

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري تيزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

التخصص: الأدب العربي.
الفرع: النظرية الأدبية المعاصرة.

مذكرة لنيل درجة الماجستير

إعداد الطالبة: خديجة حامي

الموضوع:

السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل
روايات "فضيلة الفاروق" أنموذجاً.

لجنة المناقشة:

- أ.د/ مصطفى درواش/أستاذ التعليم العالي/ جامعة تيزي وزو رئيساً.
أ.د/ آمنة بلعلي/أستاذة التعليم العالي/ جامعة تيزي وزو مشرفاً ومقرراً.
د/ راوية يحيوي/أستاذة محاضرة صنف "أ"/ جامعة تيزي وزوعضواً مناقشاً.
د/ سامية داودي/أستاذة محاضرة صنف "ب"/جامعة تيزي وزوعضواً مناقشاً.

تاريخ المناقشة: 2013/04/29

كلمة شكر

أحمدك اللهم وأصلي وأسلم على عبدك ورسولك محمد صلى الله عليه
وآله وصحبه وسلم. أما بعد،

أتقدم بجزيل الشكر، ووافر الامتنان إلى الأستاذة المشرفة آمنة بلعلی،
التي كانت عوناً، وموجهة، ومرشداً، فقدمت معرفتها، وبذلت جهودها، وأمدتني
بخبراتها، وأنفقت من وقتها الكثير في متابعة هذا البحث إلى أن كتب له الله
أن يرى النور. فكانت في كثير من الأحيان في معاملتها، أكثر من أستاذة
مشرفة.

عرفانا بالجميل أتقدم بشكري الخاص للدكتور عباس عبدوش الذي لم
يخل عليّ يوماً بمعلوماته وإرشاداته ونصائحه.

كما أقدم شكري لكل من أمدني بمصدر أو مرجع، وكل من ساعدني
من قريب أو من بعيد.

الإهداء

إلى نفسي وأحلامها

إلى عائلتي فردا فردا، خاصة أمي

إلى كل صديقاتي، حتى اللواتي لم يعدن متواجبات في حياتي

إلى كل من عرفتهم وعرفوني وكانت لهم بصمة خاصة على حياتي

مقدمة

إنّ الحديث عن التجربة الإبداعية النسائية، حديث يشوبه الارتباك، لأنه مرتبط بحقيقة المجتمع قبل كل شيء؛ فالإبداع فنّ، ومن أهمّ قوائم الفن بعد الموهبة: الحرية، وعنصر الحرية يبدو عنصرا غير واضح الملامح في الأجواء العربية خاصة ما يتعلق بحرية المرأة. ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيبا لغويا، فهي تعبير وبوح، فإن المسألة تتعدّد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة، وهو ما يؤكد تلك الحقيقة التي تخفي وراء كل كتابة قضية، وحين أقول قضية، فحتمًا أقصد ذلك الوجد الحقيقي الذي يشعر به كاتبه في نفسه ويراها في غيره، وبالنسبة للمرأة، فإن وجعها الأول هو البحث عن إرساء قواعد احترام لكيانها وفكرها بشكل مستقل. وهنا يحضرنى ما قاله وزير العدل الفرنسي سنة 1979: "يستمد الرجل كرامته وثقته من عمله، أما المرأة فتدين بهما للزوج". فإذا كانت هذه العبارة صادرة من مثقف فرنسي، من خلال مجتمعه المنفتح، فإن مشكلة المرأة في الوطن العربي تكون أعمق وأعنف.

وعلى هذا جاءت التجربة الإبداعية عند المرأة عموما، وعند "فضيلة الفاروق" على وجه أخص، لتنادي بتحرير المرأة، وتؤكد بأن قمع المرأة هو اجتماعي في أساسه، ويضرب جذوره في تقسيم العمل القديم، قدم المجتمعات الطبقيّة التي استغنت عن دور المرأة في الإنتاج، وحولتها إلى لعبة في متحف الإقطاع، حيث تسلي وتمتع وتتجب الورثة؛ أي أن المؤامرة الأساسية على حرية المرأة كمنّت بالتحديد في اختزالها إلى جسد، وتجريدها من أسلحة الفكر والعمل الاجتماعي المنتج، التي تشكل الضمانة الوحيدة للحرية والتجربة الحرة.

يطرح هذا الموضوع إشكاليات متعددة، تدور كلها حول المرأة وعلاقتها بالكتابة، فنحن نتساءل كيف استطاعت المرأة أن تعالج مسألة اضطهادها من طرف الرجل والمجتمع وتمثلها إبداعيا بواسطة السرد؟ وماهي الأساليب التي اتخذتها من أجل الكشف عن وجعها؟ وما هي البدائل الموضوعية التي أسفرت عنها هذه التمثيلات؟

هذه الأسئلة تعبر عن الإشكالية الرئيسية التي حاولنا البحث فيها، والمتعلقة بعقدة الأنوثة بقيت تلاحق الكاتبات/النساء، إلى حدّ جعلهن ينطقن بلسان الرجل، حتى يترجمن ما أدركنه بعقلهن وحواسهن كنساء، وكأنهن يخفين أنوثتهن تحت جلود الرجال، متجاهلات الفروق بين الجنسين، ومتجاوزات التمييز التراتبي بينهما، ضمن عملية تأسيس لجنس ثالث لا هو برجل ولا امرأة. هذا من الناحية النفسية. أما من الناحية الفنية، فإن المرأة/الكاتبة قد انزاحت فحطمت المعايير الثابتة للجنس الروائي، وخرجت عن حدوده المألوفة، فاتسمت كتابتها بشيء يشوبه الالتباس والتساؤل حول أي جنس أدبي تنتمي إليه كتابتها؟ فنحن إذ نقرأ رواية لكاتبة أو أخرى، نندهش من أنها لا تحمل من مزايا الرواية سوى اسمها، بينما تتجسد على متنها خصائص لجنس أو لأجناس أدبية أخرى مختلفة.

ومن هنا نتساءل: كيف يمكن للرواية أن تدحض نفسها بنفسها من داخلها؟ وكيف لنا أن ننفي عن الرواية روائيتها من خلال خصائصها المكونة لها؟ وكيف لنص ألف ونشر على أن رواية، أن يصبح لارواية بعد القراءة؟ ثم ما سر هذه الرغبة في إذابة الحدود والخروج عن القواعد؟ أعساها تكون رغبة واعية ومقصودة وضعت الكاتبة دعائمها قبل أن تتطلق في الكتابة؟ أم أنها رغبة غير واعية ونوع من التواصل المستور والصامت الذي يخفي أسراراً وجودية؟ وأخيراً، ما الذي سينتج من وراء هذه العملية المعقدة؟ أهو جنس أدبي هجين يجمع بين خصائص لأجناس أدبية مختلفة ضمن ما يسمى بـ ما بعد الرواية أو الرواية اللارواية؟ أم أنه جنس جديد سيعرف النور لينظم إلى باقي أجناس النظرية الأدبية؟

اتبعنا من أجل الإجابة عن هذه الإشكاليات، المنهج البنوي، (والسيمائي الذي يعد فرعاً منه)، الذي يحاول الإجابة عن سؤال: (كيف قال النص ما قاله؟)، أو بصورة أكثر تفصيلاً، يبحث في النظم والتركيبيات والقواعد التي يفعلها ومن خلالها يتولد المعنى. فكان اعتمادنا الأكبر على سيميائيات غريماس التي تدرس الوظائف والأدوار التي تقوم بها

الشخصيات داخل النص السردي، ومن أجل إحاطة أكبر بالموضوع ومن كل الجهات، فقد استعنا بدراسة فيليب هامون التي تعتبر أهم منهجية تعرضت لعنصر الشخصية، كونها خلاصة لجميع البحوث البنيوية والسميائية التي تطرقت إلى عنصر الشخصية بالدرس. بالإضافة إلى منهج النقد الثقافي، وبعض آليات المناهج الأخرى كمنهج التحليل النصي الذي ينطلق من النص ويعود إليه في حركة ذهاب وإياب. وبعض آليات مناهج القراءة التي تصبح ضرورية أمام نص هو موجه بالدرجة الأولى إلى القارئ، وهذا يعني أن إشكالية البحث اقتضت هذه التوليفة المنهجية، التي تسمح لنا بالاعتماد على زاوية من زوايا النظر في كل منهج نراه يجيب على أسئلتنا.

لقد استند اختيارنا "فضيلة الفاروق" على سببين:

يتعلق الأول، بهاجس التمرد الذي يطغى على كتاباتها، مما جعل منها كاتبة تمرد بامتياز، "فضيلة الفاروق" تتحدى المجتمع بنبرة حادة، وتصرخ في وجه الرجل الذي سلب المرأة حقوقها وحريتها. وقد تناولت الكاتبة هذه المواضيع بكثير من الحرية والصراحة، فلم تقم وزنا للعائلة ولا للمجتمع ولا للسلطة، وعرّت كل الممارسات الشنيعة التي مورست ضد المرأة من طرف جهات مختلفة، وتطرقت إلى مسائل حساسة، قلما تم التعرض لها من طرف غيرها من الكاتبات، كمسألة الإرهاب والاعتصاب.

إن الحرية الكاملة التي مارستها الساردة في كتاباتها، جعلتنا نتناول هذه النصوص بالدراسة، لأنها تقدم معطيات وثائقية تظهر المدى الواسع الذي يجب أن يتحرك فيه الأدب، دون أن يتخفى وراء أفضة معينة. وقد رأينا أن ندرس هذه النقطة والوقوف عندها، ليس من خلال السبب والنتيجة، بل من خلال عملية الإنتاج نفسها، وكان السؤال الملح هو: كيف كانت تكتب "فضيلة الفاروق" إشكالية الحرية، دون أية اعتبارات لسخط المجتمع؟

إن كتابات "فضيلة الفاروق" تصنع نسقا مخالفا لا تخفيه عن الآخر، رغم ما تتيحه الكتابة من قدرة على التمويه على القارئ، وكذلك الانفلات من قبضة الاعتبارات الثقافية والسياسية، التي عادة ما يضعها المثقف نصب عينيه، تتحكم وتتدخل في الصياغات التي يجب عليه تقديمها للآخر. وعليه فقد تحركت في نفسنا رغبة دراسة هذه النصوص التي تصيب بالدهشة والغرابة كل من يقرأها، لا لتقنياتها العالية وجماليتها البنائية وحسب، بل لما تحويه من طاقة نقدية هائلة وصريحة للمجتمع بكل تشكيلاته النوعية، حتى يمكن أن نقول إن "فضيلة الفاروق" قد نسجت "أعمالها الروائية" لتعرية الواقع وفضح الممارسات للأخلاقية ضد المرأة، التي انتشرت على كافة الأصعدة، من قمة الهرم الاجتماعي حتى قاعدته.

أما الدافع الثاني، فهو يتعلق بمفارقة ثقافية، تكمن في أن الروائية تقرأ في الشرق، وتجرى معها لقاءات تلفزيونية وصحفية مختلفة، في حين لا يعرفها في موطنها الأصل إلا قليلون. ولذا، فقد ارتأينا تناول الكاتبة بالدراسة، للتعريف بها وتقريبها من القارئ الجزائري خاصة.

كانت لنا عدة خيارات لدراسة روايات "فضيلة الفاروق"، أولها، دراسة رواية واحدة من هذه الروايات، وكان هذا خيارا محدودا سيسم البحث بالضيق، مع عدم الإلمام بالآليات التي نريد تناولها بالتفصيل، كونها قد لا تتجسد بصورة واضحة في رواية معينة. أما الخيار الآخر، فهو توسيع مجال البحث، وانتقاء مجموعة من الروايات التي تتناسب مع ما نريد للدراسة السردية (علما أن الخيار لم يكن كبيرا، كوننا اخترنا ثلاث روايات من أصل أربعة صدرت للكاتبة، إضافة إلى رواية خامسة صدرت مؤخرا بعنوان "أقاليم الخوف")، وكان هذا الخيار الذي يشمل الروايات الثلاث (مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة)، هو الأنسب حسب القراءة العميقة التي اهتدينا إليها. ونرى أن هذه الأخيرة كانت أكثر نضجا في هذه النصوص الثلاثة، حيث أبانت تقنيات السرد الروائي النسائي، الذي هو مصب اهتمامنا.

أما رغبة البحث في هذا الموضوع، فهي تتأطر ضمن مجموعة من الدوافع، التي يمكن أن نجملها فيما يلي:

لم يكن سؤال الكتابة عن المرأة حاضرا باعتباره هاجسا معرفيا، بقدر اعتباره مجرد عنصر محدّد لجنس المؤلف (المرأة)، دون أن يحدد لنفسه انشغالا نقديا. وهو ما يقلل من شأن الكتابة النسائية، ويجعل منها ظاهرة أدبية عابرة، ستزول بزوال الظروف التي أنتجتها.

قلة الاهتمام التحليلي بكتابات المرأة، ولعل مرد ذلك ما يحوم بالمرأة من تصورات جاهزة (الدونية، التبعية، الوصاية) ومعتقدات راسخة، وهي تصورات تلاحق أشكال الانشغال بكتاباتنا.

التشكيك في خصوصية الكتابة النسوية، جعلنا نحاول استقصاء علاماتها المميزة، والبحث عن إمكانية تأكيد هذه التسمية "كتابة نسوية"، عن طريق اكتشاف خصوصيتها الأدبية.

إقصاء بعض المؤلفات الروائية من الدراسة واعتبارها إيداعات غير روائية، رغم أنها نشرت باعتبارها كذلك، مثلما حدث مع رواية ألف ليلة وليلة التي تم إقصاؤها من الدراسة لمدة عقود من الزمن، إلا أنه تم استدراك قيمتها فيما بعد، وقدمت حولها دراسات عديدة.

تعرّض الكتابة النسائية إلى قدر كبير من التنشويه، عن طريق التأويل أو القراءة الخاطئة للنص؛ فالغالبية الساحقة من النقاد يفكّرون من خلال تلك الفروق الجنسية بين الجنسين، فيتناولون النصوص النسائية على أساس هذا الوصف، ومنذ البداية يتتبعون آثار الأنثى في النص، فنتحول القراءة إلى تشريح جسدي قبل كل شيء.

ولا شك أن الجرأة التي تناولت بها الكاتبة نصوصها، تحيلنا إلى حساسية موضوعها، وما يعادله من كتابة فنية قادرة على إحداث تأثير واستجابة، بعيداً عن "محاكمة أخلاقية"، ومؤسسة فهماً أعمق للواقع وللظاهرة.

تشكل هذا البحث من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة. يتناول الفصل الأول الموسم بـ: المجتمع الذكوري وخطاب التغييب والمواجهة في مبحثه الأول المعنون بـ هيمنة الأساق الثقافية، عن مشروع المجتمع الذكوري في تغييب المرأة، وذلك بمحاولة الوقوف عند أهم البرامج الاستعمالية، وأهم الوسائل والطرق التي اتبعتها الرجل والمجتمع من أجل إقصاء المرأة. وخصصنا المبحث الثاني المعنون بـ: خطاب مواجهة الأساق، لتبيان الآليات الدفاعية التي اتخذتها المرأة للتصدي لمشروع الرجل التغييبي، وهي: [رفض الأنوثة- التحرر الجسدي/الجنسي- الدفاع بالكتابة].

ثم انتقلنا إلى الفصل الثاني الموسوم بـ: السرد النسوي بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي، وتطرقنا فيه إلى انفلات الرواية من حدودها الأجناسية، ودخولها في نطاق السيرة الذاتية، وقد تم ذلك عبر المراحل التالية: [مواثيق الكتابة- إشكالية التجنيس بين الرواية والسيرة الذاتية- لعبة الذاكرة]

واجهتنا بعض الصعوبات تتلخص في كون المؤلفين والنفاد، لا يهتمون كثيرا بالأدب النسائي عامة، وبأدب "فضيلة الفاروق" بصفة خاصة، مما جعل الدراسات حولها نادرة، وحتى إن وجدت فقد بقيت قاصرة على نموذج واحد من هذه الروايات.

ومن الصعوبات التي عرقلت سير البحث أيضا، هو أننا توجهنا في البداية إلى دراسة الموضوع من منظور مخالف، يتعلق بإشكالية التجنيس الأدبي في السرد النسوي، إلا أننا وبعد التشاور مع الأستاذة المشرفة، رأينا أن نغير منظور البحث، وأن ندرس السرد النسائي من زاوية القضية النسوية والأسلوب الذي يتناولها، أما قضية التجنيس فقد رأينا أن نفردها الفصل الثالث من البحث، ونعالجها بالتركيز على التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية. وكل هذه التعديلات قد اضطررتنا إلى إعادة بناء أفكارنا حول الموضوع، والبحث عن مصادر ومراجع جديدة لم نكن نلتم عليها.

ختاماً نرجو أن نكون قد ألمنا إلى حد معين، بجوانب الموضوع، وكشفنا عن أهم خصائص الكتابة السردية النسائية، التي لطالما كانت ولا تزال محط اهتمام الدارسين والباحثين، من زوايا متعددة.

وفي الأخير، أشكر الأستاذة المشرفة على صبرها الكبير معي، وأشكر اللجنة المناقشة التي سوف أستفيد من ملاحظاتها لتقويم البحث.

هدخل

مدخل: الأدب النسائي: إشكالية المصطلح وسؤال الخصوصية:

على الرغم من تداول مصطلح "الأدب النسائي" بشكل كبير في الساحة النقدية، إلا أن هذا المصطلح ما يزال غامضاً ومبهماً، مما دفع الكثيرين إلى التصريح بعدم جدوى إثارته، وذلك نظراً لعدم امتلاك النقد النسائي طرقاً نقدية موحدة؛ فهناك اتجاهات تنتمي إلى تيارات نقدية متعددة، كما أنها تبقى وجهات نظر تأتي معظمها منسجمة مع الطروحات السائدة حول المرأة، في الوقت الذي تحتاج فيه المسألة إلى وقفة جدية، لأنها أصبحت ظاهرة نقدية تستدعي الدراسة.

تعترف معظم الدراسات التي تبحث في تحديد مفهوم الكتابة النسائية، أنه أمر يصعب تعريفه كما يصعب التنظير له، فهناك صعوبة كبيرة في تصور الكتابة النسائية، ولذلك يستعمل مصطلح **عدم القابلية للتحديد¹ Undesirability** أثناء تصور الكتابة النسائية، فما يقع وما لا يقع تحت عنوان الكتابة النسائية، يخلق تعقيداً تجد له "لوسي إيجاري" تفسيراً في هوية المرأة نفسها بوصفها هوية واسعة جداً، بخلاف هوية الرجل، فإذا كانت الكتابة النسائية مصرة على تمثيل هذه السعة والاختلاف، فإنه من غير المفيد أن نحبس المرأة -حسب إيجاري- في التعريف دقيق معين²، باعتبار أن الهوية النسوية تشوبها الريبة والتعقيد، وهذا راجع إلى التصورات التي تحاط بها المرأة، خاصة فيما يتعلق بحريتها.

¹ - ينظر: فاطمة كدو، الخطاب النسوي في الأدب والنقد، ص 4،

http://www.uop.edu.jo/download/Research/members/42_440_%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B3.pdf, 20 /09/2012. 21h54

² - ينظر: ستيروان سيم، بورين فان لوان: النظرية النقدية، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، ص 162-163.

وترجع "زهور كرام" صعوبة القبض على مفهوم محدد للكتابة النسائية، إلى غياب تحديد مرجعيته النظرية، وذلك نظرا لاختلاف منطلقات النقاد في تحديد إطار اشتغال هذا المصطلح. فهل نعتبر الإبداع النسائي، كل ما تكتبه المرأة؟ أم تلك الكتابات التي تعنى بموضوعات المرأة؟ بمعنى الحساسيات الأنثوية من حيث التيمات المميزة لها؟ أم أن الأمر متعلق بخصوصية فنية-أدبية، قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة؟¹. كلها تساؤلات تؤرق الباحث في الكتابة النسائية، وذلك راجع -كما ذهبنا إليه سابقا- إلى غياب أرضية نقدية موحدة، تحدد إطار البحث في المسألة.

تنظر المراجع الأجنبية إلى أدب المرأة من خلال مداخل ثلاثة: الأدب الذي تكتبه المرأة، الأدب الذي يكتب عن المرأة، أو الأدب الذي تقرأه المرأة. ولكن تؤكد النظرية النسائية محدودية كل منظور من المنظورات الثلاثة، ولا يكفي أحدها لاستيعاب كل ما يستطيع أدب المرأة أن يقدمه من تصورات مختلفة. وتشير الباحثة "فاطمة كدو" إلى أن "ماري إجلتون"، تؤكد خطأ تصنيف العمل الأدبي على أنه نسائي لمجرد أن المرأة تقبل على قراءته، ودليلها في ذلك مجموعة الكتب التي تصاغ ضد المرأة، ومع ذلك فإن هذه الأخيرة تقبل على قراءتها. كما أنها ترفض اعتبار رواية ما نسوية لمجرد أن المرأة تكتبها، فهناك مجموعة كبيرة من الروايات الرومانسية التي تكتبها المرأة، إلا أنها بعيدة كل البعد عن ملامح الأدب النسائي². مما يعني أن "ماري إجلتون" تحصر مصطلح الكتابة النسائية في الأدب الذي يشتغل بقضايا نسوية ويعالج اهتماماتها بغض النظر عن كاتبه أو قارئه.

¹ - ينظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع -المدارس-

ط1، الدار البيضاء، 2004، ص 65.

² - ينظر: فاطمة كدو، الخطاب النسوي في الأدب والنقد، ص 5.

كما تحصر الباحثة الوظائف الرئيسية للأدب النسوي حسب ما تدعو إليه "إجلتون" و"جوليا كرسيتيفا" وغيرهما، في النقاط التي نوجزها فيما يلي¹:

- زيادة وعي المرأة بالمسائل التي تخدم قضيتها، ومحاولة إيجاد حلول ممكنة لمشاكلها، انطلاقاً من تجربة الأخريات.

- خلق نوع من الأخوة في المجتمع النسائي، ليشكل ملمحاً من ملامح النظرية الأدبية النسوية، وذلك بخلق رابطة قوية تجمع القارئة مع المؤلفة، ومع بقية القارئات، من خلال إحساسهن بتقارب تجاربهن مع ما تقدمه صاحبة العمل الأدبي، مما قد يولد لديهن ردود فعل مشتركة تجاه العمل الذي تلقينه.

- تحميل الأعمال الأدبية ولاء لحركة تحرير المرأة.

- إبراز الصراع أو الصدام مع الوسط أو المحيط، فالعمل الأدبي يبرز بشكل واضح تجربة اضطهاد المرأة، في محاولة جادة لخلق نساء تبشر تصرفاتهن بنظام اجتماعي جديد يحقق ذات المرأة غير المعتمدة على الرجل.

لقد ميز الباحث "رضا الظاهر" بين مفهوم "الكتابة النسائية" ومفهوم "الكتابة النسوية"، فاعتبر أن الأول يعني ما تكتبه النساء، من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر. أما المفهوم الثاني فيعني -حسب رضا الظاهر- الكتابة التي تعالج قضايا نسوية، سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأة، وهو الاحتمال الغالب لأسباب معروفة ومبررة، أو من إبداع رجل وهي نادرة. وقد نبهنا "رضا الظاهر" إلى عدم الخلط بين المفهومين، من حيث أن الأول ليس مرادفاً للثاني، ذلك أن النسوية -حسب الباحث- "هي بالأساس، اصطفاًف مصالح سياسية، يمكن أن يتبناها بعض النساء ولا يتبناها البعض الآخر، بمعنى أنها ليست تجربة مشتركة بين جميع النساء. على أننا لا نستطيع

¹- ينظر: فاطمة كدو، الخطاب النسوي في الأدب والنقد، ص 7-8.

أن نفضل، فصلا كاملا، بين النسوية كمشروع سياسي وبين تجربة النساء، دون أن يعني هذا، بالضرورة، أن التأكيد على التجربة النسائية يجعل من العمل الأدبي نسويا¹، فالباحث يعطي لمفهوم النسوية بعدا إيديولوجيا يجعله يرتقي من مجرد مصطلح أدبي، إلى مفهوم يعرض المذاهب المختلفة للنساء.

تعتبر الباحثة "زهور كرام" أن "الإبداع النسائي" كمصطلح وانشغال نقدي في الساحة الأدبية العربية، قد بدأ الاهتمام به - تقريبا - منذ الخمسينات من القرن الماضي، ومعظم الدراسات تعتبر أن رواية "ليلي بعلبكي" "أنا أحيا" الصادرة سنة 1958 "الانطلاقة الأولى للكتابة النسائية، بفعل العنوان الذي جاء مثيرا لاستخدام ضمير المتكلم "أنا". ومنذ منتصف الثمانينات، أعيد طرح المصطلح من جديد، وبشكل مكثف مع تصاعد الفعاليات الأدبية المختلفة من دراسات ولقاءات وندوات ثقافية، في مختلف البلاد العربية، خاصة في سنوات التسعينات، وتم التركيز فيها على خصوصية هذا المصطلح بالنسبة للكتابة بشكل عام وعلى علاقته بالمرأة بشكل خاص².

وترجع "زهور كرام" إعادة هذا المصطلح إلى واجهة الدراسة، إلى مجموعة من العوامل التي تتداخل فيما بينها. يمكن أن نوجزها فيما يلي³:

1. الواجهة الاجتماعية: تتمثل في تحسن ظروف المرأة الاجتماعية، وذلك نتيجة لتعليمها وولوجها مناصب مهمة في المجتمع، مما ساهم في استقلالها المادي والمعنوي.

¹ - رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، سوريا، 2001، ص 10.

² - ينظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 22، 23.

³ - ينظر: م ن، ص 23-31.

2. الواجهة النسوية: نمو الحركات النسائية في الوطن العربي، والتي ساهمت بشكل كبير، في تحرير العقليات من التصورات السائدة حول المرأة، كالدونية والنقص وضعف العقل وغيرها.
3. الواجهة السياسية: فسح المجال أمام المشاركة السياسية للمرأة، مما أكسبها مشروعية التأثير في القرارات ومشاريع التنمية.
4. الواجهة الثقافية: تنظيم الحركات النسائية لبعض الملتقيات والبرامج الثقافية والفكرية، التي تخدم المسألة النسائية من منظور ثقافي، بالإضافة إلى تشديدها على محور الإبداع النسائي.

ناقشت "زهور كرام" مصطلح الكتابة النسائية من خلال الأسباب التي تقف وراء ظهوره على الساحة الثقافية العربية المعاصرة، وقد خلصت إلى أن الكتابة عند المرأة تعتبر واجهة تحريرية من التصورات السائدة، فأبانت الناقدة أن الإبداع الفني من شأنه أن يقلص من حدة الصراع بين الرجل والمرأة، وأن يضع حدا أيضا لتصنيف خطاب المرأة الإبداعي على أساس التصنيف الجنسي، وفي ذلك تقول: "لا شك أن التفكير في هذا الموضوع، تعزيره صعوبة كبيرة، لاعتبار ارتباطه من جهة بالمرأة، والمرأة مشبعة بالأحكام المسبقة، والانطباعات الجاهزة. ومن جهة ثانية، لكون ساحة الجدل حول الموضوع تعرف نوعا من اللبس حين يختلط موضوع المرأة كإشكالية تاريخية، بالنص الأدبي كإشكالية فنية، يتزامن هذا الوضع مع شبه غياب تحديد نقدي لمصطلح الكتابة النسائية"¹. ونفس الفكرة تجعل الناقدة تذهب إلى أن مصطلح "الكتابة النسائية" يحيل مباشرة إلى الكتابة الإبداعية، بينما يغيب هذا التصنيف عندما يتعلق الأمر بالكتابة الموضوعية أو العلمية.

¹ - زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 7.

تختلف آراء المبدعين والنقاد من الرجال والنساء حول خصوصية الإبداع النسائي، حيث تتضارب وجهات النظر من مؤكد على أن الكتابة النسائية تحمل سمات خاصة بها، من حيث الاحتفاء بالتييمات الأنثوية، فنكون أمام نص همه على سبيل المثال التطرق إلى مواضيع الزواج والاستقرار والأمومة، أو معاملة الأرامل والمطلقات، وما إلى ذلك من أمور ذات صلة كبيرة بالمرأة، حتى أننا نجد من الناقدات من تدعو النساء إلى أن يخترن كتابة المرأة لأنها امرأة، كما فعلت "ماغي هوم" Maggie Humm في كتابها "النقد النسوي: المرأة كناقدة معاصرة"، إذ تدعو الناقدات النسويات إلى مساعدة القارئات على الاستمتاع بأدب المرأة¹. فالباحثة تقر بوجود خصوصية في إبداع المرأة الأدبي التي "تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل، سواء أعلق الأمر بالكتابة المخطوطة، أو أشكال الكتابات التي تقوم المرأة بممارستها في علاقتها بجسدها"². فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه البيولوجي وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، فإنها تعمل على الدوام على إظهاره بشكل ملفت.

وقد عبر الناقد "توفيق بكار" عن هذا الموقف المنبني على إثبات خصوصية الإبداع النسائي، في قوله: "يعتبر وجود الرواية النسائية حدثا بالغ الأهمية في حياة الأدب العربي الحديث، في كل أوطاننا، لا لأن هذه الرواية تعد إضافة متميزة إلى الإنتاج الرجالي فحسب، بل ولأنها أيضا فيها طرافة من حيث أنها تلقي على واقعنا أضواء جديدة، فكأننا قد أصبحنا مع هذا الإبداع النسائي، ننظر إلى أنفسنا ومجتمعاتنا وتاريخنا بعينين اثنتين لا بعين واحدة، ونعيها بعقلين وندركها بحسين. بل يقيني أن كاتباتنا الروائيات، قد أبدين وبيدين من الجرأة والشجاعة

¹ - ينظر: جانيت تود، دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، تر: ريهام إبراهيم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص 15.

² - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، ط1 تونس، 2009، ص 121.

ودقة الشعور، ما قد يفوق أحيانا جسارة الرجال"¹. كما يقر "جورج طرابيشي" بالاختلاف القائم بين إبداع المرأة وإبداع الرجل، حيث يقول: "إذا سلمنا بإمكانية وجود رواية نسائية، فلا مفر من التسليم أيضا، بأن الرواية النسائية ليست هي تلك التي تكتبها امرأة فحسب، بل هي أيضا تلك التي تكتبها بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتبها الرجل"². فالناقد يستند على التسمية في حد ذاتها (أدب نسائي) ليقر بوجود خصوصية تقف وراء هذا المصطلح.

هذه الآراء إذن، تقر بخصوصية الأدب النسائي على نظيره الرجالي، اعتقادا من أصحابها أن الاختلافات البيولوجية بين الجنسين، واختلاف التجربة المعيشة، لا بد أن تولد أدبا مختلفا، وذلك سيرا على نمط الحالة الإنسانية المتوازنة، التي يؤدي فيها كل من المرأة والرجل أدوارا بيولوجية مختلفة.

لكن هذه الاختلافات البيولوجية أوصلت العديد من النساء بالاعتقاد بخطورتها، حين تستخدم لمعاملة الأنثى بوصفها أدنى من الذكر، فهذه "كيت ميليت" Kat Millett ترى أن إجبار النساء على الطاعة ظل مستمرا بواسطة دور الجنس الذي يخضعن له منذ أقدم العصور، وترى ضرورة الخروج على أدوار الجنس في المجتمع من حيث العلاقة غير المتكافئة بين السيطرة والتبعية³. مما جعل موقف نفي الخصوصية عن إبداع المرأة الأدبي، يتأسس على عدم قبول مشروعية تصنيف الإبداع الأدبي على أساس جنسي، "ومن ثم اعتبرت الخصوصية عند المرأة موضوعا مقحما على المجال النقدي"⁴. ولنا في هذا السياق العديد من الآراء النقدية، من أبرزها رأي "هيلين سيكو" Helen Cixous التي ترفض تعبير الكتابة

¹ - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 122

² - جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، ط1، 1978، ص 11.

³ - ينظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996، ص 218-219.

⁴ - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 122.

الأنثوية، بمعنى عدم وجود لغة للرجل وأخرى للأنثى تحتها طبيعة الجنس، وتتعلق في رفضها من أن "تأييد الخضوع إلى لغة أنثوية ذات علامة بارزة، يعطي فرصة ملائمة لظلم المرأة واضطهادها"¹. هذا يعني أنها لا تميز بين رؤية ذكورية ورؤية أنثوية في النقد، لكنها تعتقد بإمكانية وجود روح نسائية في نصوص كتبها الرجال، إذ يمكن أن يكتب رجل أو امرأة بروح نسائية، وإن كانت في بعض الأحيان ترى أنه نادرا ما يكتب الرجال بطريقة تغاير رغبتهم في تحقيق نظام يضمن سيطرة الذكور وتفوقهم .

أما "جوليا كريستيفا" Julia Kristiva، فهي ترفض مفهوم الهوية من أصله، بما في ذلك القول بهوية نسوية وأخرى رجالية، "باعتبار أن المفهوم ينتمي إلى مرحلة ما قبل التفكيكية، حيث التصورات المطلقة الثابتة. وهي ترفض أية نظرية تعتمد على مفاهيم الهوية المطلقة، سواء أكان أساسها بيولوجيا أم اجتماعيا أم نفسيا، بل تعتقد أن مصطلح الأنثوية Féminité، هو مفهوم خلفته بنية الفكر الأبوي في تقنينها لعلاقات القوى الاجتماعية. وهو مفهوم يضع المرأة في مفهوم هامشي ضمن منظومة علاقات القوى المعتمدة في المجتمع الأبوي². فبالنسبة لها لا توجد فروق بين الجنسين، وإنما تظهر هذه الفروق بسبب جدل التنشئة الاجتماعية وسلطة القوى الحاكمة التي تظهر هذه الفروق وتحرص عليها.

ومن جهتها "ماري إلمان" Mary Ellman، تميز بين الكتابة الذكورية Masculine والكتابة الأنثوية Féminine، لا على أساس الجنس، وإنما على أساس تعبير "السلطة" Autorité الذي يميز الكتابة الذكورية، ويكون غائبا في الكتابة الأنثوية، فبالنسبة لها، لا توجد

¹ - هيلين سيكو، نقلا عن: فاطمة كدو، الخطاب النسائي في الأدب والنقد، ص 10.

² - ينظر: حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي، دار الشوقيات، القاهرة، ط1، ص 35-36.

هناك لغة خاصة بالرجل وأخرى خاصة بالمرأة، لدرجة أنها تلتصق سيمون دي بوفورا بالكتابة الذكورية بسبب نبرتها السلطوية الواضحة في أعمالها¹.

ومن النقاد العرب الذين نفوا مسألة الخصوصية عن الكتابة النسائية، نجد "محمود طرشونة" الذي يقول: "قالبحت عن خصوصية مزيفة يحد من حرية الإبداع. وإذا أقررنا بوجود خصوصية في الرواية النسائية، فلا بد من الإقرار بوجود خصوصية رواية رجالية أيضا، معنى ذلك أن كل جنس يكتب بمواصفات خاصة لا يتجاوزها فيتختم البحث عنها (...) والواقع أن لا شيء يجمع بين الروايات التي تكتبها النساء، شأنها في ذلك شأن الروايات التي يكتبها الرجال، لا من حيث المواضيع، ولا من حيث الأشكال. فالمواضيع نفسها نجدها عند هؤلاء وأولئك، وكذلك الأشكال"². فالباحث يتجاوز الاختلاف البيولوجي بين الجنسين، ويعترف بالقيم الإنسانية التي يشترك فيها كل من الذكر والأنثى، ما يجعلهما يكتبان نفس المواضيع وبنفس الشكل.

كما ترفض مجموعة من المبدعات العربيات مصطلح "الإبداع النسائي" ويرفضن إدراج إبداعهن ضمن استعماله، على اعتبار أنه يكرس التمييز الذي ما فتئت المرأة تناضل من أجل إلغائه، ذلك أن "الوقع النفسي لمصطلح 'نسوي' يشكل السند الرئيسي للتعامل الرفض له من طرف المبدعات، نظرا لاستنزافه واستهلاكه من طرف المؤسسة النقدية الذكورية"³، هذه المؤسسة التي استعملت المصطلح كأداة لتهميش وتحقير الأدب الذي تكتبه المرأة، ونظرت إلى إبداعها باعتباره تافها، ولا يرقى في خصائصه الفنية إلى إبداع الرجل، الأمر الذي جعل بعض الكاتبات يثرن وينتفضن ضد مفهوم الكتابة النسائية، لاعتبارهن ان النقاد الرجال يستخدمونه كسلاح للانتقاص من قيمة إبداعهن.

¹ - ينظر: فاطمة كدو، الخطاب النسائي في الأدب والنقد، ص 10.

² - محمود طرشونة، الرواية النسائية التونسية، ص 122.

³ - عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، ط1، مكناس، يونيو 2011.

وتحصي "زهور كرام" في كتابها "السرد النسائي العربي" مجموعة من الأدبيات والناقذات اللواتي يرفضن الاعتراف بمصطلح "الأدب النسائي" لنفس الأسباب سالفة الذكر، يمكن إيجازها فيما يلي¹:

ترفض "خناثة بنونة" هذا التعامل مع تعبير الكتابة النسائية لأنه يؤدي إلى التصنيف داخل الإنتاج الأدبي. أما "أحلام مستغانمي"، فإنها لا تؤمن بالأدب النسائي، ولا تطرح سؤال جنس الكاتب عندما تشرع في القراءة، تقول: "أنا لا أؤمن بالأدب النسائي، وعندما أقرأ كتاباً لا أسأل نفسي بالدرجة الأولى، هل الذي كتبه رجل أو امرأة"² معللة ذلك بكون كثير من الكتاب العرب قد أثبتوا أن بإمكان الرجل/المبدع أن يكتب على لسان المرأة. كما تعبر "غادة السمان" عن رفضها لمصطلح "الأدب النسائي" من خلال اعتبارها أن مجرد الخوض في الموضوع يعد حواراً عقيماً، وهي ترى أنه من حيث المبدأ، ليس هناك تصنيف لأدبين نسائي ورجالي. أما "عروسية النالوتي"، فهي ترى في الخصوصية "قضية زائفة، لأن افتكاك الأعراف عند الجيل السابق من النساء كان يستعمل الغضب بواسطة الأدب الشفوي المباشر، بينما الجيل الحاضر يريد افتكاك الاعتراف بواسطة قوة الإبداع والامتياز، لا بالتميز"³. فالاعتراف بالخصوصية في نظرها، اعتراف غير مباشر بالتهميش وبمنزلة المرأة الدونية.

وترى الناقدة "سمية درويش" أن تعبير الكتابة النسائية أقرب ما يكون إلى الكلام الدارج أو الخطأ الشائع. أما الناقدة "خالدة سعيد"، فإنها ترفض مصطلح "الإبداع النسائي" باعتبار أن المصطلح يتضمن معنى الهامشية في مقابل المركزية الذكورية. فهي ترى أن القول "بكتابة إبداعية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة، يفضي إلى واحدة من حكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية وهذه الخصوصية، وهو ما يرددها بدورها إلى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة

¹ - ينظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 92-94.

² - م ن، ص 94.

³ - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 122.

كمقياس ومركز، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي¹. فالناقدة تدعو إلى إلغاء التمييز الجنسي بين الذكر والأنثى، عن طريق رفض اتخاذه كمعيار لخصوصية الكتابة الأنثوية، مما يعني استرجاع الذات المفقودة، والانطلاق مع هوية جديدة تحمل معاني الاستقلال والتحرر. إلا أن "خالدة سعيد" في موقف آخر تغير من تشدها في رفض مصطلح "الأدب النسائي"، وتعتبر أن الخصوصية أمر طبيعي في إبداع المرأة الأدبي، لكن ذلك لا يمنع من مناقشة قضايا عامة تصب في قالب الإنسانية، حيث تقول: "... فعل الكتابة لدى النساء بشكل أخص، عملية تحرر من حيث أنه موضوعة وكشف لتجارب ومعانيات وتصورات وحاجات وأحلام طال عهدها بالصمت والخفاء. والكتابة تبلورها، تخرج بها إلى مدار العام، تسمح بتشكيل خصوصياتها تشكلا مبتدعا داخل قوانين العام، كمتخيل جماعي وفضاء جماعي وقضايا ولغة وتصورات ومنظومة إشارية قيمية وموروثات. هذه الموضوعة تطمح إلى تدخل الكتابة النسائية في تشكيل مفهومات، وتشكيل المتخيل، والتأثير في منظومة القيم والمصطلحات. فالخصوصية هي منطلق الكتابة، وبنار هذه الخصوصية يتوهج العام، لكن تغيير العالم والتأثير في العالم أو العام هو مبتغاها. من هنا كانت الكتابة لدى النساء، وكل تعبير صادر عن النساء، كتطلع إلى تغيير العالم أو إعادة تشكيله (أي كفن) هي أنسنة للخصوصية، وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية، أو الخروج إلى المشترك والعام². فالكتابة بالنسبة للناقدة تحقق للمرأة فعل التحرر وتخول لها التنقل في مساحة أكبر وفي نطاق يسمح لها بالتفريغ عما بداخلها. ومهما كانت للكتابة النسائية من خصوصية فإنها تصب شأنها شأن الإبداعات الأخرى في قالب واحد هو نظرية الأدب، فهي تسير جميعا في أفق موحد تلتقي جذوره وإن تفرقت فروعها.

¹ - زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 92.

² - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 123.

أما المبدعة "ليلي الأحيدب"، فإنها تقبل المصطلح فقط إذا تم الاعتراف بالمصطلح المقابل: "فأنا امرأة مبدعة لا يضرني في شيء أن توصف كتاباتي بالنسائية لأنني ببساطة لست رجلا، لكن بشرط أن يكون لهذه التسمية ما يقابلها في الطرف الآخر، فيقال مثلا "كتابات رجالية" أو "أدب رجالي"¹. كما نجد هذا اللبس في مفهوم المصطلح عند بعض النقاد الرجال أمثال "حسام الخطيب"، الذي يتأرجح موقفه بين "القبول المشروط والرفض الزمني التاريخي"². ذلك أن قبول هذا المصطلح قد يصح في حالة معالجة القضايا الخاصة بالمرأة. ولهذا فالأمر لا يتعلق فقط بنسبة الكتابة إلى منتجتها المرأة، بل يتعلق الأمر بكل كاتب استطاع أن يطرق مواضيع نسوية في إبداعاته. وهذا التصور جعل "حسام الخطيب" يعتقد أن هناك أدباء كثيرون، ولا سيما من بين كتاب القصص الرومانسية والغرامية، أولوا القضايا الخاصة بالمرأة اهتماما كبيرا. وهذا ما يدعم الموقف الذي يعتبر "الأدب النسائي" لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبت، بل يعني أن موضوعه نسائي.

إن هذا الاعتقاد القائل بأن الاتجاه الأنثوي في الكتابة ليس خطابا مرتبطا بالمرأة بشكل محدد، بل هو شكل من أشكال الكتابة النسوية والرجالية على حد سواء، قد حرك النظرية النسوية نحو وجهة جديدة، جعلتها ترفض الاعتراف بلغة مميزة للمرأة، ومثلت على ذلك ببعض النصوص المكتوبة من قبل الرجل، اتسمت بالأنثوية أو صنفت ضمن الكتابة الأنثوية. لكن هذا لا يمنعنا من الإقرار بأن الكتابات الأنثوية تعالج بالدرجة الأولى من قبل المرأة، ذلك أن الكتابة الأنثوية تهدف إلى هدم السيطرة الذكورية التي استمرت لفترات تاريخية طويلة، ومن الطبيعي أن تبعد المرأة أفضل من الرجل في مثل هذه الموضوعات.

¹- ليلي الأحيدب، نقلا عن زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 93.

²- م ن، ص 93.

إن خصوصية الكتابة النسائية، لا بد أن تكون حاضرة في أعمال المرأة/الكاتبة، وذلك نظرا لاختلاف تجربتها الحياتية، وتركيبها النفسية والبيولوجية أيضا، وعلى هذا الأساس يأتي التحليل النفسي والرومانطيسي، ليميز بين الرجل/الكاتب والمرأة/الكاتبة "على اعتبار أن الرجل الكاتب يرفض الأم (النص)، فيلجأ في كتاباته إلى الرمز، ذلك أن اللغة تبنى من خلال موت أو غياب الأم، وهو حين يكتب يسعى للبديل الذي يشمل تحويل السلطة الأمومية إلى شيء يمكن للرجل أن يتحكم فيه بصورة أكبر. أما بالنسبة للمرأة الكاتبة، فعندما تدخل في عالم اللغة، تظل في تعاملها مع النص الابنة التي ستكون هي نفسها أما أقل خوفا من التوحد مع الأم مما يكون عليه الابن، ولهذا ستكون في النهاية قادرة على لغتين: اللغة الأمومية الحرفية التي فقدها الرجل، أو اللغة المجازية الرمزية الخاصة بالنظام الأبوي".¹ وهذا ما جعل البحث عن لغة خاصة بالمرأة، كان ومازال قضية شائعة في النقد الأمريكي، تبحث فيه الناقدات عن أسلوب خاص بالأنثى قائم على أسس بيولوجية. فالـ"لين مور" على سبيل المثال تنسب للمرأة ميلا غريزيا فطريا لصور معينة، أو أشكال لغوية محددة. وإن كانت في بعض الأحيان تربط ما بين الاستعارات التي تستعين بها الأدبية، والوضع الاجتماعي لها، وما تعرفه من أساليب حياتية خاصة بمجتمع النساء، فنجد مثلا، صورة الطائر المتكررة في كتابة المرأة، أو صورة العصفور في القفص التي ترد كثيرا في روايات المرأة.² فمسألة الخصوصية في الكتابة النسائية، تبقى حتمية تثبتتها نصوص المرأة ذاتها، وهو ما يؤكد عليه الباحث "بوشوشة بن جمعة"، بعد اطلاعه على مجموعة من الروايات لكاتبات تونسيات، عبر مختلف مراحل سيرورتها التاريخية. فهو يقر بوجود علامات دالة على خصوصية هذا الإبداع الروائي النسائي، سواء على صعيد المتن الحكائي أو جماليات الكتابة السردية (البنوية منها والأسلوبية). وجميعها تتناسق وتتفاعل لتؤكد على وجود مثل هذه الخصوصية في كتابة المرأة الروائية، والتي تستمد مقوماتها من خصوصية

¹ - فاطمة كدو، الخطاب النسائي في الأدب والنقد، ص 11.

² - ينظر: م ن، ص 12.

تركيبية الأنثى النفسية، ووضعها الاجتماعي، وأفقها الوجودي. وهي الخصوصية التي تسعى الكاتبة الروائية التونسية من خلالها إلى إثبات كيانها المتميز، وتأكيد هويتها الخاصة، حتى تتحول من الهامش إلى المركز¹. فتنشيت خصوصية الأدب النسوي هو من تثبيت هوية الأنثى المستقلة، التي تسعى المرأة إلى الترفع بها من خلال إبداعاتها الأدبية والفنية. وما موقف الرفض لهذه الخصوصية سواء من طرف الرجال أو النساء، إلا انعكاس لمكانة المرأة الاجتماعية، ويتم التركيز في تناول المصطلح حول منطق التمييز القائم تاريخيا واجتماعيا بين الرجل والمرأة، فالملاحظ أن واقع هذا التصنيف هو الذي يتحكم في التصريحات عند فئة النساء بالخصوص، "نتيجة شعور بالنقص، وادعاء زائف، وخروج على الفطرة. وهو في لغة علم النفس، حيلة لاشعورية لإقناع الذات بالمساواة مع الرجل، لأنه قد تشكلت لديهن عقدة من أن أي فارق يميز الرجل عنهن نقص في المرأة، لا بد أن يكتمل بالتشبه به"². ذلك أن سؤال الخصوصية إنما هو "مساءلة لهوية الكتابة النسائية، التي ارتبطت في وعي الكتابة النقدية بإقصاء النساء من الحقل الاجتماعي والسياسي والثقافي، كحقيقة مضمرة ينتجها لاشعور المنطق الذكوري"³. غير أن استلاب المرأة حقها في اللغة وإيعادها عن ميدان الكتابة، لم يقدر على الصمود طويلا، خصوصا بعدما قررت المرأة استعادتها، وهو ما يتضح عبر أفكار "ماري دالي" Mary Daly في كتابها "ما وراء الإله الأب" من خلال عبارات تتهم فيها الكاتبة الرجال بأنهم سرقوا اللغة من المرأة، وهي سرقة موجودة في عمق التاريخ، وبالتالي يتعين على النساء استعادة لغتهن⁴. وهو ما تسعى المرأة جاهدة الوصول إليه عن طريق استماتتها لفرض وجودها على الساحة الإبداعية.

¹ - ينظر: بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 123.

² - ينظر، م ن ، ص 124.

³ - م ن، ص ن.

⁴ - ينظر: سيم ستيوارت، النظرية النقدية، ص 92.

الفصل الأول: المجتمع الذكوري وخطاب التغيب والمواجهة.

المبحث الأول: هيمنة الأنساق الثقافية.

1. الوصف بالدونية.
2. التقييد والمنع.
3. الاغتصاب الجسدي والعاطفي.

المبحث الثاني: خطاب مواجهة الأنساق.

1. رفض الأنوثة.
2. التحرر الجسدي/الجنسي.
3. ممارسة الكتابة.

شكلت الشخصيات البطلة في روايات "فضيلة الفاروق"، الكائن المستضعف الذي لا يستطيع حماية نفسه ولا تمثيلها، إلا بالانطواء تحت رحمة الآخر (الرجل) الذي ينظر إليه على أنه شيء من الأشياء الخاصة، وهو ما ساهم في عبودية الساردة/البطلة الاجتماعية والاقتصادية والجسدية، وبالتالي زجها في الهامش المعتم بحكم هيمنة قيم ومعتقدات وأفكار وسلطات متحيزة تتعامل مع المرأة جسدا ومتعة.

ويلعب المجتمع دورا أساسيا في توظيف أساليب التنشئة والتربية لجعل الفتاة تتدرب على الأنوثة المرتبطة _ في إطار المفهوم المتداول _ بالجسد ومستلزماته ووظائفه (الزوجة، الأخت، الابنة...)، فهو دور يمنحها منذ الصغر الاعتماد على الاتكالية والسلبية، فتنمو مع الفتاة هذه الصفات لتجد نفسها مجبرة على الامتثال لهذا النمط كي تنجح في أن تصبح امرأة، وكلما تمعنت في خدمة الرجل والاهتمام به، كلما نالت إعجاب المجتمع. وبذلك يظهر الرجل الطاهر، في أعلى مرتبة مقابل إغفال المرأة التي لا تظهر إلا على أنها جسد مدنس وآثم.

لعل ذلك ما يفسر دخول بطلات "فضيلة الفاروق" في صراع مع المجتمع الذكوري المهيمن، لتصرخ في وجهه وتطالب بشرطها الإنساني الحيوي، وبرفع الظلم والجور على الأنوثة المرة، في محاولة للكشف عن الجرح وتضميده.

انطلاقا من هذه الفكرة، سوف نحاول من خلال هذا الفصل أولا، تتبع مشروع المجتمع الرجالي في تغييب المرأة صوتا وفعلا وكيانا، من أجل فرض هيمنته والحفاظ على قوامته التي ظل يصارع من أجلها بشتى الطرق، حتى وإن كان ذلك على حساب هدر حقوق كائن يمثل رفيقه ومكمله في الحياة؛ فبالنسبة له الغاية تبرر الوسيلة. وفي الجهة المقابلة، نجد مشروع البطلات الضديد، الذي يعمل من أجل التعريف بالقضية النسوية وتحرير المرأة من عبوديتها عن طريق مجموعة من الآليات التي من شأنها أن تحقق لها مشروعها في التحرر.

وللتوصل إلى نتائج على مستوى من الدقة والعلمية، سوف نعتمد في دراستنا على ما توصلت إليه السيميائيات السردية من تقنيات التحليل والدراسة، مركزين على اجتهادات غريماس وبدرجة أقل فيليب هامون.

ولكن قبل ذلك، لا بأس أن نقدم فكرة وجيزة عن الروايات الثلاثة ومحتوياتها، حتى يتسنى للمطلع على هذا البحث أن يفهم أكثر البرامج السردية المختلفة. وسنتبنى في ذلك طريقة التسلسل الزمني حسب صدور الروايات الثلاثة.

تدور أحداث رواية "مزاج مراهقة" بين "آريس" و"قسطنطينة"، وتعالج مشكلات معاصرة كالحرية، والحب، والحجاب، والإرهاب، والثقافة، واللغة، والماضي والحاضر، تفصح عنها شخصيتها البطلة "لويزا والي" الطالبة الجامعية التي تقع في عشق رجلين، أحدهما الوالد (يوسف عبد الجليل، الرواشي والصحافي المشهور) والثاني الابن (توفيق عبد الجليل)، لتشرح علاقتها تلك، وتروي كل ما حدث لها مع مجتمع يتفنن في تذليل المرأة ويكسر دماء الأحلام، فتبدو البطلة مسكونة بالخوف من الرجل لتذهب إلى خبايا العنف والإرهاب في الجزائر المفتوحة على العزلة والموت، والحروب المتعلة، والتيارات الفكرية المختلفة. وهكذا تستحضر البطلة/الساردة طفولتها وتخفي أنوثتها في ضل الخوف اليومي. وفي النهاية "يوسف عبد الجليل" يصاب برصاصة فيغادر الوطن إلى مصر، و"توفيق عبد الجليل" يسافر إلى فرنسا، لتعود "لويزا" إلى حيث المنطلق لتكتب امرأة أخرى لم تعد مراهقة.

وفي روايتها "تاء الخجل" تعالج الشخصية البطلة "خالدة" فعل الخطف الاغتصاب الذي أصبح استراتيجية حربية عند الجماعات المسلحة في الجزائر سنوات التسعينيات؛ فتدين التواطؤ والصمت الذي تتبناه كل الجهات، بداية بالدولة والقانون والدين، وصولاً إلى الأهل والمقربين الذين ينتكرون لبناتهم ويرفضون استقبالهن لأنهن يمثلن العار بالنسبة لهم، ليلجأن إلى الانتحار أو يصبن بالجنون أو يرتمين في حوض الدعارة. ولذا لم يكن من المصادفة أن تنتهي رواية

فضيلة الفاروق برحيل البطلة التي لم يعد لها مكان في الوطن الذي تحوّل إلى مقبرة، خصوصاً بعد أن استقر في وعيها أن البقاء يعني الانتحار.

أما في رواية "اكتشاف الشهوة" فنتناول "فضيلة الفاروق" عبر بطلتها "باني" مسألة الزواج القسري الذي يحول العلاقة بين الرجل و المرأة إلى جحيم حقيقي، فنتوغل البطلة/الساردة إلى عمق الظاهرة لتكشف عن العلاقة الجنسية بين الزوجين التي تتحول في هذه الحالة إلى عملية اغتصاب، وكثير من الذل والتلاشي والدونية. فالرواية تذهب بعيدا لاستقراء الخوف والجهل في مجتمع مغلق ينهي حياة المرأة في الثلاثين، ويدفنها عند الطلاق، ليحيطها بقفص من القوانين والتقاليد المبهمة التي لا معنى لها، بذريعة المحافظة على الشرف.

