مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 23 العدد: 3 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2021 ص 441 - 460

كتابة العنف وعنف الكتابة في التخييل الذّاتي
ـ قراءة في تاء الخجل لفضيلة الفاروق ـ

Writing violence and violent writing in self-deception
reading in T shyness of fadila al-Faruq

أ. هبة عبد العزيز*
المشرف أ. د. محمّد طيبي

تاريخ الاستلام: 09- 06- 2019/تاريخ القبــول: 20- 10- 2019

التعريف الرقمي للمقال: DOI 2021 10.33705/0114-023-003-022

الملخّص: تعدّ الكتابة الوسيلة التي يتخذها الكاتب ليعبر بواسطتها عن مشاغله وخلجاته النّفسيّة، إذ تتميّز بكونها فعل فردي تطغى داخله النّزعة الذّاتيّة المتحصّلة عن تيارات ما بعد الحداثة، ومن ثمّة أدى انشغال الأدب بالذّاتيّة إلى توليد نمط جديد من الكتابة الأدبيّة التي حوصرت تحت مسمّى الكتابات الأنويّة، ومن أجل ذاك عمد لوجون إلى فصل السّيرة الذّاتيّة عن سائر الأجناس الأدبيّة المتعالقة فيها، من خلال وضعه لمجموعة من الشّروط وجمعها في عقد اسماه الميثاق الأوتوبيوغرافي، فميّز جنس السّيرة ضمن أطر مرجعيّة وفاصلا بينها وبين الرّواية كجنسين أدبيين متوازيين الأوّل قوامه المرجع والحقيقة والثّاني قوامه الخيال.

وهذا ما أسهم في ظهور كتابات تموّه السّرد وتضفي صبغة التّخيل على الذّات كما لا تتحرّج في وصف مظاهر العنف اللفظي والجسدي، وتجمع بين قوامي الجنسين السّابقين، اصطلح عليها بالتّخييل الذّاتي، ومن ثمّة تهدف هذه الدّراسة إلى مقاربة

* ج. البليدة 02، الجزائر، البريد الالكتروني: hiba.abdelazizaaa2012@hotmail.com
(المؤلّف المرسل)

مفهوم التّخييل الذّاتي، وإبراز إشكالات تصنيفه ضمن خريطة الأجناس وإبراز مظاهر العنف داخله وذلك من خلال إجراء دراسة تطبيقيّة لرواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق كنموذج.

الكلمات المفتاحيّة: التّخييل الذّاتي؛ الكتابة الأنويّة؛ عنف الكتابة؛ فضيلة فاروق.

ABSTRACT : Writing is the means by which a writer can express his mental preoccupations. He is characterized by being an individual act that dominates the subjective tendency of the postmodern streams. Hence, the preoccupation of personal literature led to the creation of a new type of literary writing, For that reason, Logon deliberately separated his autobiography from all the other literary genres in it by setting a set of conditions and collecting them in a contract called the Autobiographical Charter, distinguishing the genus of biography within reference frames and separating them from the novel as parallel literary genres. And the second is the strength of imagination, but this did not prevent the presence of some of the mistiness that pigmentation, which contributed to the writings of the demented narratives and add a, The purpose of this study is to approach the concept of the continent and to highlight the manifestations of violence in its writing, by conducting an applied study of the story of the T shyness of Fadila Al-Farouk as a model.

Keywords: Self-deception; Nuclei; Writing violence; Fadila al Farouk

مقدّمة: إنّ الكتابة هي الوسيلة التي يتخذها الكاتب حتى يعبر بها عن مشاغله الذّهنيّة وخلجاته النّفسيّة التي تجتاحه، وهي فعل فردي تطغى النّزعة الذّاتيّة داخله وقد تحصّل بعد تيارات ما بعد الحداثة في الأدب والنّقد، ومن ثمّة فإنّ انشغال الأدب بالذّاتيّة والفردانيّة ولدَ نمطا جديدا من الكتابة الأنويّة أو كتابات الأنا: Ecriture du moi، والتي تعدّ كـ "جنس جامع لضروب من الكتابة السّرديّة التي تتخذ ذات المؤلّف مداراً لها"[1] وقد نتج عن ربط العلاقة بين كتابات الأنا وذات المؤلّف شروطا جديدة مهمّتها وضع الحدود الفاصلة بين كل الأجناس الأدبيّة الدّاخلة تحت لواء الكتابة الأنويّة حيث تتمظهر "الأنا داخل الفعل الإنساني في كل تشكلاته وعبر مختلف مراحل تطوّر وعيه، ذلك لأنّ الإنسان مجبول عل حب إظهار ما يكمن في دواخله وهو إلى ذلك مشدود حتى في لحظات إعماله الكتمان الذي يمكن قراءته على أنّه نوع من أنواع البوح العكسي، وهذا بما تروم النّفس على ابقائه طي الكتمان أو رغبته منه في ترجمة أناه"[2] فنفس الإنسان تميل إلى البوح، إلاّ أنّ قوالب السّيرة الذّاتيّة الكلاسيكيّة والتي تشترط الإفصاح عن الهويّة الحقيقية للشخصيات، قد تجعل الكاتب يتهيب كتابة السّيرة الذّاتيّة حتى يتجنب مسائلة المجتمع، وهذا ما يجعله يعزف عن انتهاج خطاباتها متملّصا إلى خطابات أخرى بقوالب محميّة تجعله يختفي وراء أقنعة شخصياته.

<u>بين السّيرة الذّاتيّة والتّخييل الذّاتي</u>: إنّ التّحديد الذي قدّمه فيليب لوجون (Philippe Lejeune) للسيرة الذّاتيّة من خلال سنه الميثاق الأوتوبيوغرافي (Le pact autobiographies)، أسهم في فصلها عن سائر الأجناس المتداخلة فيها حيث فصل بينها وبين الرّواية كجنسين أدبيين متقابلين ومتوازيين لا يمكن لها الالتّقاء الأوّل قوامه المرجع والحقيقة، والثّاني قوامه الخيال، لكن هذا لم يمنع من وجود بعض الضّبابيّة التي تصبغ استخدام مصطلح السّيرة الذّاتيّة، فقد ظهرت في العقود الأخيرة كتابة تضفي التّخيل على الذّات وتجمع بين قوامي الجنسين السّابقين، أي الخيال والحقيقة وشهدت هذه الممارسة الجديدة إقبالا كبيراً من الأدباء ودراسة شديدة من النّقاد المهتمين اصطلح عليها في المنظومة النّقديّة الحديثة بالتّخييل الذّاتي autofiction، ويعود الفضل في نحت هذا المصطلح الجديد للناقد الفرنسي سيرج دوبروفسكيSerge Dobrovsky وهذا حينما استخدمه في وسم كتابه أبناء fills سنة 1977.

