الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل –
كلية الآداب واللـغات قسم اللغة والأدب العربي

# مذكرة بعنوان:

# الكتابة النسوية عند فضيلة الفاروق "تاء الخجل" نموذجا – قراءة في الأنساق والمضامين-

مـذكرة مكمّلة لمتطلبات نيـل شهادة المـاستـر في اللغة و الأدب العـــــربي
تخصص: نـقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:
- فريدة مسيف
- حميدة مسيف

إشراف الأستاذ:
- د/كمال بولعسل

أعضاء لجنة المناقشة:

1- الأستاذ:جمال بلقاسم. . . . . رئيســـا
2- الأستاذ الدكتور: كمال بولعسل. . . . . مشرفا و مقررا
3- الأستاذ:رؤوف قماش. . . . . عضــوا مناقشا

السنة الجامعية: 2015/2014 م
1436/1435 هـ

﴿ فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنثَى وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنثَى وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ﴾ .سورة آل عمران ،الآية –36–

# شكر وعرفان:

نحمد الله الذي منّ علينا بفضله لإتمام هذا البحث المتواضع، وعملا بقوله صلى الله عليه وسلم: « من لم يشكر الناس لم يشكر الله».

نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور **"كمال بولعسل"** الذي كان سندا بالإشراف على هذا البحث، ولما أولاه من اهتمام وتوجيه وإرشاد.

كما نشكر جميع الأساتذة الذين زوّدونا بنور العلم.

كما نتقدم بجزيل الشكر لعائلتنا الكريمة التي كانت دائما إلى جانبنا.

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إتمام هذا البحث المتواضع.

«والله في عون العبد مادام العبد في عون أخيه»

# مقدمة

**مقدمة:**

لقد كانت المرأة طيلة سنوات موضوعا أدبيا ثريا يتلقى ما أقرّه الواقع التاريخي، وكرسته الثقافة العربية في صورة صامتة ومجردة، فأُبعدت عن مختلف مجالات الحياة باعتبارها مخلوقا ضعيفا، ناقص العقل.

لكن بعد موجات التغيير التي عرفها العالم، وقيام حركات نسوية مطالبة بحقوق المرأة، استطاعت أن تدخل عالم الكتابة لتأخذ حقها في الكلام، بعد زمن طويل من الصّمت، رافعة راية التحدي والتمرد على الهيمنة الذكورية التي وضتعها دوما على الهامش، مقتحمة بذلك قلعة الرّجل الحصينة التي احتكرها لنفسه فخرجت من حريميتها، وباحت بخصوصيتها بلغة مختلفة، ليصبح القلم أداتها الوحيدة لعزف سيمفونية نسوية ترد على سيمفونيات الرّجال الذين تولوا العزف ضدها واعتبارها كجنس من الدرجة الثانية على امتداد التاريخ البشري.

لقد شكل الأدب الذي تكتبه المرأة /الأنثى المؤسسة الأدبية الصارمة التي تعيد صياغة كواليس التاريخ وثقافاته،وبناء كينونتها، وبلورة ذاتيتها من جديد، لتقول حقيقتها بعري، وعنف دون مهادنة، وتضيء صورتها المظلمة في الثقافة الذكورية في الماضي والحاضر، وحتى في المستقبل، في كل بقاع العالم.

لقد حاولت المرأة أن تفصح عن نفسها عبر "الرّواية"، باعتبارها ذلك الفضاء والرّحب الذي يستوعب مشاغل المرأة ومعاناتها، والميثاق الذي تسعى فيه لحماية وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية، لتمارس فاعليتها المغيبة بكل حريّة وتحقق شيئا من تشكيل ذاتها الحقيقية في فضاء خيالي تنسج فيه أبطالا تتصرف في حياتهم، وفق رغباتها، لتتمرد على واقعها المرّ، وتبرز طبيعة المشاكل التي تواجهها، ومن ثم تخلق الوعي بضرورة التصدي للظلم الاجتماعي الذي تتعرض له النساء من جراء تقاليد بالية فرضت عليها سيطرة ورقابة في مختلف المجالات حتى في مجال الأدب نفسه.

تمرّدٌ جسدته الكاتبة "فضيلة الفاروق" في روايتها "تاء الخجل"، وهو تمردٌ نابعٌ من أعماق الأنوثة المجروحة حولته إلى كتابة جادة، وجريئة، وفق رؤية جديدة، أو لِنَقُلْ متفردة، تعبّر عن تجربة جمالية وإبداعية تكرس هواجس الوجود والمجتمع تتجاوز في ذلك الهم، ممزوجا بقيم الحريّة والعدالة والهويّة، والمصير، لا تتوقف عند شيء محدد، بل تُساءل الماضي بقلق وتوتر، وتستنطق الحاضر وتدينه.

وعلى هذا الأساس انبجست من كتاباتها الرّوائية عدة إشكاليات من بينها:

هل استطاعت فضيلة الفاروق إتقان كتابة رواية نسوية بكل ما تحمل من آليات فنية شديدة التعقيد؟.

وما هي الأساليب التي اتخذتها من أجل الكشف عن وجعها، وقضايا الأنوثة؟.

وما هو الجديد الذي قدمته للكتابة النسوية في الجزائر؟.

و هذا ما سنحاول اكتشافه من خلال روايتها "تاء الخجل" المتعلقة بعقدة الأنوثة التي بقيت تلاحق الكاتبات.

وقد اخترنا عنوان البحث"الكتابة النسوية عند فضيلة الفاروق"تاء الخجل"نموذجا _قراءة في الأنساق والمضامين_ هادفتين إلى الكشف عن جماليات الكتابة النسوية عند فضيلة الفاروق، وإبراز خصوصيتها، وتفرد أسلوبها، وبيان مدى التزامها بقضايا المرأة بصفة خاصة والمجتمع بصفة عامة، التي تعدّ من صميم قضايا الكتابة النسوية وأهدافها.

وقد استند اختيارنا لـ" فضيلة الفاروق" وروايتها "تاء الخجل" على سببين:

يتعلق الأول برغبة ذاتية في التعرف على عالم الرّواية النسوية الجزائرية، والغوص في سراديب النص النسوي واستقصاء عوالم الذات الأنثوية، ومعرفة الكيفية التي تكتب بها "فضيلة الفاروق" عن إشكالية حرّية المرأة دون أيّة اعتبارات للتقاليد والثقافة الاجتماعية.

ويتعلق الثاني بمعرفة الرصيد المعرفي والثقافي الذي قدمه الخطاب الرّوائي النسوي في الجزائر، وإضافة دراسة جديدة تهتم بخطاب "فضيلة الفاروق" التي لم تلق الاهتمام الكافي بأعمالها في الجزائر مقارنة بالاهتمام الذي تلقاه في المشرق العربي.

ولنتمكن من الإلمام بموضوع البحث في جانبيه النظري والتطبيقي رسمنا خطة منهجية متمثلة في: مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة.

يتناول الفصل الأول الموسوم بـ: حول الكتابة النسوية ،الجانب النظري لإشكالية الكتابة النسوية وخصوصيتها التي تفرعت بين مؤيد ومعارض، وكذا المرجعيات والخلفيات الاجتماعية والفلسفية والسياسية...الخ التي أسهمت في ظهور الكتابة النسوية عند الغرب، والتي مرت بمراحل مختلفة، ساعية إلى أهداف متعددة، وصولا إلى ظهور

هذه الكتابة في الوطن العربي، في مشرقه ومغربه، قديما وحديثا، وأهم العوامل التي ساعدت في ذلك، لنحصر بعد ذلك هذه الكتابة في مجال الرّواية النسوية العربية والجزائرية.

أمّا الفصل الثاني، الموسوم بـ: القيم الجمالية والأسلوبية في رواية "تاء الخجل" ، فيدرس العتبات النصّية، ذلك أنّ الرّسالة الخطابية التي تربط بين النّص والقارئ تبدأ من الوهلة الأولى التي يلمح فيها القارئ الكتاب، فيقرأ العنوان ويتمعن الغلاف من حيث الألوان والعناوين.

أمّا بعد ذلك فتناول بالدراسة شعرية السرد، وما يحتويه من دراسة لبنية الفضاء بتفرعاته من (الفضاء الجغرافي الفضاء النصي، الفضاء الدلالي).

مرورا بدراسة الزمن من حيث المفارقات الزمنية، وإيقاعه من (حذف وخلاصة، مشهد ووقفه )،إلى الشخصيات بنوعيها الرئيسية والثانوية، إلى زاوية النظر التي تتكون من ( من الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج).

لينتهي هذا الفصل بدراسة شعرية اللّغة في الرّواية، والتي تنوعت بين القوة والجسد الأنثوي، وبين الفصيح والعامّي.

أمّا الفصل الثالث الموسوم بـ: الأنساق الثقافية في رواية "تاء الخجل" ،فقد جاء في شكل ثنائيات ضدية لتبيان مشروع المجتمع الذكوري والعادات والتقاليد في تهميش المرأة وتغييبها، وأهم المواقف الصعبة التي مرّ بها المجتمع الجزائري وخاصة المرأة.

أمّا الخاتمة فكانت حوصلة لأهم الجوانب النظرية والتطبيقية التي وردت في البحث موصلة بأهم النتائج والملاحظات التي توصّلنا إليها.

هذا وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المصدر الرئيسي وهو رواية "تاء الخجل" لـ"فضيلة الفاروق"، وعلى مجموعة من المراجع ارتأينا أنّها أساسية وضرورية وتصب في موضوع هذا البحث كان أهمّها: "النسوية في الثقافة والإبداع"لـ"حسين المناصرة"، و"بنية الشكل الروائي" لـ"حسن بحراوي"، و"المرأة واللغة" لـ"عبد الله الغدامي"...إلخ.

معتمدين في ذلك على المنهج البنيوي الذي يركز على تحليل البنية السردية، مع الاستفادة من المنهج السميائي الذي يسعى للكشف عن الدلالات، بالإضافة إلى منهج النقد الثقافي، كمنهج التحليل النصّي الذي ينطلق من النّص ويعود إليه في حركة ذهاب وإياب.

ولقد واجهتنا في بحثنا هذا جملة من الصعوبات أهمها :

نقص الدراسات المهتمة بأعمال "فضيلة الفاروق".

اتساع الدراسة واستعصائها على الحصر والاختصار لِدا التزمنا منطقية الطرح وذكر الأهم ، لأنّ تتبع كلّ القضايا والظواهر مسألة صعبة تتطلب من الجهد والوقت ، ولعلّ الدراسات القادمة ستضيء الجوانب التي لم نذكرها .

إضافة إلى ضيق الوقت، لأنّ جمع المادة تطلّب منّا متسعا كبيرا من الوقت.

ولا يسعنا في الأخير إلاّ أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان للدكتور المشرف "كمال بولعسل" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة، ورافقنا في جميع مراحل البحث وأطواره.

وبعد فنرجو أن نكون وفقنا في مسعانا، فإن لم يكن فحسبنا أننا بذلنا غاية الجهد.

# الفصل الأول

# الفصل الأول: حول الكتابة النسوية

- إشكالية المصطلح وسؤال الخصوصية.
- الكتابة النسوية عند الغرب: الخلفيات والعوامل.
- مراحل تطور الكتابة النسوية عند الغرب.
- الكتابة النسوية في الوطن العربي.

تُعتبر مكانة المرأة وصورتها في تاريخ الثقافات البشرية محلّ جدل واختلاف، فهي كانت ولا تزال ذلك المخلوق الضعيف المهمّش، التّابع لسيده/ الرّجل ،والأقل أهمية منه، فقد عاشت منذ القديم« مستلبة موؤودة معنويا وجسديا إلى حدّ أنّها لا تحيا بنفسها، ولا لنفسها،إنّها للزوج وبالزوج ..وهي تنظر بعينه ، وتسمع بأذنه وتحيا بإرادته وحدها».[1] فالمرأة عاشت مكبّلة الحريّة ضعيفة الشخصية والجسد، غير قادرة على مواجهة العالم الخارجي القاسي لأنّها «مخلوقة ضعيفة العقل والتفكير»[2] والرّجل وحده الذي يملك القوّة لمواجهة ظروف الحياة القاسية، فهذا الأخير اتخذ ذلك حجّة وذريعة لإبعاد المرأة عن مجالات الحياة الثقافية ، والسياسية، والاقتصادية ... واحتكرها لنفسه «على اعتبار أنّ العقلية الذكورية في التاريخ كانت هي العقلية الثقافية المهيمنة على المجتمع».[3] فسيطر الرّجل على الكتابة والإبداع ، وبرز في السياسة والاقتصاد،على خلاف المرأة التي بقية خاضعة له ممتثلة لأوامره، فكان ينظر إليها على أنّها متعة جنسية «وآلة للتفريغ البشرية، وخادمة في المنزل والحقل ».[4]

إنّ دور المرأة كان يقتصر فقط على إشباع رغبات الرّجل وإمتاعه، وتلبية حاجياته اليومية،وخدمته، دون مراعاة أحاسيسها ومشاعرها، فكأنّها شيء يمتلكه الرّجل ويفعل به ما يشاء، فللرّجل دائما الحق في الحريّة والمتعة،والتعبير عن مشاعره، وأحاسيسه ...وللمرأة واجب الخضوع والانصياع لأوامره ونواهيه، فهي عنده «كقطعة أثاث في المنزل تقوم بدورها دون مشاعر». [5]

وفي ظل هذا الموضوع الإنساني المهيمن الذي عانته المرأة ـ من زمن أمنا حواء إلى يومنا هذا ـ أدى بها إلى غياب صوتها عن الساحة الثقافية التي كان الرّجل وحده يتربّع عرشها،فكان عالما،وفيلسوفا،وفنّانا،وأديبا ... منتج المعرفة ومستهلكها،يكتب ويقرأ ويفسّر،وهذا ما يؤكّد عليه الدكتور عبد الله الغذّامي في قوله«الرّجل يكتب، الرّجل يقرأ، الرّجل يفسّر»[6] والمرأة خارج دائرة الفعل.

---

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008م، ط1، ص12.

[2] وائل علي فالح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010م، د ط، ص40.

[3] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص12.

[4] المرجع نفسه، ص17.

[5] وائل علي فالح الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، ص79.

[6] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006، ط3، ص 79.

ومن هذا المنطلق بدأ يتشكّل لدى المرأة وعيٌ بوصفها المغيّب، والمهمّش، فلم تعد قادرة على ستر المزيد من خبايا الاضطهاد، ولم تعد ترغب في استمرار هذا الوضع، فبدأت تظهر حركات نسوية تدعو إلى تحرير المرأة والاعتراف بوجودها، واعتبارها مخلوق بشري مساوي لأخيها الرّجل في الحقوق والواجبات على اعتبارها« نصف المجتمع ، ويجب أن تشارك في صنع القرار فيه».[1]وذلك بما تملكه من قدرات عقليّة، وجسدية تساهم بها في تطوير المجتمعات في مختلف المجالات، فدخلت بذلك المرأة ميادين متعددة في الحياة الثقافية والاقتصادية،والسياسية... وغدت مبدعة،كما ارتشقت القلم أخيرا، وتبنّت مسؤولية الكلام بعد زمن طويل من الصّمت،ورفعت شعار الرّفض في كل بقعة من بقاع العالم، متحدية الهيمنة الذكورية، وغطرسة السلطة الأبوية محاولة البحث عن إنسانيتها المسلوبة، وبناء وجودها المستقل في الواقع الثقافي المضاد للواقع القمعي المفروض عليها.

فبدأ الحديث بشكل واضح في الغرب أولاً،ثم في الشرق بعد ذلك،عن نظرية خاصّة مختلفة ومغايرة في فضاء الكتابة، وهي الكتابة النسوية، التي حاولت أن تصنع لنفسها مكانة في الأدب مساويةً لمكانة الكتابة الذكوريّة.

ومن هنا بدأت حكاية الصراع بين المرأة والرّجل،فالمرأة من خلال "الكتابة النسوية " طرحت إشكاليات وقضايا أغلقت منذ زمن سحيق،واستنطقت جوانب مسكوت عنها في الثقافتين الغربية والعربية على السواء .

فكيف استطاعت هذه الكتابة بخصائصها المميّزة أن تفرض وجودها في الساحة الأدبية ؟

للإجابة في هذا التساؤل لابد من الوقوف على جذور هذا المصطلح وخصوصياته، وإبراز الدور الريّادي الذي لعبته المرأة في تخصيب الحقول المعرفية منذ القدم،إلى جانب الخلفيات والمنطلقات التأسيسية لهذا المصطلح .

[1] وائل علي فالح، الصمادي، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، ص 108.

## 1/ إشكالية المصطلح وسؤال الخصوصية :

إنّ مصطلح الأدب النسوي بصفة عامة عرف إشكالا تنظيريا كبيرا في إنتاج مفردات وتسميات عديدة لذلك الأدب الذي تكتبه المرأة مثل"أدب نسائي" و" أدب نسوي" وإن كانت هذه التسمية هي التسمية الأساسية لإبداع المرأة،فقد ظهر تحت هذا التصنيف النوعي الجنسي عدّة تسميات في الغرب،وهي أقرب إلى الموقف السلبي تجاه كتابة المرأة، فنجد: «الكتابة النسوية المختلفة، أو الكتابة التي لا تنفصل إلى مؤنثة ومذكرة،أو الكتابة المسترجلة (لدى بعض الكاتبات )، أو الكتابة المستنوقة (لدى بعض الكتّاب) على سبيل السخرية أو الكتابة الشاذة،أو كتابة الحيض والنفاس،أو كتابة السادية، أو الكتابة المازوخية...».[1]

أمّا عند العرب فقد أطلق "أنيس منصور"على ما تكتبه المرأة اسم:«أدب الأظافر الطويلة "،لأنّها مستعدّة وهي تكتب للخربشة والانتقام من الرّجل». [2]

وغير بعيد عن "أنيس منصور"نجد "إحسان عبد القدوس" قد أطلق تسمية«أدب الرو والمناكير"،لأنه يرى أن أدب المرأة أدب صوتي،وأدب شكلي» .[3]

بالرغم من تعدد هذه التسميات والمصطلحات التي أُطلقت على ما تكتبه المرأة إلاّ أنّ هناك بعض المصطلحات أكثر شيوعا وتداولا لهذا الأدب، وهي:

الكتابة النسوية ، الأدب الأنثوي ، النقد النسوي.

فقبل الحديث عن المرجعيات والخلفيات المؤسسة للكتابة السنوية،لنا وقفة لتقديم مفاهيم وتعاريف لبعض المصطلحات المتعلقة بهذه الكتابة،وذلك لرفع الغموض واللُّبس اللذين يكتنفانها،وهي مصطلح الأنوثة،مصطلح النسوية ،الكتابة النسوية،الأدب الأنثوي،النقد النسوي .

---

[1] حسين المناصرة، السنوية في الثقافة والإبداع، ص05.

[2] أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، دراسة نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005م، ط1، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص، ن .

لقد صاحب صدور مصطلحي الأنوثة والنسوية جدلاً حول مضمون هذه التسمية، ومن أجل أن يكتسب كل مصطلح مشروعيته النظرية، علينا أن نثبت لكل واحد مفهومه .

## 1_1/مصطلح الأنوثة :

### 1-1-1/ لغة :

الأنوثة لغة كما وردت في معجم محيط المحيط«المرأة الأنثى :الكاملة في صفة النساء ».[1]

وكأنّ الأنوثة كمال المرأة،«والأنثى خلاف الذكر،جمعها :إناث وأناثي، وقد قيل أُنْثٌ كأنه جمع إناث».[2]

وفي كتاب العين نجد:«أُنْث _ أُنْثَى : خلاف الذكر من كل شيء ...

والإناث :جماعة الأنثى،ويجيء في الشعر:أناثي، فإذا قلت للشيء تؤنثه فالنعت بالهاء مثل المرأة فإذا قلت يؤنث فالنعث مثل الرّجل بغير هاءٍ كقولك مؤنثة ومؤنث ».[3]

### 1-1-2 /اصطلاحا:

الأنوثة في الاصطلاح، ليس لها معنى واحد فهي تتنوع بتنوع السياق الذي تبرز فيه، فهناك من ربط مفهومها بالمسألة البيولوجية المرتبطة بوظيفة الحبل والإنجاب،أي الفرق التشريحي في الأعضاء الجنسية،وكذلك الفرق الهرموني والصّبغي .

وهناك من يراها مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها وغاية القصد،جعل المرأة تمثل لتصورات الرّجل عن الجاذبية المثالية .

---

[1] بطرس البستاني، محيط المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009م، ط1، ص244.

[2] المرجع نفسه، ص، ن .

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ط1، ص92.

فترى "توريل موي" أنّ «الأنثى مسألة بيولوجية محض،والأنوثة على أنّها مجموعة خواص محددة ثقافيا».[1]

فالأنوثة أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافيا والذي أصبح مستقرًّا في نفوس النساء أنفسهن إلى حدّ جعل المرأة تنصاع من تلقاء نفسها .

كثيرا ما اشمأزّت المرأة من سماع لفظة الأنوثة وحاولت الهروب من أنوثتها لأنّها تعتبرها مصدر وأدها،واستبدادها منذ ولادتها وهذا ما نجده في قوله عزّ وجل ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدهُم بِالأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيم﴾.[2]

إنّ الأنثى هي الجنس المضطهد من كل الأطراف الثقافية والاجتماعية «فالتربية على الأنوثة يعني التربية على الخضوع ».[3]

وخدمة المزيد من الاضطهاد والاستغلال للنِّساء، وذلك للاعتقاد بأنّ الأنثى أقلُّ فعالية وعقلانية من الذكر فمفهوم الأنوثة عند "أرسطو" تعني «الافتقار إلى بعض الخصائص العامة ».[4]

## 1 ـ 2- مصطلح النسوية :

### 1 ـ 2 ـ 1 / لغة :

جاءت النسوية من الناحية اللغوية، في قاموس "قطر المحيط " مشتقة من مادة "نَسَأَ"الدالة على التأخُّر والتباعد «نُسِئَت المرأة على المجهول نَسْأً:تأخَّر حيضُها عن وقته فرجي أنّها حبلى ،فهي امرأة نَسْ ونَسِيْ .

النسُوء المرأة المظنون بها الحمل،والنسيء بالتثليث المرأة المظنون بها الحمل، أو التي ظهر حملها. النِسْوَة والنُسْوَة والنِسَآءُ

---

[1] توريل موي، النسوية والأنثى والأنوثة ،تر:كورنيليا الخالد، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد79، 1993، ص24 نقلا عن: خليل شكري هياس، الخطاب النقدي العربي الأنثوي والبحث عن الهوية، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1032، 2006/11/25،ص 24.

[2] سورة النحل،الآية 58.

[3] أورزو لاشوي، أصل الفروق بين الجنسين،تر: بوعلي ياسين، دار الحوار،سورية، 1995، ط2، ص14.

[4] نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994م، ط1، ص40.

والنِسْوَانَ والنِسُوْنَ جموع المرأة من غير لفظها والنسبة إلى النَسْوَةُ نِسْوِيٌّ ، والتصغير نُسَيَّة ويقال: نُسَيِّات وهو تصغير الجمع».[1]

كما نجد في كتاب العين :«نَسَأْتُ الشيء :أخّرتُه، ونَسَأْتُه:بعتُه بتأخير .

النسيئة تأخُّر الشيء ودفعه عن وقته، ومنه النسيء وهو شهر كانت العرب تأخِّره في الجاهلية من الأشهر الحرم ».[2]

انطلاقا من كل هذا يمكن القول أنّ هذه التعاريف تتفق في كون النسوية تدل على التأخّر والتباعد وتدل على المرأة التي يظن حملها ، فمصطلح النسوية نسبة إلى جمع المرأة من غير لفظها وهي نِسْوة،كما جاء في القرآن الكريم ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي اِلْمَدِينَةِ اِمْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ظَلَالٍ مُّبِينٍ ﴾.[3]

### 1-2- 2 / اصطلاحا :

إنّ النسوية من الناحية الاصطلاحية هي المقابل العربي للمصطلح الإنجليزي feminism وهذا المصطلح كما تراه الناقدة "توريل موي" ما هو إلّا قضية سياسية،إيديولوجية يسير وفق ما هو مرسوم له من طرف دعاة الحركة النسوية التي تناضل من أجل حرّية إبداع المرأة،وتحقيق المساواة بينها وبين الرّجل، كما يمكن القول بأنّ النسوية كمصطلح ينحصر في الأدب النسوي الذي تكتبه وتنتجه امرأة أنثى تحديدا، الموازي للأدب الذي يكتبه الرّجل،فالناقدة الأمريكية "توريل موي" ترى أنّ «النسوية هي الكتابة التي تتخذ موقفاً واضحاً ضد الأبوية وضد التمييز الجنسي ».[4]

---

[1] بطرس البستاني،قطر المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995م، ط2، ص607.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ط1 ، ص 213 .

[3] سورة يوسف، الآية 30.

[4] ترويل موي، النسوية والأنثى والأنوثة، تر: كورنيليا الخالد، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 76، 19 خريف 1993، ص44، نقلا عن: حسين المناصرة، السنوية في الثقافة والإبداع، ص99.

إنّ هذا التعريف الذي قدمته الناقدة "موي " يفضي للحديث عن مصطلح آخر أُسيل بشأنه الكثير من الحبر في تعريفه،وتحديده،وهو مصطلح الكتابة النسوية الذي يتداخل بشكل كبير مع الأدب الأنثوي حتى أنّ هناك من لا يفرّق بينهما.

