متوالية الآلام في السرد الذاتي النسائي
The suffering progression
In Women self-narration

د. إيهاب النجدي
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية
الجامعة العربية المفتوحة - الكويت

متوالية الآلام في السرد الذاتي النسائي

الملخص:

يعالج هذا البحث نصوصا بارزة في فن السيرة الذاتية النسائية، بوصفه رافدا خصبا من روافد التجديد في الأدب العربي الحديث، ويرصد حركة السرد الذاتي في تطوره من البوح إلى الاعتراف، ذلك المجرى الدقيق في فضاء السيرة الذاتية، حيث تفضي الساردة بجوانب خفية من حياتها، وتبين الغامض من علاقتها بالآخرين، معتمدة في ذلك على ميثاق سير ذاتي، وعلى تقنيات سردية تحقق فرادة - بدرجة ما- للسيرة النسائية.

وعلى أساس من التباين الحاصل بين سير الكتّاب من الرجال، وسير الكاتبات من النساء، جنحت سير نسائية إلى التعبير عن الألم مكونا رئيسا من مكونات السرد السيري، وتشعبت صنوف الألم: الفقد والموت، والقيود الاجتماعية، والمرض، ومصادرة حرية الإبداع، كما أسهم هذا الإحساس في تكوين الباعث المشترك، وفي اختيار عناصر الخطاب.

وفي ضوء مقولات النظرية السردية، امتدت قراءة البحث التحليلية إلى نماذج دالة من الكتابة الذاتية النسائية، لدى عائشة عبد الرحمن في سيرتها "على الجسر" ١٩٦٧، وفدوى طوقان في سيرتها "رحلة جبلية .. رحلة صعبة" ١٩٩٣، وليلى العثمان في كتابها "بلا قيود .. دعوني أتكلم" ١٩٩٩، ورضوى عاشور في سيرتها "أثقل من رضوى" ٢٠١٣.

الكلمات المفتاحية:

الألم - السرد الذاتي - السيرة النسائية - آليات سردية – الاعتراف

The suffering progression In Women self-narration

This research treats famous contexts in Women Self-narration, and monitors the self-narration in its developing phases from revealing to confession, there, the self-narrator reveals some of her secret life sides and clear the mysterious sides of her relations with others relying on the announced Autobiographical convention, on various narrative techniques as well.

On the basic of the contrast between male writers on one side, and female writers on the other side. Some of women narration inclined to express on the suffering as a main component of self-narration. The sufferance has split up into varieties such as: the loss, the death, the social restrictions, the sickness and the creativity freedom confiscation.

According to the narration theory, the reading of the analytic research has expanded to different women self-narration types of Aisha Abdul Rahman, Fadwa Tawqan, Laila Al-Othman and Radwa Ashoor.

متوالية الآلام في السرد الذاتي النسائي

في السير النسائية:

إذا كانت الكتابة الأدبية -في مظهرها العام - تتجه إلى وجهتين موضوعية، وذاتية؛ فإن كتابة الذات وسردها لا تنحصر في فن السيرة الذاتية، وإنما تتوزع على أشكال متنوعة، تختلف درجة قربها من فعل السرد بمعناه القريب وهو تحويل الموقف إلى لغة حكاية، أو بمعناه الفني وهو الحكاية وقد صارت قصة ذات مكونات، وعناصر خطاب، ومن هذه الأشكال:

الرسائل، ومثالها: رسائل نازك الملائكة (إلى الأديب عيسى الناعوري، ت. ١٩٨٥)، صدر ٢٠٠٢.

المذكرات، ومثالها: مذكرات هدى شعراوي، صدر ١٩٨١- مذكراتي في سجن النساء لنوال السعداوي، صدر ١٩٨٤.

الحوارات، ومثالها: القبيلة تستجوب القتيلة لغادة السمان، صدر ١٩٨١.

اليوميات، ومثالها: يوميات فتاة لمي زيادة، جريدة المحروسة ١٩١٤ - ١٩١٥.

المقالات، ومثالها: بلا قيود دعوني أتكلم لليلى العثمان، صدر ١٩٩٩.

بالإضافة إلى ذلك، هناك قصيدة السيرة الذاتية، وهي مبثوثة في دواوين المعاصرات من الشواعر، ورواية السيرة الذاتية، وإن طافت شكوك - مُقدّرة - حول مدى تمثيل هذين الشكلين للعلامات الصريحة للميثاق الأتوبيوغرافي Autobigraphie ويقصد به الميثاق السير ذاتي[١]، وهي علامات لازمة لإدراج الكتابة في أفق السرد الذاتي الحقيقي، وليس السرد التخييلي.

من البيّن، أن الأمثلة السابقة سيقت من عالم الكتابة النسائية، للاتساق مع توجه الدراسة ومحتواها؛ وتطلّب العثور عليها مراجعات كثيرة، فإسهام المرأة العربية في كتابة السيرة الذاتية وأخواتها محدود، وعزيز المنال، ومن آيات ذلك أن أدب المرأة السعودي المعاصر مثلا يخلو - أو يكاد - من هذا اللون الكتابي، وهو ما ألجأ بعض النقاد إلى التماس تعالق السيرة الذاتية النسائية مع فنون أخرى، لا تلتزم بالميثاق السير ذاتي، في مثل رواية رجاء عالم "طريق الحرير" ١٩٩٥، ومذكرات مرام مكاوي "على ضفاف بحيرة الهايدبارك" ٢٠٠٧، ويدلنا تأويل عتبة العنوان الأخير على أن فعل الكتابة لم يكن داخل وطنها؛ فربما كانت "بحيرة الهايدبارك، وضفافها، وبريطانيا هي التي تسمح للمهمش أن يكتب بحرية غير مقيدة بأغلال التقاليد الذكورية"[٢].

لكن مما ينبغي الاحتراز منه، أن السيرة الذاتية النسائية ليست شكلا مستقلا عن تلك السير التي يكتبها الرجال، ولكن من المؤكد أن للسيرة النسائية خصوصية، وسمتا تنماز به عن غيرها، يتكئ على محتوى مختلف، وتجربة مغايرة، لهما تأثير بيّن على الأداء الأسلوبي والسردي. يبتدئ الاختلاف من فكرة الكتابة ذاتها، ومدى تمكين المرأة من فعل الكتابة، والإفضاء بما مرت به من تجارب التطور الروحي والفكري، والكشف عما يملأ شعاب النفس من أحاسيس، والتعبير عما يرد في الذهن من أفكار، والصعوبات التي تحيط بهذه الإمكانية تدفع بالفعل الطبيعي

لدى الرجل، إلى أن يكون فعل مواجهة، ومقاومة ضد المنع والحظر المفروضين في حالات شتى لدى المرأة.

فلا تظهر -عادة - الكتابات الأولى للنور، وبعض الكتابات تخرج مهربة تحت أسماء مستعارة[٣]، هذا على الرغم من أن الدين أكرم المرأة، وأعطاها حقها الطبيعي في التعبير بوسائله، كما تبين ذلك بنت الشاطئ في كتابها "الشاعرة العربية المعاصرة"؛ لكنه إرث اجتماعي نجده ماثلا في عنوان مخطوطة خير الدين بن أبي الثناء "الإصابة في منع النساء من الكتابة"[٤].

ينسحب هذا السياق المتربص على الكتابة النسائية بشكل عام، أيًا كان نوعها، ولكنه يكون أشد وطأة فيما يخص السيرة الذاتية، فهل أدى هذا السياق إلى ندرة وجود سيرة نسائية كتبت في سن مبكرة؟ وهو الأمر الذي نجد له أكثر من مثال لدى الكاتب /الرجل: عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ -١٩٥٨) أصدر كتاب "الاعتراف" وهو في الثلاثين ١٩١٦، وإبراهيم عبد الحليم (١٩٢٠ -١٩٨٦) أصدر "أيام الطفولة" وهو في الخامسة والثلاثين ١٩٥٥، ثم إن هذا السياق نفسه يستحيل إلى مكون بارز من مكونات سير النساء، يضاف إليه ما تعانيه المرأة من تهميش اجتماعي، وتعسف أسري، وقمع للرأي، وما تواجهه من عقبات في طريق اختيار التعليم، والزواج والعمل، وعلى وجه الإجمال يكون نتاج حاصل هذه التفاعلات الحيوية، أدبا مناظرا لواقع الافتقاد والألم، حيث تفتقد الحرية، ويغيب الاستقلال، وتحضر الآلام.

وتأخذ الاستجابة - بدورها- مسارات تتسق وطبيعة الكائن السيري نفسه (المرأة)، ليس انعكاسا للاختلاف البيولوجي فحسب؛ وإنما انعكاس أيضا للتكوين النفسي والعاطفي، وللمهام المنوطة بالمرأة، داخل البيت وخارجه، مع الجنس الآخر (الرجل)، أو مع الأبناء في مؤسسة الأسرة.

وعند ذاك، يتراجع الموضوعي في سرد الكاتبة إلى الهامش، وفي أكثر الحالات توهجا يمتزج الموضوعيّ بالشخصي، وتضحى قضايا الوطن، والتحرر والاستبداد السياسي، بل قضايا النساء عامة جزءا مشتبكا بالذات، وتطلعاتها وهواجسها. وعند ذاك أيضا، تتولّد الخصوصية، حين تجنح سير الرجال إلى معالجة مشكلات المجتمع، وقضاياه الكبرى من خلال تجاربهم، وليس العكس، في "نصوص تعتمد على السرد الزمني"، في حين تتناول "الكاتبات البعد الخاص في أسلوب قصصي يلجأ إلى التشظي"[٥].

وليس معنى ذلك، أننا أمام كتابة اجترارية للذات أو "الأنا" الضيقة، المنفصلة عن الخارج، التي تعاني "التوحد" مع الزمن المنقضي، لكن السيرة الذاتية النسائية "تصبح مطلبا ثقافيا هذه المرة، أي أنها تتعدى أفق الإبداع الأدبي، أو التدوين الذاتي لأجزاء من حياة الكاتبة بأسلوب سردي.. إن هذه السير الذاتية النسوية، ستكشف لنا عما هو أبعد من (ذات) الكاتبة و(أناها): هنا أيضا ستدفع المرأة عن سواها، ما يجب أن يقدموه، فتصبح أناها (وذاتها) معبرا إلى (ذات) جماعية، وتغدو سيرتها سيرة جماعية، تشهد على مجمل العلاقات في لحظة تاريخية ما"[٦].