يرى دوبروفسكي انطلاقا من تجربته النّقديّة أن التّخييل الذّاتي هو سرد ما "ينفلت منّا معنى الحياة بشكل من الأشكال لذا ينبغي إعادة خلقه في الكتابة هذا ما أسمّيه بالتّخيل الذّاتي"[3]، ومن ثمّة فإنّ إشارة دوبروفسكي إلى مسألة انفلات بعض الحياة يحيل مباشرة إلى قضيّة الصّدق في السّيرة الذّاتيّة، حيث المسافة الفاصلة بين لحظة الحياة ولحظة الكتابة شاسعة إلى درجة تمنع الكاتب من تذكر كل تفاصيل المعيش ثم إنّ قوله بإعادة خلق ما انفلت من معاني الحياة في الكتابة يؤكّد على الطّابع التّخييلي، الذي يجب أن يكون حاضرا وإلاّ تعذر إطلاق صفة التّخييل الذّاتي على كتابة اختارت أن تكون كيانا مستقلا، لا هو سيرة ذاتيّة ولا هو رواية سير ذاتيّة وإنّما هي نمط جديد تلتزم بميثاق لوجون في قضيّة التّطابق بين المؤلّف والشّخصيّة الرّئيسيّة داخلها، وتخرق التّلازم المرجعي الذي تدعي نصوص السّيرة الذّاتيّة التّزامها به كتابة بين المرجعي والتّخييلي[4].

كما عدَّ دوبروفسكي هذا النّوع من الكتابة كمحاولة منه لملء الخانة التي تركها لوجون فارغة حيث أجاب بواسطتها على لوجون بقوله: "لست متأكّدا من الأساس النّظري لنصي الأبناء fills فهذه مهمّة النّقاد لكنّي أحببت بحرارة أن أملأ الخانة الفارغة التي تركها تحليلكم شاغرة" [5]، وبهذا الرّد اعترف دوبروفسكي أنّ نصّه هذا لا يمكن تجنيسه إلاّ تحت الخانة التي تركها تحليل لوجون فارغة، وهو ما يعني ضمنيا أنّ نصّه "لا ينتمي إلى جنس السّيرة الذّاتيّة، ولا إلى الرّواية، وهذا ما عناه المؤلّف بأنّه يقع في الخانة الفارغة التي خلفها لوجون أي أنّه يتوسّط السّيرة الذّاتيّة كجنس والسّيرة الذّاتيّة كجنس أخر حتى وإن استمد آلياته الإجرائيّة منهما معا، وهذا ما اصطلح عليه دوبروفسكي بالتّخييل الذّاتي[6].

إنّ التّخيل الذّاتي مغامرة لغويّة "ينزاح عن الواقع ويهدم مبدأ الصّدق وواقعيّة الشّخصيّة الرّئيسيّة في السّيرة الذّاتيّة ولربما لهذا السّبب توجس منه كثير من النّقاد إلاّ أنّه تجسّد في المشهد الأدبي العربي في كثير من الأعمال الإبداعيّة، وتقوم اللعبة السّرديّة داخله على دعامة أساسيّة تنهض على جزئيين فأمّا الأوّل"[7]، فهو إحلال الذّات محلا إشكاليا يتذبذب ببين الحقيقة والخيال بين الغياب والحضور، ما يجعل العمليّة السّرديّة مجرّد بحث عن الأنا المفقود، أمّا الثّاني فهو إحلال مغامرة اللغة محل لغة المغامرة أي نقل مركز الثّقل من الحكاية إلى لغة الحكاية" [8]، فإذا ما كانت الرّواية عمل فني يستند إلى الخيال، والسّيرة الذّاتيّة عمل فني يستند إلى الواقع، فإنّ التّخييل الذّاتي يتميّز بسمة

جنسيّة أخرى تمظهرت من خلال الخانة الفارغة التي تركها لوجون من جهة ومن جهة أخرى يتميّز بكون المؤلّف شخصيّة خياليّة لا تستند إلى الواقع كما هو الحال مع السّيرة الذّاتيّة، حيث أنّ التّخييل الذّاتي ينزاح من الواقع كما يحاول تشكيل حياة خياليّة جديدة وذلك بتمرّده على الميثاق السّير ذاتي، ومن ثمّة يهدم هذا النّوع من الكتابة الميثاق السّير ذاتي الذي حدّده لوجون من قبل فالتّخييل الذّاتي يحرّر الكاتب من قيود الالتّزام بالحقائق الحياتيّة المطابقة لما عايشه في حياته، حتى وإن تعمّد أحداث مطابقة صريحة بسب اسمه واسم الشّخصيّة الرّئيسيّة ويرسم الذّات كما لم تكن أبدا في المعيش، عكس طريقة رسم الشّخصيّة الرّئيسيّة في رواية السّيرة الذّاتيّة التي يتعمد الكاتب فيها مد علاقة القرابة بين حياته الشّخصيّة الواقعيّة وما تعيشه الشّخصيّة الرّوائيّة رغم خرقه للميثاق السّير ذاتي، ولكن ذلك لا يمنع من التّصريح بالعلاقة الوطيدة الموجودة بين السّيرة الذّاتيّة والتّخييل الذّاتي [9]، حيث يمكننا القول بأنّ التّخييل الذّاتي خرج من معطف السّيرة الذّاتيّة.

وناقش محمّد برادة درجة الانزياح عن المرجع كمعيار أساسي للتميز بين السّيرة الذّاتيّة والتّخييل الذّاتي على مدى اقترابهما من المرجع أو انزياحهما عنه، بحيث تكون "السّيرة الذّاتيّة وفيّة للسجل المرجعي ويظهر ذلك في: الالتّزام الصّريح، والصّدق والحقيقة السّاذجة، وتطابق الهويات السّرديّة. أمّا التّخييل الذّاتي فينزاح عن الواقع ويعيد تشخيصه بطريقة خياليّة، ويتمرّد على مواضعات الميثاق السّير ذاتي ويظهر هذا في: الالتّزام المصطنع، وتزييف الحقائق المعيشة وإضفاء التّخييل على الذّات وعدم تطابق الهويات السّرديّة، ومن ثمّة فإنّ وعي كتاب السّيرة الذّاتيّة بصعوبة استرجاع ماضيهم الشّخصي كما هو حفزهم على تصنيف أعمالهم ضمن أجناس متنكّرة تهيئ القراء على تلقيها، ليس بوصفها صورا طبق الأصول، وإنّما بصفتها أعمالا إبداعيّة يمتزج فيها الخيالي بالواقعي [10].

لا شكّ أنّ الذّات تحتل مكانة أساسيّة في هذيْن الجنسين التّعبيريين، ولأنّ السّيرة الذّاتيّة رغم استنادها إلى "التّعاقد مع القارئ لقول كل الحقائق عن حياة كاتبها، فإنّها لا تستطيع أن تستغني عن التّخييل الرّوائي، وعندما نتابع تطوّر الإنجازات النّصيّة للسيرة الذّاتيّة نجد أنّ أهم العناصر المكوّنة لها تتمثل في: المرجعيّة السّريرة التّعاقب الأنا أضحت

موضع تساؤل وإعادة نظر داخل النّص السّير ذاتي نفسه، ثم بدأ مفهوم التّخييل الذّاتي يكتسب فضاء خاصا يميّزه عن فضاء السّيرة الذّاتيّة، فلا يكون الغرض عند الكاتب هو المطابقة التّامة للنص مع حقيقة الأنا، بل مطابقة الواقعي وألاّ واقعي، وعلى ضوء ذلك يجوز القول: يمكن لنص التّخييل الذّاتي أن يكون إلاّ محكي شخصيته الرّئيسيّة تدعى أنا وهو أنا مجهول أكثر ممّا هو معروف، لأنّه متبدل، ملتبس يخفي أكثر ممّا يفصح حسب منظور التّحليل النّفساني"[11].

