ملف نقدي

أدب السيرة الذاتية

حدود الجنس وإشكاليته

محمد البارودي

I ـ مقدّمة: في حدود الجنس الأدبي

هل يمكن أن نعتبر السيرة الذاتية جنْساً أدبيّاً مستقلاً وقائماً بذاته؟ إنّه لسؤالٌ إشكاليّ حقّاً. فمنذ سنة ١٩٧٠ أعلن Jean Starobinski* أنّه «ينبغي أن نتجنّب الحديث عن أسلوب، بل عن شكلٍ مرتبطيْن بالسيرة الذاتية، إذْ لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما»(١). وقَدْ يدعِّم السؤال مشروعيتَهُ عندما نتأمّلُ خانة الأشكال ذاتِ العائلة الأجناسية الواحدة، فيصعب التمييز العلميّ المقْنع والنهائي بين السّيرة الذّاتية، والمذكّرات، والرواية الشخصيّة، وقصيدة السيرة الذاتية، والرسم الذاتي... بقطع النظر عن النظرية النّصّانيّة التي تبيح التداخل بين الأجناس الأدبيّة وتشكّك في الحدود الفاصلة بينها(٢).

وقد اختص الإنشائيُّ الفرنسيّ فيليب لوجون Ph. Le-jeune في البحث في السيرة الذاتية، وفاق طموحه العلميّ في كتابه **الميثاق السيرذاتي**(٣) طبيعة النصوص الأدبية التي أخضعها للإجراء المعرفي، فخرج بتعريف علميّ للسيرة الذاتية، مفادُهُ أنها: «حكيٌ استعاديٌّ نثريٌّ يقوم به شخصٌ واقعيٌّ عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيّته بصفة خاصة». ووضع لوجون حدوداً أربعة للسيرة الذاتية باعتبارها جنساً قائماً بذاته وهي: شكل اللّغة (قصة + نثرية)، والموضوع المطروق (حياة فردية وتاريخ شخصية معينة)، ومَوْقع المؤلف والسارد، ومنظور الحكي (يجب أن يكون استعادياً)(٤). وبذلك حوّل دراسةَ الأدب إلى ما يشبه المعادلات العلميّة الصّارمة التي تنفي الاختلاف والتنوّع والفرضيات الممكنة وتُعْوِزُها المرونةُ اللازمة التي يجب أن تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه متطوِّرٌ وغيرُ قارٍّ. فهلْ ينفي غيابُ حَدٍّ من هذه الحدود تصنيف أثرٍ ما ضمن خانة السيرة الذاتية؟ ثمّ كيف يتحقّق هذا الحدُّ أو ذاك، وكيف ندرك على سبيل المثال التطابقَ القائم بين المؤلِّف والسّارد أو بين السارد والشخصيّة عندما لا يُصرِّحُ طه حسين باسْمِه

---

* ـ Jean Starobinski, **Le style de l'autobiographie**, Paris, Gallimard 1970, P. 84

١ ـ عن جورج ماي: **السيرة الذاتية**، تعريب التونسيين محمد القاضي وعبدالله حولة، بيت الحكمة ١٩٩٢.

٢ ـ انظر: **مدخل إلى جامع النص**، دار توبقال للنشر ١٩٨٦.

٣ ـ **Le pacte autobiographique**, éd Seuil, Paris 1975.

٤ ـ أنظر فيليب لوجون: **السّيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي**، تعريب وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي ١٩٩٤، كتاب في ١٠٦ صفحات وهو في الحقيقة تعريب لفصلين من كتاب لوجون المذكور سابقاً وهما: «الميثاق السّيرذاتي»، و«السيرة الذاتية والتاريخ الأدبي».

الحقيقيّ في كتاب **الأيام**؟ وهل ينفي غيابُ الميثاق السيرذاتي انتماءَ **بقايا صور** [لحنا مينة]، وهي تواجه القارئ بميثاقها الرّوائي، إلى هذا الجنس الأدبي المخصوص؟

إنّها لدوغمائيّة يعترف بها هذا الإنشائيّ ذاتُه، ولا يبرّرها طموحٌ علْميٌّ مشروعٌ إلى الحَسم في علاقات التّشابه الممكنة بين السّيرة الذاتيّة والأجناس الأدبيّة القريبة منها[1]. بيد أنّ هذه الدوغمائية كان قد أشار إليها من قَبْلُ نقّادٌ آخرون لعلّ أبرزهم جورج ماي Georges May في كتابه **السّيرة الذاتية**[2]. فهو يعتقد «أن المنهج السّويّ المتمثل في الانطلاق من تعريفات إنما يتّصلُ بمجال العلوم الصّحيحة، وعلى وجه الخصوص بمجالات الرّياضيات؛ والأدب غير الهندسة»[3]، داعياً إلى ضرورة اعتبار ظواهر ثقافية واجتماعية خارجة عن النّص السّيرذاتي في حدّ ذاته لتحقيق مقومات تتعلق بهذا الجنس في علاقته بالأجناس الأخرى من أجل الوصول إلى نظرية مرنةٍ في السيرة الذاتية تعتمد منهج الاستقراء[4] وتحترم طبيعة النصوص.

II ـ في نصوص التأسيس

أ ـ عندما ألّف طه حسين كتاب **الأيام**[5]، وهو النص التأسيسيّ الأول لجنس السّيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، اختلف النقّاد في تحديد هويته. وقد كان عبد المحسن طه بدر أوّل من أثار الإشكاليّة المنهجية المتعلّقة بجنس هذا الكتاب. فهو من ناحية يرى أن الباحث قد يظلم طه حسين «لو اكتفى بأنْ يطبّق مقاييسَ الرّواية الفنية على الكتاب ثم ينفضَ يدَه بعد ذلك من الأمر كله»[6]. ثم يلاحظ من ناحية أخرى أننا «لا نستطيع أن نعتبر كتاب **الأيام** مجرّد ترجمة ذاتية للمؤلّف ونقف عند هذا الحدّ».

والحق أنّ الكتاب يظلّ سجالياً إلى الآن. فنحن نلاحظ أنّ الكتاب جاء خالياً من ميثاقه السّيرذاتي، بل لعلّه ميثاق يَنْأَى بنا عن السّيرة الذاتية ويدنو من الكتابة التسجيلية التاريخية؛ إذ تحيل **أيّام** طه حسين لفظاً على «أيام العرب» في ذهن المتلقّي. ويعْسُر تأكيد علاقة التّطابق بين الأطراف الرّئيسيّة الثلاثة التي تؤسّس السّيرة الذاتيّة (السّارد ـ المؤلّف ـ الشخصيّة) إلاّ عبر معادلة رياضية عسيرة نستنتجها استنتاجاً من الفصل الأخير من الجزء الأول من كتاب **الأيام**؛ فالسّارد يرفعُ قناعه ويَكْشِفُ عن وجهه ليخاطب ابْنَتَهُ ويصرّح أنّ الطفلة التي يخاطبها هي أيضاً ابنة الشخصية محور كتاب **الأيّام** (الفتى). وعندئذ تتحقق المعادلة التالية: **السارد = المؤلف = الشخصية**. نضيف إلى كلّ ذلك ما يتعلّق بضمير الغيبة الذي يستعمله السّارد، وهو استعمال استثنائيٌّ في السيرة الذاتية، وتلك المقاطع الطويلة التي يترك فيها السّارد فتاه ليتحوّل إلى مؤرّخ يَنْقُدُ البيئة ويصفها ويتحدّث عن التعليم في الأزهر وغيرها من المواضيع التي تهمّ الحياة العامة وتنأى عن الحياة الشخصية التي تعتبرها الإنشائيّة الحديثة حدّاً من حدود السيرة الذاتية. ومع ذلك فإنّ كتاب **الأيام** يظلّ بالنسبة إلينا النصّ التأسيسي الأول للسيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث.