تستمر الخصوصية في التشكل إذن، محتوى ولغة، وتتأكد بملمح النوع أو الجنس نفسه، الذي يستحيل من كونها أنثى إلى موضوع من موضوعات الكتابة، فهي المؤلفة وفقا للميثاق السيري المعلن، وهي موضوع السرد نفسه، "هي الذات وهي الآخر"[٧] بتعبير الغذامي.

يسهم هذا المحتوى الخاص في اختيار عناصر الحكاية، وفي توجه الخطاب السردي وهو ينحت لغته المائزة، وفي ملتقى خصوصية الجناحين المحتوى والخطاب، يتحقق المسعى الذي تتغياه كل كتابة سردية ذاتية، إنها تحقق ما يطلق عليه (النغمة المميزة) " Distinctive tone" وتعني لدى بعض الباحثين:

"مبلغ ما حازه المبدع من توفيق في فرض بصمته على النص، وتأكيد فرادة صوته الذي لا يماثل أصوات الآخرين"[٨].

وقسمة التميز ستكون مضاعفة، إذا اتجهت الكتابة نحو سرد الاعتراف - هذا المجرى الدقيق في نهر السيرة الذاتية، بصرف النظر عن جنس منشئها- لقد صَعُب الاعتراف على الكاتب/ الرجل (محمود تيمور يطلب من القارئ أن يعفيه من الاعترافات التي "تسري فيها الشوائب من كل جانب"، وعباس العقاد يقصر اعترافه على الخصائص النفسية، أما الخطايا والعيوب فيتشابه فيها "أبناء آدم وحواء"[٩]).

ألا يكون البوح بالمسكوت عنه عادة، والكشف عن دخائل النفس أشد صعوبة على المرأة الكاتبة؟ وإذا كان الاعتراف محاطًا بسياج من المحاذير والعوائق لدى الرجل الكاتب، فمن البدهي أن يتحول هذا السياج عند المرأة الكاتبة إلى جدار سميك، وأن يكون القيد الذي يكبّل الكلمة الأدبية الصريحة شديد الإحكام.

يطال هذا التحولُ العتبةَ الأولى من عتبات السير النسائية، وهي العنوان، فيأتي مقرونا بجملة من الدلالات: القسوة والصعوبة والحجب والمنع، والقهر الاجتماعي والسياسي، والموت، وانفراد الذات بالمواجهة والصعود، وانكسار القيد والصمت.

تفصح عن هذه الدلالات أو عن بعضها أمثلة مختارة من عناوين السير الذاتية النسائية، من أجيال مختلفة:

١. على الجسر بين الحياة والموت: عائشة عبد الرحمن، تاريخ الصدور ١٩٦٧.
٢. رحلة جبلية .. رحلة صعبة: فدوى طوقان، ١٩٨٥.
٣. حملة تفتيش .. أوراق شخصية: لطيفة الزيات، ١٩٩٢.
٤. الرحلة الأصعب: فدوى طوقان، ١٩٩٣.
٥. بلا قيود .. دعوني أتكلم: ليلى العثمان، ١٩٩٩.
٦. المحاكمة .. مقطع من سيرة الواقع: ليلى العثمان، ٢٠٠٠.
٧. أمواج العمر: فوزية العشماوي، ٢٠١٢.
٨. أثقل من رضوى: رضوى عاشور، ٢٠١٣.[١٠]

في موازاة ذلك، تتابعت سير الكتّاب المعروفين من الرجال، بعناوين محددة للنوع الأدبي، ورامية إلى تلمس العبرة، والبطولة والزهو، والبراءة، وبادية الحرص على تقديم القدوة

أو النموذج، والاستفاضة في روافد التكوين، والحمد والفائدة، وتقدير الذات، والناظر في جملة من هذه العناوين يقف على مدى التباين بينها وبين عناوين السير النسائية:

(حياتي لأحمد أمين - أنا، حياة قلم للعقاد - طفل من القرية لسيد قطب - سبعون لميخائيل نعيمة - البئر الأولى، شارع الأميرات فصول من سيرة ذاتية لجبرا إبراهيم جبرا - قصة نفس، قصة عقل، حصاد السنين - لزكي نجيب محمود - أوراق العمر سنوات التكوين للويس عوض - الحمد لله هذه حياتي لعبد الحليم محمود...).

تتحرك هذه السير في مسارات شتى -هذه حقيقة - لكنها تلتقي عند نقطة ارتكاز واحدة، تسطع عندها دلالتان هما الزهو أو الشكوى، وبعضها يكاد يلتزم بالمعنى التأريخي أو البيوغرافي[١١] للسيرة، فيسجل "حوادثه وأخباره، ويسرد أعماله وآثاره، ويذكر أيام طفولته وشبابه، وكهولته، وما جرى له فيها من أحداث تعظم وتضؤل تبعا لأهميته"[١٢]، ويتمثل هذا المعنى -أكثر ما يتمثل - في سيرة الشيخ عبد الحليم محمود: "الحمد لله هذه حياتي"[١٣].

وعلى أساس هذا التباين الذي دعت إليه مواضعات تعارف عليها الناس، اجتماعية ونفسية ودينية، جنحت سير نسائية عديدة إلى التعبير عن الألم مكونا بارزا من مكونات السرد السيري، وتشعبت صنوف الألم: ألم الفقد والموت (على الجسر)، وألم القيود الاجتماعية (رحلة جبلية..)، وألم الاحتلال (الرحلة الأصعب)، وألم السجن (حملة تفتيش)، وألم المرض (أثقل من رضوى)، وألم حرية الإبداع (ليلى العثمان).

تتنوع جملة الآلام، وتتجذر في أرجاء السير، حتى يصح أن نقول: إن الألم قوام السيرة الذاتية النسائية، وذلك على نمط من قول عبد الرحمن صدقي - الناظر فيه لفلسفة الألماني فريدريش نيتشه-:

"الألم قوام الحياة، ولا يعرف الحياة من لا يعرف الألم"، إنه يرى أن الإنسان مادام صاحب إرادة، يشعر بها في نفسه، فكل عقبة تقف في طريق هذه الإرادة أو تعرقلها، تحدث ألمًا، وتترك في النفوس مضضًا، وعند زوال الألم نشعر بما نسميه سعادة، وكأن السعادة ما هي إلا غيبة الألم، ولأنه لا حياة من غير إرادة تستتبع السعي، والصراع والألم، فالذي يخلص من ذلك أن "الألم قوام الحياة"[١٤].

وكما كان الإحساس بالألم نصيبا مفروضا، يؤدي دوره في توجيه السيرة الذاتية إلى وجهتها المائزة، ويسهم بفاعلية في بناء عناصر الحكاية السردية، كان الألم أيضا دافعا مشتركا، وباعثا رئيسا لكتابة السيرة الذاتية النسائية.

سردية الألم من عائشة إلى ليلى

١-٤ عائشة عبد الرحمن:

تقف بنت الشاطئ عائشة عبد الرحمن (١٩١٦ - ١٩٩٨) في مستهل السرد- على الجسر بين الحياة والموت "حائرة ضائعة في أثر الذي رحل"، ثم تسترجع "بيقظة مروعة ومرهفة، خطوته الأخيرة على المعبر"، ثم تستعيد لحظة النهاية المفجعة لرحيل الزوج (الشيخ أمين الخولي ت. ١٩٦٦) بأداء شاعري بالغ الرهافة، وهي اللحظة التي تحكم حركة السرد منذ

البدء، وإلى الختام المعنون بـ "عود على بدء"، حتى يمكن نعت السيرة بأنها سيرة رثائية أو مرثية سردية، أرادت بها تخليد قصتهما معا، تلك التي ما سمع الزمان بمثلها من قبل -على حد تعبيرها - وكأنها سعت إلى أن تقيم ضريحا باذخا بالكلمات، يعادل ضريح "تاج محل" جوهرة العمارة الهندية، والذي جاء تقديرا سخيا من الملك (شاه جهان) لزوجته المحبوبة، تقول بنت الشاطئ:

"أستعيد المشهد الفاجع للزائر المرهوب..
ألمّ بدارنا مقنعا مستخفيا، لا تراه عين ولا يدركه حس
فلم يتلبث غير لحظة خاطفة..
أنجز فيها مهمته بأسرع من لمح البصر
ثم انطلق بعدها يتابع جولته المرسومة في لوح القدر لحصاد الآجال..
بعد أن ترك بصمته على ركن دارنا
وأسدل قناعه الحزين على الجسد الراقد:
ملاءة رقيقة بيضاء..
ما أهونها حاجزا بين الحياة والموت!
وإن لم يعرف الأحياء ما يدانيها كثافة وصلابة، وغلظا وثقلا.."[١٥].

تضافرت "اللحظة الخاطفة" مع "المشهد الفاجع"؛ لتكوين مركز الانطلاق نحو سرد استعاديّ، امتد إلى نحو خمسة وعشرين عاما، هي جملة الطفولة واليفاعة والشباب، من عمر الساردة/ الراثية، واستغرق ستة فصول (قبل أن نلتقي- في الطريق إليه- في منطقة الضباب- ظلال وأضواء- موعدي معه- اللقاء)، تدفق خلالها سرد موغل في التاريخ الشخصي، كاشف عن تكوين نفسي وفكري، قارّ في ذاكرة متوهجة، تستعيد خطوات المكابدة والمجاهدة، والآلام، على درب التحصيل والتعليم، وكيف واجهت عوامل الحظر و"الحجز"، والرقابة بإرادة حذّاء ماضية.