ومن جانب موازي أثار التّخييل الذّاتي بداية من النّصوص التّأسيسيّة له "أسئلة كثيرة وجدلا واسعا بسبب وقوفه في المنزلة بين المنزلتين من جنسين أدبين معروفين ومكرسين هما: الرّواية والسّيرة الذّاتيّة يستمد أدواته وآلياته منهما جميعا في نفس الوقت، وعلى المستوى النّصي الواحد، غير منحاز بالكليّة إلى أحدهما على حساب الأخر فمن الأوّل يستمدّ مشروعيّة التّخييل، بكل ما يتيحه التّخييل من حريّة مطلقة في بناء الأحداث والشّخصيات والفضاء المكاني خصوصا ومن الثّاني يستمدّ مشروعيّة الذّات والمرجع، إذ تتأسّس الذّات محوريا لتصير القطب والمناط والمبتدئ والمنتهى"[12].

ومن ثمّة فالجمع بين قوام التّخييل الرّوائي وقوام الحقيقي السّير ذاتي أخل بسير المنظومة النّقديّة وأسهم في ذبذبة العمليّة التّصنيفيّة لممارسة التّخييل الذّاتي، هذا وقد تشعّب مفهوم التّخييل الذّاتي واتخذ تجليات متباينة، وذهب بعض النّقاد إلى أنّ دلالتّه وجدت من قبل عند بعض الكتاب من نيّة مسبقة فتوظيف التّخييل الذّاتي يهدف إلى استنطاق جوانب متباينة في العديد من النّصوص، وإلى إلقاء الضّوء على أهميّة هذه النّصوص المميّزة شكلا ومضمونا ولغة، حيث أنّه يستند إلى:

- الانزياح عن الواقع، أي ما كان واقعا وصدقا في السّيرة الذّاتيّة يصبح مجرّد خيال في التّخييل الذّاتي كشخصيّة المؤلّف؛
- هدم الميثاق السّير ذاتي المحدّد لجنس السّيرة الذّاتيّة؛
- الاهتمام بالشّخصيات المغمورة بدل المشهورة، أي بإضفاء التّخييل على وقائع وتجارب أشخاص عاديين؛
- ألاّ تطابق بين المؤلّف والسّارد وشخصيّة البطل.

التّخييل الذّاتي في تاء الخجل: حدّد محمّد الدّاهي أربع سمات ينسب وفقا لها النّص إلى جنس التّخييل وذلك حسب الأطر العامّة التي أوجدها دوبروفسكي وسنستعرض هذه السّمات ومدى تطابقها داخل نص تاء الخجل وفق العناصر التّاليّة:

1. سمة جنسيّة: عملت ممارسة التّخييل الذّاتي على ملء الخانة الفارغة التي تركها لوجون، وهذا ما يجعل الكاتب شخصيّة خياليّة برغم تعرض النّص لسيرته الخاصّة، وسبب ذلك غياب الميثاق الأوتوبيوغرافي الذي يؤكّد الهويّة الحقيقيّة للكاتب.

2. سمة تخييليّة: يعتني التّخييل الذّاتي بحياة البسطاء والعامّة، ويتناول معاناتهم على عكس السّيرة الذّاتية التي لطالما تهتمّ بمواقف وحياة العظماء، ومن ثمّة نجد أنّ نص تاء الخجل نقل حياة خالدّة نشأت في قريّة أريس في باتنة وعاشت حياتها مثل أية فتاة أخرى، وحقّقت حلمها بأن أصبحت صحافيّة كما عالجت قضيّة مجموعة من الفتيات المغتصبات ونقلت حكايتهم، ومن ثمّة لا يوجد في حياتها أي ضرب من الشّهرة أو التّعظيم.

3. **سمة موضوعاتيّة:** يتقاطع التّخييل الذّاتي مع باقي اشكال الكتابة عن الذّات في كونه يسرد الحياة الحقيقيّة لصاحبه، لكنّه يتميّز عنها بانزياحه عن السّجل المرجعي أين يغيب التّطابق بين اسم المؤلّف والسّارد/ الشّخصيّة داخل العمل[13] ونحن نصدم في هذه المفارقة في تاء الخجل فاختلال مبدأ الهويّة فيما يتعلّق باسم العلم (تطابق اسم المؤلّف والسّارد والشّخصيّة البطلة)، يعوضه توكيدا لأسماء الأمكنة الحقيقيّة على غرار قسنطينة وباتنة، وذكر بعض الأحداث التّاريخيّة في تاريخ الجزائر ومثل ذلك ما جاء في المقطع التّالي: "سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة واختطاف 12 من الوسط الرّيفي المعدم، ثم ابتداء من سنة 1995 أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجيّة حربيّة إذ اعلنت الجماعات المسلحة في بيانها الصّادر في 30 أفريل أنّها وسعت دائرة معاركها"[14]، كما لا يخفى على القارئ التّشابه الحقيقي بين خالدّة وفضيلة الفاروق من حيث الطّفولة والمهنة واختيار التّخصص الجامعي.

4. سمة شكليّة: يعدّ التّخييل الذّاتي مغامرة لغويّة تعنى بالتّشكيلات الصّوتيّة والمحسنات البديعيّة كالسّجع والجناسات وغيرها، ويتجلّى ذلك بصورة بالغة في نص تاء الخجل بدءاً من الافتتاحيّة حيث ورد: "منذ العائلة... منذ المدرسة...منذ التّقاليد...

منذ الإرهاب... كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن كان تاء للخجل منذ أسماءنا التي تتعثّر عند أخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا منذ الولادة، منذ أقدم من هذا منذ والدتي التي ظلت معلّقة بزواج ليس زواجاً تماماً منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزّمن، منذ القدم... منذ الجواري والحريم، منهن إلي أنا، لا شيء تغيّر سوى وسائل القمع وانتهاء كرامة النّساء"[15]، وتحمل هذه الجمل المتناغمة بنيّة صوتيّة ايقاعيّة تعبر بواسطتها الكاتبة عن معاناة المرأة وعن قمعها في حق العيش والتّحرر في المجتمع الجزائري، كما تظهر أنّ هذه المعاناة متجذرة في التّاريخ العربي بصفة عامّة والجزائري بصفة خاصّة.

