الأذواق وجماليات التقبل والتلقي.

لقد انصب اختيارنا في الدراسة على التركيز حول جنس الرواية وتتبع خصائصه الأجناسية، باعتبار الرواية من أكثر الأجناس الأدبية عرضة للتداخل الأجناسي، وذلك بحكم هشاشتها وانفتاحها على الأجناس الأخرى؛ إذ نجد من النقاد من يعتبرها "الجنس الأكثر تحرراً لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفكّ يجهز على الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته" ^{١٠}. وكان "ميخائيل باختين" يعتبر الرواية "جنينا، لم يكتمل بعد كجنس أدبي قائم بذاته (...). فهي الجنس الفريد والوحيد، الذي لم يتأصل ويتجذر، أي لم يكن قبل الكتابة والكتاب (...). إنها الوليد الذي فتح عينيه على تاريخنا الإنساني الجديد، ونشأ في رحمه، فتفاعل بكثافة مع قضايانا الحديثة، وبلورها بتفاصيل دقيقة، لكنه لم يستطع لحد الآن أن يجد لنفسه مكانا ثابتا بين الأجناس الأدبية الأخرى، التي تجهد لتساير الظروف والتحويلات العالمية الحالية، مما يحول دون ترصيص أرضية نظرية ثابتة لهذا الفن" ^{١١}. فالرواية ظلت باستمرار، جنسا أدبيا متقلقا يستعصي على الاستقرار، ذلك أن الرواية هي من الأجناس الأدبية القليلة، التي لم ترسم لنفسها بعد، قواعد فنية موحدة.

من هنا تتجلى هشاشة الجنس الروائي التي تجعل منه عرضة لذوبان حدوده في الأجناس الأخرى. ولهذا فقد أبان "باختين" العجز الكامل لنظرية الأدب حيال نمذجة الرواية، "ذلك أن تصنيفها لباقي الأنواع ظل واضحا ودقيقا يرومه الحفاظ على نقاء النوع، مهما انسكن بفعل تواتر العصور بتغيرات

عرضية لا تشرخ بنيته المحايثة، إلا أن الرواية تأبت دائماً على كل محاولة احتواء نظري، ذلك أن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد أي سمة ثابتة ومستقرة للرواية، دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام^{٢٤}. مما يعني أن عجز نظرية الأدب أمام ضبط حدود مستقرة للرواية أصبح واضحاً، لما لهذا الجنس الأدبي من تفرعات متشعبة تقضي على كل محاولة لقبولته داخل قاعدة نقدية صارمة. ولا يبتعد "خلدون الشمعة" عما ذهب إليه "باختين" حيث يعتبر أن "النزعة التجريبية في الأدب ظلت وثيقة الصلة بالرواية الأوروبية التي تجرب في مساحة من الامتلاء. كما أنها غير بعيدة عن الرواية العربية التي تجرب في مساحة من الفراغ. ولهذا فالتباين بين رواية وأخرى قد بلغ حداً أصبح معه من الصعوبة بمكان العثور على أساس نقدي ضابط يجمع بين المبدعات الفنية التي تصنف تحت عنوان "رواية" في سمط واحد يؤلف منظومة روائية متسقة أو شبه متسقة عبر العصور (...). فما هي حدود الرواية؟ (...). هل هي حقا قطعة نثر وصفي - كما يقول التعريف السائد - تتطوي على حبكة روائية تواشج بين شخصيات وحوادث ومشاهد وقعت أو ممكنة الوقوع؟"^{٢٥}. هذا ما يؤكد الحيرة الكبيرة التي وقع فيها النقاد والباحثون في محاولتهم لضبط حدود الرواية، وهذا ما يؤكد أيضاً أن التسليم بصفاء جنس أدبي معين ودراسته على هذا الأساس، لا يتعدى مجرد وهم سرعان ما يذوب مع عملية القراءة، ويتأكد مع تكرار هذه العملية، باعتبار أن النص الأدبي - بمفهوم رولان بارت - لا يستقيم على دلالة واحدة، بل يبقى دائماً مفتوحاً على تعدد الدلالات بتعدد القراءات.

لقد دحض "تودوروف" مقولة الأجناس الأدبية بطريقة ملفتة للنظر، إذ يعتقد أنه لم يعد هناك وجود للأجناس الأدبية أصلاً، وأن الحديث عن انتماء نص أ إلى جنس ب، كلام لم يعد منه طائل في وقتنا الحاضر، لأن النصوص قد فككت الأجناس وداست عليها. وقد تأثر "تودوروف" كثيراً في هذا المسعى،

بآراء "موريس بلانشو"، التي هي آراء جريئة جرأة غير عادية، ولا يمكن لغيره أن يفكر مجرد التفكير فيها. ومنها قوله في أحد الكتاب: "تلقَى، مثله مثل الكثيرين من الكتاب الآخرين في عصرنا، ذلك الضغط العنيف من الأدب، الذي لم يعد يطبق التمييز بين الأجناس ويريد تحطيم الحدود" □. ف "موريس بلانشو" يعتبر أن قواعد الجنس الأدبي هي بمثابة القيد الذي يعيق عن الإبداع؛ فالكاتب بحاجة إلى مساحة أوسع حتى يتحرك فيها بكل حرية، وليس إلى حيز صغير يحد من طاقاته الإبداعية، ويرغمه على السير تحت نموذج مرسوم مسبقاً.

بالنسبة لـ "تودوروف" فإن جذور هذه الفكرة تعود إلى بداية القرن التاسع عشر مع الأزمة الرومانسية، وباعتبار "بلانشو" واحداً من الرومانسيين الألمان، فقد وجدت هذه الأخيرة خير ناطق باسمها حيث يقول "تودوروف" مستدلاً بآراء "بلانشو" ما يلي: "لا وجود اليوم لأي وسيط بين النتاج الأدبي الخاص والمنفرد، وبين الأدب بكامله، جنساً نهائياً. لا وجود لذلك، لأن تطور الأدب الحديث يقوم، إذا ما توخينا الدقة، على أن نصنع من كل نتاج أدبي استفهاماً حول كيان الأدب نفسه. فلنقرأ مجدداً هذه السطور البليغة: "إنما الأهمية للكتاب وحده، على ما هو عليه، بعيداً عن الأجناس وخارج حدود العناوين، من نثر وشعر ورواية وتوثيق، التي يرفض أن ينضوي تحت لوائها منكرها عليها سلطة تثبيت مكانه وتحديد شكله. لم يعد الكتاب ينتمي إلى جنس، فكل كتاب ينتسب إلى الأدب وحده، حتى كأن الأدب يقبض بشكل مسبق وشامل على الأسرار والصيغ التي من شأنها وحدها أن تمنح ما يكتب، حقيقته كتاباً، إذن سيجري كل شيء وكأن الأجناس تبددت، فتأكدت حقيقة الأدب وحيداً، وتآلق بمفرده في الضياء الغامض الذي أشاعه ليرده إليه كل إبداع أدبي، وقد ضاعفه وكأن هنالك جوهرًا للأدب" (...). ونقرأ أيضاً: "أما الواقع الذي لم يعد للأشكال

والأجناس بموجبه من دلالة حقيقية، حتى ليغدو من العبث التساؤل إن كانت "صحوة فينيغانس" تنتمي إلى النثر أم لا، وإلى فن يدعى الروائي، فيدل على ذلك العمل العميق للأدب الساعي إلى الوضوح في جوهره، فيما هو يهدم التمايزات والحدود"^{٢١}.