إنها تعود إلى الطفولة الباكرة؛ لتتقصّى في آثار خطاها علامات الطريق إلى الزوج الراحل. تنطلق من زمن السرد الحاضر (والمستمر) إلى زمن الحدث الماضي، ثم تعود من جديد إلى اللحظة ذاتها التي بدأت منها، فيطوي الزمن السردي الزمنين معا أو الفعلين فعل الاستعادة، وفعل الكتابة، بوصفهما حالتين فاعلتين في آن واحد. والخيوط -سواء الخفية أو الظاهرة- التي تمسك بالسرود المتلاحقة هي خيوط "الشجن المرّ"، والحزن، والمأساة، ونجد لهذه الخيوط جذورا أشبه بالأسطورة، حين تفتح الإدراك - أول ما تفتح- في عامها الخامس على أفق شجي حزين يتصل بما عرفته عن غرق والدة أمها في النهر الذي تتعلق به وتحبه حبا جما، على الرغم من كل ما يحتويه -في ذهن الطفلة- من أرواح وأشباح.

ولم تخل فترة التكوين -على شدتها وصرامة قيودها- من أن يخامر نفس الطفلة قدر من الزهو، حين تتعلم ما لا يتاح لغيرها من الأتراب والصواحب، فبالإضافة إلى الكتّاب في ساعات الصباح، كان هناك إلزام في ساعات الأصيل أن تحضر مجلس الأب مع شيوخ المعهد الديني، ثم تألف القيود، فتقبل على العلم بكل طاقتها، فهي الموهوبة لعلوم الإسلام، من قبل عالم متصوف، ورع، تحتفظ له بتقدير بالغ. أما السرود المتعلقة بالمدارس، فهي سرود مطولة، تتراءى فيها

المواجهة بين إرادتين إرادة الأب الأزهري المتصوف، المحافظ الذي يرى "المدارس فاسدة مفسدة"[١٦]، وإرادة "البنت الصغيرة" التي تعضدها الأم والجَدّ، في التطلع الدائم إلى اللحاق بالآفاق الجديدة، والطموح المقرون بالتحدي، كما يتراءى فيها درب العلم والتحصيل دربا وسيعا من الآلام والمشاق، والمكابدات. فلم يتحقق الالتحاق بالمدرسة الأميرية للبنات إلا بعد أن اعتراها "الذبول والشرود والانطواء"[١٧]، فتمت الموافقة المشروطة.

وترك الإصرار على الالتحاق بالمدرسة الراقية إصابة أقعدت الجَدّ كسيحا، بعد أن ألقت به على الأرض دابة مسرعة، على أثر مجادلة حادة مع والدها حول الأمر، وخلّف شعورا مرهقا بعقدة الذنب لدى بنت العاشرة. وتطلب الالتحاق بمدرسة المعلمات أن تقهر شعورا عميقا بالخوف من والدها، وإمساكا عن الطعام، حتى خيف عليها من الموت، واقتضى سفرا شاقا، وغربة وشبح ضياع، ووحدة ألفت فيها عواء الذئاب في جوف الليل، وصدامات وهزات عنيفة، ترتب على كل ذلك أن أصيبت بانهيار عصبي "أعيا الرقاة والأساة دواؤه"؛ لكنها تماسكت من أجلها:

"أمي هي التي كانت شقية بمحنتي، وقد تضاعف همّي بشقائها، فإذا بنا معا، في دوامة من العذاب! ومن أجلها تماسكت! ولأجلها رحت ألتمس منفذا عبر الطريق المسدود، بعد أن أراحني اليأس من هم التطلع والطموح.."[١٨].

ولا تتوقف متوالية الآلام، عند امتحان الثانوية؛ بل تستمر - طول الطريق- إلى أن تلتحق بالجامعة في العام ١٩٣٥؛ لكن المتوالية المؤلمة، كانت محفوفة بإشراق وجداني خاص، ومدفوعة "برؤيا المصحف"، ويقين راسخ - بحكم النشأة، وبيئة التصوف- بالارتباط بالقرآن الكريم "هدية السماء"، فامتد الخيط غير المرئي "بين ذلك الشوط الأول على شط النهر"، وبين ما انتهى إليه طريقها العلمي حيث التتلمذ على الأستاذ أمين الخولي، وتخصصها في دراسة النص القرآني.

ومن جانب آخر تنطوي المتوالية الطويلة على رسالة بالغة، تتصل بطريق العلم والتحصيل، فدون مرتقاه أحوال وأهوال، وإرادة ماضية، وجهاد شاق، ينهض بالعزم الدؤوب روح الاستشراف لدى طالب علم، يستحضر دائما ما وعى الإمام مالك بن أنس من وصية شيخه هرمز: "ينبغي أن يورث العالم جلساءه قول: لا أدري، فإن العالم إذا أخطأ لا أدري، أصيبت مقاتله!"[١٩].

مع تلاحق هذه السرود التي يقودها الألم، وتستحضرها إلى الزمن الحاضر المستمر، لحظة الفقد "اللحظة الخاطفة"، ويشكل معالمها "المشهد الفاجع"، يسترعي الانتباه أمران يتعلقان بأدبية السيرة، وعناصر الخطاب:

أولهما يتصل بالأثر الظاهر للمرثية، فكرة وتقاليد، في أدبية النص السيري لدى بنت الشاطئ، فالرثاء كان باعثا للعودة إلى الطفولة لاستعادة ما لم يطوه النسيان، وكان السؤال جوهر هذه الاستعادة: "كيف سارت بي الحياة قبل أن ألقاه؟"، وكانت العلة لاستيعاب فصول الاستعادة كامنة في قولها: "ألتقي بتلك الصبية التي حملت ملامحي الأولى، وأميز في آثار خطاها، تلك المرحلة التي أسلمتها إلى دربه من حيث لا تدري!"[٢٠]، وكانت خواطر الرثاء بمثابة افتتاحية أدبية

لسيرة "على الجسر"، غلب عليها البكاء، ومشاعر الحزن والحيرة والضياع، وصدمة الفقد، والتفكر في فلسفة الموت "ذلك الزائر المرهوب"، ثم يتداخل التأبين مع البكاء، ويتصفّى "الراحل المقيم" من كل كدورة، حتى يعود روحا هائمة في الوجود، وليس جسدا راقدا، أُسدلت عليه "ملاءة رقيقة بيضاء"، فلم يُذكر اسمه الصريح طوال الافتتاحية التي شغلت الصفحات العشر الأولى، وقام بمهمة الإشارة إليه ضمير الغائب؛ ليصل التجريد إلى مداه، والروحانية إلى أقصى درجاتها.

ويتوشح الفصل ما قبل الأخير، وعنوانه "ثم مضي .. وبقيت!"، بأجواء المرثية في فحواها العريق، فتصوّر فيه "اللحظات الأخيرة من حياة الزوج "أمين الخولي"، ويعود المشهد الفاجع بكل عمقه وأبعاده، وتبرز أسئلة ما بعد الرحيل، والحيرة التي تتردد ما بين اليقين بالموت، وحدة الواقع الأسيف: "كيف مضى .. وبقيت؟"، وتتآزر لإبراز المشهد مكونات المرثية، الإحساس بالفجيعة، والمفارقة، وتعديد صفات الفقيد، تقول: "ورأيته بكل جلاله وشموخه وكبريائه وفتوته، يرحل عن الدنيا حين لم يعد له فيها على أرضنا مكان.. وشهدته بعيني مسجّى على فراشه، ليس بين حياته الدافئة الخصبة الفتية السخية، وبين هذا الموت الهامد، إلا نبضة من قلبه الكبير لم تستغرق جزءا من ثانية، وخفقة من نفس واحد، لا يكفي لإطفاء عود ثقاب..
وعلى عيني، اقتحم ناس غرباء مخدعه؛ ليجهزوا جسده للرحلة الأخيرة.
وعلى عيني، حملوه من دارنا إلى غير عودة، ومضوا به إلى قريته "شوشاي" في ريف المنوفية. فدفنوه في ترابها الذي جاء منه، وإليه كان المآب.."[٢١].

أما الفصل الأخير، فجاء بعنوان "دنيانا بعده .."، وضم أربع مراث شعرية، وجميعها من بحر الرمل بموسيقاه الشجية، وتفعيلاته الرتيبة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)، وكأن "الشجى يبعث الشجى" بتعبير متمم بن نويرة في رثاء أخيه "مالك"، والقصائد هي (رؤيا.. - بعد عام- كلمات للذكرى- عود على بدء)، وتتحرك في المضمون نفسه، الشعور بوقع المحنة، والنظر في فلسفة الفناء والبقاء، والذكريات التي تود أن تستبقيها؛ لتؤنس وحشة الفراق إلى أن يلتئم الشمل مرة ثانية في عالم الروح. لكن بعد "اللقاء" - وهو عنوان الفصل السادس- ينقطع السرد، وتطغى المراثي، وتحدث **الفجوات السردية**، فلا سرد لخطوات الزواج، ولا وقوف على صور من الحياة الزوجية..، وكأن الشحنات العاطفية الشديدة، قد استنفدت طاقتها في تلك المراثي النثرية والشعرية، وكانت من الدلائل الفارقة على أدبية هذه السيرة الذاتية النسائية، ومن زاوية أخرى، كانت مراثي الزوج في "على الجسر"، معادلا موضوعيا وفنيا - عزيز المنال في دنيانا الأدبية- لمراثي الزوجات - العزيزة بدورها- في تاريخ الأدب العربي.

أما **الأمر الثاني**: فيتصل بعناصر الخطاب السردي، حين تعتمد الساردة على **المشهد**، ليمثل الحركة السردية الأكثر ظهورا في سيرة "على الجسر"، وفي المشهد يتساوى زمن الخطاب، وزمن الحدث بدرجة كبيرة، و"كلما كان المشهد متطورا، وأكثر تفصيلا، يبدو السرد أكثر واقعية، ومن هنا فإن المشاهد الطويلة الغنية بالتفاصيل من مؤشرات الأسلوب الروائي، وأي سرد يكون فيه المشهد هو الشكل الأساسي للحركة، هو سرد ذو طبيعة روائية أو حكاية - بتعبير جينيت"[٢٢].

تقول عائشة عبد الرحمن:

" ولاحظ والدي عليّ، أنني لا أكاد ألقي سمعي إلى ما يلقى علي من دروس، فلما سألني عما بي، تشجعت فصارحته بما يشوقني من الذهاب إلى المدرسة مع بنات الجيرة...