ب ـ بيد أنّ الكتاب لم يرسم النهج ولم يَجْمَعْ مُريدين. فلقد كان لعبّاس محمود العقّاد قبل وفاته مشروعُ كتابة تأليفٍ في حياتِهِ الشخصية، وكان يعتزم تقْسيمَه إلى جزئين، يتعلّق الجزءُ الأوّل بحياته الشخصية ويؤرّخ الجزء الثاني لحياته الأدبية والسياسية والاجتماعية[7]. ولكنّه رحل قبل إنجاز المشروع، ومع ذلك ظهر للنّاس كتاب **أنا** وعُرِضَ عليهم على أنه سيرة ذاتية. والكتاب في الواقع مجموعة فصولٍ كُتِبَتْ في أزمنة متفاوتة وبطلب من مجلّة **الهلال** التي نَشَرَتْ له سنة ١٩٣٣ فصلاً موسوماً بـ «بعد الأربعين»، وفيه وَصَف حياتَهُ النفسيّةَ وحالتَهُ الفكريّة في سنّ الأربعين وتحدّثَ عن فلسفته بين الشّباب والكهولة وعن تجاربه الشخصية بين العشرين والأربعين. وفي سنة ١٩٧٤ أصدر العقّاد مقالاً بعنوان «وحي الخمسين» تناول فيه حياته وحياة أمثالِهِ ممّن بلغوا سنّ الخمسين، وما يعتور أصحابها من حالات نفسيّة ونظرات جديدة إلى الحياة تختلف عن نظرات أبناء العشرين والثلاثين والأربعين. ونشر سنة ١٩٤٧ مقالاً يحمل عنوان «إيماني»، ثم مقال «أبي» وغيرَها من المقالات، وقد صدرتْ كلُّها متقطعةً في مجلّة **الهلال** بطلب من محرّرها (طاهر الطنّاحي) وبعض المجلات الأخرى، ثم جُمِعَتْ فيما بعد لتنشئ كتاب **أنا** لعبّاس محمود العقّاد[8].

---

١ ـ لقد أعاد لوجون النظر في أطروحاته المتعلقة بالسّيرة الذاتية في كتابه: **أنا أيضاً Moi aussi**، وقد صدر سنة ١٩٨٦.

٢ ـ **L'autobiographie**, P.U.F 1973. وقد عرّبه بيت الحكمة، تونس ١٩٩٢.

٣ ـ **السّيرة الذاتية**، الطبعة العربية ص ١٥.

٤ ـ اعتمد المؤلف مدوّنة تتمثّل في مائة نصّ يمكن أن تنسب إلى السيرة الذاتية.

٥ ـ كتاب **الأيام**، ١٩٢٩.

٦ ـ عبد المحسن طه بدر: **تطوّر الرواية العربية الحديثة**، دار المعارف، د.ت. ٢٩٨/٢٩٩.

٧ ـ انظر: **أنا**، دار الهلال، د.ت.، ص ٩.

٨ ـ اقرأ المقدمة التي وضعها طاهر الطّناحي للكتاب.

إنّ السّارد في هذا الكتاب ذو وجهين: فهو من ناحية عبّاس محمود العقاد مؤلّف فصول الكتاب؛ وهو من ناحية أخرى كائن أجنبيّ، أي طاهر الطنّاحي، مرتّبُ هذه الفصول وجامِعُها. فهذا الكتاب، إذن، يتّخذ من ناحيةٍ شكل السّيرة الذاتية إذا اعتبرنا أنّ العقاد يتحدّث عن نفسه، ويتخذ من ناحية أخرى شكل السيرة فقط إذ يمكن أن نعتبره كتاباً عن عبّاس محمود العقّاد وضَعَهُ محرّرُ مجلة **الهلال** طاهر الطناحي[1]. ثمّ إنّ الفصول في تتابعها لا تتّخِذُ شكل قصّة حياة شخصية بقدر ما تبدو في شكل مباحث تتعلّق بمواضيع مختلفة تتّصل بحياة العقّاد وتجاربه في الحياة بأسلوب العالِم حيناً، والمحلِّل النفسي حيناً آخر، والمفكر الفيلسوف أحياناً كثيرة. ولذلك فهي أقرب إلى التأملات في الحياة والوجود منها إلى قصةِ حياة شخصيّةٍ.

ج ـ وعندما أصدر أحمد أمين كتابه **حياتي**[2] لم تستقرّ ملامحُ السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث. فالكتاب مزيج من السيرة الذاتيّة ومن المذكرات اليوميّة في شكله العام[3]، لينتهِيَ إلى ما يشبه الرّسم الذّاتي auto-portait. ذلك أنّ الأحداث الحياتية الخاصّة تدعّم الصفة الأخلاقية والجسديّة، ومنها تنبثق العِبَرُ ويقلُّ السّردُ ويخفت ليقْوَى الوصفُ الأخلاقيُّ والفزيولوجيّ: «كان هذا البيت أهم مدرسة تكوّنتْ فيها عناصر جسمي وخلقي وروحي؛ فإذا تغيّرتُ بالنموّ أو بالذبول وبالقوة أو الضعف فمسائل عارضة على الأصل. لقد كانت أمّي قصيرة النظر فورثتُ عنها قِصَرَ النّظر»[4]. وتأتي الحادثةُ المسرودة لتدعّم صفةً وتقوّيها...

د ـ ممّا تقدّم نستنتج أنّ هذه النصوص التأسيسيّة الأولى كانت متنوعةً في أساليبها ومختلفةً في طرقها. فلئن جمَعَ بينها هدفٌ واحد، وهو إحساسٌ في لحظة من لحظات العمر بوطأة الزمن وبضرورة تسجيل مرحلة من مراحل الحياة ـ تأكيداً للذات ودَفْعاً لشبح الموت وتتويجاً لرحلة عُمرٍ أو قولاً حاسماً في بعض الآراء الجدالية التي تعرّض لها هذا الكاتبُ أو ذاك في حياته السابقة ـ فإنّها لم تَعرِضْ على اللاحقين شكلاً نهائيّاً واضحَ المعالم: فعانقت الروايةَ حيناً، ودَنَتْ من المقالة حيناً آخر، ولامَسَتِ الرسمَ الذاتيّ حيناً ثالثاً، لتظل السيرةُ الذّاتيةُ في النهاية شكلاً مفتوحاً قابلاً للتجريب.

III ـ في نصوص التجاوز

وعندما نتأمّلُ مدوّنةً نسبيّةً ومحدودةً في السّيرة الذاتية كما صيغَتْ في النّصف الثاني من القرن العشرين[5] نَدْرِكُ أنّ كتّابها هُمَ في الأصل روائيون (حنّا مينة/محمد شكري/عبدالله الطّوخي/محمد العروسي المطوي/جمال الغيطاني). فكأنّ السّيرة الذاتية بالنسبة إليهم هي شكل روائيّ يخرج بهم من موضوع عام ليدخُلَ بهم موضوعاً خاصاً. ولذلك تظلّ علاقة السّيرة الذّاتية بالرّواية إشكالية كبرى وجب النظر فيها. إنّ أسباب التأليف تظلّ واحدةً لا تتغيّر: فمنها العاطفي، كالتّباري مع الزمن[6] وعثورِ المرء على معنى وجوده[7]... ومنها العقلاني، كالتبرير ودفع الاتهامات تبرئةً للنفس، وهي تبرئة تتصل أحياناً بضرب من التباهي والأخذ بالثأر، كما في كتابات حنا مينة ومحمد شكري التي يمكن اعتبارُها ضرباً من التّشفّي من واقع اجتماعيّ سياسيّ همّش المؤلفيْن، ولكنّهما ـ رغم ذلك ـ استطاعا التحرّر والانفلات وأصبحا بذلك كاتبين معروفين، فمالا إلى وصف حياة المهمّشين. كما يُعتبر كتاب **سنين الحب والسّجن** للطوخي تبريراً لموقف سياسيّ جديد ولنقدٍ عنيفٍ تجاه الحركة اليسارية في مصر[8]. و تصبح السّيرة الذاتيّة في **كتاب التجليّات** إعادة اعتبار للذات بعد الأذى الذي لحقها ظلماً وقَسْراً، إذْ يروي جمال الغيطاني حكاية رجل الأمن

---

١ ـ «كان هذا الحديث في أواخر سنة ١٩٤٦، وقد كَتَبَ لمجلّة **الهلال** قبل ذلك المقالين التاليين «بعد الأربعين» و«وحي الخمسين»، فرأيتُ أن هذين الفصلين هما من فصول الجانب الأوّل، فاعتزمتُ أن أستكتبه في **الهلال** سائر فصول هذا الجانب الى نهايته، ثمّ أجمعَه له في كتاب منفرد كما فعلتُ في كتاب **رجال عرفتهم** الذي نشرته سلسلة «'كتاب الهلال' في أكتوبر الماضي».

٢ ـ دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط. ٢، ١٩٧١.

٣ ـ يقول أحمد أمين: «كنت أعصر ذاكرتي لأستقطر منها ما اختزنته منذ أيام طفولتي إلى شيخوختي، وكلما ذكرتُ حادثة دوّنتُها في إيجاز ومن غير تركيب. فلما فرغتُ من ذلك ضَمَمْتُه إلى كرّاستي اليومية ثم عمدتُ في الأشهر القريبة إلى ترتيبه وكتابته من جديد على النحو الذي يراه القارئ من غير تصنّع ولا تأنّق». **حياتي**، ص ٥.