تبدو عبارات "بلانشو" قوية وصريحة في إعلانها عن عدم جدوى الحدود التي تقيمها الأجناس، بما أن السلطة الأولى والأخيرة تعود إلى النص الذي يصنع إطاره الأجناسي لوحده، لأن الأجناس على رأي "جون ماري شيفر" متعلقة أكثر بمقولة نظرية مثالية يصعب تطبيقها على النصوص التي تحتل الواقع والأرضية، ولهذا يقول: "... لكنها - على الأقل في رأيي - ليس لها موضوع حقيقي، ذلك لسبب بسيط هو كونها مؤسسة على مصادرتين سطحييتين وغير متلائمتين في الآن نفسه: النص بوصفه معادلا لشيء ملموس، والجنس بوصفه خارجانية متعالية (أو - في حالة النظريات الإسمانية - خارجانية مزيفة، أي، في الواقع، عدم مطلق)"^{٢٢}. ف "جون ماري شيفر" يرى في مقولة الأجناس الأدبية تزييفا لا يمكن تجسيده على النصوص، لأنها تمثل النظري والمثالي، في حين تمثل النصوص التطبيقي والواقعي.

غير أن "تودوروف" ينفي أن تكون النصوص، مع هذا، معدمة للجنس الأدبي، أو مقصية له من الوجود، فهو يعتبر أن هذه العملية (الانفلات من الجنس) هي من تدفع بالأجناس الأدبية إلى الأمام نحو التطور والتقدم؛ فمخالفة القاعدة، برأيه، هو ما يؤدي إلى حياتها. والفكرة نفسها نجدها عند "موريس بلانشو"، حيث يقول: "... إن كان "جويس" قد قام حقا بتحطيم الشكل الروائي فجعله زائفاً، فقد دفع أيضا، إلى الإحساس بأن ذلك الشكل قد لا يحيا إلا عبر انحرافاته. ولئن تطور، فلن يكون وهو ولد غيلانا، وأعمالا شوهاء، لا قانون لها ولا ناظم، بل وهو يستثير استثناءات له فقط، تشكل قانونا

وتلغيه في الوقت نفسه (...). ولنضع في حسابنا، كلما جرى بلوغ الحد في تلك الأعمال الاستثنائية، أن الاستثناء وحده هو الذي يعلن لنا ذلك "القانون"، وأنه يمثل حياله الانحراف الوحيد والضروري. يجري كل شيء إذن، في الأدب الروائي، وربما في كل أدب، كأننا لا نستطيع التعرف البتة على القاعدة إلا عبر الاستثناء الذي يلغيها: فالقاعدة، أو تحديدا المركز الذي يشكل العمل الموثوق تأكيد اللاموثوق والتظاهرة التدميرية مسبقا، والحضور الآني فالمنفي لاحقا"□.

يستوقفنا في مقولة "بلانشو" عن الأجناس الأدبية، تغييبه لمصطلح "جنس" واستبداله بمصطلحات أخرى مجاورة من أجل تأدية المعنى نفسه، وهي (الشكل، القانون، الأدب، القاعدة، المركز)، وما استثارت "بلانشو" لهذه المصطلحات، إلا بغية تأكيد على فكرة انحسار الجنس الأدبي، وأن الغلبة تكون للنص وللأدب الذي يخلق الجنس وليس العكس، وهو ما ذهب إليه "تودوروف" نفسه حين قال: "ليس العمل هو الذي يستلزم بالضرورة قاعدة كي يشكل استثناء، بل إن هذا العمل يغدو بدوره قاعدة، بفضل رواجه في المكتبات واهتمام النقاد"□□. فالنص الأدبي يحمل من المرونة ما يمكنه من خلق قاعدة خاصة به، وبالتالي التحول إلى جنس أدبي جديد. وهي الفكرة التي يثيرها "جون ماري شيفر" عندما ذهب إلى أن النص الأدبي لا يمكن أن يكون إعادة للنصوص التي سبقتها من نفس الجنس، إلا في حالات نادرة، لأن النص يستعين بآليات الجنس الأدبي كاستعانتة بآليات الإبداع الأخرى، وعليه فهو ينتج نصا مخالفا للنصوص التي سبقتها، وللتوضيح فهو يقول: "إن المكون الأجناسي لنص ما، لا يكون أبدا (باستثناء حالات جد نادرة) مجرد نظير للنموذج الأجناسي المكون بواسطة طبقة النصوص (المفترض أنها سابقة) التي ينتمي النص إلى سلالتها. وبعكس ذلك فبالنسبة إلى كل نص في طور إنشائه، يكون النموذج

الأجناسي "مادة أولية" من بين أخرى يشتغل عليها. ذلك ما أسميه أعلاه، المظهر الحركي للأجناسية باعتبارها وظيفة نصية"^{□□}. فالنص الأدبي لا يمكن أن يكون وليد جنس أدبي معين، لأن النص قد يتجاوز قواعد الجنس، ليصبح هذا الأخير مجرد آلية لاشتغال النص، كباقي الآليات التي يعتمدها المبدع أثناء الكتابة.

كما يجد بعض المبدعين لذة كبيرة في تصادم الأجناس الأدبية، والتباس الحدود على القارئ، حيث أشار "برغونزي" في كتابه "وضع الرواية" إلى شكوى الروائية الأمريكية "سوزان سونتاج" من رجعية الرواية المعاصرة بالمقارنة مع ما أحرزته أشكال الفن الأخرى. فهي تطالب برواية غامضة وملغزة ومثيرة وغير عادية. وقد فلسف "مارشال ماكلوهان" في كتابيه "منظومة غوتبرغ" و"اللغة والقصة"، آفاق الرواية الجديدة في محاولتها بلورة هذا المطلب"^{□□}. فالتباس الحدود بين الرواية والأجناس الأخرى هو ما يجسد بالنسبة لـ "سوزان سونتاج" تميزها وتقنياتها العالية.