فكأنني نطقت كفرا!
وجاءني الرد، حازما حاسما:
"ليس لبنات المشايخ العلماء أن يخرجن إلى المدارس الفاسدة المفسدة،
وإنما يتعلمن في بيوتهن".

حوار خارجي

وأمرني فتلوت سورة الأحزاب إلى قوله تعالى:

" يَا نِسَاءَ النَّبِيِّ لَسْتُنَّ كَأَحَدٍ مِنَ النِّسَاءِ إِنِ اتَّقَيْتُنَّ فَلَا تَخْضَعْنَ بِالْقَوْلِ فَيَطْمَعَ الَّذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضٌ وَقُلْنَ قَوْلًا مَعْرُوفًا (32) وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَى وَأَقِمْنَ الصَّلَاةَ وَآتِينَ الزَّكَاةَ وَأَطِعْنَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا (33)وَاذْكُرْنَ مَا يُتْلَى فِي بُيُوتِكُنَّ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ وَالْحِكْمَةِ إِنَّ اللَّهَ كَانَ لَطِيفًا خَبِيرًا(34)".

ولم أسأل والدي:
- وهل أكون من بيت النبوة ؟ ..
لعلمي أنه كان يعتز بنسبه الشريف، ويحتفظ بسلسلة آبائه إلى جده الإمام الحسين، ولد الزهراء رضي الله عنها وعنه..
وإنما أردت أن أسأله:
- وهل بلغت مبلغ النساء ؟
ثم تهيبت، فلذت بالصمت ..."[٢٣].

حوار داخلي

وفي المثال السابق، ما يكشف عن دور المشهد في البناء السردي، وهو مشهد مستعاد من طوايا ذاكرة الطفولة، حيث الهزة العنيفة الأولى، على درب العلم والتحصيل، وقد احتوى على لونين من الحوار: حوار خارجي (على لسان الأب)، وحوار داخلي (منولوج)، تدّخره الكاتبة/ الساردة/ البنت للتعليق على الحدث، ويتعاقب الحواران في تناغم ورهافة، ويترافقان مع أداء لغوي صاف، تحتشد له الكاتبة أوفى احتشاد.

٢-٤ فدوى طوقان:

يرافق الألم فدوى طوقان (١٩١٧ - ٢٠٠٣) في سيرتها "رحلة جبلية .. رحلة صعبة"، ويتوزع على عدة مسارات: مسار تحقيق الذات الإبداعية، وتكوين الهوية الشخصية، وهناك مسار الانعتاق من أسر القيود الاجتماعية، والتغلب على "صفعات الواقع" التي تستلب أحلامها وطموحاتها، وهناك مسار التحرر الوطني، ومجابهة وطأة المحتل الإسرائيلي الغاصب للأرض، ومقدرات الحياة عليها.

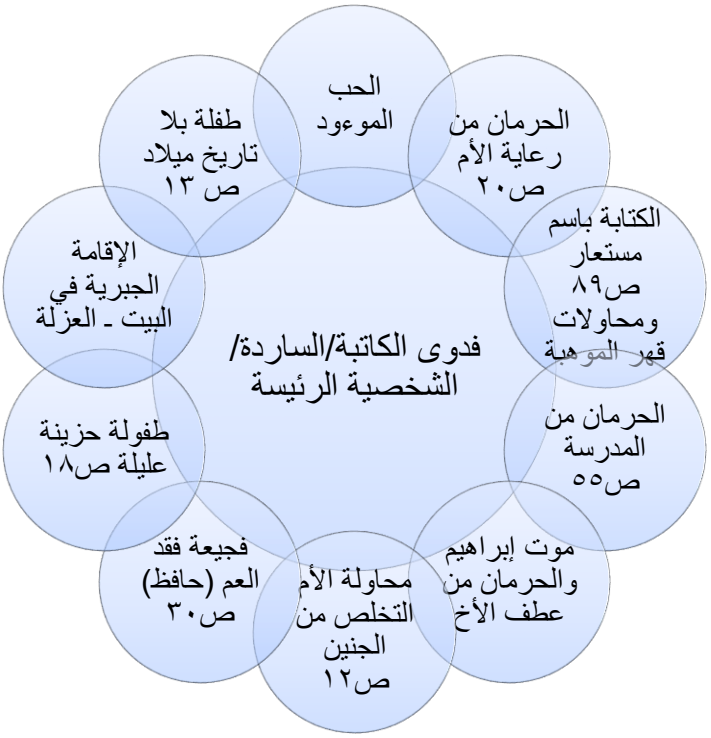
وفي الطريق ذاته، يرى خليل الشيخ أن مسألة الكتابة الإبداعية بشكل عام عند فدوى طوقان مسكونة بهاجسين متناقضين هما: "الرغبة في البوح الذي يشكل في تجلياته صورة الذات بهويتها المحددة، وأبعادها الفنية، والخوف من الصراحة الذي يجعل من الإقدام على الاعتراف بالتجربة وتصويرها لونا من ألوان التعرية للذات في إطار اجتماعي شديد الحساسية، وبخاصة تجاه كتابات المرأة"[٢٤].

غير أن الذي تلزم الإشارة إليه، هو ذلك الإحساس العام بالألم والعذاب، في سيرة فدوى بجزئيها "رحلة جبلية .." و"الرحلة الأصعب"، وهو إحساس تولّد -بدءا - نتيجة الاستبداد الاجتماعي، والقيود المفروضة على "جماعة الحريم" حتى أحالت واقعهم المعيش في ذلك "القمقم الحريمي" إلى وجود هزيل قاتم مهين، وأحالت الإناث وهن في زهرة الشباب إلى عجائز، و"ضحايا بلا شخصية"، وما بين علامات التنصيص، أوصاف تتوالى في الجزء الأول من السيرة بشكل ملح مؤكد، وهكذا تستقر صورة بيت الطفولة والصبا والشباب المبكر سجنا موحشا، يبعث في النفس الخوف والحرمان، ويحول بينها وبين الحرية والانطلاق والتحرك مع أشواق الحياة، والساردة لا تتردد في تشخيص "حالتها" تشخيصا نفسيا، يستند إلى الاتجاهات الحديثة في التحليل النفسي، في تفسير العقد أو مركبات النقص التي تدفع الإنسان أحيانا إلى تصرفات انفعالية لا واعية، والسطور التالية كاشفة لهذه "البؤرة" المركزية من حياة الساردة/ الكاتبة، في أداء سردي يسمه السرديون "تبئيرا مسبقا Prefocalization"، وفيه يقدم السارد تصوراته باعتباره شخصية شاهدة على الأحداث أو مشاركة في صنعها[٢٥]، تقول فدوى:

"ظلت عقد السجن كامنة في أعماقي، إن عقدنا الطفولية تتحكم بنا طوال حياتنا، يذهب الذين ولّدوها فينا، وتكرّ الأيام والأعوام، وتبقى هي في داخلنا قابعة هناك تحكمنا وتوجه خطواتنا. لم يكن بمستطاع أرباب العائلة تحمل تلك الحقيقة البديهية، حقيقة أن المرأة إنسان يشعر ويتوق إلى الحياة والفرح مثلما يتوق ويتطلع أي كائن بشري آخر...، عدت أوغل في هجرتي النفسية، في الرحيل داخل الذات،.. لقد أصبح الحزن منذ الآن هو العنصر الأساسي في حياتي، يربض في الأعماق وحشا حزينا متوحدا.

في تلك الأيام ظل البعد النفسي الذي يفصلني عن أبي شاسعا، وظل الصمت هو لغتنا المشتركة التي عمقت ذلك البعد، لا سيما بعد تلك العاصفة الغاضبة التي أثارها في وجهي ساعة دخل الغرفة ذات يوم، ووجدني متلبسة بجرم تدخين السجائر... كنت أحيانا أفكر بالهرب بحثا عن الخلاص من العذاب والألم، غير أنه كان لديّ رقة قلب بالغة تجاه شيخوخة أبي بالرغم من كل شيء، فما ملكت يوما القلب القاسي الذي لا يبالي بآلام الآخرين في سبيل نزعاته ومطامحه الكبيرة"[٢٦].

تنازعت حياة فدوى جملة من الدوائر المتداخلة من العوائق والمحظورات والآلام، وكل دائرة تسلم لأخرى، وهي تحضر بضمير ذاتي متطابق، إلى أقصى درجات التطابق (ذات الكاتبة = ذات الساردة = ذات الشخصية الرئيسة)، وبمراجعة الجزء الأول "رحلة جبلية رحلة صعبة"، يمكن إجمال هذه الدوائر في الرسم الآتي:



(رحلة جبلية .. رحلة صعبة)

استمرت هذه الدوائر في التأثير على الكاتبة تكوينا وتوجها، وملامح إبداع، بل ربما ألقت بظلالها على طبيعة السيرة الذاتية وحدودها، فلم يكن البوح شاملا لكل الزوايا، ولم يكن الاعتراف وافيا، وكان الجزء الأول من السيرة أقرب إلى المذكرات -إذا جازت المقاربة[٢٧]-، وهكذا جاء الميثاق الأوتوبيوغرافي للمقدمة صريحا في إقراره: "لم أفتح خزائن حياتي كلها.."[٢٨]. وتطلب الخروج من معاناة "السجن الاجتماعي"، والتمرد على السجان العائلي، روحا تتوق إلى إنجاز الأفضل، والتطلع نحو الآفاق الأرحب، كما تطلب الانعتاق من حياة القيود نضالا وكفاحا دءوبين، بل إن الرحلة لم تخل من "عنف الكفاح". والكاتبة تتوسل كثيرا بالتصوير للتعبير عما تريد، فقصة حياتها "هي قصة كفاح البذرة مع الأرض الصخرية الصلبة، إنها قصة الكفاح مع العطش والصخر" ص٩.