٤ ـ **حياتي**، ص ٦٦.

٥ ـ نصوص المدوّنة هي: **بقايا صور والمستنقع والقطاف** لحنّا مينة، **سنين الحبّ والسجن** لعبدالله الطوخي، **الخبز الحافي وزمن الأخطاء** لمحمد شكري، **رجع الصّدى** لمحمد العروسي المطوي، **كتاب التجلّيات** لجمال الغيطاني.

٦ ـ يقول محمد العروسي المطوي مثلاً: «ورغم ذلك فإنه لا يفتأ يعيد ويعيد فيشعر بجلالة الذكرى ولذة الاستحضار»، **رجع الصدى**، ص ٧٦. ويقول عبدالله الطّوخي: «إنّ الدّهشة السّعيدة ما زالت تأخذني حين أسترجع تلك اللحظة التي أرسلتْ بها إليّ الأقدار»، **سنين الحبّ والسجن**، ص ١٨.

٧ ـ يقول حنا مينة على سبيل المثال: «كلانا يبحث عن شمس مشرقة، أنا أطلعها من داخلي وهي تقبض عليها من خارجها. والنتيجة واحدة، كلانا له شمسه». **القطاف**، ص ٢٣٣.

٨ ـ يقول: «كيف أجرؤ وأكتب وأنشر مثل هذا الآن عن الرّمز الباقي: عبد الناصر العظيم!» ص ٩٨.

الذي بدّد له وثائقه الشخصية قبل سجنه لمدّة أربعة أشهر[1].

بَيْد أن التشابه يَلْحَقُ خاصّةً إشكاليات الصّياغة والتأليف. إنّ السيرة الذّاتية هي في الحقيقة سليلة الرواية[2]، ومع ذلك فقد استعارت من بعض الأجناس الأخرى الكثير من أساليبها.

١ ـ إنّ السّرد بضمير المتكلّم يمثّل الظاهرةَ الأسلوبية المهيمنة في هذه المدوّنة، إذ لا نكاد نستثني إلا كتاب **رجع الصّدى** للكاتب التونسي محمد العروسي المطوي الذي انتهج في كتابه نهجَ طه حسين في كتاب **الأيام**. ثمّ إنّ استعمال ضمير المتكلم لا يثير إشكالاً خاصّاً عامة، ولعل الإشكال الوحيد يتعلّق بـ **كتاب التجليّات** إذا اعتبرنا أنه يحوي سيرةً ذاتية إلى جانب مجموعة من السّير والكثير من المقاطع السّرديّة الخياليّة. في هذا النصّ يميّز الكاتبُ بين السّارد الذي هو جمال الغيطاني، وبين أصله وهو كذلك جمال الغيطاني، أي بين جمال الغيطاني في حالة التجلّي وبين جمال الغيطاني في حالة الواقع. فهو يجمع بين الضميرين، المتكلم والغائب، لتتحقّق المعادلة التالية: أنا = هو[3].

إنّ ضمير المتكلّم يحيل إذن على شخص أنطولوجي نفسيّ، وهو شخص يحمل ازدواجيةً واضحةً مرتبطةً أساساً بمفهوم الزمن، أي بلحظتين أساسيتين: اللحظة الواقعة أو الحدث، ولحظة الكتابة. فالضمير يحيل في النهاية على شخصين يتطابقان في تصنيف الوقائع وتبويبها، ويختلفان في رؤيتهما. والمفارقة بينهما هي المفارقة بين الأنا الموضوع والأنا الساردة: فالأنا الموضوع تنمو عبر الزمن، والأنا السّارد حبيسةُ لحظة الكتابة مستقرّةٌ فيها. وتصبح إوالية السّرد برمّتها مراوحةً بين المفارقة والتطابق، وبين التقارب والتباعد.

بيد أنّ المسافة الفاصلة بين الأنا السّاردة والأنا الموضوع ليست متساويةً في كلّ هذه النصوص. فهي تلفت الانتباه مثلاً في ثلاثية سيرة حنا مينة، وتكاد تغيب في ثنائية محمد شكري إذْ تتدخل الأنا السّاردة مرّاتٍ قليلةً ولكن في سياق واحدٍ وهو سياق الإشارة إلى زمن الكتابة[4].

في ثلاثية حنّا مينة تطول تدخّلات الأنا السّاردة في زمن الكتابة، وهي لا تكتفي بالإشارة الزمنيّة بل تنفصل عن الأنا الموضوع لتعلّق على الأحداث والوقائع مقدِّمةً في شأنها قراءةً جديدة. وتتطابق المفارقة بين الأنا السّاردة والأنا الموضوع، مع المفارقة بين الفعل وتبريره. إنّ الأفعال المعيشة تفَسَّرُ برؤية متأخرة في الزمن؛ ذلك أن التبرير لا يصاحب الفعل بل يتأخّر عنه، كما أن الوعي بخطورته لا يصاحب زمن وقوعه. فما يقوله السّارد في **بقايا صور** عن زنوبة مثلاً وعن الأحاسيس المتدفقة التي شعر بها تجاهها، وعقلنةُ هذه العلاقة عندما يربطها السّارد باللاشعور، إنما هما من باب كلام السّارد ـ المؤلف في بداية السبعينات لحظةَ الكتابة: «انقلب بغضي لزنوبة، منذ الليلة التي نمتُ في حضنها، إلى حبّ، قد يكون في اللاشعور، مشبوهاً، لكنّه في الشعور كان بريئاً...»[5]. وعلى هذا النحو يمكن أن نقول إنّ الرؤية في السيرة الذاتيّة مصاحبة والإيديولوجيا متأخّرة؛ وتظل إوالية السّرد قائمة على التراوح المستمرّ بين الأنا السّاردة والأنا الموضوع، بين الرؤية والإيديولوجيا وبين التقارب والتباعد.

٢ ـ تُعْرضُ الوقائعُ في السّيرة الذاتية بطريقتين مختلفتين: فقد تخضع الوقائع إلى الترتيب الزمني[6]، وترتَّب أحياناً أخرى حسب المواضيع[7]. بيد أنّ الترتيب الزّمني في حدّ ذاته يثير إشكالاً إذ يخضع إلى عمليّة انتقاء دقيقة، أو قُلْ عملية رقابة صارمة. فهو «يكون في الغالب محرِّفاً لواقع نفساني ماض هو ذلك الواقع الذي يستحضره الزمنُ متداخلاً لا ينتظمه سلك ظاهر»[8]؛ فثمة دائماً تداخل أو ثقبٌ بحكم قصور الذاكرة أو بحكم رغبة قويّة في إخفاءِ ما لا تريد لحظةُ الكتابةِ إثباتَهُ. فكثيراً ما يعترف الكتّابُ بحدود ذاكرتهم[9]؛ وكثيراً أيضاً ما يشيرون إلى بعض الوقائع ثم ينقطعون ويغرقون في الصّمت، شأن حنا مينة مع إحدى أخواته وقد كانت عاهراً[10]. وعندئذ يغرق السارد في

---

١ ـ **كتاب التجليات**، ص ٥٧٦. انظر: **السّيرة الذاتية**، مصدر سابق.

٢ ـ على حدّ عبارة جورج ماي.

٣ ـ «هذا أصله يجلس إلى أبيه، أي أبي...»، ص ٥٦٦.

٤ ـ «أكتب بعض الفصول من هذه السّيرة الذاتية عام تسعين». **زمن الأخطاء**، ص ١١٨.
«جارتي لا أبالي بها لأنها تافهة، لا جنس دون طقوس، أكتب هذه المذكرات في حانة جديدة ممسوخة..» ص ٢١١.

٥ ـ **بقايا صور**، ص ٢٩٥.

٦ ـ يقسم حنا مينة سيرته الذّاتية إلى ثلاث مراحل زمنية: في الجزء الأوّل يسرد حياة الطفل السّارد من الثالثة إلى الثامنة، وفي الجزء الثاني من الثامنة إلى الثالثة عشرة، وفي الجزء الثالث من الثالثة عشرة إلى السادسة عشرة. كذلك يرتّب محمد شكري سيرته الذاتية وفق مرحلتين أساسيتين: ففي الجزء الأوّل يتحدّث عن حياته منذ الطفولة الأولى إلى العشرين من عمره، وفي الجزء الثاني يتحدّث عن حياته بعد العشرين (١٩٥٢ ـ ١٩٧٤).

٧ ـ بوّب محمد العروسي المطوي سيرته الذاتيّة وفق مجموعة من الفصول...

٨ ـ جورج ماي: **السيرة الذاتية**، ص ٨١.