ومن جهته استلهم كولونا (Vincent colona) انطلاقا من نص الأبناء لدوبروفسكي المعاير التي تضبط التّخييل الذّاتي كجنس أدبي متوغل داخل مختلف النّصوص وتحدّده أطره العامّة وهي كالتّالي:

1. <u>المراسم الاسميّة</u>: أتاح كولونا للمؤلّف كل الاساليب التي يلجا إليها نتيجة خوفه من البوح باسمه الحقيقي، أو ذكر الأسماء الحقيقيّة لأصدقائه وذويه، ومنها الاعتماد على الأسماء المستعارة أو حتى الالقاب والكنى الغير معروفة، فتضطر فضيلة الفاروق إلى اخفاء اسمها الحقيقي خوفا من المحاسبة والتّنصل الأسري، وتقبع خلف اسم خالدّة وهي شخصيّة تخييلة ابتدعتها برغم أنّ كل خيوطها وملامحها تقود القارئ إلى فضيلة ذاتها، ونجد أنّ ذلك ما يتجلّى في اختيار السّاردة/ الشّخصيّة نفس المصير وهو الاستسلام للخيبة والاستعدّاد للرحيل لأنّ البقاء في الوطن ليس إلاّ مجرّد انتحار أحمق "سلمت أوراقي، سلمت آخر انكساراتي، وحين عدت إلى بيت بني مقران في اليوم التّالي كنت أحضر حقيبة لرحيل أطول، كنت قد اقتنعت أنّ الحياة في الوطن معادلة الموت"[16].

2. <u>المراسم الجيهيّة التّخييليّة</u>: يرى كولونا أنّ الكاتب في ممارسة التّخييل الذّاتي يتخلّى الميثاق الأوتوبيوغرافي متبنيا الميثاق الرّوائي، ويعلن عن ذلك بداية من الوسم الذي يضعه على غلاف العمل بـ "رواية" إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من ايهام القارئ بالمطابقة الحقيقيّة بين النّص والواقع خاصّة فيما يتعلق بالأحداث المعاشة، كما يحيل نص تاء الخجل على بعض القرائن التي توهم بأنّ الرّواية ضرب من خيال الكاتب حين تفصل

بينها وبين خالدّة الشّخصيّة البطلة، "انكب على أوراقي لأعيش فصول حياة تختلف عني"[17].

3. <u>مراسم الخطاب التّخييلي</u>: ويقوم هذا المعيار أساسا على الازدواج المضاعف: تخييل القصّة وتخييل الخطاب بمعنى إضافة المزيد من الحوادث التّخييليّة على محكي القصّة، حيث يلجأ الكاتب إلى اعتماد طرائق خاصّة في السّرد تهدف إلى تشويش القارئ وايهامه بين الحقيقة والخيال داخل النّص ومثل هذه التّلاعبات السّرديّة نجدها طاغيّة في تاء الخجل، حيث مضت فضيلة الفاروق بعيدا في مسألة اللعب بالأحداث والكلمات والمواراة وراءها، إلى حد يجعل القارئ يبحث عن ملامح الأحداث والشّخصيات في نسيج النّص وسياقه[18]، فيستعصي عليه البحث في نهاية الأمر، ويقع في فخ التّخييل الذي أراده النّاص.

ويصعد هذا التّعقيد إلى أوجه في الجزء الأخير من الرّواية، حين تسرد خالدّة/ فضيلة: "أتعبتني خالدّتي ركضت خلفها حتى زقاق رحبة الصّوف، توقفت أمام مدرسة علي خوجة، كان بإمكان نصر الدّين أن يمر من هناك، فيما كانت تنتظر صديقة لها ولكنّه فظل أن يحتمي من المطر في أحد الدّكاكين فتحت مظلتها حين خرجت صديقتها من المدرسة غادرتا الزّقاق، كان يجب أن أختار مدينة اخرى لأبطالي غير قسنطينة قسنطينة مخادعة وتتلذذ بآلام العشاق، تعبت من نصي، هناك شيء في اللاوعي عندي يبعث بالعلاقة بين بطلي، هناك ما شيء يشبه سوء الطّالع يلاحقهما معا هناك شيء ما يشبه سوء الطّالع يلاحقني أنا، ويلاحق نصر الدّين، أيعقل أنّنا لم نلتق منذ 1988 نحن القاطنين في مدينة واحدة، الماضي لم يعدّ مدينتي، نصر الدّين اختار أن يبقى في الماضي وأنا علمتني قسنطينة كيف اتشابك مع كل الأزمنة"[19].

يظهر لنا جلياً من المقطع السّردي السّابق التّداخلات الكثيفة التي تموّه القارئ وتجعله يتوه في حلقات حلزونيّة تمنعه من اختراق حيثيات السّرد، وتدفعه للتأويل والانفتاح على جميع الاحتمالات فبعدما كانت فضيلة الفاروق تحكي قصّة خالدّة ونصر الدّين، ثم يجد القارئ نفسه فجأة أمام خالدّة ثانيّة ونصر الدّين آخر، يجسّدان بطلي القصّة الأولى، ويتحرّكان على صفحات الرّواية، فتفشل خالدّة في كل محاولاتها في الجمع بينهما، وتستسلم للواقع مدركة أنّ القدر أكبر من العالم المتخيل، ومن ثمّة تحقّق تاء

الخجل كل المعايير التي اعتمدها الدّاهي، وتشمل كل الأطر التي حدّدها كولونا لممارسة التّخييل الذّاتي وعليه يمكن اعتبار تاء الخجل نصّاً إبداعيا وذاتيا يدخل ضمن تجنيس التّخييل الذّاتي.

نطاقات التّخييل في التّخييل الذّاتي: لقد أسهم التّخييل بدوره المهم في بناء مختلف الأجناس الأدبيّة، ذلك بكونه يعمل على سد الفراغات التي يخلفها الواقع، كما أنّه يعدّ كمعيار تميّز قد يبلغه قلّة من الكتاب دون الأخرين، فهو ليس بمستسهل المنال فعلى الباحث له الاجتهاد والمثابرة وكثرة الاطلاع حتى يتكسب ملكته كمادة يعتمدها السّرد ويرتكز عليها، كما يستمد التّخييل من جهته قوّته من الأنا، لأنّ الواقع السّاحر حين يلامس البناء الهش للحلم سيقوضه، فلا يقتصر التّخييل في أدواره المتباينة في بناء العوالم العجائبيّة والغرائبيّة بل يتعدّى ذلك إلى محاولته القيام بالإيحاء والخداع، وقد ناقش رينيه جيرار في كتابه الكذبة الرّومانسيّة والحقيقة الرّوائيّة[20] بعض تفاصيل وخبايا التّخييل فعرض فيه "النّظريّة المتعلّقة بالرّغبة الحكائي، أي بالرّغبة بوصفها محاكاة معارضا النّظريّة الأوديبيّة الفرويديّة حيث ينظر إلى الرّغبة بوصفها تابعة لرغبة متأتيّة من أخر وليس بوصفها نابعة من ذواتنا حيث تستلزم وجود وسيط، أي لا تتحقّق أركانها إلاّ بتكامل الشّروط الثّلاثة راغب ووسيط ومرغوب فيه، فتغدو الرّغبة بحد ذاتها غاية ووسيلة، تنشأ بالتّأثر وتتلاشى بانتفاء شروطها من دون أن يزعم اكتفاءها بذاتها وتأخذ شكل مثلث يسميه جيرار مثلث الرّغب، ولا تكون العلاقة بين الرّاغب والمرغوب علاقة مباشرة، بل تكون عبر الوسيط أو النّموذج سواء الدّاخلي أم الخارجي"[21]، ومن ثمّة يصبح التّخييل فعلاً لا شعوريّاً.