وهنا تلزم الإشارة أيضا إلى أن هذه الآلام والعذابات لم تنفصل عن الهوية بحال، ومن أجل التعرف عليها كان الصبر على اللأواء، وكان النضال الطويل، وكان إنجاز كتابة السيرة في هذه المرحلة من العمر (كان عمرها عند صدور الطبعة الأولى ثمانية وستين عاما) تتويجا لتحقق الهوية الفردية، وهي سبيل متصل بالهوية الجمعية (الأنا والآخر معا)، لقد اعتصمت طويلا بالصمت فيما يخص حياتها، وكم شعرت بالنفور من الإجابة على الأسئلة في هذا الاتجاه، إلى أن حانت اللحظة، لحظة الكتابة، والرحلة في طريقها إلى الاكتمال، واتضحت معالم الهوية. إنها

الحقيقة التي ينعكس نورها أمام السائرين في الدروب الصعبة، وقد خَلُصت فدوى إلى ذلك، وهي ما تزال في مفتتح الرحلة:

"إن الكفاح من أجل تحقيق الذات يكفي لملء قلوبنا، وإعطاء حياتنا معنى وقيمة"[٢٩].

٣-٤ رضوى عاشور:

في **"أثقل من رضوى"** تدافعت جملة من الآلام؛ لتجعل من السردية الذاتية الطويلة، ضرورة وجود، وحاجة ملحة للروح المليء بالأمل، موت الأخ الأكبر في ذكرى يوم ميلاده (عن سبعة وستين عاما، واللافت أن رضوى أيضا توفيت عن عمر قريب، عن ثمانية وستين عاما)، ثم موت الأم بعد الأخ بخمسة أسابيع، ثم ألم المرض الذي عاود الكاتبة شرسا عنيفا، ثم هناك آلام مخاض الثورة المصرية (٢٠١١)، وإن ظلت ضفيرة ألم المرض وألم الوطن، المكون الرئيس لما سمته **رضوى عاشور** (١٩٤٦ - ٢٠١٤) في عنوان فرعي "مقاطع من سيرة ذاتية".

تراءى العنوان الفرعي توجيها مقصودا، وكسرا لأفق توقع المسرود له. لست -أيها القارئ - بإزاء سيرة ذاتية ذات نسق خطي (تتدرج من الميلاد إلى النشأة إلى الصبا والشباب، ... إلى اللحظة الراهنة)، إنها "مقاطع" بينها فجوات زمنية، ومساحات سيرية مسكوت عنها، ولو إلى حين. إن الانتقال بين المقاطع سيكون حرا، وسيكون الزمن السردي طليقا، فحينا يكون زمن الحكاية المستعادة، وحينا يكون زمن الكتابة، وحينا ثالثا يكون زمن القراءة غير المحدد، فالماضي يتقاطع مع الحاضر، ويذهب الحاضر إلى ذكرى بعيدة، ثم ما يلبث أن يعود حيث الآلام ما تزال في عنفوانها.

و"المقاطع" أشبه باليوميات، تروي أحداث فترة زمنية محددة (ثلاث سنوات من ٢٠١٠ - ٢٠١٣)؛ لكنها ليست كذلك بالفعل، ربما لأنها لم تلتزم بصيغة اليومية أو إطارها الشكلي (التأريخ اليومي - التتابع). في حين تتوافر العلامات الدالة على النوع الأدبي:

العنوان الرئيس: أثقل من رضوى.
العنوان الفرعي: مقاطع من سيرة ذاتية.
التطابق: بين الكاتبة والساردة والشخصية الرئيسة.
المدخل - كلمة الناشر على الغلاف الأخير - تصنيف النشر: سيرة ذاتية.

لم تمنع هذه الوفرة في العلامات من أن يأتي العنوان الرئيس حاملا لأكثر من دلالة ووظيفة، فإضافة إلى وظيفة "التجنيس الأدبي"، هناك الوظيفة الجمالية، فعنوان "أثقل من رضوى" يمكن عدّه ضربا من التورية البلاغية، فصيغة أفعل التفضيل "أثقل" تتجه إلى معنى الثقل الشديد والحِمْل والعبء (بل ربما اتجهت إلى معنى تداولي يضاد معنى اللطف والخفة، فالثقيل بخلاف اللطيف، والضيف الخفيف أفضل من الضيف الثقيل)، وهو في كل الأحوال ليس بعيدا عن ميل الكاتبة إلى السخرية وحس الفكاهة. إنه المعنى القريب -بتعبير البلاغيين - وبمزيد من التأمل يتحول الاتجاه إلى معنى الرزانة والرسوخ والرجحان، يقول الله تعالى "فأما من ثَقُلَتْ موازينه، فهو في عيشة راضية" (القارعة ٦-٧)، و يتحرك الاسم "رضوى" أيضا، بالطريقة

نفسها، ويتردد قربا وبعدا بين اسم الجبل المعروف، واسم مؤلفة السيرة. ربما تخص هذه الوظيفة التلقي اللغوي المنصرف عن كون العبارة في الأساس مثلا من الأمثال العربية المعروفة.

ومن هنا يؤدي العنوان الوظيفة الإيحائية أو التناصية باقتدار، وتعني تلاقح النصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة مقصودة أو غير مقصودة، كما توصف عند كريستيفا وباختين[٣٠]، والتناص في نص العنوان مباشر ومتطابق مع المثل العربي "أثقل من رضوى"، أي أن نص العنوان ينهض بهذه الوظيفة التناصية، فالعرب تضرب المثل لدلالة الرسوخ، وقد كشفت الكاتبة عن قصدية اختيار الاسم مصحوبا بالدلالة التراثية، وهو اختيار جدّها لأمها؛ فالجبل "رضوى" واقع بالقرب من المدينة المنورة، ويضم سلسلة من الجبال الممتدة إلى الشرق من يَنْبع، وتتخذ الدلالتان اللسانية (للعنوان)، والتاريخية (للمثل العربي) مرجعية عريضة في محتوى النص السير ذاتي نفسه، عندما ندرك أن الساردة/ الشخصية الرئيسة قد أثقلها تبعات المرض، وصروف الأيام ثقلا شديدا.

وقبل مغادرة العنوان، فإن إجراء حثيثا لمبدأ "التأويل المضاعف"[٣١] يمكننا من خلاله أن نلمح دلالة مستكنة فيه، وهي دلالة التقدير والإجلال ل "رضوى" جبل المدينة المنورة الجليل، الذي يكتنز شهرة وتاريخا وجمالا، دعت الشعراء إلى استلهامه، ومنهم المتنبي في بيته الرثائي:

ما كنت آملُ قبل نعْشكِ أن أرى "رضوى" على أيدي الرجال تسيرُ

وهي دلالة تنبع من قاعدة التذكر الجمعي، كما يمكن لمح تلك المماثلة بين الإنسان ذلك الجِرْم الصغير "رضوى"، وبين الجبل المهيب "رضوى"، من خلال التمازج بين الإنسان والطبيعة، وما ينطوي عليه كل منهما من عناصر الآخر.

أحسب أن تأويل العنوان المراوغ دلالة ووظيفة، كان مطلبا بحسبانه علامة كبرى، ومظلة ينطوي تحتها النص السيري كله، فالأحداث "مثقلة" فعلا بالتفاصيل، ومترعة بالآلام، والخاص يشتبك مع العام بجدية وديمومة، والمرض لم يكن عابرا أبدا، لقد "كان ورما خبيثا وفي مرحلة متقدمة، وكان منتشرا حتى الهوامش التي استؤصلت من باب الحرص والتأمين"[٣٢].

وكان على الذات الساردة/ الكاتبة المواجهة، جملة الآلام التي اجتمعت على امرأة ستينية، يتوزع إبداعها على أكثر من صعيد (الرواية، النقد، المقال)، وتشتبك مع أكثر من جبهة نضال، نضال العائلة حيث يعيش كل فرد من أفرادها في بلد، ويتطلب كل لقاء ترتيبات مريرة مرهقة، ونضال العمل الأكاديمي، ونضال الهمّ الوطني والقومي:

"موعد الجراحة المؤجل إلى التاسع من فبراير، بدا لي فجأة من محاسن الأقدار والصدف. بإمكاني متابعة ما يحدث في مصر وأنا في كامل لياقتي، أتابعه من بيتي الذي هو بيت تميم، لا من سرير في مستشفى، بجسد معطوب ووعيٍ متقطع" ص٦٧.

"لم يرد تميم طلب أبيه، لم يسافر، لكنه كان غاضبا، لم نكن بحاجة إلى تخمين مدى سخطه.. لا أدري إن كان هذا السخط يرجع أساسا لأنه استكثر واستصعب أن يخذل أباه وهو يطلب العون منه، أم لأن موضوع السفر غدا جامعا لكل منغصاته ومخاوفه: مرض أمه، غربته،

ومنفاه، وهما يتأكدان ببعده عن حدث يخصه ويشارك فيه كل أصحابه، حتى أصحابه العاملون خارج مصر كانوا خلَّفوا أشغالهم وطاروا فعلا لا مجازا إلى ميدان التحرير" ص٦٨.

"يقول مُريد: إن أول ما نطقت به عندما أفقت من التخدير هو السؤال: ضربوا العيال؟ لا أذكر ذلك، لا أذكر متى أفقت، ولا متى أعادوني من غرفة العناية المركَّزة إلى مسرح العمليات لإجراء جراحة أخرى.." ص٧٣.

مثل هذه المرويات المتتابعة، تقدمها المقاطع السيرية بطريقة تلقائية، تستحضر معها ملامح السرد الشفاهي، والسارد الموهوب الذي لا يتخلى أبدا عن جماليات الحكي، وعلى الرغم من وطأتها العنيفة على النفس والجسم، فإن الرهافة والحس الجمعي لديها حملاها على الانشغال بالآخر في أدق الأحوال، وفي أوهن الحالات التي مرت بها، فلم تنس المسرود له: "أجهدتُ القارئ والقارئة، وأثقلت عليهما.."، ثم تستعين بالسخرية تخفيفا عن القارئ من "وجع القلب"، ومقاومة نفسية ضد السقوط والانهيار، وهكذا تضافر الفصل الثامن الذي جاء بعنوان "استراحة" مع فصول الكتاب الثلاثة والثلاثين، ليُضْفي على السرد أُنْسا مضاعفا ومتعة، غير مفتقدة آثارهما في جميع فصول السيرة.