المبحث الأول: هيمنة الأنساق الثقافية:

تظهر بطلات "فضيلة الفاروق" داخل الأسرة والمجتمع ملحقات بالرجل وتابعت له، هن في أدنى السلم وهو في أعلاه؛ فهن بالنسبة إليه مجرد متاع أو لباس أو أثاث يغيره متى شاء. ويؤكد الذكر حقه في دونية المرأة معتمدا على التاريخ مرة وعلى الطبيعة مرة أخرى؛ فالأول -التاريخ- الذي كتبه الرجل وصنعه، لم يترك للمرأة في رحابه حيزا إيجابيا سوى المتعة والخدمة والأمومة، والثانية-الطبيعة- جعلتها تتكون أو تنهياً فيزيولوجيا ونفسيا منذ النشأة الأولى لتتخلف عنه ولا ترقى إلى مستواه الإنساني في شكل من الأشكال، ولذا نقرأ في مطلع رواية "تاء الخجل" "منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن كان تاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة، منذ أقدم من هذا ..."¹ فواقع البطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق" جعلها لا تحيا لنفسها ولا بنفسها، بل هي تحيا بالرجل وللرجل؛ فهي تنظر بعينيه وتسمع بأذنيه وتحيا بإرادته وحدها، في مجتمع جاهلي متخلف يخيم عليه ظلام عبودية المرأة؛ حيث مارس وأد المرأة معنويا، كما مارس الأجداد وأدها جسديا، بل إن التاريخ يؤكد أن المجتمع قد مارس عمليات وحشية ضد المرأة أقسى من وأدها وهي حية.

من خلال ما سبق يظهر لنا جلجا مشروع الرجل/المجتمع في تغييب المرأة، والذي يمثل الموضوع القيمي بالنسبة له. ومن أجل تحقيقه (الموضوع القيمي) فقد استعان الرجل بعدة برامج استعمالية بغية الحصول على الكفاءة اللازمة للإنجاز (مع العلم أنه مشروع محقق مسبقا، نظرا للمكانة التي تحتلها المرأة في المجتمع). وسنتعرض فيما يلي، لأهم تلك البرامج بالتحليل، وذلك بالعودة إلى نصوص "فضيلة الفاروق" الثلاثة التي أخذنا منها مختلف الآليات التي اعتمدها الرجل لإنجاز مشروعه التغييبي.

¹ - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، أبريل 2003، ص 11

1. الوصف بالدونية:

تظهر رغبة المجتمع الرجالي في زرع أفكار الدونية والانحطاط حول صورة المرأة كبرنامج استعمالي أول يندرج تحت البرنامج الرئيسي الذي هو التخبيب. مع العلم أن المجتمع الرجالي قد توصل فعلا إلى ترسيخ هذه الفكرة في الذهنيات، وحتى عند المرأة نفسها التي أصبحت تؤمن بحقيقة قصورها عن الرجل. ولذا نجد خالدة بطة رواية "تاء الخجل" تصرح بذلك علانية حيث تقول: " ... كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن كان تاء للخجل"¹.

إن البطلة/الساردة تعي بعمق مدى معاناة المرأة في المجتمع الأبوي منذ القدم، وهو ما نجده في المتون الروائية الثلاثة، وذلك من خلال ما عايشته في نساء العائلة من أمها التي تركها الأب مسافرا غير آبه ونظرة العائلة لها، إلى جدتها المطروحة فراشا والتي أرققتها كثرة طلباتها وهي صغيرة، وصولا إليها وما عانتها في دراستها وعملها وزواجها. ولذا نجدها تعالج حالات الاستبداد التي تعيشها المرأة.

وتدور أحداث الروايات الثلاث حول مرتكز أساسي يجسد بعمق معاني السجن والخضوع، وهو ما تمثله الأسرة أو العائلة في موطن البطلة وهو "بنو مقران" بالقرب من "أريس" عاصمة الأوراس في الشرق الجزائري، حيث تسكنه عائلات بربرية عريقة، أين نجد اللغة الشاوية هي اللغة المحلية. ولا تجد الساردة/البطلة في هذه الدائرة سوى القمع القائم على المرأة بوجه خاص بصفاتها عورة، ومخلوقا تابعا لا حول له ولا قوة في مجتمع الذكور الأعلى، وداخل الفضاء المغلق للمنزل الذي يبدو كالسجن الذي ينغلق على غرفه الست عشرة وساحته الكبيرة المحاطة بسور عال يشبه سور السجن الذي ينطوي على أسراره وخباياه الكثيرة كمواعجه. والتميز بين الذكور والإناث هو القاعدة الأولى للبيت المغلق كالسجن، وذلك في

¹ - تاء الخجل، ص 11.

البناء البطرياركي الذي يقع على قمته الأعمام وأبناؤهم الذكور حاشيتهم المفضلة الذين يلتقون للغداء دائماً، في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة التي لا تجلس إليها امرأة، فالنساء للخدمة وتقديم الصحون بعد إعداد الطعام الذي توصله الصبايا اللواتي لا يفارقن مكانهن في أدنى درجات البناء البطريكي: "أما ما يجعلني أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النساء، كنا نجتمع كلنا عند العمة تونس، وكنت أكره ذلك التقليد الذي تجعل منا قطيعاً من الدرجة الثانية"¹. فالساردة/البطلة تشكي من سلطة الرجال في العائلة، ومن التقاليد التي تزيد من جبروتهم؛ حيث تعتبر أنها ليست سوى وسيلة توارثتها الأجيال لتؤرق طريق النساء وتجعل أمر تقدمهن في الحياة مستحيلاً، فكلها عادات تنهك عزيمة المرأة وتجعلها تنظر إلى نفسها بعين الازدراء، كون كل وظيفتها في الحياة تتلخص في خدمات تافهة تقدمها للآخر/الرجل عسى يرضى ويشفق عليها.

ولمتابعة هذا البرنامج والحالات والتحولات التي حدثت على مستوى مسار المقاطع السردية، نحاول أن نحلل العلاقة بين الفواعل كما يلي:

نتبين من المقطوعة أن المجتمع الذكوري (فاعل جماعي) يسعى إلى إذلال المرأة (فاعل مفرد) وتعميق مرتبتها الدونية في المجتمع، وذلك باستعبادها وجعلها تقوم على خدمته والصهر على راحته. ومحرك الرغبة هنا، هو حفاظ الرجل على مكانته وقوامته، فيحتل بذلك خانة المرسل والمرسل إليه، وعلى أساس هذه الخطوات نسجل:

¹ - تاء الخجل، ص 24.

المرسل (المجتمع الذكوري) ← الموضوع ← المرسل إليه (المجتمع الذكوري)

تحقير وإذلال

المرأة

ومن ثم نلاحظ أن المجتمع الذكوري يشغل خانة الفاعل المنفذ (Sujet opérateur)، أو فاعل الفعل (Sujet du faire) الذي يسعى إلى إنجاز الفعل، مع العلم أن الفاعل في هذه الحالة يسعى إلى الحفاظ على الموضوع القيمي ولا يسعى إلى الحصول عليه بعد الانفصال، لأن غايته في جعل المرأة في مرتبة أدنى من مرتبته قد تمت، وهو ما يتجلى في المقطع التالي من رواية "مزاج مراهقة":

"ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا! فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث..."¹. ولقد أولت الساردة أهمية كبيرة لهذه التاء (تاء التأنيث) وهو ما يظهر من خلال عنوان الرواية "تاء الخجل" الذي صيغ بطريقة جعلته يؤكد على كل معاني الانحطاط المرتبطة بالأنثى إلى حد الخجل.

كما يظهر وعي المرأة وإيمانها بدونيتها مقارنة مع الرجل من خلال عنوان الرواية "تاء الخجل" الذي صيغ بطريقة جعلته يؤكد على كل معاني الانحطاط المرتبطة بالأنثى إلى حد الخجل. ونظرا للأهمية الكبيرة التي توليها الدراسات الحديثة لكل ما يحيط بالنص من العنوان والغلاف واسم الكاتب والعناوين الفرعية والإهداءات والهوامش والحواشي وغيرها من الرموز التي تمهد لنا الدخول إلى محتوى الرواية، وهو ما أفرد له "جيرار جينات" كتابا كاملا أسماه "عتبات " Seuil ؛ حيث تعرض فيه بالتحليل إلى مصطلح "المناص"، وجدنا أنه من الجدير بنا أن نقف عند هذه النقطة ولو باختصار شديد؛ فـ " أخبار الدار على باب الدار، يقول المثل

¹ - فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفرابي، ط3، بيروت، 2009، ص 12.

المغربي، ولا يمكن لباب أن يكون بدون عتبة، تسلمنا العتبة إلى البيت، لأنه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت"¹، والشئ نفسه بالنسبة لعتبة الكتاب أو الرواية؛ إذ لا يمكن الولوج إلى داخلها قبل الوقوف على عتباتها المختلفة، وهو ما تؤكد الساردة/البطلة في رواية "مزاج مراهقة" حين تقول: "(...) عدت إلى قراءتها هروبا مما حدث، بعد أن فككت رموز خارجها وتهيأت تماما لقراءتها بحب. أحب تلك المفاتيح الصغيرة التي نعثر عليها في ثقوب أغلفة الكتب وتنتظر من يديرها في الاتجاه الصحيح (...)"². فالساردة/البطلة تؤكد من خلال هذا المقطع على المكانة المهمة التي تشغلها عتبات الكتاب في استيعاب مضمونه واكتمال صورته.

وعنوان رواية "تاء الخجل" يعبر بعمق عن متن الرواية المرتبطة بالقهر والظلم والتعسف، أين تعالج الساردة/البطلة صوت المرأة المختق؛ حيث نجدها تعبر عن هذه التاء بشكل ملفت في بداية متن النص إذ تقول: " منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن كان تاء للخجل"³. فهذه العبارة تحمل دلالة بالغة حول كل ما تعانیه البطلة/الساردة في كنف المجتمع البطريركي منذ القديم.

وبالعودة إلى السياق اللغوي تستوقفنا هذه "التاء"، فـ "تاء المؤنث في اللغة العربية تحتل الدرجة السفلى أو الدرجة الثانية بعد المذكر المتعالي، ولو عدنا إلى ضمائر اللغة : أنا، أنت، أنت. نجد ضمير المتكلم "أنا" بألف مدّ طويلة، يحمل من السمو والرفعة والتبجيل ما يؤهله ليكون واقفاً فوق الجميع، كيف لا وهو محرك خطاب الذات (...). ثم يأتي في المرتبة الثانية المخاطب المذكر "أنت" وهو أقل درجة من ضمير المتكلم "أنا"، بصفته مصدر الصوت وملفت الأنظار ومصدر الأوامر، ثم بدرجة ترانثبية أقل يأتي ضمير المؤنث "أنت" مع خفضه؛ أي مع

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينات من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، ط1، منشورات

الاختلاف، الجزائر، 2008، ص13.

² - مزاج مراهقة، ص 63.

³ - تاء الخجل، ص 11.

التصغير من شأنه، بصحبة حروف مكتومة خانقة للأنفاس¹، ليحتل في اللغة المرتبة ذاتها التي تحتلها المرأة في المجتمع.

فحتى اللغة قللت من قيمة المرأة ومن قدرتها ووزنها و"أجمتها على التجوال في تفاصيل الكلمة ودقائقها، بينما أتيح للمذكر مجال التحرك بشيء من الحرية الممكنة التي تؤهله للهيمنة والسيادة، وهذا ما يذكرنا بما قالته الروائية "أحلام مستغانمي" في مثل هذا المعنى " أنثى عبايتها كلمات لا تصل حتى إلى ركبتي الأسئلة (...)"²، لتساهم اللغة بذلك في اضطهاد المرأة وتمييزها عن الرجل، عن طريق تثبيت صفات الضعف والوهن والجبن فيها؛ حيث تنزعنا من عالم "طبيعي" لتقف بنا إلى عالم "ثقافي" يصنعه الرجال.

لقد أدى عنوان الرواية وظيفية تحديد المضمون³، حسب تصنيف "جيرار جينيت"، إلى درجة كبيرة حيث سمح بالتغلغل إلى مضمون الرواية، والكشف عن أسرارها قبل الإطلاع عليها، فجاءت عبارة "تاء الخجل" تحمل الكثير من معاني الدونية والقهر، لتؤدي هذه العبارة جزء كبيرا من رسالة الرواية.

وقد أثارت الساردة/البطلة مسألة على قدر من الأهمية، وهي تجذر دونية المرأة في الذاكرة وامتدادها عبر التاريخ واستمراريتها إلى الحاضر، وهو ما يعبر عنه هذا المقطع المجتزأ من رواية "تاء الخجل":

"منذ القدم،

¹ - ينظر: الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة منشورات المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التفقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و 19 نوفمبر 2006، ص 26

² - م ن، ص 26.

³ - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 74.

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهن ... إلي أنا لا شيء تغير سوى تنوع وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء.¹

والناظر في هذا المقطع، يتراءى له حجم ترسخ دونية المرأة في عقلية الرجل/المجتمع ولهذا تلجأ الكاتبة إلى تفريغ مكبوتاتها على شكل قوالب سردية، تصف المجتمع البطريركي في أبشع صورة يتمتع بها في ماضيه وحاضره.

لقد اصطبغ الفكر الإنساني القديم، بصبغة الحط من شأن المرأة وتهميش دورها إلى حد اعتبارها سلعة ومتاعاً في خدمة الرجل، وهكذا ظلت فكرة دونية الأنثى وتدني منزلتها الغالبة والمسيطرة على الأذهان؛ حيث شكلت إرثاً متوارثاً جيلاً بعد جيل، وهو ماتعبر عنه الساردة في المقطع الموالي: "... أنت استمرارية لأمك، أمك استمرارية لجدتك، وهكذا هي سلسلة الإنسان مثل ضوء النجوم. تأكدي أن حياتك مهما كنت دقيقة في اختيار شريك عمرك، ستشبه حياة أمك ..."². فالساردة تؤكد على البعد التاريخي والوراثي في دونية المرأة، ذلك أن حياتها هي أشبه بسلسلة تتعالق حلقاتها فلا تختلف ولا تنفصل الحلقة الأولى منها عن الأخيرة.

يرى الكثير من الدارسين ممن تعرضوا إلى مسألة المرأة باعتبارها قضية تاريخية، أن النظر إلى المرأة كأداة كان وراء وصفها بالدونية، والتي أفرزت - بدورها - أشكالاً متعددة من التصورات والخطابات التي تحط من قيمة المرأة، وتجردها من كل قدراتها وكفاءاتها؛ حيث تجتمع مجموعة من الأساطير والفلسفات وبعض الديانات وكذا النظريات المعرفية والخطابات الإبداعية- الفنية والأمثال الشعبية في بعض مظاهرها في ترسيخ التمييز الجنسي بين المرأة والرجل، مما أنتج بينهما تفاوتاً في الحقوق، كما اختزل وجود المرأة إلى مجرد أداة. وهذا ما

¹ - تاء الخجل، ص 11-12.

² - مزاج مراهقة، ص 36-37.

جعل البطلات/الساردات في روايات "فضيلة الفاروق" يعالجن هذه الخطابات ويتطرقن إليها بالتحليل.

ومن الخطابات المهمة التي تواترت عبر التاريخ وكرست من دونية المرأة نجد الخطاب الفلسفي الذي يعد من أقدم الخطابات في التاريخ ومن أكثرها تأثيرا في الثقافات والحضارات، إلا أن هذا الخطاب لم يخدم المرأة ولم ينصفها بل بالعكس؛ حيث أننا لو ذهبنا بعيدا في فكر الفلاسفة، لوجدنا في آرائهم صورة مشوهة عن المرأة.

وتكمن أهمية الحديث عن نظرة الفلاسفة إلى المرأة، باعتبارها خلفية أساسية بادرت في تكوين وعي الأنثى ورغبتها في تغيير المعتقدات الثقافية والفكرية المسيطرة على ذاتها وعلى شخصيتها. فهذا الترسيب الفكري "الوثني الإيثيني" يحمل للمرأة كراهية واحتقارا، ويضعها في مرتبة ما بين الرجال والعبيد، ونلمس هذا في تفكير "أفلاطون" و"أرسطو"، حيث النساء بالنسبة "لأفلاطون" يلعبن دورا ثانويا جدا، وعند "أرسطو" مستبعدات تماما من مجالات الحياة العامة¹. فقد وجدت النساء فقط بهدف المحافظة على استقرار الأسرة وأمانها، وإنجاب الورثة الشرعيين وتربيتهم. ويعتبر "أرسطو" أن المرأة ليست سوى ذكر عقيم، فهي كائن ناقص. أما حضورها في "جمهورية أفلاطون" فهو مرتبط بالأعمال الوضيعة². ومن هنا يمكن تفسير كل الترسيبات الفكرية المتعلقة بدونية المرأة، واختزال دورها في الأعمال المنزلية وتربية الأولاد واستبعادها عن مجالات الإبداع والثقافة، وأيضا إنكار إمكانيات النماء والعطاء عنها فقط لأنها امرأة، حتى أصبحت الحياة حقا للرجال وواجبا على النساء. وما هذه الحجج التي تسيء إلى مكانة المرأة، إلا نتاج خلفيات فلسفية لا معنى ولا غاية لها، سوى الحفاظ على مكانة الرجل ومركزيته.

¹ - ينظر: حفاوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم_ناشرون، الطبعة الأولى، الجزائر، 2007، ص 120.

² - ينظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 15.

ظلت صورة الأنثى هذه لصيقة ببطلات "فضيلة الفاروق"، دون أن يكون لهن حق مناقشة الأمر، رفضه أو قبوله، حتى أصبحت القضية أشبه بحتمية بيولوجية فرضتها الطبيعة على النساء، فألقت بهن إلى أسفل السافلين وعلت من شأن الرجل وهيمنته، وهو ما تعبر عنه الساردة/البطلة في رواية "مزاج مراهقة" على لسان واحد من أهل القرية حين استصغر من شأنها بعدما نجحت في شهادة التعليم المتوسط: "إنها بنت ونجحت، وأنت رجل ورسبت"¹. فهذه الشخصية المجهولة في الرواية تعتبر أن النجاح والتفوق هي من سمات الرجال، أما النساء فإن طبيعتهن البيولوجية لا تسمح لهن بارتياح مناصب أعلى من مناصب الرجال. كما يظهر الاعتقاد بالحتمية البيولوجية في التفاوت بين الذكر والأنثى من خلال هذا المقطع المجتزأ من نفس الرواية: "(...) أنظري إلى هذا العالم، إلى هذا الكون، إنه مبني على نظام، وهذا النظام إذا حدث فيه خلل صغير، حدثت الكارثة (...) لأن الناس كالنجوم يا لويزا، كالكائنات التي تعج بها الأرض، كالفصول، ككل ما تزخر به الطبيعة. إننا جزء من هذا الكون، وكل ما نختلف فيه عن بعضنا بعضا هو أشكالنا وأعمارنا ولغة الخطاب (...) لأنكما جزء من هذه التفصيلات، أنت استمرارية لأمك، أمك استمرارية لجدتك، وهكذا هي سلسلة الإنسان مثل ضوء النجوم. تأكدي أن حياتك، مهما كنت دقيقة في اختيار شريك عمرك ستشبه حياة أمك (...) "². فهذه "سماح" صديقة "لويزا" تعتبر أن التمييز بين الرجال والنساء لا يختلف في نظامه عن نظام الكواكب والنجوم، وأي خلل قد يلحق بهذه القاعدة سوف يطال نظام الكون برمته ويفسده، وعليه لا بد من الالتزام بهذا النظام من أجل استمرار الحياة.

وما دامت الأنوثة مرتبطة أصلا بالطبيعة البيولوجية الموسومة بالنقص والضعف، فهي الهامش والعنصر الإضافي في الفكر الإنساني القديم والجديد معا، باعتبار أن هذا الأخير ليس سوى امتداد للتراث الأبوي البطريركي؛ حيث ظل الإرث الثقافي حول المرأة، يتواتر ويتفاعل

¹ - مزاج مراهقة، ص 11.

² - م ن، ص 36-37.

مع الأزمنة. وهكذا نجد "جون جاك روسو"، صاحب الأفكار التحررية والعقد الاجتماعي يسير في معاملته للمرأة على نهج فلسفة أرسطو المحقرة للمرأة والمنقصة من قيمتها، فهي في نظره "المصدر الأول لشروخ العالم، وبالتالي كان عقابها هو إخضاعها لسلطة الرجل، بسبب افتقارها وحاجتها إلى هذا الخضوع والركون ويتحدد دورها من حيث التحديد الوظيفي في الدور البيولوجي؛ الجنس والتوالد، فقدرتها مقتصرة على وظيفتها المحدودة، وهي لا ترقى إلى العمل الإبداعي ولا التفكير العقلي، في حين يستأثر الرجل بهذه القدرة والملكة"¹. تستند آراء "جون جاك روسو" على أساس التمييز بين الرجل والمرأة، وجعل هذه الأخيرة في موقع التابع الذي لا يملك حق التفكير والإرادة. ولهذا يقول: "المرأة بالتعريف هي جزء من الطبيعة والمفروض في تربيتها أن تعهد لها لكي تكون السند المعنوي للرجل وخادمتها دون أن تكون لها إرادة خاصة بها"². فـ "جون جاك روسو" يعتبر أن الطبيعة هي من قللت من شأن المرأة وجعلتها في مرتبة أدنى من الرجل، ولهذا ينبغي أن تساند التربية ما فرضته الطبيعة.

والفيلسوف الألماني "نيتشه" لا يختلف عن "روسو"، بل يعتبر صورة للفكر والثقافة المتشعبة باستصغار كل ما هو أنثوي، ويحاول تحليل الطبيعة الأنثوية في كتاباته، حيث يرى أن المرأة لا تحب الرجل لذاته بل تحب الأمومة، فالرجل وسيلة، والغاية هي الحصول على الأولاد؛ معناه أن حل اللغز هو أن تصير المرأة أما³. فـ "نيتشه" يعمل على حصر الطبيعة الأنثوية في المهمة البيولوجية وإبعادها عن أي تفكير وإنتاج فكري، بل يجعلها مجرد تابع وخاضع لطبيعته وإرادته. ومن ثم كانت تلك الأفكار أكبر دافع لبروز تيارات نسوية تطالب بتعديل العلاقة بين المرأة والرجل على أساس المساواة والعدل.

¹ - سوزان مولر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص

122_121

² - جون جاك روسو، نقلا عن زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 14.

³ - ينظر: حفاوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 124_125.

غير أن "لويزا" الساردة البطلة في رواية "مزاج مراهقة" فهي ترى الأشياء بمنظور عكسي عما هي عليه عند "نينشه"، إذ أنها تعتبر أن هاجس الإنجاب يخص الرجل وليس المرأة، وذلك حينما يعتبرها آلة لإنجاب الأولاد ليس إلا ("...") كانت ركاما من الحزن والسأم. سيئة الحظ على كل حال، وإلا لما تزوجت رجلا فقط ليحبها كل سنتين، دون أن يعيش أكثر من أيام معدودة كل سنة معها ("...")¹. ففي هذا المقطع تعالج "لويزا" العلاقة المبتورة بين والديها، لتصبح علاقة لا تتعدى واجب الحب والإنجاب.

وليس بعيدا عن هذه الفكرة، نجد أن "شوبنهاور" يحدد دور المرأة في مجموعة من أعمال ساذجة لا علاقة لها بالعقل والتفكير؛ حيث يجعل المرأة لا تصلح إلا لحفظ النسل وبعض الأعمال المنزلية². ولهذا، كلما تجاوزت المساحة المخصصة لها والمقننة بالأعراف والتقاليد والقوانين، كلما اتهمت بالفساد.

رغم محاولة المجتمع الذكوري في تأكيد الحتمية البيولوجية حول دونية المرأة، إلا ان بطلات "فضيلة الفاروق" يرفضن هذه الفكرة ويؤكدن على التنشئة الاجتماعية في خلق الفوارق بين الذكور والإناث وهو ما يتضح في المقطع الذي افتتحت به "خالدة" رواية "تاء الخجل": "منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... منذ الإرهاب ... كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن كان تاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة، منذ أقدم من هذا ("...")³. يخبرنا هذا المقطع عن أصول التمييز بين الذكور والإناث، وهو ما تجده البطلة/الساردة في المدرسة وفي التقاليد وفي العبوس الذي تستقبل بها العائلات المواليد الإناث، وفي أشياء أخرى لا تخرج عن دائرة التنشئة الاجتماعية وعن الترسيبات الفكرية التي تحط من قيمة الأنثى. ولهذا كثيرا ما كانت البطلة/الساردة تلقي

¹ - مزاج مراهقة، ص 14.

² - شوبنهاور، نقلا عن زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 15.

³ - تاء الخجل، ص 11.

اللوم على العائلة وعلى التقاليد في كل ما يصيبها: "،،،) للأسف كنت أنتمي لمجتمع ينهي حياة المرأة في الثلاثين. وكنا جميعا نعيش في قفص، خارج أجسادنا تماما، خارج رغباتنا، نحلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها (...)"¹. من هنا يظهر سخط الساردة/البطلة على التقاليد التي تجعل من المرأة تتربى على الدونية والتهميش والخوف، لا لشيء سوى لجعل الرجل ينعم بالقوامة والأفضلية، في حين تبقى المرأة في خدمته والسهر على تلبية رغباته.

وتؤكد البحوث الاجتماعية والنفسية على غلبة التنشئة الاجتماعية في زرع أفكار الدونية حول المرأة. وقد تمحورت الدراسات النسائية في كل المجالات حول مفهوم مهم، يكشف بطلان الحتمية البيولوجية في التمييز الجنسي بين المرأة والرجل، وهو مفهوم "الجنوسة Gender"؛ حيث يرى هذا المفهوم "أن التمييز النوعي الجنسي (البيولوجي) بين الذكر والأنثى، هو تمييز تركيبى مؤسستى ثقافى، وليس خاصية بيولوجية طبيعية. ولهذا تصبح الجبرية البيولوجية مجرد إسقاط ثقافى واجتماعى لا علة طبيعية له في التكوين البشرى نفسه"². انطلاقا من هذه المقولة، سعت الدراسات النسائية إلى دحض السلم التراتبى، الذي ينظم العلاقة بين الرجل والمرأة على أساس الاختلافات البيولوجية التي فرضتها الطبيعة، وأعلنت أن هذه الفروقات ليست سوى أنساقا ثقافية من صنع الرجل، ولا دخل في ذلك للتكوين الجنسي الذي لا يصمد أمام الدراسات المخبرية والعلمية.

ولقد حاول الباحثون الغربيون تتبع سيرورة الجنوسة عبر الأنساق الثقافية والاجتماعية، حيث ذهب الدارسون إلى التأكيد على أن "الفرق بين "الرجل" بصفاته الإيجابية، و"المرأة" بسمااتها السلبية (مما ينجم عنه الهرمية الضدية بين الذكر والأنثى)، إنما هو فرق إيديولوجي

¹ - فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، 2005، ص 13.

² - ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الادبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافى العربى، الطبعة الرابعة، الدار البيضاء، 2005، ص 151.

ثقافي اجتماعي، دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بقوة القانون والسلاح. كما أن الضغط الاجتماعي والثقافي يؤسس "بنية الجنوسة"، ويجيز الدور الذي سيلعبه كل من الطرفين¹. وبهذا فإن الثقافة، وليست الطبيعة البيولوجية، هي التي تضع قيودا وقوانين حتى على طرق التفكير والإبداع والسلوك.

وقد أشارت "سيمون دي بوفورا" إلى دور التنشئة الاجتماعية في التمييز بين المرأة والرجل وفي خلق التفاوت بينهما. وذلك في عبارتها الشهيرة: "لا تولد الواحدة منا امرأة وإنما تصبح امرأة". فهي قيم ينشئها المجتمع، ويرضعها الطفل مع لبن الأم، وشعارات يرددتها المجتمع فتورث إيماننا يستقر في القلوب والعقول، فيصبح موروثا اجتماعيا أقرب إلى الطبيعة منه إلى الاكتساب.

وفي نظر "هيجل" فإن الفرق الموجود بين الرجل والمرأة يرجع إلى العائلة. فمن خلال المجتمع يتقاسم الإنسان (امرأة ورجل) اختلاف الجوهر الأخلاقي، فالمرأة تأخذ على عاتقها القانون الإلهي أما الرجل فيأخذ على عاتقه القانون الإنساني. فوضعية رجل وامرأة هي في نضر "هيجل" نتاج صدفة طبيعية وعرضية يمكن تجاوزها. وتقول Muraco Luisa ومجموعة Diotima في العنوان الموسوم بـ: "اختلاف الأجناس": "إن "هيجل" يحدد سبب الاختلاف الجنسي في العائلة ويصرح أنه خارج دائرة العائلة فإن هذا الاختلاف يصبح بدون معنى. إن "هيجل" يصرح ويقدم أدلة على أن الكائن الإنساني يتجاوز المعطى الطبيعي لوجوده كرجل أو كامرأة ووجوده بالصدفة². فبفضل العائلة يتجاوز الإنسان وضعيته كرجل أو كامرأة، ولكن بسبب العائلة كذلك يتم ترسيخ الاختلاف الجنسي، فتصبح وضعية الرجل أحسن حال من وضعية المرأة، لأن الرجل يتوجه على الدوام إلى الكلي، أما المرأة فتنحصر اهتماماتها في

¹ - ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 151.

² - Muraco, Luisa, et groupe <Diotima> La difference des sexes, encyclopédie philosophique universelle (l'univers philosophique), 3^{ème} édition, PUF, 1997, p 1374.

الجزئي، فتصبح بذلك عائقا اجتماعيا، مما يجعل الرجل يضطهدا ويقمعها. وتضيف " Luiza Muraco" ومجموعة "Diotima" أن الأخت التي تبقى داخل العائلة وتصبح زوجة، تبقى أسيرة للخصوصي ولا يمكنها بالتالي أن تفهم الغايات الكلية للمجتمع. وبهذا تصبح عدوا لنفسها وللمجتمع¹، مما يبرر القمع الاجتماعي تجاهها. وهو ما تعبر عنه "باني" من خلال هذا المقطع من اكتشاف الشهوة: "مود... الغريب، ووالدي، وأخي "إلياس"، وقبضة الحديد التي يخنقني بها النظام الأبوي الذي نعيش تحت رحمته"². فالبطلة/ تشتكي من خلال هذا المقطع من سوء معاملة الزوج والأخ والوالد لها في كنف المجتمع الأبوي الذي تصفه بالسجن الحديدي الذي لا يرحم.

وبهذا يتضح أن الفروق البيولوجية الموجودة بين الجنسين ليست مسؤولة عن التمييز الاجتماعي والثقافي وإلا لما كانت درجة التفريق بين الجنسين في المجتمعات الأبوية متفاوتة من مجتمع لآخر. وهذا التفاوت الواضح بين الجنسين من حيث طبيعة المهام والأعمال المسندة إليهما يبدأ في مرحلة الطفولة لتتسع الهوية وتبلغ أشدها في مرحلة الشباب بصفة خاصة حيث يتم الفصل النهائي بين الجنسين، في بعض المجتمعات، على جميع الأصعدة: المكان والأعمال والأخلاق وهو ما تعبر عنه "خالدة" في هذا المقطع من "تاء الخجل": "(...) أما ما يجعلني أفقد أعصابي، فهو فترة الغداء يوم الجمعة؛ إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء يأتي دورنا نحن النساء، وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا 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. كانت

1 - Muraco, Luisa, et groupe <Diotima> La difference des sexes, p 1372

2- اكتشاف الشهوة، ص 23.

النسوة يبقين في المطبخ، يسكنن الصحن، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها"¹. توضح لنا الساردة/البطلة من خلال هذا المقطع تقسيم المهام والوظائف بين الرجال والنساء في المجتمع البطرياركي حسب العادات والتقاليد؛ حيث نجد أن النساء وجدن للخدمة، في حين يتمتع الرجال بحق الأكل والشرب على الطاولة الكبيرة لوحدهم، ثم يأتي دور النسوة ليأكلن ما تبقى من الطعام. وهذا تجسيد للطبقية المستفحلة بين الرجال والنساء، إلى درجة الفصل بين الجنسين على مائدة الأكل وتفضيل الأولاد الذكور على الإناث، مما يجعل تلك الأفكار تترسخ في أذهان الفتيات، ويجعلهن يكبرن على تقبل ذلك التمييز، الذي يتأسس عليه المشروع الذكوري التخبيبي.

كما تشير الساردات/البطلات إلى أن عملية تدريب الأطفال الذكور على الخشونة والاستقلالية تبدأ منذ نعومة أظافرهم "كان تقمصي للشخصية الذكورية يكفيني لآخذ سمة القوة، سواء أمام نفسي أو أمام غيري"²، وفي الوقت نفسه يقوم المجتمع بغرس بعض التصورات في أذهان الفتيات حول ضعف بنيتهم الفزيولوجية وسرعة انفعالهن: "الخوف ... **notre maladie chronique** (مرضنا المزمن) على رأي "توفيق" ... والخوف من الرجل هو الدرس الأول الذي تلقته العائلات لبناتها، ولهذا تبدو خمسمائة شابة كمجموعة هائلة من الفئران يبعثرها قط واحد أعرج (...). فالرجل هو دائما القط الذي ينتظر فأرته في زاوية ما"³. فحين تهيء التربية الفتاة لكي تصبح أنثى تعمل على أن تثبت فيها صفات الهزيمة والضعف، ويتم تهيئتها لكي تتخرط بسهولة في حياة الجنس التابع، فإن الولد تعلمه التربية كيف يكون مستقلا وقادرا على الاعتماد على ذاته. وباختصار فإن أول ما يطلب من المرء حتى يصبح رجلا هو ألا يكون امرأة.

¹ - تاء الخجل، ص 24.

² - مزاج مراهقة، ص 133.

³ - م ن، ص 136.

وعلى خطى بطلات "فضيلة الفاروق" يدين "مولود فرعون" مجتمعه الجزائري الذي كان يعتبر الابن الذكر وحده المسؤول على مصير الأسرة، وكانت أخت "فورولو منراد" في رواية "ابن الفقير" تتحمل قسوة أخيها و ضرباته بصبر قلما وجد عند طفل في مثل سنها، وكان الجميع يسمعونها، كلما شكت منه، الجواب نفسه "أليس هذا أخاك؟ ما أسعدك أن يكون لك أخ حفظه الله! كفي عن البكاء وامضي فقبليه"¹. وانتهى بها الأمر إلى أن تعتقد بعدم فصل عبارة "حفظه الله" عن اسم الأخ، وكان من المحزن حقا أن نستمع إليها تقول لجدتها وهي تبكي "إن أخي -حفظه الله- هو الذي أكل حصتي من اللحم، وأخي -حفظه الله- مزق منديلي..."² من هنا يتضح حجم تأثير التربية على نفسية الطفل لتجعله يؤمن بأشياء معينة ويعتبرها قرآنا منزلا، في حين أنها لا تتعدى مجرد موروثات بشرية بالية.

وتعالج الباحثة "ه.أ.موس" مسألة المعاملة الجنسانية للمولود الجديد، وتقول إن المربين يعاملون البنات والصبيان منذ ولادتهم بطريقة مختلفة، ويتسببون بذلك في خلق تفاوت كبير في السلوك بين الجنسين³. وتواصل الدراسة الباحثة الألمانية "أوزولا شوي" (Ursula Sheu) في دراستها الموسومة "أصل الفروق بين الجنسين" وتؤكد أن الأمر يبدأ عند الرضاعة ويستمر مع اللعب وفي برامج التلفاز، مما يعني أن أبسط التفاصيل اليومية تحيل إلى صنع الفرق بين الذكر والأنثى، والنتيجة: الرجال والنساء يمشون ويتكلمون ويفكرون ويشعرون بطريقة مختلفة⁴. وبهذا تكون الفروق القائمة بين النساء والرجال -نفسيا وفيزيولوجيا- مرتبطة كلياً بالمجتمع، باستثناء وحيد يتمثل في تلك الفروق البيولوجية المرتبطة بوظيفة الحمل والإنجاب.

¹ - Mouloud Feraoun: Le fils du pauvre, edition du Seuil, Paris, 1954, p 40.

² - Ibid.

³ - ينظر: أوزولا لاشوي: أصل الفروق بين الجنسين، تر: ياسين بوعلي، دار الحوار، ط2، اللانقية، 1995، ص97.

⁴ - ينظر: م ن، ص19.

لقد ركزت بطلات "فضيلة الفاروق" على دور التنشئة الاجتماعية في تكريس الفروقات البيولوجية بين الرجل والمرأة، وجعلها سببا رئيسيا في تصنيف المرأة في منزلة أدنى من الرجل، وقد أدانت البطلات/الساردات بشدة المعاملة التي تتلقاها المرأة في كنف المجتمع الأبوي: "(...) وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية (...) ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع أتمارض، وأختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلام السطح لأختفي عن الأنظار. كانت تلك أولى بوادر تمردني، ومقاومة العائلة". فالساردة/البطلة ترفض أن ترسخ لإهانات العائلة، وترفض الاعتراف بمشروعية تفضيل الذكور على الإناث في كل شيء، ذلك أنها تصر على بطلان الحتمية البيولوجية في تبرير تلك الفروق، وتدين العائلة والمجتمع بترسيخ تلك الأفكار في الذهنيات. وهو الأمر الذي تؤكد الدراسات التي أقيمت حول الموضوع، حينما جعلت من تلك الاتهامات في حق المرأة مجرد أحكام باطلة لا تحمل في طياتها شيئا من الصحة، خاصة ما أتى به مفهوم "الجنوسة" الذي يصر على فعالية الخطاب الثقافي والاجتماعي في ترسيخ أفكار الدونية والانحطاط حول المرأة.

إن فكرة تفوق الرجل على المرأة، تجدها بطلات "فضيلة الفاروق" في الخطابات المختلفة التي ترسخ دونية الأنثى في الذهنيات، حتى لا تتمكن المرأة من التطلع إلى الأمام أو المطالبة بحقوقها في حياة كريمة مثل حياة الرجل. ولهذا فالبطاقة الدلالية التي أعطيت للمرأة في الروايات الثلاثة، لا تبتعد عن تيمات الأمومة والضعف والخمول العقلي والفكري. ذلك أن الساردات/البطلات قد أدركن أن مجتمعاتنا أشد التصاقا بالتاريخ الذي يصنعه الماضي، مما جعلها تعيش في الحاضر وتتطلع إلى الوراء، رافضة أي محاولة لتجاوز ذلك الفكر البالي، وهذا مل جعل "خالدة" بطلة "تاء الخجل" تشتكي على لسان "فاطمة المرنيسي"، من تأثير الماضي في نفسية الرجل العربي، فنقول: "الزمان هو جرح العرب، إنهم يرتاحون إلى الماضي"¹. فالمفاهيم

¹ - تاء الخجل، ص 51.

التي ورثها المواطن العربي من الأجداد، جعلته إنسانا يفكر بطريقة رجعية، ولا يدرك أن ما صح في مكان وزمان معين، لا يمكن أن يصح في كل مكان وفي كل زمان.

بناء على ما سبق، وبعد أن توضحت لنا صورة البرنامج الاستعمالي الأول عند الرجل/المجتمع (تثبيت صفة الدونية في المرأة)، وكل الطرق التي سلكها في سبيل تحقيقه، أو بالأحرى الحفاظ عليه، نستنتج الصياغة الآتية:

$$F \leftarrow [(F \cap M) \leftarrow (F \cap M)]$$

الذات، هنا، متمثلة في المجتمع الرجالي هي في اتصال مع الموضوع القيمي وهو إذلال المرأة وإخضاعها له، وبالتالي فإن البرنامج الاستعمالي الأول قد نجح، ولكن هذا النجاح لم يكن وليدا للصدفة، ولكن جاء نتيجة تضافر مجموعة من الخطوات أو اللحظات السردية كما حددها "غريماس" والتي سنوجزها فيما يلي:

- **التحريك (Manipulation):** وهو مرحلة تتضمن صيغة تشير إلى إمكانية التحول، فالتحريك إذن، يعني خلق صيغة فعل الفعل (faire faire) أي الدفع بالذات إلى القيام بفعل ما أو الاقتناع بهذا الفعل، فإرادة شيء ما (أريد أن أفعل كذا) تفرض وجود حالة نقص ما قابلة للتغيير، ووجوب التغيير يتطابق مع التحريك كصورة لا تنفصل عن المرسل باعتباره دافعا يصدر عن الذات¹. ويظهر أن المحرك والدافع لإحداث اتصال الذات (المجتمع الذكوري) بالموضوع (إذلال المرأة وتحقيرها)، هو محافظة الرجل على قوامته وجبروته التي رافقته لقرون من الزمن، وبذلك يتم التحريك الذي هو صيغة فعل الفعل والذي يدفع إلى التحيين والإنجاز بتعميق شعور الدونية في المرأة وبثه في الأجيال اللاحقة.

- **الأهلية (Compétence):** هي الشروط الضرورية السابقة عن الفعل المؤدي إلى امتلاك موضوع ما، وبناء عليه، لا يمكن الحديث عن الأهلية إلا من خلال ربطها بالإنجاز،

¹ - ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر العاصمة، ص 55

والحالة المتجلية في مرحلة التحريك هي منطلق الأهلية وأساسها، ويعبر غريماس عن ذلك بقوله: "حسب المنطق التحفيزي، فإن الذات يجب أولاً أن تحرز نوعاً من الكفاءة لتصبح منجزة، وحسب منطق الاقتضاءات، فإن الفعل الإنجازي للذات يستلزم كفاءة للفعل"¹. ويحددها "غريماس" في أربعة قيم أساسية تتمثل في: إرادة الفعل (Vouloir-faire) ووجوب الفعل (Devoir-faire)، ومعرفة الفعل (Savoir-faire)، والقدرة على الفعل (pouvoir-faire).

وإن كان لابد للذات أن تمتلك الكفاءة التي تمكنها من تحقيق رغبتها بامتلاك موضوع القيمة الذي تسعى إليه، فإن كفاءة الرجل تتجلى في امتلاكه للسلطة الجسدية التي تخوله السيطرة الكلية على المرأة كما ننبينه من المقطع الآتي من رواية "اكتشاف الشهوة": "صفعني حتى وقعت أرضاً، ثم أمسكني من شعري وراح يمزج: ستعودين إليّ في أقرب فرصة، ستركعين أمامه مثل كلبة، وستعشين معه حتى تموتي"². إضافة إلى السلطة الجسدية، يتمتع الرجل بسلطة من نوع آخر تتمثل في الهيمنة الاجتماعية والمادية اللتين تتجليان في المقطعين التاليين من رواية "مزاج مراهقة" التي تبين العلاقة بين والد "لويزا" ووالدتها: "... تزوجها ليعلقها على ورقة واجب، لم تكن تعني له أكثر من ورقة صالحة ... لمسح حذائه ... أو أفواه المجتمع ... بل فضل على ظهرها نصف عاهرات فرنسا والجزائر"³. وعن سلطة الوالد المادية تقول: "... والدي لم يكن أكثر من كومة "دوفيز"، كان له بريق "الفرنك الفرنسي" وهذا ما يزيد حرماننا منه، لدرجة صرنا نتعامل معه بحياء وخجل كأنه أحد الغرباء"⁴. فسلطة الوالد المادية جعلته يستصغر زوجته وبناته، ويتعامل معهن معاملة الغريب.

¹ - أ.ج. غريماس، نقلاً عن نبيلة زويش، الشخصية بين النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 2011-2012، ص 185.

² - اكتشاف الشهوة، ص 87.

³ - مزاج مراهقة، ص 14.

⁴ - م ن، ص 15.

نلاحظ في هذه الكفاءة التي يتمتع بها الرجل، أنها مستمدة من دوره الوظيفي في المجتمع تبعاً لتقسيم المهام بينه وبين المرأة (القوة الجسدية والمادية)، فاستغل ذلك الدور الذي كان من المفروض أن يستثمره في حماية المرأة والنفقة عليها، بأن يذلها ويحتقرها، مما يجعل هذه الكفاءة سلبية، وخالية من المصادقية، لا ترقى إلى مستوى الكفاءة العالية. وهذا ما يستلزم عدم مصادقية الإنجاز* (performance) أيضاً؛ بمعنى أن نجاح البرنامج السردى الذي تم عن طريق "علاقة الهيمنة"، هو في حقيقة الأمر مجرد استغلال الرجل لظروف منحتها له الطبيعة (القوة الجسدية) وأخرى منحها له الدين والقانون الوضعي (النفقة)، ليفرض سيطرته على المرأة، وبالتالي يصبح الحكم على الجزاء* سلبياً أيضاً، وذلك على الرغم من نجاح البرنامج السردى، وحصول الذات على الموضوع، بما أن الكفاءة لم تكن مبنية على قيم إنسانية تتوفر على المواجهة والتحدى. وهذا ما يجعلنا نحكم على أن التحقق الشكلي لآليات المنهج المطبق، لا يعني بالضرورة التحقق الفعلي داخل النص، لأن هناك إشارات خفية نابذة من إيديولوجية معينة، تجعل نسق النص يمشي في اتجاه معين، ويدحض الآليات النظرية المطبقة عليه، وهذا ما يوصلنا إلى الخصوصية التي تتمتع بها الكتابة عند "فضيلة الفاروق".

* - وهي وحدة سردية تتكون من سلسلة من الملفوظات المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص، ويمكن تحديد هذه الملفوظات على الشكل التالي:

- م.س: مواجهة (1 ذ ↔ 2 ذ)
- م.س: هيمنة (1 ذ ← 2 ذ)
- م.س: منح (1 ذ ← م)

تمثل هذه الملفوظات ثلاث عمليات مندرجة ضمن مركبات (Syntagme) أولية، هي ما يطلق عليها "غريماس" البرنامج السردى. فقد يتحقق هذا الأخير وبالتالي يتم الإنجاز، أو قد يفشل لتخلف الأهلية التامة كعدم القدرة مثلاً، فلا يتم إنجاز الفعل وبالتالي عدم الحصول على الموضوع المرغوب فيه (موضوع القيمة).
 * = هو الحلقة الرابعة داخل الخطاطة السردية ونقطة نهايتها ولا يفهم إلا في علاقته مع التحريك، باعتباره نقطة الانتشار الأولى للفعل السردى وللموضوع القيمي، فالجزاء هو الصورة النهائية التي سيستقر عليها الفعل السردى والموضوع القيمي، وعلى هذا الأساس يكون الجزاء حكماً على الأفعال التي تم إنجازها من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية، ويتم هذا الحكم من موقع مدى مطابقة الأفعال المنجزة للموضوع القيمي.

2 . التقييد والمنع:

بما أن الرجال في العقلية التقليدية الموروثة، لا يتقبلون فكرة خروج المرأة من المنزل أو تعليمها ودخولها مجالاتهم الخاصة، كما يعتبرونها، ظلت المرأة بسبب ذلك تعاني من سيطرة الرجل واتهامه لها بقصور العقل وقلة الطموح والموهبة. وهو ما عاشته بطلات روايات "فضيلة الفاروق" حين كان الأهل يمنعونهن من الخروج من المنزل، حيث تقول "باني" في "اكتشاف الشهوة": "بعد الخامسة عشرة (...) أصبحت واحدة من نساء الشقوق، وكنت أحتار من تلك الازدواجية التي يعاملني بها والدي و"إلياس" حيث كاتا يمنعانني من الخروج من البيت بعد دوام الثانوية. ولأني ذكية وناجحة تحول البيت بالنسبة لي إلى جحيم (...) أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلقة بأحلامي، وأخترق حراسة إلياس لي"¹. فمنع المرأة من الخروج في المجتمعات المتحفظة مرتبط بسن البلوغ كما تحدده البطلة/الساردة في المقطع السابق، ويبدو أن منع المرأة من الخروج مرتبط بالنسبة للرجل الشرقي بسببين مهمين؛ يتعلق الأول في إبعاد المرأة عن الاختلاط بالرجال للحفاظ على شرفها وشرف العائلة، باعتبار أن المرأة تمثل بالنسبة لهم الغواية والعورة، ولأنها لا تعرف أن تصون نفسها وشرفها عن الخطيئة إلا بالتدخل العنيف من طرف الرجل. ويتمثل السبب الثاني في إبقاء المرأة بعيدة عن كل ما يحدث خارج جدران المنزل، وبالتالي إيقاؤها جاهلة بحقوقها وبشروط الحياة الكريمة. وكل هذا يدخل ضمن برنامج التخبيبي.

إضافة إلى المنع من الخروج، تصادف البطلات/الساردات في روايات "فضيلة الفاروق" منعا من نوع آخر، وهو المنع من الدراسة، وهو ما حدث مع "خالدة" حينما حاول رجال العائلة تحريض الوالد وتسميم أفكاره حول البنات اللواتي يدرسن في الجامعة: " (...) ذات ليلة، دخل العم بوبكر على والدي غاضبا... وقال له:

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 21-22.

— كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟¹.

من هنا، تتجلى رغبة رجال العائلة في منع الساردة/البطلة من دخول الجامعة، حفاظاً على سمعة العائلة، وتقاديا للعار. غير أن والد "لويزا" بطلة "مزاج مراهقة"، قد وجد حلاً لدخول ابنته الجامعة، وهو إلباسها الحجاب: "كان كل شيء لم يخرج عن إطار الحلم بعد، حين نجحت في شهادة البكالوريا وفاجأنا والدي باتصال من فرنسا مقر إقامته وعمله قال: ترتدي الحجاب وتذهب إلى الجامعة. وفيما بعد عرفت ان رجال العائلة رفضوا التحاقى بالجامعة، وأن والدي حاول إيجاد حل وسط لإرضاء جميع الأطراف."²

نلاحظ من خلال المقطوعة تدخل والد لويزا لعرقلة مشروع رجال العائلة في منع ابنته من الالتحاق بالجامعة، فكان بمثابة الفاعل المعارض للفاعل المنفذ (رجال العائلة)، وعليه نمثل لهذه العلاقة بالشكل التالي:

المرسل (رجال العائلة) ← الموضوع (حرمان البطلة من الدراسة ← المرسل إليه (رجال



المعارض (الأب) ← الذات (رجال العائلة)

يظهر مما سبق، مدى تأثير المجتمع على والد "لويزا"، الذي لم يستطع الدفاع الكلي على ابنته، واختار الخضوع لسلطة الأعمام، وإجبار ابنته على ارتداء الحجاب مقابل مواصلتها الدراسة، وهذا ما أدى إلى فشل برنامج الأعمام إلى حد ما.

¹ - تاء الخجل، ص 28.

² - مزاج مراهقة، ص 12.

ويرجع فشل برنامج المنع من الدراسة، الذي يدخل ضمن البرنامج الاستعمالي الثاني (المنع والتقييد)، إلى خلل الكفاءة عند الفاعل المنفذ (رجال العائلة)، ويتمثل الخلل في عدم معرفة الفعل، إذ أن الفاعل المنفذ لم ينتبه إلى مسألة مهمة وهي حب والد البطلة للعلم، وتبيين ذلك من خلال المقطوعة التالية: "كان في يدي قوة واحدة لا يمكن أن تقهر: حب والدي للعلم"¹.

وبناء على الخطوات السابقة نسجل:

ف ← [(ف ∪ م) ← (ف ∪ م)]

نلاحظ من خلال الصياغة السابقة، أن الفاعل (رجال العائلة) الذي كان منفصلا عن الموضوع (منع البطلة/الساردة من التعليم)، بقي على وضعية فصله عنه؛ إذ لم يتمكن من التأثير الكلي على الوالد الذي غلب عليه حبه للعلم، مع أن ذلك لم يمنع الوالد من الانصياع لأوامر العائلة وإجبار ابنته على ارتداء الحجاب كشرط للالتحاق بالجامعة.

لم تجد عائلة البطلة/الساردة، بعد فشل مشروع المنع من الدراسة بفعل تدخل الوالد كعامل مضاد، إلا فرض الحجاب عليها كوسيلة ثالثة لإنجاح البرنامج الاستعمالي الثاني وتعميق السيطرة عليها حتى خارج جدران المنزل، فبالنسبة لعائلة لويزا، الإفلات من سجن البيت لا بد أن يتم تعويضه بسجن آخر مشابه، وهو الحجاب حتى وإن كان ذلك ضد رغبتها أو قناعاتها "الحجاب عندنا غير مرتبط بسن البلوغ يا لويزا، إنه مرتبط بشيئين: بقناعة الفتاة نفسها وهذا شيء لا يضر، أو (...) بمستوى ذكائها، إذا ما شعر الأهل أنها ستخرج من دائرتهم فرضوه عليها لإرباكها لا غير"². فالحجاب هو وسيلة لفرض السيطرة وتكبير البطلة/الساردة.

¹ - تاء الخجل، ص 29.

² - مزاج مراهقة، ص 16.

ومن خلال تتبع تطور أحداث المتون الروائية، نسجل نجاح مشروع رجال العائلة في إلباس البطلة/الساردة الحجاب، ويظهر ذلك في قول البطلة / الساردة: "بالنسبة إلي كانت الكارثة قد حلت، وانتهى الامر (...). إذ كنت أشعر أن السفر إلى الجامعة بذلك الزي التنكري يعني الموت، ولهذا رفضت وبكيت وصرخت، وفي الأخير أضربت عن الطعام، لكنني فشلت (...). فكل سبل المقاومة لدي كانت هشة أمام الصقيع الذي يغطي قلب والدي، ولامبالاة أفراد العائلة. فما زلت أذكر نبرة صوته الغاضب عبر الهاتف وهو يقول لي بتأني المقتنع بقراره:

— إبقى في البيت إذا أو موتي ...¹

بما أن الساردة/البطلة كانت تريد مواصلة الدراسة رغم كل شيء، فقد اختارت الرضوخ لرغبة رجال العائلة وارتداء الحجاب لئلا تخسر دراستها.

وعليه نسجل الصياغة التالية:

$f \leftarrow [(f \cup m) \leftarrow (f \cap m)]$

بعدما كانت الذات منفصلة عن الموضوع، وكانت البطلة/الساردة تخرج بدون أن تقيد نفسها بلباس يخنقها، أصبحت الآن مجبرة على ارتدائه بعدما فرضه الأهل عليها، ليس بدافع ديني بل بدافع عرفي محض، ومن أجل التشبث بعبادات وتقاليد العائلات، حتى لا يمس أحد شرفهم بكلمة سوء.

ويبدو أن ربط مسألة الحجاب بخروج المرأة من المنزل (سواء إلى العمل أو إلى المدرسة)، لا يحضر في روايات "فضيلة الفاروق" وحسب وإنما لطالما تم ربط هاتين المسألتين معا خاصة عند أولئك الذين يدعون معرفة واسعة في الدين، فقد عرفت الساحة الفكرية العربية

¹ - مزاج مراهقة، ص 12.

تراكما في الحديث حول الإسلام والمرأة في العقدين الأخيرين، فعرضت مسائل دينية على مائدة النقاش والبحث، ولاسيما مسألة الحجاب وحق المرأة في العمل.