٩ ـ يقول محمد العروسي المطوي: «ومرة أخرى تغيمُ مسيرةُ الذكريات فلا يستعيد منها إلاّ وقوف أمّه على رأسه عند الغبش...». **رجع الصدى**، ص ٢٠.

١٠ ـ يقول حنا مينة: «كنت أعرف حكاية هذه الأخت، لقد اتفقنا دون اتفاق ألا نذكرها، ألفنا أن نرى الأم تبكي عليها، كانت تذكرها دائماً، لكننا نحن الأولاد كان محرّماً علينا أن نقول شيئاً». **بقايا صور**، ص ١٠٩.

التـأمـلات أو وصـف الـخـواطر أو وصـف الـحـيـاة الـعـامـة أو الخارجيّة، وهو في اعتقادنا ضربٌ من تغطية قصور الذاكرة أو الرقابة الذاتية. إنّ المعيش لا يُرْوَى كما حدث فعلاً، بل كما يتـذكّـره السّـاردُ لـحظة زمن الكـتـابة. وبين الـحـدث المـعـيش ولحظةِ التـذكـر فـاصلٌ زمني كـفـيل وحـده بصـقل الـحـدث وتحريفه وتوجيهه ورميه في سلّة النسيان أيضاً، ولا يبقى منه في كـثـير من الأحـيان إلا جـوانبُه ومظاهرُهُ الـخـارجـيـةُ. ولذلك فإنّ كلّ سيرة ذاتية متهمة ـ من حيث هي أثر أدبيّ ـ بتحريف الحقيقة المعيشة، بصرف النظر عن سائر عوامل التشويه. ولذلك تظلّ الحقيقة قضيّة زائفة.

٣ ـ لكنّ العلاقة الزمنيّة بين ماضي الذكرى وحاضر الكتابة تظل علاقة معقّدةً كثيرة الوجوه. فهي تتّسم أحياناً بمحاولة التقريب بين ماضي الذكرى وحاضر الكتابة إلى حدّ التعايش[١] فتتهادن اللحظتان ليندمج السّاردُ في جمع شتات ماضيه. ولكنّ هذه العلاقة تنقطع في كثير من الأحيان، إذ تهيمن لحظةُ الحاضر (لحظةُ زمن الكتابة) على زمن الذكرى ليواجه السّاردُ المؤلفُ قارئه على النحو التالي: «إنّني أفتح صفحة جديدة، وستقرأون هذه الصفحة بكل ما فيها من حَسَنٍ وقبيح لأنني سأكون صادقاً؛ فالكتابة على صفحتي يقوم بها قدري»[٢].

تلك بعض الإشكاليات الخاصّة بالسّيرة الذاتية كجنْسٍ يسعى إلى أن تكون له بعض الحدود التي تميّزه. ولكنها، مع ذلك، لم تحْسِمْ في صلته ببعض الأجناس السرديّة الأخرى.

١ ـ من هذه الأجناس ما يكون مصدر لبْسٍ في علاقته بالسّيرة الذاتية، وأبرزها المذكّرات. إذْ كثيراً ما استُعملت المذكراتُ بمعنى السّيرة الذاتية. ولعلّ عناوين مدوّنتنا في أغلبها تحيلُ على معنى المذكرة (**بقايا صور، سنين الحب والسّجن، رجع الصّدى**) دون أن تذكرها لفظياً. وقد نبّه الإنشائيون إلى ضرورة الاحتراس من العناوين؛ فمنذ القرن التـاسـع عـشـر ظهـرتْ في أوروبا سِـيَـر ذاتيـة بعنوان «المذكرات»[٣]. ذلك أنّ الحدود الفاصلة بين المذكرات والسّيرة الذّاتية تظل إلى الآن زئبقيّة، إذ لا يكفي تخصُّصُ المذكرة في تدوين الأحداث العامة واقتصارُ السيرة الذاتية على التأريخ للحياة الخاصّة لنضع حدّاً فاصلاً بين جنسين مختلفين[٤]. وحتى في المدوّنة التي نُحيل عليها، تظلُ المذكرة حاضرةً مصطلحاً وأسلوباً. فقد ذكر السّارد في **رجع الصّدى** هذا المصطلح حين قال: «وقد كتب الفتى فيما بعد في عزّ شبابه مذكرة قال فيها...»، ثم يورد المذكرة في ثلاثة عشر سطراً[٥]، وفي موضوع آخر لا يَذكر المصطلح ولكنه يورد مذكرة في صفحة ونصف الصفحة[٦]، ويورد كذلك وثيقةً في شكل مذكرة في عشرة أسطر[٧]. وعند التأمّل في محتوى هذه المذكرات ندرك أن السّارد في المذكرة الأولى يصف كيف دخل قاعة المدرسة ولا يزال في الكتّاب، ويركّز على وصف حجرة الدّرس أكثر من تركيزه على تأثير الحدث في نفسه[٨]. وفي المثال الثاني تصف المذكرة أوّل يوم للفتى في المدرسة، وهو يركّز على طبيعة التعليم في المدرسة النظاميّة مشيراً إلى أثر ذلك في نفسه. أما موضوع مذكرة المثال الثالث فهو يتعلق بمنحة القمل التي كان يتمتع بها الفقراء من التونسيين.

كما يذكر محمد شكري المصطلح في **زمن الأخطاء**، في مواضع كثيرة على النحو الآتي: «أكتب الآن هذه المذكّرات على نشيد السّعادة في السنفونية التّاسعة»[٩]، أو «أكتب هذه المذكرات في حانة جديدة ممسوخة»[١٠]، أو «أسجّل هذه المذكرات في أي وقت»[١١]. إنّ إلحاح السارد على أهميّة حضور المذكّرة واضحٌ في المتن. ولكن الكاتب من ناحية يشير في الهامش إلى أنّه يكتب سيرةً ذاتية، الأمر الذي يجعلنا نعتقد أنّ مسألة الوعي بطبيعة الجنس غير واضحة لدى الكاتب؛ فلعل السّيرة الذاتية والمذكرة هما شيءٌ واحدٌ في ذهن محمد شكري، وفي ذهن الكاتب العربي عُموماً. ففي **رجع الصّدى** تعامل محمد العروسي المطوي مع المذكّرة من باب التضمين وتعمّد اللجوء إلى المعقّفات للفَصْل بين مُسْتَوَيَي

---

١ ـ يقول حنا مينة: «لكنّ تلك الدار التي هُدمت تتراءى لي كبقايا حُلم كانت بدء وعيي بالوجود، والآن لم يبق من رؤى تلك الدّار سوى مشاهد خياليّة». **بقايا صور**، ص ٥٦.

٢ ـ **بقايا صور**، ص ٢٩٥.

٣ ـ انظر جورج ماي، ص ١٢٩ ـ ١٣٠.

٤ ـ يقول جورج ماي: «لما كانت السيرة الذّاتية سليلة المذكرات، فإنّها لم تحظ في الواقع إلاّ باستقلال ذاتي هش لا يعادل الاستقلال الذي حظي بها اسمها».

٥ ـ **رجع الصدى**، ص ٥١.

٦ ـ يقول السّارد: «ويحكي الفتى عن نفسه وعن بعض ما انطبع في ذهنه حول أوّل يوم له بالمدرسة فيقول...» ص ٦٠/٦٣.

٧ ـ انظر **رجع الصّدى**، ص ٧٠.

٨ ـ يقول: «كنت مدهوشاً بما رأيته من نظام وثيق، غرفة فسيحة نيّرة تزدان جدرانُها المجصّصة بمعلّقات بديعة فيها كتابات لم أستطع قراءتها»، ص ٥١.

٩ ـ **زمن الأخطاء**، ص ٢٠١.

١٠ ـ **زمن الأخطاء**، ص ٢١١.

١١ ـ **زمن الأخطاء**، ص ٢٢٧.