ومن ثمّة يمكن اعتبار التّخييل القوّة التّركيبيّة السّحريّة من أجل مزيد من الإضاءة للواقع، فهو أداة لا غنى عنها لفنان ذلك أنّه لا يوجد بين الخيال والحقيقة تعارض فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو العالم، وغالبا ما نجد الرّوائي يوسع من نطاقات تخييله في بناء الإبداع، كما يحاول أن يصنع صورا ذهنيّة لأشياء غابت عن متناول الحس ولا تنحصر فعاليّة هذه القدرة، فهي مجرّد الاستعادة الآليّة لمدركات حسيّة مرتبطة بالزّمان والمكان بعينه، وقد تمتد فعاليتها إلى أبعد من ذلك فتعيد تشكيل المدركات من خلال ابداع السّارد على أساس قدرته الخياليّة المتميّزة والتي تمكّنه من خلق عوالم ينسج

أحداثها من معطيات الواقع [22]، ولكنّه يتجاوز حرفيّة هذه المعطيات سعيا وراء تقديم رؤيّة جديدة للواقع نفسه وهذا من خلال رؤياه الشّخصيّة للواقع، ومن جانب أخر نجد أنّ الرّواية هي تخييل ينطلق من رؤيّة محدّدة ومن وعي منطقي حيث تتحكّم داخلها درجات الانزياح، وتسيَر طبيعتها كمتخيل، فلا يمكن للخطاب الرّوائي أن يصبح تاريخا حتى وإن تم حصره داخل إطار تخييلي، ومن هنا نستشف بأنّ علاقة التّخييل بالواقع داخل الرّواية هي علاقة غير قابلة للتجاوز ذلك أنّ الرّاوي لا يمكنه الغوص في غمار التّخييل دونما انطلاقه من الواقع، وتظهر نطاقات التّخييل في تاء الخجل انطلاقا من المستويات التّاليّة:

1 . **<u>على مستوى العنوان:</u>** يكتسي العنوان أهميّة كبرى في الأعمال الأدبيّة فهو الممثّل لسلطة النّص وواجهته الإعلاميّة وذلك يرجع لكونه من أهم العتبات المكوّنة للمؤلّف الأدبي وجزؤه الدّال، فالعنوان هو نقطة الانطلاق الطّبيعيّة للنص ومحطة شدّ انتباه القارئ التي تعمل على جذبه إلى مكنونات النّص، أي أنّه جزء من أجزاء النّص إلاّ أنّه يمثّل صورة مختصرة ومركزة له ويكون غالبا على ظهر الكتاب بحجم خط أكبر من كل المعلومات الأخرى كاسم الكاتب ودار النّشر وبلد الطّباعة أو حتى العنوان الثّاني والذي غالبا ما يكون موجودا، حيث يعتمد المؤلّف اختيار العنوان بعناية فائقة وحذرة قصد حصوله على اهتمام القارئ واستدراج انتباهه وكذلك من أجل أن يسهم في توجيه أفق انتظاره وبناء تطلعاته، فالعنوان هو أوّل نقطة التّقاء بين الكتاب والمتلقي، والذي يعد حلقة الوصل بينهما.

يتعمد المؤلّف اختيار العنوان بعناية فائقة وحذرة، حتى يحظى باهتمام القارئ ويعمل على شدّ انتباهه واستدعائه للقراءة، فتتكون بذلك علاقة تشاركيّة ظاهرة بين المؤلّف والكتاب والقارئ، فعلاقة المتلقي بالنّص تبدأ من العنوان الذي يأخذ شكل الدّعوة الضّمنيّة له حتى يشرع في تأمّل المتن بعده، وهذا ما يفسّر حيرة الكاتب الشّديدة وتردّده المربك في اختيار الاسم المناسب والملائم لكتابه، فتتقلّب الاسماء في ذهنه كثيرا قبل أنّ الانتقاء الأخير، فيختار ما يتلاءم وكتاباته فيعطي له اسما يشكّل خلاصته وعصارته يكون مصاغا بدقة واعتصار، حتى يؤدّي الدّور المنوط به والذي هو في الأساس تحديد هويّة النّص وتعيين محتواه وإعطائه قيمة.

إنّ العنوان في تاء الخجل كتب بخط كثيف داخل الغلاف، حيث أنّه يربط بين كلمتين الأولى "تاء" وهي الحرف الثّالث هجائيا الذي يرمز عادة للمؤنّث، مثلما يرمز حرف الضّاد للغة العربيّة، وبين كلمة "الخجل" التي تدلّ على ذلك الشّعور الذي ينتاب الإنسان المخطئ كالإحساس بالذّنب، ويحدث أنّ أكثر من يشعر بهذا الشّعور هن النّساء، ومن ثمّة ربطت الكاتبة حرف التّاء الذي يختم آخر الأسماء المؤنّثة بالشّعور بالذّنب وبالاقتراب من المعنى الكامل للعنوان نجد أنّه يحمل دلالة شعريّة سلبيّة متمثّلة في عقدة التّأنيث التي تصاحبها وتصاحب غيرها من النّساء، ووصف حالات الإقصاء والتّهميش التي يمارسها المجتمع الذّكوري الاستعلائي عليهن فاختصرت الكاتبة كل هذه الأحاسيس والعقد النّفسيّة في عبارة تخييليّة، أرجعت السّبب من خلالها إلى اللغة التي فرقت بحروفها بين الجنسين، بزعمها أنّ اللغة قد ظلمت هي الأخرى الأنثى، وانسبت كل المآسي إلى تاء الخجل.

2. <u>على مستوى الشّخصيّة المستعارة:</u> يمكن للقارئ أن يستكشف مراحل السّيرة الحقيقيّة للمؤلّفة الحقيقيّة وتطابقها مع الشّخصيّة الرّئيسيّة، ما يجعل النّص مساحة ابداعيّة ناتجة عن تصوّر فضيلة الفاروق وحسّها الفنّي، وبالتّالي تماهي التّجربة في ذاتها، فيبقى النّص بذلك مفتوح النّهايات والتّأويلات، فالكاتب هنا قد "استثمر الخط العام لسيرته الذّاتيّة ولكن بإشباع منه للتفاصيل بمقتضيات التّخييل وإملاءاته، ما يعني أنّه على السّارد المسيّر في النّهج الرّوائي إضافة إلى ذكر الأحداث الحقيقيّة التي تقوم عليها الرّواية مع الإشارة بشكل خاص بهويّة الشّخصيّة الرّوائيّة وتماهيها مع السّارد، ما يجنس النّص في خانة التّخييل الذّاتي" [23].