### 1-3/ الكتابة النسوية :

هي كتابة مغايرة لكل ما اعتاده القارئ، تنجزها المرأة، على اعتبارها الأقدر على الغوص في أعماقها الداخلية ومشكلاتها الاجتماعية، وهي أمر يصعب تعريفه كما يصعب التنظير له، فهي مصطلح غير قابل للتحديد undesirability، وهذا راجع إلى سعة الهوية التي تشوبها الريبة والتعقيد، إضافة إلى غياب تحديد مرجعيته النظرية، نظرا لاختلاف منطلقات النقاد في تحديد إطار اشتغال هذا المصطلح،أي غياب أرضية نقدية موحدة تحدد إطار البحث في المسألة،إذ تحدد المراجع الأجنبية الكتابة النسوية من خلال مداخل ثلاث : الأدب الذي تكتبه المرأة، الأدب الذي يكتب عن المرأة،والأدب الذي تقرأه المرأة،ونجد ذلك عند كل من "إلين شوالتر ، وماري إيجلتون ".

فـ"إلين شوالتر "تحصر مصطلح الكتابة النسوية في نوعين «يختص الأول بالمرأة كقارئه، ويختص الثاني بالمرأة ككاتبة، فهي ترى بأن النوع الأول يصوّر المرأة على أنّها مستهلكة لأدب الرّجل ، وكيف أنّهم يحاولون تغيير فهم النساء للنصوص (...) ويصور الفرع الثاني المرأة على أنّها منتجة للمعنى النّصاني، بالإضافة إلى التركيز التيمات وإظهار عبقرية البناء الأدبي النسوي ».[1]

أمّا "ماري إيجلتون" فتحصر مصطلح الكتابة النسوية في الأدب الذي يشتغل بقضايا نسوية ،ويعالج اهتماماتها بغضّ النظر عن كاتبه أو قارئه .

بحكم التقاطع الثقافي بين الغرب والعرب وحكم مبدأ التثاقف العربي، فإنّ المراجع العربية التي تطرقت إلى موضوع الكتابة النسوية ،تلتقي بشكل كبير مع المراجع الأجنبية في المداخل الثلاثة التي ذكرناه سابقا .

---

[1] نور عوض، نظرية الأدبي الحديث، ص43.

فنجد "نازك الأعرجي"تصف الكتابة النسوية بكثير من التحمّس لخصوصية هذه الكتابة ولتكونها النسقي فتقول «الكتابة النسوية هي التي تحقق كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشمولي لصالح المرأة ووضعها (...)لكي يُتاح للأدب النسوي أن يعمل كديناميكية أساسيا في تثوير البنية الكلية لثقافة المجتمع ومن ثم ينتمي للثقافة». [1]

ومعنى ذلك أنّ الكتابة النسوية تمرد نسوي على النسق الذكوري وإزاحة مركزيته في الكتابة التي تتربع على عرش ثقافة المجتمع، فالكتابة النسوية هي صراع المرأة ضد الرّجل في الإبداع،ومحاولتها تحقيق مكانة رئيسية في الثقافة الذكورية .

والكتابة النسوية لدى "محمد عبد الله الغذّامي" يتشرط فيها توفير وعي المرأة بذاتها وبوجودها، لأنّ هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرّجل ولغته وعقليته.

«فكتابة المرأة اليوم ليس مجرد عمل فردي، بل من حيث التأليف ومن حيث النوع بالضرورة صوت جماعي فالمؤلِّفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان، فيهما تظهر المرأة بوصفها جنسيا بشريا يظهر النص بوصفه جنسيا لغويا ».[2]

إنّ فهم مصطلح الكتابة النسوية يرتكز على التلاحم بين الخاص (النسوي) والعام (الاجتماعي) فهما بنيتين متداخلتين تربط بينهما علاقة حميمة، وذلك لإعطاء هذه الكتابة معناها الإنساني المنفتح على قضايا الحياة المختلفة، مقابل الحرص الثقافي الجمعي على الاعتراف بهذه الكتابة واحتوائها بصفة رئيسية.

ويمكن إطلاق تسمية الكتابة النسوية، والكتابة الأنثوية ،والأدب الأنثوي، والكتابة النسائية في النظرية الأدبية النسوية، إلاّ أننا نفضّل مصطلح "الكتابة النسوية "على مصطلح "الكتابة النسائية"، لما في الأول من بعد لغوي يوازي الكتابة الذكورية، كما أنّ المعجم اللغوي يشير إلى جموع عربية للمرأة: نِسْوة ونُسْوة ونِسْوان ... ولعل النسبة «نسوي» هو المصطلح الأكثر دلالة .

---

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص156.

[2] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص182.

أمّا الأدب الأنثوي (الكتابة الأنثوية) فهي التي«همشها النظام الاجتماعي ـ اللغوي السائد»[1] بحجة وقوعها في زوايا الطابو التي يجب على المجتمع أن يحاصرها.

فالمرأة في هذا الأدب تكتب بوصفها أنثى تحاول إثبات وجودها وتفكيك خطاب الرّجل الذي رسم صورة لها، استلب بها إنسانيتها وقيّد حريّتها، وبذلك يمكن اعتبار تسمية هذا المصطلح تسمية صحيحة إلى جانب مصطلح الكتابة النسوية .

لقد اتخذت الكتابة النسوية لنفسها في ممارسة الكتابة الأدبية المعاصرة أسلوبين رئيسيين هما: أسلوب إبداعي: متمثل في إنتاج كتابة نسوية متعددة الأجناس والموضوعات، متمردة على الكتابة الذكورية وهيمنتهم المسيطرة على كل المجالات وعلى مستوى العالم.

والأخر أسلوب نقدي: دعا إلى إعادة قراءة كتابة المرأة التراثية و المعاصرة وهو ما يعرف بالنقد النسوي هذا «النقد الذي يجعل من المرأة عنصرا فعالا في العملية الإبداعية، فهي تساهم في إغناء المنتوج الأدبي وخصائصه الجمالية والبنائية، واللغوية، من حيث أنّها ترى العملية الإبداعية من حيث لا يراها الرّجل ».[2]وهذا النقد مازال يثير إشكالية خصوصية المرأة الإبداعية بين الرّفض والقبول، بمعنى أن يكون لها في الإبداع صوتها الخاص تحدد به هويّة خاصة ذات ملامح نفسية وجنسوية وثقافية نسوية.

## 1– 4– مسألة الخصوصية في الكتابة النسوية :

تختلف أراء المبدعين والنقاد من الرّجال والنساء حول خصوصية الإبداع النسائي، حيث تتضارب وجهات النظر من مؤيد على أنّ الكتابة النسوية تحمل سمات خاصة بها من حيث الاحتفاء بالتيمات الأنثوية، فـ " إيلين شوالتر " في كتابها "أدبهن الخاص "الصادر عام 1988 تستخلص أنّه «بينما لا يوجد جنس نسوي ثابت، أو

[1] توريل موي، النسوية والأنثى والأنوثة، تر، كورنيليا الخالد، الآداب الأجنبية، العدد76، 19خريف 1993، ص44، نقلا عن :حسين المناصرة النسوية في الثقافة والإبداع، ص 99.

[2] فيصل الأحمر، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر،2009، دط، ص271.

خيال نسوي فطري، فإنّ هناك فرقا عميقا بين كتابة النساء وكتابة الرّجال، وإنّ تراثاً بكامله من الكتابة قد أهمله النقاد الذكور ».[1]

أمّا "فرجينيا وولف" فتقرّ بأنّ خصوصية الكتابة النسوية تختلف باختلاف تجربتهن الاجتماعية،فتقول: «النساء يكتبن على نحو مختلف ليس بسبب اختلافهن نفسيا عن الرّجال، بل لاختلاف تجربتهنّ الاجتماعية ».[2]

ويتجلى هذا الموقف عند العرب،لدى بعض الكاتبات،فتعبّر إحدى الكاتبات عن علاقتها، بمصطلح الكتابة النسوية فتقول:«يعني بشكل خاص كل مصطلح جديد يعبر عن مفهوم الكتابة النسوية، وإن كانت الكتابة نفسها ليست في حاجة للوفرة في استخدام المصطلحات، لأنّها كتابة فارقة تعبر عن نفسها، وقادرة على الاستمرار والنمو والتفوق ».[3]

كما يتشكل هذا المصطلح نسويا في ضوء قيمته الإنسانية والإبداعية التي لا تحمل معنى دونية ما أو تحقير،كما يعبّر عنها البعض،وهو ما تعبّر عنه "حمدة خميس" في قولها«إنّ أدب المرأة ـ واقعا ومصطلحا ـ ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز للمرأة والمجتمع والنقاد، إذ إنّه يصحّح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته .كما أنّه يضيف إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويغنيه ويتكامل معه».[4]

ويجيء التأييد للكتابة النسوية مشروطا بضرورة القراءات التطبيقية لبناء نظرية ثقافية نسوية، تنزع عنها صفة السلبية التي تشكلت في أدهان البعض وهو ماتقرّ به الناقدات اللواتي يسعين إلى نفي هذا التوهم حيث تصف "بثنية شعبان " العمل الرّوائي النسوي بأنّه «يعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية وجذورها،وللمغزى البعيد للحدث السياسي والموضوعي للعمل الأدبي، يجعل ولاشك من هذه الصفة "نسائي"

---

(1) حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ترويض النص وتقويض الخطاب، منشورات أمانة عمان، الأردن،2007،ط1،ص159.

(2) المرجع نفسه، ص163.

(3) حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص92.

(4) المرجع نفسه ، ص94.

صفة قيّمة،يحق للكاتبات أن يفخرن بها».[1] وتواصل حديثها قائلة: «علينا أن نبدأ بتحديد سمات الأدب النسائي العربي من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادة ومعمقة وهادفة ».[2]

كما أنّ هناك كتّابا يقرّون بضرورة التعامل مع هذا المصطلح بوعي ثقافي يعطي للمرأة نوع من الخصوصية والاختلاف على مستوى الرّؤية التي لابد منها لإعادة قراءة الحياة والكتابة والتاريخ، وهذه الرؤية يراها "نجيب محفوظ" أنّها«تنطلق أساسا بوصفها رؤية أنثوية في الأدب والحياة، كان لتحرر المرأة بصمات واضحة على العمق الذي بحث به الأدب وقضيتها الاجتماعية ».[3]

إنّ الإقرار بوجود كتابة نسوية يعني وجود كتابتين مختلفتين من حيث اختلاف في ملامح جنسوية، وبيولوجية وحتى في الأدوار الطبيعية، فعلى كتابة المرأة أن تبرز أنوثتها بالدرجة الأولى، لكي يُعتَرَف، بها جماليا وفنيا قياسا للكتابة الذكورية، وهذا ما يؤكّد عليه "يوسف عز الدّين"، إذ يرى «أنّ الفصل بين الكتابتين ضروري من منطلق اختلاف الدور الطبيعي لكل منهما عن الآخر، ومن تم تصبح المساواة ـ من وجهة نظره ـ بين الرّجل والمرأة هدرا لكرامة المرأة (...) وأنّ أنوثة المرأة أهم عند الرّجل من شاعريتها، وأنّ عليها ألّا تفرط بهذه الأنوثة على حساب أي شيء في الوجود».[4]

ونأتي الآن على ذكر الموقف المعارض والذي يقرّ بعدم وجود سمات وخصائص تميز الكتابة النسوية، فـ"ماري إيلمن"تنتمي إلى الطور السياسي الأوّل من تطور الحركة النسوية الحديثة، لا تميل إلى إقران الكتابة النسوية بالتجربة النسوية، بل تربطها بأساليب أدبية معينة، وترى أنّ «الكاتبات يؤسسن منظورا مختلفا اختلافا تدميريا بفهم حدّية الأحكام و ثبات البؤر».[5]

كما ترفض مجموعة من الناقدات والمبدعات العربيات مصطلح الإبداع النسائي (النسوي) على اعتباره يكرس التّمييز الذي ناضلت المرأة من أجل إلغائه، فنجد الناقدة العراقية "نازك الأعرجي" ترفض أن يكون هناك أدب

---

(1) حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 94.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) المرجع نفسه، ص 95.

(4) المرجع نفسه،ص93.

(5) حفناوي بعلي،مسارات النقد ومدارات مابعد الحادثة، ص156.

نسوي المهم عندها كون ما تكتبه يحمل رسالة إنسانية، فالأدب يحمل رسالة واحدة وهي معالجة مختلف قضايا الحياة سواء كان بقلم رجل أم امرأة، ولا سبب لوجود خصوصية بينهما،حيث تقول «ليس هناك أدب نسوي .. أنا أكتب أدبا إنسانيا ».[1] ، "فنازك الأعرجي" تؤكّد تبعيتها بحماية الذكر لها، حتى لا تقع تحت التسمية الخاصة بجنسها كأنثى .

وهاهي الأدبية المغربية "خناثة بنونة" هي الأخرى ترفض هذا التصنيف وتعتبره «تصنيفا رجاليا من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي، وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع مقرّة أن الإنتاج الأدبي يقدم نفسه دون اعتبار للقلم سواء كان رجاليا أم نسائيا».[2]

فمن خلال هذا القول يتضح أنّ "خناثة بنونة " ترفض هذا المصطلح من منظور الاعتقاد بأنّه من صنع الرّجل الذي وضعه عن قصد للمحافظة على وضع المرأة الدوني، بمقابل استمرار سيطرته وهيمنته على المستوى الثقافي وتأكيد ريادته في هذا المجال .

يتبين لنا من خلال إشكالية الخصوصية في الكتابة النسوية، أنّ الإقرار بوجود كتابة نسوية في سياق اختلاف مضامينها ورؤاها عن الكتابة الذكورية يلتقي فيه جلّ الباحثين، لكن الخلاف ينشأ بخصوص جماليات هده الكتابة فالمرأة ببنيتها الجسدية والنفسية تختلف عن الرّجل فبالضرورة يكون هناك اختلاف بينها وبين الرّجل في جماليات الكتابة فالمرأة تختلف في «جماليات التفاعل مع المكان، والزمان، والحدث، والجسد، والمعجم اللغوي العام، والأطر الاجتماعية والسياسية والثقافية ....».[3]

فالمرأة نشأت في بيئة اجتماعية وثقافية سلطوية يتبرع الرّجل على عرشها ممّا حصر كتابتها في دائرة المعركة الشرسة ضد الرّجل، واثبات الاختلاف عنه .

---

[1] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص86.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] المرجع نفسه،ص96.

إنّ اكتمال المعايير الفنية للكتابة النسوية تكون من خلال تحقيق جودة أدبها التي تتحقق من صدقه الفني هذا الصدق الفني ينشأ عن درجة تحرره من تقاليد الكتابة الذكورية «فالمرأة لن يتحقق لها مجال للوجود اللغوي إلاّ بإزاحة الرّجل، وذلك بأن تؤسس المرأة مدينتها الخاصة، ومعدها النسائي الذي لا يشاركها فيه الذكر».[1]

يُقال بأنّ المرأة كثيرا ما هربت من أنوثتها التي تعتبرها سبب عذابها وبؤسها من لحظة خروجها إلى هذه الدنيا إلى لحظة مغادرتها لها، إلاّ أنّ المرأة الكاتبة والمبدعة اتخذت من جسدها الأنثوي لغة للحوار، وقيمة فنية جمالية فالمرأة بأنوثتها صنعت لنفسها جزيرة«لتكون ملاذ لخيالها المضطهد، ولتكون لغة تبدع بها المرأة وتكتب نصفها الأنثوي الذي لم يعد سيفا بيد شرير ».[2]

إنّ تشكُّل خصوصية الكتابة النسوية من ربط العلاقة بين اللغة والهويّة النسوية، وبروز ضمير المتكلم (أنا) الذي يجعل من الكتابة متمحورة حول الذات، جعل الكتابة النسوية منعزلة عن معالجة قضايا المجتمع مكتفية بمعالجة قضايا مركزية خاصة بها كالحب والجنس، ثائرة بذلك على الوضع العام للمجتمع التقليدي المختلِّف.ومنه يمكن القول أن للكتابة النسوية خصوصيات جمالية وفنية تكتب لها وتميزها عن الكتابة الذكورية كما لها سلبيات تكتب عليها أيضا ولهذا «فقبل أن يكون النص منتميا لكتابة ذكورية أو نسائية، فإنه ينتمي إلى جنس أدبي له سمات أسلوبية».[3]

بعد هذا الجدل حول إشكالية خصوصية الكتابة النسوية، نستعرض بعض الخلفيات والعوامل التي أسهمت في ظهور الكتابة النسوية عند الغرب .

## 2/ الكتابة النسوية عند الغرب، الخلفيات والعوامل :

تُمثِّل المرأة عنصر شرّ مرتبط وجودها بالشّيطان، ففي الثقافة الشعبية الأسطورية نجد أفكارًا مسبقة تجرّد المرأة من أبعادها الإنسانية وتحيلها إلى النموذج الأسطوري الشرير، فالأساطير والخرافات القديمة هي منطلق تهميش

---

[1] عبد الله الغدامي ، المرأة واللغة، ص123.

[2] المرجع نفسه، ص114.

[3] سيد محمد السيد قطب،عبد المعطي صالح،عيسى مرسي سليم ،في أدب المرأة، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة مصر،2000،ط1 ص51.

المرأة، واحتقارها، وتجريدها من أبعادها الإنسانية، حيث ترى أنّ المرأة هي أصل الخطيئة الأزلية في الكون، وهي التي أخرجت البشرية من الخلود/ الجنّة، ودفعت بالإنسان إلى الموت والزّوال «ولعلّ هذه الواقعة التي انبثق منها جبروت "الرّجل " لاحقا وانتقامه من المرأة، صارت ترمز في نظره إلى الخطيئة الأزلية، حيث بلغت مستويات العنف مداها في المجتمعات القديمة »[1]، فتعرّضت لصنوف الإذلال والوأد .

إنّ الأساطير تصوّر المرأة على أنّها رمز الشرّ والخداع يجب أن تستلم لسيدها الرّجل وأن تقدس التمايز الطبقي بينها وبينه، بصورته المثالية الإلهية قياسا إلى صورتها الشّيطانية الشريرة والتي«لا سبيل إلى تفادي هذا الشرّ إلاّ إذا حُبِست في بيتها لتُشَلّ حركتها ويكف أذاها ».[2] فانتقلت هذه الأفكار أبًا عن جدّ حتى أصبحت سائدة في ذهن كل رجال العالم على اختلاف بيئاتهم «ففي العهد الإغريقي كانت المرأة تمنع عن المشاركة في الحياة الاقتصادية، والسياسية والثقافية للمدنية»[3] لاعتقادهم أنّها وُجِدت للمحافظة على استقرار الأسرة، وإنجاب الورثة الشرعيين، وتربيتهم؛ أي لحفظ النسل فكما يقول سقراط«السياسة للرجال، والمنزل للنساء ».[4]

وهذا الوضع لايختلف عن القانون الروماني الذي حطّ من منزلتها واعتبرها «أقلّ منزلة من العبد المملوك إذ لم تكن مواطنا ذا حق،فوضعها الشخصي وعلاقتها مع أهلها أو زوجها من صلاحيات البيت Domus الذي يتزعمه بشكل مطلق الأب أو الحمو، أو الزوج» .[5]

وهذه النظرة الدونية الاحتقارية للمرأة تجسّدت بشكل واضح لدى بعض الفلاسفة .

فـ"أرسطو" يرى أنّ«الذكر بالطبيعة سائد، وإنّ الأنثى بالطبيعة ناقصة، الواحد حاكم والآخر محكوم، إنّ مبدأ الضرورة هذا يمتد إلى كافة البشر».[6]

---

(1) جميلة زنير، أنطولوجيا القصة النسوية في الجزائر، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، د ط، ص05

(2) حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص25.

(3) باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن،2010، ط1، ص62.

(4) المرجع نفسه ، ص ن.

(5) المرجع نفسه ، ص ن .

(6) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة الأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط 4، ص152.

يرى "أرسطو" أنّ كافة البشر يتفقون على دونية المرأة لأنّ المرأة عنده خلقت بطبيعة ناقصة خاضعة لسلطة الرّجل بطبيعتة السائدة.

فالفلاسفة جرّدوا المرأة من إنسانيتها، فهي عندهم تفتقر بشكل وجودي إلى جوهر؛ لأنّها مصدر الشرّ والخيانة، والغدر، وهذه النظرة تتجلى بشكل واضح عند "راسين" عندما وضع لجلّ مسرحياته التراجيدية عناوين نسائية لاعتقاده أنّ المرأة هي المسؤولة الوحيدة عن كل مآسي الحياة الإنسانية.

هذا وقد انتقلت هذه النظرة المحتقرة للمرأة إلى العديد من مفكري وفلاسفة العصر الحديث، من بينهم الفيلسوف والمفكر "جون جاك روسو" الذي لا يختلف في نظرته للمرأة عن الفيلسوف "أرسطو" حيث يقول: «الرّجل فُطِر بالطبيعة للحياة الخارجية، بينما المرأة مكانها داخل الأسرة، المرأة بالتعريف هي جزء من الطبيعة و المفروض في تربيتها أن تعهدها لكي تكون السند المعنوي للرّجل وخادمته من دون أن تكون لها إرادة خاصة بها ».[1]

فكل من "أرسطو"و"جون جاك روسو" يرجعان قهر وتهميش المرأة إلى الطبيعة أو الفطرة ويعتقدان أنّها جُبِلت على وجوب الخضوع للرّجل، والعيش تحت سلطته وخدمته.

أمّا المفكر الألماني "شوبنهاور" فهو الآخر يرى أنّ «المرأة لاتصلح إلاّ لحفظ النسل وتدوير الساعة وغسل الصحون».[2]

فشوبنهاور" يحصر دور المرأة في الإنجاب لحفظ النسل، والقيام بالأعمال المنزلية فقط وفوق ذلك فهي لسيدها الرجل فقط.

لقد استمرت النظرة الدونية للمرأة عبر حضارات عديدة فاستلبت المرأة حقّ التفوّق ومزاحمة الرّجل في صنع هذه الحضارات.

---

[1] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

إنّ نمو تيار الوعي لدى المرأة جعلها تثور على الأوضاع والتقاليد المسيئة لها، فدخلت في صراع ضد الآخر ضد الوسط والمحيط، ضد المجتمع، ضد السياسة...، سلاحها في ذلك القلم، مبدأها الحرّية تأخذ ولا تعطى. وقد ساعدها على ذلك عوامل عديدة ساهمت في تبلور الإبداع الأدبي، النسوي في الثقافة الغربية ثم الثقافة العربية فكان أهمها :

**العوامل الاجتماعية**: التي تتمثل في تحسُّن ظروف المرأة الاجتماعية كالتعليم الذي يعتبر قوام الأمم والشعوب فشغلت المرأة مناصب مهمة في المجتمع أدى إلى استقلالها ماديا ومعنويا .

**العامل النسوي** : نمو الحركات التحريرية في مختلف أقطار العالم والتي ساهمت بشكل كبير في تعديل صورتها الدونية السائدة عبر التاريخ، وتغيير التصورات الثقافية والتقليدية التي كانت ضد كيانها .

**العوامل السياسية**: إنّ دور المرأة لم يقتصر على مناصب الشغل والتعليم فقط بل تعدت ذلك إلى ولوج عالم السياسة، والظفر بمناصب سياسية هامة تمارس من خلالها حرّية إبداء الرأي والمشاركة في صنع القرارات السياسية كالانتخاب والتصويت .

**العوامل الثقافية**: وتمثلت في النشاطات النسائية فنظمت الملتقيات والنوادي والبرامج الثقافية والفكرية،والصالونات الأدبية التي تخدم المسألة النسائية وقضاياها من منظور ثقافي،وتركيزها على محور الإبداع النسوي.

وقد كُللت هذه الأعمال والنشاطات الثقافية بظهور الحضور القوي للمرأة في مجالات السياسة والاجتماع والفن..وغيرها من القضايا الحيوية في المجتمع .

إنّ الكتابة النسوية في الغرب لا نكاد نعثر عليها قبل القرن العشرين وذلك ليس لغياب الصوت النسوي عن ميدان الإبداع. بل كان هناك تعتيم عل أسماء نسوية رائدة خاصة في مجال فن القصّة والرّواية، ففي القرن الثامن عشر في انجلترا كانوا يرجعون تأسيس الكتابة القصصية إلى كل من «دانييل ديفو، وهنري فيلدنغ، وصامويل ريتشارد، وغيرهم، على الرغم من أن أسماء نسائية كثيرة لمعت إلى جانب الأسماء الرجالية المشار إليها ».[1] لأنّهم

[1] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص53.