السَّردْ، الأمر الذي يجعلنا نعتقد أنّ المسألة عنده ليست مسألة شكلية؛ فقد يكون الكاتب اقتبس هذه المقاطع من مذكراته الخاصة. وعندئذ تُطرح إشكاليةُ تجاور الأجناس الأدبية المتقاربة في النصّ الواحد. ولكن المسألة تبدو لنا أعمق في **زمن الأخطاء**، إذ تتعلق بطبيعة النصّ المكتوب. ذلك أن فصول الكتاب أشبَهُ بالمذكرات المستقلّة، إذْ ينقطع التتابع الحدثيّ بينها أحياناً. إضافةً إلى أنها لا تروي حدثاً خاصّاً عاشه السَّارد بل هي في الأغلب مزيجٌ من الانطباعات والأحكام والوصف، وكلها متعلّقة بالمظهر الخارجي للحياة. وتبدو الأفكار متقطّعة، فيصبح النصّ وكأنّه مجموعة من الخواطر المتراصّة التي لا جامع بينها إلاّ السّارد[1]. بل لقد جاءت بعضُ المقاطع السّرديّة مؤرخةً على النحو التالي: «٢٥ ـ ٩ ـ ١٩٦١ مقهى سنترال: إن المرأة التي أعيش معها دائماً إذا لم تجعلني أعزف عن كلّ النساء فليستْ هي المرأة التي ينبغي لي أن أعيش معها». وبذلك يوهم السَّارد قرّاءه بأنّه يسجّل ملاحظاته وخواطره آنياً لا استرجاعياً. وكذلك لا يبدو زمن التجربة بعيداً بُعْداً كافياً عن زمن الكتابة. إنّ الفَصْل إذن ـ في هذا الكتاب ـ بين المذكّرات والسيرة الذاتية ليس سهلاً، وإنّ الحدود الفاصلة بين الجنسين لا تبدو واضحة. فكأنّ شكري في الجزء الثاني من عمله أراد أن يكتب سيرته الذّاتية في شكل مذكرات.

نقرأ في **سنين الحبّ والسجن** هذا المقطع: «إنني الآن أكتب على مستويين من الزّمن: زمن لحظات التذكّر وأنا في السّجن عقب الضربة مباشرة عام ١٩٥٣، والزمن الحالي الذي أجلس فيه الآن إلى مكتبي عام ١٩٩٣. أربعون عاماً بالكمال والتمام... لا بأس إذن أن أُحْدِث شيئاً من الخلط. إنني لا أكتب فقط تاريخ حياة، وإنما أيضاً تاريخ عصر»[2]. فهل يحسم هذا المقطعُ في مسألة الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه النصّ؟ لقد صيغ الفصلُ الأول في شكل مذكّرة: «أغسطس ١٩٥٣ والدنيا غروبٌ، غروبُ يوم وغروبُ عصر. لكنه أيضاً ميلادٌ جديدٌ لإنسان، وميلادٌ جديدٌ لعصر..». فالسَّارد لا يحدّد نقطة البداية بشأن السِّيرة الذاتية التقليديّة، وإنّما يسجّل حدثاً دينياً وهو الدّخول إلى السِّجن، ومنه ينطلق فيما بعدُ ليذكر بقية الأحداث السّابقة. ورغم هذه الملاحظة البسيطة يمكن أن نقول إنّ **سنين الحب والسّجن** بعيد عن المذكّرة وأسلوبها رغم إقرار الكاتب أو السّارد بأهمية الأحداث العامة في كتابه.

٢ ـ إنّ حضور المذكرات في هذه النّصوص التي تُنسب إلى السّيرة الذاتية حضورٌ متفاوتُ القيمة، ولكنه ثابت، ولا ينفي تجاور بعض الأجناس الأخرى، وأهمُّها السيرة. إن السّيرة، بوصفها رغبةً في الانتصار على الموت، هي يقين. ذلك لأنها تعتقد أنّ حياة الإنسان يمكن أن تُرْوَى أو أن تترجم إلى ألفاظ، وأنّ اللغة قادرة على خلق الحياة من جديد إذ «لمّا كانت الكلماتُ إذا كُتبتْ رسختْ، فإنّ حياة الإنسان إذا دُوِّنَتْ سَلِمَتْ من الموت»[3]. في حين تظل السِّيرة الذاتية غير قادرة على بلوغ الغاية تماماً، وعاجزةً عن قول الكلمة الفصل، بل تظلّ مفتوحةً لا تنتهي بموت الشخصيّة. إنّ **كتاب التجلّيات** مثالٌ بليغٌ لتحديد العلاقة بين السِّيرة الذاتية والسِّيرة. يروي السَّارد في هذا الكتاب ثلاثَ سيرٍ، هي سيرة أحمد الغيطاني، وجمال عبد الناصر، والحسين بن علي، وكلها جاءت متقاطعة فيما بينها ومع السّيرة الذاتيّة للكاتب جمال الغيطاني. بيد أنّ هذه السّير جاءت في حقيقة الأمر ناقصةً، بل هي شذراتٌ منتقاة تركّز أساساً على الجوانب المثيرة والمؤثرة المتلائمة مع غائيّة النصّ الروائي برمّته وأبعاده الإيديولوجيّة. ثمّ أنها ليست متساويةً من حيث المساحةُ النصيّة والوظائفُ السرديّة: فسيرة الأب تفوق السيرتين الأخريين، وسيرةُ جمال عبد الناصر تكاد تقتصر على بعض الوظائف السرديّة القليلة. ثم إنّ هذه السير ليست مرتّبةً ترتيباً زمنيّاً دقيقاً ولا يعتني بتفاصيل حياة الشخصيّة، وإنّما يعتني بالأحداث المثيرة التي تحمل دلالةً فكريةً محدّدة؛ وقد برّر السَّاردُ غيابَ الترتيب الزمني الدّقيق بمفهوم «المكاشفة» الذي يتجاوز الأبعادَ الزمنية. ثم فوق هذا كله جاءت السّيرةُ مهشّمةً، إذ لا تُعرَضُ عرضاً قائماً على الاسترسال بل تقدِّم المادةَ الحياتيّة التي عاشها أصحابُها متقاطعةً فيما بينها، ومتقاطعةً مع السيرة الذاتية للسَّارد، وكلها متقاطعةٌ مع الرحلة إلى العالم الآخر، وبالتالي تخْضع طريقةُ العرض إلى التقنيّة الروائيّة بدرجة أساسيّة. وأحياناً يتعمّد السَّارد الخلطَ بين هذه السّير، فيظهر أحمد الغيطاني في صورة عبد الناصر، وعبدُ الناصر في صورة الحسين بن علي، والعكس أيضاً صحيح[4]. وإضافةً إلى ذلك كله، لا

---

١ ـ يمكن أن تقرأ هذا المثال: «لا ينبغي لي أن أكون حيث يوجد الصّيف. إنه يخنقني وقلما يبهجني. لا أكاد أقبض فيه على فكرة حتى أدوخ وتتبخر مثل الندى المشحون في هواء الليل. كانت لي فيه، في عزّ شبابي، بعض المرايا والمباهج. من اللطف أن لي رمل البحر الطري، لا رمل الصحراء الجاف... وجدته جالساً حزيناً في رحبة مقهى سانترال. بادرني... أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد السعادة...» ص ٢٠١.

٢ ـ **سنين الحب والسجن**، ص ٧٩.

٣ ـ جورج ماي: **السّيرة الذاتية**، ص ١٦٨.

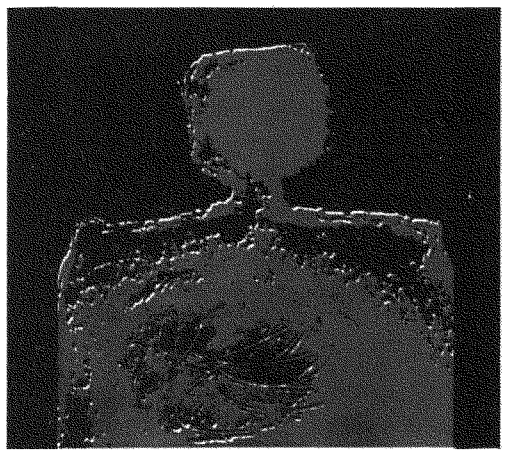
٤ ـ يقول السّارد: «رأيت ملامح أبي في جسم عبد الناصر، يرتدي طربوشاً أحمر وجلباباً أخضر من الصّوف. هو أبي وهو عبد الناصر، لكن حضورهما لا ينتمي إلى العالم المألوف». **كتاب التجليات**، ص ١١٢.

تخضع السّيرة الذاتية لطريقة الاسترجاع بل تُعْرَضُ في شكل ومضاتٍ متقطعةٍ ومتقاطعةٍ مع المستويات السرديّة الأخرى، فيتحدث السّارد عن علاقته بأبيه، ثم يرى ذاته في رحم أمّه، ثم يتحدّث عن شبابه ليعود فيما بَعْدُ إلى طفولته. كما أنّ الأحداث لا تملك مصداقيّةً ثابتة؛ فقصّة السّارد مع لور هي قصّة خياليّة عاشها في «النشأة الأولى».