إن الرواية باعتبارها جنسا أدبيا مفتوحا، فهي قابلة لاحتواء كل أنواع الخطاب الأخرى، خاصة منها السيرة الذاتية التي تقترب بنيتها وبنية الرواية. من هنا يغدو الإلحاح على ضبط التعارض بين الرواية والسيرة الذاتية، من منظور التجنيس الأدبي، إشكالية زائفة ما دامت العناصر السير ذاتية تستثمر في تشابك مع التخيل، وفق علاقة ملتبسة تفتح المجال واسعا أمام صدق المحكي. فالسيرة الذاتية كما يقول "إدموند عمران المليح" تعني أيضا "صيورة الذات، تيار الوعي الذي يتحدث عنه الفلاسفة، الديمومة المعيشة فعليا بدون الانقطاع الناجم عن تدخل خارجي يتمثل في اللغة، وإذن الكتابة بمعنى ما، وتعني أيضا الامتلاك والنظرة الخارجية التي تجمد وتؤول إلى خيانة الأشياء"^{□□}. ففوق السيرة الذاتية في شبك التخيل هي الإشكالية التي أرغمت "فليب لوجون" على

توسيع نطاق "الميثاق السير ذاتي" إلى "فضاء سير ذاتي" يشمل "الميثاق الاستيهامي"، ويدعو القارئ إلى قراءة المحكي المتخيل على أسس سير ذاتية. لقد قسم الباحث "عبد الدايم" السيرة الذاتية إلى نوعين أو قسمين كبيرين، وهما الترجمة الذاتية المباشرة، وتتضمن التطرق الصريح إلى الحياة الخاصة للمؤلف، والترجمة الذاتية غير المباشرة، وأدرج ضمنها خاصة ما أسماه بالترجمة الذاتية الروائية المعتمدة على حياة المؤلف اعتمادا ضمنيا، بحيث لا تستخلص "وجوه التتابع بين الحياتين المروية والواقعية إلا من خلال أوجه الشبه الخارجية التي يعقدها الناقد بين الوقائع النصية والوقائع المعيشة"[□]. وبما أن هذه الكتابات لا تقوم بالتعبير عن الحياة الخاصة للمؤلف تعبيراً صريحاً، فقد انتهت "عبد الدايم" في آخر المطاف إلى تصنيفها ضمن "الروايات"، أو أقرب إلى الجنس الروائي منها إلى الجنس السير ذاتي، لذلك فإن موقعها الأجناسي عنده ظل موقعا قلقا مضطربا، فهي مرة نصوص تدخل في جنس "الترجمة الذاتية"، ومرة أخرى تلحق بجنس الرواية وتنتهي إليه.

يعتقد الدكتور "محمد أمنصور"، أن فكرة التجنيس المختلط هي حصيلة مواجهة بين نوعين من الأجناس، لا بد أن يكون أحدهما أسبق من الآخر: "إن الخليط لا يكون موجودا إلا حينما نتخذ موقعا ضمن أطراف الجنس الأقدم، إن كل تطور منظور إليه من الماضي، يصبح انحطاطا. إلا أنه بمجرد ما يفرض هذا الخليط نفسه بوصفه معيارا أدبيا، ندخل إلى نسق جديد؛ حيث يمثل مثلا، جنس التراجيكوميديا"[□]. وهكذا فإن "محمد أمنصور" يقر باستحالة صفاء النوع الروائي، وذلك بسبب اختراق النوع السير ذاتي له، لذا فهو يعتبر ذلك "انحرافا وخرقا للجنس، ينتج عنه جنس مزدوج أو مختلط. إنه ضرب من المواجهة بين نسق الرواية ونسق السيرة الذاتية، سيفرض نفسه بوصفه معيارا يمكن أن نصلح على تسميته بنسق "الرواية السيرية"^{□□}. فالناقد يفترض نسقا جديدا

ينحرف عن نموذج الرواية، كما يخترق معايير السيرة الذاتية وفق التحديدات التي تقترحها نظرية الأنواع الأدبية ضمن الثقافة الغربية.

لقد جعلت هذه العلاقة الوثيقة التي تربط الرواية بالسيرة الذاتية، "ألان روب غراييه" أحد أبرز ممثلي الرواية الفرنسية الحديثة القائمة على نظرية موت المؤلف وتحاشي أي أثر شخصي في العمل الأدبي. في حوار أجرته معه "مجلة الكرمل"، ينكر كل ما قيل عن حكاية موت المؤلف والرواية الجديدة، وقال إن الأمر لا يعدو كونه خدعة سببها "رولان بارت" وشارك هو نفسه فيها. ويتابع قائلاً إنه لم يكتب يوماً إلا عن نفسه. حتى أشهر رواياته "الغيرة" التي كانت مادة للنقاد الحداثيين، يقول عنها، إن البيت الموصوف بدقة هو نفسه - إلى حد ما - ذلك البيت الذي سكنته في "فورد دو فرانس"، والرواية كلها تجربة حقيقية. لكنني كنت الجار لا الزوج ^{له}. فالعناصر السير ذاتية تغدو بهذا المعنى حتمية تفرض نفسها على الكاتب، فلا تترك له مجال الانفراد بالتخييل، إلا وكانت هي المحرك الأساسي للأحداث.

إن مثل هذه التقلقات والتداخلات الأجناسية، تجعل من "خلدون الشمعة" يطرح مجموعة تساؤلات تتعلق بمستقبل الرواية التي يبدو أنها تسير في طريق مجهول، ولذلك فقد اتجه نحو النقد المعاصر الأمريكي والأوروبي ليتوصل إلى حل لهذا الإشكال. وعليه فهو يذهب إلى أن هذا النقد، بأشكاله المختلفة، يعتبر أن المرحلة الراهنة للرواية، هي مرحلة "ما بعد الرواية". "ففي حين يتحدث "برنارد برغونزي" عما يدعوه "بالرواية اللاروائية" أو "الرواية التي لم تعد رواية"، يقدم "ج. أس. فريزر" صورة كلية" متهتكة أو متشائمة لعلاقة الكاتب المعاصر بعالمه، ويطلق "جورج شتاينر" اسم "الجنس الفيثاغورثي" على الجنس الأدبي الذي أعقب الرواية، ويكتب ألان "روب غرييه" قائلاً: "لا نستطيع بعد الآن أن نؤمن بالحقائق الثابتة التي لا تتبدل والتي قدمت إلينا باسم النظام الإلهي للأشياء

أولاً، ثم النظام العقلاني للقرن التاسع عشر، إن أملنا كله معقود على الإنسان. فبواسطة الأشكال التي يخلقها الإنسان فقط يمكن أن نسترجع المعنى إلى العالم^{□□}. فالإنسان الذي وضع الأجناس الأدبية، من حقه أن يدحضها ويدخلها في بعضها من أجل إنتاج نسق آخر مغاير.

يتوضح لنا مما سبق، أن الجنس الروائي لم يعد جنساً روائياً بالمعنى المتعاقد للمصطلح، ففي الوقت الذي تظهر على ظهر الغلاف كلمة "رواية"، سرعان ما تدحض هذه المسلمة، لتتفي الرواية روائيتها من داخلها، وتشكل نمطاً خاصاً بها، وعليه يرى "جون ماري شفر" أن "العصر ما بعد القديم - يتميز بهيمنة الذاتية على الموضوعية - وتبعاً لذلك بهيمنة الآثار الفردية على المبادئ الأجناسية"^{□□}. مما يدخل القارئ في مجموعة من التساؤلات التي تملأ ذهنه بعلامات الاستفهام، قد تجد جواباً مقنعاً عنها في الدراسة التي أقامها "سيرج دوبروفسكي" Serge Doubrovsky عن التخيل الذاتي.