اعتبروا أعمال النساء مجرد أعمال موروثة عن أعمال رجالية، كما كان هناك سطو على كتاباتهن من طرف الرّجال وما زاد الطين بلّة هو وقوف القضاء إلى جانب الرّجال عند مقاضتهم من طرف النساء مثلما حدث لـ"زيلد فيتزرالد" مع القاص الأمريكي " فيتز جرالد" عندما «بنى قصصه على إبداعها الخام وحينما رفعت الأمر إلى القضاء تقول وقف القضاء إلى جانب "سكوت" مدعما أحقيته في السبق، وأصدر قرارا منع فيه نشر كتاباتها ».[1]

وهناك نساء كثيرات إلى جانب " زيلد فيتزرالد" ممن عتمت أسماؤهن مثل :

«شارلوت برونتي (1816ـ1855)، صاحبة قصة جين إير، وماري تشلي (1797 ـ 1815) صاحبة رواية فرانكشتاني »[2] إضافة إلى «"جين أوستن" التي تعد من أهم الرائدات في تحديد، وصياغة أركان القصة الحديثة ».[3]

فبالرغم من هذا التعتيم لبعض الأعمال النسوية إلّا أننا نجد في هذه المرحلة (مرحلة القرون الوسطى، ومرحلة النهضة ) جهود أدبية نسوية استطاعت إخراج هذا الأدب من شرنقة التعتيم بدءً من «فحوى الرسائل المطولة للكاتبة "هيلويز" التي أرسلتها إلى زوجها السابق "أبيلار" والتي عالجت فيها وضع المرأة في المجتمع الكنسي ومكانتها الدونية في مجتمعات القرون الوسطى»[4] إلى الشاعرتين والمسرحيتين "كريستين دي بيسان" "ومارغوريت دينافار"(1492 ـ 1549 ) وصولا إلى الكاتبة الفرنسية " ماري كاثرين أولنوي" التي نجحت «في خلق حركة أدبية وفكرية، كان لها الأثر الكبير في الثقافة الفرنسية (...) فاستطاعت أن تحول الأحداث الشخصية التي عاشتها بكيانها ووجدانها إلى أثر ذي قيمة عالية».[5]

---

[1] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص54.

[4] الرجع نفسه، ص ن .

[5] المرجع نفسه، ص55.

إنّ كتابة المرأة كانت تقريبا مسايرة لكتابة الرّجل ،لكنها ولظروف كثيرة لم تنتج ثمارها إلاّ في منتصف القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية في إطار الحركة النسوية المطالبة بالحرّية والمساواة ،وذلك بالمشاركة الفعلية في مختلف مناحي الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية ...

وفي ستينيات القرن العشرين، شاع التنظير لهذه الكتابة والتطبيق عليها في الغرب من خلال نظرية النقد النسوي وما تطرحه من مقولات .

وفي فترة السبعينيات عرف هذا الأدب رواجا كبيرا في العديد من البلدان الأوروبية خاصة انجلترا وفرنسا.

لقد تزعمت الحركة النسوية في أمريكا العديد من النساء أمثال "لوكريشياموث"، و"سوزان أنثوني"، "وإليزابيت كادي ستاسنون"، إذ عملن من أجل قضية إشراك في التصويت للانتخابات النيابية كما تعتبر فكرة" ميسزموت" حركة مناهضة للعبودية والوقوف ضدها، بل أكثر من ذلك عندما قبلت الزنوج في بيتها، وظهرت معهم في الشارع، وكانت هذه الأعمال خطيرة عليها، لكنها لم تكف عن إعلان قبولها المساواة بين الأجناس البشرية فقد «ساهمت المرأة السوداء في الخطاب النسائي العالمي».[1]

دون أن ننسى رائدة هذا الأدب في أمريكا الناقدة "إلين شوالتر" التي كانت لديها أعمال أدبية منها: (أدبهن المستقبل 1977، أدبهن الخاص 1986، تحرر النساء والأدب)،إضافة إلى المجموعة من البحوث النقدية النسائية.

ومن هذا المنطلق يمكن القول أنّ الولايات المتحدة الأمريكية هي البلد الذي بدأ منه تحرر المرأة وكسر الطابو الثقافي السلطوي الذكوري ومن ثم انجلترا وفرنسا.

ففي انجلترا يعود الفضل في ذلك إلى الرّوائية الإنجليزية "فرجينيا وولف" التي ألّفت كتابها "بيتي لوحدي " سنة 1928، فقد كان لها السبق في التأسيس للكتابة النسوية والتنظير لها، كما تعتبر رائدة من الرائدات اللواتي وظفنّ الأدب لخدمة الحركة النسوية، وبذلك فتحت بابا للإبداع الأدبي والتحليل النقدي الذي ظل مغلقا في وجه المرأة

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي في المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،2007. ط1، ص 115.

لعصور من الزمن متهمة العالم الغربي بأنّه «مجتمع " أبوي " منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية إضافة إلى حرمانها اقتصاديا وثقافيا».[1]

وفي فرنسا نجحت كل من "ناتالي ساروت"، "وسيمون دي بوفوار" ، "وسيمون ويل"، من إسماع صوت المرأة في المجتمع الثقافي الفرنسي.

فـ"سيمون دي بوفوار" التي تعد زعيمة الحركة النسوي في فرنسا مثلث تحديا كبيرا في نقد الواقع الاجتماعي للمرأة في كتابها " الجنس الآخر" الصادر عام 1949 «حينما أصرّت على أنّ تعريف المرأة وهويتها تنبع دائما من ارتباط المرأة بالرّجل فتصبح المرأة آخر (موضوعا ومادة) يتسم بالسلبية بينما يكون الرّجل ذاتا سمتها الهيمنة والرّفعة».[2]

فالمرأة تصنع حريتها ـ حسب سيمون دي بوفوار ـ بدءً من تغيير صورتها الدونية المقرّمة التي رسمها لها الرجل «ولن يتم ذلك إلاّ بواسطة سلطة اللغة التي تمارسها المرأة الكاتبة على جميع المستويات والأصعدة ».[3]

كما ساهمت حركة النقد النسوي التي انبثقت في أحداث 1968 في فرنسا في انتشار وتطور الإبداع النسوي وذلك من خلال «حركة الطلاب التي كانت تمردا على سلطة الأب السياسي واحتجاجا عارما كاد أن يقوض مؤسسات سلطة النظام الأبو ي».[4]

ومن النصوص النسوية المدمّرة للقيم الذكورية نجد عمل "ماري إيلمان" في كتابها " التفكير بالمرأة " الصادر عام 1968 التي «تهاجم فيه النقد الذكوري هجوما ذكيا ».[5]

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي، ص 329.

[2] حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات مابعد الحداثة، ص ص 154، 155.

[3] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 57.

[4] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 113.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

وتعدّ سنة 1969 «بداية تفجُّر الكتابات التي تعالج المرأة وقضيتها».[1] فسطع نجم الحركة النسوية، ووصلت إلى مرحلة مهمة في الكتابة والإبداع خلال فترة السبعينيات مع "كيت ميليت" في كتابها "السياسة الجنسية 1970".

وفي « فترة الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين بلورت العديد من النساء الباحثات مناهج نقدية سعت إلى اختراق حدود النظريات الذكورية، التي بدأت تتبلور في عصور النهضة والتنوير والحداثة، بغرض التشكيك بها وهدم الفرضيات التي قامت عليها».[2]

### 3/ مراحل تطوّر الكتابة النسوية عند الغرب :

لقد عرف الإبداع النسوي انتشارا واسعا شمل جميع أنحاء العالم ،فمرّ بتطورات مختلفة يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل [3]: الطور المؤنث، الطور النسوي، الطور الأنثوي.

المرحلة الأولى (1840- 1880): تتضمن أعمال "إليزابيت جاسكل" و"جورج اليوت"، وفيها حاكت المرأة في الكتابة المعايير الجمالية الرجالية البائدة.

المرحلة الثانية (1880- 1920): تتضمن كتابات "إليزابيت روبنت"، و"أوليف شراينر"، وفيها تطالب الكاتبات بالمساواة.

المرحلة الثالثة وما بعدها: فإنها تتضمن كتابات "ريبكاوست" و"كاثرين مانسيفلد" و"دورثي ريتشارد سون" وفيها اعتمدت الكاتبات على وعي المرأة، وعلى أساليب تقنية شكلت جماليات السّرد النسائي بوصفه أسلوب خطاب.

---

(1) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 114.

(2) المرجع نفسه ، ص 157.

(3) سيد محمد السيد القطب، عبد المعطي صالح، عيسى مرسي سليم، في أدب المرأة، ص138.

فمن خلال هذه المراحل التي مرّت بها الكتابة النسوية، يمكن القول أنّ المرأة استطاعت أن تستقلّ وتنفصل بكتابتها عن كتابة الرّجل، فبعدما كانت محاكية لكتابته ومعاييرها الجمالية، أصبحت تمتلك تقنيات وأساليب خاصة بها تشكلت من خلالها جماليات الخطاب النسائي .

## 4/ الكتابة النسوية في الوطن العربي :

لقد عرف العالم العربي الكتابة النسوية مع بداية النهضة في أواخر القرن التاسع عشر من خلال الاحتكاك بالثقافة الغربية التي فتحت أفاق من الحريّة للمرأة لم تكن معهودة لدى الإنسان العربي، فالمرأة في الثقافة العربية القديمة كما في أغالب الثقافات البشرية الأخرى عانت كثيرا، فكانت موؤودة مستلبة من طرف السلطة الذكورية القمعية التي تمنع المرأة من التعبير عن عواطفها بحريّة، إلى أن جاء الإسلام وأعطى المرأة الكثير من حقوقها المستلبة، ونفى عنها الدونية والصفة الشيطانية، وصحّح روايتي الخلق والخروج من الجنّة، فالله سبحانه وتعالى خلق المرأة والرّجل من نفس واحدة، ولم تفرق آيات الخلق بين الجنسين .

وذلك في قوله تعالى:

﴿ وَهُوَ الَذِي أَنْشَأَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ فَمُسْتَقَرٌّ وَمُسْتَوْدَعٌ قَدْ فَصَّلْنَا الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَفْقَهُونَ﴾.[1]

كما أنّ النّص القرآني لا يحمّل عبء الخروج من الجنة "حواء" وحدها دون "آدم" فهما معا في المعصية كما في قوله عز وجل ﴿ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الَارْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ﴾.[2]

لم يكن في الأديان السماوية عموما صياغات تجسد دونية المرأة، أو تساوي بينها وبين الشّيطان، أو تعدّها مخلوقا مختلفا عن الرّجل من حيث الحقوق والواجبات الشرعية...بل كل الأديان السماوية أعطت للمرأة حقوقها

[1] سورة الأنعام، الآية 98.

[2] سورة البقرة، الآية 36.

واعترفت بإنسانيتها مثلها مثل أخيها الرّجل وهذا ما تعترف وتُقِرُّ به "مي غضوب" في قولها «الإسلام في أصوله لم يقلل من قيمة المرأة، فالفكرة المعروفة عن الجنس الضعيف غريبة عنها».[1]

إنّ ما عانته النساء العربيات من اضطهاد وتقزيم لقدراتهنّ العقلية والجسمية لم يحدّ من قدرات المرأة العربية،بل نجدها تركت بصمتها في الأدب خاصة، إلى جانب بصمات الرّجال ، فالمتصفح لمتن التراث العربي القديم يجد أنّ أولى المرويات والحكايات تُنسَب إلى المرأة فقد كان «لابد لهذا المخلوق الجميل أن يدافع عن كينونته بوسائل أكثر تأثير وجدوى مستخدما في ذلك فن الحكي وسلطة الكلام لافتان عقل الرّجل وحواسه».[2]

فكانت شخصية شهرزاد الخيالية في حكايات ألف ليلة وليلة تمثل صورة أعظم راوية لما امتلكته من طاقة لغوية سحرية وخيال واسع جعلها نموذج يعكس إبداع الكثير من النساء في فن الحكي، فكانت البداية بظهور عدد كبير من الأسماء النسوية التي برزت خاصة في الشعر، والنقد من عصر ما قبل الإسلام، مرورا بالعصر العباسي والعصر الأندلسي، فبالرغم من أنّ التاريخ العربي يلغي عددا ضخما من الأسماء النسوية إلّا أنّهن استطعن من تحقيق وجودهن الأدبي وكينونتهن الشعرية باقتدار فنجد في الجاهلية «الخنساء، صفية الباهلية، السليك السعدي قد برعن في فن الرثاء، وفي صدر الإسلام، والعصر الأموي ظهرت أسماء أخرى، منهن: عائشة بنت أبي بكر، عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب، وسكينة بنت الحسين، الرباب زوج الحسين، فاطمة بنت الأحجم الخزاعي، عاتكة بنت زيد زوج عمر بن الخطاب، وميسون بنت بحدل، وعلى رأسهن ليلى الأخيلية».[3]

ونجد في العصر العباسي «الشاعرة المتصوفة رابعة العدوية (ق 2 هـ )، وفي العصر الأندلسي نلفي كذلك،ولادة بنت المستكفي صاحبة الندوة الشعرية الشهيرة التي تعدّ نموذجا للنشاط الأدبي النسائي وتحرر المرأة في المجتمع الأندلسي».[4]

---

[1] مي غضوب، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، لندن، 1991 ،ط 1 ، ص 11، نقلا عن: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع،ص27.

[2] جميلة زنير، أنطولوجيا القصة النسوية في الجزائر، ص 05.

[3] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 46.

[4] المرجع نفسه، ص 47.

وهذا لا يعني أنّ عدد النساء المبدعات في هذه المراحل التي ذُكرت محصورةً في هذه الأسماء، بل إنّ عددهن يفوق هذه الأسماء بكثير بدليل أنّ"أبا نواس"مثلا يعترف بشاعرية عدد كبير من الشاعرات اللاتي أفاد من تجاربهن الشعرية بقوله: «ما قلتُ الشّعر حتى رويتُ لستين امرأة منهنّ الخنساء وليلى الأخيلية».[1]

وغير بعيد عن اعتراف"أبي نواس"نجد"أبا تمام" يقرّ بالحقيقة نفسها في قوله: «لم أنظم شعرا حتى حفظتُ سبعة عشر ديوانا للنساء خاصة».[2]

إنّ هدين الاعترافين يجعلنا نتأكّد أنّ هناك شعرا كثيرا بل دواوين نسوية، كثيرة أُغفِلت وضاعت.

إنّ إسهام المرأة العربية منذ القديم لم يكن مقتصرا على نظم الشعر بل تجلى إسهامها أيضا في النقد مما يؤكد أنّ المرأة العربية كانت ولا تزال تمتلك حاسة نقدية دقيقة، وهذا ما تجسّد في «الخنساء عند معارضتها للنابغة الذبياني، إضافة إلى"أم جندب" عندما حكمت بين زوجها امرئ القيس، وعلقمة بن عبدة».[3] إلاّ أنّ هذه المحاولات والأسماء تمّ إغفالها ولم تعد تُذكر إلاّ من باب الذكّر العابر.

إنّ هذا الأخذ والرّد من قبل الرّجال وعدم اعترافهم بشاعرية المرأة وإبداعاتها كان سببا كافيا لجعلها تقف أمامهم وتواجههم وتكشف عن قدراتها بتحدِّيهم ومجاراتهم ومواصلة الدرب في الإبداع .

## 4-1/ الكتابة النسوية في المشرق العربي :

صحيح أنّ الرّجل في الوطن العربي كان سببا في معاناة المرأة العربية وحتى من قدراتها الإبداعية، إلاّ أنّه كان نقطة إيجابية وفعّالة في حريّتها، دفعت بعجلة التقدم الفكري النسوي في الوطن العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر تقريبا على عكس العالم الغربي، فالرّجال هم أوّل من طالبوا بتحرير المرأة العربية في العصر الحديث، وفسح المجال أمامها للإسهام في الحياة الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية...إلخ، والرّفع من منزلة الكتابة في المجتمع

---

(1) مصطفى صادق الرفاعي، تاريخ العرب، ج 4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1974، دط، ص 73 ،نقلا عن: باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 46.

(2) باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 47.

(3) المرجع نفسه، ص ص 48 ـ49.

أمثال:«رفاعة الطهطاوي، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، وقاسم أمين في مصر، وبطرس البستاني في لبنان والطاهر حداد في تونس، وغيرهم».[1]

فتعالت الأصوات في المنابر والصحف والمجلات وغيرها بتحرير المرأة، مما ساعد على نهضة المرأة من خلال انتشار التعليم الجامعي والانفتاح الثقافي والاجتماعي التحرري، ونيل الكثير من الحقوق.

كما كان للمجلات النسوية والصالونات الأدبية التي أنشأتها النساء من أجل إبراز قضاياهنّ دور كبير في التأسيس لانتشار الكتابة النسوية، وتطور أفكار النساء التحررية، وظهور بعض الإبداعات الرّوائية والشعرية.

إضافة إلى ظهور أصوات نسوية أدبية ونقدية شكلت نهضة نسوية تمخضت عنها حركة واضحة المعالم أمثال "عائشة التيمورية" في مصر التي تعد «من أوائل من تناولت قضية المرأة في القرن التاسع عشر».[2]

كما أنّ هناك رائدة أخرى متألقة في مجال الصحافة، وهي اللبنانية"زينب فواز"، التي دعت إلى تحرير المرأة والتقدم ، والمساواة، من خلال كتابها «الدّر المنثور في طبقات ربات الخدور ».[3]وأسست "روز أنطوان"مجلة السيدات والبنات في الإسكندرية عام 1903».[4]

وفي المجال نفسه أصدرت "لبيبة ماضي هاشم "«مجلة فتاة الشرق (1904 ـ 1935)»[5]، التي تطرقت إلى مواضيع الحب، والخيانة.

وبرزت"ماري عجمي" في دعوتها إلى تحرير المرأة من خلال مجلة «العروس التي أنشأتها في دمشق عام 1910»[6] ، وإنشائها للنادي الأدبي عام 1920.

---

(1) حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات مابعد الحداثة، ص 169.

(2) المرجع نفسه،ص 176.

(3) المرجع نفسه، ص 171.

(4) باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 51.

(5) حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات مابعد الحداثة، ص173.

(6) باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 51.

لقد أشار المقديسي في هذا المجال (الصحافة) إلى أنّه «ظهر في الفترة الممتدة من عام 1892 إلى عام 1955 ما يقارب الأربعين مجلة نسائية في العلم العربي كانت تصدر في القاهرة، الإسكندرية، دمشق، بيروت، وبغداد».[1]

وتعدّ"ماري إلياس" المدعوة"مي زيادة" من ألمع أديبات عصرها حيث اشتهرت بالخطابة، وكفاحها الكبير في سبيل تحرير المرأة،«فأنتجت عددا من الكتب المترجمة والموضوعة يبلغ ثلاثة عشر كتابا»[2]، آزرت دعوات الذين مهدوا للنهضة – رفاعة الطهطاوي، وقاسم أمين...– المتمثلة في تعليم المرأة وإخراجها من عزلتها إلى المشاركة في مختلف مجالات الحياة لأنّ «تحرير المرأة غير ممكن إلاّ عندما تستطيع المشاركة في الإنتاج على نطاق اجتماعي واسع ».[3]

هذا وقد «أسست في القاهرة صالونا أدبيا استقطب العديد من رجال النهضة العربية الحديثة، ونوقشت قضية المرأة في جلساته بمستوى عال وحضاري، استطاع أن يدفع بها نحو نقاش أعمق».[4]

كما تعتبر الناقدة المصرية " نوال السعداوي" من أبرز المتحدثات باسم الحركة النسائية فكان«قلمها مسنون حد الاستنفار في مواجهة الإذلال والاستغلال ومصادرة حرّية المرأة».[5]

## 4 ـ 2/ الكتابة النسوية في المغرب العربي :

لقد ظهرت في المغرب العربي ناقدات كثيرات أمثال " رشيدة بنمسعود"، "وخناثة بنونة" وفاطمة المرنيسي...

فـ "رشيدة بنمسعود" أبرز ناقدة مغربية أسّست بطريقة علمية لنظرية الكتابة النسوية وذلك في كتابها "المرأة

---

(1) باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص51.

(2) حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات مابعد الحادثة، ص 174.

(3) أورزو لاشوي، أصل الفروق بين الجنسين، ص 28.

(4) باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص 56.

(5) حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات مابعد الحداثة، ص 196.

والكتابة، سؤال الخصوصية / بلاغة الخطاب "(1994) الذي يعدّ من «أبرز الكتب العربية المنهجة في تجلية نظرية الكتابة السنوية». [1]

كما تتداخل "رشيدة بنمسعود" في هذا الكتاب مع «امتداد إبداعي نسوي منذ العصر الجاهلي إلى منتصف القرن العشرين، وهذا الامتداد كله من وجهة نظرها، يشكّل إرهاصات النظرية التي نشأت فعليا في الثقافة العربية بعد الخمسينيات من القرن العشرين». [2]

إضافة إلى "فاطمة المرنيسي" ذات الثقافة الغربية المزدوجة، ثقافة أمريكية، وثقافة فرنسية، والتي شغلت مناصب هامّة فهي عضو في المجلس الاستشاري لجامعة الأمم المتحدة، كما راحت «تبحث مع ابن رشد في الكيفية التي يمكن بواسطتها إخراج المجتمع العربي من مأزقة المستفحل وطمحت المرنيسي بأن تحتل المرأة العربية مكانتها ». [3]

فعقدت عدّة ندوات كان هدفها في ذلك إحداث تبادل ثقافي وفكري بين الباحثات العربيات ففي عام 1987 عقدت ندوة في باريس برعاية الجامعة العربية «بعنوان "المرأة اللبنانية شاهدة على الحرب"، تمخّض عنها عام 1991 فكرة إنشاء تجمع للنساء الباحثات والأكاديميات للبنات، ويهدف التجمع إلى جمع الباحثات وخلق أطر التبادل الثقافي والفكري بينهنّ» [4]

لم تبق الحركات التحريرية النسوية حبيسة بلاد المشرق، بل انتشرت في جلّ الأقطار العربية منها المغرب العربي وكان للجزائر نصيب من ذلك.

فالحديث عن التجربة الإبداعية النسوية في الجزائر يشوبه الارتباك لأنّه مرتبط بحقيقة المجتمع الجزائرية المنغلق فالمرأة الجزائرية محاصرة بالتقاليد والجهل والتهميش مما جعلها في عزلة عن مثيلاتها في الأقطار العربية الشقيقة التي عرفت الحركات النسوية في وقت مبكر.

---

[1] حسين المناصرة، السنوية في الثقافة والإبداع، ص 181.

[2] المرجع نفسه، ص183.

[3] حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات مابعد الحادثة، ترويض النص وتفويض الخطاب، ص 200.

[4] المرجع نفسه، ص 202.

لقد كانت هناك أسباب عديدة عرقلت مسيرة المرأة الجزائرية في الإبداع منها:

«عامل الاستعمار: الذي انتهج سياسة إستراتجية مناهضة للغة العربية».[1] فحاول القضاء على مقوماتها وشلّ بذلك الحركة الأدبية عامة والنسوية خاصة.

وكان ثاني هذه العوامل متمثل في «النظرة التقليدية للأدب، حيث كان المفهوم السائد ينحصر في الشعر ودراسته».[2] وبذلك حُصر الأدب الجزائري في الشعر دون باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

أمّا العامل الثالث فيتمثل في «قلّة الصحف الأدبية المتخصصة آنذاك، وصرامة الرّقابة الاستعمارية على الحركة الثقافية».[3] مع العلم أنّ الحركات التحررية النسوية في الغرب والشرق عرفت رواجا واسعا بفضل الصحف والمجلات التي احتضنتها، فقلة هذه الصحف وتشديد الرّقابة عليها حدّ من إبداع المرأة الجزائرية .

أمّا العامل الرّابع والأخير تمثل في:«التقاليد الاجتماعية التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية شهوانية، وتري أنّ وجودها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة ويشجّع على الانحلال».[4]

إنّ المجتمع الجزائري كان كغيره من المجتمعات في احتقاره للمرأة، وتهميشها، وجعل وظيفتها تقتصر على أعمال البيت، فلم يكن يسمح لها بالاختلاط والمشاركة في أبسط مجالات الحياة كالتعليم، مما أدى إلى تدني مستواها الأدبي والثقافي.

بالرغم من الظروف الضيّقة التي عاشتها المرأة الجزائرية إلاّ أنّها استطاعت كسر الطبقة الجليدية ودخول عالم الإبداع،«فتسنى للأنثى أن تكون فاعلة في اللغة وأن تكون ذاتا نصوصية تؤلف وتصنع وتكتب، وتبادل الرجل لغة

---

(1) باديس فوغالي ، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين الجزائد،2002، ط1، ص 10.

(2) المرجع نفسه ، ص ن.

(3) المرجع نفسه ، ص 11.

(4) المرجع نفسه، ص ن.

بلغة وانكتابية بانكتابية».[1]فظهرت بذلك كوكبة من الكتابات الجزائريات أمثال «"زهور ونيسي""وكريستيان شولي عاشور"و"نفيسة لحرش" و"الشريفة ظريف بيطاط" "وأسيا جبار" "وليلى عسلاوي"، "وزينب الأعوج"....»[2]

لقد مرّت الكتابة النسوية في الجزائر بمرحلتين:[3]

مرحلة تمهيدية (1954) : ظهرت فيها المقال (مقالات اجتماعية حول قضية المرأة في المجتمع الجزائري) ومن أديبات هذه المرحلة نجد" زهور ونسي" في مقالها" إلى الشباب" ومقال" حول المرأة الجزائرية والتمدن"، "وباية خليفة" في مقالها"قيمة المرأة في المجتمع"، "وفريدة عباس "في مقالها"شكر وأمل".