إنّ الجمع، إذن، بين هذه السير والسيرة الذاتية لا يرمي إلى الغاية التقليدية، إذ لا نعتقد أن الكاتب يريد أن يؤرّخ للحسين بن علي أو لجمال عبد الناصر، كما أنّه لا يرمي إلى كتابة سيرته الذاتيّة، بل يسعى السّارد إلى هدف فني يريد تحقيقه، وهو إرباك العلاقة التقليديّة بين الرواية والواقع. فـ **كتاب التجليات** يحوي أحداثاً واقعيةً إذ يذكر شخصياتٍ ويروي وقائع لا أحد يشكّ في صحّتها، ولكنّه أيضاً يحوي وقائع تجنّح في الخيال إلى حدّ الغرابة؛ وفي ذلك إرباكٌ للتّشخيص التقليدي. ثمّ إنّ هذه السِّير جميعها هي في النص بمثابة المستويات السرديّة المختلفة أو الطبقات السّرديّة التي يقيم عليها الغيطاني بناءه الفنّيّ، ليتحوّل **كتاب التجليات** إلى ضربٍ من الكتابة الجديدة الهادفة إلى كَسْرِ الحواجز بين الأجناس الأدبية، من أجل تأسيسِ كتابةٍ نصيّة شاملة.

٣ ـ إنّ القصّ السّيرذاتي وريثُ القصّ الرّوائي، والسِّيرة الذاتية هي سليلة الرواية. ولذلك أخذتِ السِّيرةُ الذاتية عن الرواية ظواهر فنيّةً عديدة، أهمّها طريقةُ التضمين والسّرد بضمير المتكلم والحوار. ثم إنّ العلاقة المتبادلة بين الجنسين قائمة؛ فجلّ الروايات تُقْرأ كما لو كانت سيَراً ذاتية، وخاصةً تلك التي تستعمل ضميرَ المتكلم[1]. إنّ الميثاق السرديّ في علاقته بالرّواية يثير إشكالاً، إذ يتوقع القارئ العادي أنّ مجال السِّيرة الذاتية هو الحقيقةُ وأن مجال الرّواية هو الخيالُ. والواقعُ أنّ السِّيرة الذاتية تظهر في لبوس الحقيقة، والروايةَ في لبوس الخيال. إذ كيف لنا أن نجزم أنّ ما قاله حنا مينة عن نفسه وعائلته صحيحٌ، وكذلك الشأن بالنسبة إلى محمد العروسي المطوي ومحمد شكري وعبدالله الطّوخي وجمال الغيطاني؟ وقد يصحّ النّقيض كذلك؛ فقد يتحدّث روائيٌّ عن أحداثٍ حقيقيّةٍ في رواية يكتبها. إنّ المسألة في النهاية هي مسألة أسلوب يتعلق أساساً بكيفية تقديم المادة السرديّة. وما هو الميثاق الروائي في النهاية إنْ لم يكُن مجرّد جزْمٍ كاتب السيرة الذاتية بصدقه وعزمه على قول الحقيقة؟ ولكنْ هل للسِّيرة الذاتية العربيّة ميثاق؟

محمد شكري



زمن الأخطاء

سيرة ذاتية روائية

إنّ أشهر النصوص التي اعتمدناها تحمل مواثيقَ مزيّفةً أو خائنةً لمتونها. فالكتب الثلاثة التي صاغ فيها حنا مينة حكاية حياته الشخصيّة (**بقايا صور**، **المستنقع**، **القطاف**) تحمل على غلافها الخارجي عبارة «رواية»؛ وكتاب **زمن الأخطاء** يحمل ميثاقاً روائياً؛ في حين يحمل غلاف **الخبز الحافي** عبارة «سيرة ذاتية روائيّة». ولا شكّ أنّنا نعثر أحياناً على ما يشبه الميثاق الضمني؛ فقد جاء في **الخبز الحافي** هذا القول: «ها أنا أعود لأجوسَ كالسّائر نائماً، عبر الأزقة والذكريات.. عبر ما خططتُه عن حياتي... الماضية، الحاضرة، كلماتٌ واستيهاماتٌ وندوبٌ لا يلئمُها القول... مثل هذه الصفحات عن سيرتي الذاتية كتبتُها منذ عشر سنوات[2]. لكنّ هذه التصريح داخل المتن يناقض الميثاق المرسوم على الصفحة الموالية للغلاف، والذي يعتبر الكتاب «سيرةً ذاتية روائية (١٩٣٥ ـ ١٩٥٦)». فأيُّ الميثاقين أصدقُ؟

إنّ النصوص التي اعتمدناها تميل ـ في أغلبها ـ إلى خرق الميثاق السّيرذاتي. بيد أنّ التطابق بين المؤلف والشخصية والسّارد قائم في جلّ الأحيان. فحنا مينة يتحدّث عن تصحيحه لسنةِ ولادته، ويُعْلِنُ محمد شكري عن اسمه مرّاتٍ عديدة في **زمن الأخطاء**[3]، ويصرّح كذلك جمال الغيطاني باسمه في فاتحة الكتاب («صاح بي الهاتف: الحقني يا جمال...»). ومع ذلك فنحن نعتقد أنّ خرق الميثاق في أغلب الأحيان يكون دون قصدٍ. فنحن لا نعتقد أنّ هؤلاء الكتّاب ملمّون بكل هذه الشروط الفنية التي يسعى

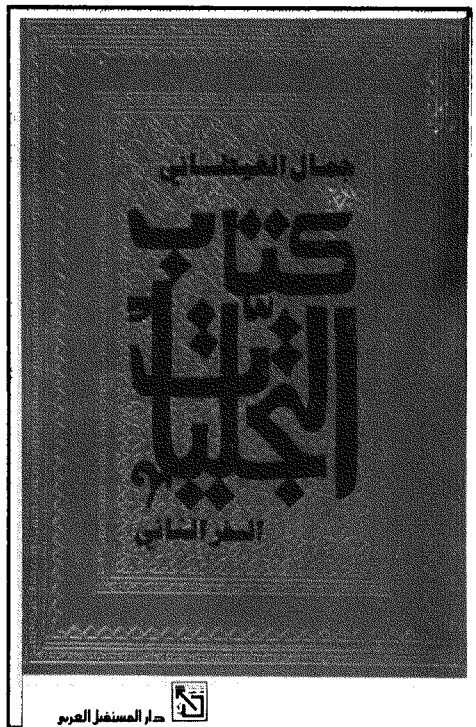
١ ـ يمكن أن نتأمّل الأمثلة التالية: **الأرض** لعبد الرحمان الشرقاوي، **والشمس في يوم غائم** لحنّا مينة، **وموسم الهجرة الى الشمال** للطيب صالح.

٢ ـ **الخبز الحافي**، ص ٧.

٣ ـ **زمن الأخطاء**، ص ٧٨، ص ١١٧.

الإنشائيّون إلى تحديدها، بل هي كتابة أميلُ إلى الفطرة وتذهبُ أحياناً مذهب الرواية دون وعي عميق بشروط الجنس ومتطلّباته. بيد أنّ الأمر مغايرٌ في **كتاب التجليات**، إذ يبدو لنا الخرقُ مقصوداً. ذلك أنّ التعبير العجائبي يُبطل الميثاق ويلغيه، وبالتالي يرتمي الكاتبُ في لعبةٍ سرديّة معقّدة تتداخل معها الأجناسُ الأدبية والأساليبُ الفنيّة.