ويطرح علي الطنطاوي (1909-1999)، وحسن البنا (1906-1949)، وأبو الأعلى المودودي (1903-1973)، وعبد الحي الفرماوي (1942) ومحمود الجوهري (1913-2004) وآخرون، قضية الحجاب وعمل المرأة خارج المنزل، فنتشعب الآراء عن وجوب تغطية وجه المرأة والكفين، وجواز كشف الوجه واليد للمحارم لا للأجانب. كما طرحت مسألة حدود عمل المرأة في الإسلام وتحديد المجالات التي يمكن للمرأة العمل فيها. ويتطرق "محمود الجوهري" في كتابه "الأخت المسلمة" إلى ما قال به الفقهاء حول تعليم المرأة الذي ينبغي أن يكون على نوعين اثنين¹:

- **فرض عين:** وهو الذي تتمكن من خلاله المرأة من تحسين عبادتها وعقيدها وسلوكها، ومن تدبير منزلها وتربية أولادها.
 - **فرض كفاية:** وهو ما يخدم مصالح الأمة، كتكوين طبيبات للأمراض النسائية ومدرسات للبنات وممرضات للنساء وعلم التغذية ودراسة علم نفس الطفل.
- نلاحظ، إذن، أن دور المرأة في الخطاب الديني -عند بعض الفقهاء- يصب كله في نطاق العبادة، وبالتالي يسمح للمرأة بالتعليم بقدر ما ييسر لها الدين، أو ما يساعدها على خدمة الأسرة، ولذا يستغني الرجل عن تعليم المرأة في ما عدا ذلك، وبالتالي فهي مدعوة للعودة إلى البيت حفاظا على شرفها وشرف العائلة.

تبدي هذه الحالة نمودجا صريحا لما تعانیه البطلات/الساردات داخل الأسرة التي تكبلها بأغلال المراقبة، فحتى الصغير في إخوانها يراقبها ويرى فيها عارا لديه لا بد من المحافظة

¹ - ينظر: نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ص 188.

عليه، ولذا نجد العائلة تكثف من سبل خنق المرأة، وتعمق الهوة التي تفصل بينها وبين الرجل، وتحرمها من كل ما يمكن أن يغذي روحها وفكرها، ويجعلها ترتقي بمستواها من درجة الحيوان الذي يكتفي بالأكل والشرب والخدمة، إلى درجة الإنسان الذي يفكر ويحيا ويسعد.

3. الاغتصاب الجسدي والعاطفي:

يتمثل البرنامج الاستعمالي الثالث في المشروع التغبيبي الذكوري، في اغتصاب المرأة جسدا وروحا وهذا ما يمثل أقصى درجات التغيب. وبناء عليه يمكن أن نسجل العلاقة التالية:



نلاحظ مرة أخرى، أن المجتمع الذكوري يحتل خانة المرسل والمرسل إليه، كما أنه يمثل الفاعل المنفذ للفعل أيضا، فهو يستحوذ على جميع المهام والأعمال، وكل ذلك يدخل ضمن تغيبه للمرأة.

يبدأ كابوس الساردة/البطلة مع سلسلة الاغتصابات العاطفية من القرارات العائلية الجائرة التي تنص على تزويج المرأة من من أول خاطب من رجال العائلة أو غيره دون رغبتها وتحت طقوس مؤسسة الزواج التقليدي، لتبرز قضية معاناة المرأة في حياتها الزوجية، وهذا ما حصل مع "باني" بطلة رواية "اكتشاف الشهوة": "جمعنا الجدران وقرار عائلي بال، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأجيال على وشك الانقراض (...)"¹. لقد قررت العائلة تزويجها من "مود" ابن الحضارة الباريسية دون احترام لمشاعرها، ولا لفارق السن بينهما، وهو ما ساهم في اضطهادها وتهميشها بل، وفي عبوديتها الجنسية؛

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 7.

حيث تحولت إلى وعاء للجنس في صالح الآخر: "حين يبحث عن جسدي لا يهمله أن هذا الجسد كيان يشبه كيانه، وأن لي غريزة ومشاعر (...) قال لي من علمك أن المرأة تشعر باللذة؟"¹. نلاحظ أن المرأة بالنسبة للزوج هي وسيلة للتخلص من ضغط المشاكل اليومية لا غير ولذا نجده لا يسأل عن شعورها أو رغباتها " يوقظني لحاجة في نفسه. ثم يفعل كما في كل مرة بسرعة ودون أن يعطيني مجالاً لأعبر عن نفسي (...) يسلمني بعدها للأرق"². فالعلاقة الجنسية بالنسبة لزوج "باني" تبدو خالية من كل عاطفة أو مشاعر، إذ لا تختلف عن أي عمل يؤديه الفرد بغض النظر عن المشاركة مع الآخر.

ومعاناة المرأة مع الرجل تمتد من الأم إلى الأخت إلى الابنة إلى الزوجة، ولقد أدت قضية الاغتصاب التي طرحتها البطلات/الساردات وظيفية تعرية الواقع والتفيس عن الجرح الخاص والعام. فهذه "باني" التي عانت الكثير في علاقتها الجنسية مع زوجها، لم تتوان لحظة عن فضحها وفضح ما تعانيه مثيلاتها من النساء، بدءاً بأماها وأختها إلى كل نساء العالم (...) كل نساء العالم مثلك، كل الرجال يمارسون الجنس مع زوجاتهم "فوق القش"، وكلهم يتلذذون بالعراء مع العاهرات"³. فرواية "اكتشاف الشهوة" قبل أن تكون خطاباً روائياً قائماً بذاته، كانت قضية إنسانية عاشتها وتعيشها معظم النساء المتزوجات في المجتمعات العربية، ولهذا فالروائية اختصرت الحياة الزوجية للنساء جميعاً في حقبة زمنية محددة تاريخياً ومكانياً. ورغم أن الساردة/البطلة قد أوكلت مهمة الحديث عن واقع المرأة إلى الضمير السردى الدال على الذات المفردة المؤنثة "الأنا"، التي نجد بطاقتها الدلالية مشحونة بصفات القلق، والتوتر، والسخط على الآخر الذي أتعبها وأرهقها، إلا أنها تسرد معاناتها ومعاناة الكثير من مثيلاتها من النساء، فالمرأة مازالت محتاجة ومضطرة لأن تتكلم باسم كل النساء وليس باسمها وحدها فحسب، لأن

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 91-92.

² - م ن، ص 11.

³ - م ن، ص 92.

القضية الهاجس التي تشغل بال إحداهن هي بالتالي، قضية موحدة تشغل بال جميع النساء، وليست قضية فردية.

تطرح الروائية قضية العلاقة الزوجية، كإشكالية محيرة تقود إلى العلاقة غير المتوازنة والمبتورة بين المرأة والرجل، باعتبار أن الجنس، من الموضوعات الإنسانية الحساسة والشائكة التي أثارت جدلا واسعا، وخلافا عميقا بطول التاريخ البشري، فلم يكن من الممكن تجاهله بحكم أنه من الدوافع الأساسية المحركة للسلوك الإنساني، وفي الوقت نفسه لم يكن من الممكن تناوله دون "حساسيات اجتماعية وتاريخية ونفسية، تتراوح بين الحرية والتحرير المطلق طبقا لنوعية المرحلة الحضارية وروح العصر"¹، وهو ما تفرضه المجتمعات المحافظة كالمجتمع الشرقي الذي يحكمه الدين والموروث الثقافي العربي.

وتتطرق الساردة/البطلة إلى أهمية المشاركة في العملية الجنسية، وتنفي إمكانية تحققها بعيدا عن التفاعل المشترك بين الطرفين، ولذا فهي تقول: "(...) وإذ فاجأني توفيق، فقد جعلني صدق مقولة لـ "صاولو كويلو" تقول: "الجنس بلا عاطفة عنف نمارسه على أنفسنا" (...) في أحضان توفيق أدركت قساوة ما فعلته بنفسي، وأدركت ما يمكن أن تعانيه كل النساء وهن يمارسن الجنس بلا عاطفة فقط لأنهن متزوجات مع أزواج يثيرون الشفقة (...)".² هذا يعني أن الجنس هو جوهر العلاقة بين الطرفين المرأة/الرجل، إذا كان مبنيا على الأسس الحميمية والعاطفية، لأن المرأة تبحث دائما عن يشعرها بالحب والأمان، وهذا ما لم تجده بطلة الرواية "باني" في علاقتها مع زوجها المنسلخ عن القيم الفكرية والثقافية والعاطفية، والذي انتهك جسدها الأنثوي بطرق بشعة وحاول تهميشه.

¹ - المرأة بين سيطرة الآخر وإثبات الذات، ص 9،

http://www.labreception.net/doc_pdf/seminaire_écriture_feme_Machqouq%20Haniya.pdf

07/06/2012. 16h22

² - اكتشاف الشهوة، ص 82.

وتماشيا مع الفكرة نفسها، يصف الفيلسوف "ميرلو بونتي" Merleau Ponty الاتصال الجنسي على أنه جدل بين الذات والآخر حيث يقول: " جسدي هو، في نفس الوقت، ذاتا بالنسبة لي وموضوعا بالنسبة للآخر، وهذا المعنى المزدوج للجسد، هو الذي يحوّل الجدل بين الذات والآخر، إلى جدل آخر هو جدل السيد والعبد. فمادمت أملك جسدا، فيمكن أن أتحوّل إلى عبد (موضوع) تحت نظر الآخر: فلا ينظر إلي كإنسان وإنما كموضوع لرغبته، أو العكس قد أصبح سيده وأنظر إليه بدوري. فالقول بأن لي جسدا هو طريقة كي أقول أنه من الممكن أن أكون ذاتا أو موضوعا، وأن الآخر يمكن أن يكون سيدي أو عبيدي. وهكذا فإن الاتصال الجنسي ليس عملية حسية تختصرنا في جسمنا العضوي، بل العكس هو الصحيح: ففي هذا الاتصال ينظر إلى الإنسان باعتباره وعيا وحرية، ويأخذ ذلك الذي لم يكن له معنى جنسيا معنى أعم¹. وبهذا يأخذ الجنس معنى أكبر وأسمى من مجرد علاقة عضوية؛ حيث يجعله "ميرلو بونتي" يحمل معاني الحرية والوعي بالآخر، فيصبح الجنس مع هذا تفاعلا ومشاركة بين الأنا والآخر، وغياب أحد الطرفين (ماديا أو معنويا) يعني فشل العملية.

ومع كل هذا، فإن البطلة/الساردة إن فكرت في التخلص من هذا الزوج الظالم، فإنها تتلقى معاملة أسوأ من قبل الأسرة والمجتمع اللذين يغلقان أمامها كل سبل النجاة، خاصة لو انتهى المصير إلى الطلاق، بما يحمله هذا الأخير من نظرة اجتماعية مخيفة للمرأة المطلقة، التي ستسير وفق منظور الجميع في طريق الخطيئة، لتصبح امرأة مستباحة للذكور وعنوانا للعهر في المجتمع الشرقي. وهي الحقيقة التي اصطدمت بها "باني" بطلة "اكتشاف الشهوة" بعد طلاقها من "مود" وعودتها إلى "آريس": "كيف ستعيشين مطلقة وسط الرعاع، غدا سترين الرجال كيف سيتحرشون بك، وكيف ستحاك حولك الحكايات وكيف ستصبحين عاهرة في نظر

¹ - مجموعة من المؤلفين، كوجيتو الجسد، إشراف: جمال مفرج، دراسات في فلسفة ميرلوبونتي، ط1، منشورات

الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 37-38

الجميع دون أن يرحمك أحد"¹. فالأخت "شاهي" تحذر أختها من خطورة الطلاق بالنسبة للمجتمع، وتذكرها بالحياة الذليلة التي سوف تحياها إن هي أقبلت على هذه الخطوة.

نلاحظ أن البطاقة الدلالية للبطلنة سوف تتغير بمجرد طلاقها من زوجها، فبعد أن كانت مجرد خادمة رخيصة ووعاء لنزوات الزوج الجنسية، ستصبح عاهرة يتساومها الرجال الغرباء. الشيء الذي يجعل المرأة تحتار في أمرها وفي حياتها التي تبدو فيها أفضل القرارات هي أمرها، فانفصال المرأة عن الرجل يجعل منها عاهرة في عين المجتمع، لأن ملمح المرأة في مجتمعاتنا لا يصح ولا ينظف ولا يكتمل إلا باقترانها بالرجل وبفائها داخل جدران منزله، وأية محاولة للانفلات من هذين الأمرين، هي انفلات من القيم والأخلاق.

وتظل صفة العهر تلاحق المرأة في كل خطواتها؛ فالعمل بالنسبة للمجتمع هو أيضا عهر وعلى المرأة أن تواجه عواقبه: "(...) إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا، فهل تظنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟"². فهذه صديقة "خالدة" تشتكي من ظلم المجتمع لها، وحرمانها من عملها الذي يعتبره خطيئة، ولذا فقد قررت أن تتخلى عنه وعن أحلامها.

وحتى الحب الذي يمثل أسمى العواطف على الإطلاق، هو نوع من العهر بالنسبة للمجتمع، فهو يعتبر جريمة لا تغتفر حين يكون معبرا عنه من طرف امرأة: "في مجتمعنا من العيب أن نسأل امرأة متزوجة هل تحب زوجها (...) الاعتراف بالحب شبهة، والشبهة تعني ضلالة، والضلالة - والعياذ بالله - تقود إلى النار. ما أخطر الاعتراف بالحب إذن، إنه كالزنى، كإحدى الكبائر، كالقتل"³. فالمرأة عندنا لا يجب أن تعبر عن حبها لزوجها وإلا دخلت في خانة الشبهة، واعتبرت بدون حياء أوخجل.

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 89.

² - تاء الخجل، ص 39.

³ - اكتشاف الشهوة، ص 99.

كل هذه الأساليب القمعية التي فرضها المجتمع على المرأة، تدخل ضمن المشروع التهميشي الذي يسعى إليه الرجل بثتى الطرق؛ حيث يتوحد الهدف وتتشعب الوسائل.

أما الجريمة الكبرى التي يمارسها المجتمع في حق المرأة، والتي تمثل أقصى درجات التخبيبي والتحقير، فهي انتهاك الأعراض والمساس بالشرف، فزيادة عن اغتصاب الزوج لزوجته في فراش الزوجية، تعالج "فضيلة الفاروق" قضية اغتصاب المرأة من طرف الغرباء.

والشرف هو ما يمثل المرأة في مجتمعاتنا، فهذه الأخيرة بدونها تعتبر سلعة منتهية الصلاحية، ولهذا لطالما اعتبر الشرف عملتها الأساسية، فهو من يصنع من الواحدة امرأة حقة أو عدمها. ولكن، نفسه ذلك المجتمع الذي ينادي بشرف المرأة وعفتها، هو من ينتهك شرفها ويسلبها إياه، ولذا تتساءل "خالدة": "كيف هي الكتابة عن أنثى سرقت عذريتها عنوة؟"¹. وهي تعني هنا ضحايا الإرهاب.

تطرح "خالدة" قضية الاغتصاب من خلال الفتيات اللواتي تم اختطافهن من طرف الجماعات الإرهابية، ومن ثم اغتصابهن بكل وحشية وحيوانية " (...) نعم ... قلت إن خمسة آلاف امرأة اغتصبن منذ سنة 1994، وقلت إن ألف وسبعمائة امرأة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب (...)"². وإن كانت الساردة/البطلة تصف بعضا من تلك المشاهد العنيفة، فمن أجل أن تقضح أمرهم، وتبين حجم المأساة التي عاشتها تلك الفتيات، بعد أن أصبح مجرد وسيلة للتخلص من أرق وتعب النهار: "هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة "العيب" (...) نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا "العيب"، نستنجد، نتوسلهم، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا، ولكنهم لا يبالون (...) أنظري ... ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا (...)"³. من خلال المقطع يتبين حجم الكارثة التي أصابت هؤلاء الفتيات، والتي تسبب

¹ - تاء الخجل، ص 54.

² - م ن، ص 59.

³ - اكتشاف الشهوة، ص 45.

فيها أشخاص لا يعرفون لا ديناً ولا أخلاقاً، لا شيء إلا لكون المرأة ذلك المخلوق الأخير والضعيف.

ويشير "بوشوشة بن جمعة" إلى أن ظاهرة الاغتصاب تحضر بكثافة في عدد مهم من نصوص الرواية المغاربية، خاصة منها الجزائرية. وهي تعبر عن تضخم أشكال الكبت والحرمان التي تحول الجنس إلى ظاهرة مرضية وشاذة، تفرز أنواعاً منحرفة من السلوك الجنسي¹. لأن الإنسان السوي لا يمكن أن يقبل على انتهاك جسد بريء، فيستبيحه وينهي حياة صاحبتة، لأن حياة المرأة عندنا تنتهي مع ذهاب شرفها.

ويضيف الناقد أن مجمل هذه النصوص الجزائرية، تصور انتهاء الاغتصاب إلى طريق مسدود؛ حيث تتأذى نفسية المرأة وتتعدد ردود أفعالها الناجمة عن الحادثة، والتي تتمثل بالأساس في تحولها إلى عاهرة أو إلى شاذة جنسياً أو مختلة عقلياً². وما تؤكد المصائر التي آلت إليها أغلب النماذج النسائية التي أحصتها "خالدة"، هو أن هول المأساة كان أعنف من الحالات المذكورة، وذلك بسبب الوحشية التي عاملهن بها الإرهاب: "(...) قلت إن الأهل لا يبالون، طردوا بناتهم بعد عودتهن، قلت إنهن أصبن بالجنون، ارتمين في حضن الدعارة، انتحرن (...) "³. فالفتيات اللواتي تعرضن للاغتصاب من طرف الإرهاب، كانت نهايتهن إما الموت من الألم والنزيف مثلما حدث مع "يمينة" "(...) لو لم تموتي نازفة (...) "⁴، أو الانتحار هروباً من العار أو الجنون "(...) لو لم تنتحر "رزيقة"، لو لم تجن "راوية" (...) "⁵. أو ربما كانت نهاية الاغتصاب هي القتل على يد الأهل، مثلما حدث مع الطفلة "ريمة" التي اغتصبها

¹ - ينظر: بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 1999، ص 636.

² - ينظر: م ن، ص 637.

³ - تاء الخجل، ص 59.

⁴ - م ن، ص 93.

⁵ - م ن، ص 93.

رجل في الأربعين" (...) اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر (...) قال إنه خلصها من العار لأنها اغتصبت¹. فالطفلة "ريمة" كانت ضحية براءتها، وضحية المجتمع الشاذ الذي لا يرحم، وكذلك الأهل الذين لا يهتمهم سوى شرف العائلة ومسح العار، ولو استدعى الأمر قتل فلذات أكبادهم.

فالإغتصاب إذن، هو الظاهرة الأساسية التي عالجتها الروائية في رواية "تاء الخجل" كعنف يقع على جسد المرأة، حيث عكست وجعها كأنثى، وفكرت لماذا لا نسمع صوت هؤلاء؟ وكأنها لا تشير فقط إلى الفتيات الجزائريات الخمسة آلاف اللواتي عانين الأمرين وأصبحن عارا ولم يتقبلهن أحد. لكن الرواية الأهله بتلك المآسي لا تعالج مسألة الجنس كشهوة وممارسة، وإنما تفتتح دلالة الاغتصاب على إدانة الصمت والتواطؤ والمجتمع والإرهاب، ما يجعل من روايتها وثيقة تاريخية؛ إذ لطالما صرحت الكاتبة بأن الأدب لا بد أن يكون نقلا للواقع كما هو، بدون مراعاة أي حساسيات، وأنه يجب أن يكون وثيقة لها مصداقيتها، فضلا عن أنه لا يحتمل خطأ أحمر، فهو يحمل معاني وهو اجس وآلاما وطموحات وقضايا، تعزز إيماننا بأن الجرح يجب أن يطهر، وإلا لا فائدة من صب الدواء عليه وهو مغلق.

وإذا أردنا الحديث عن نجاح أو فشل البرنامج الاستعمالي الثالث، فإننا سنقول دون تردد أنه قد نجح وبكفاءة عالية، لأن النساء قد اغتصبن جسدا وروحا وعاطفة وكيانا، واستبحن من طرف الغرباء، ووصفن بالعاشرات والمومس، وقتلن بدون ذنب. وهذا كله يعود إلى الكفاءة التي منحت للمجتمع الذكوري، واستمدت مشروعيتها من القوة الجسدية التي يتمتع بها الرجل والتي خولته، أن يتغلب عن المرأة، هذا من جهة، ومن الجهة الأخرى فقد استمد الرجل كفاءته من سلطة الدولة والقانون التي لم تردع مثل هذه الأفعال الشنيعة ضد المرأة، ولم تحرك ساكنا حيال كل ما يحدث، فكان ردها الوحيد هو الصمت واللامبالاة والترقب من بعد كأن الأمر لا

¹ - تاء الخجل، ص 39.

يعنيها في شيء أو أن حماية المواطن ليست من مسؤولية الدولة، ولهذا تقول "خالدة": " هنا، العدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيقة (...)"¹، حتى أصبحوا يفرطون في أعراض بناتهم وأخواتهم وأمهاتهم وزوجاتهم، مثلما حدث مع الرجل "الأحدب القصير" الذي اغتصب "ريمة" البنت البريئة : " (...). وقد جاءت توابع القصة مضحكة، حكم على الأحدب بعشر سنوات سجنا بسبب حنكة محاميه"² أما "ريمة" فقد ألقى بها أبوها من فوق الجسر، لا لشيء سوى لكونها أنثى، دون أن يحاسب الأب على جريمة قتل طفلة بريئة راحت ضحية شنود رجل مريض، ودون أن ينال المغتصب عقابا يليق بوحشية ما فعل. فكأن القانون الجزائري يشجع على الاغتصابات الوحشية ضد النساء ليضع عقوبات هشة لمرتكبيها، " (...). فالمادة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بهتك العرض تنص على معاقبة كل من ارتكب جناية اغتصاب بالسجن المؤقت من خمس إلى عشر سنوات، وإذا وقع هتك العرض ضد قاصرة لم تكمل السادسة عشرة فتكون العقوبة بالسجن المؤقت من عشر إلى عشرين سنة... القانون ليس صارما، مقارنة مع القانون الفرنسي (...)"³. فالساردة/البطلة تستشهد بالدستور الجزائري لتؤكد على توأته مع الجرائم التي ترتكب في حق النساء، وترجع ذلك إلى كون الرجل هو نفسه من يصنع تلك القوانين، وبالتالي يستحيل أن يضع قانونا لا يخدم مصالحه.

ومما يعزز كفاءة المجتمع الذكوري أيضا، تشير البطلة/الساردة إلى سلطة فعالة في المجتمع منذ الإنسان الأول، وهي سلطة الدين بكل ما تحمله من معاني التسامح والحب والغفران؛ حيث يبدو القمع الوحشي الواقع على المرأة في روايات "فضيلة الفاروق"، كما لو كان هو النتيجة المنطقية لتصاعد التأويلات الدينية المغلوطة والموروثات الاجتماعية المنحرفة، وذلك هو السبب الذي جعل البسطاء الموجهين من فساد الحكومة يميلون إلى خطباء جبهة

¹ - تاء الخجل، ص 55.

² - م ن، ص 40.

³ - م ن، ص 55.

الإنقاذ الديني (الفييس) فهتفوا وراءهم قائلين: «أمين» لما أسمته "خالدة" "دعاء الكارثة"، وهي الدعوات التي سرعان ما تحولت - مع تصاعد العنف في التطرف الديني - إلى حملات استئصال لكل من وُسم بالكفر، وحملات خطف واغتصاب لآلاف النساء اللاتي أصبحن سبايا للحرب مع الكفار. ومن هذا المنظور، يظهر تتابع السرد الروائي وعلاقاته السببية الصلة بين جذور الأوضاع الاجتماعية للنساء وكل ما حدث بعد ذلك من قمع إرهابي وحشي وقع على جسد المرأة وروحها باسم الإسلام الحنيف الذي حفظ للمرأة كرامتها، ورداً إليها الاعتبار، وذلك قبل أن يتشوّه بتأويلات لا علاقة لها بالجواهر السليم للأديان. الأمر الذي تنبّهت له البطلة/الساردة في رواية "تاء الخجل"، ولقد كانت هذه الأخيرة حذرة، وموفقة في حذرها، منذ بداية الرواية، عندما أشادت بشخصية «سيدي إبراهيم» الرجل السلطة في بيت الأسرة الكبير؛ حيث كان إمام مسجد ورجل دين ويعرف قيمة تعليم المرأة وجدواه. وهو احتراز سردي، يراد به - في هذا السياق - إبراز الفارق بين التسامح والتعصب، وبين نزعة العطف على المرأة والعنف الوحشي في التعامل معها.

كان لسلطة الدين إذن، مفعولها وتأثيرها الكبيران في كل ما حدث؛ حيث أن الجماعات الإرهابية تختطف وتقتل باسم الدين، والأهل يقهرون ويحتقرون بناتهم باسم الدين، والدولة تشرع القوانين المشوهة باسم الدين، فداخل مجتمع متخلف كالمجتمع الجزائري يحتل الوازع الديني المكانة الأكبر ليعوض عن القصور العلمي والثقافي، ولذا فقد كان للمئذنة، التي تجسد سلطة الدين في رواية "تاء الخجل"، مسؤولية كبرى في كل ما حدث، لأن "الناس هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن، حتى حين قالت:

[اللهم زنّ بناتهم]

قالوا: [أمين]

وحتى حين قالت:

[اللهم يتم أولادهم]

قالوا: [آمين]

وحتى حين قالت:

[اللهم رمل نساءهم]

قالوا: [آمين]

كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة (...). ولهذا تنام يمينة نازفة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التغيير ! ولهذا مئات الزهرات يغتصين، ما باركه الشعب بالدعوات كان يجب أن يصيب الشعب لا غير !¹.

ولعل نظرة هؤلاء كانت في جملتها فهما سطحيا لأحكام الإسلام مما جعل النظرة السلبية حول المرأة تظل حكما باطلا في حقها، وباختصار فليس في أحكام الديانة الإسلامية، ولا فيما ترمي إليه من مقاصدها، ما يمكن أن ينسب إليه انحطاط المرأة المسلمة، بل الأمر بالعكس فإنها أكسبتها مقاما في البنية الاجتماعية. فتأويل أحكام الإسلام لصالح الرجل قد أثر سلبا في مكانة المرأة في المجتمع الإسلامي، فجعل الإسلام يدان من غير حق، وجعل المرأة في مرتبة التابعة للرجل، وهذا يتناقض مع مبادئ الإسلام.

حاولنا من خلال ما تقدم رصد أهم البرامج السردية الاستعمالية، التي اعتمدها مجتمع الذكور، باعتباره فاعلا جماعيا، من أجل تغييب الصوت الأنثوي، معتمدا في ذلك على الكفاءة التي منحها له الطبيعة، متمثلة في القوة الجسدية، وعلى الامتيازات التي خصها به المجتمع من قوامة ومادية واجتماعية، وعلى سلطتي القانون والدين، فالأولى يشرعها الرجل، والثانية

¹ - تاء الخجل، ص 51-52.

يؤولها لخدمته، مما جعل برنامجه التغبيبي ينجح، علما أنه برنامج منفذ مسبقا باعتبار أن مكانة المرأة في المجتمع البطريركي هي مكانة مهمشة ومغيبية.

كما ركزت الساردات/البطلات على بطاقة الرجل الدلالية، فجعلناها تحمل كل معاني الظلم والبطش والشر، في مقابل البطاقة الأنثوية التي تحمل معاني الانهزامية والدونية والخمول، وهذا ما يفسر عدم تركيز الساردة على الملامح الخارجية للشخصيات، بل جعلت كل اهتمامها يصب على الجانب الداخلي الذي يسمح بوصف الحالات النفسية التي تمر بها المرأة، والتي جعلتها تنسى أنوثتها ورسالتها المقدسة في الحياة، لتركز على معاناتها وتناشد بحقوقها الدنيا كإنسان

والبطاقة الدلالية كما عرفها "فليب هامون" هي مجموعة من الوحدات الصغرى التي تشكل مجتمعة الأثر- الشخصية L'effet- personnage¹، فنلاحظ أن الساردة/البطلة قد خصت بها كل من الرجل والمرأة، وهي إن قصرت بطاقتها الدلالية على الخصائص الداخلية/ النفسية التي تميز كل من الرجل والمرأة، وتجنببت الصفات الخارجية المرتبطة بالملح، فذلك لأن القضية التي تعالجها البطلة/الساردة تستدعي الوقوف على الخصائص النفسية أكثر من الصفات الجسدية، حتى تعبر عن حالات القهر والمعاناة التي تعيشها المرأة نتيجة ظلم واستبداد الرجل. وعلى ما يحمله الوصف من أهمية في العمل السردي، فقد اعتبره "فليب هامون" من الركائز الأساسية التي يبنى عليها العمل السردي، خاصة فيما يتعلق بالشخصية والأثر الذي يخلفه عند المتلقي، حيث يقول: "وقد تبين لنا فعلا، أن الوصف يلفت انتباه القارئ بالأساس"²، ثم يبين سبب هذه الأهمية فيضيف: "ونلاحظ بوجه خاص، وعلى سبيل المثال أن العلاقات بين الوصف من ناحية والشخصية من ناحية أخرى، وبين تحديد الطبع Caractère وموضوع

¹ - voir : Philippe HAMON, Le personnel du roman, Lsysteme des personnages dans les rayons Maquart d'Emile Zola, Edition, librairie Droz S.A, Genève, 1988, p 157.

² - فليب هامون، في الوصفي، تر: سعاد التريكي، بيت الحكمة، قرطاج، 2003، ص 203.

الوصف L'objet والذات الموصوفة Sujet، هي دونما شك علاقات وثيقة متميزة تماما. ولقد استقطب هذا المفترق النظري فعلا (...) أغلب المناقشات والتأملات التي شغلت البلاغة الكلاسيكية وحتى الأكثر حداثة منها¹.

تتمثل أهمية وصف الملمح في كون الشخصية "تعرف وتتميز به عن غيرها وتكتمل من خلاله بطاقتها الدلالية. ويصبح الملمح بمثابة الخاصية التي تجسد الشخصية كوجود في مسار الحكاية، وتوجه تصور القارئ لهذه الشخصية أو تلك. ولذلك يؤكد هامون على أن الملمح هو وصف مبئر، وفي الوقت نفسه، بؤرة تجميع وتشكيل لـ "معنى" الشخصية، وموضع ترسخ فيه وحدة الشخصية في ذاكرة القارئ وتتصوغ². وهذا يعني أن ملمح الشخصية هو ما يجعل صفاتها تترسخ في ذهن القارئ، وذلك عن طريق الأثر_ الشخصية، ويختلف الأثر تبعاً لعمق الوصف أو سطحه.

وإن كانت الساردة قد آثرت في الروايات الثلاث، التركيز على الملمح الداخلي للشخصية على حساب الملمح الخارجي والأسماء، فإن هذه الخاصية التي يدعوها "عبد اللطيف محفوظ" انتقاءً، تقتضيها الضرورة السردية، حيث يعتبر هذا الأخير أن كل وصف في العمل السردى لابد أن يمر بهذه الخاصية بحسب ما يستدعيه العمل، ذلك أن الإحاطة الشاملة بالموصوف هو أمر مستحيل، ويعتبر "عبد اللطيف محفوظ" أن وظيفة الانتقاء تتمثل "في تجسيد توجيه جملة من الأجزاء والصفات المحدودة من بين أجزاء وصفات الموصوف الأخرى التي لابد من إضمارها، لأن كل وصف، إلا وينحو نحو الإيجاز ما دام الوصف الشامل المحيط بالشيء شبه مستحيل"³.

¹ - فليب هامون، في الوصفي، ص 203-204.

² - م ن، ص 206.

³ - عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ط3، منشورات سرود، الدار البيضاء، 2009، ص 33.

ومادامت العملية الوصفية في النص السردى تتطلب الوقوف عند تفاصيل كثيرة، فإن إنتاج الخطاب الوصفي يتطلب غربلة هذه التفاصيل والاكتفاء بالتي تخدم العمل الأدبي، أو على الأقل يتطلب الأمر استباق بعض التفاصيل على حساب بعضها الآخر، حيث يعتبر "عبد اللطيف محفوظ" أن "العملية الوصفية حين تبدأ، سواء أكانت واقعية أم موهمة بالواقعية، تفرض على الواصف اللجوء إلى الانتقاء والاختيار، نتيجة ازدحام الأشياء والتفاصيل، الشيء الذي يحتم عليه تنشيط بعضها وتخدير البعض الآخر. ولا تتم عملية الانتقاء هذه ببراعة أبدأ، ولو كانت تبدو أحيانا كما لو كانت تلقائية، لأنها بالضرورة ترسم أثرا جليا للأبعاد المعرفية والسيكولوجية والأيدولوجية. تلك الأبعاد التي تترجمها، لعبة الانتقاء والرصف.¹" مما يعني أن عملية الوصف داخل العمل السردى، لا بد أن تمر بعملية انتقاء للأوصاف، وذلك تبعا لأهميتها وخدمتها لغرض النص. وفي كتابات فضيلة الفاروق، تبدو الساردة أكثر ميلا إلى الوصف الداخلي العميق، الذي يدعم أكثر خاصية الأثر_الشخصية. فمن خلاله تترسخ في ذهن القارئ ملامح الشخصية المعبر عنها بالوصف. وهو الأمر الذي نجده في المتون الروائية الثلاثة؛ حيث نجد البطولات/الساردات قد قمن بعملية غربلة للأوصاف الممكنة، وقمن باختصارها في الجانب النفسي/الداخلي الذي يخدم القضايا المدروسة في المتن، ويبرز الأثر اسلبي الذي تخلفه المعاملة السيئة على نفسية المرأة داخل النصوص.

انطلاقا مما سبق، وبعد القراءة المتأنية للروايات الثلاث، استطعنا أن نرصد نوعين من البطاقات الدلالية، ينتمي كل نوع منهما إلى قطب من أحد القطبين المتقابلين أو المتصارعين، رغم أنه صراع غير عادل يجمع بين جبهي القوي والضعيف، وهذا التقابل بين الجبهتين هو ما يتيح الفرصة أمام القارئ حتى يتقرب أكثر من الشخصية، حيث أن مدلول الشخصية، كما يعتبره "هامون"، لا يتشكل فقط من تكراره Recurrence في العمل المتخيل، وذلك بتواتر الإشارات، البدائل Substituts، البورتريهات، اللازمات Leitmotives، أو من خلال

¹ - عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 33.

التراكمات والتحويلات التي تسند للشخصية، ولكن يتحدد هذا المدلول أكثر من خلال علاقة التقابل opposition التي تنشأ بين الشخصيات المختلفة في النص، وهو تقابل يقوم على أساس التشابه والاختلاف¹.

وباعتبار أن شخصيات روايات "فضيلة الفاروق" تقوم أساساً على خاصيتي التشابه والاختلاف (التشابه بين الشخصيات التي تنتمي إلى الجنس الواحد، والاختلاف بين هذه الشخصيات وشخصيات الجنس الآخر)، فإن البطاقة الدلالية لكل نوع، تتجسد من خلال مقارنتها مع بطاقة النوع المقابل، وعليه فقد حاولنا بناء هذه البطاقات تدريجياً مع تطور أحداث الروايات باعتبار أن عنصر الشخصية لا تكتمل دلالاته إلا في آخر صفحة من النص، حيث يعتبره هامون مورفيما فارغاً في الأصل، لا يحمل أي معنى، ومرجعيته الوحيدة هي السياق، ولا يصبح مملوءاً إلا في آخر صفحة من النص، حينما تنتهي مختلف التحويلات التي كان سندا Support وعاملاً Agent لها². ولذا عملنا على تتبع مسار الشخصيات داخل الروايات من بداية الأحداث إلى نهايتها، وهذا ما جعل الحكم النهائي على نجاح أو فشل البرامج السردية ليس ممكناً إلا بعد التعرف على التطورات التي ستلحق بالأحداث مستقبلاً.

ولما كان عدد شخصيات الروايات الثلاثة كبيراً، فقد ارتأينا أن نجمع كل الشخصيات التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد، وذات معنى متكرر في النصوص، وبرامج متماثلة، تحت نمط عام يجمعها، وهذا يسهل علينا، استخلاص علاماتها المميزة، ومن ثم القيام بعلاقات تقابلية بينها للإمساك بالمحاور الدلالية العالقة التي تسمح ببينة السمة الدلالية الخاصة بكل فئة، وقد أشار "ت. تودوروف" إلى هذه التقنية بوضوح: "إن الإشارات الكثيرة للكتاب، أو ربما القراءة الأولية لأية قصة، تبين أن شخصية تعارض شخصية أخرى، إلا أن المقابلة المباشرة بين الشخصيات

¹ - ينظر: فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، 1990، ص 30-31.

² - ينظر: م ن، ص 30.

تبسّط هذه العلاقات دون أن توصلنا إلى هدفنا. لذلك كان من الأحسن تفكيك كل صورة إلى صفات مميزة، ونضعها في علاقة تقابل أو تشابه مع الصفات المميزة للشخصيات الأخرى من القصة نفسها، وبالتالي، سنحصل على عدد محدود من المحاور التقابلية، التي تقوم تركيباتها المختلفة بجمع هذه الصفات في شكل شبكة Faisceaux معرفة بالشخصيات¹. وهو ما سهل علينا عملية التحليل.

لقد سمحت لنا نصوص "فضيلة الفاروق"، بجمال كل الشخصيات الحاضرة في قائمتين محددتين، أحدهما تمثل الفئة الغالبة (الرجل والمجتمع)، والأخرى تمثل الفئة المغلوبة (المرأة).

تمثل شخصية المرأة، الشخصية الرئيسية في كل المتون القصصية، وتجسدها "لويزا" في "مزاج مراهقة"، و"خالدة" في "تاء الخجل"، و"باني" في "اكتشاف الشهوة". وتظهر مميزاتها جليا مع كل الشخصيات النسوية الواردة في النصوص الروائية، أنها شخصيات مغلوبة، مظلومة، تعيش تحت جناح الرجل، بأئسة وتعيسة، لا يفارقها الخوف من كل ما يحيط بها، كما نلاحظ أن الشخصية الرئيسية في المتون الثلاثة، ترد مغفلة بدون اسم في لتتسجم مع التغيب الذي تحكي عليه، والقهر الممارس عليها؛ حيث ترد البطلات بصيغة "الأنا" حتى تبلغ مواضع متقدمة من الرواية، ففي "تاء الخجل"، تبدأ بالحديث عن "الأنا" التي تسرد معاناة المرأة مع رجال العائلة، ولا يبدو اسمها "خالدة" إلا مع كونها صحافية. نفس الشيء في "اكتشاف الشهوة"، فهي تبدو أيضا مغفلة من الاسم حتى الصفحة 16، أين يظهر اسمها من خلال نداء جدتها لها "باني أين أنت يا باني؟". وفي "مزاج مراهقة" لا يظهر اسمها حتى الصفحة 17. وهذه إشارة إلى الأهمية التي يحملها الاسم في التعبير عن مدلول الشخصية، حيث أن الشخصية التي تبدو مغفلة من الاسم، هي مغفلة الهوية والكيان، وهي الحالة التي تعيشها بطلات "فضيلة الفاروق" اللواتي يعشن وسط مجتمع يعمل على تغيب شخصيتها وقدراتها وأحلامها وطموحاتها بشتى الطرق،

¹- Tzevitan TODOROV, Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1971, p 15.

وما تخبيب الساردات لأسماء الشخصيات البطلة حتى مراحل متقدمة من الحكي، إلا تجسيد سردي لتخبيبها الفعلي داخل الاسرة والمجتمع.

وقد انتبه "فليب هامون" إلى الأهمية القصوى التي يحملها اسم الشخصية في العمل الإبداعي؛ حيث ركز من خلال مكونات البطاقة الدلالية على الاسم الذي تعرف به الشخصية، إذ يعتبره علامة اختلافية بين الشخصيات، ومن ثم يكون بؤرة البطاقة الدلالية، وفي ذلك يقول: "يمكن اسم الشخصية من نقد القصة، مثلما تمكن من ذلك القصة نفسها، وكذلك قراءتها. إن دراسة الشخصية هي أيضا القدرة على تسميتها. والعمل لأجل الشخصية، هو أولا القدرة على تهجية واستجواب ومناداة وتسمية شخصيات القصة الأخرى، بينما القراءة هي القدرة على تركيز الانتباه والذاكرة على نقاط ثابتة في النص، كأسماء العلم"¹. من هنا تتجلى أهمية تسمية الشخصية داخل القصة، من حيث أن اسم العلم يشد انتباه القارئ إلى الشخصية ويرسخها في الذاكرة، وبالتالي فإن أسماء بطلات "فضيلة الفاروق" في بداية المتون القصصية يجسد في ذهن القارئ قيمة التخبيب التي سعى مجتمع الذكور إلى إلصاقه بشخصية الساردات/البطلات. فالقارئ يطرح تساؤلات على نفسه حول هوية هذه البطلات مغفلة الاسم، أهى شخصيات بلا أهمية وبلا حضور ملفت في المتون الروائية إلى درجة عدم ذكر أسمائها؟

إضافة إلى الأهمية التي تكتسي اسم الشخصية في العمل السردي، ودلالة عدم ذكره أيضا، فقد أعطى "هامون" للشخصيات المجهولة، التي تدخل النص بدون اسم، كما ، ويحدث إما أن تبقى كذلك على مستوى كل الحكاية، وإما أن تسمى في غضون الأحداث وجدنا عند بطلات الروايات الثلاثة ، أهمية تجعلها مميزة عن باقي الشخصيات الأخرى؛ حيث يقول "هامون": "في عالم ملقب، مكنى، ومعنون وبيطاقة، تبرز الشخصيات المجهولة إبرازا خاصا (...). لا نفكر هنا، في الشخصيات العرضية التي تمثل دورا موضوعاتيا واحدا (مثل العامل الذي لمح

¹- Voir : Philippe HAMON, Le personnel du roman, p 107.

جيفري من النافذة، أو تلك الزبونة التي ابتاعت من محل ليزا ما تحتاجه ... إلخ)¹. وليوضح هامون الفكرة أكثر يعود إلى الشخصية الجماعية التي غالبا ما تكون مجهولة يقول: "إن الحشد أو الجمع من الناس، يكون مجهولا في جوهره، ومن ثم يصلح كمتعد أو خلفية، أو كـ: "جوقة" كما في صفحة غرامية في لحظة مهمة من العقدة، في اللحظة التي تكون فيها الشخصية هي المميزة والمختلفة. وذكر "عامل" أو "زبونة" يصلح في الغالب لبناء هذا أو ذاك الأثر الواقعي الدقيق (إنه الشخصية- المستخدم / Le personnage - personnel)². يواصل "هامون" في شرح الشخصية المجهولة بعد إيعاده للشخصيات العرضية والجماعية، فيقول: "لكننا نفكر في بعض الشخصيات المتواترة المنتظمة المخصصة بوظيفة سردية معينة، وتبرز من خلال غفليتها (مجهولة، غير مسماة)، ويبدو أنه الإجراء الذي يرتبط عند زولا، في الغالب، بنوايا رمزية"³. مما يعني أن "لوجون" هنا، لا يعني بكلامه الشخصيات العارضة الغير الفاعلة في الرواية، وإنما هو يقصد شخصية ذات حضور في المتن القصصي، ولما لا قد تكون الشخصية الرئيسية، رغم أنه يعتبر أن هذا الاحتمال ضئيل.

من هنا، تتبين الوظيفة الرمزية التي تلعبها هذه الشخصيات المجهولة أو المغفلة الاسم، حيث تجعلها غفليتها تتميز عن باقي شخصيات الرواية، وهذا ما يجعل القارئ يتتبع خطواتها في انتظار ملئ ذلك الفراغ الدلالي أو البياض الدلالي blanc sémantique الباقي بالتدرج. فبطلات الروايات الثلاثة اللواتي بقين مغفلات الاسم إلى صفحات متقدمة من الروايات، جعلن القارئ يشارك في البحث عن اكتمال ملمح الشخصية، الشيء الذي جعلها شخصيات تلفت الانتباه داخل النص، أكثر من الشخصيات المعلومة. مما يعني أن إغفال الساردات لأسماء الشخصيات البطلة في بداية الروايات، قد لعب دورا مزدوجا في القراءة، فمن ناحية، فإن

¹- Voir : Philippe HAMON, Le personnel du roman, p 131.

²- Idem.

³- Idem.

الساردة تؤكد عن تخييب شخصية المرأة في المجتمع عن طريق تخييب اسمها، ومن ناحية أخرى، فهي تشد انتباه القارئ إلى هوية هذه الشخصية المغفلة، وتشعل فضوله لاكتشافها.

ثم يحاول "هامون" أن يبين أهمية هذا الدور الاختلافي الذي تلعبه هذه الشخصيات المجهولة فيقول: "إن هذا الدور الاختلافي المهم، يجعل من هذه الشخصيات إما "ترجمانا"، لسان حال السارد نفسه أو بمثابة "المعادل والمقابل، في وصف ما للتفاصيل والجزئيات التي يكتمل من خلالها الوصف"¹. ومن هنا كانت لهذه الشخصيات المجهولة استعدادات تؤهلها لاكتساب أبعاد رمزية خاصة، سواء على المستوى الميتالغوي (الروائي في روايته، والملاحظ في ملاحظاته)، أم على مستوى الملفوظ (الشخصية الرمزية الممثلة لقدر بقية شخصيات الرواية)². وهو ما يؤكد على دورها الفعال في الرواية.

من هنا لا يسعنا أن نستغرب من كون الساردة قد اختارت خاصية الاسم المغفل لشخصياتها البطلة في الروايات الثلاثة، فهي من ناحية تجعل هذه الشخصيات متميزة عن الشخصيات الأخرى، وتفتح أفق انتظار القارئ لاكتشاف المزيد عن هذه الشخصيات، ومن جهة أخرى فهي تجسد صورة التخبيب الذي تعاني منه الشخصيات البطلة خصوصا، والمرأة عموما في المتون القصصية، فتجعل ملمحها لا يكتمل بغياب الاسم وكل الصفات الفيزيولوجية التي يمكن أن تتميز بها هذه الفئة، فالبطاقة الفيزيولوجية هي غائبة ومعتمة، باستثناء ما أوردته عن "خالدة" بأنها تشبه بلارج، وعن "لوزا" و"باني" بأنهما تشبهان الشباب بلباسهما، وقصة شعرهما، والأظافر الطويلة المتسخة. ففي كل الروايات يغلب الخطاب المنقول والحدث، ويتوارى الوصف إلى حساب الانطباع، مما جعلنا نحكم على الساردات أنهن كوّن بطاقتهن الدلالية من خلال السلوك والعادات والتقاليد، وبالتالي فهي بطاقة اجتماعية- نفسية (الخوف، القهر، الدونية، العهر...).

¹- Voir : Philippe HAMON, Le personnel du roman, p 133.

²- Idem.

من هنا، فإن الساردات اللواتي ربطن بطاقتهن الدلالية بالمجتمع، انطلاقاً من الأقوال المنقولة، التي تعكس القهر والتغيب الذي يشمل كل الأدوار الاجتماعية للمرأة (من الابنة إلى الأخت إلى الزوجة إلى الأم، ومن المرأة الجاهلة والماكنة بالبيت، إلى المرأة المثقفة والعاملة)، قد جعلن من كل شخصيات المرأة الحاضرة في الروايات، شخصيات مسطحة.

نستخلص مما سبق، أن وضعية المرأة الدونية في المجتمع، لم تكن وليدة للصدفة، بل جاءت نتيجة تضافر مجموعة من الظروف والخطابات والتأويلات الساذجة، التي تم نقلها عبر التاريخ، وبين مختلف الحضارات، لتكون فكرة خاطئة عن المرأة السطحية والضعيفة، مما سهل على الرجل ممارسة سلطته القامعة ضدها، عن طريق اتباع أساليب وحشية، لا تمت للدين والأخلاق بأي صلة، وذلك نتيجة للقراءات والتأويلات الخاطئة للخطابات المختلفة، خاصة الخطاب الديني، وللعلاقة اللاإنسانية بين الرجل والمرأة.

ولذا نجد أن الرجل قد استعان بعدة برامج استعمالية من أجل تغيب المرأة وإقصائها من الواجهة الاجتماعية، وذلك عن طريق زرع عقدة النقص في داخلها وإشعارها بالدونية أمامه. وهو الأمر الذي تم للرجل منذ الزمن الباكر؛ إذ لطالما كان الرجل قوَّماً على المرأة ومسؤولاً عليها. زيادة على ذلك، فقد أراد المجتمع الذكوري منع المرأة من الخروج والدراسة لتلا تخطط بالغرباء، ولا يكون لها سلاح تدافع به عن حقوقها، فإبقاء المرأة في البيت يعني عزلها عن كل ما يمكن أن يوقظ فيها حسها الإنساني، مما يجعلها تغرق في سباتها العميق. أما الضربة القاسية التي تلقنتها المرأة من المجتمع الأبوي المستبد، فهي اغتصاب روحها عن طريق الزواج القصري، وإقصاء مشاعرها ورغباتها كإنسان يرغب ويرغب فيه، وانتقاد كل تصرفاتها، ووصفها بأقبح الأسماء وأقساها دون أي تردد " (...) من تعيش وحدها عاهرة، ومن تطلب الطلاق من زوجها عاهرة (...) "¹. وإضافة إلى الاغتصاب المعنوي، يحضر في روايات

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 90.

تصرفاتها، ووصفها بأقبح الأسماء وأقساها دون أي تردد "(...) من تعيش وحدها عاهرة، ومن تطلب الطلاق من زوجها عاهرة (...)"¹. وإضافة إلى الاغتصاب المعنوي، يحضر في روايات "فضيلة الفاروق" الاغتصاب الجسدي. واستباحة المرأة من طرف الزوج أو من طرف الغرباء يعتبر أقصى درجات التغيب.

وما كل تلك الأفعال الشنيعة إلا دليل على حجم تحقير المرأة واعتبارها تافهة دون كرامة أو أحاسيس في المجتمعات البطريركية. ولهذا فقد قررت البطلات/الساردات في روايات "فضيلة الفاروق" الأخذ بزمام الأمور، ومواجهة هذه الأنساق الثقافية التي جعلتها في آخر المراتب، وهو ما سنتعرض له بالتحليل في المبحث الموالي.

¹- اكتشاف الشهوة، ص 90.

المبحث الثاني: خطاب مواجهة الأساق:

إن المعاملة التي تلقتها البطلات/الساردات في كنف المجتمع البطريركي/الأبوي، قد وُلد في شخصياتهن عواطف وسلوكات مختلفة، يمكن وصفها بالطبيعية وبالغير الطبيعية في الآن ذاته فهي طبيعية باعتبار أن كل شخص يعيش في ظروف مماثلة، وينتقى نفس المعاملة، سوف تكون لديه ردود فعل مماثلة، كما أنها غير طبيعية، باعتبار أنها ليست سلوكات إنسان سوي تربي في بيئة سوية.

وسنعمل فيما يلي إلى رصد أهم تلك السلوكات، التي هي بمثابة برامج ضديدة استعملتها المرأة من أجل مجابهة مشروع التغيب الذي شنه الرجل ضدها، واستطاع أن ينجح في معظم برامج الاستعمالية، لتتوصل في النهاية، إلى النتيجة التي ستخبرنا عما إذا استطاع الرجل أن يبلغ موضوعه القيمي، أم أن المرأة تمكنت من قطع برنامجه الرئيسي، وبالتالي ستمكن هي من بلوغ موضوعها القيمي، المتمثل في تحررها من جميع القيود التي تكبلها، وانطلاقها بعيدا حيث الحياة الكريمة. كما سنتتبع أيضا، التحولات التي ستطرأ على بطاقة المرأة الدلالية بعدما أخذت بزمام الأمور وقررت التحدي.

1. رفض الأنوثة:

إن عبارة "أنثى"، هي محور حديثنا من خلال هذا العنوان، إذ تجسد هذه العبارة مظهر الدونية الذي تتخبط فيه المرأة، فيزدوج شعورها ما بين تأنيب وتعذيب الذات الأنثوية، وبين تعنيفها على مستوى وأد بعض رموز هذه الأنوثة، التي يعتبرها المجتمع البطريركي، كما تقول "خالدة" "السبب في كل مشاكل العالم"¹، ولهذا لا تكف بطلات الروايات الثلاثة عن ترديد عبارات من قبيل:

¹ - تاء الخجل، ص 21.

"كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا"¹.

"ولهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي"².

فهروب المرأة من أنوثتها يعتبر الرمز الحقيقي لدونيتها، لأن كون المرأة أنثى جعل منها "مخلوقا من الدرجة الثانية"³.

وهكذا يؤدي هذا التمييز بين الذكر والأنثى إلى كره المرأة لذاتها إلى درجة تتمنى فيها الموت، وهذا مؤشر على الخلل الذي يتخبط فيه النسق الثقافي المنتج حول المرأة، وهو ما اعتبره "نصر حامد أبو زيد" في كتابه "دوائر الخوف"، بأنه نسق في مجمله طائفي وعنصري؛ بمعنى أنه يتحدث عن مطلق المرأة/الأنثى، ويضعها في علاقة مقارنة مع مطلق الرجل/الذكر إنه النسق الثقافي الذي يعتمد أساسا على هيمنة عنصر "الذكر" لا على تفاعل حقيقي بين الذكر والأنثى⁴.

ولهذا تبدو بطلات روايات "فضيلة الفاروق" رافضات لأنوثتهن كغيرهن من الكثير من الشخوص النسائية لأعمال بعض الروائيات، بل وأكثر من ذلك، فنتيجة للمعاناة والحياة المسيجة التي تعيش فيها البطلات/الساردات، فقد فرضت عليهن ألا يبحثن إلا عن منفذ واحد، وهو نكران أنوثتهن وهويتهن الجنسية بأي طريقة ممكنة.

وهكذا سيمنح "فرويد" مشروعية علمية لصورة المرأة الدونية، من خلال تصوراتهِ ونظريته النفسية، معتبرا أن المرأة "تظل راغبة بصورة لا واعية في أن تصبح ذكرا، بسبب

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 15.

² - تاء الخجل، ص 12.

³ - م ن، ص 24.

⁴ - نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، ص 19.

العامل البيولوجي الذي يجعل منها موجوداً مخصياً¹. ولهذا يتعرض "فرويد" إلى ما يسميه "بعقدة القضيب" التي تجعل المرأة تشعر بالنقص أمام الرجل.

ويحصى "عبد الله الغدامي" بعض النماذج النسائية اللواتي قررن الاختفاء وراء قناع الذكورة، ومن بينهن نجد أسطورة "ديانا" التي دخلت إلى علم النفس القديم بوصفها عقدة حضارية تلازم المرأة، وهي لدى علماء النفس عقدة نقص تدفع الأنثى إلى التصرف مثل الرجال. كما كانت "ديانا" تمتهن مهن الرجال كالصيد، وروكوب الخيل، وكافة أفعال وصفات الرجال، وظلت عذراء حيث منعت جسدها من أنوثته لتبقى على تشبهها بالرجال².

كما نعرش على حكاية عازف الجاز "بيلي تيتون"، الذي عاش حياته كلها رجلاً وتزوج وتبنى ثلاثة أولاد ذكور. وحين وفاته عام 1989 تم اكتشاف المفاجأة العجيبة، وهي أنه امرأة ظلت تخفي أنوثتها عن الجميع، بمن فيهم أقرب الناس إليها وهي زوجته السورية. ولقد مثل "بيلي" أو مثلت دورها الذكوري من خلال المظهر والتصرف واختيار الأطفال الذكور للتبني³.

تكشف هذه النماذج عن مدى السيطرة الذكورية على الثقافة، مما جعل المرأة تسعى دائماً لأن تكون رجلاً، حتى تتبوأ مكانة عالية في المجتمع. ويعتبر "عبد الكبير الخطيبي" أن "أقوى سيطرة هي التي تجعل المسيطر عليه يصل إلى الاعتقاد بأن نقطة ومركز وأصل كلامه، هو نفس نقطة ومركز وأصل المسيطر"⁴. وهي الدرجة التي وصلتها بطلات "فضيلة الفاروق" داخل الروايات؛ حيث أصبح الرجل هو المثال وهو القدوة.