٤-٤ ليلى العثمان:

للكتابة الذاتية حضور جاذب في كتابات الأديبة ليلى العثمان، وقد تقاسم هذه الكتابة أكثر من فن أدبي: أدب المقالة في (بلا قيود دعوني أتكلم) صدر في سنة ١٩٩٩.
رواية السيرة الذاتية في (المحاكمة .. مقطع من سيرة الواقع) صدر في سنة ٢٠٠٠.
اليوميات في (يوميات الصبر والمرّ) صدر سنة ٢٠٠٣.
أدب الرحلة في (أيام في اليمن) صدر في سنة ٢٠٠٤.

وهي كتابات -على تنوع الشكل الأدبي - وثيقة الصلة بالذات الباحثة عن الهوية، وبالسرد الذاتي، بل إن كثيرا من قصص الكاتبة تعتمد ضمير المتكلم في الصياغة السردية، فعلى سبيل المثال تضم مجموعتها القصصية "زهرة تدخل الحي"[٣٣] سبعا وعشرين قصة قصيرة، قد اعتمدت على ضمير المتكلم أو المخاطب الدال على الذات في خمس عشرة قصة منها، ومن مظاهر حضور الذات، الاستغراق في قضايا الوطن وأزماته، واتخاذه تعبيرا صريحا عن الذات، كما بدا في مجموعتها القصصية "الحواجز السوداء" (١٩٩٤) حيث تصور الكاتبة معاناتها، ومعاناة بلدها في أثناء فترة الاحتلال العراقي للكويت، من خلال "صور: الحرية السليبة -التشبث بالهوية -البطش بيد صماء من دون تمييز بين رجل وامرأة، ونلاحظ أن التداخل بين شكل السيرة الذاتية والقصة، يعكس توحد "الذات" و"الموضوع"، المواطن "الوطن""[٣٤].

في **"بلا قيود .. دعوني أتكلم"** تشغل الذات مساحات عريضة من مقالاته، تحقيقا للهوية، وبحثا عن الحرية، فتأتي ضمائر التكلم صريحة، وبميثاق سيري ذاتي معلن، ليس فقط في عنوان الكتاب، وإنما بتركيز واضح في عناوين المقالات (أنا.. والقطط - أنا.. والأقلام - أنا.. والليل والسلوى - أنا.. وقلبي - أنا.. وأيام المطر، ...). يرتبط هذا الملمح اللغوي الأوّلي بالإحساس المضاعف لدى المرأة الكاتبة بالتهميش والإقصاء والقهر، وحاجتها إلى وجود خاص

في مجتمع ذكوري منحاز إلى الرجل، فتحاول "أن تؤكد وجودها كائنا سيريا بتحويل ذاتها إلى موضوع، وتستخدم (الأنا) للتمحور على الذات، وتأكيد الوظيفة التعبيرية لعناصر الرسالة الأدبية"[٣٥].

يرافق هذا التجلي "للأنا" احتفاء بفكرة الكتابة ذاتها، ومادتها الأساسية الكلمة، درع المرأة الأقوى إبداعيا واجتماعيا، فتتوالى السرود عن علاقة الكاتبة (ليلى العثمان) بالأقلام، واللغة الفصحى، ومؤلفاتها التي لم تر النور، والرسائل بمثابة نقوش للروح وفرصة لكسر طوق الحصار، وأوقات الكتابة، وعشق الكتب. إنها تواجه بهذا الاحتفاء أشكالا من الإقصاء الذكوري للكيان الثقافي للمرأة، حظرا وتجاهلا، ومنعا وتجريحا، ومن المظاهر البادية في الأدب النسائي عموما سعي المرأة الكاتبة إلى تغيير الواقع المقيد بالتقاليد، وذلك عن طريق "تغذية الوعي، والتوق إلى الكتابة والثقافة بوصفهما مفتاحي اكتشاف مواهب الشخصية، وإثبات الحضور الثقافي..، ولعل هذا ما يفسر لنا وقوف الكثير من الكتابات النسائية عند حدود الذاتية التي تصل أحيانا عند بعضهن إلى درجة النرجسية من الانغمار في الذات، وهو رد فعل طبيعي على التهميش الثقافي للمرأة"[٣٦].

تتناثر الذات في تضاعيف البناء الموضوعي للمقالات السبعين التي يضمها كتاب (بلا قيود .. دعوني أتكلم)، والجسور ممتدة بين الذات الفردية والذات الجمعية، والتحرك بلا حواجز مستمر في مدارات الماضي والحاضر، إنها لا تكف عن البوح والكشف، وكسر القيود، وكلما زاد ضغط المجتمع وحصاره بالمحظورات والممنوعات، زادت الحاجة إلى الكتابة في الموضوعات ذاتها التي يضغط بها المجتمع ويحاصر، تتولّد عند ذاك خصوصية أخرى للكتابة الذاتية النسائية، ينهض بها "القهر الاجتماعي المتمثل في مصادرة اختيارات المرأة منذ الطفولة.." مثل الحرمان من اللعب والتعليم، وتفضيل الولد على البنت، وتحديد الحركة، والحجر على حريتها في مجال الدراسة أو الزوج أو العمل، و"في بعض المجتمعات سيكون النشر والظهور الأدبي من الممنوعات أيضا"[٣٧].

وتتوفر الأمثلة على مظاهر القهر الاجتماعي في كتابات ليلى العثمان عامة، ومقالات "بلا قيود.." خاصة، فالأب "حاكم عسكري"[٣٨]، والبيت "سجن زندا"[٣٩]، والأم حنان مفقود، ويا له من فقد أشبه بالفجيعة، يتجدد الإحساس به مقرونا بالسؤال: "لماذا في لحظات العزاء هذه أستحضر وجه أمي التي لم أجرب حنانها، فقد انفصلت عنها طفلة وأنا ما أزال أستخرج من شق ثوبها، صدرها المليء بحليب الحياة الشهي، كبرتُ بعيدا عنها، هي في بيت زوج آخر، وأنا في بيت زوجة أخرى لأبي، ولا تشفي غليلي إلى الحنان تلك الزيارات الخاطفة التي أرى فيها وجه أمي، فلا أجرؤ على التمرغ في حضنها، ولا أن أشكو لها، ولا تجرؤ هي أن تسقط نقطة عسل إلى ثغري الجائع، كانت زوجة أبي تجلس رقيبا بيني وبينها"[٤٠]، وعلى الرغم من هذه الصور المؤلمة التي تستعاد من ذاكرة الطفولة الممتدة في عرق الحياة، فقد كان رحيل الأم لا يقل إيلاما، وكان الصفح بحجم الحب المستكن في طوايا السنين و"أدركتُ أنني أحبها حبا كبيرا"[٤١].

هل اكتفت الكاتبة بالتحليق في فضاء الألم دون إفضاء بما تكن السريرة من خبايا، ودون اعتراف؟ كيف قاربت هذا الخيط الدقيق في نسيج الكتابة الذاتية؟

تتكفّل سردية "حب تحت التهديد" بتقديم نموذج شفيف الدلالة للصورة القلمية الاعترافية، وهي تقدم مسرودا إنسانيا مألوفا، يتسم بالسيرورة على تباعد الأزمنة والأمكنة، وهو "الحب الأول"، وحين يُستمد من مرحلة التكوين الأولى، مرحلة الطفولة، فإن البراءة والعفوية تحيطان بهذه السردية من كل جانب، فالذكرى تعود إلى أيام المدرسة "المهرب"، و"النافذة" الوحيدة تقريبا لخريجة "بيت لا تصله الطيور الطايرة" والتعبير للكاتبة - أما الطرف الثاني فهو شقيق الصديقة، والرسائل أداة التواصل، بالطبع بعد تواصل العيون عبر النظرات الواجفة من بعيد، وسرعان ما يبرز الطرف المعاكس عندما تسطو زميلة سارقة على الرسائل العزيزة، ويتأزم الحدث مع توالي التهديدات، وتعدد صنوف الابتزاز، ويتبدد الإحساس البريء، ليحلّ محله "نفور غريب من الحب"، ثم تأتي المفاجأة عنصرا حازما في انكشاف "الأزمة"، وقد استمرت سنة دراسية كاملة -الصف الرابع المتوسط - مثقلة بالخضوع والتعاسة والخوف.

وتنشغل الكتابة الذاتية لدى ليلى العثمان بما تنشغل به الكتابة القصصية لديها، فنجد الوصف الذي يُعنى بتمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها ووظيفتها[٤٢]. في استهلال "حب تحت التهديد" يبدو ذلك العنصر، تقول:

"هو الحب الأول، الرجفة الأولى حين يرفرف العصفور في قفصنا الصدري، فنشدّ عليه خشية أن تسمع أُذنٌ زقزقته، أو تلمح عين وجه هذا الزائر الجديد الذي كسر قوانين الأهل، وقضبان السجن، واندس خفية بين وسائد القلب، وابتدأ يتمطى.. ويفتح الشبابيك للنور. ونبدأ نتعلم كيف نسترُ سرّ الأسرار، وكيف نجتهد أن نخفي تغيراتنا التي تتلون بين الفرح والخوف، بين الطيران في عالم الأحلام والاستقرار في أرض الواقع الضيقة، ونسعدُ أننا نملك شيئا خاصا، لا يعني أحدا، ولا يجب أن يكتشفه أحد، ولا أن يشم عطر حدائقه المتفتحة"[٤٣].

مع البدء بالموصوف-الحب الأول - يغيب الزمن السردي، ويتراجع السرد أمام الحدث الشعوري المقصود، ليتحدّر الوصف بصورة ذاتية تفسيرية، ويتناغم الإحساس بالحب مع الإحساس بالحرية فيكسر التقاليد والقضبان، ويبزغ التوق إلى التعلم والتعرف، وتتلمس السعادة في الخصوصية، ولأن الإحساس وسيع الآثار، فقد تنوعت الأوصاف معنوية وحسية، واستندت إلى وسائل مثل تشخيص الموصوف في: الرجفة- العصفور - الزائر الجديد.

وتجريده في: سر الأسرار، وتجسيده في: نملك شيئا خاصا.