• التخيل الذاتي auto-fiction:

إن مقولة التخيل الذاتي التي جاء بها "دوبروفسكي"، يركز فيها صاحبها على جانب أساسي، يتعلق بإضفاء التخيل على الذات في العمل الفني، أو بعبارة أخرى "سينكب على دراسة مختلف الأشكال والصيغ التلفضية والتداولية التي تسعف الكاتب على توسيع الهوية بينه وبين ذاته، والتعامل معها كما لو كانت طرفاً مخالفاً له"^{□□}. وفي هذه العملية الإبداعية، يخلق الكاتب لدى القارئ انطباعاً يفرضي إلى أن ما يحكيه لا يمت بأية صلة إلى ذاته.

ما زال التخيل الذاتي مفهوماً مستعصياً ومجهولاً عند الجمهور القارئ، ويرجع الفضل في اكتشافه إلى "سيرج دوبروفسكي" في روايته الابن/الخيوط سنة 1977، كما سبق له أن خصص دراستين للتوسع في المفهوم وتحديد سماته العامة. ولقد ساعد المفهوم الذي جاء به الباحث من تخليص الأدب من تكاثر

المصطلحات التي تتجه في نفس المسعى، ومن بينها نذكر: الرواية السيرذاتية، والسيرة - الرواية، والسيرة الذاتية الاستيهامية، والسيرة الذاتية المتوهمة، والرواية المرأة، والتخييل - الحصيلة، ورواية المغامرات الشخصية ... وغيرها.

لقد حدد "دوبروفسكي" المفهوم العام للتخييل الذاتي في مجموعة من السمات العامة، أجملها "محمد الداوي" في أربعة نقاط، سوف نتطرق إليها فيما يلي بالتحليل، محاولين أثناء ذلك التطبيق على واحدة من رائدات السرد النسائي في الجزائر، وهي الكاتبة الروائية "فضيلة الفاروق"، مركزين في إبداعها على ثلاث روايات هي: "مزاج مراهقة، وتاء الخجل، واكتشاف الشهوة"، وذلك باعتبار السرد النسائي خير أنموذج يمكن أن يجسد التداخل الأجناسي بين الرواية السيرة الذاتية، ومن أجل تقريب نظرية التخييل الذاتي من القارئ أكثر، وجعله يتتبع مدى تطابق بنية هذه الروايات مع التصنيف الذي جاء به "دوبروفسكي": □^١

أ - **سمة تخيلية:** إذا كانت السيرة الذاتية تعنى بحياة العظماء، فإن التخييل الذاتي يهتم بحياة الناس العاديين، وهو ما نجده في روايات "فضيلة الفاروق" أين يدور الحديث حول حياة فتاة من عامة الناس (لويزا، خالدة، باني) ولدت في "أريس" في قرية صغيرة في الشرق الجزائري، وتابعت حياتها كأي أنثى تعاني من ظلم واستبداد العائلة والمجتمع.

ب - **سمة موضوعاتية:** يتقاطع التخييل الذاتي مع باقي أشكال الكتابة عن الذات في كونه يسرد الحياة الحقيقية لصاحبه، لكنه يتميز عنها بانزياحه عن السجل المرجعي، أين يغيب التطابق بين اسم المؤلف والسارد/الشخصية داخل العمل. ونحن نصطدم بهذه المفارقة في أعمال "فضيلة الفاروق" الثلاثة، أين وجدنا خلافاً في اسم العلم الدال على المؤلفة، على الرغم من تشابه أحداث

الروايات مع بعضها، وتشابها كلها مع الحياة الحقيقية للمؤلفة حد التطابق. وهذا ما يدخل روايات "فضيلة الفاروق" مرة أخرى في نطاق التخيل الذاتي.

ج - سمة شكلية: يعتمد التخيل الذاتي بطريقة ملفتة بالمحسنات البديعية (الجناس، والسجع، والتشاكل الصوتي). وهي كلها سمات تعج بها نصوص "فضيلة الفاروق" ويمكن أن نذكر منها: "منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... منذ الإرهاب، كل شيء عني كان تاءً للخجل،

كل شيء عنهن كان تاءً للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن (...)

منذ القدم،

منذ الجوارى والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهن ... إلي أنا، لا شيء تغير سوى وسائل القمع انتهاك كرامة

النساء" بربير

هو تشاكل صوتي نجده في مطلع رواية "تاء الخجل"، تعبر من خلاله الكاتبة عن حجم معاناة المرأة في مجتمع متخلف كالمجتمع الجزائري، وعن مدى تجذر هذه الظاهرة في التاريخ، مستخدمة مجموعة من الكلمات والجمال، التي تحمل تناغما صوتيا وشكليا يقع بلطف على السمع والبصر في آن، مخففا بذلك من عمق الجرح النسوي. ومن السجع نجد: " (...) هل هذه قصتي أم قصة

"توفيق عبد الجليل"؟ هل هذه محنتي أم محنته؟ أسئلتني أم أسئلته؟ (...) "ترجم". هذا ما نقرأه في مطلع رواية "مزاج مراهقة". وربما تأثر الكاتبة هذه الاستهلالات، لتجذب القارئ نحو مواصلة القراءة، وتدخله عالم الرواية دخولا جميلا.

د - سمة جنسية: ملأ التخيل الذاتي الخانة الفارغة من جدول "فليب لوجون" ^{١٤}؛ حيث أصبح الكاتب، بمقتضاها، شخصية خيالية على الرغم من تناول النص سيرته الذاتية.

ومن "فانسون كولونا Vincent Colona" استلهم "دوبروفسكي" المعايير التي حصر في إطارها مجال التخيل الذاتي وضبطه كالتالي ^{١٥}:

أ - المراسم الاسمية: حل "كولونا" مختلف الألاعيب التي يلجأ إليها الكاتب نتيجة لضعفه. ومنها استعانه بأسماء مستعارة، وبألقاب وكنى غير معروفة. وخير ما يجسد ذلك في روايات "فضيلة الفاروق" هو شخصية "يوسف عبد الجليل" التي تمثل كاتباً وصحفيًا معروفًا في كل الوطن العربي، هذا إضافة إلى مشاركته في الثورة التحريرية الجزائرية إلى جانب كبار رموزها أمثال "هوارى بومدين" و"محمد بوضياف"؛ ولهذا تقول "لويزا" وهي تحدثنا عنه: "مدّ يده، صافحنا، ظلت لمسة يده مستقرة في يدي، دفؤه، رائحته، تاريخ يده التي صافحت الرؤساء والوزراء والشخصيات والفقراء، ولامست السلاح والورق والأميرات (...) "^{١٦}". إلا أننا في الواقع لا نعثر على شخصية "يوسف عبد الجليل" الشهيرة، وهذا يعني أن الكاتبة قد استخدمت اسما مستعاراً له، أو كنية غير معروفة حتى تخفي هويته الحقيقية.