وتظل البطلات/الساردات تعانين من عقدة الأقلية وتعتبرن أن الرجل أعلى منهن مرتبة، حتى وإن تمكن من إحراز منصب مهم في العمل والمجتمع (كدخول الجامعة أو امتحان

¹ - زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 14.

² - ينظر: عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص 124

³ - ينظر: م ن، ص 125.

⁴ - عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، دار العودة، ط1، بيروت، 1980، ص 158.

(الصحافة). وفي هذا يشير "عبد الله الغدامي" إلى الدراسة التي قامت بها مؤلفنا كتاب "عقدة حواء"؛ حيث تعتبر الباحثتان المرأة تعتمد في تصرفاتها على "استراتيجية البقاء". وأول مبادئ هذه الاستراتيجية، هو أن المرأة لن تتمكن من تحقيق موقع متميز لمجرد أنها سيدة أنيقة، ولا بد لها أن تخطط، وأن تكافح مثلما يفعل الرجال لكي تصل إلى القمة وتبقى على قممتها؛ حيث يصبح الرجل هو النموذج المحتذى، فتجد المرأة نفسها بلا قدوة سوى قدوة الرجل، وبلا تقاليد وأعراف سوى ما تعلمته من الرجال. وبذلك تكون المرأة حائرة بين حقوق أنوثتها، وحقوق مكانتها الاجتماعية¹، إذ يصبح رهانها الأكبر في القدرة على الموازنة بين العمل وبين الأنوثة، باعتبار أن أحدهما لا يصح إلا بالانفصال عن الآخر. وللتأكيد على هذه الوضعية، تضع "فيلا آرمنستروج" - رئيسة شركة للعلاقات العامة - المرأة بين خيارين إن هي أرادت النجاح في الحياة العملية، فإما أن تبقى في البيت وتربي أولادها - الأمر الذي لا يدخل في حسابات الرجال - وإما أن تنفرغ لعملها وتنسى أمور البيت وتربية الأولاد، لتكرس وقتها وحياتها لعملها. وعليه فإن المرأة تقرر المبدأ التالي: مهنتي هي حياتي، وحياتي هي مهنتي². فنجاح المرأة في الأعمال مشروط بتخليها عن أنوثتها.

ويخبرنا "حفناوي بعلي"، عن موقف "فرجينيا وولف" من مثل هذه السلوكيات التي تتبعها المرأة من أجل إثبات الذات، وأكد أن "فرجينيا وولف" برفض الشعور النسوي، "حاولت أن توازن بين التحقيق الذكوري للذات، والإنكار الأنثوي للذات"³. فهذه الأخيرة كانت تميل إلى نكران أنوثتها وكثيرا ما تمدح الأعمال الأدبية التي تتميز بهذه الظاهرة؛ حيث كانت تشيد بأعمال "دوقة نيوكاسل" الشاذة، برغم أن فلسفتها سطحية، ومسرحياتها لا تطاق، وقصائدها رديئة في الأساس، إلا أنها أعجبت بشخصياتها النسوية المترجلة التي تراها تتلأأ صفحة بعد

¹ - ينظر: عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، ص 169 - 170.

² - ينظر: م ن، ص 171.

³ - حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 128.

صفحة¹. وإذا ربطنا توجه "فيرجينيا وولف" هذا، بحياتها التي عاشتها، نجد أنها عانت من قسوة الرجال والمجتمع لها، بدءاً من والدها القاسي، إلى أخيها الذي لم يرحمها، ولذا اختارت طريق التكرار لأوثوتها، كما حدث مع النماذج النسائية التي أحصيناها في روايات "فضيلة الفاروق".

غير أن ما يمكن أن يدحض هذه النظريات والآراء، هو وجود حالات رجالية كثيرة تسعى إلى التنصل من ذكورتها والتحول إلى الأنوثة، عبر بعض السلوكات والتصرفات التي تجعل منهم أقرب إلى الإناث منهم إلى الذكور. ولقد استفحلت هذه الظاهرة كثيراً، خاصة في السنوات الأخيرة، حتى أصبح الرجال يقدمون على عمليات جراحية ليتحولوا إلى نساء حقيقيات. وهذا ما يجعلنا نعتقد أن عقدة النقص من الجنس لا تلاحق الإناث فقط، بل هي تشمل العنصر الذكوري، الذي يجد ربما أن حياة المرأة تكون أسعد من حياة الرجل.

وعلى العموم، فإننا نضع بطلات روايات "فضيلة الفاروق" مع هذا الجمع النسوي الذي اختار طريقاً غير أنثوي، لكي يجد مكانه وسط المجتمع البطريركي الذي لا يرحم، وعليه فقد اتخذت بطلات الروايات الثلاثة طريقة مسح علامات الأنوثة كبرنامج استعمال ضد أول، باعتبار أن كل ما لحق بهن من سوء وإهانة، كان نتيجة الجسد المؤنث الذي يحمل علامات العار عليه، ولذا كان لا بد من محاربتة والتخلص منه، للتخلص من حياة الذل.

لقد قررت البطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق"، أن تتبع حياة رافضة لكل مظاهر الهوية التابعة، ولذا ستصبح ممارساتها وأفعالها نقيض أوامر الأسرة وضوابط الأعراف والتقاليد، وتسعى بذلك إلى التخلص من كل الصفات المرتبطة بالأنوثة كما هي محددة في العرف الاجتماعي. فإذا أمرها وسطها الاجتماعي بالصمت والطاعة، لجأت إلى الكلام لتخرق شروط المجتمع، وإذا فرض عليها المجتمع إخفاء هويتها تحت غطاء الحجاب، تمردت وانفلتت من قبضته، "لم أجد وسيلة لحرق دمه غير نزع الخمار من على رأسي والإلقاء به في

¹ - حفاوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 129.

وجهه"¹. كما تخلصت من ملامح الجمال والفتنة من جسدها، فبدأت بقص شعرها الطويل، إحدى سمات المرأة التي تميزها عن الجنس الآخر، "أخذت مقصا وجلست أمام المرأة وقصصت شعري أقل ما يمكن"². فالبطلة/الساردة، تسعى إلى التخلص من أنوثتها، عن طريق مسح علاماتها، وكما تلاحظ "فاطمة المرنيسي" أن "المرأة الجميلة التي يمكنها أن تجتذب الرجل العربي وتثيره هي امرأة صامتة"³. مما يعني أن جمال المرأة الخارجي يطغى على ما تحمله من قدرات عقلية وفكرية، ولذا كان لابد عليها من التخلص منه لإبراز ما هو أهم.

كما تتنازع هذا المقطع السردي انفعالات نفسية تؤثر على سلوكيات الشخصية البطلة حيث أن الشعر الطويل يقابله نظر وإعجاب الآخرين، وهو ما يكشف حالة صراع ذاتي / داخلي مع آخر خارجي، ترفضه الساردة، وترفض بالتالي الخضوع للصورة المثالية للأنثى (أي ذات الشعر الطويل). ومن ناحية أخرى يقابل فعل قص الشعر والإصرار عليه، نبرة مشحونة بالغضب والسخط والأسى معا، لأن البطلة/الساردة تدرك في وعيها أن وأد هذا الجزء من الأنوثة، يتم بسبب ضغوط خارجية ترغمها على الثورة ضد ذاتها، التي ترى أنها تمثال يعلق عليه المجتمع مقاييسه الجمالية.

ويتجلى موقف البطلة/الساردة الراض للبطلة الأنثوية، من طبيعة التعابير التي توظفها، والسلوكيات التي تتبعها في سبيل طمس معالم الهوية الأنثوية، واستبدالها بمعالم الرجولة "أغلب فتيات الجناح الذي أقطن فيه يعتبرنني رجل الجناح، حتى أن سهى الطالبة الفلسطينية المقيمة في ذات الجناح معنا تناديني "حسن صبي" وأنا أستلذ الاسم، تلقبني بـ "فتوتنا"، وكنت أتباهى كثيرا بهذا اللقب"⁴. فـ "لويزا" تسعدها كثيرا فكرة اعتبارها ذكرا بين رفيقاتها

¹ - مزاج مراهقة، ص 65.

² - م ن، ص 83.

³ - فاطمة المرنيسي، واقع المرأة العربية، مجلة الوحدة، العدد 9، جوان 1985، ص 87.

⁴ - مزاج مراهقة، ص 135 .

في الحي الجامعي، وكانت تستمد قوتها من فكرة أنها تغلبت على الضعف الأنثوي واستطاعت أن تصل إلى درجة القوة الشجاعة التي يتمتع بها الذكور.

أما "باني" بطلة "اكتشاف الشهوة" فتبدو في قمة ثورتها بعدما لاحظت أن معالم أنوثتها تظهر يوماً بعد يوم؛ يفاجئها دم الحيض، فتخاف وتزعج، بعدما كانت تقنع نفسها أنه لن يصيبها ما يصيب كل الفتيات في سن معينة، ثم عرفت أن الأحلام التي كانت تعيشها ليست أكثر من مجرد وهم: "الدم كان أحمر قانيا، الجرح كان في الموضع الذي أخجل منه (...) في الرابعة عشر من عمري، كنت واثقة أن ما أصاب البنات لن يصيبني في عمرهن، وقد عشت ذلك الوهم على طريقيتي"¹.

ترفض "باني" هذه الأيقونات الدالة على أنوثتها، تمقتها كونها ستوقفها عاجزة بقيود أكثر وتجعل المجتمع يراها من خلالها في المرتبة الدنيا، والآخر المختلف والناقص؛ إذ قبل بلوغها كانت كل أفعالها تنتقد كونها بنتاً، فلا يجوز لها أن تتصرف خارج حدود معينة، فما بالك اليوم وقد بدأ جسمها يتغير، وبدأت تظهر ملامح تميزها الجنسي أكثر لتقضي على كل أحلامها: "في الثالثة عشرة تماماً، اكتشفت أن أحلامي تتعثر ببروز نهدين صغيرين لي، وبوجع يتكرر ويكبر، ويصنع مهاتني بإتقان"².

تعتمد "باني" في كل مظاهر الهوية المشوشة على الخيال والحلم، فتقنع نفسها أن صفات الأنوثة التي لحقت بغيرها من النساء لن تطالها هي، فتعمق من شعورها بالدونية والنفور من نفسها، ولهذا كانت صدمتها كبيرة بعدما انهار حلمها وتوسخ جسدها بمعالم الأنوثة "كنت الصبي ذا الضفار الطويلة والقدمين الوسختين (...) كنت صبياً مشوهاً، يخلق عالمه الخاص في أزقة

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 15.

² - م ن، ص 16.

قسطنطينة القديمة (...) وهنا عرفت شقاوة الثالثة عشرة وما كان يعنيه لي ذلك العمر الذي جعلني أستفيق من حلم الصبي ذي الصفائر الطويلة¹.

اكتشاف البطلة لجسدها الجديد، يثير فيها الكره والسخط لنفسها ولكل من يحيطون بها ويدخلها عالما من الكآبة، لأن الصورة التي كانت تصطنعها لنفسها بدأت تذوب شيئا فشيئا والصبي الذي كانت تتمنى أن تصبحه يوما ما، لم يبق منه إلا السراب، فتكره التحولات التي تطرأ على تكوينها الجسدي، الذي يربطه العلم والدين بالنضج، واستادا إلى ذلك يزيد المجتمع من رواسب العادات والتقاليد، وفي إلزام الفتاة وضبطها بقوانين أكثر مما كان عليه من قبل، فكل شيء يصبح بحساب، وكل ما يصدر عنها يدخل في باب الحرام والعيب والمشتبه والمنبوذ، من إظهار الزينة، إلى الحب، والخروج عن التقاليد في الأكل والجلوس والمشي والكلام، فلا يباح لها إعطاء رأيها في أمر ما حتى وإن كان يخصها، فغيرها (الرجل) يقرر عنها.

بناء على ما سبق، يتبين المشروع الدفاعي الذي اتخذته بطلات روايات "فضيلة الفاروق"، من أجل التصدي للمشروع التغبيبي الرجالي. فتظهر المرأة كذات حالة تسعى إلى الانفصال عن الموضوع وهو الأنوثة، ونكون بالتالي أمام ملفوظ سردي فصلي² (Disjonctif) يعبر عن انتقال الفاعل من وضعية وصلة بالموضوع إلى وضعية فصلة عنه.

فحصل في هذه الحالة على الصياغة التالية:

$$F \Leftarrow [(F \cap M) \leftarrow (F \cup M)]$$

وهنا نسجل رغبة الذات في تغيير بطاقتها الدلالية من أنثى ضعيفة وفاشلة، إلى ذكر قوي وناجح، ولكن هل سيتم للمرأة الإنجاز؟ وهل تتوفر على الكفاءة اللازمة لذلك؟ هذا ما سنتتبعه مع بقية التحليل.

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 15-16.

² - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000، ص 23.

يتضح منذ البداية أن الشخصيات البتلة، وإن كانت تحمل وعيا بطبيعة الهوية التي تمثلها، والتي ساهمت في إبعادها عن ممارسة حياتها بشكل طبيعي تبعا للحلم والرغبة والطموح، فإن وعيها هذا لم يضع إشكالية الهوية ضمن سياقها الموضوعي الذي يتحكم فيه المنطق السائد باعتبارها عقلية تركز مفهوم الذكر/السلطة والقوة، والأنثى/الضعف والدونية، وإنما وعيها يحدد الإشكالية في الرجل الذي تجعله سببا في الهوية المشوشة. ولهذا، حاولت تجاوز المجال المحدد لسلوكها، وممارسة سلوكيات (تقليد الرجل) لتسعى من خلالها إلى محور ملامح الهوية الأصلية واتخاذ طريق المغامرة من أجل تحدي النظام الأبوي.

ثم إن الإحساس بالضياع وصعوبة إيجاد طريق الخلاص، قد يكون مبررا لردة الفعل التي تعترى البتلة/الساردة تجاه مرارة الواقع المعيش، ذلك أن ما طرحته بطلات روايات "فضيلة الفاروق" من أفعال وأحلام ورغبات، إنما يندرج ضمن روح الانتقام من سلطة الذات الذكورية ولكنهن أضعن الطريق منذ البداية حين حاولن التقليد وارتداء الغطاء الذكوري، فرغبة المرأة في التنكر لهويتها والسباحة عكس التيار وعكس الطبيعة، جعلها تضيّع ذاتها من جديد، وتضيّع حلما كبيرا في الحياة الكريمة.

إن تاريخ الهوية المشوشة، التي زرعتها الثقافة المهيمنة، واستثمرت من أجلها وسائل ووسائط أسطورية، ونفسية، وفكرية - فلسفية وأخلاقية - واجتماعية، قد ترسخت عبر الزمن حتى صارت المرأة نفسها تؤمن بنفس الهوية، بل وتعتبرها كمعطى أبدي - طبيعي، فهذا التاريخ لا يمكن التخلص من تراكماته بسهولة. ولذا نجد المرأة تطرح هذه الهوية المشوشة كانعكاس على النفسية الأنثوية، وكأنها بهذا تحاكم المجتمع والتاريخ والمنطق السائد. فسخط الساردات/البتلات المستمر يكمن مصدره في السخط على الجسد الأنثوي الذي يحمل معه تبعاته، أو أن الذي لا تريده المرأة، هو هذا الجسد الأنثوي المشوه. ومن هنا "صار كل ما هو مذكر جميلا، وكل ما هو مؤنث بشعا. وليس للمرأة لكي تظل جميلة إلا أن تحافظ على جسدها

وتحميه من عيوب الأنوثة¹، ولهذا أصبحت بطلات "فضيلة الفاروق" ينتهجن كل الوسائل الممكنة من أجل التخلص من تبعات هذا الجسد الثقيلة.

وبالتالي فإن مشروع التقليد الذكوري، يندرج ضمن حركة انتقامية قادتها الشخصيات البطلة في روايات "فضيلة الفاروق" ضد هويتهم التي تعاني من التمييز الجنسي، فسلكن الطريق الغلط إلى الهدف، ولذلك فقد فشلن في حركتهن الانتقامية، لأن ما قمن به لم يكن ناتجا عن قناعة نفسية وإحساس داخلي صافي، بل أجبرتهن الظروف على هذا السلوك المرضي. ومما يبين فشل البرنامج التنصلي من الهوية قول "باني": "... كانت رغبتى الأولى أن أصبح صبيبا، وقد آلمني فشلي في إقناع الله برغبتى تلك (...)². نتبين من خلال هذا المقطع، حسرة "باني" على فشل برنامجها في تبني الشخصية الذكورية، ولذا فهي تعلن عن ألمها لأن الله لم يسمع صلواتها وأبقى على ملامحها الأنثوية.

أما الفشل الأكبر الذي لحق بمشروع البطلات/الساردات الترجلي عن طريق دفن كل معالم الجمال والأنوثة والفتنة، فهو عودتهن إلى أحضان الرجل والوقوع في حبه، بعدما كان نداء الطبيعة أقوى من إرادتهن، ومن كل مشاريعهن في طمس الهوية الأنثوية. ولهذا نجد "لويزا" بطلة "مزاج مراهقة" سرعان ما تخلع ثياب التنكر والذكورية، وتتفنن في تزيين جسدها "ليوسف عبد الجليل" الذي وقعت في حبه بعدما أيقظ فيها مشاعر الأنوثة المخدرة بداخلها "أي رجل هذا الذي تعثرت بتاريخه، وجعلني أردي أنوثتي، وأحمل دفتر انفعالاتي وأركض إليه"³. أما "باني" بطلة "اكتشاف الشهوة" فقد حولتها "قبلة إيس" إلى امرأة تنساق وراء الشهوة وتبحث عنها بين أحضان كل رجل بعدما أيقظت تلك القبلة كل ما كان نائما بداخلها "قبلة إيس"، كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي، أخطرها على الإطلاق، قبل أن أتحوّل إلى امرأة أخرى تشبه

¹ - عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، ص 166.

² - اكتشاف الشهوة، ص 14.

³ - مزاج مراهقة، ص 90.

سيلا لمطر صيفي هائج لا يميز بين الحجارة والكائنات"¹. أما "خالدة" فقد كان حب "نصر الدين" يشغل كل تفكيرها وكيانها إلى حد أنساها حقدًا كبير الذي تحمله لكل رجال العالم "حين دغدغت مشاعري بنفائك، عشت الحيرة لأول مرة، أبصف النساء أنا أم بصف الرجال؟ (...). معك في الغلب كنت أنسى قساوة الرجال"². فضعف البطلة/الساردة أمام حبيبها، جعلها ترتدي أنوثتها من جديد وتتسى مشروعها الانتقامي، فلا تعود ترى أمامها سوى ذلك الحب.

وهذا كان رأي "عبد الله الغدامي" في "الأستاذة طلعت" بطلة رواية "عينك قدرتي" لـ "إيلي بعلبكي" التي كانت تكره الرجال ولا تتقبل فكرة أن تكون لأحد منهم يوماً، كما كانت تتصل لأنوثتها وتكرهها، فصارت تشبه الرجال في جميع تصرفاتها وسلوكياتها، مختبئة تحت قناع "النظارة السوداء" التي كانت الرمز لذكوريتها. إلا أن نهاية قصة "الأستاذة طلعت"، كانت بأن ترمي بنفسها بين يدي "عماد" ذلك الرجل الذي ينتمي إلى جنس كانت تكرهه، فتقع أخيراً في أحضان المكروه بعد أن تكسرت نظارتها ولم تستطع أن تصمد أمام عيني "عماد". ما جعل "الغدامي" يحكم على مشروعها ذاك بالفشل ويقول لها: "أنت فاشلة كبيرة أيتها المرأة الرجل"³. هذا الفشل الذي يبدو أنه يلاحق جميع النساء اللواتي يعملن على التكر للهوية الأنثوية؛ إذ إضافة إلى نماذج "فضيلة الفاروق" نجد نموذج "إيلي بعلبكي"، الذي لا يختلف في تفاصيله عن النماذج الأولى، وغيره كثيرة أيضاً هي هذه النماذج.

ولقد سبق أن اعترفت "مي زيادة" بفشل ما تسعى إليه المرأة من خلال تكبرها على ملامح الأنوثة، حيث قالت: "ليس من الممكن أن نخرج من الظلام الحالك إلى النهار الساطع

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 31.

² - تاء الخجل، ص 12.

³ - عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، ص 173.

دون أن تبهرنا الأنوار، فنتضعص البصائر، ولا نعود نرى الأشياء في مكانها كما هي¹. فتطلع البطلة/الساردة إلى أن تحوز مكانة ودورا في المجتمع لم يكونا لها من الأساس، جعلها تتقلقل وتتخبط بين هويتين متناقضتين (...) ولهذا تحولت إلى كائن لا أنثى ولا ذكر، لا هوية لي غير الغضب الذي يملأني تجاه العالم بأكمله (...) ². وهذا ما يبين الهوية المتقلقلة التي تقع فيها "باني"، بعد أن اختلطت عليها الأمور بين رغبتها في التذكر وحقيقة كونها أنثى.

ويدرج "الغذامي" مجموعة من النماذج النسائية اللواتي قررن العودة إلى حيث المنطلق والرضوخ للرجل، فهذه الجارية "تودد" تقرر العودة إلى سيدها وترضى بقيد العبودية والرق، مفضلة ذلك على الحرية، لأن الحرية بالنسبة لها تعادل الضياع والتشرد، فكما تقول إحدى الباحثات فإن العيش في القمة موحش إذا كنت وحدك³. وهذه نساء "فضيلة الفاروق" يأخذن بخيار تودد، وتعود كل واحدة منهن إلى سيدها. فـ"باني" تقع في حب "إيس" بعدما كانت تمقت كل الرجال الذين تصورهم ببشاعة زوجها، وتعلن: "قبلة إيس... واللغة التي حلت على زوجي، وألقت بقيود الشهوة حيث الموتى، وألقت بي أبدا إلى النار"⁴. و"خالدة" قد نسيت قساوة كل الرجال لمجرد وجودها مع حبيبها "معك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال"⁵. و"لويزا" التي غير "يوسف عبد الجليل" حياتها، وجعلها تمشي وراء مشاعرها ورغباتها دونما سبق إصرار: (...) لنقل ... ثمة ما يحررنا في الأخير نحو أنفسنا. فلم يعد باستطاعتي أن

¹ - مي زيادة، المؤلفات الكاملة، جمع وتحقيق: سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، بيروت، 1982، ص 113.

² - اكتشاف الشهوة، ص 14-15.

³ - المرأة واللغة، ص 175.

⁴ - اكتشاف الشهوة، ص 31.

⁵ - تاء الخجل، ص 12.

أنتكر لأوثتي، أو أن أسير مغمضة العينين (...) ¹. وهذا ما يؤكد عجز بطلات "فضيلة الفاروق" أمام نداء الحب ونداء الرجل، لتصبح أسيرة للإثنين معا.

وبهذا تجد المرأة نفسها "تتحرك في عالم الرجل - القدر، الرجل الشيطان والرحمان النعمة واللعنة، الخصم والحكم، إنها تثور ضده وتعود إليه، تعلن استقلاليتها عنه وتحتمي به تسقط تمثاله المهيب عن عرش الوعي، فتستبين فراغ العالم وفراغها هي (...) فتعود لتملأ الفراغ برجل يختصر كل القضايا والمبادئ والأوطان، ويغني عن كل نشاط انتاجي اجتماعي ². وعليه تصبح الحرية التي تطرحها الشخصيات البطلة، مجرد حلم سرعان ما يتلاشى أو بمعنى آخر، يبقى مجرد شعار سرعان ما يتهاوى، وتبين صعوبة تحقيقه فعليا في إطار غياب الوعي بواقع الذات التي تحمل طموح إنجاز هذا المشروع. (...) هنا عرفت (...) ما كان يعنيه لي ذلك العمر الذي جعلني أستفيق من حلم الصبي ذي الضفار الطويلة ³، فالحياة بكل ما تحمله من حقائق لا يمكن أن نتجنبها أو أن نغض أعيننا عنها، جعلت "باني" تضعف أمام قوانينها وتستفيق من حلمها المزيف الذي رافقها لسنوات من الزمن.

ومع هذا فإن اعتبار بعض النقاد (كأمثال الغدامي) عودة المرأة إلى الرجل تراجعاً في موقفها وتخلياً عن مشروعها في الحرية لا يمكن أن يكون صحيحاً كلية؛ لأن هذا الحكم قد جاء من عدم إدراك معنى الاستقلالية كما تراها المرأة، لأن هذه الأخيرة في سعيها نحو اكتساب حريتها المستلبة تسعى من أجل العيش الكريم، وإلى حرية اتخاذ القرارات الشخصية، وحرية الكسب والإبداع، وليس التخلص من قوانين الطبيعة ومعاكستها. فالاستقلالية من هذا المنظور ليس معناها التخلص من الرجل ونشدها حياة العزلة، ولكن معناها إثبات الذات من خلال اعتراف الرجل بها، حتى يتم تجاوز النظرة السائدة للمرأة (الجانب الحسي). وما الصراع

¹- مزاج مراهقة، ص 90.

²- عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1980، ص 10.

³- اكتشاف الشهوة، ص 16.

الداخلي الذي تعيشه الشخصيات البطلة، إلا دليلاً على اصطدام هذا المشروع/الحلم، الذي تطمح عبره المرأة في أن تكون الفاعلة والمنتجة والمبدعة والمقررة، بواقع لم يتهيأ لتقبل هذا الوضع الجديد للمرأة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، حين تعتبر بعض الآراء النقدية هذه العودة باعتبارها سلوكاً انهزامياً، فإنها بذلك توجه نقداً للمبادرة النسائية، التي تدخل إلى مشروع التحرر من باب رد الفعل، أو تقليد الرجل/الذكر في سلوكاته وممارساته من خلال محاولة إلغاء الأنوثة والتشطيب على مظاهرها. فمن غير المنصف في حق المرأة أن تحاكم على تصرفاتها هذه، بل يجب اعتبارها كردود أفعال طبيعية ناجمة عن المكانة التي وضعها فيها المجتمع. فالمرأة من خلال مشروع استعادة الهوية لا تسعى إلى الحياة لوحدها، بل تريد الحضور والمشاركة فيها.

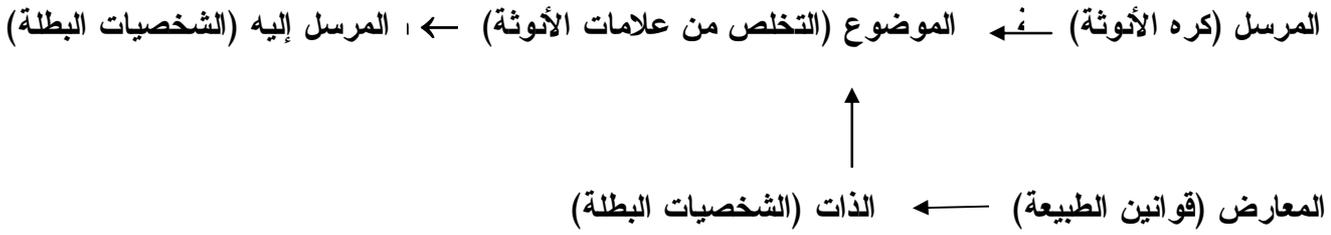
هذا إذن، أول برنامج سردي ثانوي يهدف إلى تحقيق رغبة، وهي تخلص المرأة من علامات الأنوثة، والتخلي بعلامات الذكورة، من أجل رد الاعتبار للذات، غير أن الذات الفاعلة (المرأة) لم تتمكن من التحيين (الإنجاز)، وذلك لعدم توفر الكفاءة اللازمة لذلك؛ إذ لم يتوفر للذات سوى عنصر واحد من جهات الإضمار، وهو "إرادة الفعل" التي نتبينها من المقطع التالي: " (...) كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبياً (...)"¹. وعنصر واحد من جهات التحيين وهو "معرفة الفعل" الذي يظهر في المقطع الموالي: " (...) شعري قصير كشعر الذكور، جسيمي نحيل أخفي تفصيلات أنوثته بكنزة صوف سميكة، وجينز وحذاء جلدي ضخم هو أقرب إلى أحذية الذكور"². إلا أن ذلك لم يكن كافياً أمام غياب العنصر الأهم من جهات التحيين وهو "القدرة على الفعل" جهات، فكان العجز هو المعيق الأول للذات عن إنجاز الفعل، بعدما كانت قوانين الطبيعة أقوى من إرادتها ورغبتها.

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 14.

² - مزاج مراهقة، ص 87.

من هنا تكون المرأة (ذات حالة) تحركها رغبة (كره الأنوثة)، فنتحول إلى ذات فعل وتسعى إلى الانفصال عن الموضوع (علامات الأنوثة)، إلا أنها تصادف قوانين الطبيعة كمعيق رئيسي يمنعها عن الإنجاز.

ومن ثم نسجل الصياغة التالية:



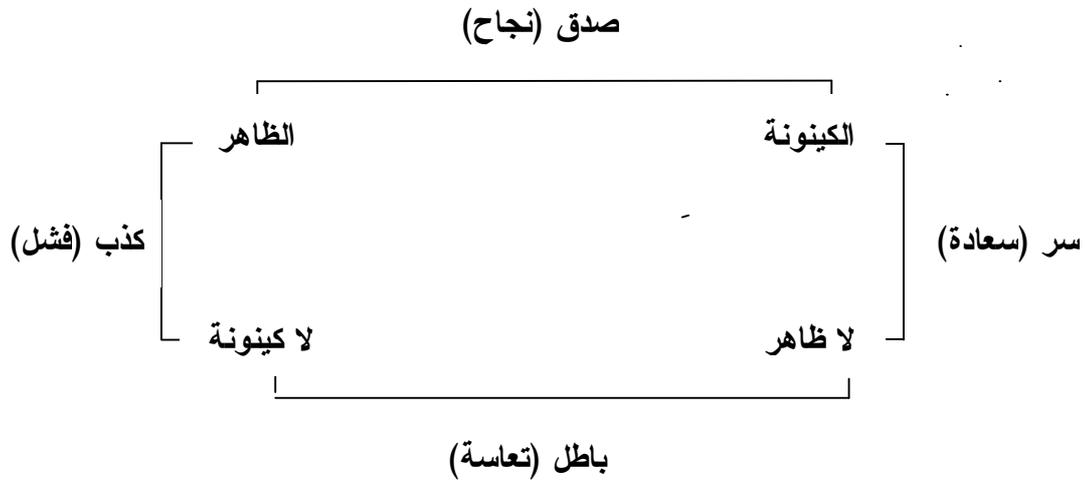
بعد هذا، يتضح لنا فشل البرنامج السردي الاستعمالي الأول، لأن الذات بقيت متصلة بالموضوع رغم كل محاولاتها للتخلص منه. ونوضح ذلك في الصياغة التالية:

$$F \Leftarrow [(F \cap M) \leftarrow (F \cap M)]$$

لقد حاولت بطلات "فضيلة الفاروق" أن تتسلخن عن حقيقتهن، وعن طبيعتهن، بأن تتخذن لأنفسهن صفات هي ليست لهن بالأساس، وأن تتخلين عن صفاتهن الجوهرية، فكان أن تلقين الخيبة الكبرى، وتلاشت كل مظاهر التصنع التي تحلين بها (الصفات العارضة)، ولم يبق سوى جوهرهن الحقيقي. فمشروع البطلات/الساردات قد باء بالفشل حينما تعارضت كينونتهن مع ظاهرهن، فأصبحن تظهرن غير ما تخفين:

$$\text{ظاهر} - \text{كينونة} = \text{كذب}$$

ومن ثم يكون المربع التصديقي على الشكل التالي:



مشروع البطلات/الساردات بين:

$$\text{ظاهر} + \text{لا كيونة} = \text{كذب} + \text{لا كيونة} + \text{لا ظاهر} = \text{باطل}.$$

نلاحظ أن بطلات "فضيلة الفاروق" عندما اخترن طريق الكذب، وعارضن بين الظاهر والكيونة، باء مشروعهن بالفشل، مما جعلهن يعشن في تعاسة، لأنهن لم تدركن أن جوهر الإنسان لا يمكن أن يغيره المظهر أو السلوك، وما يمكن أن يرفع من قيمة الإنسان، هو ما يثبتته بالعمل وما تؤكد عليه الأخلاق، وليس ما ترسمه المظاهر.

وبذلك نخلص إلى أن مسار الذات مزيف ولهذا تكلل بالفشل، مما زاد من تعميق معاني الانهزامية إلى بطاقة المرأة الدلالية، بعدما أرادت أن تغيرها وتجعلها مطابقة لبطاقة الرجل، ولكن بدون أن تشعر، أصبحت البطلات/الساردات يكرسن علامات الدونية لديهن، بعدما احتقرن ما هن عليه، وسعين إلى نكرانه، بدل تثبيته والترفع به، فاخترن طريق التعاسة بدل طريق السعادة.

2. التحرر الجسدي/الجنسي :

رغم فشل البرنامج السردى الاستعمالي الأول، الذي تبنته البطلات/الساردات من أجل مواجهة الأنساق الثقافية التي كبلها بها المجتمع البطريركي، إلا أن ذلك لم يكن برنامجهن

الوحيد؛ حيث عمدت بطلات روايات "فضيلة الفاروق" إلى تحرير أجسادهن من سيطرة الآخر/الرجل، وذلك بالعمل على استرجاع ما هو ملك لهن، بعد إعتاقه من العبودية التي ظلت تسيطر عليه لقرون من الزمن، فللمرأة حق التمتع بجسدها أكثر من غيرها.

إن فشل البرنامج السردي الأول، جعل بطلات الروايات الثلاثة، يدركن أن الحل ليس بمسح علامات الأنوثة من أجسادهن، بل بالتأكيد عليها، عن طريق إعادة امتلاك تلك الأجساد وإطلاق ما بداخلها من شعور وأحاسيس ورغبات جنسية.

وبهذا، تكون الذات في حالة فصلة عن موضوع القيمة (امتلاك جسدها)، وستعمل بالتالي على الاتصال به. وهو ما يظهر في الصياغة التالية:

$$F \Leftarrow [(F \cup M) \leftarrow (F \cap M)]$$

وعليه، سوف تكون مهمة الذات (البطلة/الساردة)، في البرنامج السردي الموالي، هي السعي إلى الاتصال بالموضوع، عن طريق تتبع مجموعة من الخطوات، التي سنكتشفها مع التحليل.

تشغل تيمات الجسد والحب والجنس، موقعا مهما ضمن تيمات المتن الروائي النسائي رغم اندراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة، التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيته؛ وذلك تبعا لأحكام البيئة والمجتمع والعقيدة والأخلاق.

وقد تجرأت البطلات/الساردات عن رفع الحجاب المفروض على حياتهن، تعبيراً منهن عن التطور الجنسي وتذويب الأعراف، مثلما جاء تعبيراً عن الحراك الاجتماعي - الثقافي، الناطق بالمساواة بين الجنسين وحرية المرأة، ولعل الدلالة الأكبر تذهب هنا إلى مناداة البطلات/الساردات بحق امتلاك الجسد، والتصرف فيه، وما يتبع ذلك من الحب والجنس. ولهذا

تقول "باني": "سأتكلم، ولن أسكت، ما عاد الزمن زمنا للصمت (...)"¹، وهذه الرغبة في التحرر وإثبات الذات، من خلال الثورة على الكبت والاستغلال اللذان يسمان وضع المرأة في المجتمع، تعبر عنها بطلات "فضيلة الفاروق"، من خلال تعمد تحدي الأعراف، عن طريق اختراق قوانينها وما تفرضه من أحكام أخلاقية، وتحدي الرجل بالأساس، بتجاوز سلطته وأشكال هيمنته.

ويرجع "نبيل سليمان" بداية انشغال الروائية العربية ببيتمة الجسد، إلى العقد السابع من القرن العشرين، مع "نوال السعداوي" ومثيلاتها؛ حيث كانت تسقط دراساتها وخبرتها كطبيبة وناشطة اجتماعية في هذا المجال. وفي الوقت ذاته، بدأ يظهر موضوع الجسد في قالب روائي حدائي مثلما نجد في رواية "غادة السمان" (بيروت 1975). وقد بلغ الاشتغال بالجسد ذروته، في نهاية القرن الماضي، مع روايتي "أحلام مستغانمي" (ذاكرة الجسد 1993، وفوضى الحواس 1998)، لتتنوع الإنتاجات بعدها، وتختلف طرق تناولها، لتشمل الاغتصاب، والخيانة الزوجية، والمرأة المومس، وغيرها². وهي نفس التيمات التي تعالجها الروايات تحت الدراسة.

وتتناول بطلات "فضيلة الفاروق" لمواضيع الجسد والجنس، ينطلق في طرحهن للقضية من مقصد مشترك لا ينظر إليها كموضوعات محرمة لا يجوز الخوض فيها، وإنما كإشكالية من جملة الإشكاليات المطروحة في حياة الفرد والمجتمع، وتساهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد العلاقات الإنسانية. فتيمتا الجسد والجنس، يمثلان علاقة من مجموع العلاقات التي يتفاعل معها السارد والقارئ معا، سلبا أو إيجابا، باعتبارها إفرازا طبيعيا للمجتمع الذي نعيش فيه.

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 53.

² - ينظر: نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2011، ص 17 -

ولذلك راحت بطلات "فضيلة الفاروق" يصورن الجسد/الجنس، دون أن يكون تناول الموضوع غاية في حد ذاته، وإنما قضية من مختلف قضايا المجتمع، لا بد من الخوض فيه لاستقصاء حقيقته، والبحث في تركيبته والعوامل المؤثرة فيه؛ حيث نجد "خالدة" بطلة "تاء الخجل" تتناول موضوع الجنس من زاوية الاغتصابات الجماعية التي كانت تتعرض لها النساء خاصة اللواتي ينتمين إلى الفئات الضعيفة والمغلوبة على أمرها؛ إذ كانت فريسة سهلة على الجماعات الإرهابية المتوحشة التي تستبيح أجساد هؤلاء النسوة بلا رحمة، دون أن يحرك أحد ساكنا (...) ابتداء من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب استراتيجيات حربية (...) 550 حالة اغتصاب (لفتيات ونساء) تتراوح أعمارهن بين 13 و40 سنة سجلت تلك السنة (...) 1013 حالة ضحية للاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و1997، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997. والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة (...) ¹. فتناول موضوع الجسد والجنس من وجهة النظر هذه، يصبح ضرورة لا مفر منها، لتتمكن البطلة/الساردة من إسماع صوتها وصوت الكثيرات من النساء اللواتي أصبحن أدوات لنزوات الرجال الشاذة. أما "باني" بطلة "اكتشاف الشهوة"، فإنها تطرح موضوع الجسد/الجنس من منطلق العلاقة المبتورة بين المرأة وزوجها، مما يؤدي إلى ما هو أفضع من ذلك، وأعني الخيانة الزوجية، ولذا فهي تقول: "قبلة" إيس... "واللعنة التي حلت على زوجي، والقت بقيود الشهوة حيث الموتى، زالقت بي ابدا إلى النار" ². فالخيانة الزوجية هي من أكبر الظواهر الاجتماعية التي شاعت في مجتمعنا في السنوات الأخيرة، ولهذا فإن "باني" تحاول أن تعالج القضية من وجهة نظر المرأة الخائنة نفسها، لتضع القارئ أمام الصورة مبينة الأسباب التي تقع وراء مثل هذا السلوك الشاذ. والفكرة ذاتها تعبر عنها "غادة السمان" حين تعتبر أن تيمتي الجسد والجنس هما قضيتان من مجموع القضايا التي يعيشها المجتمع، ولذا فمن الضروري معالجتها بصفحتها كذلك، فتقول:

¹- تاء الخجل، ص 36.

²- اكتشاف الشهوة، ص 31.

"بالنسبة إلي ككاتبة أحاول أن أمزق الشعور بالذنب لمجرد أن لنا أجسادا لها حاجاتها، ولكنني أيضا أحاول أن أمزق الوهم بأن الحاجة الجنسية أكثر شراسة من الحاجات الأخرى العاطفية والفكرية والسياسية"¹. وبهذا تبين "غادة السمان" كيف أن الجنس يعد مسألة مرتبطة بحياة المرأة، تشغل تفكيرها وتطرح تساؤلاتها كبقية المسائل الأخرى، دون أن تكون الشاغل الوحيد لفكرها. ولهذا فإن تناول موضوع الجسد/الجنس، أصبح ضرورة تقتضيها الحواجز الموضوعية حول ما يمكن أن يطرح بصدده، مما جعل المجتمعات العربية تعيش حالة من اللاتوازن الجنسي.

أما الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة"، فيعتقد أنه من الخطأ التعامل مع موضوع الجنس في مجتمعاتنا العربية، وكأنه نقطة حمراء، لا ينبغي الخوض والبحث في تفاصيلها. فمشاكل الجنس مشاكل رئيسية في حياة الأفراد والجماعات، وعدم التعرض لها ومعالجتها لا ينفي وجودها، وحتى أولئك الذين يزعمون أنهم أكثر اطلاعا على الدين ومعرفة بالقيم الإسلامية، عليهم بالعودة إلى القرآن والسيرة النبوية، ليكتشفوا كيف تم التطرق إلى هذه القضايا الحساسة. ويؤكد "بن هدوقة" على ضرورة التحرر من عقد أجيال الماضي المنحطة، التي هي في معظمها آراء مغلقة ورجعية إزاء الجنس والمرأة، وتعتبر أن البحث في مسألة الجنس فعل مخل بالحياء يجب أن يحارب. غير أن هذا الكلام، لا يعني أن "بن هدوقة" يدعو إلى الإباحية، بل إنه يدعو إلى نظرة أكثر واقعية ومنطقية في هذا الموضوع. إن قضية تحطيم هذه الحواجز في حياة الرجل والمجتمع العربيين قضية بالغة الأهمية، فإذا استطاع هذا الأخير أن يخرج من عقده الجنسية، استطاع أن يخرج من كثير من الزيف الذي يطغى على جوانب أخرى من حياته

¹ - غادة السمان، نقلا عن كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، قسم اللغة والأدب العربي، 2009-2010، ص111.

الاجتماعية، وحتى السياسية بصفة لا شعورية¹. فالمواطن العربي الذي يجعل الجنس ضمن آخر انشغالاته، لم يدرك بعد أن معظم الآفات الاجتماعية هي نابعة من هذا الكبت الجنسي الذي يجعل من هذه العلاقة المقدسة (حين تكون داخل مؤسسة الزواج) مهنة للعاهرات. ولذا تقول "باني": "مسكينة يا شاهي" (...) أنت تخفين بطنك عن والدي و"إلياس"، تريدان أن تقتعي نفسك وغيرك أن أطفالك يأتون من العدم، وليسوا ثمارا للجنس، لكأن الجنس مهنة للعاهرات لا غير (...) "². فالبطلة تلوم أختها عن خجلها بعلاقة طبيعية، باركها الله قبل العبد، لتكون الأساس في استمرارية الحياة، وليس لتكون رمزا للعهر.

ويؤكد "رشيد بوجدره"، في ذات السياق، أن الجنس مشكل أساسي في المجتمع الجزائري خاصة والعربي عامة. أما محمد زفزاف فيرى أن الجنس، أو بتعبير أدق العلاقة بين المرأة والرجل، هم أساسى ويعتبر التغاضي عنه أمر غير معقول³.

فهذه الآراء التي رصدناها من شخصيات أدبية وفكرية مختلفة، تصب كلها في مصب مشترك، يفيد بضرورة التحرر من الانغلاق والكبت، ونزع الغشاوة التي تراكمت بفعل السنوات على عقولنا، فجعلتنا نرى الشيء العادي غريبا، والغريب عاديا، مما أفرز تدهورا مستمرا في الأوضاع الاجتماعية.

ويشير "عفيف فراج" أن في عام 1974 عقدت في بيروت ندوة تحت عنوان "وضع المرأة حول القوانين العربية في ضوء القوانين الدولية"، وقد شهدت تلك الندوة أبحاثا ومدخلات، ميزها تردد وخشية المشتركات في التعبير عن المشكلات الحقيقية، مما دفع إحداهن

¹ - ينظر: أحمد فرحات، أصوات ثقافية من المغرب العربي، الجزائر، حوار مع الكاتب عبد الحميد بن هدوقة، الدار العالمية بيروت، 1984، ص 91-92.

² - اكتشاف الشهوة، ص 90.

³ - رشيد بوجدره، نقلا عن: بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة، ط1، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999، ص 636.

إلى أن تسجل في "مجلة آفاق(1)" رأياً يسرد جرحاً عميقاً، كثيراً ما خانته اللسان في التعبير عن آلامه، فصرحت بما يلي: "ابتعد النقاش عن التجربة الفردية والمعاناة الشخصية، فطوال الحلقات لم يرتفع صوت ليقول: هذا كلام جميل لكنني أعيش كذا. وكان على المحاضرات والمناقشين الكلام بحذر، والإشارة البعيدة إلى المسائل والأشياء. فقد اكتملت حلقة حول "التحرر الجنسي" ولم يشر من قريب أو من بعيد إلى العذرية، والختان وتعدد الزوجات (...)"¹ من هنا، يظهر حجم الكبت الذي يسود كل ما هو مرتبط بالجنس والمرأة، مما يجعل مثل هذه القضايا يغطي عليها ولا يعالج منها سوى السطحي والتافه، فنجد الدارسين يتوجهون إلى مسألة الحجاب بكثرة، وكل ما يتعلق بإغلاق المرأة داخل المنزل، وحرمانها من العمل، أما القضايا الأهم والتي تمثل المشاكل الحقيقية في المجتمع، فإنها تقصى تماماً من مجال البحث والدراسة.

غير أن "باني" تحمل رأياً مخالفاً بالنسبة لموقف المثقفين العرب من قضية التحرر الجنسي عند المرأة؛ إذ أنها تعتبرها طريقة أخرى من أجل متعتهم الجنسية لا غير، ولهذا فهي تقول: "... إن أغلب المثقفين العرب، لا ينظرون إلى المرأة سوى أنها ثقب متعة، ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية، أكثر مما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري. إنهم على عجلة من أمرهم، ولذلك هم في واد والمجتمع في واد آخر"². من هنا يصبح دفاع المثقفين العرب عن حرية المرأة الجنسية، مجرد دفاع مزيف الهدف منه استغلال المرأة بطريقة أكثر لباقة وحضارية لا غير، وإلا لما تناسى هؤلاء المدافعون عن حقوق المرأة، كل مآسيها الأكثر تعقيداً وركزوا اهتمامهم على المشاكل الجنسية فحسب.

ونظراً لهذه المكانة الدونية التي تشغلها بطلات "فضيلة الفاروق" في المجتمع، بإقصاء قدراتهن الفكرية، والنظر إليهن كأجساد مثيرة للريبة لا أكثر، فقد أصبحن يشعرن بأنهن لا

¹ - عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1980، ص 11 - 12.

² - اكتشاف الشهوة، ص 61.

يمكن سوى أجسادهن يوظفنها "في حالة التمرد، وحالة الإكراه، كأداة عمل وأداة إشباع"¹. وهكذا فقد تمردت البطلات/الساردات على وضعهن، ووجدن في أجسادهن أداة لتأكيد هذا التمرد، من خلال استخدامه "للإمتاع والتمتع، وتوقه إلى الاكتمال عن طريق عنفوان اللذة"²؛ أي أن الجسد الأنثوي يكون في حالة البحث عن كيفية تمتعه بذاته (plaisir de soi) بتعبير "ميشال فوكو" Michel foucault. ويعتبر هذا، كعلامة تغيير في وضع البطلات/الساردات، اللواتي ظلن يعانين من سيطرة التقاليد؛ فبعدما كن يستحين من علامات الأنوثة، ويدفننها حتى لا يلاحظها الغير، أصبحن الآن يظهرنها ويستغلنها من أجل إثبات نواتهن.

والملاحظ والغريب في روايات "فضيلة الفاروق" الثلاثة، هو ما يكتنف هذا الجسد الأنثوي من تناقض إذ يصطدم هذا المفهوم بثنائية الطهر/العهر، وهو التناقض الذي يسم في الواقع نظرة المجتمع إلى المرأة، وبالأساس نظرة الرجل إليها وموقفه منها. فهذا التصور المتناقض لجسد المرأة، هو ما جعلها في الحقيقة تثار على المجتمع، وتعلن هذا الرفض الصارخ للمفاهيم الرجعية المتعلقة به والتي جعلت من الرجل هو "المتخيل بالنسبة إليها، يفقد هالته تلك كلما تواصل موقفه منها، موقف التناقض الذي يطبع نظرتة لجسدها"³. فهو من جهة، يراقبها ويسعى إلى حماية جسدها من كل ما يمكن أن يلحق به من سوء، فيمنعها حتى من الخروج والاختلاط بالأولاد حفاظا على هذا الجسد الذي يمثل شرف العائلة وسمعتها، ولذا نجد أخ "باني" يتصرف مثل هذا التصرف مع أخته، فنقول: "كان في الرابعة عشرة حين رأي ذات يوم مع عصابة "أبناء الرحبة"، عاد إلى البيت هائجا كثور مجنون، وأضرم النار في سريري (...). وقد وقف والدي أمام فعلته (...). وقال له أمام الجميع: في المرة القادمة عليك أن

¹ - كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، ص 110.

² - م ن، ص ن.

³ - م ن، ص 112.

تتحرق السرير حين تكون نائمة عليه"¹. ومن جهة أخرى فالرجل يستبيح جسدها ويغتصبه بكل وحشية. وهذا ما تؤكد "خالدة" في هذا المقطع: "هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة العيب (...). نحن نصرخ ونبكي ونتألم، وهم يمارسون معنا العيب، نستجد، نتوسلهم، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك، ولكنهم لا يبالون"². فمن غريب التناقضات التي تكتنف المرأة، هذا الازدواج في جسمها: فهو نجس والعلاقة الجسدية، لا سيما خارج مؤسسة الزواج، خطيئة مميتة أو من الكبائر التي تستحق عليها الرجم، وجسم المرأة لكل ما يطرأ عليه من تغيرات يعد نجسا، مع هذا فإن هذا الجسد نفسه يتمتع بأهمية لا مثيل لها، ويحاط بهالات وطقوس، والمساس به مساس بطابو الأسرة أو القبيلة، وهو انتهاك عقوبته القتل غسلا للعار. فجسم المرأة نجس، مع ذلك فهو مرغوب ومشتهى من طرف الرجال، ولذا تصور لنا "باني" هذه الازدواجية التي تميز العلاقة بين والديها، فتقول: "لي فضول أن أعرف، كيف تطبق الشرطي وهو يضاجعها بقسوة. لي فضول أن أعرف كيف يفعل ذلك ليلا، وكيف يتحول في النهار إلى رجل آخر بلا قلب، بلا عواطف، بلا شهوة، بلا غرائز، وكيف ينبت ذلك الحاجز الخفي بينه وبين والدتي، فيناديها "يامخلوقة" أو "يا امرا"، كيف يتعايش مع ازدواجيته تلك، وكيف يوهمنا أن الجنس عيب، ومشتقات الجنس عيب، وكلمة "حبيبي" التي يرددها "عبد الحليم" عيب أيضا"³. وظل هذا التناقض الذكوري في تصويره لجسد المرأة، يهيمن على الثقافة الاجتماعية، وظلت التقاليد السلبية تسيطر على التفكير الرجالي، وبعض التقاليد الموروثة حول الجنس والدين وغيرها من المحرمات، تساهم في ركود المجتمع العربي، وتجعله في حالة لاشعورية من انعدام التوازن. فالمرأة بالنسبة له، هي الكائن الجميل والمشتهى، وهي الخطيئة العار والرذيلة.

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 14.

² - تاء الخجل، ص 45.

³ - اكتشاف الشهوة، ص 54.

وهكذا بقيت النظرة السلبية تهيمن على فكرة الجسد الأنثوي في العرف الاجتماعي لروايات "فضيلة الفاروق" وظل جسد المرأة هو العهر/المحرم، والموضوع الذي يصعب تجاوزه في الثقافة الاجتماعية. ولعل هذه النظرة السلبية والمزدوجة للجسد الأنثوي، هو ما جعل البطلات/الساردات يطرحن موضوع الجسد، ويجعلنه يأخذ مفهوماً مختلفاً في التعبير عن حرية المرأة، وحقها في امتلاك هذا الجسد والتصرف فيه لما يخدمها، وجعله وسيلة لإمتاعها قبل إمتاع الآخر.

لقد تناولت "فضيلة الفاروق" موضوعات الجسد والجنس والحب في نصوصها الثلاثة، وجعلت بطلاتها يمارسن كل طقوس الحب والجنس بكل حرية، بعدما ضاقت بهن الحياة، ولم يجدن الراحة إلا على لوحات فنية يرسمنها فوق أجسادهن المتعطشة لمثل هذه اللذات. ونلاحظ أن علاقات الحب في روايات "فضيلة الفاروق"، لا تخرج عن المغامرة العشقية التي سرعان ما تبوء بالفشل، وهي ما نجدها في معظم المؤلفات النسوية، وقد جعلها "رولان بارث" في ثلاث مراحل: "الأولى: مرحلة الافتتان والتوله؛ وهنا يكون الخطاب دالاً على الافتتان بالمحبيب، وأسير صورة تأخذ بلبابه، وهي ما أسميه دهشة الحب، وهي أول الحب، والمرحلة الثانية: هي مرحلة الزمن الجميل؛ وهنا يكون خطاب الحب محتقياً بجزئيات علاقة الحب، من مواعيد ومكالمات هاتفية وتصوير لجزئيات المكان الذي يحتفي بالحب، والوقوف عند حميميات الارتباط بالحبيب، وهنا تبرز صورة كمال العاشق، ويأتي ذلك مرحلة زمن التعاسة؛ وهنا تبرز في الخطاب خيبة الأمل في المعشوق، ولنقل بالرجل ومن ثمة بالمجتمع، وهنا تبرز اللغة محملة بكمية كبيرة من الآلام والقلق والاستياء واليأس والحيرة، التي أصبح الخطاب فريستها"¹. وخطاب الحب عند بطلات "فضيلة الفاروق" لا يخرج مطلقاً عن هذه الأحوال الثلاثة؛ فبعد مغامرات الحب والغرام، تتحول البطلات/الساردات إلى البكاء على

¹ - هايل محمد الطالب، خطاب الحب عند الشاعرات السوريات، ص 2،

<http://www.xx5xx.net/news/article.php?action=news&id=1705>, 12/02/2012. 16h25.