إنّ ما يميّز السيرة الذاتية اعتناؤها بوصف الحياة الخاصّة للشخصيّة، في حين تحتفي الرواية بوصف العالم الخارجي أيضاً. إنّ النصوص الأدبية الحديثة التي تنتسب إلى السّيرة الذاتية زاوجت بين الوصف الذاتي والوصف الخارجي، وفي كثير من الأحيان تتحوّل هذه النصوصُ إلى ما يشبه الوثائق الاجتماعية أو التاريخية. فقد أطْنَبَ حنا مينة في وصف الحالة الاجتماعية في الرّيف السّوري زمن الإقطاع في الجزئين الأول والثالث من سيرته الذاتية، وبالغ كذلك في وصف الحياة العمّالية ونشأة الحركة النقابية في المدن في الجزء الثاني. وركّز محمد العروسي المطوي في **رجع الصدى** على وصف العادات والتقاليد السّائدة في الجنوب التونسي في النصف الأول من هذا القرن على حساب حياته الخاصة. كما ركّز عبدالله الطّوخي في **سنين الحب والسجن** على رسم ملامح اليسار المصري وانشقاقاته الداخلية وأخطائه السياسيّة ومواقفه من الأحداث الوطنية التي عاشتها مصر نهاية الخمسينات وطيلة ستّينات هذا القرن. ويمكن كذلك أن نعتبر ثنائية محمد شكري وثيقةً اجتماعيةً تعكس لنا الواقع الاجتماعيَّ الرديء في شمال المغرب الأقصى. ولكنّ العناية بوصف مظاهر الحياة الخارجية لا تغطّي بصورة شاملة البُعْد الذاتيَّ البحتَ لكتابة السّيرة الذاتية، ويبقى التقاطع بين السّيرة الذاتية والرواية قائماً، إذ ثمّة ظواهر فنية أخرى وظّفتها النصوصُ التي اعتمدناها. فالبناء الفني في كتاب **سنين الحبّ والسجن** لعبدالله الطوخي قائماً أساسًا على التّضمين. فالفصلُ الأخير الذي يحمل عنوان «ويبقى الحبُ في انتظارنا»؛ يُعتبر امتداداً للفصل الأول، وعنوانه: «وكان السّجن في انتظارنا»، وبقيةُ الفصول هي بمثابة الفصول المضمّنة في هذا الفصل أو في هذا المقطع السّردي الطويل. ومبدأ التضمين يتنافى مع مبدإ الاسترجاع الذي هو قوام السّيرة الذاتية كما تؤكّده الإنشائية الحديثة. كذلك يكثر الاستباق والتأجيل أحياناً في السّيرة الذاتية لحنا مينة، كقول السّارد مستبقاً الأحداث: «وستمضي عشرون عاماً أو يزيد، وذاتَ صباح في مدينة بيروت بينما أسير مع الأمّ في أحدِ الأحياء الثريّة سنرى فلاحاً مِنْ قُرى اللاذقيّة قد أوْدع طفلةً للخدمة في أحد البيوت...»[1]؛ وكقوله أيضاً مؤجّلاً بعض الأحداث: «كانت الأم قد أخفتْ عنّا ما جرى لها في بيت المختار، بعد سنوات ستقصّه بالمشاعر الحزينة ذاتها، غير أنها تلك الليلة كَتَمَتْه»[2]. كما يتعدّد السّاردُ أحياناً، شأن الكتابة الروائية؛ فالسّارد حنا مينة في ثلاثيته يترك أحياناً المجال لسارد من درجة ثانية، وهو في الأغلب الأم أو الأب، وتأتي هذه المقاطع الفرديّة من الدرجة الثانية مضمّنة[3]. كما يلتجئ أحياناً كثيرة إلى الاختزال وتلخيص الأحداث التي يرى أنها ليست هامةً ولا تستحق العناية بتفاصيلها[4].



وفوق هذا كلّه تأخذ السّيرة الذاتية من الرّواية بعضاً من جنوحها إلى الخيال في نقل الوقائع، فتخرق المنظور التقليديَّ للصدق. ولعلّ أبلغ مثال في هذا السّياق ما ورد في **زمن الأخطاء**، إذ يورد محمد شكري ما قاله المستشرق الألماني نوتاهارا وهو يترجم له سيرته الذّاتية بعد أن أخذه لزيارة بعض الأماكن التي جَرَتْ فيها بعضُ الأحداث: «في كتابك تصف هذا الصهريج وما حوله، بكثير من الجمال مع أنه ليس كذلك ولا يدلّ على أنه كان جميلاً»، فيجيب كاتب السّيرة: «هذه هي مهمّة الفن: أن نجمّل الحياة حتى في أقبح صورها. إنّ هذا الصّهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلاً، ولا بدّ لي

١ ـ **بقايا صور**، ص ١٣٧.

٢ ـ **بقايا صور**، ص ١٢٧.

٣ ـ هكذا يبدأ المقطع المضمّن الذي ترويه الأمُ: «كان خالك يا بنيّ رجلاً بين الرّجال مرحاً كريماً وشجاعاً كما في الحكايات»، **بقايا صور**، ص ٦٠.

٤ ـ على نحو: «لا أدري كيف تعرّف الوالد على هذا الإقطاعي ولا من قاده إليه. ولكنني من التجربة التي ستعيشها العائلة، ومن الوضع الذي سنجد أنفسنا فيه، وكذلك من الذكريات والأقوال، سأعرف أنّ الوالد عقد صفقة خاسرة معه»، **بقايا صور**، ص ٢٠٣.

من أنْ أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من وَحلٍ ثم إني كنتُ بعيداً عنه زمنياً ومكانياً عندما وصَفْتُهُ»[1].

إنّ السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ـ بهذا المعنى ـ هي حياةُ شخصيّةٍ مجمّلةٍ، أي يمنحها الخيالُ من الوهم والإيهام ما يمنحه للرواية في حدّ ذاتها. تقول إحدى شخصيات **ذاكرة الجسد** لأحلام مستغانمي: «دَعْني أتوهّم أن تلك الشّجرة ما زالت هناك، وأنّها تُعْطي تيناً كل سنة، وأن ذلك الشبّاك ما زال يطلّ على ناسٍ كنتُ أحبّهم... وذلك الزّقاق الضيّق ما زال يؤدّي إلى أماكن كنتُ أعرفها...»[2].

IV ـ المرونة، أم الصرامة العلميّة؟

وإذا جمعنا عندئذ كل هذه الملاحظات فإنّ المرء يتساءل: ماذا بقي من السِّيرة الذاتية في هذه النصوص التي أشرنا إليها؟ وإذا رُمْنا التعميم نتساءل كذلك: هل للسيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث خصائصُ مشتركة وأسلوبٌ محدّد؟ والجواب الذي يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى يتمثّل في أنه يصعب فعلاً الحديثُ عن جنس مخصوص نقيّ يضمن لنا حدوداً واضحة جليّة في علاقته ببقيّة الأجناس السرديّة التي تجمع بينها وشائج قُربَى. والمواثيق العلنيّة التي يلتجئ إليها الكتّابُ أو ناشرو كتبهم لا تؤكّد فقط اضطراباً في مستوى المصطلح بل في مستوى المفهوم الأدبي. فهل هذه النصوص سِيَرٌ ذاتيةٌ أم سِيَرٌ ذاتية مرويّة، أم روايات سِيَرذاتية، أم روايات، أم مذكرات؟ فباستثناء أن هؤلاء الكتّاب يسردون أفعالاً ويصفون أحاسيس يعتقدون أنها تتعلّق بحياتهم الشخصيّة، فإنّ أسلوب السّرد عندهم يتخذ أشكالاً مختلفة وطرقاً متنوعة. فهل قَدَرُ السِّيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث أن تكون كتابةً بلا أسلوب؟

ولو رُمْنا التصنيف والتنويع، لَمَا وجدنا في المدوّنة العربية الحديثة مثالاً أقرب إلى النمذجة والنقاء يمكن أن يكون تجسيداً لأسلوب السيرة الذاتية سوى كتابٍ من نصوص التأسيس، وهو **حياتي** لأحمد أمين. لقد كان الميثاق في هذا الكتاب صريحاً واضحاً إذ يُعْلِنُ المؤلف على غلاف كتابه أنّه يَرْوي لنا قصّة حياته. وجاء المتنُ وفيّاً للميثاق إذْ سعى عموماً إلى رَسْمِ ملامح هذه الحياة رغم الملاحظات النقديّة التي أبديناها في العنصر الأول من هذا التحليل.

بيد أن أشهر كتّاب السّيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ـ وطه حسين أحدهم ـ هم من كتّاب فنّ القصّ، ولهم بأسلوب الحكي درايةٌ عميقةٌ وتجربة ثريّة، في حين لم يكن أحمد أمين روائيّاً ولا قصّاصاً. ولذلك تنوّعت الأساليب لديهم وتشابكتْ وهتكت الحواجزَ والحدودَ. ولكن نصوصهم المنسوبة إلى السِّيرة الذاتية لم تُتَوِّج انقطاعاً عن كتابة الرّواية بل انبثقت في خضم تجربة الإبداع الرّوائي[3]، ولم تكتب لعجز الاستجابة لأهداف هذا اللون من الكتابة وغاياته، بل جاءت تنويعاً داخل التجربة الإبداعية ذاتها وبحثاً عن أساليب حكائيّة جديدة. إذ لا يمكن، مثلاً، أن نغفل عن الصلّة المتبادلة بين سيرة حنا مينة الذّاتية وأعماله الرّوائية الأخرى[4]. ولذلك فقد تعامل الكتّاب مع حياتهم الخاصة على أنها ضربٌ من الإبداع يرفض القيودَ ويتيحُ لنفسه من الحريّة وخوضِ مغامرةِ الكتابة ما تتيحه كلُّ كتابةٍ إبداعيّةٍ لنفسها.