ب - المراسم الجهمية التخيلية: يبين "كولونا" في هذا المعيار كيف يمكن للكاتب أن ينفصل عن سيرته الذاتية إلى حد يجعل القارئ يتوهم بأنه مجرد ضرب من الخيال. وذلك عن طريق تخليه عن الميثاق الأتوبيوغرافي وتبنيه

للميثاق الروائي. وهو ما نقرؤه على ظهر كل غلاف من مؤلفات "فضيلة الفاروق" الثلاث.

ج - الخطاب الخيالي: ويقوم أساساً على الازدواج المضاعف: تخيل القصة وتخيل الخطاب، بمعنى زيادة على إضفاء الحوادث التخيلية على محكي القصة، يلجأ المؤلف إلى اعتماد طريقة خاصة في سرد القصة، الهدف منها هو التشويش على القارئ حتى لا يعود يميز بين الخيال والحقيقة في النص. ومثل هذه التلاعبات السردية نجدها في روايتي "تاء الخجل" و"اكتشاف الشهوة" بشكل ملفت، حيث مضت "فضيلة الفاروق" بعيداً في مسألة اللعب بالأحداث والكلمات والمواراة وراءها، إلى حد يجعل القارئ يبحث عن ملامح الأحداث والشخصيات في نسيج النص وسياقه، فيستعصي عليه ذلك. ويظهر هذا التعقيد في أوجهه، في الجزء الأخير من رواية "تاء الخجل" حين تقول "خالدة" البطلة/الساردة: "أتعبتني "خالدي" (خالدة النص)، ركضت خلفها حتى زقاق "رحبة الصوف". توقفت 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، فتحت مظلتها وحين خرجت صديقتها من المدرسة غادرتا الزقاق (...) كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطلاي غير قسنطينية، قسنطينية مخادعة، وتتلذذ بالأم العشاق (...) كان يجب علي "خالدي" أن تكون من "القاله"، كان يجب ألا تكون مثقفة، أن تكون بسيطة في كل تفاصيل حياتها كبساطة "القاله" (...) قلبت الصفحة... وكتبت عن لقاء محتمل بينهما في ساحة "العقيد عميروش" لكنها دلفت هي وصديقتها إلى النفق الأرضي، فيما سارع هو الخطى نحو مديرية التربية والثقافة، كان صديقه في انتظاره (...) تعبت من نصي، هناك شيء في اللاوعي عندي يعبث بالعلاقة بين بطلي، هناك شيء ما يشبه سوء

الطالع يلاحقهما معا. هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضا يلاحقني أنا،
ويلاحق نصر الدين (الأصل)"^{٣١} بر.

يظهر لنا جليا من خلال المقاطع السردية المذكورة تلك التداخلات المكثفة التي تموّه القراءة وتجعل القارئ يتوه في حلقات حلزونية تمنعه من اختراق مباشر لحثثيات السرد وتدفعه إلى التأويل والانفتاح على جميع الاحتمالات. فبعدها كانت "فضيلة الفاروق" تحكي على لسان الساردة قصة "خالدة" التي هي البطلة/الساردة و"نصر الدين"، فجأة يجد القارئ نفسه أمام "خالدة" ثانية و"نصر الدين" ثان، يجسدان بطلي قصة "خالدة" الأولى ويتحركان على صفحات روايتها المتضمنة داخل الرواية الرئيسية، فتسعى "خالدة" الأولى أن تجمع بينهما بشتى الطرق، وبعد فشل كل محاولاتها، تستسلم للواقع وتتأكد أن القدر أقوى من عالمها المتخيل، فتتبنى لو أنها اختارت مدينة "القالة" لأبطالها بدلا من "قسطنطينة" التي هي مدينتها الحقيقية ومسرح أبطال رواية "فضيلة الفاروق"، كما أنها المدينة التي عاشت فيها هذه الأخيرة.

فهذا التداخل المعقد بين المؤلفة والساردة وشخصيات الرواية، يضع القارئ في حيرة ويدفعه إلى تساؤلات عديدة، في محاولة لإيجاد الحدود الفاصلة بين هذه العناصر المتشابكة.

ومثل هذا التأزم في رواية الأحداث، نعثر في رواية "اكتشاف الشهوة" على مفارقة محيرة، يمكن أن نكتشفها من خلال هذا التحليل:

"باني" البطلة/الساردة للرواية، والتي سافرت إلى فرنسا بعد زواجها من "مود"، فتعيش هناك مغامرات عشقية عديدة وتتعرف على شخصيات مختلفة، تتطلق من زوجها بعد فترة وتعود إلى قسطنطينة. لكنها تجد نفسها في مستشفى الأمراض العقلية بعد غيبوبة دامت لثلاث سنوات إثر حادث انهيار المنزل بسبب الحملة التي أصابت الوطن سنة 2001. غير أن هذه الحقائق سرعان ما تتلاشى

بعد تأكيد الطبيب لها أنها لم تزر فرنسا قط، ولم تتعرف على تلك الشخصيات إلا في أحلامها التي كانت تعيشها أثناء الغيبوبة، والحقيقة أنها كانت تعيش حياة مختلفة تماما: "سنة من المعاناة مع "مود ... لم تكن سوى وهم، قصة حب في بدايتها مع "توفيق" لم تكن سوى وهم، "إيس ... ومعبري نحو الشهوة، كان وهما 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 غيبوتي، وحولوا سكينتي المرضية إلى أيام صاخبة" ^ب. لكن القارئ الذي يرضخ لهذه الحقيقة الجديدة والغير منتظرة، سرعان ما تختلط عليه الأمور مرة أخرى، ويحتار لما يقرأ من أحداث تمزج بين المعقول واللامعقول، وذلك حينما تكتشف "باني" أنها أستاذة لكن الذكرة قد مسحت ذلك، وأنها قد نشرت كتابا أو مجموعة كتب آخرها بعنوان "اكتشاف الشهوة" وهو يباع في المكتبات: "أمام مكتبة La SNED استوفقتني فتاة محجبة.

- أستاذة "باني" هل تسمحين لي بدقيقة؟
- طبعا (قلت لها وأنا بعد لا أعرف سببا لتتاديني أستاذة).
- أريد أن تدخلني معي إلى المكتبة، سأشتري كتابك لتوقعيه لي ...
- أي كتاب؟ (سألته).
- "اكتشاف الشهوة" كتابك الأخير.

كان من السخيف أن أسألها كم كتابا لدي ما دمت قد حددت كتابي الأخير، وكيف نشر هذا الكتاب، وكيف لم أعرف من أحد من المحيطين بي أنني كاتبة (...)" ^ب. ففي هذا المقطع نعر على التلاعب نفسه الذي وجدناه في رواية "تاء الخجل" وهو تضمين رواية داخل رواية، أو تضمين الرواية نفسها في

داخلها، وهو ما يجعل مسافة بين الواقعي والخيالي، بل يميل إلى الخيالي أكثر من الواقعي، إذ لا يمكن التنبؤ بأحداث ستحصل بعد نشر كتاب لم تنته الكاتبة من تأليفه بعد.