استعانت فضيلة الفاروق في تاء الخجل باسم مستعار، خالدّة اسم البطلة في هذا النّص، رغم أنّ كل القرائن تدل أنّ: خالدّة=فضيلة، إلاّ أنّ الكاتبة لم تعلن عن ذلك بصراحة، ويرجع ذلك إلى تخوّف المرأة الكاتبة من البوح لدواعي عائليّة أو أمنيّة فتضطر إلى القبوع وراء شخصياتها، ففي أحد الحوارات التّلفزيونيّة أكدت الكاتبة "اضطررت لتغيير اسمي لأنّي تعرّضت لمضايقات، بعد أن فضحت المستور وتحدّث بصوت من لا صوت لهم، نقلت واقع امرأة جزائريّة بطريقة دراميّة، حتى عائلتي لم تنج من المضايقات لأنّي تحدّثت عن أشخاص حقيقيين، وانتصرت للمظلومين تغييراسمي جاء لضرورة أمنيّة

فقط، خوفا من عائلتي والمقربين"[24]، فالاسم المستعار هو الوسيلة التّخييليّة التي تتخذها المرأة في الكتابة ونقل الحقيقة وسرد الذّات الأنثويّة.

إلاّ أنّ التّستر والتّخفي عن العالم ليس هو السّبب الوحيد الذي يجعل الكاتبة تستعير اسما غير اسمها، ويؤكّد محمّد الدّاهي في هذا الصّدد أنّ المرأة لا تستعمل اسما مستعارا للتنكر، وإنّما لبناء هويّة جديدة قوامها عدم الانتساب للرجل (الأب أو الزّوج)، وترسيخ الاسم المستعار بوصفه سلطة تستحق الاعتراف به عن جدارة واستحقاق"[25]، وبذلك يحقّق الاسم المستعار للمرأة نوعا من الحريّة، وقدرة على التّخلّص من مسؤوليّة العائلة والمجتمع فاختيار الاسم المستعار ينبع من المخيلة الذّاتيّة للكاتبة، ومن ثمّة يمكن اعتبار الاسم المستعار هو الخطوة الأولى للتخييل وبذلك عبرت الفاروق على لسان خالدّة التي اختارت لها مهنة الكتابة عن كل ما لا تراه مناسبا ، فالكتابة هي فرصة لطرح ما يتوجس داخلها من أفكار ومعتقدات، وهذا ما يمنح للساردة وجودها، ويحقّق لها حريتها ف"المرأة تعشق السّرد، لأنّها تقاوم به صمت الوحدة"[26]، حيث بالسّرد تشغل المرأة موقع الفاعل لا المفعول به، فيتاح لها الخلاص والنّجاة بالتّحرر من قيود الكبت وسجن الظّل.

3. <u>خطاب الذّاكرة</u>: يعتمد السّرد النّسائي على خطاب الذّاكرة، وهذا بغرض التّقوقع على الذّات الأنثويّة وبهدف الهروب من المجتمع الأبوي والواقع المهمّش لها فمن أجل استرجاع الأحداث الماضيّة وجب الانتهال من مخزون الذّاكرة، كعودة الحكي إلى الطّفولة ذلك العالم الرّحب الذي عادة ما تنطلق الكتابات الاسترجاعيّة منه، إلاّ أنّ النّقل المتوالي للأحداث السّابقة بصورة مرتبة ترتيبًا كرونولوجيا يبدو ضربا من المستحيل، لأنّ الإنسان قد يقع في النّسيان والخطأ من جهة، ومن جهة ثانيّة قد يريد السّارد حذف بعض الحقائق أو الزّيادة عليها، وإخضاع النّص إلى سلطة التّخييل باستخدام تقنيات متعدّدة كالحذف والزّيادة والتّحوير وإجراء التّلاعبات الزّمانيّة.

هذا وقد اعتمدت خالدّة بطلة تاء الخجل على الذّاكرة بصورة كبيرة أوهمت القارئ في صدقيّة الأحداث، وجعلته يخفق أمامها في تمييز الزّمن بين الحاضر والماضي فيعود الحنين بخالدّة إلى زمن الطّفولة والمراهقة بصورة تداعويّة، تقول: "يحط الحنين دفعة واحدة على غرفتي، فأجدني مسيجة بالماضي كلّه"[26] حيث يتداعى الحنين ويتخلل داخل أيامها باسطا للذاكرة تأمّلاتها وسرحانها، ويأتي الماضي بصورة متداخلة مع الحاضر في نصّ تاء الخجل

بشكل متوزّع بين الاستباقات الاسترجاعات فالأزمنة لا تكاد تستقرّ بين كل من زمني الحاضر والماضي، ويظهر ذلك جليا في المقطع التّالي: "فقد وجدني أمامك وأنا في تلك السّن المبكرة أواجه حبك الجارف بتناقضاتي ومشاعري المتقلبة، ولم أتغيّر إلى يومنا هذا، ما زلت أحبك على طريقة البحر، كنت أسألك دائما: ماذا ستفعل لو حدث وانفصلنا؟"[27].

كما يلعب السّرد الاسترجاعي دورا مهما في الكتابة النّسويّة، فهذا "الرّحيل داخل الذّات تحسنه المرأة حين تجبر ذاتها على طرح مخزونها، وهذا ما يعرف عند النّقاد باسم التّداعي الذي يغلب على دلالة الخطاب النّسوي وسياقه، فيجعل حركة السّرد ضمن الحركة الدّائريّة من الذّات إلى الذّات ومن الخارج إلى حميميّة الدّاخل، وتلغي هذه الحركيّة المكان والزّمان، فتبدو حركيّة الرّواية ضمن زمن سيكولوجي خاص يعطي للغة قوّة تعبيريّة ومضامين مشحونة"[28]، فتقود كتابة المرأة إلى الدّاخل، إذ "إنّها كتابة الدّاخل داخل الجسد داخل البيت"[29]، غير أنّ كتابة المرأة عن ذاتها واسترجاع الأحداث الماضيّة ليست بتلك البساطة الظّاهرة، حيث أنّ الكتابة عن الذّات، تستدعي إعادة استثمار لحياة قد عيشت فيما مضى ما يعني معاودة التّجربة المعاشة، وبما أنّ حياة السّاردة/ البطلة، كانت مسرحا للآلام والأحزان، فإنّ إعادة تدوينها لا يبدو أمرا هينا على الإطلاق لأنّ كتابة الذّات هي معاناة جديدة [30] باعتبار السّاردة/البطلة تعيد تخيل وتصوّر الأحداث مثلما حصلت بالضّبط، ناهيك عمّا يصاحب هذا التّصوّر للماضي الألم النّفسي والتّعكر المزاجي.

<u>التّخييل اللغوي وعنف الكتابة:</u> لقد صرح فيليب لوجون في عدّة مواطن عبر مسار دراسته النّقديّة، بأنّه لا يوجد فرق متسع الفجوة في تحليل نصّ التّخييل الذّاتي والرّواية على الصّعيد اللغوي، وهذا إذا اهتممنا بتقنيات النّص الدّاخلي، إذا ما تملّصنا من إثارة القضايا المرتبطة بإنشائيّة اللغة وأدب الذّات، فلغة التّخييل الذّاتي وفق دوبروفسكي تنزع إلى الإيقاع الصّوتي المتحصل من خلال توظيف الجناسات والظّواهر البلاغيّة التي تعمل على تنميقه وزخرفته، والملفت للنظر في نص تاء الخجل أنّه يقبع داخل إطار شاعري، ويصبغه أسلوب لغوي تتدفق فيه الذّات الغنائيّة ضمن قالب لغوي شعري يغيب عنه السّرد وتنساب فيه الأنا[31]، وهذا غالبا ما يقبع ضمن تيارات شعوريّة واقعيّة.