وأخرى مرحلة المحاولة القصصية: التي يمكن عدّها بداية حقيقة للقصة النسائية تبتدأ بالصورة القصصية المعنوية بـ" جناية أب" لزهور ونيسي، كما نشرت عمل آخر تحت عنوان"أمنية"، فهاتين المرحلتين كانتا تمهيدا لظهور أصوات نسائية جديدة خاصة في مجال فن الرّواية كأحلام مستغانمي، وزينب الأعوج، وفضيلة الفاروق ... إلخ.

لايمكننا الحديث عن الكتابة النسوية سواء في الغرب أو عند العرب، دون الحديث عن شقها الثاني وهو النقد النسوي الذي جاء مسايرا لإبداع المرأة التراثية والمعاصرة هادفا إلى الرّفع من منزلة المرأة في المجتمع والمساواة التّامة بينها وبين الرّجل و«الحريّة الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والثقافية»[4]، وحتى السياسية والإبداعية على اعتبار الأدب رسالة لغوية فكرية في الدفاع قضايا المرأة بكسر الحواجز التي تقف في وجهها و«تجاوز التصور الدوني للمرأة والتأكيد على إنسانيتها»،[5] من خلال تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية، التي خلقت جوّا أدبيا يقوم على الإبداع والنقد التشجيعي الذي يرحب بمجيء المرأة إلى مجال أُعتُبِر حكرا على الرّجل.

فالنقد النسوي يسعى إلى إرساء أسس التجربة الأنثوية المتفردة في التفكير والرّؤى وإدراك الذات والعالم الخارجي ،واكتشاف التاريخ الأدبي للموروث الأنثوي، لهذا«لعب الأدب دور المنفعل الإيجابي بالتغيرات

---

(1) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 191.

(2) حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات مابعد الحداثة، ترويض النص وتفويض الخطاب، ص 204.

(3) باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص ص 12، 14.

(4) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النقد الأدبي، ص 329.

(5) رشيدة بنسعود، المرأة والكتابة،سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، بيروت، 2002، ط 2، ص 25.

الاجتماعية والسياسيةالتي عرفها المجتمع»[1] النسوي.

لقد حققت الحركات التحريرية النسوية ـ الغربية والعربية ـ بشكل كبير نمو الوعي الأنثوي خاصة بعدما تحققت مطالبها الأساسية التي تمثلت في تحريرها من سلطة الرّجل والعادات والتقاليد، ونالت حقها في التعليم والعمل إلّا أنّها ظلّت منتهكة في الذهنية التجارية التي جعلت من جسدها سلعة توظف في لعبة البيع والشراء، وهذا نتيجة المبالغة في إعطائها كامل حقوقها وحريّتها المطلقة التي أساءت استغلالها والتعامل معها، فجنت على نفسها وجعلتها عرضة الانحراف الأخلاقي وارتكابها للمحظور دينيا واجتماعيا، فكما يقال " إن زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده"

## 4. 3 / الصّوت النسوي في الرّواية العربية:

تعتبر الرّواية من أكثر الأنواع الأدبية التي أثارت ولا زالت تثير اهتمام النقاد والأخصائيين في علم الأدب،حيث انصبت جلّ اهتماماتهم حول مفهوم هذا الفن، وعن مختلف خصائصه وأشكاله التي ساهمت في تصوير الحياة الإنسانية بمختلف قضاياها.

على اعتبار أنّ «الرّواية– في زماننا– أقوى مما كانت عليه في أزمنة سالفة خاصة بعدما دخل العنصر النسوي في المجال السردي، وأثبتت حضوره الفعلي بوصفه ذاتا فاعلة في الخطاب الرّوائي وليس مجرد موضوعا منظورا إليه».[2]

فالرّواية العربية النسوية الفاتحة الحقيقية للإبداع النسوي العربي عامة والجزائرى خاصة، حيث سطع نجمهنّ في مجالها، وعلى هذا «الأساس لانجد في الشعر أو المسرح أو التشكيل صوتا نسويا واضحا».[3] باعتبار أنّ المرأة كانت سباقة لكتابة فن الرّواية، وهذا ما أكّدته الباحثة "بثينة شعبان"، «مذكّرة بأنّ أوّل رواية عربية في تاريخ

---

[1] رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، ص 75.

[2] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ط1، ص 6.

[3] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 109.

الأدب الحديث، هي رواية"حسن العواقب" "لزينب فواز" وقد كان ذلك عام 1899، أي قبل 15 سنة عن صدور رواية " زينب" لحسين هيكل، التي صدرت عام 1914».[1]

إنّ المتقصّي للرّواية النسوية والمتتبع لها تاريخيا يجدها مرت بثلاث مراحل :[2]

1-مرحلة ظهور الرّواية الواقعية في النصوص التأسيسية النسائية مثل : حسن العواقب أوغادة مرت (1895) لزينب فواز.

2 – مرحلة التقليد والاحتداء بالرّواية الرّجالية: وفي هذه المرحلة يصعب التمييز بين الرّواية والسيرة الذاتية إن لم يعتمد على مقاييس خارجية مثل: رواية كوليت الخوري (أيام معه 1959)، وروايتها (ليلة واحدة 1961.)، وروايات نوال السعداوي (الغائب1970) و(امرأتان في امرأة 1975)، (موت الرّجل الوحيدة على الأرض 1976)، ورواية غادة السمان (كوابيس بيروت 1976).

3 ـ مرحلة ظهور الخطاب النسوي في كتابة المرأة مثل: رواية سحر خليفة ( عباد الشمس 1980)، رواية رضوى عاشور( حجر دافئ 1985)، ورواية سلوى بكر (وصف البلبل 1992)، و(العربة الذهبية لاتصعد للسماء 1991).

إنّ العمل الرّوائي يصوّر المجتمع بتنوع شخصياته وأمزجته واختلاف المستويات العلمية والثقافية لأفراده ، فهي في حقيقتها تسجيل لحياة المجتمع في الفترة التي تناولتها، وهذا ماحملته الرّواية النسوية في طياتها سواء في العالم الغربي،أو العلم العربي .

أمّا عن الرّواية النسوية في الجزائر فقد حملت الاتجاه الواقعي في نقدها الشديد للواقع المعاش، فجسدت عيوب المجتمع بكل تناقضاته وكانت مرآة عاكسة لسلوكاته ومواقفه المختلفة.

لذلك تعدّ الرّواية النسوية الجزائرية لوحة عريضة، ورؤية شاملة للمجتمع الجزائري ككل، شاهدة على الوضع الثقافي والسياسي والاجتماعي، الذي تعيشه المرأة الجزائرية «فكتابة المرأة تعد نقدا مريرا لأعراف اجتماعية، وضعها

---

[1] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص52.

[2] أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص 93.

الرّجال، لذلك على الرّجل أن يعيد النظر في الأعراف التي يتمسك بها عندما يرى عيوبها واضحة من منظور نسائي مثقف».[1]

إنّ الكاتبة الجزائرية التزمت في إبداعاتها بقضايا المجتمع المصيرية عامّة، وبواقع المرأة المأزوم بصفة خاصة.محاولة تغيير أوضاعها الاجتماعية والثقافية تغيرا إيجابيا يجعل منها عنصرا فعالا في بناء الوطن، ودفعه نحو مستقبل زاهر بعدما عانته من ويلات إبّان الثورة، وحتى بعد الاستقلال خاصة في الفترة العشرية السوداء، فكانت أغلب روايات هذه الفترة تتسم بمبدأ الالتزام.

لقد كانت" فضيلة الفاروق"واحدة بين الرّوائيات الجزائريات اللواتي عبَّرن بصدق في الواقع المرير الذي مرّت به الجزائر خلال فترة التسعينيات، وذلك في قالب فنّي جمالي مميّز لأنّ «المرأة حين تمتزج بالكتابة، تتفاعل معها جسدا وروحا، مخلصة في ذلك إلى حدّ إفراغها على الورق».[2]

فتحددت هوية "فضيلة الفاروق" من خلال أعمالها الرّوائية التي اتصفت بمواضيعها المميزة والحسّاسة خاصة رواية" تاء الخجل"- وهي موضوع دراستنا - التي تختزن طاقة تصويرية هائلة، وقدرة على امتلاك تقنيات السرد المشحون بالطاقة الشعرية التي أكسبتها أبعادا شعرية وجمالية، مما أهلها لأن تكون في الصف الأوّل من المبدعات الجزائريات اللواتي ينتمين إلى الإبداع النسوي الذي يحاول الانقلاب على وطأة القيود.

وما ميزها أكثر تعاملها مع اللغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي الممزوج بالنشوة والحب، والسخط والغضب، والرّغبة والرّهبة، واتصافها بالنعومة واللين، وامتلائها بتجربة الحب المصاحبة للتجربة الأنثوية، فاستوعبت الوجع الأنثوي من خلال موضوعاتها التي تستند إلى «خلفية واحدة هي العزلة التي تعتبر جزء لا يتجزّأ من طبيعة المرأة وتركيبتها، العزلة التي تطاردها وتجزل لها الوعود في آن واحد».[3]

فلا تخرج عن معجمية الغضب والتمرد والثورة، من أجل مستقبل حلم المرأة المغيبة التي تغالب الزمن بشيء من القلق والمخاطرة والتوجُّس والتألم.

---

[1] سيد محمد السيد قطب، عبد المعطي صالح، عيسى مرسي سليم، في أدب المرأة، ص 25.

[2] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة،قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص 01.

[3] حسين المناصرة، السنوية في الثقافة والإبداع، ص 172 .

هذا وقد اتخذت "فضيلة الفاروق" من فعل الكتابة سلاحا قويا تستنطق به المسكوت عنه، وتُظهر عمق المأساة التي تتحمّلها المرأة الجزائرية لوحدها، والقهر الطبقي الذي لايعترف بحقوقها، وظلم الإرهاب الذي سلب جسدها وإنسانيتها فـ«المرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة»[1]الذي استولى على كيانها.

ومن خلال كل ماتقدم نلخص إلى:

أنّ المرأة من خلال دخولها عالم الكتابة والإبداع قدمت أدبا جديدا للأدب، من حيث الرُّؤى والمضامين التي تبحث عن حياة أفضل للمرأة، فطرقت كل الأبواب المسموح منها والممنوع، والمقدس والمدنس، فاستطاع الخطاب النسوي أن يحتلّ مكانة في الأدب، إلى جانب الأدب الذكوري، فأصبح يحق لخطاب المرأة أن يكون له خصوصيته المتفرِّدة في الرُّؤى والجماليات التي تكرِّس هواجس الوجود والمجتمع في حدود الإيمان بوجود صيغة مشتركة ومتكاملة بينه وبين الخطاب الذكوري، لأنّه على عاتق هاذين الخطابين المتكاملين تقع مسؤولية معالجة قضايا إنسانية عامة لتساهم في النهوض بحركة المجتمع وبنائه الثقافي.

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت،2003، ط 1، ص 13.

# الفصل الثاني

## الفصل الثاني: القيم الجمالية والأسلوبية في رواية تاء الخجل

- العتبات النصية في رواية تاء الخجل.
- شعرية السرد.
- شعرية اللغة.

## 1/ العتبات النصية في رواية"تاء الخجل":

تُعتبر الرّواية من أقرب أجناس الأدب إلى الواقع وألصقها بالحياة، فهي المعادل الفني للواقع، لأنّها المؤهلة أكثر من غيرها من أجناس الأدب لأداء الواقع وترجمة الحياة، فقد عبّرت عن أفكار الإنسان وإحساسه من جهة،وعن المجتمع الذي يحيط به من جهة أخرى.

وإذا أردنا الحديث عن الرّواية الجزائرية النسوية باعتبارها موضوعا لبحثنا، فإنّها عبرت بصدق عن تأزُّم الأوضاع التاريخية والاجتماعية والإنسانية والثقافية في الجزائر، تحت وطأة همجية المفسدين الذين تغلبت لديهم النزعة الأنانية على النزعة الإنسانية، وخطاياهم التي تنشر الفساد والتّشتت داخل المجتمع الجزائري، وهذا ما يتجلى في رواية "تاء الخجل" لــ"فضيلة الفاروق"، باعتبارها واحدة من الرّوايات الجزائرية التي عالجت أوضاع البلاد في مرحلة حساسة من تاريخ الجزائر.

فإذا كانت أفكار الرّوايات وحكاياتها متعددة فإنّها لا تتعد فقط بمضمونها، ولكّنها تُؤَطَّر أيضا بالشّكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون لأنّ«المضمون لا ينهض بلحمته المتماسكة في معزل عما يُؤَطِّره، إذْ العلاقة بين الشّكل الخارجي للمكتوب، ومحتواه، علاقة تكاملية تسير في اتجاه واحد، يتمثل في النظر إلى العمل كلية تراعي كل جوانبه».[1]

فالرّواية لا يمكن أن تكتمل في دلالتها إلاّ باتحاد مضمونها مع شكلها الخارجي لأنّها« لا تكون مميزة فقط بمادّتها، ولكن أيضًا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية».[2]

---

[1] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص31.

[2] Wolfgong koyser, quit le roman, in poétique du récit pomits, seuil,1977,p66 .

نقلا عن :حميد لحمداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، 1991م، ص46.

ومن هنا فإنّ الشّكل هو مجموع الوسائل والطرق التي تُعرض بها الرّواية والتي من بينها العتبات النّصية التي تعددت تسمياتها بتعدد الدارسين والباحثين فنجد «خطاب المقدمات...عتبات النص...النّصوص المصاحبة...الملحّقات...النّصوص الموازية...سياجات النص...المناص...»[1].

كما أصبحت العتبات النّصية ملمحاً محورياً في الدراسات الأدبية الحديثة بوصفها أوّل ما يصادف القارئ عند تناوله لمؤلَف ما، إذْ تُعتبر البوابات التي تُمكّن القارئ من الانفتاح على معمارية النص، ومعرفة أبعاده الدلالية والثقافية،والولوج إلى أعماقه، واقتحام أغواره، وفتح مغاليقه ومجاهله وفكّ رموزه وتأويلها، فمعمارية الرّواية تتألف من شبكة متعددة الخيوط تسهم في عملية نسج البنية الرّوائية واستكمال مقومات نضجها وتكاملها.

إذ لا يمكننا تصور نصاً أو خطابا عاريا من هذه النصوص المحيطة به سواء كانت لفظية أو إيقونية، لأنّها تساعد القارئ على الإمساك بالخيوط الرئيسية والفرعية المؤدية لفهم النص ودلالته.

ولأنّ الرّواية التي بين أيدينا تحمل بين طياتها كماً هائلاً من العتبات فقد حاولنا اكتشافها واستخراجها. بداية القول أنّ العتبات تعنى«بمجموع النصوص التي تحفّز المتن وتحيط به من عناوين ،وأسماء المؤلفين، والإهداءات والمقدمات، والخاتمات، والفهارس، والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكِتاب وعلى ظهره»[2].

هذا وقد كان«جيرار جينيت من السبّاقين في تبني قضية العتبات النصية في كتابيه(أطراس) ،و(عتبات)، حيث تبنى هذه الإشكالية وصاغها ضمن تنظيرا ته المحكمة حول مستويات السرد المختلفة»[3].

إنّ للعتبات النصية سحراً مميزاً يحفز القارئ على الإبحار في عالم النص، وعلى حدّ تعبير"لوي بورخيس"هي«البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه».[4]

---

[1] عبد الرزاق بلال،مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، دط ،ص21.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] شوقي بدر يوسف، علاقة تكامل سيميوطيقا العنوان في روايات نجيب محفوظ، مجلة العرب الاسبوعي، السبت:2010/01/09م، ص24.

[4] phillipe lane, le perepherie du texte, et , nathan, paris, 1972,p9

نقلا عن :عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص والى الماضي، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008م، ط1، ص44.

لذلك نجد جلّ الكتّاب يعطون أهمية كبيرة للشّكل لا تقلّ عن أهمية المضمون، فالعمل الإبداعي(المؤلَّف) لا يمكن أن يُقدَم عارياً من سياج النصوص التي تحيط به، كالعنوان، واسم الكاتب والمقدمة، وعليه يمكن القول أنّ«العتبات هي كل ما يحيط بالنص ويغلفه من عنوان، وغلاف، وإهداء، وكلمة تأشير، ومقدمة». [1]

فالقارئ عند استقباله واستهلاكه لمؤلَف ما لا يمكن أن يتعرّف عليه ولا على تسميته، وتسمية صاحبه إلاّ من خلال هذه العتبات، والمصاحبات النصيّة التي تتعدد «وتتنوّع استناداً إلى الطبيعة التشكيلية والفنيّة والجمالية والموضوعية التي يشتغل عليها كل روائي». [2]

تعددت مواقع العتبات النصيّة في الأعمال الرّوائية ،فتراوحت بين عتبات خارج النص (كالعنوان ،واسم المؤلف، المؤشر الجنسي...)، وعتبات داخل النّص (كعلامات الترقيم، وعلامات التعجّب...)، ويتضح من خلال هذا أنّ هناك عتبات نصيّة ذات فائدة كُبرى في التدليل على المعاني والمدلولات، في حين هناك عتبات نصيّة أخرى ذات فائدة أقل إحالة على معاني ومضامين الرّواية.

لقد حظيت العتبات الخارجة عن النّص باهتمام زائد باعتبارها أوّل ما يصادف القارئ.

ويُفضي بنا هذا المدخل التنظيري الوجيز إلى البحث في عتبات النّص لرواية"تاء الخجل" للروائية "فضيلة الفاروق"، باعتبارها تزخر بالعتبات النصيّة من بدايتها إلى نهايتها، فكان أوّل هذه العتبات التي صادفناها: عتبة الغلاف، وما يحمله من مصاحبات أخرى كالعنوان واسم المؤلف والصورة والمؤشر الجنسي، والعناوين الفرعية أو الداخلية...الخ.

## 1_1/عتبة الغلاف:

يُعدّ الغلاف من العتبات النصيّة الخارجية المهمّة، التي يجب على كل دارس للنّص الوقوف عليها والتأمل فيها، ودراستها حتى يتسنى له فكّ بعض مغاليق النّص وقراءتها وفهم بعض دلالاتها، والغلاف بواجهتيه الأمامية ولخلفية يشتمل على بعض العتبات النصيّة التي لا يمكن إغفالها، ولهذا قسّم "جيرار جينيت" الغلاف إلى أربعة أقسام مهمة نذكرها باختصار:

---

[1] شوقي بدر يوسف، علاقة تكامل سيميوطيقا العنوان في روايات نجيب محفوظ، ص24.

[2] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، علم الكتب الحديث للنشر، الأردن، 2010م، ط1، ص159.

«الصّفحة الأولى للغلاف وأهمّ ما نجد فيها: الاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلف، عنوان أو عناوين الكتاب، المؤشر الجنسي (...).

أمّا الصفحة الثانية والثالثة للغلاف _تسمى كذلك الصفحة الداخلية_ حيث نجدهما صامتتين.

الصّفحة الرّابعة للغلاف يمكن أن نجد فيها التذكير باسم المؤلف، عنوان الكتاب، كلمة الناشر(...)، أمّا جلادة الكتاب فهي المضاعفة للرسالة المناصيّة للكتاب بعد الغلاف». [1]

فهذه التقسيمات التي قدمها "جيرار جينيت" تختلف من مؤلَف إلى آخر، فقد تتحقق بصورة كاملة في بعض المؤلفات، وقد يتحقق البعض منها فقط، وهذا حسب قناعة كل مُؤلِف، أو قناعة كل ناشر.

وبالعودة إلى غلاف رواية"تاء الخجل" نجده قد اشتمل على أهم هذه العناصر، وقبل الولوج إلى ذكر مميزات غلاف الرّواية وما اشتمل عليه، تجدر الإشارة إلى أنّ الغلاف من تصميم"محمد حمادة".

فغلاف الرّواية مُشَكَّل من لونيين يشقان الغلاف إلى قسمين:

لون أحمر يشمل الجهة العلوية للغلاف، بينما اللّون البنفسجي الفاتح يحتل الجهة السفلية منه، فيظهر الاسم الفنّي للرّوائية (فضيلة الفاروق) في أعلى الغلاف بخط أبيض بارز وغليظ، لكنه أقلّ درجة من العنوان والذي يتموضع تحته بتشكيل أكبر وبخط أبيض عريض بارز على سطح الغلاف، وتندرج تحت العنوان مباشرة كلمة (رواية) توحي إلى الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي، أو ما يسمى بالعنوان التعييني أو المؤشر الجنسي الذي يختلف عن الشعر والقصة والمسرحية، يتموضع داخل إطار يتداخل فيه كل من اللّون الأبيض والأسود والبرتقالي، جاء على شكل مربع يجاوره إطار آخر يطابقه في الشّكل والألوان.

[1] Gerard Grenette, seuills, ed, du seuil, paris,1987, pp,28,29,36

نقلا عن:عبد الحق بلعابد،عتبات،ص47.

وهذا قد يوحي إلى أنّ الرّوائية لم تولي أهمية كبيرة للجنس الأدبي بقدر ما أعطت أهمية أكبر للعمل الأدبي بحدّ ذاته.

وتحت الإطارين مباشرة على جهة اليمين نجد شكلاً هندسياً آخر على شكل حرف اكس(X)، يمتد حتى الجهة الخلفية للغلاف، وتجاوره من جهة اليسار صورة لامرأة يظهر جانبها دون وجهها، مطأطأة الرأس كعلامة دالة على الخجل، إذ تعدّ تكملة للعنوان، لأنّها علامة غير لغوية قائمة على الترميز والتدليل لما لها من ارتباط وثيق بالعنوان والمتن.

كما تبدو هذه المرأة مجرّدة الملابس عارية الجسد، وهذا الأخير(الجسد) لُوِّن بالرّمادي وفق تدرج لوني متفاوت، ولُوِّن شعرها بالأسود محاط بلون بنفسجي قاتم.

كما نلاحظ أنّ الشكل الهندسي الذي اتخذ شكل الحرف اكس(X)، يوجد خلفها مباشرة، وهذا ربما يدلّ على وجود علاقة دلالية بينهما، فالمرأة وكما هو معروف في الدراسات العلمية في علم الوراثة يُرمز لجنسها بالحرفيين إكس إكس(XX)، بينما يُرمز لجنس الرّجل بالحرفيين إكس إغراغ(XY)، لذلك كأنّها تستحي بوجهها منصرفة عن هذا الشكل(X)، وكأنّها تتنكر لجنسها نتيجة لما عانته من اضطهاد بسبب أنوثتها.

وحَمِل الغلاف أيضا رمز واسم دار النشر _التي اهتمت بنشر مؤلَف "فضيلة الفاروق" _في أسفل الغلاف باسم (ديار الريس للكتب والنّشر)، وهذا أهم ما حمله الغلاف من الواجهة الأمامية.

أمّا عن الواجهة الخلفية للغلاف أو ما يسمى بظهر الغلاف فيتكرر أعلاه ذكر كل من الاسم الفنّي للرّوائية"فضيلة الفاروق" وعنوان الرّواية(تاء الخجل)، ويليها مباشرة مقطع مأخوذ من الفصل الأوّل من المتن وجاء كالآتي:

إنّ هذا المقطع يُحيلنا إلى أهمّ قضية تعالجها الرّوائية وهي معاناة المرأة، منذ زمن سحيق، فالرّوائية تحاول الكشف عن جذور هذه المعاناة، فبمجرّد ما يطّلع القارئ على هذا المقطع يُثير في نفسه الفُضول والرّغبة في اقتحام هذا المتن والغوص في جمالياته واكتشاف أسباب ألم الرّوائية كأنثى، وأوجاعها من هذه الأنوثة التي ظلّت تدفع ثمنها، لذلك كثيراً ما هربت المرأة من أنوثتها.

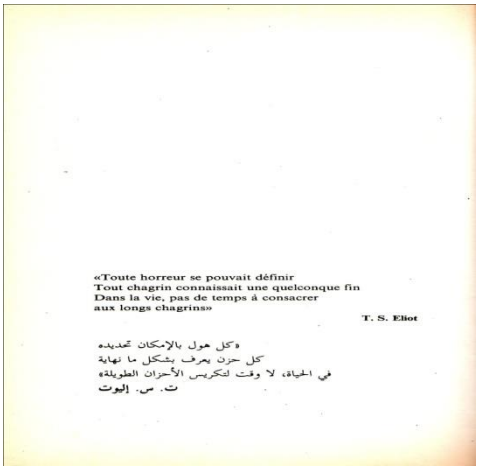
كما تكرر رمز واسم دار النشر في أسفل صفحة الغلاف.

وبتصفّح سريع للصفحات الأولى من الرّواية تواجهنا الصفحة الثانية والثالثة للغلاف التي تسمى بالصفحة الداخلية، فنجد الصفحة الثانية صامتة في حين جاءت الصفحة الثالثة بيضاء ورد في الأسفل عنوان الرّواية "تاء الخجل".

أمّا الصفحة الرّابعة للغلاف فنُلفي فيها تذكير بالاسم الفني للرّوائية(فضيلة الفاروق) وعنوان الرّواية(تاء الخجل)، وتحتها مباشرة ذكر المؤشر الجنسي(رواية).

أمّا الصفحة الخامسة فتحتوي العناوين الفرعية للرّواية التي تحدد محتويات العمل وتُبرِز مضامينه الداخلية.