مثل هذه الحالات المعقدة هي التي يعتبرها "أمبرتو إيكو" قمة في الأدب والأدبية؛ حيث شبه الرواية بغابة كثيفة تضلل زائرها إذا ما حاول اكتشاف خباياها واختار الطرق الفرعية المتشعبة التي تتيحها له النزهة. أما إذا اختار الزائر أسهل الطرق وأقربها إلى خارج الغابة، فإن الزيارة تصبح أقصر والمتعة أقل، ولذلك فهو يقول: "وكذلك الشأن بالنسبة للرواية. فالرواية قد تسلم مفاتيح دروبها بسهولة (النص المنقري بلغة بارث)، وتلك هي حالة الغابة البسيطة التي يشقها سبيل واحد يجمع أطرافها ويهدي الزائر إلى المنفذ الصحيح. وقد تتمتع وتستعصي على الضبط، وتتصب لقارئها الأفخاخ والمتاريس والكمائن، وتلك هي حالة الغابة اللفة، وحالة الأدغال التي يتيه داخلها الزائر ويضل سبيله وقد لا يخرج منها أبدا"^{٢٦}. فالقراءة المتأنية تمنح صاحبها فرصة لفتح المنغلق وبسط المستعصي، وبالتالي إعطاء نكهة مختلفة للقراءة.

ومن خلال كل هذا، يصبح دور القارئ فعالا من الدرجة الأولى؛ إذ هو من يعمل على إظهار تلك التقنيات عن طريق التغلغل داخل أفكار المؤلف عبر الكلمات والتراكيب وعبر النسق الكلي للنص الروائي أو كما يقول "إيكو" من خلال "تحيين المضمرة والكامن والمبهم والغامض والمسكوت عنه. فالقارئ ليس مدعوا إلى قراءة الرواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب، إنه مطالب أيضا وأساسا بالكشف عن استراتيجيات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخيلي الذي يعج بالحقائق والأوهام، وتحديد موقعه داخلها، فهذه الاستراتيجيات ذاتها لا تبنى خارج الذات التي تستهلك النص وتستوعب دلالاته"^{٢٧}. فـ"أمبرتو إيكو" يدعو القارئ لأن يشارك المؤلف في مغامراته

الحكاية؛ لأن هذا الأخير إنما يتوجه بتمويهاته أولاً وأخيراً إلى القارئ الذي يتوجب عليه فعل التأويل. وفي حالة التخيل الذاتي يلجأ المؤلف إلى هذا الدوران اللغوي لسببين: أولهما، وهو غاية الأدب التي تتمثل في دعوة القارئ إلى قراءة مغايرة ومشوقة وملفتة للانتباه. وثانيهما، إبعاد القارئ عن البعد المرجعي، بعد أن تمت دعوته ضمناً إلى تبنيه أثناء عملية القراءة.

من بعد هذا التحليل، لا يسعنا سوى الإقرار بتوفر جميع عناصر التخيل الذاتي في روايات "فضيلة الفاروق"، وبالتالي التأكيد على البعد السير ذاتي فيها. مما يعني أن روايات "فضيلة الفاروق" تتناسب إلى حد كبير مع ما جاء به "دوبروفسكي" عن التخيل الذاتي. ولكن، هل يمكن إعطاء هذا الأخير سمة الجنس الأدبي المكتمل؟

يرفض "فانسون كولونا" أن يعطي التخيل الذاتي صفة الجنس الأدبي المستقل، لأنه حسب رأيه، لم يحض بالقدر اللازم من التلقي، وظل لمدة من الزمن نوعاً مهماً من الكتابة، ولم تستنتج قواعده بعد. فهو إذن، "شكل من التخيل، ظل لمدة طويلة مجرداً من التلقي، ومن الخطاب المصاحب، ومن الذاكرة، ومن التاريخ، ومن المنزلة، ومن الاسم. ومع ذلك، فهو يتجلى من خلال طبقة من النصوص لا يمكن إنكار وجودها. ويتسم ببعض شروط الجنس، ويقدم اطردات لممارسات خطابية" ^{تر.ب}. وما دفع "كولونا" إلى استبعاد الطابع الجنسي عن التخيل الذاتي، هو عدم إحرازه مكانة عبر التاريخ (أي مدة زمنية محددة)، ولم يتعامل معه المتلقي كظاهرة أدبية متميزة، ولهذا يقول: "الجنس هو نمط من الأعمال التي يتعامل معها بوصفها هكذا، وتشهد له بذلك الخطابات التي تشمل إنتاج الأعمال وتلقيها. إذا ما اختلت هذه الأعمال، وانتفى التلقي، فلن يعترف بها، ولن يكون الجنس ممكناً" ^{تر.ب}. وهو ما ذهب إليه "جون ماري شيفر" حين قال: "إن الجنس ينتمي إلى حقل مقولات القراءة، ويبين نمطا

للقراءة" ^{تر.} فالجنس الأدبي لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن الجمهور القارئ الذي يصادق عليه ويعترف بوجوده، وذلك عبر القراءات المتعددة التي تخلق خصائصه المميزة، وتخصص له مكانته داخل نظرية الأدب، وغير ذلك، فلا يمكن اعتبار مجموعة من الخصائص المجتمعة في مجموعة من الإبداعات الأدبية جنسا.

بينما، لا يتفق "تودوروف" مع "فانسون كولونا" و"جون ماري شيفر" فيما ذهبوا إليه؛ ففي حين يولي هذان الأخيران التقبل التاريخي أهمية أكبر من النص الأدبي، يولي "تودوروف" النص الأدبي والتقبل التاريخي الأهمية ذاتها، ويعتبر أن الجنس الجديد إنما يولد من رحم جنس أو أجناس أخرى سابقة عنه، لذا فلا بد لهذه العملية من الاستمرار على الدوام. ولذا نجده يصرح: "... فمَنْ أين تأتي الأجناس؟ لا بد أن نقول ببساطة تامة، من أجناس أخرى. فالجنس الجديد على الدوام تحوّل لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة: تحوّل بعكس النظام، أو بعملية نقل أو تنسيق (...). فهذه المنظومة في تحوّل متواصل، ولا يسع مسألة الأصول أن تغادر تاريخيا أرض الأجناس نفسها (...). ألم يقل "دي سوسور" في حالة مشابهة "ليست مسألة أصل اللغة بأخرى سوى مسألة تحولاتها". وقال: لا ندعو لغة أصلية إلا لأننا نهمل الحالات السابقة لعناصرها المكونة" ^{تر.} ثم يعقب "تودوروف" في الكلام بأن يقول: "إلا أن مسألة الأصل التي في نيتي أن أطرحها، ليست ذات طبيعة تاريخية، بل منهجية. وتبدو لي الواحدة والأخرى على درجة متماثلة من الضرورة والشرعية. فليست: ما الذي سبق الأجناس زمنيا؟ بل ما الذي ينظم ميلاد جنس ما في كل وقت؟ وهل في اللغة من أشكال، ليست بعد بأجناس، فيما هي تبشير بأجناس؟" ^{تر.} من هنا يتأكد أن كل نوع أدبي يتسم بخصائص معينة تمنحه صفة الجنس، من حقه أن يكون كذلك، بغض النظر عن ترسخه عبر الزمن، لأن ميلاد الأجناس الأدبية لا يتحقق إلا من خلال عمليات التحول