الأطلال لفراق الحبيب، ولهذا تقول "لويزا": "حين بلغت باب غرفتي، شعرت أول الأمر بالخوف من مواجهة سماح، وبالخجل من الوقوف أمامها عارية، أخبئ عورتي بأسمال اختيار خاطئ وحب فاشل"¹. فنبيرة الانهزامية هذه، هي ما تركته مغامرة "لويزا" العشقية مع ابن عمها الذي تخلى عنها بكل سهولة وتركها تواجه مصيرها لوحدها "حين بدأ يحاكمني (...) ثقل رأسي، وشلت رجلاي أكثر من ثلاث ساعات، وأظنني بكيت كثيرا قبل أن أنتبه إلى أنني وحيدة في المكان (...) "². فعلاقة "لويزا" مع ابن عمها قد وصلت إلى المرحلة الأخيرة من المراحل الثلاثة التي أحصاها "رولان بارث"، وهي مرحلة الألم والشقاء وخيبة الأمل التي يتركها الحبيب في نفس حبيبته. ونفس الألم واللامبالاة عاشته "باني" مع "إيس" الذي تفنن في تعذيبها وإهانتها: "بعد ذلك اليوم دخلت في فترة اكتئاب فظيعة، انتابني فيها شعور لا أستطيع وصفه، لكنه مؤلم جدا، وطيلة الوقت كنت أفكر في "إيس" ... " أن نفكر في رجل لا يبالي بنا، هو المأساة نفسها، وأن تفكر المرأة في رجل لا تعني له أكثر من ثقب شهوة، فهذا يعني المأساة مضاعفة"³. أما "خالدة" فهي تشكي وجعها من حبيبها إلى حبيبها نفسه، وتخبره عن الفراغ والألم الذي تركهما في حياتها: "بعدك حادت الدنيا قليلا عن مسارها، صارت أكثر حدة، بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا، صارت الأثوثة مدججة بالفجائع. بعدك، بعد الثلاثين، أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة. أصبحت الأيام موجعة"⁴. مما يعني أن مغامرات الحب التي عاشتها بطلات "فضيلة الفاروق"، قد تكلن جميعا بالفشل، فأصبحت البطلات/الساردات يضمنن الجراح، ويتناسين الألم.

وقد عبرت بطلات "فضيلة الفاروق"، عن الحب الذي شعرن به تجاه الحبيب بلغة الجسد، من أجل وصف الحالات النفسية التي يكنّ فيها حين يشعرن بهذه العاطفة. وتعتبر لغة

¹ - مزاج مراهقة، ص 43.

² - م ن، ص 42-43.

³ - اكتشاف الشهوة، ص 62.

⁴ - تاء الخجل، ص 14.

الجسد أبلغ اللغات على الإطلاق؛ من حيث يمكن أن يفهمها جميع الناس من مختلف الثقافات والشعوب، لأن رداً فعل الجسد هي نفسها عند جميع البشر. وتحدثنا "آسيا جبار" عن أهمية لغة الجسد في التعبير عما بداخل الإنسان، فتعتبرها لغة الجزائريين الرابعة، إضافة إلى الثالوث اللغوي المعروف (الأمازيغية، العربية، الفرنسية)، وتطلق "آسيا جبار" على لغة الجسد تسمية "اللغة الراقصة"، كما تعتبر الكاتبة أن لغة الجسد "هي دائما لغة الكتابة، فحينما تمسك اليد باليراع لن ترسم ولن تخط إلا ترنحات وشطحات وجنون الجسد، فالاختناق، الترنح، التيه، الجنون، الوثب (...) هي بمثابة توصيفات للجسد المكتوب برقصاته"¹. ولقد أكد الفيلسوف "سارتر" على دور الجسم الإنساني في التواصل، خاصة علاقته بفينومينولوجيته الاجتماعية². أما الفيلسوف "موريس ميرلو بونتي Maurice Merleau Ponty" فقد أسند للجسد أهمية قصوى، واعتبر أنه يقوم برسالة عجيبة في الحياة، فهو بالنسبة له "ليس مادة ولا روحا ولا ماهية ولا جوهر، ولا هو واقعة من الوقائع، ولكنه عنصر الوجود الذي يطبع الأشياء حينما حل. فهو إذن مقولة أنطولوجية أساسية"³. وبالنسبة "لميرلو بونتي"، فإن الجسد باعتباره مكونا أنطولوجيا أساسيا، لا يسمح بالنظر إليه واعتباره شيئا فيزيقيا محسوسا كباقي الأشياء الأخرى، لأن مفهوم الجسد يحمل معاني أهم من ذلك بكثير فالجسد "يوحدنا مباشرة مع الأشياء، بواسطة تطوره الخاص: أي بانتقاله من جسم موضوعي إلى جسم فينومينولوجي، وهذا يعني أن الجسم هو الوسيلة الوحيدة التي نمتلكها للوصول إلى قلب الأشياء، وذلك عن طريق تحول الجسم إلى عالم، وتحول العالم إلى جسم"⁴، ولذلك كان "ميرلو بونتي" يقول: "إن الجسم هو مركبة الكائن

¹ - عبد القادر بودومة، تفكيك حجاب اللغة: مقاربة فينومينولوجية لنص آسيا جبار - الأصوات التي تأسرنى - منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية:

التلقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و19 نوفمبر 2006، ص 122.

² - ينظر: مجموعة من المؤلفين، كوجيتو الجسد، ص 29.

³ - م ن، ص 30.

⁴ - مجموعة من المؤلفين، كوجيتو الجسد، ص 32.

في هذا العالم، وإنه محور العالم¹. فالجسد بالنسبة للفيلسوف هو مقولة أسمى من الظاهر ومن الكينونة، لأنه يجمع بين الإثنين في تركيبة مثيرة، تربط الإنسان بالعالم، وتجعله في علاقة وثيقة معه.

ونظرا لهذه الأهمية الكبيرة التي يشغلها الجسد في التعبير عن الإنسان والعالم، فقد اتخذته بطلات "فضيلة الفاروق" للتعبير عن عواطفهن وأحاسيسهن: "طوقته وغبت في رائحة عنقه بين الحلم والشهوة، ووددت لو رفع رأسي قليلا إليه، وناولني أسرار ذلك الجسد الدافئ عبر شفثيه"². فهذا المقطع تعبير عن ذلك الحب الذي تشعر به "لويزا" تجاه ابن عمها وحبيبها، فجعلت تفصح عنه عبر اشتهاؤها لجسده، معتبرة الجسد هو المعبر الوحيد والفعال الذي ينقل العواطف بين الحبيين، ويعبر عن الحب المتبادل بينهما، كما أنه البوابة التي تنفتح على أسرار الإنسان الداخلية، فتجعله يتشاركها مع غيره.

رغم تناول بطلات "فضيلة الفاروق" قضية الجنس بكل جرأة، باعتبارها إشكالية محيرة تقود إلى العلاقة غير المتوازنة والمبتورة بين المرأة والرجل بصفة عامة، وذلك نظرا لاعتبار الجنس من المضامين الأدبية الحساسة والشائكة التي أثارت جدلا واسعا، وخلافا عميقا بطول تاريخ الأدب العالمي، فلم يكن من الممكن تجاهله بحكم أنه من الدوافع الأساسية المحركة للسلوك الإنساني، كما ذكرنا من قبل. إلا أنه في الوقت نفسه، لم يكن من الممكن تناوله دون حساسيات اجتماعية وتاريخية ونفسية تتراوح بين الحرية والتحرير. غير أننا نلاحظ أن بطلات "فضيلة الفاروق" قد طرحن موضوع الجنس بكثير من الجرأة، باعتبار أن السكوت لا يمكن أن يكون الحل، في الوقت الذي نجد أن حقوق المرأة الجنسية لا تتفك تهدر.

¹ - مجموعة من المؤلفين، كوجيتو الجسد، ص ن.

² - مزاج مراهقة، ص 42.

ولهذا اكتشفت "باني" الشهوة بين أحضان رجل آخر، بل رجال آخرين واختارت الخيانة الزوجية بديلا عن المهانة والذل: " (...) أدركت معنى أن نهرب من زوج وننطلق مع رجل آخر، معنى أن نقرب من بوابة الخيانة ونقرعه خلسة بقلب يعلن ثورة، ومعنى أن نكون في عالم رجل وندخل عالم رجل آخر"¹. وفي أحضان هذا الرجل تفجر "باني" كل شحناتها الأنثوية، وبهذا استطاعت أخيرا أن تمنح روحها وجسدها دفعة واحدة إلى شخص يحسن معاملتهما "(...) لا أرى، لا أسمع، لا أعي فقط سيول من اللذة تنهمر علي من جسده، شفاهه، وزاوية السحر التي قسمتني نصفين على سجادة غرفة الجلوس، على أرض صلبة، ثم أمطرت في داخلي، ثم انفجرت في كل الينابيع، ثم هبت الريح لطيفة ومسالمة، واهتزت غابات الروح، وطارت أفواج العصافير ثم زقزقت"².

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الساردة/البطلة قد اختارت التعبير عن تيمة الجسد/الجنس، بنوع من التحفظ، فتحدثت عنه باستخدام فنون التلميح بدلا من تسمية الأشياء بمسمياتها، مما يعني "بلاغة السكوت الدال وتفضيل الإيحاء الشعري حتى في أقصى اللذة"³. فاستعارت الساردة مصطلحات من الطبيعة تحيل على الغزل أو العشق، فضلا عن بعض الكلمات المشتبهة والإشارات الغامضة التي لا تخلو من الإيحاء بالجنس والدلالة عليه، ومن ثم فقد تناولت البطلة/الساردة موضوع الجنس من خلف ستار المحافظة، وتحت ضغط محظورات البيئة ومحرمات الدين، وضوابط الأخلاق، اعتبارا لكونه من المسائل المحرمة في الثقافة الدينية، وفي العرف الاجتماعي، وتندرج ضمن المسكوت عنه في الإبداع الأدبي، خاصة إذا كان مصدره المرأة. وإن دل ذلك على شيء، فإنما يدل على محدودية الحرية التي تزعم الساردة/البطلة أنها سوف تنتشلها من قبضة الرجل والمجتمع بفعل التحرر الجنسي.

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 29.

² - م ن، ص 80.

³ - حفاوي بعلي، الرواية النسائية التونسية، ص 73.

لقد حاولت البطلات/الساردات في روايات "فضيلة الفاروق" أن ينفذن إلى عمق التجربة مع الجسد، مصورات العلاقة التي تخوضها المرأة مع الرجل، انطلاقاً من إيمانهن بكسر التابوهات وتجاوز كل ما يعيق نواتهن عن الانطلاق وإيجاد فضاء أوسع وأرحب، وسط مجتمع يرفض أن يعترف لهن بحقوقهن في التميز والاختلاف وإنجاز أدوار وظيفية متميزة، حتى يبقى على وضعهن المهمش. فالبطلات/الساردات باعتبارهن شخصيات مثقفة، صرن يدركن صراعهن مع سلطة هذا المجتمع، مؤمنات بالمحاولة كبدائية للوصول إلى الهدف، وتخليص أنفسهن من نظرة المجتمع الدونية التي تسعى إلى تعطيل فاعليتهن وإقصائها، مقابل تعميق تبعيتهن للرجل، ومن ثم الإبقاء على سلبية مواقفهن وأدوارهن في المجتمع، فبطلات "فضيلة الفاروق" ينطلقن من إيمانهن بحريتهن كسبيل لتجاوز سلطة المجتمع بمختلف أشكالها، وإيمانهن بأن "الإنسان في شرقنا بالذات، يولد غارقاً في محيط شاسع من دماء الدنس والعار الموسوم به جبين المرأة"¹، ولذلك فهن تسعين لرفض هذه السلطة التي يصر هذا المجتمع ومن خلاله الرجل، فرضها على أجسادهن وأرواحهن وإلزامهن بالصمت.

ومع هذا، فهل يمكن اعتبار تحرر البطلات/الساردات الجنسي والمغالاة في الإنصات لنداء الشهوة والرغبة، هو الحل الأمثل لمشكلة العزلة التي يحيطها بها المجتمع؟ وهل التحرر الجنسي، يؤدي بالضرورة إلى التحرر الكلي من أي عقبة قد تعيق مسيرة التحرر من التبعية؟ فبطلات "فضيلة الفاروق" من خلال مشروعهن في التحرر الجسدي/الجنسي، يجدن أنفسهن من دون وعي أو شعور، ينفلتن من قبضة صنعها لهن الرجل، إلى أخرى هو شريك فيها وصانعها معهن؛ إذ في حين أعلنت البطلات/الساردات رفضهن للمجتمع وتحديهن له، ويمضين إلى إثبات وجودهن والترفع بذواتهن، يجدن بأن هذا الوجود لا يمكن أن يتأكد إلا من خلال حب الرجل؛ فإلى جانب الرجل فقط يتحقق الوجود ويكتمل التحدي، وهذا ما يوقعهن في مصيدة الرجل مرة أخرى، فيصنع بهن وبجبهن وبأجسادهن ما يشاء، ثم يرميهن أشلاء متناثرة، فتسقط بطلات

¹ - كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، ص 116.

"فضيلة الفاروق" إلى الهاوية مرة أخرى، ويعدن إلى نقطة الصفر التي بدأ منها مشوارهن. وهذا ما جعل "باني" تعلن: "بعد أوهام احتلتي ونصبت الرايات على مرتفعات قلبي (...). ظننتني وجدت رجل العمر فيما خيبة أخرى - ليس أكثر - كانت في انتظاري"¹. فالمتعة التي كانت تنتشدها "باني" في رؤياها الرومانسية، لم يكن من الممكن أن يحققها لها الرجل الذي لا يرى في المرأة سوى جانبها الحسي. وهو المآل نفسه الذي تلقته "خالدة" و"لويزا" من هذه المغامرة الجسدية/الجنسية؛ إذ نقرأ في رواية "مزاج مراهقة" هذا المقطع: "أفكر دائما في اندفاعك يا لويزا، منذ شهرين كنت تبكين من ثقل الحجاب، واليوم تجددين اللذة في الاختلاء معي تحت أشجار الجامعة مستحسنة سترة الثوب لهويتك، وفيما والدك يفكر أنك تدرسين، ها أنت تخونين ثقته بشكوى أفراد عائلتك وتقيلين (...). أريد أن أعرف كيف تملكين الجرأة على فعل ذلك، ما أنا متأكد منه هو أنك (...). إنك تفكرين برجلك"². فهذا ابن عم "لويزا" يلومها عن تهورها اندفاعها وراء شهواتها الجنسية، مما يجعله يرى فيها بنتا منفلة وامرأة غبية. وبهذا تكرر "لويزا" مهانة جسدها المؤنث وتمنح الرجل فرصة العبث فيه كما يريد ومن ثم يحتقرها ويهينها، فيتلاشى ذلك الأمل في العيش الكريم، وتذوب تلك المتعة التي تريدها البطلة/الساردة بامتنان الرجل لجسدها الأنثوي، لأن الرجل لا يمكن أن يتجاوز النظرة الدونية للمرأة؛ إذ يعتبرها مجرد بؤرة للذته هو، لا كيانا متكامل له رغباته الخاصة.

من هنا تظهر كفاءة البطلة/الساردة - مرة أخرى - ناقصة يشوبها الخلل، إذ لم تتوفر على معرفة الفعل الذي يمكنها من الإنجاز والتحيين، ويكمن معيقها الأساسي في نقص الوعي والتجربة، لأن البطلة/الساردة هي بصدد تجريب سبل الحرية والانفلات، ولهذا كان لا بد لها أن تسقط لتعاود النهوض وتحاول مرة ثانية وثالثة ...

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 34.

² - مزاج مراهقة، ص 42-44.

وعليه فالشخصيات البطلة بعدما كن ذوات حالة، يعانين من استغلال المجتمع وتهميشه لهن، مما حرك في نفسياتهن رغبة التحرر والتغيير عن طريق إعادة امتلاك الجسد والتصرف فيه، ليتحولن بذلك إلى ذوات الفعل. يصطدمن بالجهل ونقص الخبرة، اللذان جعلاهن يسلكن الطريق الخطأ نحو الحصول على الموضوع، مما جعلهن يقعن فريسة للخيبة والشقاء، وهكذا نجد "لويزا" التي أغرمت بآبن عمها وسلمته نفسها وأسرارها، تصدم من حقيقة لم تكن تتصورها، تنبها إليها صديقتها "سماح" باعتبار تجربتها في الحب والحياة، ولذا تقول لها: "إنك لا تعرفين الرجال، ولا تعرفين شيئا عن الدنيا.

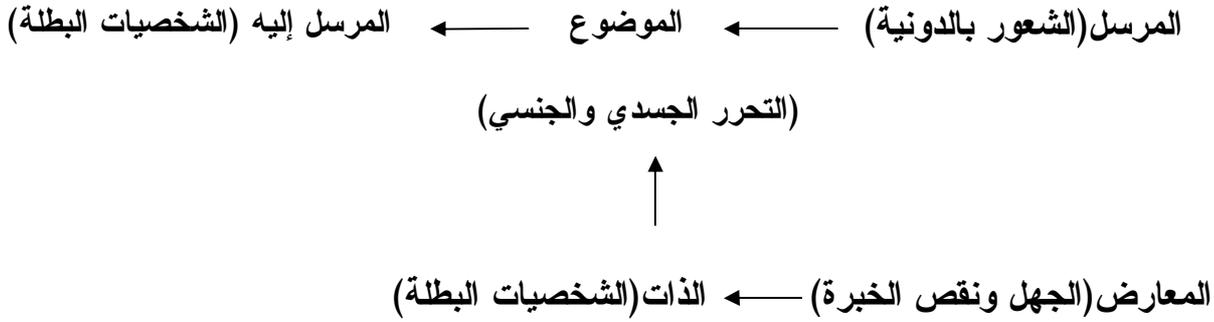
سألته مستغربة: عمّ تتحدثين؟

أجابت (...): عن غباك (...)

- لكنه صادق، ومن دمي، وأشعر أنه استوعب معاناتي.
 - استوعب؟ ... يا "عبيطة"، إنه يكتشفك لا غير، وحين يزور خباياك، ويعرف كل شيء، لن تصبحي مثيرة بالنسبة له، سيستيقظ عرق والده فيه، وسترين عمك فيه يحاكمك على كل التصرفات، اسمعي كلامي "اللي فاتك بليلة فاتك بحيلة"¹. فـ "لويزا" التي كانت تتوهم أنها تعرف ابن عمها جيدا وأن حبه لها صادق، تصطدم بجهلها الكلي له وللحب والحياة، بعد أن تتكرر لها، وظهر على حقيقته التي لا تختلف عن حقيقة رجال العائلة وكل رجال العالم: "أنا الصبية المغلفة بأحلامي، ظننتني أعرف الحياة بشهادة البكالوريا وشبه تجربة حب لما تتجاوز مرحلة تحضير المقادير لطبخة ستحترق. الواقع أنني وضعت قدمي على موقد من الجمر، دون أن أعرف كيف بإمكاناتي تخطيه أو الخروج منه بحروق قابلة للشفاء. كنت أظن حبيبا رجل لا يمكن لكلامه أن يختلف عن الرصاصة التي تغادر موضعها، فإذا به لم يبصق غير

¹ - مزاج مراهقة، ص 35-38.

فقافيع التهمها الهواء (...) ¹. فالساردة/البطلة التي كانت تجهل حقيقة حبيبها، جعلها ذلك تفشل في مشروعها لاستعادة جسدها والتمتع بالحب والجنس، بعدما اكتشفت أنها لم تزدد سوى من استغلالها وتبعيتها، ولذا تقول "باني": "كنت أظن أن رجلا بهذا السلوك، رجل عاشق يقول الحب بتصرفاته عننية، ظننته ذلك النموذج الرومانسي، الذي تقدمه لنا السينما الأمريكية. وكنت مخطئة بالتأكيد" ². فالذات التي جاءت كفاءتها ناقصة، لم تتمكن من الحصول على الموضوع نتيجة عدم معرفة الفعل، وعليه نسجل:



نستنتج من خلال المقاطع السردية، تغلب الفاعل المعارض على الذات الفاعلة، وبالتالي فشل البرنامج السردى الاستعمالي الثانى، لتظل الذات في حالة فصلة مع الموضوع. ونوضح ذلك بالعلاقة التالية:

$$ف \Leftarrow [(ف \cup م) \leftarrow (ف \cup م)]$$

¹ - مزاج مراهقة، ص 38-39.

² - اكتشاف الشهوة، ص 62.

ومع هذا فإن الشخصيات البطلة لم تخسر كل شيء من هذه التجربة، وذلك باكتسابها لروح المغامرة والاكتشاف، بعيدا على ما اعتاد الرجال رسمه لها من خرائط لا بد عليها ألا تخرج عن نطاقها، وأدرك الرجل/المجتمع أن بطلات "فضيلة الفاروق" يمكن إرادة تؤهلهم لأن يمضين بعيدا في طموحاتهن، وأنهن لم تكن يوماً راضيات على نسق الحياة الذي أوجدهن فيه، وأن عليه أن يحذر لأن معركة المرأة في الحياة ما زالت متواصلة، ويمكن أن تحقق لها نجاحات هو نفسه لم يحققها يوماً. ويكفي البطلات/الساردات فخرا أنهن أكسبن بطاقتهم الدلالية معاني جديدة لم تكن تتوفر عليها من قبل، منها معاني التمرد والثورة والجرأة والتحدي، وقلصن من معاني الخمول والتبعية والخوف والرضوخ.

وتبقى كتابة المرأة بجسدها من السمات الأساسية في الكتابة النسوية، باعتبار أن الجسد هو "مكان الأنا المؤنث، والنص الروائي هو صوته المؤكد، وممر المرأة/الكاتبة لأنها المؤنث، مما يكشف عن العلاقة التلازمية بين المرأة وجسدها في فعل الإبداع الأدبي، وبين الوعي بالذات والوعي بالأنوثة، كفعل مضاد لقمع ممتد في التاريخ، وكبت متراكم في الكيان الأنثوي، ولصمت شل اللسان، فحال بينه ونطق الكيان بكل أوجاع الأنوثة ومكابداتها وجدانا وجسدا"¹، فالجسد يمثل بالنسبة للمرأة أكثر من واجهة نحو الخارج، فهو قد يكون سلاحا فعالا لمواجهة المجتمع.

وهكذا فقد قررت البطلات/الساردات ألا يستسلمن، وأن يظنن يبحثن عن حرياتهن في داخل ذواتهن، مؤمنات أن قدراتهن الداخلية بإمكانها أن تخرجهن من الظلمات إلى النور، ذلك أن خطأهن في استباحة أجسادهن للآخر، وتكريس اسغلالها بدلا من إعتاقها، لا يعني انعدام طرق تحررهن، وإنما إمكانيات بطلات "فضيلة الفاروق" لم تنته بعد، ومشروع الحرية مازال مستمرا، وهو ما سوف نتبعه في البرنامج الاستعمالي الموالي.

¹ - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية 147.

3. ممارسة الكتابة:

تعتبر الكتابة البرنامج السردي الاستعمالي الأخير الذي اعتمدته بطلات "فضيلة الفاروق" من أجل بلوغ الموضوع القيمي الذي هو الحرية، وعليه فقد جعلت الساردات البطاقات الدلالية للبطلات الثلاثة تشتمل على صفة المثقفة، وذلك ليجعلنهن ينتشلن حقها من قبضة الرجل انتشالا بواسطة الكلمة والقلم، وليثبتن أنفسهن في المجتمع على أساس أنهن نساء مثقفات يعرف ما لهن من حقوق وما عليهن من واجبات، وليؤكدن أن العلم والفكر وكل ما يتعلق بالعقل، ليس حكرا على الرجل وحده، كما هو سائد لمدة قرون من الزمن. كما أن امتهان بطلات الروايات الثلاثة لمهنة الكتابة والصحافة، يسمح لهن بتعرية المجتمع الرجالي، وبكشف كل ممارساته ضد المرأة التي تفضي إلى تهميشها ومسح هويتها وكيانها.

وعليه فإن البرنامج السردي الاستعمالي الموالي سيشتغل على عامل فعال في التاريخ البشري، حيث أحدثت الكتابة تغييرات مذهلة على تطور الشعوب منذ اكتشافها إلى يومنا هذا وكان لها التأثير الأكبر في مختلف القضايا الحساسة. وعليه سوف نكتشف ما مدى استغلال البطلات/الساردات لهذه التقنية، وما مدى استفادتهن منها، وهل ستتمكن الكتابة من أن تحقق لهن ما عجز غيرها من الطرق والأساليب والسلوكات من تحقيقه؟ وهل ستعيد لهن الكتابة أخيرا حقوقهن المغتصبة وحررياتهن المستلبة "من خلال وعي ضدي يسعى إلى تأسيس خطاب نقیض من خلال تفكيك الخطابات السائدة أو تفجيرها، بالنقد لها، أو التمرد المعلن عليها، الأمر الذي يؤدي إلى تعرية علاقات القوى أو السلطة القائمة في المجتمع، ووضعها محلا للمساءلة، وذلك لتحقيق فعل المواجهة"¹ الذي هو الهدف الرئيس للشخصيات البطلة.

إن وضع بطلات "فضيلة الفاروق" الخاص الذي جعلهن يعشن على هامش المجتمع، ويكنّ مشروطات بعقلية توارثتها الأجيال "لاعتبارات تاريخية ذات مرجعيات مختلفة، يجعل

¹ - بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 54.

مسألتها تطرح - باستمرار - ضمن مشروع التحرر. ولذا فالكتابة تصبح - في هذا السياق التعبيري - مرتبطة أكثر بالمجال الذي يتحرر من خلاله الإنسان. وحين كان التخيل مكانا للحرية، فقد وجدت فيه المرأة الفضاء الأرحب لتجريب حريتها وانعتاقها، ذلك لأن في المتخيل تأخذ المرأة المكانة التي يرفضها الواقع¹. مما يعني أن بطلات "فضيلة الفاروق" حين اقتحمن عالم الكتابة، كان بهدف إيجاد مساحة من الحرية للتعبير عن انشغالاتهن ولفضح مآسي المرأة التي تعيشها داخل المجتمع، ولذا تقول "باني": "(...) في الكتابة دائما تعويض جيد لخسائرنا"². وبالنسبة "لزهور كرام" فإن المرأة العربية اقتحمت عالم الكتابة من خلال عنصرين مهمين "تعيد عبرهما امتلاك ذاتها من جديد واستعادة موقعها من اللغة وعلاقتها بالثقافة، من جهة، وتوظيف الكتابة لصياغة مسألتها والتعبير عن مواقفها من جهة ثانية"³. وهكذا تصبح الكتابة مرفأ مهما يساعد البطلات/الساردات على تحقيق ذواتهن، وعلى كشف مكبوتاتهن وآلامهن في آن واحد، ذلك أن الشخصيات البطلة قد وجدت في الكتابة فضاء رحبا لمداواة جروحهن التاريخية التي نشأت عن طبيعة الثقافة السائدة والتي تضع المهام وتتسق أساليب التنشئة وتؤثر في المسار الاجتماعي والتكويني للفرد، فبالكتابة تحدث "لويزا" المجتمع بكل رواسبه السلبية، وجعلت تتشبث بالحياة عن طريقها وهو ما تعلمته من "يوسف عبد الجليل" الكاتب والصحافي المشهور: "يجب ألا تخافي من الموت ما دمت تملكين قلمًا حلوا، أو بالأحرى ما دمت تكتبين، فالكتابة أقوى الأسلحة ضد الموت (...)"⁴. وهكذا تحاول "لويزا" تخطي عقبات الحياة عن طريق الكتابة، باعتبارها سلاحا فتاكا ينفذ حتى من الموت؛ فالكتابة بالدرجة الأولى هي كينونة - كما تعبر عن ذلك "سلوى بكر" - إذ تقول: "الكتابة هي كينونتي الحقيقية، إنها أبعد من التنفيس عن مشاعر مكبوتة، إنها الدافع الحقيقي الذي يحميني من الجنون أو الانتحار، وهكذا أتاحت لي

¹ - زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 19.

² - اكتشاف الشهوة، ص 130.

³ - زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 22.

⁴ - مزاج مراهقة، ص 141.

الكتابة الفرصة الذهبية لأكون نفسي"¹. أما بالنسبة للقاصة "إنصاف قلعجي" فالكتابة هي الحياة: "الكتابة بالنسبة لي تعني أنني أحياء، أنني أتتفس بكل خلاياي، تعني أنني أكاد أصغي لهدير الدم الذي يسري في عروقي"². وهو ما يبين أهمية الكتابة بالنسبة للمرأة في التنفيس عن الذات واسترجاع الكيان المفقود.

وبهذا تتضح أهمية الكتابة بالنسبة لبطلات "فضيلة الفاروق"؛ إذ تصبح هذه الأخيرة فضاء مناسباً للتصريح بالهوية المفتقدة، وتمنحها حرية أكبر لتقول ما لا تستطيع قوله مباشرة في وجه المجتمع، مما يجعل اللغة سبيل البطلة/الساردة لاستعادة هويتها المستلبة، وتكون بذلك وسيلتها لصياغة الذات، وإعلان الهوية الجنسية للكيان الأنثوي، وهو ما عبرت عنه "لويزا" حين قامت بكتابة رسالة لوالدها تخبره عن علاقتها بابن عمها، مما جعلها تكتشف أهمية الكتابة في حياة المرأة: "(...) بكتابتي الرسالة، شعرت أنني ألغيت الكثير من المسافة بيني وبين والدي (...) وخمنت أن اللغة التي تخونني حين يكون الخطاب مباشراً بيننا، قد تسعفني حين تصله في هدوء رسالة"³. فالكتابة تمثل بالنسبة لـ "لويزا" مساحة مناسبة للتعبير والإفصاح دون قيد أو شرط، كما أنها تلغي المسافات التي تفصلها عن الآخر. ولهذا تعتبر "آسيا جبار" أن الكتابة مقاومة للصمت والسكوت⁴. وتربط "تازك سابا يارد" - وهي لبنانية ودكتورة في الأدب العربي - الكتابة النسوية بالقمع الذي تعاني منه المرأة في المجتمعات العربية؛ حيث تقول عن نفسها: "أنا المرأة العربية الشرقية التي يكبلها ألف قيد وقيد حين تكتب، وعلى رأس هذه القيود تربيتها

¹ - سلوى بكر، مجلة الحكمة، العدد 3، شتاء 1993، ص 34.

² - إنصاف قلعجي، نقلا عن: زهو كرام، السرد النسائي العربي، ص 63.

³ - مزاج مراهقة، ص 40-41.

⁴ - ينظر: محمد حيرش بغداد، الكتابة النسوية وهاجس التحرر من سلطة الماضي ومن سلطة الرجل - آسيا جبار - منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و 19 نوفمبر 2006، ص 108

المحافظة¹. أما "فينوس خوري غاتا" فتعتبر أن قضية المرأة متصلة بقضية الكتابة، وأن الكتابة تمنح المرأة سلطة تحدي المحرمات، وتقليص سلطة الرجل، وتصويره على حقيقته². وتعتقد الكاتبة "سلوى بكر" أن الوضع الذي تعيشه المرأة، هو من يشدها نحو الكتابة عن قضيتها، ولهذا تقول: "أظن بسبب كوني امرأة عربية، أي عضوة في مجتمع ذي طبيعة فصامية صارخة، يقيم التمييز على أساس نوعي جنسي، فإن الكتابة عن المرأة كحالة إنسانية يقترب من الوضعية الحتمية، لذلك فعندما أكتب أجدني أتناول شخصيات نسائية بشكل لا شعوري"³. فالكاتبة العربية تجد نفسها مدفوعة - من خلال المجتمع - إلى التعبير عن أفكارها عبر نماذج نسوية يكونها خيالها الذي تحركه تجربتها في المجتمع بصفة لا واعية. وهكذا تساهم الكتابة في جعل البطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق" تكسر طابوهات المجتمع وتبث أفكارها من خلال أعمال أدبية إبداعية، ولهذا تقول "خالدة": "(..) كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل، ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة"⁴. فالكاتبة بالنسبة لـ "خالدة" وسيلة تساعد على التعبير عما بداخلها، مما يحفزها على المثابرة والاستمرارية والتقدم من أجل حياة أفضل. وهو ما تذهب إليه "آسيا جبار" حين تعتبر أن كونها امرأة يعزلها عن مناقشة قضايا مهمة كثيرة بصراحة، خاصة ما يتعلق بالحب والجنس، وقد منحتها الكتابة تلك المساحة التعبيرية عن المحظور والمشبوه، فنقول: "(...) عن طريق الكتابة يمكنني أن أعبر عن أفكاري كاملة"⁵. فهي داخل النص تفتح مجالاً أوسع أمام الأصوات المكتومة لتصرخ في فضاء أرحب، وتكون لهفتها لعنق تلك الأصوات، هاجسا يتحول مع كل نص إلى صرخة تنطلق بقوة، فنقول: "مثل

¹ - مجموعة من الباحثات، مجلة خاصة تصدر عن تجمع الباحثات اللبانيات (عدد خاص بالمرأة والكتابة)، العدد الثاني، شركة الطبع والنشر اللبنانية، 1995، ص 53.

² - ينظر: م ن، ص 33.

³ - سلوى بكر، مجلة الحكمة، ص 27.

⁴ - تاء الخجل، ص 13.

⁵ - آسيا جبار، نقلا عن عائدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1992، ص 131.

هذه اللمحة الكتابية تذكرني بالمخططات الرسائية لتلك الفتيات المحبوسات في صباي، الكتابة لذلك المجهول أصبحت لديهن طريقة لاستنشاق هواء جديد يجدن فيها منفذا مؤقتا لانغلاقهن¹. فمن هذه الأصوات تصنع "آسيا جبار" الحكاية المغايرة/الواقع المغاير، والحكاية المغايرة نفسها، تصنعها "خالدة" في كتابتها لتعيش واقعا أقل وحشية من واقعها، فنقول: "أنكب على أوراقى لأعيش فصول حياة تختلف (...)"². إن الكتابة عند "خالدة" لا تكتفي بإنتاج الصوت، بل تتبته وتصوبه نحو الاتجاه الصحيح والممكن، حيث مساعلة الواقع. هذه الكتابة التي تتخذ منها الساردة/البطلة بداية ومنطلقا لرسم واقع نسائي من خلال الكلمات التي تحدد الذات الغارقة في واقع متحكم، لتكون كتابة تستلهم الكلمات وتعجنها من جديد، لتصنع منها واقعا آخر مغايرا، فهي تلم شتات الحروف لتشكل الحكاية من جديد. وهكذا فالكتابة هي فرصة بالنسبة لـ "خالدة" لطرح ما يدور في داخلها من أفكار ولتناقش وترفض ما لا يتناسب مع ما تراه صوابا. ومنه فإن فعل الإبداع يمنح البطلة/الساردة نوعا من دواعي وجودها، وتأكيد هويتها، والخروج على أعراف المجتمع التي طالما عانت من أغلالها، وعبر هذا الفعل تحاول البطلة/الساردة الخروج عن المحظورات الاجتماعية، محققة نوعا من التحرر الكاشف عن خصوصية إبداعها وإضفاء قدر من الكينونة وتحقيق الذات.

وبهذا فإن الكتابة تمثل مسرحا مناسباً تطلق فيه بطلات "فضيلة الفاروق" العنان لأفكارهن لتتجول فيه كما تشاء؛ حيث تجد البطلات/الساردات أنفسهن في الكتابة يشغلن موقع الفاعل لا موقع المفعول، وهذه الذوات الفاعلة نلمس فيها الخلاص والانطلاق والتحرر من الكبت وسجن الظل والظلام، وتتطلق البطلات/الساردات كمارد خرج للتو من قممته لا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، مهما كانت تفاهتها من خلال اللغة التي تبلغ درجة عالية من

¹ - آسيا جبار، نقلا عن عائدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص ن.

² - تاء الخجل، ص 33.

البوح الذاتي، متحدية صرامة المجتمع من خلال تمرداها على تقاليده. وعلى رأي "غي دي كار" فإن "المرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة"¹، كما جاء على لسان "خالدة".

لقد حاولت بطلات "فضيلة الفاروق" أن يثبتن قدراتهن الإبداعية ويمسكن بالقلم ليعبرن عن واقعهن، على الرغم من كل ما اعترضهن من عراقيل، ورغم نظرة الرجل الدونية إليهن؛ حيث يرى هذا الأخير، أن له مجال التفكير في القضايا الكبرى وفي الثقافة، وللمرأة فضاء ضيق للتأمل في الذات وفي الأشياء الخاصة. فالرجل لا يثق بقدرات المرأة وإمكانياتها، لأنها بالنسبة إليه الكائن الذي لا ينتج، وإذا تعلق الأمر بالإبداع فهو ينكر كتابتها، وهو ما تعبر عنه "باني" حين تحدثنا عن أخيها "إلياس" الذي يسخر من كتابتها:

"- لماذا تسهرين إلى هذا الوقت؟

أجيبه (...): إنني أكتب.

فيبدو أن الأمر لا يعجبه، فيعلق ساخرا:

- لما لا تفعلين شيئا ينفعك؟"²

فشقيق "باني" يسخر من ممارسة أخته للكتابة ويعتبر أنها مضيعة للوقت، ولا فائدة تعود عليها منها، ذلك أنه يعتبر أن قدراتها في الكتابة محدودة، وبالتالي فليس من المعقول أن تنتج أدبا راقيا بمستوى أدب الرجال. وهي العقلية ذاتها التي نجدها عند أغلبية الذكور (المتقنين وغير المتقنين) الذين يقللون من قدرات المرأة الإبداعية؛ إذ يقول الكاتب "محمد كرد علي": "إن معظم ما عزي إلى المرأة من التأليف هو من صنع الرجال (...). وما عدا ذلك فكتابات متوسطة

¹ - تاء الخجل، ص 13.

² - اكتشاف الشهوة، ص 102.

وشعر غث¹. تطرح علاقة المرأة بالكتابة للنقاش والمساءلة بحكم وضعية المرأة في المجتمع من جهة، فكل شيء من حولها يجتمع لكي يمنع عنها الكتابة: التاريخ، الأصل، الجنس، وكل ما يشكل هويتها الاجتماعية والثقافية، وذلك بحكم المعتقدات الجاهزة حول المرأة. ومن جهة أخرى بفعل انعكاس طبيعة هذا الموضوع على كتابتها. وتردد "آسيا جبار" دائما، أن "كلمات النساء لم تكن طيلة قرون سوى كلمات مدفونة ومختفية"، باعتبار أن المرأة تحضر في التصورات فتنة وجسدها إغراء، ولذلك تشكلت أساليب عديدة لإخفائها صوتا وجسدا وكتابة ورغبة. ولهذا فالمرأة بما أنها فتنة، لا يمكن لها أن تظهر، أو أن تتحدث بصوت مرتفع، وهذا يعود بدوره إلى أسباب ثقافية وتاريخية تتعلق بارتباط الرجل تاريخيا بالكتابة، واقتزان المرأة بالحكي الشفوي بالإضافة إلى استثمار مجموعة من الأعراف والأساطير والأمثال لمنع الكلام عنها، مع ترسيخ صورة المرأة النموذجية، المتمثلة في صورة المرأة الجميلة الصامتة، كما ترى الباحثة فاطمة المرنيسي. فكل ما يحيط بالمرأة يدعوها إلى العزوف عن الكلمة والتخلي بالصمت حتى تتال رضى وإعجاب المجتمع، الذي يرى فيها قطعة جميلة تصلح لتسليية وخدمة الرجل، دون أن يكون لها مجال للإفصاح أو التعبير.

وهكذا فقد كثرت الأقوال والأحكام التي تفضي بمنع المرأة من اقتحام مجال الكتابة، وأن القلم هو آلة لم تكن في يوم من الأيام موجهة للاستعمال الأنثوي، ولذا وجدت "لويزا" في بداياتها الكتابية حرجا من اكتشاف أفراد العائلة لموهبتها، تخوفا من السخرية، فنقول: "لكنني غامرت منذ أن امتطيت القلم لكتابة خواطر، ثم قصص أخفيها، ظنا مني أنها ستزيد من سخرية العائلة إذا اكتشفتها (...)"²، فاقتراب "لويزا" من عالم الكتابة يجعل منها نكتة عند أفراد العائلة، ولذا عملت دائما على إخفائها. أما عند البعض، فإن ممارسة المرأة للكتابة يشكل مصيبة كبرى، وهو ما يتضح في بعض الآراء التي رصدناها عند بعض النقاد والأدباء من

¹ - محمد على كرد، نقلا عن: كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، ص 106.

² - مزاج مراهقة، ص 76.

العصر القديم والحديث معا. ففي سنة 1989 أوصى "خير الدين نعمان بن أبي الثناء" في كتابه المعنون بـ"الإصابة في منع النساء من الكتابة"، بما يلي: "أما تعليم النساء القراءة والكتابة فأعوذ بالله، إذ لا أرى شيئا أضر منه بهن، فإنهن لما كن مجبولات على الغدر كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشر والفساد، وأما الكتابة فأول ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها، فإنه يكون رسالة إلى زيد، ورقعة إلى عمر، وبيتا من الشعر إلى عذب، وشيئا آخر إلى رجل آخر، فمثل النساء والكتب والكتابة، كمثل شرير سفيه تهدي إليه سيفاً، أو سكير تعطيه زجاجة خمر، فالبيب من الرجال من ترك زوجته في حالة من الجهل والعمى فهو أصلح لهن وأنفع"¹. إنها رسالة مهمة تكشف ذلك الهامش الذي عملت الثقافة الذكورية لأمثال "نعمان بن أبي الثناء" على محاصرة المرأة فيه زمنا طويلا. وهو أيضا استحضار للجانب الإبداعي الذي عرفه قلم المرأة في الرواية والقصة وغيرها. والذي هدم ولا شك وصية "ابن أبي الثناء". وهذا الكلام ما هو سوى محاولة لتحسين مملكة الرجل اللغوية ودفع المرأة عنها لكي تظل الكتابة احتكارا ذكوريا، فالرجل يستعمل كل الطرق المتاحة من أجل قطع طريق الكتابة أمام المرأة، وإن كان على حساب تشويه صورتها والحط منها، مما يجعل كيد الرجل في ذلك أشد من كيد النساء. وهذا "الفرزدق" يقول في امرأة قالت شعرا: "إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها". أما "الجاحظ" فهو يفرق بين مصطلحي (كتابة) و(مكاتبة). فيجعل "الكتابة للرجل، وهي شرف وحق، والمكاتبة للمرأة، وهي خطر؛ لأنها وسيلة جنسية تفتح علاقات العشق والرفث"². مما يجعل موقف "الجاحظ" ليس بأفضل من المواقف السابقة، التي تصب كلها في تحريم الكتابة عن المرأة وربطها بالفسوق والانحلال الأخلاقي.

ويصرح القاص والناقد "أحمد بوزفور" فيما يخص إبداعات الروائية "خناثة بنونة" لإحدى المجالات: "هل تذكر الأسلوب الذكوري لخناثة بنونة في رواياتها الأولى؟ إغراق في

¹ - عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، ص 111.

² - م ن، ص 112.

الثقافة، قضايا الأمة الكبرى وقضايا المرأة كما يراها الرجال التقدميون إلخ، بدل أشياءها النسائية الحميمية، أو حتى بدل وضع المرأة في الوجود كامرأة"¹. يتبين من خلال كلام "أحمد بوزفور"، أنه يقلل من قيمة قدرات المرأة الإبداعية، ويحصرها في ما يمكن أن تعبر عليه من معاناتها اليومية، وفيما عدا ذلك من موضوعات فكرية وثقافية كبرى، فهي من اختصاص الرجال وحدهم، وإن فكرت المرأة في دخولها، فتكون قد اقتحمت مملكة رجالية خاصة. وفي ذلك يقول "جورج طرابيشي": "إنها تريد أن تتجاوز شرط "المرأة" إلى شرط "الإنسان" هذا ما تريد أن تقوله لنا. هذا ما تريد أن تغيره في عقليتنا، وفي وعينا. ولكننا مع ذلك لا نزال نتكلم عن "الرواية النسائية" ولا نزال نصفها في صنف خاص، لا لشيء إلا لأن كاتبها امرأة وهذا يعني فشلها في مشروعها"². يتوضح من خلال كلام "جورج طرابيشي" أن التقليل من قيمة كتابة المرأة متعلق بالأساس بالشرط الجنسي، الذي يجعل كل ما هو أنثوي غث وقل ما هو ذكوري حسن. فالتصنيف على أساس الجنس ما يزال يطغى على كل جوانب المرأة الحياتية، ليصبح اختلافها البيولوجي ليس مجرد اختلاف في الوظيفة، وإنما عامل للتحقير.

يسعى "عبد الله محمد الغدّامي" في كتابه "المرأة واللغة" إلى تقديم تفسير من نوع آخر يربط بين المرأة وعدم مشروعية دخولها عالم الكتابة؛ حيث يعتبر أن المرأة قد أخذت حقا ليس لها بامتئانها للكتابة، وأنها اقتحمت مملكة رجولية محضة لم يكن من المفروض أن تتجرأ عليها ولذا يقول: "وحيثما تأتي المرأة أخيرا وتتسلل إلى امبراطورية الرجل وتقتحم آخر وأهم قلاع اللغة، وهي الكتابة، فإنها تثير فينا سؤالاً تفرضه طبيعة الثقافة بوصف الثقافة احتكاراً ذكورياً"³. يتهم "محمد الغدّامي" المرأة بسلبها حقا لم يكن بالأساس لها، وهذا ما أدخلها في دوامة صعبة

¹ - مجلة شراع، العدد 1، خريف 1994، ص 55.

² - جورج طرابيشي، الاستلاب في الرواية النسائية العربية، مجلة الآداب، العدد الثالث، مارس، 1993، ص 43.

³ - عبد الله محمد الغدّامي، المرأة واللغة، ص 160.

جعلها تخط بين جنسها الأنثوي و جنس مهنتها الذكوري، مما جعل مهمتها في الكتابة تتحول من الدفاع عن الأنوثة إلى الترفع عنها.

ولم يتوقف "الغذامي" عند حد نسبة الكتابة للرجل وجعلها فعلا ذكوريا خاصا، وإنما لم يتردد في اعتبار مستوى المرأة / الكاتبة لا يتعدى مستوى الجاهلة والامية، وأن الكتابة تجردها من أنوثيتها وتجعل منها امرأة ناقصة غير قادرة على الإبداع لأن "النموذج المحتذى هو نموذج ذكوري، بينما لا يحمل نموذج الأنثى سوى صورة الجاهلة والامية (...)"¹. وهي صورة المرأة التي تكسرت لقرون من الزمن. ولذا صارت هذه المفارقة الخطيرة لدى المرأة/الكاتبة، بين أن تكون امرأة كاملة الأنوثة من جهة، وبين أن تكون كاتبة كاملة في تميزها الإبداعي من جهة ثانية. لأن صورة الأنثى التقليدية تظل تلاحق المرأة/الكاتبة وتشوه عليها استخدامها للغة.

ويؤكد "الغذامي" أن هذه المشكلة التي طرحها، هي معضلة تقع فيها معظم النساء الكاتبات، حتى أكثرهن شهرة وأبدعهن كتابة. فدخل المرأة إلى عالم الكتابة الذكوري وامتلاكها للقلم "المذكر"، أجبرها على التعالي على جسدها المؤنث لتكون في مستوى هذا العالم الذكوري الذي لا يقبل أن يدنس من طرف امرأة، وكأن الكاتبة لا تكون كاتبة إلا إذا تخلت عن صفات الأنوثة. فـ "كما أن اللغة قد تذكرت مع الزمن، فإن الكتابة ذاتها تظل قيمة ذكورية وليس للمرأة إلا أن تتلبس بذكورية القلم لكي تكون ذات قلم وكاتبة. وطريقها إلى ذلك هو الخلاص من (أنوثة الجسد) والتعالي على الجسد المؤنث، وكل رموز هذا التأنيث من الخادمت والحوامل والمرضعات والقطط وكافة أمثلة البشاعة الجسدية المؤنثة"². "فمحمد الغذامي" يحط من قيمة المرأة إلى الحضيض، ويجعل كل ما هو متعلق بها وبوظيفتها البيولوجية دنسا، وحتى أسمى تلك الوظائف على الإطلاق التي تمثل الحمل والإنجاب فهو يصفها بالبشاعة والقرف، مما يؤكد أنها حرب ضد المرأة وليس مجرد تقسيم للوظائف أو دفاع عن حق رجالي.

¹ - عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص 159.

² - م ن، ص 166.

والكلام السابق في كليته لا يتعدى مجرد محاولة مأكرة من طرف الرجل لتحسين مملكة اللغة، ومنع المرأة من الاقتراب منها، وذلك بأن يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، فتظل الكتابة احتكارا للرجل فقط.

غير أن المرأة/الكاتبة عموماً، والبطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق" خصوصاً بعدما ظلت بعيدة عن اللغة أو كانت تتصل بها خفية، أصبحت تسعى إلى الدخول إليها واقتحام عوالمها، ليس كمجرد مفعول بها وإنما كفاعلة، واستطاعت أن تطوع القلم وترضخه لإرادتها بعدما كان وسيلة ذكورية محضة، فتخلصت من كونها كائناً شفافياً لا تملك سوى الخطاب الشفوي البسيط الذي ظلت المرأة محبوسة فيه على مدى قرون من التاريخ والثقافة، حين كانت "كائناً ليلياً لا تحكي إلا في الليل، ولا تتمثل لها اللغة إلا تحت جناح الظلام، وإذا ما حل الصباح سكتت عن الكلام المباح"¹. فاقترحت بطلات "فضيلة الفاروق" مكاناً لم يكن متواجداً فيه من قبل أو بالأحرى، منعت من التواجد فيه، يعتبر خطوة جريئة في وجه الفحولة والذكورة، ليجدن أنفسهن في عالم لم يكن عالمهن وينتقلن بهذا من وضعية السجينات والمهمشات إلى وضعية الفاعلات والمتحديات.

وأخيراً، يحين الوقت للبطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق" كي تغتصب الحق في القول، قول المحظور، وتكتب عن وضعها في الماضي والحاضر وتكشف عن معاناتها. فهذه "لويزا" تتصدى للسائد وتتحدى الراسخ وتراجع الخطاب الذي أنتج حول المرأة وانتقص من قدرتها وتدخل عالم الكتابة من بابه الواسع وتعلن: "(...) وجدتي في معهد الأدب أفتح شيئاً فشيئاً صناديقي السرية، علنا ... علنا، وأتباهى بما أكتب"². فـ "لويزا" قد استطاعت شيئاً فشيئاً، أن تفك عقدها في الكتابة، وأن تواجه المجتمع الرجالي علانية، وتسمع صوتها أمام الملاء بكل جرأة. مما يعني أن الكتابة عند البطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق" قد مرّت بمراحل

¹ - عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، ص 128.

² - مزاج مراهقة، ص 76.

ثلاثة اقتضتها الظروف وغيرتها الرغبة والإرادة؛ فبعدها كانت البطلات الثلاث في المرحلة الأولى بعيدات كل البعد عن عالم الكتابة، تحولن في المرحلة الثانية إلى ممارستها سرا، تخوفاً من ردة فعل العائلة والمجتمع، وهو ما يؤكد الاسم المستعار الذي كانت تكتب به "لوزا" في المجلة: "(...) كنت سأُنشر لك إحدى القصص، لكن توفيق نبهني إلى أنك لا تودين التوقيع باسمك لأسباب عائلية، ولهذا تراجع (...)"¹، وفي المرحلة الثالثة، أصبحت البطلة/الساردة تكتب وتُنشر كتباً تباع في المكتبات ويعرفها الجميع باسمها الحقيقي، وهو ما يتضح في رواية "اكتشاف الشهوة" مع "باني": "(...) أمام مكتبة La SNED استوقفتني فتاة متحجبة:

- أستاذة "باني" هل تسمحين لي بدقيقة؟ (...) أريد أن تدخلني معي إلى المكتبة، سأشتري كتابك لتوقعه لي (...)"². وهذا يعني أن "باني" قد تخلت من خوفها من العائلة والمجتمع، رغم الكلام الذي كانت تسمعه من أخيها عن عدم جدوى الكتابة، وكل ضغوطات ومشاكل العائلة.

والملفت للانتباه أن هذه المراحل التي مرت بها بطلات "فضيلة الفاروق"، هي تقريبا نفسها التي تتكرر عند المرأة/الكاتبة بصفة عامة؛ حيث يميز "الخمار العلمي" ثلاثة مراحل من تاريخ المرأة الكاتبة³:

- **مرحلة الصمت:** التي شهدت غياب كل احتمالات العلاقة بين المرأة والكتابة؛ حيث ظلت المرأة مستبعدة تماما عن فعل التدوين الذي كان ممارسة ذكورية محظية. ومع ذلك فإن "زهور كرام" تنفي ذلك، معتبرة أن علاقة المرأة بالكتابة قديمة، وأنها استبعدت عنها بفعل تزوير عمليتنا الجمع والتدوين.

¹ - مزاج مراهقة، ص 122.

² - اكتشاف الشهوة، ص 135.

³ - ينظر: الخمار العلمي، في الهوية والسلطة، منشورات ما بعد الحداثة، ط1، فاس، ص 103.

- **مرحلة الحكاية:** وفيها كانت المرأة تحاول أن تكسر جدار الصمت عن طريق إنتاج الحكاية، وقد قاومت شهرزاد الموت الأكيد عن طريق ممارسة الحكاية، مجسدة بذلك الوضع التصنيفي الذي رسخته الثقافة السائدة، عندما جعلت الكتابة ممارسة ذكورية والشفوية ممارسة أنثوية.

- **مرحلة الكتابة:** وفيها استطاعت المرأة أن تسترجع حقها في الكتابة، وأن تسقط مبدأ احتكار الكلمة من قبل الرجال.

وتحصي "رشيدة بن مسعود" مراحل تطور الوعي النسائي بفعل الكتابة، وتلخصها في مرحلتين أساسيتين¹:

- **مرحلة ما قبل النهضة:** وفيها تم تقسيم الأغراض الشعرية بين الذكور والإناث؛ حيث يستحوذ الرجال على أغلب هذه الأغراض من فخر وهجاء وغزل، أما النساء فيكتفين بالثرثاء؛ إذ ليس للمرأة أن تعبر عن عاطفة أخرى ما عدا عاطفة الحزن عن طريق الشعر، وخير مثال على ذلك الخنساء، التي لم يكن لها في الشعر سوى بكاء أخيها.

- **مرحلة النهضة:** وتجسدت فيها رغبة المرأة في إثبات الذات، وتفكيك التراتب الجنسي، وتوسيع دائرة الخطاب، وإلغاء احتكار اللغة.

وعموما تكنسي علاقة بطلات "فضيلة الفاروق" بالكتابة أبعادا متعددة هي:

- **علاقة وجود:** فالكتابة هي من تحقق للبطلنة/الساردة كيائها في المجتمع، وتشجعها على المواصلة والمثابرة: "يجب ألا تخافي من الموت ما دمت تملكين قلمًا حلوا، أو بالأحرى ما

¹- ينظر: الخمار العلمي، في الهوية والسلطة، ص 105.

دمت تكتبين، فالكتابة اقوى الاسلحة ضد الموت (...)¹. مما يعني ان الكتابة قد منحت "لويزا" ولادة وانطلاقة جديدة في الحياة، تحت ضل الثقة والتحدي.

- علاقة كشف: فالكتابة هي مجال واسع للكشف والعري وتشخيص الكبت والحرمان: "...)
مشكلتي أنني لا أعرف أن أتكلم، لا أعرف أن أسأل، وبعض الأشياء أخجل من قولها،
وبعضها أراه من غير المجدي البوح به (...)
الشيء الذي يجعلني أوفر الكثير من الكلام
الضروري قوله، وألجأ إلى الكتابة (...)². فالكتابة هي من تيسر لـ "لويزا" عملية التعبير
للإفصاح عما هو مسكوت عنه في الغالب.

- علاقة خرق: حيث تحقق الكتابة عند الساردة/البطلة خرقاً للسائد في المفاهيم، التي تجعل
القلم آلة ذكورية: "...)
وجدتني في معهد الأدب أفتح شيئاً فشيئاً صناديقي السرية، علنا
... علنا، وأتباهى بما أكتب"³. فـ "لويزا" تمكنت أخيراً من كسر المؤلف، واقتحام قلعة
الرجل اللغوية بكل فخر واعتزاز.