وفي أسفل الصفحة السادسة وردت مقولة("ت.س.إليوت"-عتبة المقولة الافتتاحية-مكتوبة باللغة الفرنسية ومترجمة إلى اللغة العربية، والملاحظ على هذه الصفحة أنّها جاءت غير مرقمة، ويعدّ ذلك من قبيل الانزياح والعدول الذي يمارسه المؤلِف، وجاء نصها كالآتي:


«Toute horreur se pouvait définir
Tout chagrin connaissait une quelconque fin
Dans la vie, pas de temps à consacrer
aux longs chagrins»

T. S. Eliot

«كل هول بالإمكان تحديده
كل حزن يعرف بشكل ما نهاية
في الحياة، لا وقت لتكريس الأحزان الطويلة»
ت. س. إليوت

ومن هنا يمكن القول بأنّ للغلاف أهمية كبيرة لأنّه يحتوي على جميع العتبات النصيّة المصاحبة للعمل الأدبي وسنفصل الحديث في أهم هذه العتبات كاسم المؤلف، العنوان، الألوان.

## 1_1_1/عتبة اسم المؤلِّف.

يعدّ اسم المؤلف عنصراً من عناصر النّص الموازي المهمة، إذ لا يمكننا تجاهله أو مجاوزته؛ لأنّه يمثِّل العلامة الفارقة بين مؤلِّف وآخر، فكل مؤلِّف يثبت ملكيته الأدبية والفكرية لمؤلَّفه من خلال وضع اسمه، سواء أكان حقيقيًّا أو مستعاراً على حسب تقسيم "جيرار جينيت" الذي قدّم ثلاث حالات أساسية لاسم المؤلِّف وهي:

«إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب(onymat)» .[1]

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص64.

أي أنّ حالة الاسم الحقيقي أو الاسم الشخصي تتحقق عندما يُوقِّع المؤلِّف باسمه الذي يحمله في سجِّل الحالة المدنية.

«أمّا إذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي كاسم فنّي أو للشهرة فنكون أمام ما يُعرف بالاسم المستعار(pseudonymat)» .[1]

وهذه الحالة على عكس الحالة الأولى فهي تتحقق عندما لا يصرِّح المؤلِّف باسمه، أو يوقِّع باسم لا يحمله في سجِّل الحالة المدنية.

فسواء تعلّق الأمر بالاسم الحقيقي أو المستعار للمؤلِّف فإنّه يسعى من أجل تحقيق شهرة تسمح له بتداول أعماله بين أوساط القرَّاء، باختلاف مستوياتهم الثقافية، فكلما كان المؤلِّف مشهوراً كلما زاد إقبال الجمهور على مؤلَّفاته وزاد اسمه كذلك بريقاً ولمعاناً.

«أمَّا إذا لم يدل على أي اسم نكون أمام حالة الاسم المجهول أو ما يُعرَف بـــ (anymat)».[2]

وأمام عمل يفتقر إلى توقيع المؤلِّف لسبب من الأسباب سواء كانت ثقافية أو إيديولوجية.

والملاحظ على رواية"تاء الخجل" أنّ الرِّوائية اتخذت لاسمها الحالة الثانية عند"جينيت"وهي الاسم المستعار "pseudonymat"أو الاسم الفنّي وهو "فضيلة الفاروق بدلاً من اسمها الحقيقي"فضيلة ملكمي".

فالكاتبة لم تغيِّر اسمها وإنّما غيَّرت اسم عائلتها فقط حفاظاً على شرف العائلة لأنّ الكاتب كثيراً ما يتعرّض لانتقادات بعيدة عن أخلاقيات النقد، فيُهاجم بالسَّب والشتم، بل يتعدى ذلك إلى العائلة، وهذا ما تعرَّضت له "فضيلة الفاروق" وعائلتها حتى أنّ هناك من أطلق على أدبها بـ"أدب المراحيض"، فالرِّوائية"فضيلة الفاروق" لا تريد لعائلتها أن تتعرّض لمثل هذه المواقف، ربما لذلك غيَّرت اسم عائلتها، فهي ككاتبة ربما تقبل مثل هذه الانتقادات لكن أن يطال ذلك العائلة فهذا غير مقبول بالنسبة لها.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

كما يرجع ذلك لاعتبارات سياسية بالنظر إلى المواضيع الحسّاسة التي تعرّضت لها الرّوائية بكل جرأة وصراحة كالخلافات بين الأحزاب السياسية، تواطؤ السلطة...إلخ.

إنّ كنية"الفاروق" التي اتخذتها الرّوائية، وكما هو معروف هي كنية الصحابي الجليل "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه، فقد كان يُلَّقب بـ"الفاروق" لأنّه كان يحكم بالعدل والإنصاف بين الناس.

وعلى حسب علمنا فإنّ الرّوائية اختارت هذه الكنية لما كان لأثر شخصية "عمر بن الخطاب" عليها، فهي جدّ متأثّرة بهذه الشخصية الدينية الفذّة.

إنّ اسم المؤلِّف لا يُوضع فقط لتزيين الكتب والرّوايات والموسوعات وغيرها، وإنّما يُوضع لأهميّته ووظيفته كنّص موازي، لذا تموضع الاسم الفنّي في أعلى الغلاف بخط أبيض وغليظ أقلّ درجة من العنوان، كأنّها تريد أن تخاطب القارئ بصرياً لشراء مؤلَّفها، فوضع الاسم في أعلى الغلاف يدل على الملكية الأدبية القانونية للعمل يفتح لها بابا للشهرة في الساحة الأدبية، وربما هذا ما قصدت به الرّوائية. «فوَضْع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل»[1].

فقد استطاعت الرّوائية"فضيلة الفاروق" بفضل أعمالها الإبداعية أن تُسجِّل اسمها في قائمة الأديبات اللاَّمعات المعروفات بكتاباتهنّ المتميزة أمثال:"غادة السمان"، "فاطمة المرنيسي"، "نوال السعداوي"، "أحلام مستغانمي"...الخ.

ومن هنا نستنتج أنّ لاسم المؤلف وظائف تبحث في كيفية اشتغال الكاتب من بينها:«وظيفة التنمية وهي التي تعمل على تثبيت هويّة العمل للكاتب بإعطائه اسمه». [2]

إذْ تسمح للقارئ التمييز بين المؤلفات الأدبية لأديب عن آخر.

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص60.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص64.

«وظيفة الملكية وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملُّك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله». [1]

فبمجرّد أنّ يضع الكاتب اسمه على عمله الأدبي يُثبت بذلك على ملكيته له وأحقيته به، ويحميه من أن ينسب إلى كاتب آخر.

«وظيفة إشهارية، وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب وصاحب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه عالياً يخاطبنا بصرياً لشرائه». [2]

إنّ غرض المؤلِّف من وضع اسمه وعنوان مؤلَّفه على الكتاب هو غرض ترويجي إشهاري لاسمه ولمؤلَّفه، فشهرة المؤلَّف من شهرة صاحبه والعكس صحيح.

فاسم المؤلِّف لا يقتصر على كونه اسم عَلَمْ يحيل على شخص ما، إنّما يتجاوز ذلك إلى أبعد الحدود فهو يُسهم في فهم النصوص، فبمعرفة المؤلِّف يتمكّن القارئ من معرفة دلالات أخرى في النص قد لا يعرفها عندما يكون اسم المؤلِّف مجهولاً، ويتضح ذلك جلياً في المناهج النقدية السياقية(كالمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي...)، فمعرفة بعض جوانب حياة المؤلِّف لها دور كبير في مقصديته داخل النص الأدبي.

ومن هنا نستخلص أنّ اسم المؤلِّف من بين العتبات النصية التي تساعد على إضاءة النصوص وفهم بعض جزئياتها المعتّمة، كما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرّائه عامة وجمهوره المستهدف خاصة.

## 1_1_2/عتبة العنوان.

يُعدّ العنوان عتبة من العتبات المركزية التي لا مناص من اعتمادها أساساً في البناء التشكيلي العام للمؤلَّف، باعتباره العتبة الرئيسية التي تفرض على الدارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النّص إذ لا توجد هناك قواعد مرسومة ومضبوطة تحدد طريقة اختيار الكاتب للعنوان وتشكيله، بل له الحريّة التامّة في اختيار ووضع العنوان الذي يراه مناسباً وضرورياً لعمله، ومراعياً لمقتضى الحال، لذلك فقد يُنجز المبدع(شاعر، روائي، ناقد،

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص ص64، 65

[2] المرجع نفسه، ص65.

مسرحي) العنوان قبل الشروع في عملية الكتابة، فيمثّل ملفوظ ما قبل الحكي، ومن ثمّ يصير العنوان في هذه الحالة سابقاً للنّص في وجوده وكينونته، وقد يؤجّل المبدع ذلك إلى مرحلة أخرى، حين يومض العنوان المطلوب في ذهنه فجأةً في المرحلة التي ينجز فيها عمله كاملاً، فسواء كُتِبَ العنوان في البداية أو في النهاية، فإنّه يبقى يمثّل النواة الأساسية للنّص.

إنّ تشييد المبدع للعنوان لا يكون اعتباطياً أو عبثياً بل يخضع تشكيله اللغوي والتركيبي والنحوي والدلالي لوعي الكاتب وإحساسه وقناعته به «فالكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلاءم مضمون كتابه لاعتبارات فنيّة وجمالية ونفسية وحتى تجارية». [1]

فالعنوان يجب أن يكون مكثّف الدلالات، ومحمّلاً بالمعاني والإيحاءات، ويمكن اعتباره أعلى اقتصاد لغوي ممكن، لذلك يجب على الكاتب أن يمتلك قدرة كبيرة وطاقة هائلة لمعرفة الأسرار العميقة للمفردة وقيمتها التعبيرية في الإفراد والإسناد، وكذلك قدرته على تكثيفها بالدلالات حتى تناسب رؤيته لعمله.

وهذا ما يؤكّد عليه "أمبرتوإيكو" في قوله:«ينبغي على العنوان أن يشوِّش الأفكار وليس أن يوحدها»[2]. بحيث يفاجئ المتلقي بكسر أفق التوقُّع لديه، فإنتاجية الدلالة في العنوان تكمن في طرحه للمعنى المكثّف، والذي يشبه جبل الثلج العائم، الذي لا يظهر منه سوى جزء صغير بينما باقي الجبل يختفي تحت سطح الماء.

فالعنوان علامة مهمة لهذا البناء الذي شيَّده الكاتب وأحاطه بسياج من الرُؤى وجماليات التعبير، وطاقات مكتنزة من الدلالات والإيحاءات، وهو أوّل دوال النّص«وأوّل لقاء بين القارئ والنّص(...) وعليه مدار التحليل إذ لا ولوج إلى النّص إلاّ من خلاله». [3]

ويعرِّفه "لو إتش هوك" بقوله هو:«مجموعة من العلاقات اللّسانية قد ترد طالع النّص لتعيِّنه وتعلن عن فحواه، وترغِّب القرّاء فيه». [4]

---

[1] بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2007م، ط1، ص31،نقلا عن :عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي _أهميته وأنواعه_ مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة(الجزائر)، العددان: 1،3 جانفي، جوان 2008م، ص8.

[2] نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1994م، ط1، ص71.

[3] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي-أهميته وأنواعه_ ص7.

[4] شوقي بدر يوسف، علاقة تكامل سيميوطيقا العنوان في روايات نجيب محفوظ، ص24.

وهكذا، فالعنوان يعتبر علامة لغوية تعلو النّص لتسمّيه وتحدّده وتغري القارئ بقراءته باعتباره «أوّل ما يداهم بصيرة القارئ». [1] وبما أنّ العنوان يحتلّ بوضعيته الأولية صدارة النّص، فإنّه يمنح النّص الأدبي هويّته الرّسمية، فهو «كعلامة أو إمارة تشير إلى النّص، يكون أشبه بالهويّة». [2] أو بتعبير آخر فهو أشبه ما يكون ببطاقة هويّة، وفي كثير من الأحيان يكون كاللوحات الإشهارية الخاطفة.

فالعنونة جزء لا يتجزّأ من العملية الإبداعية الداخلية للنّص، كما أنّها نص موازي للمضمون، إذ تربطهما علاقة وظيفية تكاملية تفسّر السياق الداخلي والخارجي للعمل الفنّي، فعلاقة العنوان بالنّص تحقّق مسألتين:«الأولى نمو النّص انطلاقاً من نبرة وعاها الكاتب بدقّة، وهو ما دعوناه بالدينامية والثانية، دورية الحكاية حيث البداية تعكس النهاية وتؤكّدها، الأولى مرآة عاكسة للثانية، والثانية استمرارية للأولى». [3]

كما تربطهما «علاقة جدلية إذ بدون النّص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النّص باستمرار عُرضة للذوبان في نصوص أخرى». [4]

فكلاهما مكمّل للآخر ولا يستطيع الواحد منهما الاستغناء عن الآخر لأنّ العنوان يوحي بدلالات النّص،والنّص يُظهر تلك الدلالات.

لقد حظي العنوان في النّص الحديث باهتمام كبير من طرف النقاد والدارسين المحدثين عند الغرب والعرب، في الآونة الأخيرة عامة، والدراسات السيميائية خاصة التي تعتبره«مصطلحا إجرائيا ناصعا(ناجحا) في مقاربة النّص» [5] .

---

[1] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1998م، ط4، ص263.

[2] طاهر روابنية، الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، مجلة المساءلة، العدد الأول، الجزائر، 1991م، ص15 نقلا عن: باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص33.

[3] شوقي بدر يوسف، علاقة تكامل سيميوطيقا العنوان في روايات نجيب محفوظ، ص24.

[4] باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص88.

[5] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد3، يناير مارس 1998م، ص96. نقلا عن: سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، 2010م، ط1، ص116.

كما تعتبره أيضا «مفتاح النّص نظرا لما يكتسيه من أهمية في علاقته بالمضمون وبعده الجمالي والإيحائي»[1]. فأصبح ضرورةً مُلحّةً ومطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للعمل الأدبي، فالكتّاب عامّة والرّوائيين خاصّة يجتهدون ويتفنّنون في اختيار ووسم مؤلَّفاتهم وتنميقها بالخط والصورة المصاحبة، وذلك لأنّه«وسيلة من وسائل الإغراء التي يتخذها الأديب لكي يقبل القرّاء على مؤلَّفاته(...) من أجل أن يوصل الكتاب ومضامينه الفكرية إلى الجمهور من أجل إحداث الأثر الذي يرجوه». [2]

ومن أبرز الباحثين والنقاد الذين اهتموا بدراسة العنوان نجد"جيرار جينيت" في مؤلفاته "الخطاب السردي" و"عتبات" و"أطراس"، فخصّص دراسات اهتمت بالعنوان تحت اسم "النص الموازي "الذي يقصد به«كل ما يصنع به النّص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصّفة على قرّائه وعموما على الجمهور، أي كل ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية»[3]. والمتمثلة في العنوان ، العناوين الفرعية، المقدمات، وكلمات الناشر، وكل هذه السياجات تحمل عدّة وظائف سيميائية حددها "جيرار جينيت" في أربعة وظائف هي:«الإغراء، الإيماء، الوصف، التعيين». [4]

ويمكن تقسيم العنوان إلى ثلاثة أقسام:

- العنوان الأساسي أو الرئيسي.
- العنوان الفرعي.
- التعيين الجنسي أو المؤشر الجنسي.

إنّ للعنوان أهمية لا يمكن إنكارها، فهو لا يخرج إلاّ ليكشف عن نفسه ويفصح عمّا في النّص، لذلك عُدّ مفتاحا أساسيا يتسلّح به المحلل للولوج إلى أغوار النّص العميقة والمعتّمة قصد استنطاقها وتأويلها، وهو مصباح يضيء به القارئ المناطق المعتّمة في العمل الأدبي التي يستعصي فهمها.

---

(1) باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص88.

(2) سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص115.

(3) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص103، نقلا عن: سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص117.

(4) المرجع نفسه، ص 106، نقلا عن سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص117.

كما أنّ العنوان يمنح النّص الأدبي هويته الرّسمية، فلولا العنوان لظلّت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكتبات دون قارئ، لأنّ كثيرا من العناوين كانت سببا في شهرة أصحابها.

وهكذا، فالعنوان هو الذي يسمِّي النصوص والخطابات الإبداعية، ويعينها، ويخلق أجزاءها النصية والتناصية، وذلك عبر سياقها الداخلي والخارجي.

وبالتالي فالعنوان مرتبط ارتباطا عضويا بالنّص الذي يعنونِه، فيكمّله ولا يختلف معه، ويعكسه بأمانة ودقّة وكأنّه نّصٌ صغير، يتعامل مع نّص كبير فيهيِّئه للمقروئية.

وباستقراء نصية العنوان في رواية "تاء الخجل" لـ"فضيلة فاروق" نجد أنّ العنوان الخارجي يتربّع فوق صفحة الغلاف الأمامي للرّواية تحت عتبة اسم المؤلِّف وفوق عتبة المؤشر الجنسي وعتبة الصورة التشكيلية أو ما يسمّى بالعنوان الأيقوني قائمة على الترميز والتدليل، فقد أُعطِيَ للعنوان موقعا استراتيجيا هاماً إذ«له الصدارة ويبرز متميّزا بشكله وحجمه»[1].الغليظ البارز نوعا ما على سطح الغلاف، بلونه الأبيض الملفت للانتباه، وما لفت انتباهنا أيضا أنّه عنوان قصير مكوّن من كلمتين ؛أي جملة بسيطة إلاّ أنّه ينتشر على مساحة هائلة من صفحة الغلاف، وكأنّه نص صغير انبثق عن نص آخر أكبر منه يكمّله ويدور في فلكه، ومعنى هذا أنّ الرِّوائية"فضيلة الفاروق" بذلت جهدا كبيرا لاقتناء واختيار هذا العنوان الملفت ووضعه في الموقع اللاّئق به، الذي أعطى له بُعدا جماليا معيّنا على اعتبار أنّه «آخر أعمال الكاتب وأوّل أعمال القارئ». [2] وعتبته لدخول عالم النّص والإبحار في أعماقه.

إنّ عنوان هذه الرّواية يلوح بكثافتها المشفّرة إلى جملة من القيم والمسلَّمات تكمّله وتدور في مداره، وحتى تتضح الرُّؤية يمكن أن نشبه وظيفة هذا العنوان بوظيفة الرّأس للجسد، فكما أنّ الرّأس هو الذي يحتوي على مراكز الإدراك والإحساس والأوامر، ورغم ضآلة حجمه مقارنه مع باقي الجسم، إلاّ أنّه المسيطر على توازنه.

وانطلاقا من هذا نرى أنّه من الضروري أن نستخلص العنوان على حِدى، ونفكّ مفردتيه الواحدة تلوى الأخرى باعتبارها علامات لغوية تحمل دلالات معيّنة، كما نتحرى البحث في المستويين المتجلي والخفي.

فعلى الصعيد النحوي نحدد المحل الإعرابي لكل لفظة من العنوان الذي نجده عبارة عن جملة اسمية متفرّقة إلى وحدتين(تاء)، (الخجل)، فالأولى جاءت نكرة، والثانية معرفة، وهما مضاف ومضاف إليه، وتعربان كما يلي:

تاء: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره لمبتدأ محذوف، وهو مضاف.

---

[1] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص263.

[2] المرجع نفسه، ص265.

الخجل: مضاف إليه مجرور وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره.

وفي السياق اللغوي"تاء المؤنث" في اللغة العربية تحتلّ الدرجة السفلى أو الدرجة الثانية مقارنة بالمذكر المتعالي، فلو عدنا إلى ضمائر اللغة العربية فسوف نجد الضمير(أنا) مفرد المتكلم بألف مد طويلة يحتلّ المرتبة الأولى، كما يحمل السّمو والرّفعة، فهو مصدر الخطاب والزعامة، ثم يأتي الضمير المخاطب(أنتَ) وهو أقلّ درجة من ضمير المتكلم(أنا)، وفي المرتبة الثالثة نجد ضمير المؤنث المخاطب(أنتِ) بدرجة تراتبية أقل تصغيرا من قيمته وشأنه ونوضّح ذلك في الجدول الآتي:

| ضمائر المتكلم | ضمائر المخاطب | ضمائر الغائب |
|---|---|---|
| أنا | أنتَ | هو |
| نحن | **أنتِ** | **هي** |
| | أنتما | هما |
| | **أنتما** | **هما** |
| | أنتم | هم |
| | **أنتنّ** | **هنّ** |

والملاحظ على هذا الترتيب أن اللّغة وضعت ضمائر المؤنث تابعة لضمائر المذكر، وبالتالي فالمرأة دائما تابعة للرّجل وسلطته، فحتّى اللّغة قلّلت من قيمة المرأة وقدراتها، لتساهم في ذلك باضطهادها، وتميّزها عن الرّجل بتشبيت صفات الضعف والجبن والنّقص فيها، وصِفات الكمال والذكاء والقوّة في الرّجل«وكأنّ اللّغة انحازت إلى الذكر».[1]

أمّا على الصعيد المعجمي فسوف نحدِّد المفردات المعجمية كما جاءت في القاموس أو المعجم. فحرف التّاء كما جاء في قاموس "محيط المحيط"«هي الحرف الثالث من حروف المباني، ثم التّاء المفردة تجيء لمعانٍ كلّها راجع إلى التأنيث».[2]

وجاء في الموسوعة العربية الميّسرة أنّ التّاء تأتي«في آخر الاسم للتأنيث(مربوطا) للمفرد ومفتوحا للجمع

---

[1] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص13.

[2] بطرس البستاني، محيط المحيط، ص410.

السالم وتميّز الواحد من الجنس». [1]

أمّا عن مفرد "الخجل"، فقد ورد في قاموس"لسان العرب" أنّ «الخجل الاسترخاء من الحياء ويكون من الذّل والخجل التحيُّر والدّهش من الاستحياء والخجل يبقى ساكنا لا يتحرّك ولا يتكلّم». [2]

وجاء في معجم "محيط المحيط"« ظهر الخجل على وجهه: اضطراب من الحياء». [3]

ومنه نستنتج أنّ "التّاء" حرف دال على التأنيث؛ أي خاصة بجنس المؤنث، أمّا الخجل دالة على الحياء والدّهشة،وباجتماع هذين الكلمتين، في عنوان الرّواية(تاء الخجل) ولّد نوع من التخصيص، فأصبح الخجل خاص بجنس المؤنث.

فـ"التّاء" في اللّغة العربية تدلّ على التأنيث، أمّا الخجل فهو شعور داخلي يؤدي بالإنسان إلى كتمان المكبوتات والانطواء على الذات، وعدم القدرة على المواجهة، فالخجل كما هو معلوم يطال كلا الجنسين(المرأة والرّجل)، لكن من خلال العنوان"تاء الخجل" فإنّ الكاتبة ربطت الخجل بالعنصر النسوي، فكان «كل شيء عنهنّ تاءٌ للخجل». [4]

فالعنوان صِيغ بطريقة جعلته يؤكّد على كلّ معاني الانحطاط والدونية المرتبطة بالأنثى إلى حدّ الخجل فكان «تعبيرا حياً عن الدونية والسلبية التي تتسم بها حياة الأنثى». [5]

وحسب الوظائف التي قدمها "جيرار جينيت" فإنّ عنوان الرّواية يؤدي وظيفة التعيين والإيماء، فجاءت "تاء الخجل" تحمل كثيرا من معاني الدونية والقهر لتؤدي هذه العبارة جزءً كبيرا من رسالة الرّواية ودلالتها، ومن هنا نتساءل عن هذه التاء، هل هي تاء مفتوحة أم تاء مربوطة ؟

غالبا ما تكون (تاء التأنيث)تاءً مفتوحة، بينما في الرّواية نجد أن "فضيلة الفاروق" قد حددت نوع هذه التآء في عنوان الفصل الثالث من الرّواية وهي "تاء مربوطة لا غير"، مربوطة بسبب الخوف الذي يسكن النساء

---

[1] حسين نصار، الموسوعة العربية الميسرة، ج2، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2010م، ط1، ص900.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر، بيروت، (د.ط)، ط1، ص23.

[3] بطرس البستاني، محيط المحيط، ص51.

[4] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص11.

[5] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص13.

الضحيات من العار والاغتصاب«فرُبطت المرأة بـ(تاء التأنيث) لتبقى سجينة تفاصيل همومها، وجزئيات حياتها». [1]

وإذا ما اختبرنا هذا المتحصّل التأويلي للعنوان وتجلياته في المتن السردي، سنكتشف أنّه ظهر لفظيا في أغلب فصول الرّواية معبِّرا عنه بوظائف دلالية متقاربة جدًّا، تتجسّد فيها مقولة:"العنوان مرآة عاكسة للنص"، كما جاء في المرّة الأولى كحاله في العنوان«كل شيء عنِّي كان تاءً للخجل

كل شيء عنهنّ كان تاءً للخجل». [2]

ثم تكررت لفظة "الخجل " فقط على صِيَغ متعددة، فجاءت في صيغة فعل على وزن (أَفْعَلْ)«إذا أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب». [3]

ثم جاءت مصدر على وزن "فَعُول"«أجدك في الورد(...)في شفق خجول». [4]

كما جاءت نكرة على وزن (فَعَلْ) في :«قالت إحداهن دون خجل». [5] وفي:«حكّ ذقنه المزدوجة وقال لي بدون أيّ خجل». [6]

وجاءت معرفة كحالها في العنوان في:«وأنّني هربتُ منكَ بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبّكَ». [7] وفي جملة «خفضتُ نظري واحترق قلبي من الخجل». [8]

فكلّ هذه العبارات تعكس العنوان الخارجي، فالعنوان مرآة عاكسة لمضمون الرّواية لأنّه يفسِّر السياق الداخلي للعمل الفنِّي، فعنوان رواية"تاء الخجل" تميّز ببعد جمالي وإيحائي كبيرين يظهران للعيان، فكلّما فتحنا بابا من أبواب فصولها وكلّما لمحنا تكرار لفظة من العنوان في المتن، تتضح لنا الرُّؤية وتنكشف دلالة العنوان وبعده الإيحائي أكثر.