والتبدل والتنسيق. وما دام التخيل الذاتي هو نتيجة عمليتي التطور والتنسيق اللتين تمتا على مستوى جنسي الرواية والسيرة الذاتية، فهو يملك، حسب وجهة نظر "تودوروف"، الشرعية الكاملة التي تخوله بأن يحمل سمة الجنس الأدبي، خاصة وأنه قد أكد في مقام آخر أن العمل الأدبي الواحد بإمكانه أن يصنع القاعدة ويخلق جنسا أدبيا خاصا به، فقط إن هو تلقى الرواج الكافي في المكتبات.

إضافة إلى "تودوروف"، فإن "محمد الداوي" يعارض "كولونا" في طرحه، فهو يعتبر أن جنس التخيل الذاتي قابل للانفجار في أية لحظة، بما أنه يملك من الإمكانيات ما يؤهله لذلك؛ ولذلك يقول: "من خلال الحجج التي قدمها "كولونا"، يتضح أنه يستند إلى خلفية "الجنس التاريخي"، ويستبعد خلفية "الجنس النظري". فهو يقصي الطابع الجنسي من التخيل الذاتي بسبب عدم الاعتراف المؤسساتي به في فترة زمنية محددة. ولم يتعامل مع التخيل الذاتي بوصفه جنسا نظريا، وأقفا قابلا للتحقق من خلال صفات نصية مشتركة قد تضرب بجذورها في الممارسات الأدبية القديمة"¹⁷. من هنا تتجلى شرعية التخيل الذاتي في البروز واتخاذ مكانة خاصة بين الأجناس الأدبية، ذلك أن هذا الكم من النصوص التي تؤلف وتشر بهذه الخصائص، من شأنه أن يخولها لارتياح صفة الجنس الأدبي المستقل.

من خلال ما سبق، يصبح من الصعب القول بتصنيف روايات "فضيلة الفاروق" ضمن "جنس التخيل الذاتي" وتحفظا، نقول أنها تنتمي إلى "شكل التخيل الذاتي"، بعمادة أنها تتوفر على كل المميزات التي خص بها "دوبروفسكي" و"كولونا" هذا النوع من النصوص.

غير أن المسألة المطروحة للدراسة الآن، ليست الصنف أو الشكل الذي يمكن أن نموضع فيه رواية من الروايات. وإنما السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما

هي الدوافع الحقيقية التي جعلت المرأة/الكاتبة، تنتهج هذا النوع من الكتابة الذي يدعو إلى الهدم والتقويض؟ إذ أننا نفترض من خلال النصوص الروائية النسائية أن هناك بناء خاصا ترومه هذه الكتابة، باعتبار أنها نتاج اجتماعي. وعليه، فإن المرأة التي تكتب سيرتها الذاتية متضمنة داخل رواية تكون بصدد إنتاج خطاب آخر، غير الخطاب التخيلي الذي تصرح به. ولهذا فنحن سنحاول أن نقرأ هذا الخطاب الذي تنتجه "فضيلة الفاروق"، لأن وراءه خطابا آخر هو حقيقة الذات الأنثوية.

يحضرنا، في هذا المقام، مفهوم "الرواية الأسرية" كما صاغته "مارت روبر Marthe Robert" التي تبني تصورهما انطلاقا من جنس أدبي محدد هو الرواية.

لقد استعارت الباحثة هذا المفهوم من التحليل النفسي الفرويدي، لتصوغ نظريتها الأساسية في "رواية الأصول وأصول الرواية" سنة 1972، منطلقة من النظرية التي تربط فن القص بمجموعة من التصورات والتخيلات المتبلورة في شكل أحلام اليقظة، وهي وسيلة يلجأ إليها الخيال الإنساني في مرحلة نموه عند الطفل، بعدما تخيب آماله من الصورة التي لطالما ألصقها بوالديه، فيكتشف أنهما ليسا بتلك المثالية والطيبة التي رسمها لهما، ولهذا فإن الطفل يبدأ بتأليف حكايات أسطورية يهرب إليها من واقعه، فيتصور أنه لقيط أو متبنى، وأن هناك في مكان ما في العالم يوجد والداه الحقيقيان اللذان يمثلان عائلة ملكية أو نبيلة^{٢٦}. فالرواية الأسرية هي مزج بين الواقع والخيال، يلجأ إليها عقل الطفل الصغير حتى يمنح لنفسه حياة أفضل من التي يعيشها.

بناء على ما سبق، يمكن القول أن المرأة/الكاتبة تصنع هذه الرواية الأسرية من جهتين؛ حيث أنها تهرب من العالم الواقعي (الأسرة والمجتمع) الذي وجدت نفسها تعاني من ويلات، وترتمي بين أحضان عالم خيالي مثالي يمنحها

ما حرمت منه في الواقع، لتصنع حقيقة أخرى غير التي تعيشها وتدخل في عالم افتراضي من صنع خيالها، هذا من جهة. ومن الجهة الأخرى فإن المرأة/الكاتبة التي لا تستطيع أن تسرد ما تم حدوثه بطريقة مباشرة، تعمل على المزج مرة أخرى بين الواقعي والخيالي، أي بين السير ذاتي والروائي، مسقطة بذلك مبادئ الرواية الأسرية على نصها، بطريقة ربما هي أبعد من أن تكون كتابة واعية أرست قوانينها قبل الشروع فيها.

إن المرأة/الكاتبة التي عانت الكثير من قمع المجتمع الذكوري، قد ثارت على أنوثتها، وحاولت طمس معالمها، ذلك أن الساردة تسعى إلى خلق صيغة لامرأة غير محددة الملامح، فهي تتغير من الذكورة إلى الأنوثة، ولو أن البعد الدوني لديها يجعلها تتجه إلى أولوية الذكورة على الأنوثة، إلا أنها تظل تتراوح بين جنسين مختلفين، فلا هي أنثى حقيقية ولا هي ذكر. ولذا فإن التراوح الجنسي يتبعه بالضرورة التراوح النصي أيضا؛ فالنص يتخذ شكل الجنس الذي تتحول إليه الكتابة، فيصوغ بذلك كتابة ملتبسة تنتج نصوصا لا هي رواية ولا سيرة ذاتية أو هي هذا وذلك معا، فتراوح المرأة بين جنسي الرجل والمرأة الذي فرضته عليها الظروف، جعلها تستدعي تراوحا آخر يكون بين الرواية والسيرة الذاتية.