- علاقة تحرر: عبر تحرير يد الساردة/البطلة وجسدها ولغتها، والمساهمة في إعادة النظر في
العلاقة بينها وبين الرجل: "...)
كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل، ويجعلني أمشي
في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة"⁴. فوسيلة "خالدة" من أجل التحرر من سجنها الداخلي
والخارجي، هي الكتابة التي تمنحها شحنة من الثقة بالنفس.

¹ - مزاج مراهقة، ص 141.

² - م ن، ص 86.

³ - م ن، ص 76.

⁴ - تاء الخجل، ص 13.

ومن منظور التحليل النصي، فإن توجه المرأة نحو الكتابة لا يبدو وليدا للصدفة أو مجرد اختيار على أساس من الميول والرغبة، كما يختار الفرد لباسا معيناً أو وجهة سياحية معينة.

لذلك فقد حاولت المقاربة النفسية التقرب من شخصية المرأة من خلال كتاباتها، من أجل استقصاء الحالة النفسية التي تكون عليها المرأة/الكاتبة تبعاً للظروف التي كانت تعيشها، لأن فعالية المقاربة النفسية لا تتجلى في كونها تكشف الأمراض والعقد والجراحات النفسية فقط، بل هي تتجلى على أساس أنها، على حد تعبير "ديدي أنزيو" Didier Anzieu، مقاربة لا تتعرف على مريضها إلا من خلال محكيه الخاص، أو من خلال أسلوبه ولفظه الفريدين، ومن خلال ما يصاحب هذا أو ذلك من إيقاع وتقطيع وتغيم وانفعال وألم¹. هذا يعني أننا قد نتوصل إلى فهم حالة المريض من خلال ما ينتجه من لغة وما تحمله من خصائص، حسب مفهوم "جاك لاكان" للتحليل النفسي، الذي يقول: "ليس للتحليل النفسي سوى وسيط وحيد ألا وهو الكلام"². فأغلب الدراسات النقدية النفسانية التي اهتمت بالكتاب والمبدعين كانت دراسات تسعى إلى الكشف عن أوجاع هؤلاء وآلامهم، إلا أن هذه الدراسات عندما تبالغ في التركيز على الكاتب نجدها تبتعد عن أسئلة الكتابة، وتنقص من قيمتها. وعليه فإن بعض الدراسات، وخاصة منها تلك التي تستند إلى التحليل النفسي اللاكاني، قد توقفت عن جعل اهتمامها بالكاتب معبراً للوصول إلى خصائص الكتابة.

ويربط "جاك لاكان" والباحث النفساني "ألان غروشارد" في كتابه "الكتابة والجنون"، بين الإبداعات الفنية المتميزة وحالة المرض أو الألم التي قد يعاني منها المبدع، والتي يمكن أن

¹ – Didier Anzieu, Les traces du corps dans l'écriture, une étude psychanalytique du texte narratif, Psychanalyse et langage, du corps à la parole, Bordas, Paris, 1998, p 174-175.

² – جاك لاكان، الخيالي والرمزي، إشراف: مصطفى المسناوي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص16.

تسبب له نوعا من الجنون. ويمثلان لذلك بحالة "جان جاك روسو" الذي كان يشكي من مرض مزمن حتى أصبح أحمقا من شدة الألم. ومثل "جاك لاكان" يستنتج "غروريشارد"، أن "روسو" كان كاتباً كبيراً بسبب أمراضه وآلامه، ولذلك بقي واستمر يسحرنا بأسلوبه وبشخصيته¹. من هنا نتبين لنا أهمية الإبداع الذي يكون العنف والألم المحفزين الرئيسيين من ورائه، وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الكتابة تحتاج إلى الكثير من الألم، ما يجعل الكاتب ينقل ألمه إلى نصه فيصبح الألم هو الرحم الذي يولد نصوصاً من قيمة نصوص "جان جاك روسو".

وهذا ما جعلنا نعتقد أيضاً، أن العنف والألم اللذين عانت منهما البطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق" منذ الولادة كما تعبر عنه "خالدة" في هذا المقطع: "(...) منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة (...) "²، إلى مراحل متقدمة من حياتها، جعلها تتخذ من ظاهرة العنف أحد الموضوعات الرئيسية في أدبها، لتسرد الألم في كتاباتها وتجعل الألم يسرد شخصيتها.

ويعتقد "حسن المودن"، أن الكتابة التي يكون سببها العنف، لا يقتصر دورها في سرد مشاهد ومواقف من العنف، بل إن تقنيات الكتابة نفسها قد تأتي عنيفة، وبذلك تجسد هي بنفسها ذلك العنف؛ حيث يقول: "ومع ذلك، نعتقد أن اللافت في كتابات العنف هو أن الكتابة لا تكتفي دوماً بنقل العنف كما يقع في مجتمع وتاريخ معينين، بل إن فعل الكتابة نفسه يمكن أن يكون فعل عنف، أو فعل/انفعال من مورس عليه العنف، ويمكن للكتابة وهي تكتب العنف أن تأتي هي نفسها كتابة عنيفة مدمرة انقلابية انتهاكية"³. فنحن عند دراستنا للرواية، قليلاً ما نلقت إلى الطريقة التي يقول بها الأدب العنف؛ أي إلى لغة الأدب عندما يقول العنف، وقليلاً ما ننصت إلى العنف كيف يخبرنا به الراوي وكيف يحمل أسلوبه خصائص معينة لا نجدها إلا في أمثاله من الأدب.

¹ - ينظر: حسن المودن، الرواية والتحليل النفسي، ص 40.

² - تاء الخجل، ص 11.

³ - حسن المودن، الرواية والتحليل النفسي، ص 28.

وباعتبار أن البطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق" تصف عالما مليئا بالعنف والقسوة، حيث يحتل العنف مكانة واسعة في مجريات أحداث الروايات الثلاثة؛ إذ على طولها نلاحظ تطورا للعنف (من الولادة إلى الشباب، ومن آريس إلى قسنطينة أو فرنسا، ومن العائلة إلى الشارع...)، أو على الأصح لا نلاحظ في الروايات إلا دورانا في عالم يهيمن عليه العنف. فإن هذه الروايات تعتبر أفضل نموذج يمكن أن يقول العنف.

وبما أن ممارسة الكتابة لا يمكن أن تتأتى إلا من خلال الدراسة والتحكم في اللغة، فإن بطلات روايات "فضيلة الفاروق" لم يتخلين عن حلم الدراسة من أجل تكوين النفس، فنجدهن في المتون الروائية يواجهن سلطة العائلة والمجتمع من أجل تحقيق ذلك، وإن تطلب الأمر تقديم بعض التنازلات فلا بأس، ولذا تقول "لويزا" بطلة رواية "مزاج مراهقة": "كانت الجامعة حلما كبيرا نما في داخلي، ولم يكن من السهل أن أزيل ذلك الحلم من خلايا الكيان (...)"¹. مما يعني أن الدراسة الجامعية تعتبر جسر البطلة/الساردة نحو تحقيق مشروعها في الكتابة.

هكذا تمكنت "لويزا" وخالدة" و"باني" من مواصلة الدراسة في الجامعة. ولكن ماذا عن اختيار الأدب دون التخصصات الأخرى؟ ولماذا التوجه نحو الكتابة بعد ذلك؟ هل لكل ذلك علاقة بالتركيبة الداخلية للمرأة وللظروف التي عاشتها؟

إن "لويزا" كانت في كلية الطب، ولكن رغم عدم موافقة الأهل، وخاصة خالها "عبد الحميد بسطانجي"، اختارت الانتقال إلى كلية الآداب بالرغم من عدم إتقانها للغة العربية: "كنت - كغيري - ضحية قرار لا عقلائي أصدرته الدولة لمجاملة الشرق ومسح آثار فرنسا من الجزائر"². لأنها تعتبر أن حريتها وانعتاقها لا يمكن أن يتأتيا إلا من خلال إتقان اللغة العربية، التي هي لغة المجتمع الجزائري الأولى.

¹ - مزاج مراهقة، ص 17.

² - م ن، ص 72.

لقد بحثت البطلة/الساردة عن الحرية خارج أسوار بيت العائلة الذي يمثل العنف والظلم، وأرادت الانطلاق والتحرر عن طريق الدراسة، ومع ذلك فالدراسة هي من فضح نقصانا فادحا في قدراتها، ويتعلق الأمر بعدم تمكنها من اللغة العربية. فبعد أن كانت "لويزا" تعتقد أن الدراسة الجامعية كفيلة بجعلها تكتشف حريتها، وتستعيد كرامتها، وتستعيد قدرتها على القول والفعل، وتفرض ذاتها وشخصيتها، اكتشفت عن طريق الجامعة أن الإنسان الذي لا يتقن العربية لا مكان له في مجتمع معرب كالمجتمع الجزائري: "توليت عزاء نفسي بالارتقاء في حضن لغة ماردة، كانت سببا في إقصائي، أردت هزيمها في الحقيقة، امتطاءها، تفكيكها، وتركيبها على هواي، أردت أن أخضعها لمهارة لعبي أنا، لا السقوط في لعبتها الساخرة تلك التي جعلتني أدخل الحياة في عز عنفواني بعاهة اسمها عاهة اللغة"¹.

نلاحظ هذا الإلحاح على إتقان اللغة العربية واختراق جميع أسرارها، بعدما أصبحت اللغة العربية ضرورة لا بد منها بالنسبة لمراهقة قاست كثيرا من العنف الأسري وعرفت ظلم المجتمع وتقاليده. ولذا أصبح امتهان الكتابة يعد ممارسة طغت على روايات الكاتبة الثلاثة، ما جعلنا نعتقد أن رفع تحدي اللغة العربية وإتقانها والإبداع بها، يعد وسيلة بالنسبة لبطلات "فضيلة الفاروق" للانفلات من العنف والهيمنة، بحثا عن الحرية، وبحثا عن الذات. فالأمر يتعلق باكتشاف جديد فطنت من خلاله البطلة/الساردة أنه من دون إتقان اللغة والكتابة لا يمكنها أن تفرض ذاتها في عالم أذاقها من العنف والألم أصنافا وألوانا؛ حيث وجدت بطلات الروايات الثلاثة في الكتابة، الإمكانية الوحيدة التي تبقت لهن ليواجهن العنف وينتصرن عليه. فالكتابة هي أفضل وسيلة لمقاومة كل هذا العنف الذي يتخبطن فيه، وذلك عن طريق فضحه وإدانته (...). كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة"².

¹ - مزاج مراهقة، ص 74.

² - تاء الخجل، ص 13.

ولكن ماذا عن عنف الكتابة؟ وما معنى أن تكون الكتابة عنيفة؟ وما المقصود بكون الكتابة تمارس هي الأخرى عنفا؟

نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال التعريف الذي قدمه "حسن المودن" ، لعبارة "كتابة"، التي هي في معناها الأصلي "هذه الرموز والعلامات التي ننقشها بالقلم (أو بآلة ما) على ورقة بيضاء، وبهذا المعنى فالكتابة فعل مادي ملموس لا يخلو من عنف"¹.

انطلاقاً من هذا التعريف يمكن الربط بين فعل الكتابة، الذي هو هذا الفعل الملموس المادي والعنيف الذي يمارس ضد الصفحة البيضاء، فيجعلها تتألم لأن هناك قلماً؛ أي عنصراً خارجياً، يחדش جسدها ويستبيحها ويغتصبه ويلوث بياضها الصافي الطاهر، بذلك العنف الذي تقتضيه العلاقة بالمرأة. فالبطلة/الساردة تطبق فعل الاغتصاب على جسد الورقة كما اغتصب جسدها قبل ذلك من طرف الرجل، فهي تمارس ضد الورقة البيضاء، عملية العنف نفسها التي مورست قبلاً ضدها.

كما يربط المحللون النفسانيون، بين ذلك العنف الموجود بين الإنسان ————— الريشة والصفحة البيضاء، والعنف الموجود بين فم الطفل الرضيع وثدي أمه؛ حيث يعتبرون "الصفحة البيضاء تلك المساحة من الجلد اللبني للثدي المغذي الذي يعتبر عند الإنسان أول مدرك حسياً، ويعتبر الانفصال عنه أول عنف يمارس عليه صغيراً. ويعني هذا أن الصفحة البيضاء هي ذلك الثدي العزيز اللذيذ الذي كان الانفصال عنه عنيفاً ومؤلماً، وأنها هي التي تسمح لنا بعودة رمزية إلى ذلك الفضاء اللبني المفقود والمفتقد"². من هنا، يمكن اعتبار الكتابة عند بطلات روايات "فضيلة الفاروق"، عودة إلى فضاء الأم وابتعاد عن وحشية الأب والأسرة والزوج والمجتمع.

¹ - حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص 32.

² - م ن، ص 33.

من هنا، يمكن أن نعتبر أن الدافع الرئيس إلى السرد والكتابة عند البطلات الثلاثة، هو هذا الأب المتوحش، وكل من يشكل معه المجتمع البطريركي بدءاً من الأخ والزوج، وانتهاء بالمجتمع وأعرافه وتقاليده، الذين لا يعني حضورهم المهيمن في المتون القصصية، إلا غياب هذه الفئات المحبة والحنونة، التي لم تتمتع بها البطلة/الساردة وسط تلك الفوضى التي كانت تعيشها. وبهذا فالكتابة قد نفهمها على أنها كتابة ضد المجتمع البطريركي، وقد نفهمها كتابة تكتب غياب الأب والأسرة والزوج أو الشريك. ولذلك تقول "باني" بطلة رواية "اكتشاف الشهوة" وهي تصف ليلتها الأولى مع زوجها: "... كانت تلك ليلتي الأولى بدون رجل، كانت ليلة تنزف إهانة قاتمة، ليلة لا معنى لها، حولتني إلى كائن لا معنى له"¹.

وفي رواية "مزاج مراهقة" تحدثنا لويزا عن والدها الحاضر الغائب فنقول: "... يوماً فقط عرفت أن غياب الرجل عن العائلة يعني بيتاً بلا سقف (...). فقد كنا فريسة لسلطة الأعمام والأقارب والجيران (...). وعابري السبيل أحياناً"².

يتضح من خلال المقطعين السابقين، ذلك الفراغ القاتل الذي يكتنف حياة الشخصيات البطلة، ويجعلها تعيش حياة يغيب فيها أقرب الأشخاص إلى المرأة (الأب والزوج)، مما جعلهن يتوجهن نحو الكتابة لسد ذلك الفراغ الموحش.

ويربط التحليل النفسي، من ناحية أخرى، بين العنف والكتابة على أساس من الخيال والتخييل، حيث أن الكاتب يلجأ في كتاباته إلى الخيال من أجل الهروب من قسوة الواقع ومرارته³. ولذا نجد أن الخيال هي الخاصية التي ميزت بطلات "فضيلة الفاروق" منذ الطفولة، وظهور خيالهن واشتغاله، ليس وراءه إلا قسوة الواقع المعيش بكل ممثليه، فكل ما لم تستطع البطلات الإفصاح عنه أو القيام به علناً كن ينجزه في خيالهن:

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 9.

² - مزاج مراهقة، ص 12.

³ - حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص 33.

"تورطت في أحلام اليقظة لتصبح مشكلتي الكبرى، أحلم وأنا أدرس، أحلم وأنا آكل، أحلم وأنا أمشي، أقطع الطريق وأنا ساهية (...). وأنجو من ألف حادث في اليوم.
أحلم.

أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلقة باحلامي، أخترق حراسة "إلياس" لي.
أخترق النظرات التي تلاحتني في الشارع.

أحلم ...

كجذتي صرت، أتقبل أكاذيبي على نفسي، وأعيش حياة منطلقة في مدينتي الفاضلة
التي لا وجود لها"¹.

بدل أن تتفجر "باني" في وجه كل من يخنقها ويمنع عليها حريتها وأن تبادلهم بعنف مادي مماثل، لجأت إلى الخيال، إلى هذا العنف الرمزي الخفي، الذي وإن لم يعلم به الآخرون ولم يؤذهم فهو نوع من المقاومة ونوع من التمرد على الأهل وعلى التقاليد، ونوع من التخفيف من شدة الألم. ولذا تعتبر "خالدة" أن "الحلم أساسي بالنسبة للذين لا يتوفرون على السلطة"². وباعتبار أن الكتابة هي نوع من الخيال أيضا، بصفتها تمنح البطلة/الساردة حرية إنتاج الحكاية المغايرة كما ذكرنا سابقا، فإنها هروب من العنف المعيش، ومحاولة لتجاوز الألم عن طريق إيجاد فسحة من الفضاء الخاص، كما تعبر عنه "خالدة": "كانت لعبتي المفضلة أن أصنع أشياء جميلة بالورق، ما زال الورق ضروريا في حياتي، ما ولت أصنع به أشياء جميلة (...)"³. فالورق أو الكتابة بالنسبة لـ"خالدة" هي ذلك الحلم الجميل الذي لم يتحقق في الواقع.

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 22.

² - تاء الخجل، ص 40.

³ - م ن، ص 55.

بهذه الخصائص تصبح الكتابة بالنسبة للساردة/البطلة، فعلا لا بد منه للتعبير عما يؤلمها في حياتها، لأن العنف يوجد في هذه اللغة التي تقول الواقع كما هو، وترفض احترام قانون الصمت، وتزيل القناع عن المسكوت عنه وما لا يجب قوله، وتنتقل الأحلام والتخيلات الأكثر سرية.

من خلال ما سبق، لا يمكننا سوى أن نحكم بنجاح البرنامج الاستعمالي الثالث (ممارسة الكتابة) لبطلات "فضيلة الفاروق"، ذلك أن البطلات استطعن أن يحققن حلمهن في دخول عالم الكتابة، وإثبات قدراتهن الإبداعية، وتمكنن من تطويع القلم الذي كان في يوم من الأيام وسيلة ذكورية محضة، مما يعني أن البطلات/الساردات قد اقتحمن قلعة من القلاع الرجالية، وفرضن أنفسهن فيها. ومما يؤكد نجاح مشروع الكتابة، هذا المقطع المجتزأ من رواية "مزاج مراهقة": "سنة ... ركضت فيها الأحداث بسرعة الضوء (...). صرت فيها واحدة من أسرة جريدة "جسور" التي يرأسها "يوسف عبد الجليل"¹. ففي زمن قياسي، استطاعت "لويزا" أن تحجز لنفسها مكانا في جريدة مهمة، ويصبح لها عمودها الخاص فيها كل أسبوع، هذا إضافة إلى ثناء رئيسها على قدراتها الكتابية أكثر من مرة: "(...) بكل صدق سأقول لك إن ما قرأته هو من أجمل ما كتبه امرأة من بنات جيلك، ومبدئيا أرى فيك مستقبلا باهرا في الكتابة"². كما استطاعت "خالدة" كذلك أن تمتن الصحافة وتتضمّن إلى جريدة "الرأي الآخر" وتصبح عضوا فعالا فيها: "(...) انغمست في العمل الإعلامي، انضمت إلى جريدة "الرأي الآخر" المعارضة (...)"³. إضافة إلى ذلك، فقد وجدت "خالدة" من يعجب بمخطوطها ويقرر نشره، ليكون ذلك خطواتها الأولى نحو دخول عالم الكتابة والإبداع: "بعد أسبوع اتصل بي في المكتب، وقال لي

¹ - مزاج مراهقة، ص 146.

² - م ن، ص 122.

³ - تاء الخجل، ص 34.

إن مخطوطي جميل ويستحق النشر (...) ¹. أما "باني" فقد دخلت عالم الكتابة من باب الواسع، وقامت بنشر مجموعة من الكتب الموقعة باسمها الحقيقي، ونالت إعجاب الكثيرين من القراء: "... أستاذة "باني" هل تسمحين بدقيقة؟ (...) أريد أن تدخلني معي إلى المكتبة، سأشتري كتابك لتوقعه لي (...).

- أي كتاب (سألته):

- "اكتشاف الشهوة" كتابك الأخير ².

يبدو واضحا من خلال المقاطع السابقة، أن بطلات "فضيلة الفاروق" قد دخلن عالم الكتابة بخطى ناجحة وثابتة، واستطعن أن يثبتن أنفسهن فيها بجدارة، بعدما استلمن وظائف مهمة في العمل الإعلامي، وقمن بنشر الكتب والمقالات، الأمر الذي بشأنه أن يسمع أصواتهن إلى العام والخاص، ويخدم قضيتهن النسوية التي ظلت تعيش في الظلام لسنوات من الزمن. وهذا يعني نجاح البرنامج الاستعمالي الثالث. وبناء عليه، يمكن أن نسجل الصياغة التالية:

$$f \Leftarrow [(f \cup M) \Leftarrow (f \cap 1M)]$$

نلاحظ أن الذات (البطلات/الساردات) التي كانت منفصلة عن الموضوع (ممارسة الكتابة)، أصبحت الآن متصلة بها، بعد الجهود التي بذلتها، وتحدي العائلة والمجتمع.

لكن، هل حققت ممارسة الكتابة، كبرنامج استعمالي ثالث، للبطل/الساردة طموحها؟ وهل جعلتها تتصل بالموضوع، ألا وهو إثبات الذات وتعريف برامج المجتمع الذكوري في تغيب المرأة، والحصول أخيرا على الموضوع القيمي وهو التحرر؟

¹ - تاء الخجل ، ص 84.

² - اكتشاف الشهوة، ص 135.

يمكن أن نعرف الإجابة على الأسئلة السابقة من خلال تتبع الحالة التي آلت إليها بطلات الروايات الثلاثة، بعد مشوار متعب من التحدي والصمود، والسقوط والنهوض، والمد والجزر.

إن هذه المرأة (البطلة/الساردة) التي فرت من أنوثتها، وتعالّت على الجسد المؤنث وشروط كينونته، ثم أباحت هذا الجسد واستباحته لغيرها حتى يستمتع به. تنتهي أخيراً، مكسورة وخائبة بعد أن تتلاشى كل الأحلام ولا يبقى منها سوى الحقيقة القاسية التي تواجهها البطلات، فـ "خالدة" بطلة "تاء الخجل" لم تجد بعد توالي خيبتها حلاً، سوى الرحيل من الوطن "سلمت أوراقى، سلمت آخر انكساراتى، وحين عدت إلى بيت بني مقران في اليوم التالي، كنت أحضر حقيبة لرحيل أطول. كنت قد اقتنعت أن الحياة في الوطن معادلة للموت"¹، فالوطن لم يعد لها مكان فيه، خصوصاً بعدما تحول إلى مقبرة والبقاء فيه يعني الانتحار "لا مكان للإناث هنا، إلا وهن نائمات"². أما "باني" بطلة "اكتشاف الشهوة"، فقد صارت تتقاذفها الأحلام، فلا تستفيق من حلم حتى تدخل في آخر، وأصبحت حياتها مزيجاً من الحقيقة والخيال، خاصة بعدما قضت ثلاث سنوات في الغيبوبة "ثلاث سنوات طارت من عمري"³، لتنتهي في مستشفى الأمراض العقلية. أما "لويزا" بطلة "مزاج مراهقة" فقد أدركت أخيراً أن صراع الأجيال لن ينتهي "تأكدي أن حياتك، مهما كنت دقيقة في اختيار شريك عمرك ستشبه حياة أمك (...)"⁴. وأن قصص الحب التي تنتهي نهايات سعيدة لا وجود لها إلا في عقل المراهقة التي تجاوزتها وتعلمت من

¹ - تاء الخجل، ص 92.

² - م ن، ص 94.

³ - اكتشاف الشهوة، ص 111.

⁴ - مزاج مراهقة، ص 36.

تجاربها، لتعود مجددا بجسدها المؤنث إلى "أريس"، وتبدأ في "كتابة امرأة أخرى لم تعد مراهقة"¹.

من هنا، يتبين لنا فشل البطلة/الساردة في برنامجها الضديد للانتصار على الرجل والتغلب على مشروعه التغيب، لأن الحرية التي كانت تسعى البطلة/الساردة إلى تحقيقها، بقيت مجرد حلم لم يتحقق منه سوى الشيء البسيط (...) نحن شعب تعودنا على القمع، ولهذا يستحيل أن نتحرر دفعة واحدة، يلزمنا ثورة تتوارثها أجيال لتتخلص تماما من نظام السجون الذي نعتبره نمطا لحياتنا"². وهكذا بقيت البطلة/الساردة تصارع مصيرها في كنف المجتمع البطريركي الظالم عساها تسترجع يوما ما حريتها.

ونعود إلى البرنامجين السرديين الرئيسيين في الروايات الثلاثة؛ برنامج المجتمع الرجالي التغيب، وبرنامج المرأة الضديد التحرري، لنخلص في النهاية إلى أن البرنامجين قد فشلا معا. فمن جهة، لم يتمكن الرجل الحفاظ على تغيب صوت البطلة/الساردة، ودفنها بتقاليد البالية مثلما كان عليه الأمر سابقا، لأن هذه الأخيرة استطاعت، ولو بقدر ضئيل، أن تثبت وجودها وأن تؤكد على عدم استسلامها لكل مساعي الرجل/المجتمع، وأنها سوف تواصل بحثها وصراعها في سبيل الحرية إلى أن تجدها يوما. ومن الجهة المقابلة، فإن فشل برنامج البطلة/الساردة الضديد، يتجلى في عدم بلوغها الحرية التي كانت تسعى إليها، وعدم حصولها على كافة حقوقها؛ حيث أن الرجل مازال ينظر إليها بعين دونية، ويعتبرها الكائن المستضعف والقاصر الذي خلق لخدمته.

ويعود سبب فشل البرنامجين السرديين (الرئيسي والضديد)، إلى كون كل من المجتمع الرجالي وبطلات "فضيلة الفاروق" يسعى إلى الترفع بقيمة شخصيته والحط من قيمة الطرف

¹ - مزاج مراهقة ، ص 302.

² - اكتشاف الشهوة، ص 116.

الأخر، وعليه فإن برنامج الرجل/المجتمع الذي يقضي بإقصاء المرأة والزج بها في الهامش، يقابله سلوك مشابه من طرف البطلة/الساردة؛ حيث وبالتوازي مع اشتغالها من أجل ردّ الاعتبار لشخصها، فهي تسعى إلى التقليل من قيمة الرجل ونعته بأقبح الصفات وأرذلها (باستثناء بعض الشخصيات التي تمثل الرجل المتحرر، كـ "يوسف عبد الجليل" و"توفيق عبد الجليل" و"توفيق بسطانجي"). فالبطلة/الساردة تواجه الرجل بنفس آلياته لعلها تجعله يشعر بما يعترئها من ظلم حين يمارس عليها العنف أو الهجر أو الظلم. ولذا نجد بطلات "فضيلة الفاروق" يسندن إلى بطاقة الرجل الدلالية كل معاني السلبية والوحشية والظلم والاستبداد، ويجعلن منه دائماً، الطرف الظالم والجائر في حقهن، وهن الضحايا المستعبدات.

يجعلنا ما سبق نستنتج أن البطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق"، قد أرادت أن تنافس الرجل في موقع السلطة لتهمين هي على الموقف وتجعله هو في مكان الضعيف والحقير، ولذا تقول "خالدة" عن رجال العائلة: "سأرى من سينكسر أنا أم هم"¹، وفي رواية "اكتشاف الشهوة" نقرأ: "يجب أن تتعلم المرأة كيف تضع المجتمع تحت نعلها، وإلا "ما ييمشي الحال"². وعليه يصبح كل من البطلة/الساردة والمجتمع الذكوري فاعلين في تنافس على موضوع قيمة واحد وهو السلطة والسيطرة "بحيث يناسب كل امتلاك (acquisition) فقداننا (privation) في البرنامج الموازي، ويؤدي في نهاية الأمر إلى تحقيق ملازمة (concomitance) بين التملك والسلب/المنح والتنازل"³. مما يعني أن امتلاك أحد الفاعلين للموضوع، يعني بالضرورة سلبه من الطرف الثاني ضمن علاقة استلزامية، لنصبح هنا -حسب مفهوم غريماس- أمام "مهمة" (épreuve) "باعتبارها تحويلاً محدثاً للتملك والسلب"⁴، فباعتبار الرجل (ف1) في حالة وصلة

¹ - تاء الخجل، ص 29.

² - اكتشاف الشهوة، ص 35.

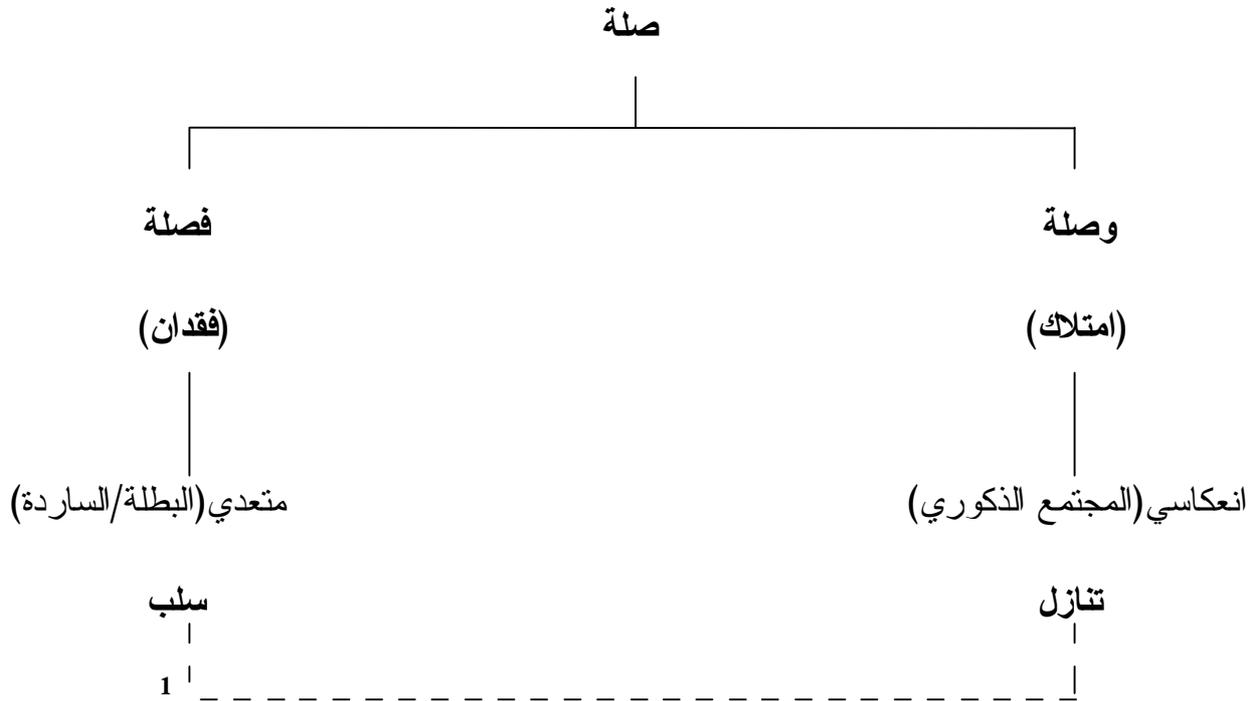
³ - رشيد بن مالك، مقدمة في السيمياء السردية، ص 28.

⁴ - م ن، ص 26.

مع الموضوع القيمي (الهيمنة والسلطة)، تظهر البطلة/الساردة (ف2) باعتبارها معتدي في حالة فصلة مع الموضوع القيمي، فتحاول أن تسلبه من (ف1). ونمثل لذلك بالمعادلة التالية:

$$ف \Leftarrow [(ف1 \cap م \cup ف2)] \Leftarrow [(ف1 \cap م \cup ف2)]$$

وبناء على المعطيات السابقة، يمكن أن نصوغ الشكل التالي:



مهمة

قامت البطلة/الساردة (ف2) ببرنامج سلب للموضوع القيمي من عند الرجل (ف1)، إلا أن هذا الأخير لم يقم ببرنامج التنازل، مما يعني فشل برنامج البطلة/الساردة في الحصول على الموضوع القيمي. وعليه نسجل:

$$ف \Leftarrow [(ف1 \cap م \cup ف2)] \Leftarrow [(ف1 \cap م \cup ف2)]$$

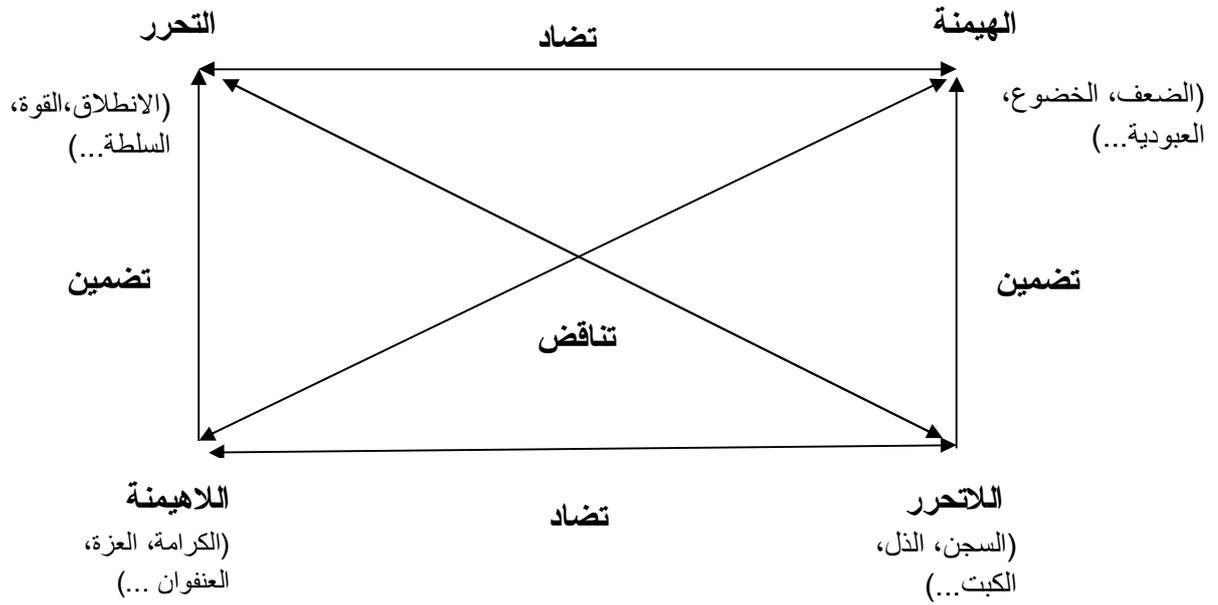
¹ - رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 27.

يبدو أن الصراع الذي خاضته البطلة/الساردة ضد الرجل/المجتمع قد باء بالفشل؛ حيث فشلت في معظم البرامج الاستعمالية التي استخدمتها من أجل بلوغ الموضوع القيمي الذي هو التحرر، كما فشل برنامجها في ارتياد القمة وزحزحة الرجل من السلطة والهيمنة. غير أننا لا يمكن أن ننكر على البطلة/الساردة بعضاً مما حققته من مشروعها التحرري، كالخروج إلى الدراسة وارتياد عالم الكتابة والصحافة، كما أنها استطاعت أن تثبت إلى حد ما، أنها كيان متكامل يملك مشاعراً وتفكيراً، وليست مجرد جسد يرغب ويشتهي.

وهذا الكلام يعني أن الرجل/المجتمع، لم يتمكن من الاستمرار في تخييب شخصية المرأة وتجميد حضورها الجسدي والمعنوي بصفة مطلقة، مما يعني فشل برنامج الرئيس. إلا أنه تمكن من فرض الهيمنة، والحفاظ على مكانته وسلطته وقوامته في المجتمع.

نتوصل في الأخير، وبعد تتبع الحالات والتحويلات والأداءات التي كشفت عن كفاءة بعض الذوات وعدم كفاءة البعض الآخر، وبعد الكشف على البنيات العاملة المؤطرة لمختلف البرامج السردية والاستعمالية عبر مسار الروايات الثلاثة، استطعنا الوصول إلى المقولة التي انطلق منها النص، وهي البنية الدلالية البسيطة القائمة على الضدية، والممثلة، دائماً، في شكل ثنائية مجردة تمثل البنية التحتية للأعمال السردية، وعليه يظهر أن النصوص تشير إلى جدل بين "الهيمنة والتحرر".

انطلاقاً من هذه الثنائية، تمكنا من استنتاج المربع السيميائي التالي:



إن سعي البطلة/الساردة إلى إعتاق نفسها من عبودية الرجل/المجتمع، يعد خطوة جديرة بالتقدير، لأنها استطاعت أن تتحدى تاريخاً من التقاليد والعادات البالية، التي سخرت صورة المرأة الضعيفة والدونية وناقصة العقل. إلا أن حرية المرأة لا يمكن أن تتأتى من خلال محاولة قلب موازين القوى مرة أخرى، بل بالسعي نحو التعايش مع الرجل بأن تكون عضواً فعالاً في المجتمع وفي هذا تقول الكاتبة "سلوى بكر": "كتابة المرأة عن المرأة من الممكن أن تسير في طريق مسدود، إذا أصرت المرأة على طرح أدب المرأة باعتباره أدباً موجهاً ضد الرجل. ومن ناحية أخرى، أنا أظن أن أدب المرأة في مجتمعنا المتخلف يلعب دوراً تبشيريًا وتنويريًا يساهم في تحرر ليس المرأة فقط، ولكن الرجل أيضاً. لأن ما تحتاجه المرأة كي تحقق ذاتها في مجتمعاتنا، يحتاجه الرجل أيضاً، فالرجل يحتاج إلى الاستمتاع بوجود المرأة كشريكة حياة، وعقل يتفاعل، ووجدان يأخذ ويعطي، والعكس صحيح تماماً"¹. فهذا يعني أن الحرية الحقيقية والسعادة في الحياة لا تتأتى إلا من خلال ثقافة تعايش بين كل من المرأة والرجل، فلا سيد ولا عبد، ولا حاكم ولا محكوم. كما أن صورة المرأة في مجتمع معين هي من تحدد درجة تطوره

¹ - سلوى بكر، مجلة الحكمة، ص 7.

ووعيه، حيث نجد مجموعة من الباحثين والسوسيولوجيين والدارسين النقاد وكذا المبدعين، قد لاحظوا متغيرات الواقع الاجتماعي، واعتمدوا في الكشف عن مقدار التغيرات الحاصلة على المستوى الاجتماعي، على صورة المرأة أو النظر إليها كما تتجلى في الخطاب اليومي أو الأكاديمي. ونجد دارسا مثل الدكتور "طه وادي" يعتمد على مكانة المرأة في المجتمع، للكشف عن التغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية التي انعكست في الرواية باعتبارها وثيقة الصلة بالواقع¹. وعليه، فإن تقدم الحضارات يقاس على مدى تحرر نساته، مما يعني أن الحياة التي خلقت مزدوجة بين الذكر والأنثى لا يمكن قولبتها وقصرها على حد واحد من هذه الثنائية، لأن ذلك يعني خلافا في نظام الحياة.

¹ - ينظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 22.

الفصل الثاني: السرد النسوي بين السيرة الذاتية والتخييل

الذاتي.

المبحث الأول: موثيق الكتابة.

1. الميثاق السيرذاتي.

• الاسم المستعار.

2. الميثاق المرجعي.

3. الميثاق الروائي.

4. الميثاق الاستيهامي.

المبحث الثاني: إشكالية التجنيس بين الرواية والسيرة الذاتية.

1. التخييل الذاتي.

المبحث الثالث: لعبة الذاكرة.

تعتبر الرواية جنسا أدبيا يعاني من إشكالات خاصة به، ذلك أن الدارس الآن للرواية يجد نفسه أمام كم من المصطلحات الكثيرة التي أصبحت تصنف العمل، فهناك الرواية السيرية، والسيرة الذاتية الروائية، وروائية السيرة الذاتية، إلى غير ذلك من المصطلحات. وهذا يثبت أن هذا الجنس الأدبي، "بقدر ما أثار فوضى في نهاية القرن الثامن عشر، ليحقق القطيعة مع السيرة، وليستقل كجنس أدبي باعترافات "جان جاك روسو" و"كازانوفرا فرانكلين"، وغيرهما، يعتمد الآن إلى إثارة نفس الفوضى، لكن لطمس معالم الجنس"¹. إن كل هذه الإشكالات تضيف إلى الرواية النسائية إشكالا آخر؛ إذ إننا نفترض من خلال النصوص الروائية النسائية أن هناك بناء خاصا تخفيه هذه الكتابة، ذلك أنها نتاج اجتماعي، وحديثة نسبيا مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى. وعليه، فإن المرأة تكتب الرواية وهي تنتج خطابا آخر، غير خطاب التخييل الذي تزعمه. ونحن سنحاول أن نقرأ هذا الخطاب الذي تنتجه لأن وراءه خطابا آخر هو حقيقة الذات الأنثوية .

يعود توجه المرأة/الكاتبة إلى اعتماد الرواية السيرية أو التخييل الذاتي، إلى عدة أسباب تتعلق بواقع الحياة التي تعيشها المرأة، والظروف القهرية التي تحتم عليها التخفي وراء قناع الساردة من أجل فرض مسافة بينها وبين المحكي، "فإن تضطلع المرأة بنشر كتاباتها والتحدث عن نفسها هو خرق للمحظور Tabou"². فمن خلال هذا القول يتضح أن أكبر تحدي واجهته المرأة هو امتلاكها للكلمة من أجل التحدث عن ذاتها، بحكم النظرة الأخلاقية الضيقة التي يحيطها بها المجتمع، والتي تمنعها من البوح بأسرارها وتجاربها الشخصية إلى الغير، ولهذا فالمرأة "تبحث عن منطقة الصمت حولها وداخلها لاسترجاع تجاربها وذاكراتها، بعيدا عن

¹ - لطيفة لبصير، السيرة الذاتية النسائية، تحليل نماذج، ملخص أطروحة دولة في الآداب، المغرب، سبتمبر 2006، ص 4.

² - محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2007، ص 83.

صنوف المراقبة والمضايقة والصخب"¹. ولكن المرأة/الكاتبة التي تولدت في نفسها حاجة ملحة لعرض خبراتها الذاتية الخاصة، في الوقت الذي كانت تخشى فيه من البوح الصريح وتعجز عن التحدث عن تجاربها للآخرين، قد وجدت ضالتها في رواية السيرة الذاتية، الصيغة التي أعطتها فرصة البوح دون خوف من العقاب.

غير أن هذا، ليس الحافز الوحيد لاختيار رواية السيرة الذاتية بدلا من السيرة الذاتية الخالصة، فطبقا لـ "روي باسكال"، فإن هناك بعض الميزات الفنية لكتابة السيرة الذاتية على شكل رواية؛ أولها ميزة أن تكون قادرا على سرد الظروف التي تقع خارج نطاق التجربة الشخصية المباشرة للمؤلف، فالروائي يمكنه أن يستدعي أحداثا من خارج نطاقه الشخصي، وأن يتخيل أفكارا ضمنية لم يعبر عنها الآخرون، كما يمكنه أن يعيد ترتيب الحوارات التي لا قدرة للذاكرة على الاحتفاظ بها، أضف إلى هذا أن بطل الرواية يمكن وصفه بضمير الغائب ومن كل جوانبه. أما الميزة الأهم، فهي الحرية المطلقة للمؤلف؛ إذ يكون هذا الأخير في رواية السيرة الذاتية مستقلا، شأن المؤلف في كل عمل أدبي آخر، فهو لا يكون موجودا داخل صفحات عمله بصيغة مباشرة، مما يمكنه من وصف مراحل الحياة الأولى للشخصية، دون أن يكون مجبرا على متابعة مستقبلها²، فالرواية تمنح الكاتب حرية أوسع بهذا الخصوص. وليس بعيدا عن منظور "باسكال"، نجد "فليب لوجون" يعتبر أن البعد الواقعي المحض للسيرة الذاتية، أمر يكاد يكون مستحيلا، ولهذا فقد جعل من العقد السير ذاتي مجرد عقد خارجي أو شكلي، وظيفته الأساسية تكمن في تأسيسه لقراءة تميز بين السيرة الذاتية والرواية تمييزا خارجيا، الغاية منه تحقيق القيمة الخلافية الفاصلة بينهما لا غير. وفي ما عدا ذلك، فإن "لوجون" يعامل النص السير ذاتي، معاملة النص الروائي التخيلي، سواء في مستوى المضامين أو في مستوى الشكل، وفي

¹ - محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ص 4.

² - خيرى دومة، رواية السيرة الذاتية الجديدة، قراءة في بعض روايات البنات، مجلة نزوى، العدد 36، 2009/07/27، ص 4.

هذا المعنى يقول الناقد المذكور: "إنه ينبغي لنا دائما أن نضع في اعتبارنا أن السيرة الذاتية ليست إلا تخيلا تم إنتاجه في ظروف خاصة"¹. فهذا المعنى تصبح الرواية والسيرة الذاتية صيغتين مختلفتين لمفهوم واحد.

وبالعودة إلى روايات "فضيلة الفاروق"، فإن القضية، محل الدراسة، تطرح نفسها في أعمالها بشكل لا يمكن التغاضي عنه، وإن الوصول إلى نتيجة نهائية فيما يخص جنس العمل الذي تشغل الروايات في إطاره لا يبدو سهلا؛ فقراءة الأعمال الثلاثة تضع القارئ في حيرة من أمره؛ إذ تشغل الروايات على بعدين رئيسيين، يتعلق الأول بقضية حساسة من تاريخ الجزائر، وهي العشرية السوداء؛ حيث عالجت الساردة في المتون الثلاثة قضية الإرهاب وما سببه من مأساة وطنية خاصة على فئة النساء، وذلك بذكر التواريخ والأماكن، مما يؤكد على الوظيفة المرجعية للنصوص. ومن الجهة المقابلة فهي تسرد الحياة الشخصية للساردة/البطلة، مما يجعل بنية الروايات الثلاث تسير على نهج موحد؛ حيث نجد الساردة تترك الكلمة للشخصية الرئيسية حتى تسرد حياتها وتهيمن على القصة والأحداث والحوار. واللافت للانتباه، أن الشخصيات البطلة قد مررن بتجارب حياتية متشابهة إلى حد التطابق، الأمر الذي يدعو القارئ للتساؤل عما إذا كانت حياة الشخصيات البطلة ليست سوى انعكاس للسيرة الذاتية للمؤلفة المتجسدة في الساردة.

انطلاقا من هذا، هل يمكننا التحدث عن مشروع سير ذاتي ينظم البنية الداخلية لروايات "فضيلة الفاروق"؟ وما الذي يسمح لنا بالحديث عن هذه الروايات، كروايات سير ذاتية، أين تتشابه الشخصيات الرئيسية مع المؤلفة، وتعيش نفس تجربتها الحياتية؟

¹ - جلييلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، ج1 و ج2، مركز النشر الجامعي، تونس 2004، ص142.

يمكن الإجابة على هذه الاسئلة من خلال الاستناد على مبدأ التطابق بين المؤلف- السارد- الشخصية الذي قال به "فليب لوجون"، ومن أجل ذلك يقتضي بنا الأمر أن نبدأ بدراسة موثيق الكتابة التي اقترحها هذا الأخير.

المبحث الأول: موثيق الكتابة:1. الميثاق السير ذاتي:

يشكل الميثاق السير ذاتي حدا فاصلا بين الأجناس الأدبية، فهو يحدد هوية النص إذا ما كان سيرة ذاتية أو غيرها من خلال ما ورد في النص ذاته، دون الاستعانة بعوامل خارجية لإثبات ذلك. فوجود الميثاق السير ذاتي، يعني تحقق التطابق بين المؤلف، والسارد، والشخصية الرئيسية، مما يضع النص ضمن جنس السيرة الذاتية. حيث يقول "فليب لوجون": "في السيرة الذاتية، نفترض وجود تطابق بين الكاتب من جهة، والسارد والشخصية البطلية من جهة أخرى. وهذا يعني أن "الأنا" يحيل إلى الكاتب. ولا يتم إثبات ذلك إلا من خلال النص"¹. فالنص هو السند الوحيد الذي من شأنه أن يفصل بين حدود النص السردية.

تتمثل أهمية الميثاق السير ذاتي، في كونه اتفاقا يعقده المؤلف مع القارئ، وبموجب هذا الاتفاق يوجّه القارئ، وتحدّد طبيعة قراءته. فالميثاق يقود القارئ إلى التعرف على حقائق تتعلق بتاريخ شخصية واقعية، وغياب هذا الاتفاق يجعل القارئ يعيش مع تجربة خيالية يصنعها الكاتب، فيوقع القارئ في مأزق التجنيس وضبط هوية النص، مما يجعله يبحث عن مدى واقعية النص وارتباطه بحياة كاتبه، أو ارتباطه بالخيال. وقد يكون هذا الغياب أمرا قصده الكاتب ليوحي بالانفصال بينه وبين نصه، لما للسيرة الذاتية من دور في كشف أسرار حياة صاحبها، وتعريفه، مما يعرضه لمواجهة مجتمع يرفض الانفلات من عقد العرف الاجتماعي، وتجاوز الطابوهات التي تربي عليها. ومثل هذه المحاولات في التخفي، تسهم في فسخ عقد السيرة الذاتية، وتحقق عدم التطابق بين المؤلف، والسارد، والشخصية الرئيسية، وبالتالي الدخول في أنواع أخرى من العقود، سنتطرق إليها لاحقا.

¹ – Najiba Regaieg, De l'autobiographie à la fiction ou le JE(U) de l'écriture dans l'œuvre d'Assia Djebar, Med Ali Edition, 1er tirage, Sfax, 2004 , p 35

وضع "فليب لوجون" في كتابه "الميثاق الأوتوبيوغرافي" 1975 التعاقد بين الكاتب والقارئ على أساس الصدق في العمل الأدبي، ولذا فهو يعتبر أن السيرة الذاتية هي جنس مبني على الثقة، أو جنس "ائتماني" fiduciaire، إن صح التعبير؛ إذ ينبغي على كاتب السيرة، أن يؤسسوا في بداية النص نوعا من "الميثاق الأوتوبيوغرافي"، أين يقدمون توضيحات وشروحات قبلية، يعلنون فيها عن نواياهم. وهذه عبارة عن طقوس موجهة من أجل إنشاء تواصل مباشر¹. نتبين من خلال مقولة "لوجون"، الأهمية القصوى التي يشغلها معنى كلمة "مصادقية" أو "ائتمان" fiduciaire في الميثاق الذي يتم بين الكاتب والقارئ. ولهذا نجد "إليزابيت بروس Elisabeth Bruss" تؤكد على أهمية هذا المعنى، وتجعله من بين المقومات الرئيسية للكتابة السير ذاتية: "سواء تحقق موضوع التواصل أم لو يتحقق، وسواء استطاع الانفتاح على وجهات نظر أخرى معينة أم لا، فنحن ننتظر من كاتب السيرة أن يصدق في تصريحاته"². هذا ما يجعل من الميثاق السير الذاتي، عملية ترشد القارئ في عملية القراءة إلى أبعد حد ممكن.

ويستمر "لوجون" بتوضيح نظريته في السيرة الذاتية، حيث يقول: "إنني أنطلق من موقف القارئ (...) الذي هو موثقي، لإدراك أوضح لاشتغال النصوص (...) لذلك حاولت تحديد السيرة الذاتية بواسطة سلسلة من التعارضات بين مختلف النصوص المقترحة للقراءة. وبعد تعديل طفيف، سيصبح حد السيرة الذاتية كالاتي:

الحد: حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة"³.
من ثم جعل لوجون هذا الحد في أربعة عناصر تتضمن:

¹ - Voir: Nadjiba REGAIEG, de l'autobiographie à la fiction, p 35

² - Idem.

³ - فليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 21.

1- شكل اللغة:

أ- حكي.

ب- نثري.

2- الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.

3- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

4- وضعية السارد:

أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ب- منظور استعادي للحكي¹.

يعتبر "لوجون" أن السيرة الذاتية، هي كل عمل توافرت فيه الشروط السابقة الذكر كلها، وفي حالة اختلال شرط من هذه الشروط، فإن السيرة الذاتية سوف تخرج إلى غرض آخر حسب الشرط المفقود، ويعتبر أن الرواية الشخصية² تنشأ في حالة فقدان الشرط الثالث، أي عدم تطابق المؤلف والسارد.

وإذا حاولنا تطبيق هذا الحد على روايات "فضيلة الفاروق"، نجد أن جميع الشروط المذكورة فيه متوفرة في رواياتها؛ حيث أنها عبارة عن حكي نثري، يتناول حياة شخصية معينة (لويزا، خالدة، باني) من منظور استعادي، كما أن هناك تطابق بين الساردة والشخصية الرئيسية. لكن يبقى هناك شرط واحد لم يتوفر في هذه الروايات، وهو تطابق اسم المؤلفة الموجود على الغلاف مع اسم الساردة، وهذا يعني أن روايات "فضيلة الفاروق" تخرج من

¹ - فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 22-23.

² - م ن، ص 23.

إطار السيرة الذاتية بفعل اختلال شرط من الشروط الأربعة المذكورة، لتدخل ضمن مفهوم الرواية الشخصية حسب تصنيف "فيليب لوجون" الذي يراهن على أهمية اسم العلم في الميثاق السير ذاتي، حيث يعتبره الدعامة الرئيسية لهذا الجنس، ولذا فهو يقول: "إن، يجب علينا أن نموضع مشاكل السيرة الذاتية في علاقة مع اسم العلم. ففي النصوص المطبوعة يتحمل التلفظ من طرف ضمير اعتاد أن يضع اسمه على غلاف الكتاب، وعلى الصفحة الأولى فوق عنوان المؤلف. ويتلخص في هذا الاسم، الوجود التام لما نسميه بالمؤلف: العلامة الوحيدة في النص لخارج نص لا ريب فيه، التي تحيل إلى شخص واقعي، يطلب بهذه الطريقة أن ننسب إليه، في آخر المطاف، مسؤولية تلفظ النص المكتوب برمته. وفي كثير من الأحيان يختزل وجود المؤلف داخل النص، في هذا الاسم فقط. ولكن المكانة المخصصة لهذا الاسم أساسية: لأنها مرتبطة، عن طريق عرف اجتماعي بالتزام المسؤولية لشخص موجود"¹. وبالنسبة لـ "رولان بارث"، فإن اسم العلم يجب دائماً اختياره بعناية، لأنه - إن صح التعبير - أمير الدوال، فدلالاته غنية واجتماعية ورمزية². فاسم علم المؤلف إذن، هو على أهمية كبيرة في دراسة المؤلفات السير ذاتية، لأنه يعتبر الإشارة الوحيدة التي تحيل مباشرة إلى المؤلف وتوثق العلاقة بينه وبين نصه، وغياب هذه الإشارة هو فسخ للميثاق السير ذاتي، كما هو عليه في روايات "فضيلة الفاروق".

على الأهمية الكبيرة التي يشغلها اسم العلم في السيرة الذاتية، فإن التطابق المفروض بين المؤلف، والسارد، والشخصية الرئيسية، يتم في الميثاق الأوتوبيوغرافي بناء على هذا الاسم، وحسب "لوجون" يكون التطابق على طريقتين: ضمنية أو جلية. يكون التطابق جلياً على مستوى الاسم الذي يأخذه السارد - الشخصية في المحكي نفسه، والذي هو نفس اسم المؤلف المعروف في الغلاف. ويكون ضمناً في حالة إشارة العنوان الصريحة إلى النوع

¹ - فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 34.