ليس هذا فحسب، فإن الوصف -وهو ضرورة لكل كتابة سردية - يدعونا إلى البصر بملامح وجدانية رومانسية، تصاحب هذه الصورة القلمية منذ البدء وحتى الختام.

وكما انشغلت سردية "حب تحت التهديد" بالوصف، انشغلت كذلك بالمشهد الحواري، وفيه تقدم الشخصية في حال حوار مباشر، يتنحّى فيه الحدث لصالح التصوير النفسي والاجتماعي[٤٤]. وهذا مثل يغني عن أمثلة:

"حاولت طوال الحفل ألا أنظر إلى وجه الزميلة، ما كنت أريد لشيء أن يفسد فرحي؛ لكنها بوقاحة اقتربت مني وأخذت تتحسّس فستاني.

نظرت إليها بإشفاق وسألتها: هل تريدين الفستان أيضا وتردين الرسائل؟

فوجئت بها تنفلت بضحك هستيري ساخر، وتقول: أي رسائل؟ لقد مزقتها منذ اليوم الأول، كنت فقط أستغل خوفك لأستفيد"[٤٥].

يمثل هذا المشهد الحواري "لحظة التنوير" الرئيسة في حركة الحدث السردي التصاعدية، وهو يأتي مصحوبا بأوصاف هيئة المتكلمين: (نظرت إليها بإشفاق..)، (تنفلت بضحك هستيري..)، وبتجاور الوصف والحوار، يتأكد الأداء التكاملي لعناصر الخطاب السردي، حتى يضحي ضرورة من ضرورات "سبك النص"، وهو تجاور فعّال، يمنح الكتابة الذاتية ما تتطلبه من قدرٍ وافٍ من الحيوية والإمتاع.

خاتمة:

وبعد، فقد توغلت الدراسة - قدر طاقتها - في متوالية الآلام، كما بدت تجلياتها في السرود الذاتية للكاتبة العربية، وأبانت بعض ملامح التطور من البوح إلى الاعتراف، واعتمدت في فحصها، وتلمس عناصر الخطاب على مقولات النظرية السردية الحديثة، دون أن تغفل عن الاستفادة من أي منظور، يثري ساحة التحليل، ولا تزعم أنها بلغت فصل الخطاب في موضوع دقيق وشائك بطبيعته، ولكن حسبها أن تثير أسئلة حول قيمته، أما الخلاصة المستقطرة والنتائج البارزة، فيمكن رصدها في التالي:

الكتابة الذاتية لا تنحصر في فن السيرة الذاتية، وإنما تتوزع على أشكال متنوعة، تختلف درجة قربها من شكل السرد، ومن آلياته الفنية.

السرد الذاتي النسائي ليس شكلا مستقلا عن السرود الذاتية التي يكتبها الرجال، لكن من المؤكد أن للسرد النسائي خصوصية، وسمتا ينماز به عن غيره، يتكئ على محتوى مختلف، وتجربة مغايرة، لهما تأثير بيّن على الأداء الأسلوبي والسردي. من ملامح هذه الخصوصية: فعل الكتابة لدى المرأة فعل مواجهة، ومقاومة ضد المنع والحظر المفروضين في حالات شتى عليها - سياق المنع والتهميش يتحول إلى مكون بارز من مكونات السير النسائية، وكذلك ملمح النوع أو الجنس - تراجع الموضوعي في سرد الكاتبة إلى الهامش - تزداد الخصوصية في الكتابة الاعترافية. - كان الألم باعثا رئيسا في السرد الذاتي النسائي، وقد تشعبت صنوفه: ألم الفقد والموت، وألم القيود الاجتماعية، وألم الاحتلال، وألم السجن، وألم المرض، وألم حرية الإبداع.

- قاد ألم الفقد السرود المتلاحقة في سيرة "على الجسر" لعائشة عبد الرحمن، واسترعي الانتباه أمران يتعلقان بأدبية السيرة، وعناصر الخطاب:

أولهما يتصل بالأثر الظاهر للمرثية، فكرة وتقاليد، في أدبية النص السيري، والثاني يتصل باعتماد الساردة على تقنية المشهد، ليمثل الحركة السردية الأكثر ظهورا في سيرتها.

- توزع الألم في سيرة فدوى طوقان "رحلة جبلية .. رحلة صعبة"، على عدة مسارات: مسار تحقيق الذات الإبداعية، ومسار الانعتاق من أسر القيود الاجتماعية، وهناك مسار التحرر الوطني، وهي تحضر بضمير ذاتي متطابق، إلى أقصى درجات التطابق (ذات الكاتبة = ذات الساردة = ذات الشخصية الرئيسة).

- لم تكن "أثقل من رضوى" لرضوى عاشور سيرة ذاتية ذات نسق خطي تقليدي، وإنما كانت "مقاطع من سيرة ذاتية" بينها فجوات زمنية، ومساحات سيرية مسكوت عنها، ومع وفرة العلامات الدالة على النوع، جاء العنوان الرئيس حاملا لأكثر من دلالة ووظيفة، منها وظيفة التجنيس الأدبي، والوظيفة الجمالية، والوظيفة الإيحائية أو التناصية.

- تحضر الذات في كتابات ليلى العثمان بشكل لافت، وهي -على تنوع أشكالها- وثيقة الصلة بالذات الباحثة عن الهوية، وبالسرد الذاتي، من هنا كثر استعمالها لضمير المتكلم في الصياغة السردية، رافق هذا التجلي "للأنا" احتفاء بفكرة الكتابة ذاتها، ومادتها الأساسية الكلمة، كما أفضت الكاتبة بما تكن السريرة من خبايا، وقاربت الاعتراف، واتكأت في سردها الذاتي على تقنيتين أساسيتين الوصف، والمشهد الحواري.

الهوامش:

- المتوالية صيغة رياضية بالأساس تشير إلى ارتباط العنصر الرياضي بما قبله مثل المتوالية العددية والهندسية، ودلالة الارتباط والتوالي كانت وراء اختيار الكلمة وتصديرها في العنوان، حيث تتحقق بدرجة ظاهرة في الآلام التي زاحمت السرود الذاتية النسائية، ويبدو الفارق دقيقا بينها وبين كلمة متتالية التي تتعلق بالزيادة والنقصان بمقدار ثابت.

يراجع: د. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة. عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨، المجلد الأول، ص ٣٠٠.

---

[١] تفترض فكرة الميثاق الأتوبيوغرافي وجود نوع من التعهد بين كاتب السيرة الذاتية والقارئ بخصوص واقعية أحداثها، وحقيقة أشخاصها، مع وجود علامات دالة على النوع الأدبي، وقد عالج فيليب لوجون هذه الفكرة في دراساته عن السيرة الذاتية، وتتطلب شرطين مميزين لها: ١_ وضعية المؤلف: وفيها يتطابق المؤلف والسارد ٢_ وضعية السارد: وفيها يتطابق السارد والشخصية الرئيسة. يراجع: فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتأريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٢_٢٤.

[٢] د. مصطفى بيومي عبد السلام: على ضفاف الهايد بارك مذكرات ضد الذكورة. علامات في النقد، العدد ٦٦، أغسطس ٢٠٠٨، ص ٣٣٠.

ويراجع: د. معجب العدواني: كيف تكتب المرأة السعودية سيرتها؟. علامات في النقد، العدد ٦٦، أغسطس ٢٠٠٨.

[٣] من الأدبيات اللاتي اتخذن أسماء مستعارة، أو رموزا في بداية حياتهن الأدبية: زينب فواز (درة المشرق)، لبيبة هاشم ماضي (باحثة الحاضرة)، ناهد طه عبد البر (ن. ط. ع)، عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، فدوى طوقان (دنانير والمطوقة).

ويمكن مراجعة المزيد في: يوسف أسعد داغر: معجم الأسماء المستعارة وأصحابها، لا سيما في الأدب العربي الحديث. مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٢.

ومن الجدير بالذكر أن ماري زيادة التي حظيت بقدر أكبر من الحرية مقارنة بمعاصراتها من الكاتبات، لجأت إلى اتخاذ ثلاثة أسماء مستعارة، ووقعت بها بعض مقالاتها، وهي "ايزيس كوبيا"، و"أنا"، ثم اسم ذكوري هو "خالد رأفت"، فضلا عن اسم "مي" الذي اشتهرت به.

يراجع: د. جوزيف زيدان: الأعمال المجهولة لمي زيادة. منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ط١، ١٩٩٦، ص ١٦، ٢٤، ٢٦.

[٤] يراجع: د. عائشة عبد الرحمن: الشاعرة العربية المعاصرة. دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٥، ص ١٤. و: د. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ بيروت، ط ٣، ٢٠٠٦، ص٩.

[٥] حاتم الصكر: السيرة الذاتية النسوية، البوح والترميز القهري. فصول، العدد ٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص ٢١٣.
و: تحية عبد الناصر: السيرة الذاتية الأفريقية إسهام المرأة. مجلة ألف (٢٢) ٢٠٠٢، ص ٥٩.

[٦] السيرة الذاتية النسوية، البوح والترميز القهري، ص ٢١٤.

[٧] د. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص ٢١٠.

[٨] يراجع: د. حسام عقل: السيرة الذاتية في الأدب العربي دراسة نقدية. رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم_ جامعة القاهرة ٢٠٠٠، ص ٨٣.

[٩] يقول تيمور: "اعلم _عافاك الله_ أن المعترف يوقن اليقين كله أنك لست أهون منه خطأ، ولا أطهر منه ذيلا، وأنك لست إلا مثله: جعبة آثام وشرور، تنسدل عليها حلة من زينة وزخرف، فهذا المعترف بما يجلو عليك من طوايا خطاياه، إنما يبتعث في سريرتك رواسب آثامك، ويضرم النار فيما همد من ماضيك..".
الهلال، أكتوبر ١٩٥١. مقالة "اعترافاتي".

ويقول العقاد: " وحسبي اعترافا في هذا الصدد أن أحدا لم يسلم من عيوبي وخطاياي، فهل في وسعهم حميعا أن يدعوا مساواتي في جميع فضائلي ومزاياي؟ من شاء أن يدعي فليدع ما يشاء، ولكنني لا أرى من الإنصاف أن أستهدف للحجارة وعندي حجارة مثلها أقابل بها كل حج بعشرة من أمثاله حين أريد أو حين أستطيع..".
أنا، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٦.