---

[1] الأخضر بن السايح،سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص ص13،14.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص 14.

[4] المصدر نفسه، ص ص23، 24.

[5] المصدر نفسه، ص26.

[6] المصدر نفسه، ص83.

[7] المصدر نفسه، ص34.

[8] المصدر نفسه، ص64.

فعبارتي«كل شيء كان عنّي تاءً للخجل، كل شيء كان عنهنّ تاءٌ للخجل»[1]، توحي إلى كل معاني الدونية والقهر الذي طال كافة نساء العالم، وليس الرّوائية وحدها فقط التي تتكلّم على لسان بطلتها "خالدة" فكانت المرأة وحدها تعاني في صمت تخجل من مواجهة محيطها الذي ترى كلّ شيء فيه كان سببا في خجلها.

ثم تأتي الرّوائية فيما بعد لتفصّل في العنوان أكثر، وتبيّن أنّ المرأة تخجل حتى من الإفصاح عن مشاعرها ورغباتها، فتقول على لسان بطلتها:«إذا أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب». [2] الذي يعتبر في نظر المجتمع الجزائري خاصّة جريمة يُعَاقب عليها ووصمة عارٍ على المرأة، فبقيت رغباتها حبيسة ذاك الخجل الذي لا تستطيع بسببه مواجهة الآخرين وخاصّة العائلة، والدفاع عن مشاعرها وحبِّها للآخر، بينما للرّجل دائما حريّة التعبير والإفصاح عن مشاعره دون أيّ خجل أو دون أيّ حائل، وهذا ما يتضح في قولها:«حكّ ذقنه المزدوجة وقال لي بدون أيّ خجل». [3]

فمن خلال هذه العبارة«نشعر بثقافة (الفحل) الذي سطت على النسيج اللغوي حيث جعلت(تاء التأنيث) أقل مكانة وحضوة في ظل قسرية المؤسسات الاجتماعية وعنف تخلُّفها». [4]

ومن هنا نستنتج أنّ عنوان الرّواية يبقى مع ذلك خاضعا لاحتمالات دلالية مختلفة يصعب علينا إزاءها ترجيح الاحتمال الدلالي لهذا أو ذاك، وهذا دليل على أنّ العنوان ديناميّا ينبض بالدلالة، إذ لا يمكن ضبط تجلياتها الدلالية في استقلاليتها، لذلك وجب علينا أن نردّه إلى نظام النّص الذي ينتمي إليه، وبذلك يستمد العنوان قيمته الدلالية من علاقته مع النص.

## 1-1-3/عتبة الألوان:

إنّ الألوان تحيط بنا في كل جوانب حياتنا، ونستخدمها في كلامنا ولباسنا وفراشنا، وفي منازلنا وجدرانها وستائرها، ونغيرها بحسب المواسم والفصول والمناسبات، فنتهادى بالورود والأزهار الملونة، فنحن نعيش في عالم ملون.

---

[1] فضيلة الفاروق تاء الخجل، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 83.

[4] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص 14.

وألوان الطّيف الرئيسية سبعة هي: الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق، الأبيض، الأسود، البنفسجي، وهذه اللألوان تحمل طاقات هائلة من الدلالات الرّمزية والإيحائية، فهي تؤثر في الإنسان بشكل مباشر، لهذا يميل الإنسان إلى تفسيرها في ضوء علاقاتها فيما بينها.

إنّ اللّون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة كدلالة الحياة والموت في الوقت نفسه.

فاللّون«ظاهرة من النور أو الإدراك البصري يمكّن المرء من التّمييز بين الأشياء التي لولا هذا لكانت متطابقة». [1]

فبالألوان نستطيع أن نميّز بين الأشياء ومسمياتها فنقول : هذا أبيض، وذاك أسود والآخر أحمر... لذلك يعدّ اللّون عنصراً أساسياً في الكون فهو من المدركات البصرية، يستخدم معياراً للحكم على الأشياء والفصل بينها، وله اتصال بالنفس البشرية في مختلف شؤون الحياة النفسية والدّينية والاجتماعية والسياسية..الخ.

لقد اكتسبت الألوان على مرّ العصور دلالات تمييزية في الحياة الشعوب والأمم، واستقرت مفاهيمها في ألفاظ معينة، فكانت تستخدم عندهم على اختلاف اللاّشعور الجمعي والفردي، والشعائر والطقوس، والدّين والأساطير، والأعراف وغيرها من الظواهر الاجتماعية، وبذلك يمكن تفسير ميل المجتمعات إلى إضفاء صفات تفاؤلية أو تشاؤمية، أو حتى تقديسية على لون دون آخر.

وحتى في عالم السياسة تكون للألوان دلالات ورموز مختلفة ومتغايرة حسب المذاهب المختلفة، كما يوضح "أروخان كول اوغلو":«إنّ أتباع المذاهب والسياسات المختلفة يختارون ألواناً مختلفة؛ ففي البلقان مثلا يعتبر اللّونان الأبيض والأزرق ألوانا يونانية حيث يحوي العلم اليوناني اللونيين الأبيض والأزرق. أمّا اللّونان الأحمر والأسود فغالباً ما يرتبطان بالصراع السياسي والاجتماعي ». [2]

فالألوان لها دور مهم في مجال السياسة فهي عنصر مهم في تشكيل أحد رموز السيادة الوطنية للبلدان وهو العلم الذي يحمل ألوانا معينة لها دلالات تختلف من ثقافة إلى أخرى ومن بلد لآخر.

---

[1] سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص94.

إنّها سحر الوجود تعمل على زخرفته وتخليصه من الشحوب الباهت«فاللون ينكتب، يتموضع في إطار يصبح لوحة متميزة...باعتبار اللون بمثابة نور فإنّ تأكيده إلغاء للتعتيم». [1]

ومن هنا تتبين أهمية الألوان في حياة النّاس اليومية، إذْ لا يمكن الاستغناء عنها حتى في تخاطباتنا اليومية فنوظفه للتعبير عن أحكام سيكولوجية اتجاه الذات والآخرين، فنقول: "المولود صفحة بيضاء"، و"هذا حظه أبيض"، وهذا" أبيض القلب"، والآخر"أسود القلب" و"أفكاره سوداء"...

كما يستخدم أيضاً في تنظيم حياتنا والحفاظ على سلامتها كإشارات المرور وفي العلاجات الطّبية، وفي علم الأجناس التي اقترنت تسمية الأجناس البشرية باللّون فنقول:"جنس أبيض"، و"جنس أسود"، و"جنس أصفر".

ونظراً لأثر وأهمية الألوان في حياة الإنسان تعدّ كذلك في الأدب جمالية من جمالياته التي أضافت أبعاداً فنية على الأعمال الأدبية عامّة والرّوائية خاصة، إذ«تكاد تكمن جمالية كل شيء في لونه...ولكل لون دلالته التي تلقي على الأشياء بظلالها وتنفرد بمعناها». [2]

كما اهتمّ النّقاد والدارسون بعتبة الألوان في كل عمل فني لما له من قيمة دلالية وبعد رمزي وفنّي لمضمون العمل، ونفسية الشّخصيات الحكائية وحتى نفسية الرّوائي في حدّ ذاته.

فالألوان في الأعمال الرّوائية لا توضع هكذا اعتباطاً أو للتزيين فقط، وإنّما توضع لتعبر عن مكنونات النّص ودلالته المختلفة حسب اختلاف دلالات هذه الألوان.

وبالعودة إلى رواية"تاء الخجل" نجد غلافها اكتسى بألوان عديدة وهي:

- اللون الأحمر: يلون القسم العلوي من الغلاف.
- اللون البنفسجي الفاتح: يلون القسم السّفلي من الغلاف.
- اللون الأبيض: يلون اسم الرّوائية، وعنوان الرّواية، والمؤشر الجنسي.
- اللون الرّمادي: يلون جسد المرأة.
- اللون الأسود: يلون شعر المرأة.
- اللون البنفسجي القاتم: يلون الظّل الذي يحيط بشعر المرأة.
- اللّون البُني واللون الأصفر يلونان تأطير الأشكال الهندسية.

[1] سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرّواية الجزائرية المعاصرة ص94.
[2] المرجع نفسه، ص 93.

أمّا الألوان الطّاغية على الغلاف بشكل كبير فهي:الأحمر، البنفسجي، الرّمادي والأسود، ولنا دراسة لدلالة كل لون على حدى والمعنى الذي أضفاه على الرّواية.

اللون الأحمر: يعتبر اللون الأحمر كغيره من الألوان حاملا لدلالات عديدة تختلف حسب سياقات استخدامه، فهو يوحي بالحب والود والعاطفة والدفء، الحياء، الخجل ،هذا من جهة ومن جهة ثانية يرمز إلى خطر ملتهب وغضب شديد ،وقسوة وانتقام.

وفي الذاكرة الشعبية يدل على الشهوة والنشوة، والثورة والتّمرد، والحركة والحياة الصاخبة، وفي الديانات رمز لجنهم، وعند الهندوس رمز الحياة والبهجة، كما ارتبط اللون الأحمر بالموت، فيقال"موت أحمر" كما يدل على القتل وإراقة الدّماء.

وهذا يرمز له اللون الأحمر في رواية "تاء الخجل"، فقد ارتبط بالقتل والعنف والإرهاب فجاء«مخزناً لكل ألوان الألم والتعاسة والانكسار». [1]

كما يدل في الرّواية أيضا على الشهوة والنشوة، فرغم ما عرفه الجزائريون من انكسارات في حياتهم إلاّ أنّ هذا لم يمنع من وجود علاقات حب وسط تلك الدماء وهذا ما جسدته الرّواية من خلال علاقة الحب بين"خالدة" بطلة الرّواية وحبيبها"نصر الدين".

أمّا بالنسبة للون الأبيض، يوحي في ثقافة اللون بالبساطة الإنسانية، والصدق الناطق بالمكنونات والرّغبة في إخراج المشاعر أو طرحها، كما يشير إلى السلبية والفراغ، وفقدان الاتصال بالواقع.

وقد جاء اسم الرّوائية"فضيلة الفاروق" والعنوان الرئيسي للرّواية"تاء الخجل" باللون الأبيض لأنّ الرّوائية لديها رغبة كبيرة في البوح بصدق عن مكنوناتها الداخلية، وكسر جدار الصّمت الذي ظل يخنق المرأة عبر زمن طويل، وذلك من خلال عنوانها"تاء الخجل"، الذي جاء لونه في الرّواية يوحي بالسلبية والفراغ، بسبب "التّاء المؤنثة"التي أفقدت المرأة الاتصال بالواقع، وجرّدتها من شخصيتها.

ويتموضع كل من اسم الرّواية وعنوان الرّواية على المساحة الحمراء من الغلاف ليدل على أنّ العنوان جاء لعبّر عن الموت والقتل والتّمرد، وأنّ الرّوائية "فضيلة الفاروق" جزء لا يتجزأ من كل هذه الأهوال التي عرفتها المرأة الجزائرية، في ظل العشرية السوداء التي عرفتها الجزائر مؤخراً.

[1] باديس فوغالي، دراسات في القصة والرواية، ص34.

أمّا اللونان الرّمادي والأسود يلونان صورة المرأة في اللوحة التشكيلية، فاللون الرّمادي يغمر جسدها العاري.

واللون الرّمادي هو «مزيج أو خليط من اللونيين الأسود والأبيض، أو هو المنطقة الوسطى ما بين اللونيين»[1].

ويرتبط هذا اللون بالحزن والاكتئاب، وبما أنّه جمع بن لونيين متناقضين فهو يحمل معنيين، ويكون بين منطقتين، وقد لون جسد المرأة تحديدا بهذا اللون ليبين أنّ النساء الجزائريات قد عشنّ حياتهنّ دائماً بين نطاقين، بين التشاؤم والأمل، بين الفرح والحزن، بين الحب والكره، بين خناجر الإرهابيين وتواطؤ السلطة، بين الشك واليقين...الخ.

فهذا اللون يحمل دلالات مأساوية عند المرأة بسبب الانتهاك الجسدي الذي تتعرض له من طرف الرّجل، الذي استغل جسدها بوحشية، فاعتدى على شرفها وعلى إحساسها، فكانت نتائج ذلك وخيمة على المرأة وحدها التي تجرعت مرارة الحزن والكآبة، وأصبحت لا تعرف لطعم الحياة معنى سوى طعم المرارة والخوف.

أمّا اللون الأسود الذي يصبغ شعر المرأة فيدل على أنّها امرأة عربية جزائرية، وهي من المقومات الجمالية في شعر المرأة العربية.

يحمل اللون الأسود علامة الكآبة والحزن والتشاؤم كما يعبر في الشيء المجهول، وهو ممقوت عند العرب لأنّه مبعث التشاؤم والتّطيُّر حسب اعتقادهم. وكذلك هي المرأة مخلوق ممقوت منبوذ من طرف المجتمع.

فعبّر كل من اللون الرّمادي، واللون الأسود اللذين اجتمعا في جسم واحد، وهو جسم المرأة ببلاغة كبيرة ودلالات مكثّفة عن كل ألوان القهر والاستغلال، والظّلم الذي تعيشه المرأة عامّة والجزائرية خاصة.

هذا وقد احتل اللون البنفسجي الفاتح مساحة كبيرة من الغلاف والذي يوحي بتوحد الذات مع الشكل المرسوم به، وعلى إثارة انفعالية قوية، واندماج بالقلق والتوتر والجرأة وحب السيطرة.

فالمرأة تعاني الوحدة والتهميش بسبب جرأة وسيطرة السلطة الذكورية في مختلف المجالات، مما سبب لها شعوراً دائماً بالقلق والتّوتر حيال وضعها المزري، لدى استقرت الصّورة التشكيلية للمرأة في غلاف الرّواية على هذا اللون.

[1] سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرّواية الجزائرية المعاصرة، ص95.

ومنه نستنتج أنّ الرّوائية "فضيلة الفاروق" أعطت لعتبة الألوان أهمية كبيرة لدى وفقت في تكثيف دلالات الحزن والموت والقهر والتّهميش من خلال هذه الألوان التي استطاعت أن تحمل أفكار الرّواية وتدل على مضمونها بشعرية وجمالية كبيرتين.

فعتبة الألوان لها أهمية كبيرة في العمل الأدبي، إذْ من خلالها تتبين للقارئ الكثير من الدلالات العميقة الموجودة في طيات المتن، وبما أنّ الرّوائي يعيش في عالم ملون فإنّه دائما بحاجة إلى هذه الألوان في أعماله لتوجيه القارئ إلى فهم نصه على الوجه الصحيح، واستهداف أهم عناصره الجمالية والدلالية.

### 1-2/عتبة العناوين الفرعية:

تُعدّ العناوين الفرعية(الداخلية)من العتبات المصاحبة للنّص، وهي امتداد وتفصيل للعنوان الرّئيسي للعمل الأدبي وتعمل على تفسيره وتأويله.

وتُوجد العناوين الداخلية«بوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والرّاويات والدّواوين الشعرية»[1]، ويمكن أنْ تظهر على رأس كل فصل أو مقطع سردي أو شعري.

لم تحض العناوين الداخلية قديما باهتمام المؤلفين والدارسين، لأنّهم لا يرون حضورها في الأعمال الأدبية ضرورة وإلزاما«إلاّ ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها(...) ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية طباعية، كما يعتمدها الكاتب لداعي فنّي جمالي»[2].

أمّا في الحقبة المعاصرة ومع تطوّر الأجناس الأدبية اتخاذها أشكالاً جديدة، بدأت العناوين الداخلية تحضى باهتمام الكتّاب والدراسيين، حتى أصبحت عنصراً أساسياً وملمحاً ضرورياً لا يمكن الاستغناء عنه، لما لها من إيحاءات دالة على مضمون النّص، فهي تعتبر بمثابة تلخيص لمتن الرّواية بأعلى اقتصاد لغوي ممكن.

ومن أبرز الباحثين والنّقاد الذين أعادوا الاعتبار لدراسة العناوين الفرعية نجد "جيرار جينيت" إذ اعتبرها «كأداة تذكيرية وتنبيهية في جهاز العنونة». [3]

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص ص 124، 125.

[2] المرجع نفسه، ص125.

[3] Gerard Genette, suills, ed, du seuil, pp321,322.

نقلا عن : عبد الحق بلعابد، عتبات، ص126.

أمّا عن وظائف العناوين الدّاخلية فهي نفسها وظائف العنوان الأصلي-حسب"جيرار جينيت- وهي(الإغراء، الإيماء، الوصف، لتعيين)، مع مراعاة خصوصية ودور كل وظيفة.

فالعناوين الدّاخلية تعمل على إغراء القارئ، وتدفعه إلى اكتشاف الخبر الذي يخبّئه ذلك العنوان الفرعي، وبما أنّ نهاية كل فحص هي بداية الفصل الموالي، فإنّ القارئ يتحمس أكثر لمواصلة القراءة والتوغّل في أعماق النص، واستنطاق ووصف دلالته التي تحيل إليها هذه العناوين.

ورغم الوظائف التي اتخذتها العناوين الفرعية، إلّا أنّها تَغلَب عليها الوظيفة الوصفية على اعتبار أنّ«العناوين الداخلية كبُنى سطحية هي عناوين واصفة شارحة(méta titres) لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي». [1]

فالوظيفة الوصفية تمكّن القارئ من ربط العلاقة بين العناوين الدّاخلية وفصولها من جهة، والعناوين الدّاخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى.

وبالعودة إلى العناوين الفرعية لرواية"تاء الخجل" لـ"فضيلة الفاروق" نجد أنّ الرّواية تتكون من ثمانية وتسعون(98) صفحة من القطع المتوسط، نتوزع على ثمانية فصول تحمل عنوانا معينا على النحو الآتي:

| رقم الفصل | العنوان | الحيز الذي يشغله من عدد صفحات الرواية |
|---|---|---|
| 1 | أنا وأنت | من:11 ← 24 أي 13 صفحة. |
| 2 | أنا ورجال العائلة | من:25 ← 32 أي 7 صفحات. |
| 3 | تاء"مربوطة" لا غير | من:**33** ← 41 أي 8 صفحات. |
| 4 | يمينة | من:43← 49 أي 6 صفحات. |
| 5 | دعاء الكارثة | من:51 ← 61 أي 10 صفحات. |
| 6 | الموت والأرق يتسامران | من:63 ← 71 أي 8 صفحات. |
| 7 | جولات الموت | من:73 ← 80 أي 7 صفحات. |
| 8 | "الطيور تختبئ لتموت" | من:81 ← 96 أي 15 صفحة. |

من ملاحظة الجدول نجد أنّ كل فصل له طول وإيقاع خاص به، وتكاد تكون هذه الفصول متقاربة الحجم، مما يسمح للرّوائية بالتعبير عن خلجات النّفس، وما يعتلجها في اقصر مدة.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص ص126، 127.

وهذا التوزيع المتنوع له «دلالته على الأولويات التي تمنحها الرّواية لنوعية القضايا التي تطرحها»[1].

وقد جاء كل فصل مرتبط بالآخر ومكمّلاً له، وسنحاول كشف الدلالات التي يحملها عنوان كل فصل وعلاقته بالفصل الذي يليه والفصول الأخرى.

## 1-2-1/ أنا وأنت:

يتشكّل عنوان هذا الفصل من ضميرين: ضمير المتكلم المفرد(أنا) الذي يدل على وجود الذّات وبروزها والدّور المهم الذي تلعبه في هذا الفصل، والآخر ضمير المخاطب المذكّر المفرد.فإذا اعتبرنا أنّ ضمير المتكلم (أنا) يعود على امرأة وهي بطلة الرّواية"خالدة" والتي قد تكون الرّوائية نفسها تتكلم على لسان بطلتها، فإنّنا نعتبر ضمير المخاطب(أنتَ) يعود على رجل، فنستنتج مباشرة أنّ هذا الفصل يروي علاقة إنسانية بين رجل وامرأة، قد تكون علاقة صراع وقد تكون علاقة حب.

ومن خلال مضمون هذا الفصل يتبيّن لنا أنّها علاقة حب بين بطلة الرّواية"خالدة" وحبيبها"نصر الدّين"، وما يبرر ذلك قولها:«وأنا على شرفة الرابع عشر، حين دغدغتَ مشاعري بنقائكَ(...)عشتُ أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر(...) أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟»[2].

فبالرغم من أنّ المرأة تعاني في كل أشكال القهر والظّلم والحرمان من طرف الآخر /الرّجل، إلّا أنّ هذا لم يمنعها من إقامة علاقة حب بينهما، فهذه هي طبيعة الإنسان وغريزته.

## 1-2-2/أنا ورجال العائلة:

والملاحظ على هذا الفصل تكرار الضمير المتكلم المفرد(أنا) وهذا تأكيدا على حضور الذّات الرّوائية في الرّواية«وكأنّ لسان حالها يقول...أنا هنا...» [3].

فهي تبدو عنصراً أساسياً وذات فاعلة لا غنى عنها في الرّواية فنجد«ملفوظ الضمير(أنا) والأفعال المتصلة

---

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد((دراسات في القصة الجزائرية الحديثة))، ديوان المطبوعات الجزائرية الجامعية، لجزائر، 1994م، دط، ص133.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.

[3] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص 13.

به، وهي المؤطّرة للرّواية من بدايتها إلى نهايتها، مثل: عشتُ، أتذكرُ، سافرتُ، وجدتُ، كنتُ، أحببتُ أحيطُ...» [1].

كما نلمس في هذا الفصل بروز العنصر الذكوري بصيغة الجمع، وهم رجال العائلة فهؤلاء ليسوا رجالاً عاديين، وإنّما تربطهم صلة قرابة بها أو بالأحرى هم عائلتها.

وهذا يوحي بأنّ هناك علاقة صراع وتمرّد، فهذه الشخصية(أنا) تملك روح التّحدي والتّمرد، فهي تتمرد على السّلطة في ثقافتنا الجزائرية، لا تفكّر حتى في معارضة قرار لها، فهذه الشّخصية(أنا) تمتلك جرأة خارقة لا تملكها إمرأة عادية، فهي تتوق إلى تحقيق ذاتها وفرضها في المجتمع عامّة وفي العائلة خاصّة.

وهذا الفصل له ارتباط بالفصل الأوّل وشخصية(أنا) فاعلة في كلا الفصلين في مواجهة الرّجل/السلطة وهذا ما يكشفه متن هذا الفصل.

### 1-2-3/تاء "مربوطة"لا غير:

في عنوان هذا الفصل نلاحظ أنّ له علاقة بالعنوان الرّئيسي للرّواية"تاء الخجل" حيث تَبيَّن نوع "التّاء "التي أوردتها الرّوائية في العنوان(تاء الخجل)، فصرّحت بشكل مباشر أنّها تاء مربوطة، وتنفي غير ذلك كأن تقول "تاء مفتوحة" مثلاً، وهذا ما أكّدته أيضا في الفصل الأول بقولها:«منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف» [2] وتقصد بهذا الحرف حرف "التاء المربوطة" التي تلحق أسماء العلم للنساء، والتي تلحق بصيغة المؤنث، فنقول:"رجل حي"، بينما نقول "امرأة حيّة"، ولفظة "حيّة" هنا تعني الحياة، وعند استعمالها لوصف المرأة تصبح دلالتها تحيل إلى "الأفعى"، "والأفعى" تدل في الموروث الثقافي على الغدر.

كما أنّ هذه "التّاء المربوطة" تحيل إلى التقييد وسلب الحريّة، فنقول شخص مربوط أي مُقيّد، ومن هنا فالعنصر الأنثوي يعيش تحت سلطة وقيد العنصر الذكوري والرّوائية تحاول أن تكسر هذا القيد وتحقق لذاتها الحريّة الفردية والمطلقة.

---

[1] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص 14.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص11.

## 1_2_4/يمينة.

جاء عنوان هذا الفصل على خلاف الفصول الأخرى، يتشكّل من كلمة واحدة" يمينة" وهي اسم علم مؤنث على وزن(فعيلة)، وهي صيغة مبالغة من اليمين الذي يؤدي معنى القسم.

وهنا نساءل عن الدور الذي ستؤديه هذه المرأة، حتى خصّصت لها الرّوائية عنواناً باسمها؟، وما علاقتها بالضمير المتكلم (أنا) الوارد في الفصول السابقة ؟

وهذين السؤالين يجيب عنهما متن الرّواية فبمجرد تصفحنا لمتن هذا الفصل نجد أنّ "يمينة" تلك الفتاة التي تنتسب لموطن البطلة"خالدة" _التي تمثل(الأنا) _التي تواسيها في محنتها وتعتني بها في المستشفى، بعدما أنكرها أبوها عندما تلقى خبر عودتها وفرارها من الإرهابيين الذين سَبَوْهَا وانتهكوا عرضها بوحشية وشراسة.