ومن جهته وضع قاسبرني (Gasparni Philippe) أسلوبيّة اللغة كعنوان داخلي في كتابه الأسلوب الأدبي مشيرا لمفهوم التّجديد الشّكلي عند دوبروفسكي أو المغامرة اللغويّة والكتابة الايقاعيّة، بينما أشار لوجون إلى خصوصيّة اللغة في كتابة التّخييل الذّاتي المستمدة من الأساليب اللغويّة للكتابة الكلاسيكيّة، وبرغم ذلك لمسنا تردّدا عند قاسبرني وهو "يتناول مسألة اللغة في هذا الجنس الأدبي معللا ذلك بأنّه لطالما عدت السّيرة الذّاتيّة والرّواية مخابر أدبيّة للتجديد في الأساليب اللغويّة"[32] ولعلّ هيمنة الايقاع الموسيقي النّابع من المجانسات الصّوتيّة داخل نص أنثى السّراب، هو سبب من الأسباب ومرصد من المراصد التي تدخل النّص في جنس التّخييل الذّاتي، فالأسلوب الإيقاعي هو أحد شروط كتابة التّخييل الذّاتي لكنّه قد يشعر القارئ بالملل من هذه الملفوظات الجرسيّة والغنائيّة المطولة فتتلاشى داخلها عناصر الحكاية وبنياتها ولا تحضر إلاّ القوة اللغويّة، وما نخلّص إليه هو أنّ الأسلوب اللغوي المسترسل في التّخييل الذّاتي هو المميّز للنصوص التي تنتمي إليه[33]، ويدخله في تحديدات التّخييل الذّاتي الأسلوبي، ويتسم أسلوب الأعرج بإرهاق القارئ من حيث سرده المتدفّق في تأثيث فضاءات الرّواية، ومن ثمّة اشتغلت اللغة في رواية أنثى السّراب على وشوشة الحكاية باعتماد اللغة الشّعريّة الوجدانيّة والقص النّفسي داخل لعبة سرديّة تحقّق النّشوة واللذة الذّاتيّة للسارد.

يعدّ نص تاء الخجل كـ "مغامرة لغويّة تعتمد أسلوبا يخضع لسلطة المؤلّف على شخصياته وقرأه إنّه نص مليء تخيلت ضمنه عوالم سابقة في ضرب من التّخييل المضاعف أو المركب، حيث تقمّص المؤلّف دور القراء وتكلّم بألسّنتهم، وعمل على ارساء قواعد جديدة لجنس أدبي ملتبس تستحيل فيه كتابة الواقع والحقيقة إلى شظايا فوضويّة وإلى كم كبير من هذيان ألا وعي داخل مجموعة من الدّوائر المغلقة والمتقاطعة فتتخلّى مع تجليات للنزعة السّوريالّية ضمن قالب تكراري"[34].

تعالج رواية تاء الخجل ظاهرة الاغتصاب التي مورست على العديد من الفتيات إبان سنوات الإرهاب، فتتساءل خالدّة "كيف هي الكتابة عن أنثى سرقت عذريتها عنوة"[35] ويظهر الاغتصاب كعنف يمارس على جسد المرأة ويؤثّر على نفسيتها كذلك، وتوضّح تخلّى الأهل على الفتاة ضحيّة هذا الفعل الإجرامي، حيث أنّ "الأهل لا يبالون، طردوا بناتهم بعد عودتهن، قلت إنّهن أصبن بالجنون، ارتمين في حضن الدّعارة أو انتحرن"[36] ويوجد حتى من

استقبلها أهلها بالقتل تطهيرا من العار، مثلما فعل أب تلك الفتاة الصّغيرة حينما رماها من الجسر طلبا للشرف بعدما اغتصبت براءتها، "اكتشفت أنّ الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، قال إنّه خلّصها من العار، لأنّها اغتصبت"[37] ومن ثمّة توضّح السّاردة التّأثيرات النّفسيّة العنيفة لهذه الجريمة في نفوس الفتيات بين طرد الأهالي والجنون، الانتحار أو السّقوط في فخ الدّعارة، وبهذا تفتح الرّواية دلالة الاغتصاب على إدانة الصّمت والتّواطؤ والمجتمع والإرهاب، ما يجعل نصها وثيقة تاريخيّة، حيث أنّ فضيلة الفاروق صرحت بضرورة جعل الأدب وسيطا ناقلا للواقع كما هو، وأنّه يجب أن يكون وثيقة لا تحتمل خطا أحمرا[38].

ويرى حسن المودن أنّ الكتابة التي يكون سببها العنف لا يقتصر دورها في سرد مشاهد ومواقف من العنف، بل إنّ تقنيات الكتابة نفسها تأتي عنيفة، وبذلك تتجسّد هي بنفسها ذلك العنف، حيث يقول: "إنّ اللافت في كتابات العنف هو أنّ الكتابة لا تكتفي دوما بنقل العنف كما يقع في مجتمع وتاريخ معين، بل إنّ فعل الكتابة نفسه يمكن أن يكون فعل عنف/انفعال من مورس عليه العنف، ويمكن للكتابة وهي تكتب عن العنف أن تأتي هي نفسها كتابة عنيفة مدمّرة انقلابيّة وانتهاكيّة"[39]، فعند تحليل النّص لا بد من النّظر إلى الطّريقة التي يقول بها الأدب العنف، أي لغة الأدب عندما يقول العنف وضرورة الإنصات والاهتمام بالأسلوب وإلى الطّريقة التي يخبرنا بها الرّاوي العنف داخل الكتابة، وكيف يحمل خطابه العنفي خصائص معينة وأساليب محدّدة.

تتأتّى أهمّيّة الإبداع الذي يكون فيه العنف والألم المحفزين الرّئيسيين له، وهذا ما يفسّر احتياج الكتابة إلى قدر كبير من الألم، وهو ذات السّبب الذي يجعل الكاتب ينقل آلامه إلى نصوصه، وذلك ما ينطبق على ذات السّاردة حيث عانت أحزاناً كثيرة رافقتها في حياتها، "منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة" [40]إلى مراحل عمريّة متقدّمة قادها إلى اتخاذ قضايا العنف مادة دسمة في نصوصها، حتى تعبر عن الألم الذي يختلجها عن طريق الكتابة والسّرد فقد "كان صخب الكتابة يكسر قضبان الدّاخل ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة"[41]، فالكتابة عند فضيلة الفاروق تنتج الصّوت وتسائل الواقع، كما تتخذ منها منطلقا واسعا لتشكيل حياة جديدة وذات أكثر تحرّرا ، ويربط "التّحليل النّفسي من ناحيّة أخرى بين العنف والكتابة على أساس من الخيال والتّخييل حيث أنّ الكاتب يلجأ في كتابته إلى الخيال من أجل الهروب من قسوة الواقع ومرارته"[42] وهذا ما يفسّر استسلام خالدّة

لعالم الأحلام طوال مسيرة السّرد حيث عبّرت من خلاله عمّا لم تستطع التّعبير عنه حقيقة فـ"الحلم أساسي بالنّسبة للذين لا يتوفّرون على السّلطة"[43].