يعبر الاقتباسان السابقان عن موقف الرفض المصحوب بالتبرير والإعذار، بل يكاد يكون موقفا "هروبيا"، كي لا تكون حياتهما مصدرا للسرود الاعترافية، بمعنى الإقرار على النفس بالأخطاء والعيوب، فالكل سواء، الكتاب والقراء "جعبة شرور"، بل إن العقاد يذهب إلى مدى أبعد، فلا مساواة لديه إلا في الأخطاء، أما المزايا فهي لأولي

المواهب والملكات، لقد تمت الإحالة حين انتقلا من فكرة الإفضاء التي يقوم بها مرسل معلوم، إلى فكرة التلقي التي يقوم بها مستقبل مجهول.

[١٠] تأتي هذه العناوين على سبيل التمثيل لا الحصر في سياق من الدلالات الخاصة، ويمكن الإشارة إلى مقاربة الكاتبة العربية للسرد الذاتي الاعترافي في بعض المقالات التي نشرت بالدوريات المختلفة، مثل مقالات الكاتبة أمينة السعيد في مجلة الهلال (يوليه ١٩٥١).
للمزيد يراجع في ذلك للباحث نفسه: الهوية والتأويل السردي. مجلة كلية دار العلوم، العدد٨٥، ديسمبر ٢٠١٥، ٨٤ ـ ٨٧.

[١١] آلبيوغرافيا Biographie كلمة من أصل يوناني، مركبة من Bio بمعنى الحياة، و graphie بمعنى كتابة، ومعناهما معا كتابة الحياة، وكان من أوائل من استعمل لفظة Bio (حياة) المؤرخ اليوناني بلوتارك، والبيوغرافيا هي سيرة شخص ما استنادا إلى وثائق.
للمزيد يراجع: خاليد فؤاد: السيرة لعبة الكتابة. كتاب المجلة العربية (١٩٢)، ذو الحجة ١٤٣٣هـ = أكتوبر ٢٠١٢م، ص٧.

[١٢] محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير. دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠، ط٣، ص ٢٣.

[١٣] تولّى الشيخ عبد الحليم محمود (ت. ١٩٧٨) مشيخة الأزهر في عام ١٩٧٣، وصدر كتابه "الحمد لله هذه حياتي" في عام ١٩٧٦، (عن دار المعارف بالقاهرة)، وفي مقدمة الكتاب يبين الباعث وراء إقدامه على كتابة سيرته: "أليس من شكر الله تعالى ـ على ما أنعم ـ أن أعترف في كتاب بفضله ونعمه؟ .. إن تاريخ كل إنسان مليء بالفوائد" ص ٧، وينص أيضا على أن الكتاب "سرد لحياتي، يسير معها في تتابعها"ص ١٠.

[١٤] عبد الرحمن صدقي: الألم قوام الحياة. الهلال، يناير ١٩٣٦.

[١٥] على الجسر بين الحياة والموت. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٦.

[١٦] على الجسر، ص ٣٤، وتراجع ص ٢١.

[١٧] على الجسر ، ص ٣٥.

[١٨] السابق، ص ٥٧ ـ ٥٨، وص ٤٦، ٥٠.

[١٩] انظر: على الجسر، ص ١٣٤.

[٢٠] السابق نفسه، ص ١٤.

[٢١] على الجسر، ص ١٤٥ ـ ١٤٧.

[٢٢] تيتز رووكي: في طفولتي دراسة في السيرة الذاتية العربية، ترجمة طلعت الشايب. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ٢٠٠٢، ص ٢٣٤.
ويراجع: جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص ١١٩ ـ ١٢٢.

[٢٣] على الجسر، ص ٣٤، ولمزيد من التمثيل يمكن الرجوع إلى الصفحات ١٢٨ ـ ١٣٠.

[٢٤] خليل الشيخ: السيرة والمتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة. أزمنة للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط١، ٢٠٠٥، ص ١٠٨.

[٢٥] د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٤٢.

[٢٦] رحلة جبلية .. رحلة صعبة. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط ٢، ١٩٨٥، ص ١٢٨ـ ١٢٩.
الصواب: الحقيقة البدهية

[٢٧] يقول تيتز رووكي: "الفارق بين السيرة الذاتية والمذكرات ليس مطلقا، ولكنه فارق في النسبة أو التراتب، كما أنه ليس في الإمكان وضع خط فاصل بين النوعين" وإذا كانت المذكرات تعنى بالمادة الاجتماعية أو السياسية "فإن المذكرات تقدم أحيانا معلومات شخصية مهمة". في طفولتي دراسة في السيرة الذاتية العربية، ص ٧٦.

[٢٨] رحلة جبلية .. رحلة صعبة، ص١٠.

[٢٩] السابق، ص ١٠.

[٣٠] يراجع: د. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص٩٦.
و: د. بسام قطوس: سيمياء العنوان. وزارة الثقافة ـ عمان، الأردن ٢٠٠١، ص ٤٤.

[٣١] يراجع: أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٤، ص ٥٤.

[٣٢] أثقل من رضوى. دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠١٣، ص٤٩.

[٣٣] صدرت عن دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

[٣٤] د. أحمد إبراهيم الهواري: مرايا المرايا، مقاربات نقدية في الخطاب الثقافي. عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة ٢٠١١، ص ١٠١.

[٣٥] رشيد بنمسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف. دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ٩٤.
[٣٦] د. عبد الله أحمد المهنا: تمرد امرأة خليجية، قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح. مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠١٥، ص ٣٧.
[٣٧] حاتم الصكر: السيرة الذاتية النسوية، ص ٢١٣.
[٣٨] بلا قيود .. دعوني أتكلم. الطبعة الثانية، الكويت ٢٠٠٥، ص ٢٠٤.
[٣٩] السابق، ص ٤٨.
[٤٠] السابق، ص ٢٧٠.
[٤١] السابق، ص ٢٧١.
[٤٢] د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٧١.
[٤٣] بلا قيود .. دعوني أتكلم، ص ٤٦.
[٤٤] معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٥٤.
[٤٥] بلا قيود .. دعوني أتكلم، ص ٥٢، ٥٣.

المصادر والمراجع:

_ أحمد إبراهيم الهواري (دكتور): مرايا المرايا، مقاربات نقدية في الخطاب الثقافي. عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة ٢٠١١.
_ أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٤.
_ بسام قطوس (دكتور): سيمياء العنوان. وزارة الثقافة ـ عمان، الأردن ٢٠٠١.
_ تحية عبد الناصر: السيرة الذاتية الأفريقية إسهام المرأة. مجلة ألف (٢٢) ٢٠٠٢.
_ تيتز رووكي: في طفولتي دراسة في السيرة الذاتية العربية، ترجمة طلعت الشايب. المجلس الأعلى للثقافة _ القاهرة ٢٠٠٢ .
_ جوزيف زيدان (دكتور): الأعمال المجهولة لمي زيادة. منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، ط١، ١٩٩٦.
_ جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.
_ حاتم الصكر (دكتور): السيرة الذاتية النسوية.. البوح والترميز القهري. فصول _ العدد ٦٣ _ شتاء وربيع ٢٠٠٤.
_ حسام عقل (دكتور): السيرة الذاتية في الأدب العربي، دراسة نقدية في ضوء أساليب السرد. رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٠.
_ خالد فؤاد: السيرة لعبة الكتابة. كتاب المجلة العربية (١٩٢)، ذو الحجة ١٤٣٣ه_ = أكتوبر ٢٠١٢م.
_ خليل الشيخ (دكتور): السيرة والمتخيل، قراءات في نماذج عربية معاصرة. أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٥.
_ رشيد بنمسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف. دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٤.
_ رضوى عاشور: أثقل من رضوى. دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠١٣.
_ سعيد يقطين (دكتور): انفتاح النص الروائي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
_ عائشة عبد الرحمن (دكتورة): الشاعرة العربية المعاصرة. دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٥
_ عائشة عبد الرحمن (دكتورة): على الجسر بين الحياة والموت. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
_ عباس محمود العقاد: أنا . دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٦.
_ عبد الحليم محمود: الحمد لله هذه حياتي. دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٦.
_ عبد الرحمن صدقي: الألم قوام الحياة. الهلال، يناير ١٩٣٦.
_ عبد الله إبراهيم (دكتور): مغامرة الاعتراف. مجلة الدوحة، العدد ١٧، مارس ٢٠٠٩.
_ عبد الله أحمد المهنا (دكتور): تمرد امرأة خليجية، قراءة نقدية في شعر سعاد الصباح. مؤسسة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠١٥.
_ د. عبد الله الغذامي (دكتور): المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ بيروت، ط ٣، ٢٠٠٦.
_ فدوى طوقان: رحلة جبلية .. رحلة صعبة. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان _ الأردن، ط ٢، ١٩٨٥.
_ فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتأريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

_ لطيف زيتوني (دكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون _ دار النهار للنشر، بيروت ط١، ٢٠٠٢.
_ ليلى العثمان: زهرة تدخل الحي. صدرت عن دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
_ ليلى العثمان: بلا قيود .. دعوني أتكلم. الطبعة الثانية، الكويت ٢٠٠٥.
_ محمد عبد الغني حسن: التراجم والسير. دار المعارف، ط٣ ، القاهرة ١٩٨٠.
_ محمود تيمور: اعترافاتي. الهلال، أكتوبر ١٩٥١.
_ مصطفى بيومي عبد السلام (دكتور): على ضفاف الهايد بارك مذكرات ضد الذكورة. علامات في النقد، العدد ٦٦، أغسطس ٢٠٠٨.
_ معجب العدواني (دكتور): كيف تكتب المرأة السعودية سيرتها؟. علامات في النقد، العدد ٦٦، أغسطس ٢٠٠٨.
_ يوسف أسعد داغر: معجم الأسماء المستعارة وأصحابها، لا سيما في الأدب العربي الحديث. مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٢.