و"يمينة" تمثل النموذج لمعاناة المئات بل الآلاف من النساء في العالم عامّة والجزائر بصفة خاصة في ظل العشرية الحمراء في فترة التسعينات.

## 1_2_5/دعاء الكارثة.

إنّ ما يلفت الانتباه في هذا العنوان أنّه مكوّن من كلمتين مركبتين تركيباً إضافيا وقد جاءتا متناقضتين دلالياً(دعاء)، (الكارثة).

فـ"الدعاء": شكل من أشكال العبادة والطهارة والتضرّع نتقرب به إلى الله عزّ وجلّ، فنشكره ونحمده على نعمه، وندعوه ليفرّج كربنا وهمومنا وأحزاننا حتى تطمئنّ النّفس وترتاح فهو القائل عز وجل:﴿ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ﴾[1].

أمّا كلمة الكارثة سلبية وتوحي بشيء سيء، معضلة كبيرة وأهوال وأضرار وخيمة، فاجتماع هذين الكلمتين في عنوان واحد يوحيان بمفارقة كبيرة تجذب القارئ لاكتشاف سرّ اجتماعهما، وتتشكل في ذهنه أسئلة كثيرة عن غرض الرّوائية من وصف "الدعاء" بـ"دعاء الكارثة".

لدى جاء هذا العنوان يحمل دلالات مُثقلة ومكثّفة المعاني، تجعل القارئ يتلهف لقراءة هذا الفصل وتتولد الرّغبة لديه في مواصلة القراءة، وكشف سرّ هذا العنوان، والسرّ فيه كان حقاً دعاء الكارثة، وهذا ما يظهر في هذا الدعاء:«اللهم زنّ بناتهم

[1] سورة غافر، الآية 60.

اللهم يتّم أولادهم

اللهم رمّل نساءهم»[1].

فالدعاء كما ذكرنا سابقا أمر ديني يستعمل لأغراض ايجابية كطلب الهداية والرّحمة والمغفرة والطمأنينة، لا لأغراض سلبية والدعاء على أشخاص يمثلون البراءة والنقاء في المجتمع وهم الأطفال، وكذلك النساء باعتبارهم مخلوقات ضعيفة.

### 1-2-6/الموت والأرق يتسامران:

يحمل هذا العنوان صورة بيانية هي الاستعارة المكنية، التي تحمل دلالات إيحائية ورمزية كثيرة يتكون من ثلاث كلمات وهي(الموت)، (الأرق)، (يتسامران)، فالأولى والثانية عبارة عن اسمين، أمّا الثالثة فعبارة عن فعل.

فالموت يحيلنا إلى الحزن والألم والمرض والفناء، والأرق يوحي أيضا بالمرض والتعب والتوتر والقلق.

أمّا الفعل (يتسامران) فمن السّمر وهو السّهر وتبادل أطراف الحديث، فإذا ربطنا عنوان هذا الفصل،بعنوان الفصل الرابع"يمينة"، وبعنوان الرّواية"تاء الخجل" فإنّه يوحي بمصير الأنثى بسبب الخجل وهو الموت، فقُتلت مشاعرها ووئِدت إنسانيتها وتجرعت مرارة الحزن ،فأنهكها وأرّقها واتعب نفسيتها.

فالرّوائية توحي بأنّ المرأة تموت بصمت حتى أصبح الموت لا يفارقها.

### 1-2-7/جولات الموت:

يتكون عنوان هذا الفصل من مفرد تين هما: (جولات)، (الموت)، والملاحظ هو تكرار لفظة الموت فكان الموت قدر ومصير محتوم على المرأة فقط، وما يميِّز هذا الموت أنّه يأتي في جولات ،وموت بالتقسيط، فيستحوذ على أعضائها عضواً عضواً، دون أن يأتي دفعة واحدة ويريحها، وهذا ما توضحه الرّوائية بقولها:«لو لم تموتي بالتقسيط»[2].

### 1-2-8/((الطيور تختبئ لتموت)):

ما يلاحظ على عنوان هذا الفصل هو تكرار لفظة"الموت" للمرّة الثالثة والموت هنا أيضا يحمل الدلالة نفسها التي تحملها الفصول السّابقة.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص 93.

وإذا عدنا إلى كلمة"الطيور" فإنّها توحي بالحريّة المطلقة والتحليق في السماء العالية الرّحبة واللاّمحدودة، ولأنّ الرّوائية "فضيلة الفاروق". ومن خلال روايتها تقصد بالطّيور العنصر النسوي، فإنّها جاءت متناقضة في دلالتها لأنّ الفكرة التي تطرحها الرّوائية من خلال هذه الرّواية هي المرأة المقيّدة التي حُرمت من حريّتها، وقُيّدت بأغلال من صنع الرّجل ففضلت الموت بصمت دون البوح للآخر /الرّجل بالعذاب الذي بقي مكبوتا في أعماق نفسها وذلك لقناعتها بأنّ الرّجل لن يزيدها إلاّ عذاباً فوق عذاب.

وللإشارة فإنّ هذا العنوان هو ترجمة لعنوان مسلسل تلفزيوني فرنسي قديم _كما أشارت إلى ذلك الرّوائية_

ومن هنا نستنتج بأنّ الرّوائية "فضيلة الفاروق" باختيارها لهذه العناوين الفرعية استطاعت أن تحفّز القارئ على الغوص في أعماق هذه الفصول، واكتشاف خباياها وإضاءة مناطقها المعتمة، التي شكلت في ذهنه أسئلة كثيرة.

وبالتالي أدّت عناوين هذه الفصول عدّة وظائف كالوظيفة الإغرائية، الوظيفة الوصفية والتي سمحت للقارئ من ربط هذه العناوين بفصولها وربطها بالعنوان الرئيسي.

## 1-3/عتبة المقولة الافتتاحية:*

تعدّ عتبة المقولة الافتتاحية هي الأخرى من العتبات النّصية المهمة، إذ يستغلها المؤلف ويرسلها لتوجيه القارئ، وتحقيق مقاصدها عنده، فهي بمثابة إضاءات لا بد من الإلمام بها قبل اقتحام المتن.

وتعرف هذه العتبة عند "جيرار جينيت" بـ"الاستهلال" ويعرّفها على أنّها:«كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي/ liminaire(بدئيا)/ préliminaire كان أو postliminaire ) والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له».[1]

نفهم من هذا القول أنّ هذه المقولة الافتتاحية؛ نص افتتاحي قد يفتتحه المؤلّف قوله قبل المتن أو يختم به ذلك المتن.

وهذه المقولة الافتتاحية قد تأتي في شكل مقدمة، مدخل، تمهيد، توطئة، حاشية، إهداء، أو قد تأتي في شكل نص نثري لا يتعدى بضع سطور، أو قد تتخذ شكلاً شعرياً.

* محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، ص 9.

[1] Gerard Genette , seuills, ed, Du seuil, pp 164, 165

نقلا عن: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 112.

فعتبة المقولة الافتتاحية هي العنصر الذي يشوّق القارئ ويشدّ انتباهه وإعجابه، وبالتالي يشحنه بالرغبة في قراءة فحوى النص بدافع الاستكشاف والأمل في استشراف الحدود التي رسمتها له مطالعته لهذه المقولة.

وبالتالي فهي مفتاح إجرائي توجيهي تبين للقارئ الطريقة المناسبة لاستعمال الكتاب وتنطوي عتبة المقولة الافتتاحية على قيّم وظيفية هامّة، باعتبارها فائدة منهجية في العتبات النصية، وبهذا يمكننا القول بأنّها خطاب موازي للنّص المكتوب والمقروء.

تتعدد وظائف عتبة المقولة الافتتاحية بتعدد واختلاف طبيعة المقولة ذاتها وسياق تأليفها، وبهذا يمكن حصر وظائفها في:

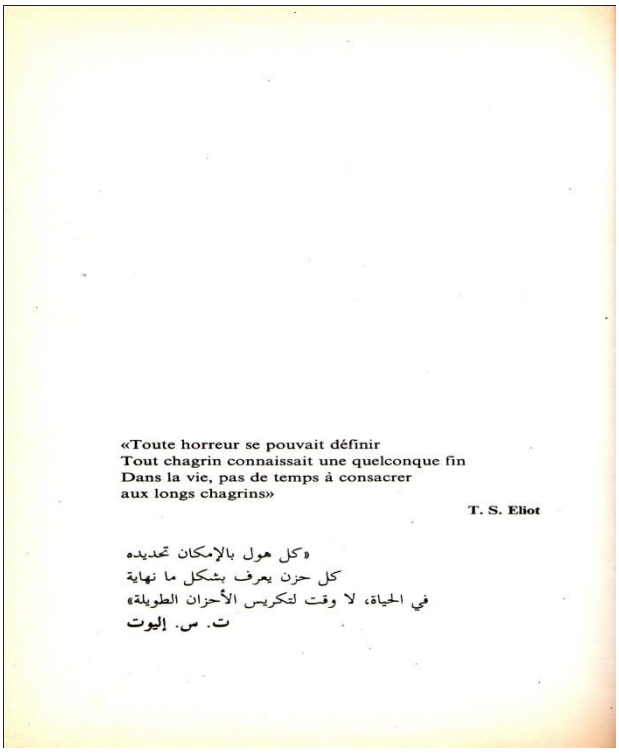
السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بمقصدية المؤلف وهذا ما يمكن أن نصطلح عليه بإستراتيجية البوح والاعتراف، ويمكن اعتبراها الوظيفة التنبيهية المركزية.

فالمقولة الافتتاحية من خلال هذه الإستراتيجية تسعى إلى توجيه القارئ وتهيئته لاستقبال مشروع يكون مجاله متن الكتاب.

وبالتالي فبقدر ما تصير قراءة المقولة الافتتاحية ضرورة لا مناص منها لدخول فضاء النص بقدر ما تتقلص حريّة القارئ في إمكانية تجاوزها إلى المتن مباشرة.

وللمقولة الافتتاحية وظيفة أخرى وهي أن تأتي مؤشر لفهم سياق النص الذي تختزله وتكثّفه في مضمونها فهي تضمن القراءة الجيدة للنص.

وبالعودة إلى عتبة المقولة الافتتاحية لرواية ((تاء الخجل))، نجد أنّ الرّوائية "فضيلة الفاروق" وضعت لروايتها عتبة بارزة تتحدى القراءة، أسفل الصفحة الداخلية الخامسة، فوضعت بطريقة تنطوي على قدر عالٍ من القصدية ولفت الانتباه ونصها كالآتي:


«Toute horreur se pouvait définir
Tout chagrin connaissait une quelconque fin
Dans la vie, pas de temps à consacrer
aux longs chagrins»

T. S. Eliot

«كل هول بالإمكان تحديده
كل حزن يعرف بشكل ما نهاية
في الحياة، لا وقت لتكريس الأحزان الطويلة»
ت. س. إليوت

فالملاحظ على هذه المقولة أنّها تتميز بالقِصر حيث لم تتجاوز ثلاثة أسطر، كُتبت على شكل نص نثري وُقِعت باسم "ت.س.إليوت"، وقد ترجمت عبارته هذه من الانجليزية إلى اللغتين الفرنسية والعربية.

وما يلاحظ على الصفحة التي كُتبت عليها هذه المقولة أنّها غير مرقمة وفي هذا ميزة خاصة من قبيل الانزياح والعدول الذي تمارسه الرّوائية.

وتخرج هذه المقولة من التصريح إلى التلميح، فتوفرت على جملة من التركيبات البنيوية والوحدات الدلالية ذات الصلة بالخطاب الرّوائي في الرّواية، فجاءت في ثلاث وحدات تعبيرية:

الوحدة التعبيرية الأولى:((كل هول بالإمكان تحديه)). فكلمة "هول" تحمل دلالات متعددة توحي إلى الاضطراب والفوضى، واللاإستقرار، واللاأمن والخوف والرّعب، والظلام والاستبداد والظلم.

فمهما تنوعت واختلفت هذه الأهوال ومهما نشرت ظلامها على العالم إلاّ أنّه باستطاعتنا أن نضع لها حدا وضوابط، ولن يتأتى ذلك إلاّ بمواجهتها وتحديدها بحكمة وتعقل.

أمّا الوِحدة التعبيرية الثانية: ((كل حزن يعرف بشكل ما نهاية في الحياة)). وهذا المقطع جاء كنتيجة للمقطع الأول، فمن الأهوال تتولد الأحزان والكآبة، والخوف والرّعب وعدم الرّغبة في الحياة، لكن حياة الإنسان ليست كلها أحزان وآلام، فمهما كَثُرت وطالت يأتي يوم وتتبدد فيه هذه الأحزان وتضمحل، لتحتل مكانها السعادة والبهجة والأمل، فكما يقال لكل بداية نهاية، فبعد الشدة يأتي الفرج.

وفي الوحدة التعبيرية الثالثة:((لا وقت لتكريس الأحزان الطويلة)) خطاب صريح عن النهوض والثورة والتمرد، فلا مزيد من الأحزان، ولا مجال لتجرعها والذوبان فيها.

وللإشارة فإنّ هذه المقولة جاءت قبل المتن الحكائي للرّواية مباشرة، لما لها من صلة وثيقة بالمضمون الجوهري للرّواية، التي صورت الاضطهاد والقمع الممارس على المرأة الجزائرية وما تعانيه من تهميش كبير في المجتمع،فكانت ولا تزال تعيش في دوامة من الأحزان والانتهاك فذاقت العنف بنوعيه المادي والمعنوي.

فالرّوائية"فضيلة الفاروق" استخدمت هذه المقولة لتحيل القارئ إلى فهم السياق الذي تنخرط فيه الرّواية،فكأنّها تبعث له برسالة تحسّسه بالمعاناة الكبيرة للمرأة الجزائرية والذي لا تعرف طعمها سوى امرأة مثلها. وتطمئن النساء بصفة خاصة بأنّ هذا الوضع سينتهي ويوضع له نهاية وحدّ، ولكن لن يتأتى ذلك إلاّ من خلال تحديهنّ ومواجهتهنّ لهذه الأحزان ومحاولة فرض الذات في مختلف المجالات.

ومنه نستنتج أنّ الرّوائية استطاعت أن تقدم للقارئ كيفية قراءته لمتن روايتها، كما وضعت مضامينها نصب عينيه، من خلال هذه العتبة المكثّفة التي لا سبيل لتجاوزها.

وكنتيجة عامة لما تقدم يمكن القول :أنّ العتبات النصية ذات فائدة كبيرة في ضمن التركيب الدلالي للنص الأدبي عامة والرّواية خاصة، فلا يمكن للقارئ تجاوز هذه العتبات بصورة أو الاستغناء عنها، لأنّها البوابات التي تمكنه من الانفتاح على معمارية النّص وفتح مغاليقه.

فبالرغم من أهمية العتبات النصية إلاّ أنّه لا يجب على القارئ أن يُهمل النّص الأصلي ؛لأنّه الأساس الذي تقوم عليه القراءة، كما لا يجب أن تطغى على النص الأصلي بل يجب أن تبقى مجرد نصوص مساعدة له، لتبقى العلاقة بينهما علاقة اتصال دون انفصال.

## 2/ شعرية السرد:

كان المفهوم التقليدي للسرد يعني الوظيفة التي يؤديها السارد ويقوم بها وفق أنظمة لغوية و رمزية.

وقد تطور هذا المفهوم مع الكتابات النثرية الجديدة، مدعوما بطروح النقد الرّوائي الجديد الذي تجاوز ذلك مستفيدا من إنجازات الشكلانيين الرّوس و اجتهادات البنيويين.

ليصبح مفهومه يدل على الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي، و الحكاية هي أولا سلسلة من الأحداث « إنّها المادة الأولية التي نبني منها " السردية" أي أنّها مضمون " الحكي" وموضوعاته(...) السرد، تبعا لهذا التعريف بالحكاية طريقة التشكيل للمادة الأولية».[1]

وهذا الطرح الجديد لمفهوم السرد الذي يختلف عن المفهوم الكلاسيكي، تغيرت أيضا طريقة التعامل مع مكوناته التي تتمثل في فضاء الحكي وزمن الحدث، و اللغة،و الشخصيات.

ويكمن جوهر قضية السرد في «كيف نترجم المعرفة إلى أخبار، أو كيف نحول المعلومات إلى حكي، كيف نحول التجربة الإنسانية الثقافية المرتبطة بالزمان و المكان و الناس و الأحداث؟ إن هذا الإجراء المسمى بالسرد يعمل على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدود اللغة التي نتكلم بها».[2]

تتشكل شعرية السرد في قدرة الكاتب على الإمساك بمادته الحكائية و إخضاعها للتقطيع و الاختبار و إجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح تركيبا فنيا منسجما.

لا تتحقق شعرية السرد من خلال تركيب عناصره بطريقة آلية بل يشترط في هذه الأخيرة أن تتواءم مع بعضها لتشكل تركيبا فنيا يتضمن نظامه و جماليته ومنطقه الخاص.

وهذا ما نسعى إلى كشفه في تحليلنا لرواية "تاء الخجل"، فلا نتوخى تمزيق وحدة الرّواية، بل نسعى إلى كشف تقنياتها الحداثية و عناصرها الفنية الكلية.

## 2-1/بنية الفضاء:

ظهر مصطلح الفضاء في حقول الدراسات الأدبية حديثا، ويعتبر أحد العناصر الفاعلة في النص، فهو الحيز الذي يحتوي عالم الرّواية من زمن، وشخصيات و أحداث، ومكان « فالفضاء الرّوائي يتسع اصطلاحا ليحتوي

---

[1] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، 2003، ط1، ص 07.

[2] عبد الرحمان الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ط3، ص 16.

أشياء متباينة و متعددة لا حصر لها، بدء من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة إلى الكتابة والزمان الأشياء، اللغة، الأحداث التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد و إلى تجسيد عالم الرّواية ».[1]

ليتسع بذلك مفهوم الفضاء في الرّواية و يشمل البيئة الطبيعية و الصناعية و الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الرّوائية كما يشمل الوقت من اليوم « إنّ الفضاء وفق هذا التحديد –شمولي– إنّه يشير إلى المسرح الرّوائي بكامله و المكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الرّوائي».[2]

ومنه يمكن القول أنّ الفضاء أوسع و أشمل من المكان، وهذا الأخير يعتبر مكونا أساسيا له ومندرجا فيه، و بالتالي فالفضاء « عالم دون حدود وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنّه امتداد مفتوح على جميع المتجهات وفي كل الآفاق».[3]

إنّ تحليل الفضاء الرّوائي هو الذي يسمح لنا بالقبض على الدلالة الكلية للعمل بأكمله ولن يتسنى لنا ذلك إلاّ من خلال إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية التي تأتي « على شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصره متعارضة وتعبر عن العلاقات و التواترات التي تحدث عند اتصال الرّوائي أو الشخصيات بأماكن الأحداث».[4]

ومنه يمكن القول أنّ المكان يكتسب أهميته عندما يؤسس مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرّواية الذي يوحي بشيء من الاتساع و اللامحدودية، إلّا أنّه يبقى متصلا بالمكان بحيث يحتاج الأول دائما إلى وجود الثاني.

ومن مظاهر الفضاء في الرّواية نجد:

### 2-1-1/الفضاء كمعادل للمكان: L’espace géographique

يقصد به الفضاء الجغرافي، وهو الحيز المكاني الذي يتحرك فيه أبطال الرّواية وهو الإشارات الجغرافية التي يذكرها الرّوائي في روايته، وهو فضاء حسيّ واقعي مجسد « فالفضاء الجغرافي هو من محددات الحدث... ومن

---

(1) منيف محمد البوريمي، الفضاء، الروائي في الغربة، الأفكار و الدلالة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، 1984، ط1، ص 21.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 63.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، د ط، ص 135.

(4) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، د ط، ص66.

محددات الشخصية اقتصاديا و اجتماعيا و نفسيا ».[1]

ويبقى المكان دائما وعاءً للحدث و الشخصية وإطار لهما و لغيرهما من عناصر القصة أو هو مجرد خلفية واضحة أو باهتة على السواء تتسع لحركة الشخصية و مسار الأحداث، وقد تكون هذه الأماكن خيالية، وقد تحمل أسماء لأماكن حقيقية منتقاة من الواقع، وهذا ما اعتمدت عليه " فضيلة الفاروق" في روايتها " تاء الخجل"، حيث استخدمت أسماء لأماكن حقيقية كقسنطينة و آريس، وحاسي مسعود....الخ

وقد أعطت "فضيلة الفاروق" أهمية للمكان في روايتها، حيث اتخذت مدينة "آريس" و "قسنطينة" خصوصية وأهمية بالغة، نظرا لكون كل من المدينتين ذات دلالة رمزية و إيحائية في هذه الرّواية، لأنّه « في حيز المكان تشدو المرأة المبدعة (...) وتتخذ منه فاعلية الإسقاط وحركته (...) و يغدو التخيل و التذكر و النجوى فضاءً تبحر فيه المرأة إلى الضوء و المدى الرحيب ».[2]

فكلما ذكرت "الأوراس" (عاصمتها آريس) يتبادر إلى الذهن معنى التضحية و الفداء و البطولة، ففي جبال "الأوراس" انطلقت الثورة التحريرية، فهي رمز الكبرياء و الأمجاد و الصمود و الشموخ و العظمة. وقد اختارت الرّوائية "فضيلة الفاروق" هذه المنطقة بالذات لتعبر من خلال روايتها عن التضحية و الفداء التي قدمتها المرأة في سبيل المحافظة على أسرتها و علاقتها الزوجية، فقد ضحت بجسدها و إنسانيتها أمام سلطة الرّجل المستبد الذي استغل كل ما فيها، كما أنّها تعد منطلق تمرد خالدة و ثورتها على عادات العائلة و تقاليدها التي تجعل من النساء قطيعا من الدرجة الثانية، فـ"خالدة" ترفض أن تعامل كامرأة وإنّما تريد أن تعامل ندا للرجل، ويتجلى هذا في قولها: «ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض، و أختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار، كانت تلك أولى بوادر تمردي و مقاومة العائلة.».[3]

فـ"خالدة" تحاول أن تبني شخصية مستقلة تتصف بالعناد و القوة و التحدي، فكانت صامدة صمود جبال "الأوراس"، ولهذا نلاحظ هناك تداخل وتشابك بين هذه الشخصية "خالدة" و المكان "آريس" من خلال التحدي و الصمود و المواجهة.

---

[1] عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، 2005، ط1، ص 74.

[2] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركة السرد الانثوي وتجربة المعنى، ص 245.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 24

كما أن منطقة "آريس" تعتبر الحضن الدافئ للشخصية "خالدة"، فأصبحت تمثل همومها وآلامها و أحزانها و طموحاتها، ففيها فتحت "خالدة" عينيها إلى النور و الحياة وعلى بساتينها وهوائها الجبلي النقي، وفيها تلقت تعليمها، وفيها تذوقت طعم الحب مع "نصر الدين"، وفيها عانت الحرمان و الإهانة من قبل أسرتها، حين حاولت حرمانها من الالتحاق بالجامعة و أرادت لها أن تكون حبيسة الدار، ولهذا أصبحت "آريس" بالنسبة لـ"خالدة" منطقة مزعجة ورجالها متسلطون، وهذا ما أثّر على حياتها وعلى نفسيتها التي أصبحت مليئة بالعقد.

كما حمل هذا المكان بعدا ثقافيا عبّر عن تقاليد وعادات هذه المنطقة الجبلية الريفية.

أمّا مدينة "قسنطينة" فتمثل مصدر الإشعاع العلمي و المعرفي و الفني وهي إحدى المدن الكبرى في الجزائر تتميز بطابعها الجغرافي الخاص، إذ تعتبر مكانا أساسيا لمجرى الأحداث في الرّواية، حيث تتميز بالانفتاح و الحركة و الإقبال على الحياة، وكل شيء فيها ينبض بالحياة و الحركة، مما جعلها تتميز عن باقي الأمكنة في الرّواية، فهي تحتل النصيب الأوفى و الأوفر في الرّواية.

فمدينة "قسنطينة" هي مسرح الفن و الأصالة و البهجة، ومن السهل التفاعل معها، فالإنسان أينما يحل فهو يتفاعل مع المكان تفاعلا إيجابيا أو سلبيا « لأنّ المكان هو قرين الحياة الأساسي، بل هو مادتها (...) وليس للكائن البشري من سبيل إلى ترجمة مزاولة للحياة إلاّ بالانطلاق منه و الارتداد إليه».[1]

فالبطلة خالدة تفاعلت مع "قسنطينة" التي علمتها كيف تتشابك مع كل الأزمنة، وكيف تحلم وكيف تكتب لأنّها « كانت كمنجة، وأمام كمنجة حالمة، لا يمكن سوى أن نحلم، سوى أن نكتب».[2]

فقد استخدمت "قسنطينة" كفضاء تبحر فيه "خالدة" إلى الحب وتسبح في الأحلام و النشوة فانفتحت على « أمكنة شعرية تعيد للذاكرة و المخيلة هندستها، مزاوجة الواقع بالخيال و الزمني بالأبدي».[3]

لكن "قسنطينة" غدت "قسنطينة" أخرى، بعدما انقلبت شوارعها إلى مدارات مغلقة لجولات الموت الذي أخذ يغزوها مع خناجر التطرف و التعصب فأصبحت « تشبه النساء المفخخات بالألم تشبه الجواري والحريم».[4]

---

[1] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة و الدلالة، كلية الآداب منوبة، تونس، 2003، ط1، ص 475

[2] فضيلة الفاروق ،تاء الخجل، ص 13.