وفي ختام هذه الدّراسة نوجز ما يلي:

- التّخييل الذّاتي جنس أدبي مستحدث يجترح الخيال من الرّواية، ويجترح الواقع من السّيرة الذّاتيّة ثم يعمل على مزجهما معا ضمن قالب سردي ايقاعي؛
- يلتمس التّخييل الذّاتي كممارسة كتابيّة مستحدثة التّجنيس الجاد من المؤسّسة الأدبيّة النّقديّة، التي تنظر إليه كمشروع للكتابة؛
- يأخذ التّخييل الذّاتي على عاتقه مهمّة ملء الفراغات التي تخلّفها السّيرة الذّاتيّة عن طريق إضافة التّخييل على المكوّنات السّرديّة للرواية؛
- يصبغ التّخييل الذّاتي الحقيقة الكائنة بصبغات ملوّنة من الخيال النّاتج عن إبداعات الكاتب وحنكته التّصويريّة، ويظهر ذلك جليا في وضع العنوان، وسم ملامح الشّخصيات الزّمان والمكان، اللغة الأدبيّة؛
- تاء الخجل نص سردي ذاتي مباشر، فكل ما في النّص يدور في فلك الكاتبة وتجاربها حتى وإن استعانت بشخصيّة مستعارة؛
- تجنّب النّص مبدأ التّطابق الكلي للساردة مع الشّخصيّة الرّئيسيّة، وهذا كمحاولة منها لإيهام القارئ حول صدقيّة هذا التّطابق؛
- يعتمد السّرد النّسائي على خطاب الذّاكرة، وهذا بغرض التّقوقع على الذّات الأنثويّة وبهدف الهروب من المجتمع الأبوي والواقع المهمّش لها؛
- تفتح رواية تاء الخجل دلالة الاغتصاب على إدانة الصّمت والتّواطؤ والمجتمع والإرهاب، مستعينا بأحداث حقيقيّة من التّاريخ الجزائري سنوات الإرهاب وذلك ما يجعل منه نصّاً أشبه بالوثيقة التّاريخيّة؛
- تتأتّى أهميّة الإبداع من خلال وسم مظاهر العنف بشكليه المادي والمعنوي باعتباره المحفز الأساسي له، وهذا ما يفسّر احتياج الكتابة إلى قدر كبير من الألم وهو ذات السّبب الذي يجعل الكاتبة تنقل آلامها إلى نصوصها.

الهوامش:

1. عبد الملك أشهيون: من خطاب السّيرة المحدود إلى عوالم التّخييل الذّاتي الرّحبة. مطبعة أنفوبرانت. المغرب. 2007. ص09.
2. محمّد الدّاهي: التّخييل الذّاتي هويّة المفهوم ومقارباته. مجلة أفاق. ع79. 2010. ص48.
3. عبد الملك أشهيون: مرجع سابق. ص12.
4. محمّد فايد: تجربة التّخييل الذّاتي في الرّواية الجزائريّة. مجلة المدونة. جامعة البليدة2. ع8. ماي2017. ص219.
5. رشيد بن حدو: مثل صيف لن يتكرّر. مجلة أفاق. ع79. 2010. ص79.
6. عبد الله شطاح: نرجسيّة بلا ضفاف. التّخييل الذّاتي في أدب واسيني الأعرج. كنوز الحكمة للنشر. الجزائر 2012. ص09.
7. محمّد الدّاهي: مرجع سابق. ص48.
8. محمّد برادة: التّخييل الذّاتي في كتابات توفيق الحكيم. مجلة إضاءات. 25/08/2016. على الموقع الالكتروني: www.edhaat.com .
9. نفسه.
10. نفسه.
11. محمّد الدّاهي: منزلة التّخييل الذّاتي في المشهد الأدبي. موقع محمّد الدّاهي نشر بتاريخ: 20/06/2010. ص10. على الموقع الإلكتروني: www.mohamed_dahi.net
12. عبد الله شطاح: مرجع سابق. ص11.
13. محمّد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة. قراءة في أشكال الكتابة عن الذّات. ط1. شركة النّشر والتّوزيع. المدارس. المغرب. 2006. ص84.
14. فضيلة الفاروق: تاء الخجل. رياض الرّيس للكتب والنّشر. ط1. لبنان. 2003. ص36.
15. نفسه: ص11/12.
16. نفسه: ص82.
17. نفسه: ص20.
18. خديجة حامي: السّرد النّسائي العربي بين القضيّة والتّشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا. رسالة ماجستير. جامعة تيزي وزو. ص180.
19. فضيلة الفاروق: تاء الخجل. ص 88/89
20. رينيه جيرار: الكذبة الرّومانسيّة. تر: رضوان ظاظا. المنظمة الشّعريّة للترجمة. بيروت 2008.
21. هيثم حسين: الرّواية والتّخييل. مجلة هندسة الرّواية. موقع alriwaya.net بتاريخ. 10.10.2015

22. فيصل دراج: الرّواية وتأويل التّاريخ. في نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة. المغرب. ط1. 2004 . ص 267.

23. عبد الله شطاح: نرجسيّة بلا ضفاف. مرجع سابق. ص13.

24. فضيلة الفاروق ليورونيوز على الموقع بتاريخ16/11/2012. http:arabic.euronews.com/fadilah_alfarok_literature.algira_women's right

25. محمّد الدّاهي: الحقيقة الملتبسة. ص84.

26. فضيلة الفاروق: تاء الخجل. ص18.

27. نفسه: ص23.

28. ينظر: خديجة حامي: مرجع سابق. ص197.

29. زهور كرام: السّرد النّسائي العربي. مقاربة في المفهوم والخطاب. شركة النّشر والتّوزيع. المدارس. المغرب.ص103.

30. ينظر: خديجة حامي. مرجع سابق. ص198.

31. Gasprani; Philippe : L'autofiction : une aventure du langage.p302 .

32. نفسه: الصّفحة نفسها.

33. ليندا هتشيون: جماليات ما وراء القص. دراسة في رواية ما بعد الحداثة. تر: أماني بورحمة. دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع. دمشق. 2010. ص204.

34. نفسه: ص105.

35. . فضيلة الفاروق: تاء الخجل. ص54.

36. نفسه: ص59.

37. نفسه: ص39.

38. نفسه: ص63.

39. حسن المودن: الرّواية والتّحليل النّصي. ط1.منشورات الاختلاف. الجزائر.2009. ص40.

40. فضيلة الفاروق: تاء الخجل.ص11.

41. نفسه: ص40.

42. حسن المودن: مرجع سابق. ص33.

43. فضيلة الفاروق: ص04.