كما أن المرأة التي سعت إلى تحطيم قوانين المجتمع بالتمرد على أحكامه ودماساتيره، تسعى إلى تحطيم خطابه أيضا، من خلال الانفلات من القواعد التي أرساها الرجل في الكتابة والخروج عنها، فهي لا تريد أي قاعدة يصنعها لها الرجل ليحد من حركتها، كتعبير آخر عن رغبتها في التحرر الكلي من كل ما يمكنه أن يربطها بالرجل وقوانينه؛ ولهذا فهي تكتب نصوصا تدحض نظرية الأجناس التقليدية الذكورية، وتصوغ جنسا ملتبسا لا هو رواية ولا سيرة ذاتية.

في روايات "فضيلة الفاروق"، نجد أن المؤلفة تحكي حياتها هي، تكتب واقعها، وواقع العنف، وتكشف أشكاله وألوانه الاجتماعية المسكوت عنها، وتحرص أن تكتبه كما هو، بالأماكن والتواريخ المحددة، فجاءت كتابتها من جهة أولى، صادقة في قول الواقع المعيش والعنيف وإبلاغ حقيقته ووجهه المتوحش. ثم جاءت من جهة ثانية متوحشة، وعنيفة، وانقلابية، وانتهاكية في مضمونها وشكلها، "فالكاتب لا تتقل العنف فقط، بل تواجهه بما يلزم من العنف أيضا"¹. فعنف الكتابة في روايات "فضيلة الفاروق"، تترجمه الكاتبة من خلال انفجار الجنس الأدبي، والدخول في منطقة الصراع والصدام بين الأشكال والأجناس. وهكذا يأتي المحكي منقسما مزدوجا متناقضا، يمكن اعتباره سيرة ذاتية أو رواية، فهو يريد أن يكون واقعيًا ومرجعيا، دون أن يتخلى عن التخيلي، وأن يسرد حياة مؤلفته دون أن يكون سيرذاتيا، وأن يكون رواية دون أن يفصل عن مرجعه وعن مؤلفته. فهو يريد أن يكون سير ذاتيا وروائيا في الوقت نفسه، فالروائي والسير ذاتي يتصادمان بنوع من العنف. وإذا نظرنا إلى نصوص "فضيلة الفاروق" التي تمزج بين الروائي والسير ذاتي بطريقة مميزة، نجد أنفسنا أمام نصوص "تبطن لذة خاصة، يسميها بعض الدارسين المعاصرين لذة التدمير"²، حيث تقوم الرواية السير ذاتية على تدمير الحدود بين جنسين، وتدمير الموثيق السردية السائدة. كأنما تريد المرأة من خلال ذلك أن تخلق جنسا أو شكلا سرديا جديدا، وأن تفرضه في الواقع، مثلما حاولت أن تفرض جنسا إنسانيا ثالثا، بعدما ألغت الحدود بين جنسي المرأة والرجل. فكل شيء يدخل في بعضه، وكل شيء له علاقة بغيره، وكأننا أمام نسيج عنكبوتي محكم لا يمكن تمييز حدوده المختلفة ولا التعرف على بدايته أو نهايته.

وهكذا تتجلى الرغبة اللاواعية عند المرأة في تدمير كل ما هو سائد حولها، بدءا من جنسها الأنثوي، إلى قوانين الفحولة والذكورة، إلى الحدود بين

الأجناس والأشكال الكتابية، لتتحول ثورتها من ثورة ضد الرجل والمجتمع والأنوثة، وثورته على الأجناس الأدبية، إلى ثورة على الحياة ككل، أو ربما ثورة على الوجود.

وعلى العموم، فإن الكتابات الإبداعية المعاصرة سواء في الثقافة الغربية أم الثقافة العربية، قد بدأت في خلخلة الجنس الأدبي وتحطيم معايير النوعية ومقوماته النمطية باسم الحداثة والتجريب؛ فأصبحنا نتحدث عن القصيدة النثرية التي يتقاطع فيها الشعر والنثر، والقصيدة الدرامية التي ينصهر فيها الشعر والحوار المسرحي معا، كما أصبحت الرواية فضاء تخييليا لتلاقح النصوص وتداخل الخطابات والأجناس تناصا وتهجينا، دون أن ننسى المسرح الذي أصبح أب الفنون والأجناس الأدبية بامتياز.

وأخيرا، لا يمكن فهم النص الأدبي وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه إلا من خلال التسلح بنظرية الأدب والانطلاق من مكونات الأجناس الأدبية؛ لأنها هي التي نتكئ عليها في تحليل النصوص وتقويمها ومعرفة طبيعتها ومدى انزياحها عن المعايير الثابتة للجنس ومدى مساهمتها في تطوير الأدب وخلق حداثة أجناسية أو نوعية.

الهوامش:

- 1 - أحمد فرثوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "عبة النسيان"، ط1، 1996، ص 30.
- 2 - جميل حمداوي، إشكالية الجنس الأدبي، مجلة: الورشة للحقيقة والأوجه الغالبة، 2006/08/29. ص 5.
- 3- العربي بن جلون، إشكالية التجنيس الروائي عند باختين، مجلة العلم، 2012/09/16، ص 1.
- 4- أحمد فرثوخ، جمالية النص الروائي، ص 30-31.
- 5- خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977، ص 74-75.

- 6- سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص 21.
- 7- سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص 21، 22.
- 8- مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، ط1، كتاب النادي الثقافي بجدة، جدة، 1994، ص 136.
- 9- سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص 23.
- 10- م ن، ص 24.
- 11- مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص 150.
- 12- خلدون الشمعة، النقد والحرية، ص 79.
- 13- أحمد فرثوخ، جمالية النص الروائي، ص 31.
- 14- يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 81.
- 15- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص 23.
- 16- م ن، ص 24.
- 17- حوار مع ألان روب غريبه، مجلة الكرمل، عدد 30، 1988، ص 11.
- 18- خلدون الشمعة، النقد والحرية، ص 79.
- 19- مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص 133.
- 20- محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2007، ص 157.
- 21- محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 158.
- 22- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11-12.
- 23- فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 5.
- 24 - فليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 ص 41
- 25- محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 158 - 159.

- 26- فضيلة الفاروق، مزاج مرافقة، ص 85.
- 27- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 88-89.
- 28- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 111.
- 29- م ن، ص 135.
- 30- أميرتو إيكو، 6 نزعات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص 10.
- 31- م ن، ص 11.
- 32- محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 160.
- 33- م ن، ص ن.
- 34- مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص 153.
- 35- سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ص 25، 24.
- 36- م ن، ص 25.
- 37- محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 160.
- 38- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2008، ص 217-216.
- 39- حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص 32.
- 40- م ن، ص 35.