ومع ذلك فإنّ مسألة التجنيس من مهام النّاقد الباحث أولاً وأخيراً. وهو حين يتعرّض إلى مثل هذه النصوص ويريد أن يتجاوز الحيرة التي تبعثها في نفسه، يجد نفسه بين أمرين: إمّا أن يسِمَ بحثه بضربٍ من المرونة قد لا يقبلها مَنْ يروم الصّرامة والدقّة، وعندئذ نقول إنّ السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث لم تتحقّق باعتبارها جنساً قائم الذات رَسَمَ معالمَ حدوده الفاصلة، بل هو شكلٌ أدبي بصدَدِ التشكّلِ، ولا يزال يستعير بقوّةٍ مقوّماته الفنيةَ من الأجناس السردية القريبة منها، ولاسيما الرواية التي تظل صلاتها بها «فريدة من نوعها» على حدّ عبارة جورج ماي[5]. ولكن هل نحن على يقين أنها ستستطيع الانفلات من أثر الرواية يوماً ما؟ وعندئذ ألا يكون قدَرُ هذا الشكل الأدبي أن يكون شكلاً تأليفياً يأخذ بكل الأساليب الحكائية المتاحة ولا تميِّزها عنها إلا بعضُ المفاهيم الأساسية التي لا علاقة لها بالأسلوب ولكنها تشمل بعض المفاهيم كمفهومي الميثاق السِّيرذاتي والتطابق اللذَيْن يجب أن نتعامل معهما بضرب من المرونة؟ فيكفي أن يقرّ الكاتبُ بشكل من الأشكال أنه يروي قصّة حياته في كتابه، ويكفي أن نفهم أنّ السّارد المتحدّث هو الشخصية ـ الموضوع، وهما معاً الكاتب الذي يضع كتابه بين قرائه ليروي معهم سيرته الذاتية، وعندئذ سنقتنع أنّ السِّيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ثريةٌ بأساليبها وأشكالها التعبيرية لا تخضع إلى نمطٍ محدّدٍ بل تُبطِنُ قدرةً إبداعيةً فائقةً، وسنقتنع أن لا سبيل للحديث عن نقاوة هذا الجنس الحديث وعن نمذجته. فما بين كتاب **الأيّام**

---

١ ـ **زمن الأخطاء**، ص ٩٤.

٢ ـ **ذاكرة الجسد**، دار الآداب ١٩٩٣، ص ١٣٤.

٣ ـ على عكس ما يراه ماي الذي يرى أن كتابة السيرة الذاتية في أوروبا هي أحياناً كثيرةً تتويجٌ لانقطاع عن كتابة الرّواية. راجع: **السيرة الذاتية**، ص ٢٠٧.

٤ ـ انظر كتابنا: **حنا مينة كاتب الكفاح والفرح**، دار الآداب، ١٩٩٣.

٥ ـ **السِّيرة الذاتية**، ص ٢٠٧.

وزمن الأخطاء وحياتي وبقايا صور من التباين والاختلاف يفوق ما يجمَعُ بينها جميعاً.

أما الافتراض الثاني فهو افتراض الصرامة العلمية الذي يرى أن الأشكال السّردية التي تتعامل مع سيرة شخص ما متمايزةٌ أسلوباً، وبالتالي فهي أجناسٌ أدبيّة قد تشكّلتْ. وعلى هذا الأساس اقترح بَعْضُ الإنشائيين سُلّماً للأجناس السرديّة الحديثة، رُقْعَتُها العليا الروايةُ، ورقعتُها الدنيا السِّيرة الذاتية، وبين الرّقعتين ـ وحسب التدرّج ـ: الرواياتُ الشخصيّة التي تقوم على شخصية رئيسية هي صورةٌ للكاتب تكاد تكون مطابقةً له، ثم روايةُ السِّيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، ثم السِّيرة الذاتية الروائيّة وهي ـ خلافاً لرواية السِّيرة الذاتية ـ لا تنتسب إلى الرِّواية وإنّما تنتسب إلى السِّيرة الذاتية وإن شابها قِسْطٌ من الخيال كبير. وعندئذ سنجد نصوصَ مدوّنتنا تتأرجح بين جنسين هما رواية السِّيرة الذاتية والسِّيرة الذاتية الروائية، ولا يبقى من السيرة الذاتيّة النقيّة (إنْ وُجدتْ!) شيء، فيمكن إذّاك أن تنتسب إلى رواية السيرة الذّاتية نصوصٌ كـ **رجع الصدى وكتاب التجليّات وسنين الحبّ والسّجن**، وإلى السِّيرة الذاتية الرّوائية نصوصٌ كثلاثيّة حنّا مينة وثنائية محمد شكري.

V ـ خاتمة

إنّ تعامل المبدع العربي الحديث مع السِّيرة الذاتيّة تجاوَزَ المفهوم التقليدي لهذا الشكل من الكتابة الذي ترسّب لدى نقّاد الأدب وقرّائه عامةً. ولعل **كتاب التجليات** يُعدُّ أبلغَ مثال يمكن أن نستشهد به في هذا السياق. ذلك أن السيرة الذاتيّة في هذا الكتاب أصبحت أسلوباً توليديّاً يساهم في انتشال نصّ يتجاوزه ويحويه. ولكن هذه الصّورة الجديدة للتعامل مع السِّيرة الذاتية هي مجرّد وجه من وجوه إشكاليّته. ذلك أن الكتابة فيه ـ رغم ندرتها ـ في تنامٍ مستمر، إذ تعدّدت النصوصُ وتنوعَتْ، ومن الصعب ـ تبعاً لذلك ـ الوقوف على قوانين غير واضحة تحدّد أدبيّة هذا الجنس الذي يصرّ الإنشائيون أنه لا يزال بصدد التشكل. ومع ذلك فنحن نعتقد أن الإشكال لا يمكن تجاوزه إلا إذا أقررنا بكبح جماح الدغمائيّة والصرامة، نحو تصوّرٍ مرنٍ استقرائي يراعي النصوص ويحترم حرمتها. وعندئذ يمكن الاكتفاء بمبدأين أساسيين كافيين للتسليم بمشروعية الجنس، وهما مبدأ التطابق بين أعوان السّرد الثلاثة: المؤلف = السّارد = الشخصيّة، والميثاق السيرذاتي، حتى وإن كانا ضمنيين. ونقرّ عندئذ أنه من الصّعب أن نتحدّث من خلال المدوّنة العربية، برُمتها، عن أسلوب خاص قائم بذاته يَسِمُ السِّيرة الذّاتية. فهي تتخذ شكل الرسم الذاتي حيناً، وتوظّف أسلوب المذكّرة حيناً آخر، وتستعير جلّ تقنيات الرواية في أغلب الأحيان، إلى غير ذلك من المسائل التي أشرنا إليها. ولذلك يمكن أن نقول إنّ السِّيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ليست نقيّةً خالصة، بل هي بغير أسلوب خاص. وهل يوجَدُ جنسٌ سرديٌّ نقيٌّ خالِصٌ؟

تونس

ثلاثية حنا مينة نموذجاً

أحلام دياب

الدلائل على السيرة الذاتية

أعني بالدلائل: كلَّ «الوقائع الذاتية» التي شكلتِ العاملَ الأولَ للإيحاء. كما أعني الأسماءَ والتواريخَ المشتركة ما بين الشخصية والراوي والروائي/الكاتب حنا مينة. على أنّ استخراج هذه الدلائل، أو استجماعها، سيأتي عبر خطوتين اثنتين مترابطتين هما:

١ ـ العلاقة ما بين الراوي، والشخصية/ موضوع الكلام

إنّ طرح هذه العلاقة، التي تعتمد النصّ الروائي مرجعاً مطلقاً لها، هو أمر تستدعيه صيغةُ الأنا/المتكلم المعتمدة في السرد. ذلك أنه من المحتمل جداً ألا يكون الراوي بـ «أنا» هو نفسه الشخصية/موضوع الكلام، بل قد يكون مجردَ شاهدٍ أو ناقلٍ للأحداث التي لم يعشها، ومتظلّلاً لصيغة الأنا/المتكلم، أي لما أسماه أحدُ الباحثين في «السيرة الذاتية» بـ l'homodiégetique[1]. بل ما الذي يؤكّد أنّ الراوي بـ «أنا» لم يَبْتَدع، أو لم ينسبْ لنفسه ولسواه، أحداثاً لم يشهَدْها أو يعشْها أيٌّ منهما قطُّ؟

من هذه الاحتمالات، كان لا بدّ من التساؤل عن العلاقة ما بين الراوي والشخصية، وبشكل يؤكّد أنّ الراوي بصيغة الأنا/المتكلم هو نفسه الشخصيةُ موضوعُ الكلام في **ثلاثية**

١ ـ لوجون، فيليب: **ميثاق السيرة الذاتية** النسخة الفرنسية ـ سوي/١٩٧٥، ص ١٥ ـ ١٦.