² - Nadjiba REGAIEG, de l'autobiographie à la fiction, p 30.

الأثوبيوغرافي (قصة حياتي، سيرة ذاتية، إلخ)، أو إذا تضمن النص مقطع أولي يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارئ، بطريقة تجعل القارئ لا يحمل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد في النص¹. وهو ما يغيب في روايات "فضيلة الفاروق" أيضاً؛ حيث لا نعثر على أية إشارة أو التزام من طرف المؤلفة عن انتساب مضمون الروايات لشخصها مباشرة.

هذا عن المؤلف الذي يكتب باسمه الحقيقي، ولكن ماذا عن المؤلفين الذين يكتبون بأسماء مستعارة؟

• الاسم المستعار pseudonyme:

إن تساؤلنا حول الاسم المستعار، نابع من سبب واحد، وهو أن "فضيلة الفاروق" تكتب باسم مستعار، حيث أن اسمها الحقيقي هو "فضيلة ملكمي" أما لقب "الفاروق" فهو مستعار. ويجيب "فليب لوجون" عن هذا التساؤل كما يلي: "الاسم المستعار اسم يختلف عن الحالة المدنية، يستعمله شخص واقعي من أجل نشر كل كتاباته أو بعضها. فالاسم المستعار اسم المؤلف. فهو ليس اسماً زائفاً بكل تأكيد، بل اسم علم، اسم ثانٍ (...). إن الأسماء الأدبية المستعارة، على العموم، ليست سرا خفياً، ولا خداعاً، فالاسم الثاني حقيقي كأول، ويشير فقط إلى تلك الولادة الثانية التي هي الكتابة المنشورة. وبكتابة سيرته الذاتية، فإن المؤلف الذي يستخدم الاسم المستعار، يمنح هو نفسه أصل هذا الاسم (...). إن الاسم المستعار مجرد مفاضلة ازدواجية لا تغير شيئاً في الهوية"². بهذا التحديد يبدو أن "لوجون" قد حل إشكال الاسم المستعار، من حيث أنه لا ينتكر للهوية الحقيقية لصاحبه، وإنما هو وجه ثاني له يعبر عن ميدان اشتغاله. إلا أن الأمور تبدو أكثر تعقيداً بالنسبة للمرأة/الكاتبة مقارنة بالرجل/الكاتب. حيث تعتقد "نجيبة رقايق

¹ - فليب لوجون، السيرة الذاتية والميثاق الأدبي، ص 39.

² - م ن، 35 - 36.

Najiba Regaieg" أنه حتى وقت قريب، في الدول الغربية، فإن المرأة التي تقتحم عالم الكتابة، تكون عرضة لانتقادات الأسرة والمجتمع، فكيف لو قامت بالإفصاح عن اسمها أو اسم عائلتها (اسم الأب أو الزوج)، لهذا لجأت المرأة/الكاتبة إلى الاسم المستعار¹. وليس بعيدا عن هذا المسعى تؤكد "مونيك حسين Monique houssin" و"إليزابيت مارسولوا Elisabeth Marsault-Loi" أن الإفصاح عن الذات عن طريق الكتابة، يعتبر قضية معقدة، سواء تعلق الأمر بالمرأة أو بالرجل، إلا أنها تصبح أكثر تعقيدا في علاقتها بالمرأة؛ لأن ذلك يرتبط مباشرة بمكانتها الدونية في المجتمع. ونجد ظاهرة الأسماء المستعارة تتعلق أكثر بالمرأة في حقب زمنية ماضية، خاصة في القرن 19. وتضيف الناقدتان أن فعل الكتابة ظل مرتبطا اجتماعيا بالرجل حتى القرن 20، وتخوفا من فضح المرأة/الكاتبة لهويتها، فإنها تتستر وراء الاسم المستعار الذي يلعب دور القناع الواقعي من المجتمع².

ولقد عالجت "فضيلة الفاروق" قضية الكتابة باسم مستعار في رواية "مزاج مراهقة" من وجهات نظر مختلفة؛ حيث كانت "لويزا" توقع في الجريدة التي تكتب فيها باسم مستعار خوفا من العائلة ومن المجتمع، ولهذا كانت تصر دائما على عدم ذكر اسمها الحقيقي: "(...) لويزا والي اسم جميل (...) يناسب الأدب.

- قد يناسب الأدب، لكنه لا يناسب عائلتي، إذا دخلت عالم الأدب سأبحث عن اسم مستعار³.

هذا ما يبين تخوف "لويزا" من اطلاع عائلتها والمقربين على ممارستها الكتابة؛ لأن ذلك يمثل خروجا عن الأعراف والتقاليد المتعارف عليها. وهكذا تتقدم الكاتبة، إذن، مقنعة، مستورة تلعب دور الاختفاء، حتى لا تربك العقلية السائدة وتخرق الذهنية المحافظة التي يغلب

¹ - Voir : Ndjiba REGAIEG, de l'autobiographie a la fiction, p 30

² - Idem, p 31.

³ - مزاج مراهقة، ص 94.

عليها طابع الانغلاق والانحصار حول الموروث. فالاسم المستعار يبقى وسيلة البطلة/الساردة لممارسة الكتابة دون خوف من مواجهة الجمهور.

إلا أن التستر والتخفي عن العالم ليس هو السبب الوحيد الذي يجعل المرأة/الكاتبة تستعير اسما غير اسمها بالنسبة لـ "لويزا"؛ لأن المسألة يمكن أن تأخذ أبعادا أخرى تدخل في تركيبة المرأة الداخلية، ولذا تقول "لويزا" في حوار مع "توفيق بستانجي":

- هل تذكر أول حديث دار بيننا؟

- أذكر ... عن الاسم المستعار.

- نعم ... يومها لم أقل لك عن احتمال آخر للكتابة باسم مستعار.

- الهروب؟

- لا ... الانتقام¹.

فالمرأة/الكاتبة بالنسبة لـ "لويزا" قد توقع باسم مستعار بدافع الانتقام من العائلة والمجتمع لأسباب معينة، قد تكون هي نفسها وراء امتهانها للكتابة أصلا.

وتميز "لويزا" بين ظاهرة الكتابة باسم مستعار عند المرأة والرجل، فتعتبر أن هذه الظاهرة تأخذ عند الأدباء والمفكرين الرجال، طابعا سياسيا في أغلب الأحيان، حين يشعرون أن آراءهم لا تتوافق والجو السياسي العام، ولذا نقرأ في رواية "مزاج مراهقة": "... يجب ألا تخافوا، أو تستهينوا بالأمر ... لأننا مقبلون على مرحلة خطيرة (...). منذ اليوم أريدكم أن تأتوا إلى الجريدة في أوقات غير محددة (...). لا أريد أن أعرض أحدا للموت، ومن يريد أن يوقع باسم مستعار فليفعل"². وهذا يعني أن المشاكل السياسية هي من تجبر الرجال على التوقيع باسم مستعار. أما عند المرأة/الكاتبة، فإن عملية الاختفاء تكون وراءه -كما ذكرنا من

¹ - مزاج مراهقة، ص 287.

² - م ن، ص 139-140.

قبل- عوامل اجتماعية (الأسرة، الزوج، الشارع) ونفسية (عدم الثقة بالنفس أو الرغبة في الانتقام)، كما أن الكتابة عند المرأة تصبح ممارسة لفعل العري وكشف الجسد وإعلان الصوت. وهذا ما تؤكدته "فضيلة الفاروق" في حوار مع إحدى القنوات: "اضطرت لتغيير اسمي لأنني تعرضت لمضايقات، بعد أن فضحت المستور، وتحدثت بصوت من لا صوت لهم، نقلت واقع امرأة جزائرية، بطريقة درامية فعلا، لكن كان ذلك هو الواقع. حتى عائلتي لم تتج من المضايقات، لأنني تحدثت عن أشخاص حقيقيين، وفضحت الآلة التي كانت تحركهم، وانتصرت للمظلومين. تغيير اسمي جاء لضرورة أمنية فقط، خوفا من عائلتي والمقربين"¹. وهذه المقولة تؤكد ما ذهبنا إليه سابقا، في أن الاسم المستعار هو أداة من أدوات تحويل الذات الأنثوية للحقيقة، وابتعادها عن الواقع.

وبالنسبة لـ "تجبية رقايق"، فإن الاسم المستعار يدخل هوية المرأة/الكاتبة في عالم من التخييل، حيث تشبه الباحثة الاسم المستعار بمجموعة الأكسيسوارات التي تغير هوية الشخص إلى ممثل مسرحي، فتدخله عالما مغايرا. فهذه اللعبة، كما تسميها الباحثة، تجعل من كل امرأة تدخل عالم الكتابة تحت اسم مستعار مجرد تخييل fiction². ويربط "جرار جينات" الاسم المستعار بمعاني الابتكار (invention) والمسح اللفظي (métamorphose verbale) والاقتراض (emprunt) وفتشية التسميات (fétichisme onomastique)، وعليه فإن المبدع يجد لذة في استعمال الاسم المستعار. كما يعتبر "جينات"، أن للاسم المستعار وظيفة شعرية، ويربطه بقدرة الكاتب الإبداعية، فالكاتب الذي يملك القدرة على تغيير اسمه، يملك، لا

¹ - فضيلة الفاروق ليورونيوز نت،

<http://arabic.euronews.com/2011/09/19/fadela-alfarouk-literature-algeria-womens-rights,16/11/2012.19h06>.

² - Voir : Ndjiba REGAIEG, de l'autobiographie a la fiction, p 31.

محال، القدرة على الكتابة¹. مما يعني أن توظيف الاسم المستعار يعتبر أول خطوة يخطوها الكاتب نحو التخييل.

غير أنّ الاسم المستعار قد يحمل قيمة سلبية؛ إذ أنه يعيد المرأة إلى قوقعتها الأولى ويحصرها من جديد عن البوح عن ذاتها؛ ففي حين تعمل الكتابة على نزع الحجاب عن المرأة وتحريرها، فإن الاسم المستعار يضع على المرأة حجاباً جديداً، ويكبح حريتها في الكتابة. غير أنه وفي مجتمع مليء بمظاهر العنف والعدوان كمجتمعنا، لا يمكن للمرأة أن تعرض نفسها للخطر بأن تكتب باسمها الحقيقي، ولو فعلت ذلك لنزعت عن نفسها كل وقاية وحماية. فالاسم المستعار يكون بالنسبة للمرأة/الكاتبة بمثابة الدرع الواقي الذي يحمي من أي خطر ممكن.

ومن جهتها تقترح "نجيبة رقايق" على أعمال الكاتبات العربيات اللواتي يكتبن حيواتهن بأسماء مستعارة، تسمية "السيرة الذاتية الجماعية"² (autobiographie collective)، معتبرة أن وضعية هؤلاء الكاتبات تختلف عن وضعية مثيلاتها في الدول الغربية، اللواتي قطعن أشواطاً في مساعهن نحو التحرر. وباعتبار أن المرأة العربية مازالت تحت رحمة الرجل وتعاني من معاملته المهمشة، فإن قناع الاسم المستعار يصبح بالنسبة لهذه الكاتبة كبديل عن الموت، بما أن إفصاح المرأة عن سيرتها الذاتية يعتبر جرماً قد يصل عقابه إلى حد الموت. فتستعين المرأة باسم مستعار من أجل إخفاء هويتها وسترها عن الآخر، إلى درجة أنه لا يتعدى بالنسبة للبعض منهن مجرد "اسم قلم" nom de plume، مما يسقط المرأة/الكاتبة في سجن مشابه للسجن الذي وضعها فيه المجتمع، حيث تغيب هويتها في اللاإسمية l'anonymat، فلا يعود يرى من المرأة/الكاتبة سوى صوتها، أو أصواتاً نسائية عديدة لا يمكن تحديد هوية أيها منها³، هذا ما يجعل من السيرة الذاتية الفردية، سيرة ذاتية جماعية، بعد أن حجب الاسم

¹ - Voir : Gérard GENETTE, Seuil, Ed de Seuil, Paris, février, 1987, 52-53.

² - Nadjiba REGAIEG, de l'autobiographie à la fiction, p 32.

³ - Idem, p 31.

المستعار هوية المرأة/الكاتبة كشخصية مفردة ومستقلة، وجعلها تتصهر داخل قالب جماعي وموحد.

إلا أن "نجيبة رقايق"، تقصي من هذه المعادلة، الكاتبات ذوات الشهرة في الساحة الأدبية حيث يتحول الاسم المستعار عندهن من حجاب لهويتهن إلى هوية جديدة لهن بمفهوم "فليب لوجون" للاسم المستعار، بحيث تتخلص الكاتبة نهائيا من اللاإسمية بعد أن يعتاد القارئ على اسمها، ويتعرف عليها من خلاله. وتمثل لذلك بـ "آسيا جبار" التي صرحت في إحدى المقابلات التلفزيونية أن اسمها الحقيقي قد استبدل باسمها المستعار حتى في المعاملات الإدارية، والعائلية¹. وبهذا يصبح الاسم المستعار من غطاء للهوية إلى صانع لها بعد أن تثبته المبدعة بأعمال تكون لها أصداء إيجابية عند الجمهور. كما يورد "محمد الداوي" مثالا مشابهة عن الكاتبة "كوليت Colette"، التي قررت بعد طلاقها الأول والثاني أن تقتصر على هذا الاسم المعروف معتبرة إياه جامعا بين الاسم الشخصي والاسم العائلي². والأمر ذاته ينطبق على "فضيلة الفاروق"، فبعد أن لعب الاسم المستعار دوره في إخفاء هويتها عن القارئ، أصبح الآن يصنع هويتها، ويمنحها مكانة في الساحة الأدبية، وهي الفكرة التي تؤكدتها "لويزا" بطلة رواية "مزاج مراهقة" حين تقول: "(...) انصهرت في اسمي المستعار (...) ذلك الاسم الذي اختاره لي، ولهذا أحببته حتى نسيت اسمي الحقيقي (...)"³. فالاسم المستعار قد أصبح يصنع هوية "لويزا" بعدما كان من قبل يخفيها. وفي السياق ذاته يؤكد "محمد الداوي" أن المرأة لا تستعمل اسما مستعارا للتكرار وإنما لبناء هوية جديدة، قوامها عدم الانتساب إلى الرجل (الأب أو الزوج)، وترسيخ الاسم الجديد بوصفه سلطة تستحق الاعتراف به عن جدارة واستحقاق⁴. وبهذا يحقق

¹ - Nadjiba REGAIEG, de l'autobiographie à la fiction, p 31-33

² - محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 84.

³ - مزاج مراهقة، ص 146.

⁴ - محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 84.

الاسم المستعار نوعا من الحرية التي تطمح إليها المرأة، بأن يعنقها من مسؤولية العائلة والمجتمع ويمنحها نوعا من إثبات الهوية.

وعلى العموم، يبقى اللجوء إلى مثل هذه التوريات من أجل الكتابة، مجرد محاولة من طرف المرأة/الكاتبة بهدف إبقاء مسافة بينها وبين القارئ، ولهذا يمكن أن نرى في هذا التحفي وسيلة بالنسبة إليهن للتمرس على الكتابة من دون خوف من المواجهة، وذلك من أجل نفي أي بعد مرجعي يمكن ان يربط الكاتبة مباشرة بمؤلفها، اعتبارا لما يحمله هذا البعد المرجعي من مصداقية لدى القارئ، وهو البعد الذي أفرد له "فيليب لوجون" ميثاقا خاصا، أطلق عليه "الميثاق المرجعي"، إضافة إلى مجموعة من الموثائق الأخرى، التي تختلف بحسب العلاقة التي تربطها بالميثاق الأوتوبيوغرافي. وعليه، سنطرق لهذه الموثائق بالدراسة كما حللها "فيليب لوجون" بدءا، بالميثاق المرجعي:

2. الميثاق المرجعي Le pacte référenciel:

يرتبط الميثاق المرجعي ارتباطا مباشرا بالميثاق الأوتوبيوغرافي، فهو يحيل إلى وجهه الخارج نصي، كما يقول "لوجون": "تعتبر السيرة والسيرة الذاتية نصين مرجعيين: إنهما يدعيان، كالخطاب التاريخي أو العلمي بالضبط، الإدلاء بخبر حول "واقع" خارج عن النص، وبالتالي الخضوع لتجربة التحقيق (...) تحتوي كل النصوص المرجعية إذن، على ما أسميه "ميثاقا مرجعيا"¹. فالمرجع بمفهوم لوجون هو حاضر في كل النصوص السير ذاتية التي تحيل إلى شخصية واقعية.

والميثاق المرجعي هو عبارة عن تكملة للميثاق الأوتوبيوغرافي، فهو من يعقد العلاقة بين حياة المؤلف وحياة السارد/الشخصية وهذا دائما، حسب "فيليب لوجون": "يكون الميثاق

¹ - فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 52.

المرجعي، في حالة السيرة الذاتية متماذيا، على العموم، على ميثاق السيرة الذاتية، وصعب الفصل تماما بينهما، مثل ذات التافظ وذات الملفوظ بضمير المتكلم¹. من هنا نلاحظ العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الميثاقين المرجعي والسير ذاتي، إلى حد لا يمكن الفصل بينهما؛ فهما بنظر "لوجون" وجهين لعملة واحدة، وذلك يرجع دائما إلى أن السيرة الذاتية، ليست سوى تحقفا نصيا لأحداث حياة واقعية.

ومن "قليب لوجون" يستلهم "جابر عصفور" تعريفه للميثاق المرجعي، حيث يقول: "الميثاق المرجعي إنما هو التشابه مع الحقيقي والاقتراب منه إلى الدرجة التي تدني بالأطراف إلى حالة من الاتحاد. فهذا النوع من الميثاق يحدد، ضمنا أو صراحة، العلاقة بين كتابة السيرة الذاتية والواقع الذي تشير إليه من منظور التطابق الذي تتبني عليه بين المؤلف، والسارد، والشخصية في الدلالة على ما وقع في الخارج"². فالميثاق المرجعي بهذا المعنى، هو من يحقق ارتباط النص السير ذاتي بالواقع الخارج نصي؛ أي أن هذا الميثاق ينبنى على الإشارات الخارج نصية التي تؤكد على مصداقية السيرة الذاتية.

وأهم ما تتحدد به مرجعية النص السير ذاتي، في نظر "لوجون"، هو "مبدأ الهوية" Le principe identitaire لأنه "الأصل الذي تتحدر عنه كل التصورات المرجعية الأخرى في النصوص، كمرجعية الأحداث والزمان والمكان والشخوص وغيرها. لذلك فهو يرى أن كل الشروط التي تتبني عليها تفاصيل تعريفه المذكور يمكن أن يعترتها تعديل، أو يسقط بعضها ما عدا هذا الشرط الذي ذكرنا، فلا أخذ فيه ولا رد، لأنه المؤسس الجوهرية للمرجعية النصية"³. فمبدأ الهوية هو من يؤسس للعلاقة المرجعية في النص التي تتبني على فرعين: أولهما تطابق

¹ - فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 52-53.

² - سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة نقدية تحليلية، مذكرة ماجستير، جامعة نابلس، كلية الدراسات العليا، ص 59.

³ - جلييلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 122.

اسم الكاتب الذي يحيل على شخصية واقعية، مع اسم السارد، والفرع الثاني هو تطابق اسم السارد مع الشخصية الرئيسية داخل النص، مما يعني تطابق المؤلف مع الشخصية الرئيسية. وكما نلاحظ فإن لاسم العلم أهمية كبيرة في المرجعية النصية، كما في مبدأ الهوية. كما يتحدد مبدأ الهوية في شرط آخر لا يقل عن أهمية اسم العلم، وهو ما يرتبط بمرجعية الأحداث والزمان والمكان، فلهذه العناصر دور مهم في تحديد مصداقية النص السير ذاتي.

وغياب مرجعية اسم العلم في روايات "فضيلة الفاروق"، لا يعني غيابا مطلقا للبعد المرجعي فيها، لأننا نلاحظ على طول الروايات الثلاثة، ذكرا مستمرا لمختلف الأحداث بتحديد التواريخ والأماكن بدقة وبذكر الأرقام والإحصائيات المختلفة، إلى الحد الذي جعل من هذه الروايات شبه وثائق تاريخية لأحداث حصلت في الجزائر خاصة ما يتعلق بالعيشية السوداء التي تجاوزها الوطن، ولهذا نقرأ في "تاء الخجل": " سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المدمر. ثم ابتداءً من سنة 1995 أصبح الخطف والاعتصام استراتيجيات حربية؛ إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة "GIA" في بيانها الصادر في 30 نيسان (أفريل) أنها قد وسعت دائرة معركتها (...)".¹ نلاحظ من خلال هذا المقطع، الدقة التي توختها "خالدة" في ذكر المعلومات والتواريخ، التي هي كلها أرقام وتواريخ مسجلة في أرشيف التاريخ وفي ذاكرة كل جزائري عاش تلك الحقبة الزمنية. وهذه المعلومات قد أخذتها البطلة/الساردة من جريدة أسبوعية تصدر في الوطن تحت عنوان "الخبر الأسبوعي"؛ حيث نقرأ في التهميش: "الخبر الأسبوعي، العدد 75، من 9 إلى 15 أوت 2000".² كما نقرأ في مقطع آخر من الرواية نفسها، فتاوى الاعتصام كما نصت عليها الجماعات الإرهابية، لنقرأ في التهميش لها: "وثيقة عثر عليها بعد مجزرة بن طلحة، واجتياح الجيش الوطني الشعبي لمنطقة أولاد علال، وثيقة توضح أدبيات "الوطة"، حررت يوم 5

¹ - تاء الخجل، ص 36.

² - م ن، ص ن.

جمادى الأولى 1417هـ (...)¹. كلها إشارات تحيل إلى علامات خارج نصية أو مرجعية تؤكد مصداقية الرواية وابتعادها عن التخييل.

وفي "مزاج مراهقة" تسرد البطلة/الساردة مجموعة من الأحداث السياسية التي شهدتها الجزائر في بدايات التسعينيات، بذكر أسماء شخصيات سياسية كان لها الأثر في تغيير موازين القوى في الجزائر آنذاك: "دخل مراد لاهثا وقال:

- لقد استقال "الشاذلي" (...).

- ليفرح "عباسي مدني" (...)².

وفي حوار دار بين "لويزا" و"توفيق عبد الجليل" نقرأ إشارة أخرى إلى المرحلة التي تعاشها البطلة/الساردة عن طريق ذكر التواريخ والأحداث السياسية التي سجلتها؛ إذ يقول توفيق: "كنا في الواحد والتسعين صرنا في الثنين والتسعين، كنا في عهد "الشاذلي"، صرنا في عهد "بوضياف" (...)³. هذا إضافة إلى ذكر الأماكن وأسماء المدن، التي لا تختلف في الروايات الثلاثة، فالأحداث كلها تدور بين "أريس" مسقط رأس البطلات/الساردات، و"قسنطينة" حيث الانطلاقة الحقيقية في الدراسة والعمل، إضافة إلى "باريس" في رواية "اكتشاف الشهوة": "في الحقيقة بين قسنطينة وباريس فرق شاسع (...)"⁴.

إن هذه المعطيات المرجعية المختلفة التي نجدها في روايات "فضيلة الفاروق"، هي في الحقيقة تزج بالقارئ في متاهة يعجز عن تجاوزها، لأن اختلال مبدأ الهوية فيما يتعلق باسم العلم (تطابق اسم المؤلف والسارد والشخصية البطلة)، يعوضه تأكيد لهذا المبدأ فيما يتعلق

¹ - تاء الخجل، ص 56.

² - مزاج مراهقة، ص 107-108.

³ - م ن، ص 126.

⁴ - اكتشاف الشهوة، ص 27.

بالأمكنة والأزمنة وذكر أسماء بعض الشخصيات المرجعية خاصة الساسية منها، مرتبطة بأحداث معينة وتواريخ محددة. وعليه فإن الجزم بانتماء نصوص "فضيلة الفاروق" إلى جنس السيرة الذاتية من عدمه أمر غير ممكن إلى الآن.

وعلى العموم، فإن الحديث عن سيرة ذاتية، يستدعي الوقوف على ميثاق أوتوبيوغرافي، وميثاق مرجعي، حتى يتسنى للقارئ الاطلاع عليها كسيرة ذاتية. حيث يحدد الميثاق المرجعي العلاقة بين حياة المؤلف وحياة السارد/الشخصية، في حين يضع الميثاق الأوتوبيوغرافي عقدا بين القارئ والكاتب الذي يدعو المتلقي إلى قراءة مؤلفه على أساس سيرة ذاتية حقيقية.

وللفصل في قضية تصنيف روايات "فضيلة الفاروق"، لا بد علينا من التطرق إلى بقية موانيق الكتابة التي عدّها "فليب لوجون" في نظريته حول السيرة الذاتية.

3. الميثاق الروائي Le pacte romanesque:

في الميثاق الروائي، يلجأ الكاتب إلى الموارد في تدوين سيرته الذاتية، لما للسيرة الذاتية من تبعات اجتماعية، ومواقف تتعلق بالشخصيات التي تذكر في النص، وكشف لأسرار لم تكن ظاهرة للعلن، وكلها أمور لا تخص المؤلف فحسب، وإنما تتعلق بأناس تربطهم بهذا المؤلف علاقات، وهذا ما منع الكثيرين من تدوين سيرهم الذاتية، أو اللجوء إلى الإعلان عن ذلك، فتقنّعوا وراء التقنية الروائية، وعرضوا تواريخ حيواتهم دون الإعلان عن ذلك مباشرة. وفي تلك الحالة لا نستطيع أن نسمي أي عمل فني سيرة ذاتية إلا 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 الحين يصبح عملا فنيا لا ينبغي لنا بأية حال من الأحوال أن نسميه سيرة ذاتية.

يرتكز هذا النوع من الميثاق على نفي التطابق بين اسم المؤلف على الغلاف واسم الشخصية في النص. ويقوم، هو الآخر، على مظهرين¹:

1- تطبيق جلي لعدم التطابق: إذ لا يحمل المؤلف والشخصية نفس الاسم.

2- تصريح بالتخييل: كأن يشير في عنوان صغير في أسفل الغلاف إلى الطبيعة الروائية للنص، أو أن يشير إلى ذلك في المقدمة.

وقد ألحق 'فليب لوجون' تحديداته للميثاقين السير ذاتي والروائي، جدولاً تفسيريًا، من أجل تصنيف جنسي للسيرة الذاتية والرواية، حسب العلاقات الموجودة بين اسم المؤلف واسم الشخصية. وقد وضعه على الشكل التالي:

		اسم الشخصية / الميثاق	
= اسم المؤلف	0 =	≠ اسم المؤلف	
	أ2 رواية	أ1 رواية	روائي
أ3 سيرة ذاتية	ب2 غير محدد	ب1 رواية	0 =
ب3 سيرة ذاتية	ج2 سيرة ذاتية		السيرة الذاتية

2

¹ - ينظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 40.

² - م ن، ص 41.

انطلاقاً من الجدول ومن المعطيات السابقة، سنحاول أن نصنف روايات "فضيلة الفاروق" لتتعرف على نوعية نصوصها، رغم استبعادنا الكلي لاحتمال تصنيفها في السيرة الذاتية، باعتبار غياب الميثاق السير ذاتي بوجهيه الجلي والضماني؛ إذ لا نجد تطابقاً بين المؤلف - السارد - الشخصية، ولا إشارة على ظهر الغلاف بنية الكاتبة في سرد سيرتها الذاتية. وهذا يعني استبعاد الروايات الثلاثة كلياً عن الخانات: 3 أ، 2 ج، 3 ب. أما الميثاق الروائي، فهو يبدو الأقرب إلى روايات "فضيلة الفاروق"، حيث نجدها تحترم الميثاق الروائي احتراماً كلياً، فمن جهة يختلف اسم المؤلفة عن أسماء الساردات الثلاثة في الروايات، ومن جهة ثانية، فإننا نجد على ظهور أغلفة الروايات إشارة إلى الجنس الذي تنتمي إليه، وهو "رواية"، مما يجعل إمكانية تصنيف المؤلفات الثلاثة في الخانة 1 أ. إلا أننا نصطدم بملاحظة أخرى تدحض النتائج المتوصل إليها سابقاً، وهي أن روايات "فضيلة الفاروق" تستجيب للميثاق المرجعي الذي يصاحب الميثاق السير ذاتي، وتقيم العلاقة بين حياة المؤلف الواقعية وحياة الشخصية داخل المتن الحكائي. فالقارئ لروايات "فضيلة الفاروق" يلاحظ تشابهاً إلى حد التطابق، بين مسارات حياة بطلات الروايات الثلاث من جهة، وبينها جميعاً ومسار حياة المؤلفة من جهة ثانية، الأمر الذي يستحيل أن يكون صدفة محضة. ومادام "الأدب لا يتكون من نوايا، بل من نصوص"¹، كما يقول "ميخائيل ريفائير" بمعنى أن الظاهرة الأدبية لا تتبين بعلاقة المؤلف بالنص، بل بالعلاقة بين النص والقارئ، فقد رأينا (كقراء) تصنيف الروايات الثلاثة ضمن "الرواية السيرة الذاتية" التي تحمل من خصائص الرواية والسيرة الذاتية معاً، وذلك أخذاً برأي "فليب لوجون" الذي قرر أن يدرج تحت هذا النوع كل النصوص التخيلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقاً من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين المؤلف والشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار

¹ - أحمد فرثوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "العبه النسيان"، ط1، 1996، ص 30.

أن لا يؤكد¹. كما يظهر انتماء روايات الكاتبة إلى صنف الرواية السيرة الذاتية من خلال تطابق الساردة مع الشخصية الرئيسية، وهو ما يؤكد لنا "لوجون" مرة أخرى: "تشمل رواية السيرة الذاتية على روايات شخصية (تطابق السارد والشخصية)"². فالروائية التي تحاول التستر وراء حجاب الرواية تجد مشروعها ينفلت منها بعدما تطفو على سطح نصوصها دلالات تحيل إلى السيرة الذاتية، وهذا ما يحيلنا إلى الميثاق الاستيهامي.

4. الميثاق الاستيهامي Le pacte fantastique:

يعتقد "أندريه جيد" و"فرانسوا مورياك"، أن الصدق والحقيقة موجودان في الرواية أكثر من السيرة الذاتية، لأن الرواية تفصح عن جوانب دالة في حياة الكاتب، دون أن يقصد ذلك. مما يعني أن هذان الباحثان يجدان في الرواية مؤشرات سيرية تدعو إلى الحقيقة أكثر مما نجده في السيرة الذاتية. وتفسر "ناتاشا ألي" و"لورون جيني" وجهة النظر هذه، باعتبارهما أن الرواية تكشف عن "أنا الروح المجهولة" أو لاشعور الكاتب، مما يعني أنها تكشف عن "الأنا" الحقيقية وليس "أنا" الشعور التي نستنتجها من الأحداث الإيجابية في حياة الفرد. فمسلمة كهذه تسمح بالتمييز بين نوعين من "الأنا" والتفضيل بينهما استنادا على معايير قيمية³. فالباحثان تعتبران أن "الأنا" الموجودة داخل السيرة الذاتية مزيفة باعتبارها تعبيراً من الشعور، بينما تكون "الأنا" التي تجسدها الرواية، هي "الأنا" الحقيقية لأنها تكون نابعة من لاوعي الكاتب.

¹ - فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 37.

² - م ن، ص ن.

³ - Natacha Allet et Laurent Jenny, methodes et problèmes, l'autobiographie, Edition: Ambroise Barras, Dpt de Français moderne - Université de Genève, 2005. P 2.

وقد عارض "لوجون" مقولة "جيد" و"موريالك"، مؤكداً أن الرواية ليست أصدق من السيرة الذاتية، ومؤسساً بذلك لما أسماه بالفضاء السير ذاتي¹، حيث يقول: "إذا كانت الرواية أكثر صحة من السيرة الذاتية فلماذا لا يقتصر "جيد" و"موريالك" وغيرهما على كتابة الرواية؟ (...). بناءً عليه فإن هذه التصريحات مكائد ربما غير مقصودة، لكنها جد فعالة: إننا ننفلت من اتهامات الغرور والأنانية عندما نبذو واضحين بهذا الشكل حول حدود ونواقص سيرتنا الذاتية، ولا يتبين أحد أننا من خلال نفس الحركة، نبسط على العكس ميثاق السيرة الذاتية بشكل غير مباشر على مجموع ما كتبناه"². وعليه فإن القارئ مدعو إلى قراءة الروايات ليس باعتبارها تخييلات فقط، تحيل إلى إحدى حقائق "الطبيعة الإنسانية"، بل أيضاً باعتبارها استيهامات موحية لفرد ما. وسأسمي هذا الشكل غير المباشر من ميثاق السيرة الذاتية الميثاق الاستيهامي"³. يعني هذا الكلام أن "لوجون" يعتبر أن حرص بعض المؤلفين على أن تقرأ رواياتهم قراءة سير ذاتية يمكن اعتباره نوعاً من "التعاقد الاستيهامي" الذي من شأنه أن يوسع دائرة الميثاق السير ذاتي، وهو ما تعنيه عبارة "الفضاء السير ذاتي". فعلى القارئ أن يفهم أن كل تخييل هو في الحقيقة أوتوبيوغرافيا بطريقة غير شعورية. ويؤكد "لوجون" أن الميثاق الاستيهامي لا يقلل من قيمة الميثاق الأوتوبيوغرافي، بل بالعكس فهو يوسع من دلالاته إلى فضاء أوتوبيوغرافي يتسع لأكثر قدر ممكن من المؤلفات.

إن كاتب السيرة الذاتية باستطاعته أن يوسع من مفهوم الميثاق الأوتوبيوغرافي، باقتراحه للميثاق الاستيهامي، الذي يدعو المتلقي إلى قراءة المؤلف على أساس أنه تخييل، وذلك من أجل أن يحقق الجانب الواقعي والجانب التخيلي في النص.

¹ - فليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 58.

² - م ن، ص 60.

³ - م ن، ص 60.

من هنا، تبدو دعوة "فضيلة الفاروق"، صريحة، إلى قراءة نصوصها على أنها سيرة ذاتية، فزيادة على التطابق بين حياتها وحياة الشخصيات البطلة، نجدتها تمنح للقارئ قراءة تائهة، فبعد أن تمنح لشخصية خالها في رواية "مزاج مراهقة" لقب "ملكومي" الذي هو لقبها الحقيقي، تصرح في "تاء الخجل" أن "الراوي لا يروي سوى حياته **Le romancier ne romance que sa vie**"¹. وفي "مزاج مراهقة" نقراً: "(...) الأدب في النهاية ليس خلقاً، إنه عملية تفكيك وإعادة تركيب لا غير (...) "² وبناء عليه، فالرواية عند "فضيلة الفاروق"، تضاعف مهمتها، لتدعو القارئ إلى قراءتها على أساس السيرة الذاتية. فلنعتبر إذن أن، "تاء الخجل"، و"مزاج مراهقة"، و"اكتشاف الشهوة"، روايات بالمفهوم الباخثيني؛ أي شكلاً سردياً منفتحاً، لا يضيره أن يحوز عناصر بيوغرافية وتاريخية وتخييلية، وحتى أسطورية، وهو ما يولد متعة النص.

نتوصل في نهاية هذا التحليل، إلى أن ما يميز البنية السردية لروايات "فضيلة الفاروق" هو طغيان الجانب السير ذاتي فيها إلى الحد الذي لا نعود نميز فيه جنس المؤلف، ويصبح من الصعب الجزم بروائيته أو سير ذاتيته. وهذه الخاصية تهيمن على معظم الكتابات النسوية، إن لم نقل كلها، العربية والغربية منها. وعليه سوف نحاول في العنصر الموالي، دراسة هذا التداخل الأجناسي بين الرواية والسيرة الذاتية، وسنحاول تتبع مختلف النظريات والدراسات والآراء التي صبت في صلب الموضوع، للكشف عن آليات اشتغاله والمستقبل الذي ستؤول إليه مثل هذه الإبداعات، وما الدوافع الخفية/اللاواعية التي دفعت المرأة/الكاتبة إلى تقويض الحدود بين الأجناس الأدبية (أعني الرواية والسيرة الذاتية)؟ وهل ستنتمكن المرأة/الكاتبة من التخلص أخيراً، من سلسلات التمويه المتتالية التي تخفي بها هويتها، أم أن الطريق مازالت طويلة أمامها للكشف النهائي عن ذاتها؟

¹ - تاء الخجل، ص 69.

² - مزاج مراهقة، ص 90.

المبحث الثاني: إشكالية التجنيس بين الرواية والسيرة الذاتية Généricité:

تعد مسألة الأجناس الأدبية من المشاكل الأولى للشعرية منذ القدم حتى الآن، فتجديد الأجناس وتعدادها ورصد العلائق المشتركة بينها، لم يتوقف عن فتح باب الجدل، وتعتبر هذه المسألة حالياً متصلة بشكل عام بالناماذجية typologie البنيوية للخطابات؛ حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية¹. ولذا 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.

وتعتبر 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، أواجه ممتدة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفكّ يجهز على الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته"². وكان "ميخائيل باختين" يعتبر الرواية "جنينا، لم يكتمل بعد كجنس أدبي قائم بذاته (...). فهي الجنس الفريد والوحيد، الذي لم يتأصل ويتجزر، 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"³.

¹ - محمد فرثوخ، جمالية النص الروائي، ص 30.

² - جميل حمداوي، إشكالية الجنس الأدبي، مجلة: الورشة للحقيقة والأوجه الغالبة، 2006/08/29، ص 5.

³ - العربي بن جلول، إشكالية التجنيس الروائي عند باختين، مجلة العلم، 2012/09/16، ص 1.

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 دائما 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"¹. مما يعني أن عجز نظرية الأدب أمام ضبط حدود مستقرة للرواية أصبح واضحا، لما لهذا الجنس الأدبي من تفرعات مشعبة تقضي على كل محاولة لقولته 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 حدا 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 تواسج بين شخصيات وحوادث ومشاهد وقعت أو ممكنة الوقوع؟"². هذا ما يؤكد الحيرة الكبيرة التي وقع فيها النقاد والباحثون في محاولتهم لضبط حدود الرواية، وهذا ما يؤكد أيضا 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

¹ - محمد فرثوخ، جمالية النص الروائي، ص 30-31.

² - خلدون الشمعة، النقد والحربة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977، ص 74-75.

رولان بارث- لا يستقيم على دلالة واحدة، بل يبقى دائما مفتوحا على تعدد الدلالات بتعدد القراءات.

وقد نحض "تودوروف" مقولة الأجناس الأدبية بطريقة ملفتة للنظر، فهو يعتقد أنه لم يعد هناك وجود للأجناس الأدبية أصلا، وأن الحديث عن انتماء نص أ إلى جنس ب، كلام لم يعد منه طائل في وقتنا الحاضر، لأن النصوص قد فككت الأجناس وداست عليها. ولقد تأثر "تودوروف" كثيرا في هذا المسعى، بآراء "موريس بلانشو"، التي يعتقد أنها جريئة جرأة غير عادية، ولا يمكن لغيره أن يفكر مجرد التفكير فيها. ومنها قوله في أحد الكتاب: "تلقى، مثله مثل الكثيرين من الكتاب الآخرين في عصرنا، ذلك الضغط العنيف من الأدب، الذي لم يعد يطبق التمييز بين الأجناس ويريد تحطيم الحدود"¹. فـ "موريس بلانشو" يعتبر أن قواعد الجنس الأدبي هي بمثابة القيد الذي يعيق على الإبداع؛ فالكاتب بحاجة إلى مساحة أوسع يتحرك فيها على هواه، وليس إلى حيز صغير يحد من طاقاته الإبداعية، ويرغمه على السير تحت نموذج مرسوم مسبقا.

ويعتقد "تودوروف" أن جذور هذه الفكرة تعود إلى بداية القرن التاسع عشر مع الأزمة الرومانطيقية، وباعتبار "بلانشو" واحدا من الرومانطيقيين الألمان، فقد وجدت هذه الأخير خير ناطق باسمها حيث يقول "تودوروف" على لسان "بلانشو": "لا وجود اليوم لأي وسيط بين النتاج الأدبي الخاص والمنفرد، وبين الأدب بكامله، جنسا نهائيا. لا وجود لذلك، لأن تطور الأدب الحديث يقوم، إذا ما توخينا الدقة، على أن نصنع من كل نتاج أدبي استفهاما حول كيان الأدب نفسه. فلنقرأ مجددا هذه السطور البليغة: "إنما الأهمية للكتاب وحده، على ما هو عليه، بعيدا عن الأجناس وخارج حدود العناوين، من نثر وشعر ورواية وتوثيق، التي يرفض أن ينضوي تحت

¹ - سفيان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص 21.

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 كتابا، إذن سيجري كل شيء وكأن الأجناس تبددت، فتأكدت حقيقة الأدب وحيدا، وتألقت بمفرده في الضياء الغامض الذي أشاعه ليرده إليه كل إبداع أدبي، وقد ضاعفه وكان هنالك جوهرًا للأدب (...) ونقرأ أيضا: "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"¹.

تبدو عبارات "بلانشو" قوية وصريحة في إعلانها عن عدم جدوى الحدود التي تقيّمها 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 سطحيّتين 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)². — "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 هي من تدفع بالأجناس الأدبية إلى الأمام نحو

¹ - سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص 21، 22.

² - مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، ط1، كتاب النادي الثقافي بجدة، جدة، 1994، ص 136.

التطور والتقدم؛ فمخالفة القاعدة، برأيه، هو ما يؤدي إلى حياتها. ويستعين "تودوروف" مرة أخرى، بآراء "بلانشو" في ذلك، حيث يقول هذا الأخير: "(...) إن كان "جويس" قد قام حقا بتحطيم الشكل الروائي فجعله زائفاً، فقد دفع أيضاً، إلى الإحساس بأن ذلك الشكل قد لا يحيا إلا عبر انحرافات. ولئن تطور، فلن يكون وهو يلد 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 يلغيه: فالقاعدة، أو تحديداً المركز الذي يشكل العمل الموثوق تأكيده اللاموثوق والتظاهرة التدميرية مسبقاً، والحضور الآني فالمنفي لاحقاً¹.

يستوقفنا في مقولة "بلانشو" عن الأجناس الأدبية، تغييبه لمصطلح "جنس" واستبداله بمصطلحات أخرى مجاورة من أجل تأدية نفس المعنى، وهي (الشكل، القانون، الأدب، القاعدة، المركز)، وما استثنى "بلانشو" لهذه المصطلحات، إلا بغية تأكيده 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"². 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 سبقته من نفس الجنس، إلا في حالات نادرة، لأن النص يستعين بآليات الجنس الأدبي كاستعانتته بآليات الإبداع الأخرى، وعليه فهو ينتج نصاً مخالفاً للتي سبقته.

¹ - سفيثان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص 23.

² - م ن، ص 24.

وللتوضيح فهو يقول: "إن المكون الأجناسي لنص ما، لا يكون أبداً (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"¹. 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 يعتمد عليها المبدع أثناء الكتابة.

كما يجد بعض المبدعين لذة كبيرة في تصادم الأجناس الأدبية فيما بينها، 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 غوتنبرغ" و"اللغة والقصة"، آفاق الرواية الجديدة في محاولتها بلورة هذا المطلب"². فالتباس الحدود بين الرواية والأجناس الأخرى هو ما يجسد بالنسبة لـ "سوزان سونتاج" تميزها وتقنياتها العالية.

وباعتبار الرواية جنساً أدبياً مفتوحاً، 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 التخييل، وفق علاقة ملتبسة تفتح المجال واسعاً أمام صدق المحكي. فالسيرة الذاتية كما يقول "إدموند عمران المليح" تعني أيضاً "صيرورة الذات،

¹ - مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص 150.

² - خلدون الشمعة، النقد والحرية، ص 79.

تيار الوعي الذي يتحدث عنه الفلاسفة، الديمومة المعيشة فعليا بدون الانقطاع الناجم عن تدخل خارجي يتمثل في اللغة، وإن الكتابة بمعنى ما، وتعني أيضا الامتلاك والنظرة الخارجية التي تجمد وتؤول إلى خيانة الأشياء¹. ففوق السيرة الذاتية في شباك التخييل هو الإشكالية التي أرغمت "فليب لوجون" على توسيع نطاق "الميثاق السير ذاتي" إلى "فضاء سير ذاتي" يشمل "الميثاق الاستيهامي"، ويدعو القارئ إلى قراءة المحكي المتخييل على أسس سير ذاتية.

ولقد 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 ضميا، بحيث لا تستخلص "وجه التطابق بين الحياتين المروية والواقعية إلا من خلال أوجه الشبه الخارجية التي يعقدها الناقد بين الوقائع النصية والوقائع المعيشة"². وبما أن هذه الكتابات لا تقوم بالتعبير عن الحياة الخاصة للمؤلف تعبيرا صريحا، فقد انتهى "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"، و مرة أخرى تلتحق بجنس الرواية وتعد منه.

ويعتقد 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؛

¹ - محمد فرثوخ، جمالية النص الروائي، ص 31.

² - يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 81.

حيث يمثل مثلاً، جنس التراجيكوميديا¹. وهكذا فإن "محمد أمنصور" يقر باستحالة صفاء النوع الروائي، وذلك بسبب اختراق النوع السير ذاتي له، لذا فهو يعتبر ذلك "انحرافاً وخرقاً للجنس، ينتج عنه جنس مزدوج أو مختلط. إنه ضرب من المواجهة بين نسق الرواية ونسق السيرة الذاتية، سيفرض نفسه بوصفه معياراً يمكن أن نصلح على تسميته بنسق "الرواية السيرية"². فالناقد يفترض نسفاً جديداً ينحرف عن نموذج الرواية، كما يخترق معايير السيرة الذاتية وفق التحديدات التي تقترحها نظرية الأنواع الأدبية ضمن الثقافة الغربية.

ليس هناك إذن، حسب ما سبق، تنافر بين الرواية والسيرة الذاتية، مادام الإثنان يحومان حول مدارات من التخييل، ولعل هذا ما لم تحاول "فضيلة الفاروق" إخفاءه، حيث أدركت أنها استعملت بالتأكيد عناصر سير ذاتية، وهذا ما يفعله أغلب الروائيين، ولا يمكن لأحد منهم أن يتخلص من هذه العناصر، وهذا ما صرحت به "الفاروق" في حوار مع الروائية "مهي الحسن" حيث تقول: "تعم أروي ما عشت، أروي أجزاءً من حياتي، أروي نفسي أيضاً، أختبئ خلف شخصيات مختلفة، أحياناً أكتب نفسي في عدة شخصيات، ثم أعمل على الإضافات. الآن وبعد تجربة خمسة كتب، لم أعد أفرق بين الحياة و الرواية (...). الخيال محدود يا صديقتي، لأنه مبرمج من جهة ما نجهلها..."³. فالروائية تعترف أنها تلجأ إلى الخيال لخلط بعض الأوراق على القارئ ولا تبني عملها في مجمله على الخيال، إيماناً منها أن الروائي الناجح يستعمل اللغة ليخفي لا ليصرح، فبينما يتظاهر الروائي بالصمت عن سيرته الذاتية، يدع اللغة تثرثر وحدها لنقول ما عجز الروائي عن قوله، مما يحيلنا إلى عبارة "هايدغر" التي تقول: "اللغة تتكلمني بدل أن أتكلّمها". وهذا ما يجعلنا نتصور أن "فضيلة الفاروق" تنصهر في شخصياتها الرئيسية لتشكل

¹ - محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص 23.

² - م ن ، ص 24.

³ - الروائية مهي حسن تحاور فضيلة الفاروق، <http://fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417>

"أنا" الثالثة وهمية تتأرجح بين الواقع والخيال، وتحير القارئ بتناقضاتها. فالروائية في هذا المسعى تتقصد المزج بين المعيش والتخييل، فتتشابك فيه ذكريات حقيقية مع أخرى مخترعة، وشخصيات من الحياة مع شخصيات روائية، إلى حدّ انمحاء الحدود بين الفئتين واستحالة التمييز بينهما، وهذا النوع من الكتابة يتيح للروائية ولأمثالها من الكاتبات، التعبير عن الذات تحت ستار التخييل. فالقناع الروائي يرفع الكثير من حواجز الرقابة الذاتية، ويمنح المؤلفة الحرية التي يحجبها عنها المجتمع، ويسمح لها بالذهاب بعيداً، في استكشاف المسكوت عنه.

لقد جعلت هذه العلاقة الوثيقة التي تربط الرواية بالسيرة الذاتية، "ألان روب غرابيه" أحد أبرز ممثلي الرواية الفرنسية الحديثة القائمة 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 الحدائين، يقول عنها إن البيت الموصوف بدقة هو نفسه إلى حد ما ذلك البيت الذي سكنته في "فورد دو فرانس"، والرواية كلها تجربة حقيقية. لكني كنت الجار لا الزوج¹. 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 التقلبات 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 اللارواية" أو "الرواية

¹ - حوار مع ألان روب غرابيه، مجلة الكرمل، عدد 30، 1988، ص 11.

التي لم تعد رواية"، يقدم "ج. أس. فريزر" صورة كلبية" متهنكة 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. فبالإنسان 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".² 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 التخييل الذاتي.

1. التخييل الذاتي auto-fiction:

إن مقولة التخييل الذاتي التي جاء بها "دوبروفسكي"، ويركز فيها صاحبها على جانب أساسي، يتعلق بإضفاء التخييل على الذات في العمل الفني، أو بعبارة أخرى "سينكب على دراسة مختلف الأشكال والصيغ التلفضية والتداولية التي تسعف الكاتب على توسيع الهوية بينه

¹ - خلدون الشمعة، النقد والحرية، ص 79.

² - مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص 133.

وبين ذاته، والتعامل معها كما لو كانت طرفا مخالفا له¹. وفي هذه العملية الإبداعية، يخلق الكاتب لدى القارئ انطبعا يفضي إلى أن ما يحكيه لا يمت بأية صلة إلى ذاته.

ما زال التخييل الذاتي مفهوما مستعصيا ومجهولا 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 نذكرها فيما يلي محاولين التركيز أثناء ذلك على نصوص "فضيلة الفاروق"، لاكتشاف مدى تطابقها معها، وبالتالي مدى اقترابها أو ابتعادها عن هذا التصنيف الذي جاء به "دوبروفسكي"²:

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 كأني أنتى 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

¹ - محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 157.

² - م ن، ص 158.

"فضيلة الفاروق" الثلاثة، وهو ما حلناه من قبل في عنصر الميثاق المرجعي، أين وجدنا خلا في اسم العلم الدال على المؤلفة، على الرغم من تشابه أحداث الروايات مع بعضها، وتشابهها كلها مع الحياة الحقيقية للمؤلفة حد التطابق. وهذا ما يدخل روايات "فضيلة الفاروق" مرة أخرى في نطاق التخييل الذاتي.

ج- سمة شكلية: يعتمد التخييل 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 الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهن ... إلي أنا، لا شيء تغير سوى وسائل القمع انتهاك كرامة النساء"¹. 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 والجمل، 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؟ (...)"². هذا ما نقرأه في مطلع رواية "مزاج مراهقة". وربما تأثر الكاتبة هذه الاستهلاكات، لتجذب القارئ نحو مواصلة القراءة، وتدخله عالم الرواية دخولا جميلا.

د- سمة جنسية: ملاً التخييل الذاتي الخانة الفارغة من جدول "قريب لوجون"؛ 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 التخييل الذاتي وضبطه، وهي كالتالي³:

أ- المراسم الاسمية: حلل "كولونا" مختلف الألاعيب التي يلجأ إليها الكاتب نتيجة لضعفه. ومنها استعانهه بأسماء مستعارة، وبألقاب وكنى غير معروفة. وخير ما يجسد ذلك في روايات "فضيلة الفاروق" هو شخصية "يوسف عبد الجليل" التي تمثل كاتبا وصحفيًا معروفًا في كل الوطن العربي، هذا إضافة إلى مشاركته في الثورة التحريرية الجزائرية إلى جانب كبار رموزها أمثال "هواري بومدين" و"محمد بوضياف"؛ ولهذا نقول "الويزا" وهي تحدثنا عنه: "مدّ يده، صافحنا، ظلت لمسة يده مستقرة في يدي، دفؤه، رائحته، تاريخ يده التي صافحت

¹ - تاء الخجل، ص 11-12.

² - مزاج مراهقة، ص 5.

³ - محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 158 - 159.

الرؤساء والوزراء والشخصيات والفقراء، ولامست السلاح والورق والأميرات (...)¹. إلا أننا في الواقع لا نعثر على شخصية "يوسف عبد الجليل" الشهيرة، وهذا يعني أن الكاتبة قد استخدمت اسماً 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: تخييل القصة وتخييل 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 أوجه، 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 لأبطلها غير قسنطينة، قسنطينة مخادعة، وتتلذذ بالأم العشاق (...). كان يجب على "خالدي" أن تكون من "القالّة"، كان يجب ألا تكون مثقفة، أن تكون بسيطة في كل

¹ - مزاج مراهقة، ص 85.

تفاصيل حياتها كبساطة "القاله" (...) قابت الصفحة... وكتبت عن لقاء محتمل بينهما في ساحة "العقيد عميروش" لكنها دلفت هي وصديقتها إلى النفق الأرضي، فيما سارع هو الخطي نحو مديرية التربية والثقافة، كان صديقه في انتظاره (...) تعبت من نصي، هناك شيء في اللاوعي عندي يعبت بالعلاقة بين بطلي، هناك شيء ما يشبه سوء الطالع يلاحقهما معا. هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضا يلاحقني أنا، ويلاحق نصر الدين (لأصل). أيعقل أننا لم نعد نلتقي منذ 1988؟ نحن القاطنين في مدينة واحدة... لكن آريس لم تعد مدينتي، الماضي لم يعد مدينتي. نصر الدين اختار أن يبقى في الماضي، وأنا علمتني قسنطينة كيف أتشاك مع كل الأزمنة¹.

يظهر لنا جليا من خلال المقاطع السردية المذكورة تلك التداخلات المكثفة التي تموّه القراءة وتجعل القارئ يتوه في حلقات حلزونية تمنعه من اختراق مباشر لحثيات السرد وتدفعه إلى التأويل و الانفتاح 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، فتتمنى لو أنها اختارت مدينة "القاله" لأبطالها بدلا من "قسنطينة" 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 المتشابهة.

¹ - تاء الخجل، ص 88-89.

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 قسنطينة. لكنها تجد نفسها في مستشفى الأمراض العقلية بعد غيابية 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 عجائي" 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، وحولوا سكينتي المرضية إلى أيام صاحبة"¹. لكن القارئ الذي يرضخ لهذه الحقيقة الجديدة والغير منتظرة، سرعان ما تختلط عليه الأمور مرة أخرى، ويحтар لما يقرأ من أحداث تمزج بين المعقول واللامعقول، وذلك حينما تكتشف "باني" أنها أستاذة لكن الذاكرة 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 لتناديني أستاذة).
- أريد أن تدخلني معي إلى المكتبة، سأشتري كتابك لتوقعه لي ...

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 111.

- 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 (...) ¹. ففي هذا المقطع نعثر 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.

وأبعد من هذا كله، يجد القارئ نفسه أمام حبكة أكثر تعقيدا، وذلك حينما تقرأ "باني" الإهداء الذي كتبه على الصفحة الثانية من الكتاب: "فتحت الكتاب على الصفحة الأولى، كانت بيضاء، قلبت الصفحة، فإذا بإهداء رقيق في سطرين يزرع القشعريرة في جسدي: "أيها الفارس القادم إلي بكمنجه، شكرا لأنك أعطيت لجسدي ومشاعري اعتبارا. إليك: توفيق بسطانجي"². "توفيق بسطانجي" هو حبيب "باني" الذي تعرفت عليه في فرنسا وتركته هناك، فكيف له أن يظهر على صفحة كتابها مع العلم أنها في الحقيقة لم تزر فرنسا قط، وهو ما أخبره بها الطبيب: "الغريب أن جميعهم قطنوا لفترة في باريس، وأنت لم تزوري باريس ولا مرة"³. إلا أن هذه الحقيقة سرعان ما تقوض مرة أخرى، وهو ما سيؤكد المقطع الموالي من الرواية: "...) وقفت أمام رف الكتب أتأمل مؤلفاتي الأربعة، فإذا بشاب يسألني بتهذيب:

- سيدة "باني" هل لك أن توقعي لي الكتاب؟

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 135.

² - م ن، ص 136-137.

³ - م ن، ص 109.

كتبت الإهداء لمحمد، وسألته: كيف تتوقع محتوى الكتاب؟ فأجاب:

- لقد قرأته، لكنني أحببت أن آخذ نسخة موقعة منك. إنه كتاب جيد، مع أنك أسأت فهم الرجال كثيرا (...)
- هل تسمح أن أعتذر لك على الكتاب؟
- بالطبع لا، أريد إهداءً جميلاً، فقد اعتذرت ما فيه الكفاية في لقاءك مع طلبة الجامعة أمسية الإثنين الماضي.

كان يخط لي أوراقى هو أيضا دون أن يشعر، ولكنى أردت أن أتأكد أكثر فسألته:

- هل كنت حاضرا؟
 - طبعا (أجاب)، إنها فرصة ثمينة لمن أراد رؤيتك قبل عودتك إلى باريس¹.
- هنا تظهر المفارقة الكبرى التي تؤكد الحقيقة التي انتفتت من قبل، وهي زيارة "باني" لـ "باريس" ومكوئها فيها، وهو ما يتناقض مع ما أكده لها الطبيب من قبل. إضافة إلى ذلك، تتعجب "باني" من إلقاءها لمحاضرة على طلاب الجامعة منذ أسبوع أو أكثر، مع العلم أنها لم تخرج من غيبوبتها إلا منذ أيام معدودة، فاقدة لجزء كبير من ذاكرتها. وهذه الحركة تجعل القارئ يحتار في الأحداث، ويبعث بتأويلاته إلى أبعد مدى.

ومثل هذه الحالات المعقدة هي من يعتبرها "أمبرتو إيكو" قمة في الأدبية والفنية؛ 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 تسلّم مفاتيح دروبها بسهولة (النص المنقرو بلغة بارث)، وتلك هي حالة الغابة البسيطة التي

¹ - اكتشاف الشهوة، ص 138-139.

يشقها سبيل واحد يجمع أطرافها ويهدي الزائرين 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 أبدا¹. فالقراءة المتأنية تمنح صاحبها فرصة لفتح المنغلق وبسط المستعصي، وبالتالي إعطاء نكهة مختلفة للقراءة.

وفي كل هذا يبقى 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 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 تبني خارج الذات التي تستهلك النص وتستوعب دلالاته"². ف"أمبرتو إيكو" يدعو القارئ لأن يشارك المؤلف في مغامراته الحكائية؛ لأن هذا الأخير إنما يتوجه بتمويهاته أولا وأخيرا إلى القارئ الذي يتوجب عليه فعل التأويل. وفي حالة التخييل 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 ضمنيا إلى تبنيه أثناء عملية القراءة.

ولقد حدد "كولونا" مجموعة من الوظائف التي تبين كيف يتقدم الكاتب شيئا فشيئا، في التخلص من خوفه من الإفصاح عن ذاته وتمويهها كما يلي:

¹ - أمبرتو إيكو، 6 نزعات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص 10.

² - م ن، ص 11.

أ- **الوظائف المرجعية:** وإن انزاحت القصة عن الواقع فهي تحرص، بشكل من الأشكال، على دعم الجانب الحقيقي، وذلك سعياً إلى ضمان تأويل ملائم لمحتوياتها، وحفز القارئ على تصديقها كما لو كانت تجربة حقيقية. وهو ما بيّناه سابقاً في روايات "فضيلة الفاروق"، من خلال سرد أحداث تاريخية وسياسية حقيقية، بذكر الأماكن والتواريخ الدقيقة لها، إضافة إلى أسماء بعض الشخصيات السياسية والثورية المشهورة.

ب- **الوظائف الانعكاسية:** تحوي الرواية نصوصاً، تنفي أي تشابه ممكن بين المؤلف والقصة، الغرض منها هو خلق مسافة بين الكاتب والمحكي. إلا أننا لا نعثر على عبارات من هذا القبيل في روايات "فضيلة الفاروق"، بل بالعكس من ذلك فهي دائماً تؤكد على العلاقة الوثيقة بين المؤلف ومحكيه، كأن نقرأ في "تاء الخجل": " **Le romancier ne romance que sa vie**"¹. أو أن نقرأ في "مزاج مراهقة": "،،،) الأدب في النهاية ليس خلقاً، إنه عملية تفكيك وإعادة تركيب لا غير (...) "². مما يعني أن "خالدة" و"لويزا" تصرّان على البعد السير ذاتي داخل العمل الأدبي، وتلغيان المسافة بين المؤلف وعمله.

ج- **الوظائف التصويرية:** تعني "الصورة الروائية" صعوبة إيجاد مماثل حقيقي لصفات الشخصية الذهنية على مستوى الواقع، فهي مجرد تخييل. وما يقوم به الكاتب من محاولات لوصف ذاته والتحدث عن أفكاره وأسراره، لا يمكن أن يكون صحيحاً مائة بالمائة؛ مما يعني أن المسافة تبقى قائمة إلى حد معين بين السارد/الشخصية والمؤلف. ويمكن أن نستدل على ذلك في روايات "فضيلة الفاروق" بعدم تطرق البطلات/الساردات لا من بعيد ولا من قريب إلى والدهن الحقيقي ووالدهن بالتبني، علماً أنه قد تم تبني الكاتبة من طرف عمها. وفي رواية

¹ - تاء الخجل، ص 69.

² - مزاج مراهقة، ص 90.

"اكتشاف الشهوة"، تحدثنا "باني" عن مغامراتها الباريسية، مع أن الكاتبة قد اعترفت في لقاء تلفزيوني بعدم زيارتها لباريس يوماً.

نلاحظ من خلال ما سبق، توفر جميع عناصر التخييل الذاتي في روايات "فضيلة الفاروق" ما عدا ما نفيناه في الوظائف الانعكاسية؛ حيث أقررنا بغياب أي نص من الروايات الثلاثة قد يفيد بإبعاد المؤلفة عن نصوصها، وبالتالي التأكيد على البعد السير ذاتي فيها. مما يعني أن روايات "فضيلة الفاروق" تتناسب إلى حد كبير مع ما جاء به "دوبروفسكي" عن التخييل الذاتي. ولكن، هل يمكن إعطاء هذا الأخير سمة الجنس أدبي المكتمل؟

يرفض "قانسون كولونا" أن يعطي التخييل 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 التخييل، 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 اطرادات لممارسات خطابية"¹. وما دفع "كولونا" إلى استبعاد الطابع الجنسي عن التخييل الذاتي، هو عدم إحراره 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"². وهو ما ذهب إليه "جون ماري شيفر" حين قال: "إن الجنس ينتمي إلى حقل مقولات القراءة، وبينين نمطاً للقراءة"³. فالجنس الأدبي لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن الجمهور القارئ الذي يصادق عليه ويعترف بوجوده، وذلك عبر

¹ - محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 160.

² - م ن، ص ن.

³ - مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص 153.

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: "(...) فمن أين تأتي الأجناس؟ لا بد أن نقول ببساطة تامة، من أجناس أخرى. فالجنس الجديد على الدوام تحول لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة: تحول بعكس النظام، أو بعملية نقل أو تنسيق (...) فهذه منظومة في تحول 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 نجهل الحالات السابقة لعناصرها المكونة"¹. 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؟"². 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 التخييل الذاتي هو نتيجة عمليتي التطور والتنسيق اللتين تمتا على مستوى جنسي الرواية والسيرة الذاتية، فهو يملك، حسب وجهة نظر

¹ - سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ص 25، 24.

² - م ن، ص 25.

"تودوروف"، أن يحمل سمة الجنس الأدبي، خاصة وأنه قد أكد في مقام آخر أن العمل الأدبي الواحد بإمكانه أن يصنع القاعدة بفضل رواجه في المكتبات.

زيادة عن "تودوروف"، فإن "محمد الداوي" يعارض كولونا فيما طرحه، فهو يعتبر أن جنس التخييل الذاتي قابل للانفجار في أية لحظة، بما أنه يملك من الإمكانيات ما يؤهله لذلك: "من خلال الحجج التي قدمها "كولونا"، يتضح أنه يستند إلى خلفية "الجنس التاريخي"، ويستبعد خلفية "الجنس النظري". فهو يقصي الطابع الجنسي من التخييل الذاتي بسبب عدم الاعتراف المؤسساتي به في فترة زمنية محددة. ولم يتعامل مع التخييل الذاتي بوصفه جنسا نظريا، وأقفا قابلا للتحقق من خلال صفات نصية مشتركة قد تضرب جذورها في الممارسات الأدبية القديمة¹. من هنا تتجلى شرعية التخييل الذاتي في البروز واحتكار مكانة خاصة بين الأجناس الأدبية، ذلك أن هذا الكم من النصوص التي تؤلف وتنتشر بهذه الخصائص، من شأنه أن يخولها لارتداد صفة الجنس الأدبي المستقل.

من خلال ما سبق، يصبح من الصعب القول بتصنيف روايات "فضيلة الفاروق" ضمن "جنس التخييل الذاتي" وتحفظا، نقول أنها تنتمي إلى "شكل التخييل 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 نوضع فيه روايات "فضيلة الفاروق" لأن ذلك أصبح أمرا مفروغا منه. وإنما السؤال الأصح هو: ما هي الدوافع الحقيقية التي جعلت المرأة/الكاتبة، وأخص هنا "فضيلة الفاروق"، 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

¹ - محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 160.

التخييلي الذي تصرح به. ولهذا فنحن سنحاول أن نقرأ هذا الخطاب الذي تنتجه "فضيلة الفاروق"، لأن وراءه خطاباً آخر هو حقيقة الذات الأنثوية.

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

وقد استعارت الباحثة هذا المفهوم من التحليل النفسي الفرويدي، لتصوغ نظريتها الأساسية في "رواية الأصول وأصول الرواية" سنة 1972، منطلقاً 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 بتك 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 نبيلة¹. 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، مسقطاً بذلك مبادئ الرواية

¹ - عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2008، ص 216-217.

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 وذاك 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 وديتاتيره، 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، "فالكتابة 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 واقعا ومرجعيا، دون أن يتخلى عن التخيلي، وأن يسرد حياة مؤلفته دون أن يكون سير ذاتيا، وأن يكون رواية دون أن ينفصل 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 نيسج 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، وثورة على الأجناس الأدبية، إلى ثورة على الحياة ككل، أو ربما ثورة على الوجود.

¹ - حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص 32.

² - م ن، ص 35.

المبحث الثالث: لعبة الذاكرة:

إن اعتراف "فليب لوجون" بشرعية ما أسماه "بالفضاء السير ذاتي"، الذي لا يعدو أن يكون دعوة صريحة إلى قراءة الآثار الروائية لكاتب ما قراءة مرجعية، أي في ضوء سيرته الذاتية، جعلنا نلنفت إلى خاصية مهمة تتميز بها كل الأعمال السير ذاتية، خاصة منها النسائية، وهي السرد الاسترجاعي للأحداث، والدور الكبير الذي تلعبه الذاكرة في ذلك. ويمكن أن نستنتج ذلك بسهولة من خلال الحد الذي أقامه "فليب لوجون" للسرديات ذاتية: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة". نستنتج من هذا الحد نقطتين أساسيتين، هما:

- إن كاتب السيرة الذاتية لابد أن يركز على "حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته": فكلية تاريخ تشير إلى أن الكاتب لا بد أن يعتمد في المحكي، نظاما زمنيا مقاربا للحظات الأبرز في حياته.
- يتم محكي الحياة هذا، من منظور استعادي، بمعنى أن الأمر يتعلق بسرديات لاحق، يروي الماضي القريب والبعيد للمؤلف. وبهذا المعنى تصبح الذاكرة آلية ذات أهمية كبيرة في دفع عربة الزمن إلى الوراء.

هكذا، يصبح التعرض إلى مسألة الذاكرة أمرا لا مفر منه في دراسة المحكي النسائي الذي يعتمد أكثر ما يعتمد على الذاكرة من أجل الانطواء على الداخل الأنثوي والهروب من حاضر عنيف وموحش، ومن أجل استرجاع أحداث مضت كان لا بد من إلقاء الضوء عليها حتى يكتمل محكي الحياة؛ حيث يقول "فليب لوجون" في هذا السياق: "إن كتابة السيرة الذاتية، هي محاولة الإمساك بشخصية صاحبها في كليتها، وفي حركة موجزة وتركيبية للأنثا. وللتعرف على السيرة الذاتية، لابد من احتلال محكي الطفولة لمكانة دالة داخل المحكي، أو بصفة عامة،

التطرق إلى مرحلة النشأة في حياة الشخصية¹. فعودة المحكي إلى الطفولة كعالم أول تتطلق منه الكتابة عن الذات، هو من أهم ما يميز الكتابة النسوية. فكيف تكتب "فضيلة الفاروق" هذا العالم؟ وكيف تقدمه إلى القارئ؟

من هنا يبدو أن اتباع المحكي الذاتي للزمن الكرونولوجي، أمراً مستحيلاً، باعتبار أن التلاعبات الزمنية تغدو حتمية لا مفر منها لتحقيق الجمالية النصية، حيث "يعد الزمن بكل ما ينطوي عليه من إشكالات وتداخلات، إحدى الركائز الأساسية في خلق النص السير ذاتي. والماضي بوصفه البنية الزمنية الأساس في السيرة، يقدم الحوادث المطلوبة استناداً مجردة، وتقوم فعاليات التذكر (...) باستلام هذه الحوادث على شكل مادة أولية لا يصح نقلها كما هي في كيان فعل أدبي خلاق"². بل يتم تلقحها وتنقيتها بالزيادة أو النقصان، أو بتقديم آخرها وتأخير أولها، عن طريق المفارقات الزمنية.

تعتمد البطلة/الساردة في روايات "فضيلة الفاروق"، بشكل كبير على الذاكرة، حتى لا يكاد القارئ يميز بين الزمن الحاضر والزمن الماضي، فتعود الساردة إلى أيام الطفولة وأيام المراهقة التي تشتاق إليها كثيراً، لأنها تمثل لها السلام والسعادة "ذهبت أيام جدتي مع الشارع الذي أحب، مع المدينة التي أحب، مع الرتابة التي أحب، مع الحياة التي بدت حلوة مقارنة مع التي أعيشها اليوم"³. فالماضي البعيد يمثل الحياة الجميلة بالنسبة لـ "باني" لأنها أيام الطفولة حيث البراءة والنقاء ولا شيء غير ذلك، فمصيبة المرأة تبدأ ببروز علامات أنوثتها.

¹– Nadjiba REGAIEG, de l'autobiographie a la fiction, p 78.

²– نسيمة بن عباس، السيرة الذاتية النسوية (فاطمة أمنصور عمروش) أنموذجاً منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و19 نوفمبر 2006، ص 131.

³– اكتشاف الشهوة، ص 22.

ولقد تراوح أسلوب الساردة في استرجاعها للأحداث، بين التداخي الحر، الذي يعني أن مقاطع السرد الاسترجاعي تأتي بشكل عفوي¹، والتحليل الداخلي، بمعنى تلخيص السارد لحركة تفكير الشخصية ومشاعرها². حيث يتجسد الأول، في رواية "تاء الخجل"، أين تنتقل الساردة بين الماضي والحاضر بطريقة عفوية وسلسة: "يحط الحنين دفعة واحدة على غرفتي، فأجدني مسيجة بالماضي كله"³. أما في روايتي "اكتشاف الشهوة" و "مزاج مراهقة"، فإن الأسلوب الذي يطغى على الاسترجاع هو التحليل الداخلي: "(...) حتى وأنا هائمة في شوارع باريس ينتابني شعور غريب بأن أحدهما يتعقني ويراقبني (...) فبالنسبة لي، إلياس تنين خرافي بعشرة رؤوس، قد يطالني حتى وإن عدت إلى بطني أمي (...) كان في الرابعة عشرة حين رأني ذات يوم مع عصابة "أبناء الرحبة" عاد إلى البيت هائجا كثور مجنون، وأضرم النار في سريري (...)"⁴.

"لا أذكر تماما كيف بدأت الأمور ... ففي الغالب البدايات التي ننساها، ولا ننتبه لها كيف تمر، تحبك أقدارنا بشكل عجيب"⁵.

نلاحظ إذن، أن الانتقال في المقطعين الأخيرين لم يأت بشكل عفوي، وإنما ليعلل ويشرح شخصية أو حادثة سابقة؛ حيث جاء في المقطع الأول بفعل تحفيز الذاكرة عن طريق سلوكيات وانفعالات تصدر من شخصية "إلياس"، مما جعل الخوف يلاحق البطلة/الساردة ويجعلها تتخيله في كل مكان، لتفسح المجال للذاكرة لتطرح ما تم تخزينه فيها. أما في المقطع

¹ - نورة المري، البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، رسالة دكتوراه في الأدب الحديث، قسم الدراسات العليا، فرع الأدب، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2008، ص 59.

² - م ن، ص ن.

³ - تاء الخجل، ص 18.

⁴ - اكتشاف الشهوة، ص 14.

⁵ - مزاج مراهقة، ص 10.

الثاني، فإن "لويزا" في عملية عصر الذاكرة لتسترجع ما حدث، لأنها في مقام سرد للماضي، ولذا فلا بد للذاكرة أن تشتغل.

وبينما يأتي الزمن الماضي متناوبا مع الزمن الحاضر في روايتي "اكتشاف الشهوة" و"تاء الخجل"، نلاحظ في المقطع الأول من "تاء الخجل" سرعة كبيرة في التناوب بين هذين الزمنين، إلى درجة أننا نجد في الجملة الواحدة استرجاعا ثم عودة إلى الحاضر ثم يليه استرجاع آخر فعودة إلى الحاضر، مثلما نجد في المثال الموالي: "(...) فقد وجدني أمامك وأنا في تلك السن الباكرة، أواجه حبك الجارف بتناقضاتي ومشاعري المتقلبة. ولم أتغير إلى يومنا هذا، مازلت أحبك على طريقة البحر. كنت أسألك دائما: ماذا ستفعل لو حدث وانفصلنا؟"¹. نلاحظ في هذا المقطع، أن هناك استرجاع يليه زمن حاضر ثم يليه استرجاع ثان مباشرة، ومثل هذه الأمثلة نجدها بكثرة في المقطع الأول من الرواية، ثم تغييب في المقاطع الموالية. أما في رواية "مزاج مراهقة"، فإن السرد الاستعادي قد أخذ شكلا مغايرا، وهو أن الاسترجاع قد جاء في صورة مفارقة زمنية ضخمة، حيث بدأت من الصفحة العاشرة "لا أذكر بالضبط كيف بدأت الأمور (...)" إلى الصفحة الأخيرة، ورغم أن الساردة لم تحدد مداها أو سعتها بالضبط، إلا أننا من خلال القراءة نستنتج أنها قد بدأت من نجاحها في شهادة التعليم المتوسط إلى الدراسة الجامعية وبداية العمل الصحفي. فالرواية كلها عبارة عن هذا الاسترجاع الضخم إلى نهاية آخر صفحة منها. وهذا ما يؤكد أهمية الذاكرة في مثل هذا الأعمال الأدبية؛ حيث الاعتماد على الذاكرة يصبح مطلقا.

ولقد أشار "ألان روب غرييه" إلى أهمية الذاكرة في صياغة النص السردي، حيث يقول: "لماذا نحاول أن نعيد تشكيل الزمن الذي ينتمي إلى ساعات الحائط، في حكاية لا تهتم إلا بالزمن الإنساني، الذي لم يكن في يوم من الأيام، ذلك الزمن المتعاقب تعاقبا تاريخيا؟ أليس من

¹ - تاء الخجل، ص 23.

الأشد حكمة أن نفكر بذاكرتنا؟¹. وقبل غريبه بزمن طويل، طرح كيركغارد مشكلة الذاكرة في العمل الفني بقوله: "يمكن أن تعاش الحياة باتجاه الأمام، ولكنها لا تفهم إلا بالعودة إلى الوراء"². وبهذا يصبح الزمن التاريخي مجرد مادة خام لا بد من تحويلها لخلق النص الأدبي.

يلعب السرد الاسترجاعي (كما يسميه جرار جينات)، دوراً أساسياً في الكتابة النسوية، حيث يمثل جزءاً لا يتجزأ منها، فـ "هذا الرحيل داخل الذات تحسنه المرأة حيث تجبر ذاكرتها على طرح مخزونها، وهذا ما يعرف عند النقاد باسم "التداعي" الذي يغلب على دلالة الخطاب النسوي وسياقه، فيجعل حركة السرد ضمن الحركة الدائرية من الذات إلى الذات ومن الخارج إلى حميمية الداخل، وقد تهاجر بنا نحو الغياب، وهذه الحركة الدائرية تلغي الزمان والمكان، فتبدو حركية الرواية ضمن زمن سيكولوجي خاص، يعطي للغة قوة تعبيرية ومضامين مشحونة، كما أن الاتصال والانفصال بين الواقعي والتخييل يدفع بحركية السرد على ممارسة سطوتها وقوتها"³. كما تحيل بعض الدراسات والآراء كتابة المرأة عن طريق الذاكرة إلى الداخل "إنها كتابة الداخل، داخل الجسد، داخل البيت"⁴. وذلك يعود حسب بعض النقاد إلى تكوين المرأة البيولوجي. وتجعل الباحثة "جليلة طريطر"، العلاقة التي تربط بين عملية التذكر والمحكي الذاتي، علاقة جدلية لا يمكن أن تفك، حيث تقول: "إن العلاقة بين الزخم التذكيري وبنية الوعي أو الضمير الفردي، هي علاقة حميمة وعميقة، ولهذه الأسباب فإن الفعل التذكيري، وكل أنواع الذكريات التي يستردها المترجم لذاته، تعد خصائص ملازمة للكتابة السير ذاتية، لأنها ذات دلالة حميمة مباشرة، ولا أمل في بناء الهوية الشخصية بغض النظر عنها وإهمالها. تبعا لكل ذلك، فإن بنية الملفوظ السير ذاتي بنية تلازمية لا ينفصل فيها التفكير عن التذكر"⁵. وبهذا تصبح

¹ -خلدون الشمعة، النقد والحرية، ص 79.

² - م ن، ص 79.

³ - الأخصر بن السايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص 24.

⁴ - زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 103.

⁵ - جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 228.

الذاكرة محركاً أساسياً في تنظيم المحكي الذاتي النسائي، حيث تدفع بالسرد نحو الأمام، وتجعل القارئ يعيش في عالم مليء بالمغامرة فينتقل بين الماضي والحاضر في حركة دورانية مشحونة بالإثارة. والمرأة بطبيعتها الحساسة، تحسن التوغل داخل الجسد والنفس والذاكرة، لتقدم للقارئ صورة متكاملة عما كان في الماضي وما هو موجود في الحاضر وما يجب أن يكون في المستقبل، وهو ما يجعلنا نلاحظ أن المحكي الذاتي النسوي يهيمن عليه الحوار الداخلي، "فنلمس انشطار الذات المتكلمة إلى ذاتين، ذات محددة وفق شروط الهوية وما هو متعارف عليه، وذات متكلمة تخوض مشروع التغيير من خلال أسلوب التداويات واستحضار صور الماضي/الذاكرة، حين يصاب القارئ بالملل والانغلاق في لغة الهذيان والزمن الدائري"¹. وبهذا تصبح للذاكرة ولأسلوب الاسترجاع غرضاً آخر في النص الأدبي، وهو إخراج القارئ من حالة الملل التي يمكن أن تواجهه في حالة الحركة الأفقية للأحداث.

غير أن كتابة المرأة عن ذاتها، واسترجاعها لأحداث ماضية كانت فاعلة في حياتها ليست بتلك البساطة التي تبدو عليها؛ حيث أن الكتابة عن الذات، تستدعي إعادة استثمار حياة قد عيشت فيما مضى، وهذا يعني، معاودة التجربة التي مرت بها سابقاً. وبما أن حياة المرأة/الكاتبة كانت سلسلة من الأحزان والآلام الداخلية، فإن إعادة تدوينها لا يبدو أمراً هيناً على الإطلاق؛ لأن كتابة الذات هي معاناة جديدة، باعتبار أن المرأة/الكاتبة تعيد تخيل وتصور الأحداث كما حصلت في الماضي بصورة دقيقة أو مقاربة. وهنا يظهر عامل النسيان.

بما أن الكاتبة لا تستطيع استرجاع الأحداث الماضية كما حصلت تماماً في الماضي، وذلك بفعل ضعف الذاكرة، لأنه مهما كانت ذاكرة المرء قوية، فهو لا يستطيع أن يسترجع ذكرياته بدقائقتها وتفصيلها. "فهناك أمور تغيب تماماً عن الذاكرة، وتغشاها غشاوة النسيان (النسيان الطبيعي) (...) وهناك أمور يتقصد نسيانها وكتمانها (النسيان المتعمد)، ويمارس

¹ - الأخصر بن السابح، نص المرأة وعنفوان الكتابة، ص 26.

رقابته الطبيعية عليها، لأنها تمس كيانه الداخلي، وقد تؤذي غيره ممن شاطره قسطاً من حياته¹. ولهذا تلجأ المرأة/الكاتبة إلى عملية التخييل لسد فراغات الذاكرة حتى يكتمل المحكي وتتضح صورته. وعلى الرغم من أن روايات "فضيلة الفاروق" لا تظهر فيها تلك الإضافات علانية للقارئ، حيث أنها لم تستحضر لحظة ولادتها مثلاً، ولم تتحدث عن فئات عمرها الصغيرة جداً أين لا يمكن للذاكرة أن تخزن الأحداث، كما أنها لم تحاول التغلغل داخل نفسية أحد الشخصيات وتتعرف على خباياها من دون أن يطلعها هو عليها، إلا أن ذلك لا يعني غيابها المطلق عن النصوص الروائية، ولكن الساردة قد أدرجتها بشكل ضمني وذكي، حتى تضيف على محكيها أكبر قدر من المصادقية. وخير ما يمكن أن نمثل له في هذا المقام من روايات "فضيلة الفاروق"، هي مغامراتها الباريسية التي لا تعدو أن تكون مجرد خيال بما أن الكاتبة لم تزر "باريس" قط. كما أن "لويزا" بطلة "مزاج مراهقة" تعترف بوقوعها في قبضة النسيان، حيث تقول: "لا أذكر بالضبط كيف بدأت الأمور..."² فالنسيان يضل يلحق الإنسان مهما حاول أن يغلبه.

رغم الانتقادات التي يوجهها النقاد للروائيين بسبب هذه الإضافات التي يلقحون بها سيرهم الذاتية، إلى أن "جليلة طريطر" تستبعد فكرة أن يكون السارد في حالة كذب وهو يزيد على حياته الخاصة بعض الأحداث الخيالية فاستناداً إلى التحليل الأنطولوجي للذاكرة، تبين "جليلة طريطر" كيف أن ذاكرة الفرد تقوم بتعديل الذكريات المخزونة تبعاً للسياق والزمن، بزيادة بعض الأحداث التي لم تكن في الواقع، وإلغاء البعض الآخر، وذلك لضمان حيوية الذاكرة واستمراريتها. ولهذا تعتقد الباحثة، أن إضفاء الجانب التخيلي على الجانب الواقعي أمر لا بد منه حتى يكتمل عمل الذاكرة، فهذا يدخل ضمن ما يصطلح عليه بـ "الكذب بصدق". تقول: "إن الانتقاء الذي يمارسه المترجم لذاته، وهو يبني قصة حياته، لا يمكن أن ننظر إليه على أنه

¹ - محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، ص 178.

² - مزاج مراهقة، ص 10.

ضرب من التزييف العمدي أو المخادعة القصدية، لأنه يعبر بالدرجة الأولى عن آليات طبيعية أو تلقائية تمليها بنية الوعي الفردية، كذلك يعمل فعل الانتقاء الحداثي على إفراز المعنى السيرذاتي وإنضاجه، فبدون انتقاء وتأليف لا يمكن إنتاج هذا المعنى، أضف إلى ذلك أن الأحداث التي يعيشها المترجم لذاته ليست دالة بكل تفاصيلها، وإنما يكفي البعض من هذه التفاصيل للدلالة عليها خاصة وأن ما يحتفظ به هو عادة الأصلح، بناءً على مقولة البقاء للأصلح¹. فالباحثة تعتبر أن حياة المترجم لذاته يمكن أن تكتمل بالاعتماد على الخطوط العريضة منها، وليس بالتركيز على الجزئيات التي قد تضلل القارئ أكثر ما ترشده، وبالتالي فإن الإضافات التي تتم على هذا المستوى لا تعتبر عيباً في المترجم لذاته وإنما قد تساعد على كسر الرتابة عن المحكي. ويذهب "بياجي" Piaget إلى أن اكتمال الذاكرة الإنسانية، لا يتم إلا في فئات عمرية متقدمة من سن الطفولة، وذلك حوالي سن العاشرة، بعد أن يتدرب عقل الطفل على التفكير الموضوعي بالاحتكاك بالمدرسة والبيئة². وعليه فإن هذه الحقائق العلمية هي التي تفسر لنا الصعوبات التي يواجهها المترجمون لذواتهم في استعادة ذكريات طفولتهم، فقلما يوففون في استرجاع مشاهد واضحة ودقيقة، "والاغلب أن المعاناة في التذكر والجهد الكبير المبذول لأجل استجلاء رؤى الطفولة، لا يولدان سوى صورة غائمة ممزقة أطرافها، أو نتفا لا تكاد تشفي الغليل، لعل أغلبها باق بفعل ما رسخه الكبار في أنفس صغارهم من روايات وحوادث تتصل بعهود الصبا الغائمة، فلا شيء في هذه الفترة يضمن عدم اختلاط الذكريات وهي جزء من الذاكرة الفعالة المؤثرة في تاريخ الشخصية"³. ولعل صعوبة استحضار ذكريات الماضي في المحكي الذاتي هو تبيينه الساردة/البطلة في رواية مزاج مراهقة، من خلال قولها: "لا أذكر بالضبط كيف بدأت الأمور ... ففي الغالب البدايات التي ننساها لا ننتبه لها كيف تمر،

¹ - جلييلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 228.

² - م ن، ص 229.

³ - م ن، ص 229-230.

تحبك أقدارنا بشكل عجيب ! إنها الكواليس التي تختفي وراء ستائر واقعا كيفما كان¹. تظهر الصعوبة التي تجدها "لويزا" في استرجاع ذكرياتها الماضية، بفعل اختلاط الواقع مع الخيال، وبفعل تراكمات الزمن، مما يجعلها قد تلجأ إلى التخييل لسد الفراغات.

إن موضوع النسيان هو في السيرة الذاتية قضية طالما توقف عندها النقاد، وأغلبه متعلق بالنسيان الطفولي الذي تتحكم فيه كما ذكرنا، عوامل بيولوجية وفكرية، ولكنه يفسر بالإضافة إلى ذلك "باتساع الهوة بين عالم طفولة والبلوغ، فالتطور العمري الذي يحققه الإنسان من شأنه أن يبرز ذلك التباعد بين التركيبين الذهنية والنفسانية في طفولة والبلوغ؛ بحيث تتلاشى الكثير من قيم الطفولة، وتتلاشى معها الذكريات المصاحبة لها، بناء على ما ذكرنا من أن الذاكرة هي دائما حيوية ومقيدة بتطور الوعي الفردي أو تاريخ الشخصية.

غير أن قضية النسيان في المحكي النسائي، وتعالق المستوى التخيلي مع المستوى المرجعي، لا يعود سببه الوحيد إلى النسيان البيولوجي الطبيعي، وإنما تنقصد الساردة مسح بعض المشاهد من حياتها حتى تموه عليها وتخفيها عن القارئ بنية مقصودة، "فالكذب والمرواغة والنسيان وأساليب الانزلاق والدوران اللغوي، كل ذلك يدخل في حقيقة النصوص السير ذاتية النسائية"². ويتعلق ذلك بالوضعية الاجتماعية التي تعيشها المرأة بالدرجة الأولى، حيث يصعب عليها الكشف على بعض الحقائق المتعلقة بحياتها الشخصية، خوفا من الآخر، كما يتعلق الأمر بمسألة أخرى لا تقل أهمية عن الأولى، وهي أن هناك فكرة أساسية كما يرى "فيليب لوجون"، ترى أن الحقيقة تتعارض مع الجمال. ولعل هذه الثنائية التي تتراوح بين خطاب الحقيقة وخطاب الجمال هي ما جعل العديد من المبدعات يعملن على نزع السيرة الذاتية من الأشكال التقليدية للسرد والتوثيق، وأن يمررن إلى إملاء أشكال جديدة تمنح أهمية كبرى

¹ - مزاج مراهقة، ص 10.

² - لطيفة لبصير، السيرة الذاتية النسائية، ص 2.

للغة. فالسرد بالنسبة للمرأة/الكاتبة لا يبلغ فقط، وليس في نيته التبليغ، بل يضيف الخلق والتخييل.

وبهذا الشكل تصبح الرواية النسائية (وروايات فضيلة الفاروق أنموذجاً لها)، تدور في متاهة من الثنائيات المتعددة التي لا تكاد تنتهي. فمن ثنائية الذكورة والأنوثة التي أدت بالمرأة إلى خلق جنس ثالث لا هو برجل ولا امرأة، إلى ثنائية الماضي والحاضر التي تغطي على سردها لذاتها، إلى ثنائية الواقع والخيال أين تموه صورتها عن القارئ، وتضع حداً بين الحقيقة والكذب، وبين القبح والجمال، إلى ثنائية الرواية والسيرة الذاتية، التي أنتجت جنساً آخر لا هو بالأول ولا بالثاني، فأصبحت في مستوى التخييل الذاتي الذي ينهل خصائص من الجنسين ويترك أخرى منهما معاً. لتتجلى في الأخير هذه السلوكيات اللاواعية في المرأة/الكاتبة التي بنت حياتها وإبداعها على مجموعة من الثنائيات المتناقضة، هي في الحقيقة من صنع المجتمع الذي وجدت نفسها تحتل فيه مساحة على الهامش ضمن ثنائية كبرى أسسها الرجل/المركز.

خاتمة

لقد أفضت بنا الدراسة التي أردنا من خلالها تبيان الركائز والخصائص التي تغلف الكتابة النسائية بطابع أنثوي، وتجعل منها أدبا فاعلا في الحياة الإنسانية، عن طريق مناقشة الأخطاء السائدة، ومحاولة تصحيح مسارها عن طريق التشريح والنقد. ولا نشير هنا إلى قضية الالتزام في الأدب التي تدعو إلى أن يكون هدف الأدب الرئيس، هو تقديم المعرفة للإنسان، ومعالجة قضايا الملحة، بل يشير إلى أن المرأة/الكاتبة هي ذلك الإنسان الذي يتأثر بالواقع، ويتفاعل معه، لينقل للقارئ معاناته وأسئلته وقلقه من العالم المحيط.

لقد كشفت الدراسة عن وجود تقنيات سردية تميز الكتابة النسوية في نصوص "فضيلة الفاروق"، تبين مدى الإضافة التي أرسنها هذه الكتابة على النصوص السردية الروائية.

انتهى بنا البحث في "الفصل الأول" إلى أن الكاتبة اختارت أن تكون نصوصها خطابات موجهة إلى المجتمع، عن طريق فضح سلوكياته المجحفة في حق المرأة، فالكاتبة تطلق صرخة احتجاج تعلن فيها ما بلغته حالة المرأة من تدني، وقد هدرت كرامتها وسلبت حقوقها. ولذا نجد بطلاتها يسبحن عكس التيار؛ فيثرن ويخضن معارك كثيرة مع الأسرة ومع المجتمع ومع أنفسهم، ويعارضن كثيرا من عادات وتقاليد بيئتهن.

أكدت الكاتبة من خلال نصوصها، على أن ظاهرة المفاضلة بين الرجل والمرأة في المجتمع، لا تتعلق بحتمية بيولوجية، وإنما هي نتيجة ترسبات ثقافية واجتماعية، توارثتها الأجيال وثبتتها الخطابات المختلفة، حتى كادت تصبح حقيقة طبيعية تؤمن بها حتى النساء. فمعركة المرأة عبر العصور لم تكن مع الرجل، بقدر ما كانت مع أفكار حاولت أن تحاربها وأن تثبت عدم صلاحيتها.

تعتبر روايات "فضيلة الفاروق" ذات بعد مرجعي اجتماعي وثقافي؛ إذ أنها تسقط واقعا معيشا في المجتمع كما هو، دون أن تحاول افتراض عالم مثالي تعيش فيه المرأة.

تتشترك روايات الكاتبة الثلاث في طرح سؤال الذات، إلا أنها ذات لا تقوم بنقل حالة فردية في المجتمع، وإنما هي تعبر ذلك الجسر من أجل تخليص جماعتها من السلطة المزيفة، فنجد البطلة في النص تلخيصاً للأنثى في المجتمع الشرقي، بكل ما يحيط بها من أعراف وتقاليد حاصرتها وحاصرت وظيفتها الحياتية في جانب ضيق محدود، لذلك كان تمرد البطلة داخل نصوص "فضيلة الفاروق" انتقاماً لملايين النساء المعذبات عبر القرون، أو انتقاماً لملايين النساء المخدوعات بالسلطة الذكورية المتعالية، فبالتالي هي لا تبحث عن خلاصها الفردي وإنما هي أشبه بمن يقود حركة تبصرة غيرها من النساء بحقوقهن وأدوارهن في الحياة والأخذ بأيديهن إلى الطريق من جديد. فالحديث عن سؤال الذات عند الروائية، هو حديث عن سؤال الوجود والحياة في معناه الواسع؛ حيث انطلقت معالجة الذات من الأنا الفردية لتكشف الخلل العام في بعده الحضاري.

ويمكن القول - في السياق ذاته - أن روايات "فضيلة الفاروق" تكمن أهميتها، ليس في طرح سؤال الذات، بقدر ما تكمن أهميتها الإبداعية وجماليتها الفنية في إعلان ضمير المرأة، باعتبارها ممتلئة لزام السرد والفعل معاً، بعد أن حضرت موضوعاً في النصوص الإبداعية والفنية. وبالنظر إلى زمن تأليفها، نستطيع أن نفترض بأن إبراز المرأة في هذه المرحلة التاريخية، كان الهدف منه التحسيس بزمن المرأة الحديث، والذي من خلاله تصير ضميراً فاعلاً.

التركيز على الأبعاد الجوانية على حساب الأبعاد الخارجية للشخصيات، وهي الخاصية التي ميزت روايات "فضيلة الفاروق"، ذلك أن السمات النفسية والفكرية والخلقية، هي من تسمح بإظهار الحالة التي تعاني منها المرأة في كنف المجتمع البطريركي، كما أن تغييب البطاقة الدلالية الخارجية، يدخل ضمن تأكيد وتجسيد مشروع تغييب المرأة ككيان، ولكن في صورة فنية.

توصلنا في "الفصل الثاني" إلى أن الروايات الثلاثة تتبني على صراع غير متكافئ القوى بين قطبي الذكورة والأنوثة؛ حيث تحضر الشخصية البطلة كفاعل فردي في مواجهة الفاعل الجماعي الذي يمثله الرجل بكل ما يحمله من ثقل التقاليد والأعراف، وهكذا تخوض البطلة معركتها الخاسرة في طريق التحرر، ثم سرعان ما تعود إلى نقطة البداية، بعد أن تدرك أنه لا مناص من محاربة جيل تأسس على تراكمات قديمة قدم التاريخ والحضارات، وأن التغيير لا يمكن أن يحدثه فرد لوحده، بل بتضافر الجهود التي لا بد أن تتأسس أولاً عن طريق الوعي.

خاصية "التدميرية والبنائية"؛ حيث تناولت الكاتبة هذه الثنائية في أكثر من موضع، إذ قامت في البداية بتدمير أنوثة البطلات، حتى وصل بهن الأمر إلى درجة أشبه بالمريض النفسي الذي لا يعرف نفسه، وكأنه قد أصيب بانفصام في الشخصية، فتبدو البطلة في نفسية محطمة وهي تستنكر واقعها وحقيقتها كأنثى، فتشرع في تدمير كل العلامات التي تحيل إلى ذلك، وتحرم على نفسها أي علاقة مع أي رجل. ليأتي في النهاية التصالح مع النفس، ضمن عملية بناء، فترتدي البطلة لباس الأنوثة من جديد، وتعود إلى طبيعتها، وإلى أحضان الرجل.

تمتاز كتابة "فضيلة الفاروق" بتوظيف الجسد الأنثوي باعتباره الوجود المادي للمرأة، ولقد ارتبط الحديث عن الجسد برصد الآثار النفسية التي يعكسها هذا الأخير على نفسية البطلة إيجاباً أو سلباً، فلا يهتم السرد بذكر تفاصيل شكلية جوفاء لا علاقة لها بالفكرة الرئيسية، وإنما تم تركيز الكاتبة على أثر الجسم الخارجي على نفسية البطلة.

كان التركيز في بداية الروايات على الحالة النفسية المدمرة للبطلة والأثر السلبي الذي يلتصق بالجسد البيولوجي، وبخاصة في المراحل العمرية الحساسة التي تحدث تغييرات في حياة الأنثى. ثم ينتقل السرد إلى الوجه الآخر للجسد، الذي يصبح سلاح البطلة لمواجهة الآخر/الرجل، ووسيلة للمتعة واللذة الجنسية.

غير أن تناول الكاتبة تيمتا الجسد والجنس، لم يأت لغرض تشهيري أو إباحي، كما نجد في بعض المتون الروائية النسائية، ولكن الغرض من توظيف هذه الموضوعات قد استدعته الضرورة في مجتمع تفتت فيه الآفات الاجتماعية كالاغتصاب والخيانة الزوجية والحجز على حقوق المرأة الطبيعية.

نجد في روايات "فضيلة الفاروق" أن البطلة هي دائما شخصية مثقفة متمهن الكتابة إلى جانب الصحافة (في تاء الخجل ومزاج مراهقة)، الأمر الذي أهلها على الوقوف في وجه المجتمع والتمرد على أعرافه. وبذلك يتبين الدور الكبير الذي تلعبه الكتابة في تحرير المرأة؛ فالكتابة عند الروائية تفهم باعتبارها واجهة تحريرية من التصورات السائدة، وينظر إليها على أساس أنها مظهر من مظاهر التحرر من سلطة الأحكام الموروثة، كما أنه ملمح من ملامح مساعلة الذاكرة الجماعية.

وفي "الفصل الثاني" عمدنا إلى تتبع الآليات السيرداتية التي تنطوي عليها النصوص الروائية عند "فضيلة الفاروق"، فتوصلنا إلى ما يلي:

لقد عمدت كل نصوص "فضيلة الفاروق" إلى هدم حدود الرواية واختراق الحدود السير ذاتية؛ حيث لجأت الروائية إلى التخفي تحت قناع الساردة والشخصية البطلة، لتخلق مسافة بينها وبين النص السردي، إلا أنها تركت بعض المؤشرات التي تسوق القارئ إلى فك الميثاق الروائي وإدخال النصوص ضمن ميثاق استيهامي يتيح القراءة الأوتوبيوغرافية للروايات.

من هنا، يتأكد دور القارئ في تحليل النص بوصفه عنصرا فعالا ومشاركا في إنتاج النص، وفي إضفاء المعنى عليه، في إطار الدعوة الضمنية التي يوجهها إليه الكاتب.

خرق النظام الزمني بواسطة المفارقات (الاسترجاعات)، مما جعل أسلوب الروائية يميل إلى النداعي الحر؛ حيث لم تلتزم الكاتبة بالتسلسل الزمني المنطقي للأحداث، فجعلت السرد

يتحرر من القيود الزمنية بالتردد بين الماضي والحاضر، ولا شك أن هذا أقرب إلى الواقعية؛ إذ أن الأحداث في عقل الإنسان لا تمشي بشكل متسلسل، وهذا يشبه ما يعرف "بالمونتاج الزمني"؛ حيث يظل الشخص ثابتا في المكان في حين يتحرك وعيه يجول في الزمان.

تتبنى روايات "فضيلة الفاروق" على مجموعة من الثنائيات التي يتأطر من خلالها السرد الروائي، وهي: (الذكورة - الأنوثة، الماضي - الحاضر، الواقع - الخيال، الرواية - السيرة الذاتية، السجن - الحرية، القوة - الضعف ...) وهو ما يخلق نوعا من الدوران داخل النص الإبداعي.

إن ثورة الكاتبة على الأجناس الأدبية (التي هي من وضع الرجل) ، تبدو انعكاسا لا واعيا لثورتها على كل ما يمكن أن يقيد حريتها ورغبتها في الانفلات من كل قانون رجالي من شأنه أن يوضعها في إطار هو من اختاره وفرضه عليها، وبالتالي يرجع جوهر ثورتها على الأدب، إلى ثورتها على التمييز بينها وبين الرجل، وثورتها على الحياة التي لم تنصفها، وعلى المجتمع والماضي والحاضر، وقد تتعدد المسألة أكثر لنصبح أمام ثورة على الوجود.

إن الإطار الذي تعاملت من خلاله هذه المقاربة ، لا نرغب من خلاله وضع كتابة المرأة ضمن شرط نظري محدد، يغلق باب الجدل والسؤال، وإنما نريد، انطلاقا من إيماننا بحيوية المعرفة ومرونة حدودها، وتجدد الأدوات النقدية التي تساعد على القراءة، أن يعتبر ما ذهبنا إليه بداية لأسئلة متعددة حول علاقة المرأة بالكتابة، فمهما كانت الدراسة النصية عميقة، إلا أن النص لا يمنح للقارئ المعنى كله، وهذا ما يجعل النص حيا ومستمرًا.

وختامًا، أتمنى أن أكون قد لامست بعض النقاط التي يجب إثارتها في الدراسة، فهذا ما أنشده وأبتغيه. وإن كان الأمر غير ذلك، فحسبي أنني اجتهدت وحاولت أن أصيب، وإن لم أصب فلي أجر الاجتهاد.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. فضيلة الفاروق،
- اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، 2005.
- تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، أبريل 2003.
- مزاج مرهقة، دار الفرابي، ط3، بيروت، 2009.

المراجع:

• باللغة العربية:

1. أحمد فرحات، أصوات ثقافية من المغرب العربي، الجزائر، حوار مع الكاتب عبد الحميد بن هدوقة، الدار العالمية بيروت، 1984.
2. أحمد فرثوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "العبة النسيان"، ط1، 1996.
3. أوزولا لاشوي: أصل الفروق بين الجنسين، تر: ياسين بوعلي، دار الحوار، ط2، اللانقية، 1995.
4. أمبرتو إيكو، 6 نزعات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.
5. بوشوشة بن جمعة،
- اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة، ط1، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999.
- الرواية النسائية التونسية، ط1، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، 2009.

6. جاك لاكان، الخيالي والرمزي، إشراف: مصطفى المسناوي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.
7. جانيت تود، دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي، تر: ريهام إبراهيم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.
8. جلييلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، ج1 و ج2، مركز النشر الجامعي، تونس 2004.
9. جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، ط1، 1978، ص 11.
10. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ط1، شركة النشر والتوزيع-المدارس-، الدار البيضاء، 2004.
11. حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.
12. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
13. حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي، دار الشقيقات، القاهرة، ط1.
14. محمد الداوي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2007.
15. محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006.
16. مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، ط1، كتاب النادي الثقافي بجدة، جدة، 1994.
17. مجموعة من المؤلفين، كوجيتو الجسد، إشراف: جمال مفرج، دراسات في فلسفة ميرلوبونتي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

18. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.
19. مي زيادة، المؤلفات الكاملة، جمع وتحقيق: سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، بيروت، 1982.
20. نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1982.
21. نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2011.
22. نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء.
23. ستيوران سيم، بورين فان لرون: النظرية النقدية، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005.
24. سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
25. سعيد بنكراد،
- السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2001.
- مدخل إلى السيميائيات السردية، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر.
26. سوزان مولر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
27. عائدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.
28. عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1980.

29. عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.
30. عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينات من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
31. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ط3، منشورات سرود، الدار البيضاء، 2009.
32. عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، ط1، مكناس، يونيو 2011.
33. عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، دار العودة، ط1، بيروت، 1980.
34. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2008.
35. فليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
36. فليب هامون،
- سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، 1990.
- في الوصفي، تر: سعاد التريكي، بيت الحكمة، قرطاج، 2003.
37. فاطمة المرنيسي، الجنس كهندسة اجتماعية، المركز الثقافي العربي ونشر الفنك، ط3، الدار البيضاء، 2001.
38. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000.
39. خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977.

40. الخمار العلمي، في الهوية والسلطة، منشورات ما بعد الحداثة، ط1، فاس.
41. غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان، بيروت، 1981.
42. رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، سوريا، 2001.
43. رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996.

الرسائل الجامعية:

1. كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، قسم اللغة والأدب العربي، 2009-2010.
2. لطيفة لبصير، السيرة الذاتية النسائية، تحليل نماذج، ملخص أطروحة دولة في الآداب، المغرب، سبتمبر 2006.
3. نبيلة زويش، الشخصية بين النظرية والتطبيق "اللاز" و "العشق والموت في الزمن الحراشي" للطاهر وطار أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، قسم اللغة والأدب العربي، 2011-2012 .
4. نورة المري، البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، رسالة دكتوراه في الأدب الحديث، قسم الدراسات العليا، فرع الأدب، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2008.
5. سامر صدقي محمد موسى، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة نقدية تحليلية، مذكرة ماجستير، جامعة نابلس، كلية الدراسات العليا.

المجلات والدوريات:

1. الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و19 نوفمبر 2006.
2. جورج طرايشي، الاستلاب في الرواية النسائية العربية، مجلة الآداب، العدد الثالث، مارس، 1993.
3. جميل حمداوي، إشكالية الجنس الأدبي، مجلة: الورشة للحقيقة والأوجه الغالبة، 2006/08/29.
4. زهور كرام، الكتابة النسائية المغربية، أفق مفتوح على التنوع، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و19 نوفمبر 2006.
5. حوار مع ألان روب غرييه، مجلة الكرمل، عدد 30، 1988.
6. محمد حيرش بغداد، الكتابة النسوية وهاجس التحرر من سلطة الماضي وسلطة الرجل عند آسيا جبار، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و19 نوفمبر 2006.
7. مجموعة من البحوثات، مجلة خاصة تصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات (عدد خاص بالمرأة والكتابة)، العدد الثاني، شركة الطبع والنشر اللبنانية، 1995.
8. نسيم بن عباس، السيرة الذاتية النسوية (فاطمة أمنصور عمروش) أنموذجاً منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و19 نوفمبر 2006.
9. سلوى بكر، مجلة الحكمة، العدد 3، شتاء 1993.

10. عبد القادر بودومة، تفكيك حجاب اللغة: مقارنة فينومينولوجية لنص آسيا جبار -الأصوات التي تأسرنى- منشورات المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التلقى، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و 19 نوفمبر 2006.

11. العربي بن جلول، إشكالية التجنيس الروائي عند باختين، ، مجلة العلم، 2012/09/16.

12. فاطمة المرنيسي، واقع المرأة العربية، مجلة الوحدة، العدد 9، جوان 1985.

13. خيرى دومة، رواية السيرة الذاتية الجديدة، قراءة في بعض روايات البنات، مجلة نزوى، العدد 36، 2009/07/27.

• باللغة الأجنبية:

1. Didier Anzieu, Les traces du corps dans l'écriture, une étude psychanalytique du texte narratif, Psyvhanalyse et langage, du corps a la parole, Bordas, Paris, 1998
1. Gérard Genette, Seuils, Ed de Seuil, Paris, février, 1987.
2. Mouloud Feraoun: Le fils du pauvre, edition du Seuil, Paris, 1954.
3. Muraco, Luisa, et groupe <Diotima> La difference des sexes, encyclopédie philosophique universelle (l'univers philosophiaue), 3^{ème} édition, PUF, 1997.
4. Najiba Regaieg, De l'autobiographie à la fiction ou le JE(U) de l'écriture dqns l'œuvre d'Assia Djebbar, Med Ali Edition, 1^{er} tirage, Sfax, 2004 .
5. Philippe HAMON, Le personnel du roman, Lsystème des personnages dans les rayons Maquart d'Emile Zola, Edition, librairie Droz S.A, Genève, 1988.
6. Tzevitan TODOROV, Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1971.

المجلات والدوريات:

1. Natacha Allet et Laurent Jenny, methodes et problémes, l'autobiographie, Edition: Ambroise Barras, Dpt de Français moderne – Université de Genève, 2005.

المواقع الإلكترونية:

1. المرأة بين سيطرة الآخر وإثبات الذات،
http://www.labreception.net/doc_pdf/seminaire_ecriture_feme_Machqouq%20Haniya.pdf 07/06/2012. 16h22 .
2. فاطمة كدو، الخطاب النسوي في الأدب والنقد،
http://www.uop.edu.jo/download/Research/members/42_440_%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B3.pdf, 20 /09/2012. 21h54 .
3. فضيلة الفاروق ليورونيوز نت،
<http://arabic.euronews.com/2011/09/19/fadela-alfarouk-literature-algeria-womens-rights,16/11/2012.19h06> .
4. الروائية مهى حسن تحاور فضيلة الفاروق،
<http://fadhilaelfarouk.com/elfarouk/?p=417> 20/12/2012. 14h37.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

05.....	مقدمة
13.....	مدخل
28.....	<u>الفصل الأول: المجتمع الذكوري وخطاب التغيب والمواجهة</u>
31.....	<u>المبحث الأول: هيمنة الأنساق الثقافية</u>
32.....	1. الوصف بالدونية
51.....	2. التقيد والمنع
56.....	3. الاغتصاب الجسدي والعاطفي
77.....	<u>المبحث الثاني: خطاب مواجهة الأنساق</u>
77.....	1. رفض الأنوثة
93.....	2. التحرر الجسدي/الجنسي
111.....	3. ممارسة الكتابة
142.....	<u>الفصل الثاني: السرد النسوي بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي</u>
146.....	<u>المبحث الأول: موانيق الكتابة</u>
146.....	1. الميثاق السيرذاتي
150.....	• الاسم المستعار
156.....	2. الميثاق المرجعي
160.....	3. الميثاق الروائي

163.....	4. الميثاق الاستيهامي
166.....	<u>المبحث الثاني</u> : إشكالية التجنيس بين الرواية والسيرة الذاتية
175.....	1. التخييل الذاتي
192.....	<u>المبحث الثالث</u> : لعبة الذاكرة
203.....	خاتمة
209.....	قائمة المصادر والمراجع
218.....	فهرس المحتويات