[3] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الانثوي وتجربة المعنى، ص 255.

[4] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 13.

وظلت مقبرة كبيرة نتيجة لعنف العشرية السوداء التي بلغت ذروتها خلال فترة التسعينات فتحولت إلى موطن للانتحار و الجنون و الاغتيال، فأصبح « الخطف و الاغتصاب إستراتيجية حربية منذ 1995 وأداة للصراع المسلح بين الجماعات الإسلامية و المجتمع الأعزل».[1]

فهذه الاغتيالات و الاغتصابات أضافت إلى سجن "خالدة" سجنا آخر تبنته أحزانها و أشجانها وهمومها وتسقطه على ذاتها المسجونة، فما إن توهمت "خالدة" أنها خرجت من سجن العائلة حتى دخلت سجن الوطن الذي أصبح محاطا بالقضبان، ولم تعد أسوار المدينة هي التي تهدد طير الحرّية في داخلها للهروب، بل أصبح الوطن كله مثيرا لتلك الرّغبة، حيث الحرّية.

وبذلك تناسبت كل من "آريس" و"قسنطينة" مع الجو النفسي العام للشخصية "خالدة" ومع الشخصيات الأخرى في الرّواية.

وهكذا يمكن القول أنّ "فضيلة فاروق" استطاعت أن تصور قضية الموت و الإرهاب و الاغتصاب من خلال المكان الذي شحنته بالدلالات و الإشارات التي توحي بهذه القضايا، فنجدها أماتت المكان قبل أن تميت شخصياته « وبراعة الكاتب تكمن في أنّه يبرز ذلك الموت من خلال المكان، فهو يميت المكان قبل أن يميت الشخصية التي تسكنه ».[2]

وبالتالي فقد وحدت بين المكان و الشخصيات، فتفاعل كل واحد مع الآخر سواء بسلبية أو بإيجابية

## 1/ أماكن الإقامة في "تاء الخجل":

تعددت أبعاد المكان في الرّواية من أمكنة مغلقة إلى أمكنة مفتوحة.

### 1-1/ أماكن الإقامة الاختيارية (المغلقة):

#### 1-1-1/ البيت العائلي في "أريس":

البيت مكان مغلق، يمثل الكون الأول للإنسان الذي تتحقق فيه الألفة و الترابط بينه وبين الإنسان، وهو المكان الذي يجد فيه الفرد الرّاحة والطمأنينة، والملاذ من تعب وشقاء الحياة، فهو مبعث الرّوح وإقامة علاقة حميمية بينه وبين الشخصيات، وهو الفضاء الذي يلامس الإنسان ذاته في أدق تفاصيلها وحقائقها« فالبيوت

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 61.

[2] أحمد عوين، أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، 2004، (د ط) ص 51.

والمنازل تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات و ذلك لأنّ بيت الإنسان امتداد له».[1]

فلا شيء في البيت يمكن أن تكون له دلالة دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه، فهو الكيان الأول والأخير الذي يلازم الإنسان ذاته، فيأخذ معناه و دلالته الشاملة من صورة الشخصية التي تقطنه من خلال إبراز مدى الانسجام و التنافر الموجود بينهما.

والبيت في رواية "تاء الخجل" بيت عائلي يتميز بالانغلاق ويضيق مجاله رغم اتساعه، وتحديد حرّية سلوك أفراده وفقا للتقاليد الاجتماعية، نظرا لعلاقته بالشخصية التي كانت تعيش فيه وهي شخصية "خالدة"، تلك الشخصية التي عانت من اضطهاد أسرتها لها ، وهي فتاة لا تزال في سن مبكرة بحاجة إلى الرّعاية و العناية. فالبيت في هذه الرّواية قدر محتوم على شخصية "خالدة"، ويتجسد ذلك من خلال رواسب الخوف والحرمان وسلطة رجال العائلة.

« إنّه بيت من طابقين، و ست عشر غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عالٍ تسمى "الحوش"

كنت أشبه البيت بشكل عجيب،

إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل

وأحيط نفسي بسور عالٍ وبكثير من الأشجار ».[2]

لقد أثرت تركيبة البيت في شخصية "خالدة" فكان سرًا من أسرار تركيبتها القوية الصامدة والمتمردة على تقاليده « المليء بالخيبات المغلقة و البريق الزائف ».[3]

فكانت تطمح للمساواة و الخلاص من النمط السائد و الانعتاق للخروج من سجنه، "فخالدة" عندما وصفت البيت فقد وصفت نفسها المنطوية المليئة بالعقد « لأن بيت الإنسان(...) امتداد لنفسه، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان ».[4] لأن هذه الأماكن تتوافق مع الذات الحالمة التي ينفلت منها الشعور بالاطمئنان و اندفاع الرّغبات المكبوتة للتجلي و الظهور « فالكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت، و إذا كان البيت أكثر تعقيدا (...) فإن أحلامنا تكون أكثر تحددا ».[5]

ومن بين الأماكن المتقوقعة داخل البيت نجد الغرفة

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2009، ط2، ص 43.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 19

[4] أحمد عوين ، أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان، ص 46.

[5] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 2006، ط6، ص 39.

تمتاز الغرفة بالانغلاق و المحدودية ، فالمرأة تسكن غرفتها كما تسكن جسدها لأنّها مخبأ أشيائها و حجرتها السّرية « غرفتي أيضا مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار كثيرة الخبايا ،كثيرة المواجع ».[1]

وهكذا استطاعت "فضيلة الفاروق" أن تطابق وتدمج أنماط شخصياتها وبين طبيعة البيت وشكله ونوعية الصلات و العلاقة بين شخصيات هذا البيت فكان كل من فضاء البيت ، وفضاء الغرفة من الأماكن المغلقة التي بقيت جزءا من ذكريات "خالدة" التي ظلت تخط تفاصيلها و خطوطها بكل وضوح و اتساق.

## 1-2 / أماكن الانتقال (المفتوحة) :

### 1-2-1/ الجامعة :

تمثل الجامعة مشعلا ينير طريق السالكين لطلب العلم و المعرفة، و كسب المكانة الجيدة في المجتمع و مسايرة العالم، فبلد جاهل يعني بلد مستعبد، فالجامعة هي الانعتاق من رق العبودية و التبعية، وهي بالنسبة للمرأة تحرر من عبودية الأسرة و تسلط الآباء و الانفتاح المطلق، و الجامعة بوابة لاستقبال أقطاب الطلبة من كل فج عميق و لها تأثير كبير على سلوك الأشخاص، و منه شخصية "خالدة" التي طالما عانت القهر و الاستبداد حتى كادت تمنع من الالتحاق بالجامعة بحجة أن«كل بنات الجامعة يعدن حبالى».[2] ويلحقن العار بأسرهن، ولكن حب والد "خالدة" للعلم كان سلاحا قويا بيدها حتى تلتحق بالجامعة، و هاهي اليوم تتمتع بحريتها كاملة دون قيود تكبل مساعيها، و أصبح هذا المكان باعثا من بواعث تشكل نفسية "خالدة" التي ترجع بذاكرتها الأنثوية إلى حبها و نشوتها مع "نصر الدين" « تخيلتك تضع أصابعك على شفتي تطلب مني قبلة، كدت أقبلك، لولا ضجيج عمارة الآداب ».[3]

فالجامعة إذن مكان يعجّ بالناس و ينبض بالحياة، مكان للتعارف بين الأشخاص و مكان للصحبة و الالتقاء، و المشاركة في بعض الأشياء كالغرفة مثلا و غيرها « استيقظت متأخرة، زميلتي في الغرفة كانت قد غادرت».[4]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 16

[2] المصدر نفسه، ص28.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

[4] المصدر نفسه، ص ص 70، 71.

و هكذا غدت الجامعة مكانا للاتصال و الاحتكاك ، و مكانا لفتح الحوار و تبادل التجارب التي توسع أفق رؤيتهم للأشياء، و تؤهلهم للعمل الوطني بصورته الصحيحة، و هذا ما جعل "خالدة" تنظر لقضايا المجتمع نظرة واقعية فحاولت معالجة قضاياه من خلال العمل كصحفية بدار الصحافة .

## 1-2-2 / المستشفى:

يعدّ المستشفى من الأماكن المفتوحة التي يقصدها النّاس بهدف العلاج . وعيادة المرضى من الأهل والأقارب و حتى الأجانب من الناس .

و قد ورد هذا المكان في رواية "تاء الخجل" ليكشف عن الحالة الصحية و النفسية المزرية التي تعيشها النساء المغتصبات، فدخلت إليه "خالدة " كصحفية لتجس حالتهن و تأخذ أقوالهن بعدما نقلن إلى هذا المكان (المستشفى) من طرف الجيش، لتلقي العلاج الجسدي و النفسي بعدما انهرنّ جسديا و معنويا، حيث تصور لنا الرّوائية ذلك « ثم صارت تصرخ و بدأت تشدّ شعرها، و تمزق ثيابها، و صراخها يعلو».[1]

لقد أثرت هذه المشاهد الكارثية التي رأتها "خالدة" في المستشفى تأثيرا بالغا على نفسيتها و مشاعرها«كانت مشاعري قد حلت عليها العاصفة بمجرد وقوفي أمام غرفة "يمينة"، شدتني جثتها التي تئن».[2]

فكانت معناة تلك النساء من جراء هذه الأفعال المشينة التي لحقت بهن كبيرة فهنّ يعانينّ الحزن و الأسى و«تنتاب الكثيرات من ضحايا الاغتصاب حالات اكتئاب شديدة تشعر معها بالحزن، و بأنّها فقدت معنى وجودها، و أنّها ترغب في الموت وفي وضع حدّ لحياتها».[3]

لقد كان المستشفى في الرّواية مكانا للموت الذي كانت رائحته لا تفارق أرجاء المستشفى، فتوافقت صورة المكان (المستشفى) في الواقع و صورته في الرّواية ، فالكاتبة "فضيلة الفاروق" لم تختر مكان المستشفى اختيارا اعتباطيا، وإنّما اختارته لما له من بعد رمزي يوحي بالوضعية التي تعيشها المرأة المغتصبة حتى وهي تتلقى العلاج لأّن ما فقدته لن يعوضه العلاج أو الأدوية، فوحدهن المغتصبات يدركن معنى انتهاك الجسد و انتهاك الأنا.

---

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل ، ص 45.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

[3] نهى القاطرجي، الاغتصاب، دراسة تاريخية نفسية اجتماعية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت ، 2003 ، ط1 ص353 .

## 1-2-3 /الأحياء و الشوارع :

تعدّ الشوارع و الأحياء أماكن الحياة العامة حيث يختلط فيها الناس، كما تختلط أصواتهم فهناك أصوات الباعة، وأصوات المآذن، وضجيج المارة و السيارات ...إلخ.

وتعتبر الأحياء و الشوارع « أماكن انتقال و مرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات و تشكل مسرحا لغدوها و رواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها ».[1]

إذ تمدنا بمجموعة من الصور و المفاهيم التي تساعدنا في الكشف عن مجموع القيم و الدلالات المتصلة بها.

لهذا ركزت الكاتبة "فضيلة الفاروق" في روايتها على وصف الحياة العامّة، وقد سمت هذه الشوارع بأسماء واقعية موجودة في الجزائر فذكرت( شارع عبّان رمضان، حي السويقة، حي القصبة، ساحة العقيد عميروش كورنيش المرجان ...)

وترسم لنا الساردة في هذا النص ، الفزع الذي يملأ الشوارع كل مساء ، فيخيل إليها أنّ الأضواء ترتجف رعبا، كما تشير إلى انتشار الموتى في كل مكان مما جعل « القبور كالمقاهي يزورها الناس أكثر من مرة في اليوم».[2]

كما تصور لنا الساردة الحدائق التي تكاثر المرض فيها، وأصبحت تعجّ بالشواذ و السكارى و المخدرات «أطفال هنا و هناك تحت أشجار هذه الحديقة الصغيرة يبيعون السجائر ومن تحت الطاولات يبيعون المخدرات ».[3]

ولا يغيب الصوت الديني عن هذه الشوارع، فقد كانت أصوات المآذن تعلو إلى السماء و الناس يرددون " الله اكبر".

فالكاتبة" فضيلة الفاروق" من خلال وصفها لهذه الشوارع التي تمرّ منه "خالدة" كلما كانت تغادر غرفتها باتجاه الجامعة أو دار الصحافة، أو المسرح أو دار النشر، فإنّها تصور لنا بذالك عدّة جوانب من الحياة منها :

---

[1] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص79 .

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص 37 .

[3] المصدر نفسه ، ص 63 .

**الجانب الاجتماعي و السياسي** : إذ نتج عن الخلافات السياسية –خلال فترة التسعينات– عشرية سوداء من خلال انتشار الرّعب و الخوف داخل المجتمع الجزائري، و تدافعت موجات الاغتيالات ، فكثر سفك الدماء و الجنائز و اكتظت الشوارع بها و عرقلت حركة المرور، وازدادت هذه الشوارع وحشية مع تزايد أعداد المتطرفين من الشباب و حتى الأطفال و انتشارهم كالوباء، فأصبحت مهمة ترويج المخدرات حرفتهم، فغدت الشوارع بذلك مدارات مغلقة لجولات الموت .

**الجانب الديني** : إذ يتجه الناس بصورة جماعية للمساجد التي يعلو فيها صوت الآذان بكل حرّية ، ولا يخالفون ما تقوله المآذن.

إلّا أنّ هناك بعض المعتقدات الخاطئة التي تنتشر في المجتمع و خاصة في أوساط النساء، كالتبرك بالأولياء الصالحين , و ممارسة بعض الطقوس التي تؤدي أحيانا إلى الشرك بالله .

وهكذا، نقلت لنا الكاتبة الحياة العامة في مدينة "قسنطينة" بجميع مناحيها (السياسية، الاجتماعية الدينية ...) من خلال انتقال بطلتها "خالدة" على هذه الشوارع و الأحياء، والتي تظل تحمل هويتها الخاصة كفضاء انتقالي.

## 1-2-4/ المطار:

يمثل المطار الوسيط الانتقالي الذي يربط بين البلدان، و يمتاز بالانفتاح المطلق، حيث يعتبر بوابة لاستقبال أقطاب المسافرين من كل مكان، و نجد في المطار رجال أمن و جمارك يتفقدون جوازات السفر، وحقائب هؤلاء المسافرين.

و المطار الذي ورد في الرّواية "تاء الخجل " هو المطار الذي يربط الوطن الجزائر بالخارج المجهول، فتقول "خالدة" عنه « هاهي حقيبتي في انتظاري، حصتي في الوطن (...) هاهو المجهول يصبح بديلا للوطن».[1]

فتصور لنا بعض المسافرين الجزائريين القادمين من مرسيليا « في المطار كان "قدماء مرسيليا" يروحون و يجيئون بـ"شيشانهم التي تعرّف عن انتمائهم القروي"».[2]

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل ، ص94

[2] المصدر نفسه، ص ن.

كما تصور لنا الرّوائية اللامبالاة من طرف العمال في المطار وعدم احترام المسافرين، إلى جانب سوء الخدمات وعدم احترام المواعيد، وهذا حال كل العرب عامة والجزائر خاصة.

هذه حزمة من الأماكن التي اقتصرنا على ذكرها، وغضينا الطرف عن بعضها الآخر وذلك لأهميتها، ولكن هذا لا يعني أن الأماكن التي أعرضنا عن ذكرها لا طائل من ورائها، وإنّما باعتبارها أماكن ثانوية.

وعلى الرغم من اختلاف هذه الأمكنة من حيث الاتساع و الضيق، و الانفتاح و الانغلاق، تبقى ذات علاقة وطيدة ببعضها البعض.

ولمزيد من الإيضاح حول هذه الأمكنة نأتي بجدول تصنيفي لها:

| أماكن الإقامة | | أماكن الانتقال | |
|---|---|---|---|
| أماكن الإقامة الاختيارية | أماكن الإقامة الإجبارية | أماكن انتقال عامة | أماكن انتقال خاصة |
| البيت<br>الغرفة | الجبل | الأحياء و الشوارع<br>المسرح<br>المستشفى<br>المطار | الجامعة<br>دار الصحافة<br>دار النشر |

فما يلاحظ على هذا الجدول، من خلال محاولتنا تصنيف أبرز الأمكنة في الرّواية و الذي استقر على أربع تفرعات ( أماكن الإقامة الاختيارية، أماكن الإقامة الجبرية، أماكن انتقال عامة، أماكن انتقال خاصة)

وتندرج مجموعة هذه الأمكنة تحت فضاء جغرافي عام و فاعل في الرّواية و هو الوطن، باعتباره الأصل تفرعت عنه بقية الأماكن الأخرى ولكل غايته و وظيفته التي وظّف من أجلها.

ولهذا نقول أنّ لهذا العنصر الفعّال دور هام في رواية "تاء الخجل"، لأنّه يشكّل «شبكة من العلاقات والرؤيات و وجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيّد الفضاء الرّوائي الذي ستجري فيه الأحداث».[1] فجاءت الأماكن في هذه الرّواية تشكل نواة حقيقية و أساسية في تحريك أحداثها و تشكيل الفضاء ككل.

## 2-1-2/ الفضاء النصي: L'espace textuel

يقصد بالفضاء النصي؛ ذلك الفضاء الذي تعكسه البنية الخطية في النّص، أو الحيز الذي تشغله الكتابة وتوزيعها على البياض باعتبارها أحرفا طباعية تنتظم وتتوزع على الصفحة بطريقة منتظمة ذات أبعاد دلالية. «(الفضاء النصي) هو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، إنّه فضاء الكتابة الطباعي، ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال».[2]

فالنص بالنسبة للقارئ هو مثير وفق الوقع الذي يحدثه في نفسه، حيث يتزعزع هذا الأخير وفق الشحنات أو المعطيات التي يحملها النص، فالنص هو تنشيط ملكات القارئ.

إنّ محاولتنا إلقاء نظرة في الفضاء النصي في رواية "تاء الخجل" يجعلنا نقدم حوصلة لهذا العمل الأدبي المتناول برمته، خاصة أنّ هذا الفضاء له علاقة بمضمون الرّواية حتى ولو بنسبة قليلة.

فما يلاحظ على الرّواية أنّها كتبت بخط أسود قاتم على بياض الصفحة بحروف طباعية متوسطة الحجم،وموقعه على ورق هش.

ونظام الكتابة في هذه الرّواية يتوزع بين كتابة أفقية، وكتابة عمودية، إضافة إلى اختلاف علامات الترقيم فطريقة اختيار الحروف الطباعية لها إسهام قوي في توجيه المعنى وإنتاج الدلالة داخل الرّواية.

### 1/الكتابة الأفقية:

وهي الكتابة على الصفحة بشكل عادي، تأتي على شكل سطور أفقية قد تطول أحيانا، تتخلل الصفحات من اليمين إلى اليسار« وتعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الرّوائي أو القصصي».[3]

---

[1] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر و الاشهار، الجزائر، 2002، د ط، ص 67.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 72.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 56.

إنّ هذه الخاصية ميزت رواية "تاء الخجل" عندما لجأت الساردة إلى سرد الأحداث، ووصف الأماكن والشخصيات، أين يغيب المشهد الحواري، كما في هذا المثال:

«كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان رجلا مثيرا، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوّقها، كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النشوة».[1]

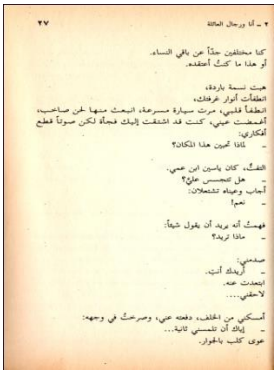
الشكل -1-

ففي هذا المقطع نلاحظ اكتساح الكتابة للصفحة من اليمين إلى اليسار، لأنّها تعبّر عن فراغ داخلي عاشته البطلة "خالدة"، فعُبّر عن هذا الفراغ من خلال هذا النمط من الكتابة لملائمته في تغطية الفراغ الذي يتخلل نفسيتها ،كما «يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات».[2]

كما هيأت هذه الكتابة للساردة بدورها للتعبير عن خلجات نفسها وما يعتلجها، وتكون بذلك قد ملأت الفراغ بداخلها وساهمت في تسلسل السرد في الرّواية، كما فعَّلت القارئ مع النص، وساعدته على تعميق الفهم وتكثيف دلالة النص.

## 2/الكتابة العمودية:

تتشكل الكتابة العمودية باستغلال جزء كبير من الصفحة ويكون ذلك إمّا بموضعتها جهة اليمين، وإمّا على جهة اليسار وإمّا في الوسط، «وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها، وتتفاوت في الطول بين بعضها البعض».[3]



الشكل -1-

(1) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 23.

(2) محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1991، ط 1 ص 104.

(3) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 23.

وقد يمثل هذه الكتابة الحوار السريع في جمل قصيرة أو تضمين أشعار على النمط الحديث، ومثال ذلك: حوار "خالدة" مع "نصر الدين":

«كنت أسألك دائما:

- ماذا ستفعل لو حدث وانفصلنا؟
- لن ننفصل.
- أقول لو.
- أنتِ مجنونة».[1]

نلاحظ أنّ هذه الجمل في هذا المقطع بدت قصيرة، تتوزع على فضاء الصفحة توزعا يحتكم للعبة السواد والبياض،تماما كتوزّع الأسطر الشعرية الحرّة.

فالرّواية لا تقتصر على هذه المشاهد الحوارية فقط بل هناك مشاهد حوارية كثيرة تخللت الرّواية من بدايتها إلى نهايتها ،وقد قدمنا هذا المثال تجنبا للإطالة.

وما يمكن أن نخلص إليه أنّ "فضيلة الفاروق"، وإن ركبت مقاطعها تركيبا يستجيب لمنطق والسرد الرّوائي فإنّها كثيرا ما عدلت عنه، وبنت مقاطعها بناءً يشبه أو يماهي البناء في الشعر المعاصر.

وعلى هذا النحو ساهم بناء الجملة، وبناء المقطع في توليد شعرية الخطاب الرّوائي في رواية "تاء الخجل".

**3/البياض وعلامات الترقيم:**

وهي المساحة التي تشغلها الكتابة، ويكون إعلانا عن نهاية الفصل، أو نهاية فكرة محددة في زمان أو مكان معين ،ويفصل بين الانقطاعات الحديثة والزمنية بإشارات دالة على ذلك، كأن توضع في بياض فاصل ثلاث ختمات (* * *).

«فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت، وعليه فهو علامة طبيعية إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت».[2]

وقد يتخلل هذا البياض الكتابة بين الكلمات والجمل ليدل على أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل النص، حيث «إنّ الفراغ يشير إلى الصمت: فراغ متفاوت في الكتابة بين المقاطع أو الفقرات الشعرية، وفراغ متفاوت في الطول داخل الأسطر، ومسافة متفاوتة في الاتساع من سطر إلى آخر».[3]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 23.

[2] زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، تونس، 2007، ط 1، ص 151.

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشور التعويذات، بيروت، باريس، ط 3، ص 125.

إنّ خاصية البياض ميزت رواية "تاء الخجل" من بدايتها إلى نهايتها، إذ يدل هذا البياض على التردد في الكتابة، وكأن "فضيلة الفاروق" مترددة وعاجزة عن التعبير عمّا ترغب في البوح به، الذي يتردد بين الصوت والصمت، «لأن الكاتب يبني فضاءه المفضل في فضائه الخطي».[1]

فالكاتبة "فضيلة الفاروق" من خلال هذا البياض البعيد تترك الصّمت متكلما، إذ تحسس القارئ بانتمائه للنص، وتترك له المجال واسعا لملء تلك البياضات بأفق توقع خاص به، كما أنّها تريد أن يشاركها إحساسها ويشعر بألمها.

أمّا عن علامات الترقيم فهي تأخذ هندسة البياض غير اللغوية، وقد وظفت في رواية "تاء الخجل" بأشكال مختلفة ومتنوعة، تقوم بنوع من الاستنطاق للنص، أو الإجابة عن أسئلة تؤرق ذهن قارئ النص، فعلامات الترقيم «تعتبر مفضلة لأنّها تمنح صورة النص واتساقه».[2] وهي ضرورة حتمية اقتضاها الانتقال من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتابة. ومن بين علامات الترقيم التي جاءت في رواية "تاء الخجل" نجد:

- **العارضة (–)**: استعملتها الكاتبة لفصل الكلام بين المتحاورين، بعدما استغنت عن ذكر أسمائهم، ولفصل الأرقام عن العناوين.
- **المزدوجان«»**: وقد استعملتها لتميّز بين العبارات المنقولة من الكتابة، ولتبين لنا بعض الألفاظ المترجمة واستخدمتها كذلك لحصر أسماء الأشخاص والأماكن.
- **النقطة(.)**: وقد وظفتها الكاتبة حتى تشير إلى نهاية الجملة المفيدة ونهاية الفكرة.
- **نقاط الحذف(...)**: لجأت الكاتبة إليها لتشير إلى أنّ هناك اختصارا وبترا في طول الجملة، كذلك لتفصل بين جمل المقاطع.
- **الفاصلة(،)**: وقد جاءت مكثّفة في رواية "تاء الخجل" —من بدايتها إلى نهايتها– لتدل على الوقف القصير في الجملة الواحدة، وتوجه المعنى النصي وتعينه لدى المتلقي.
- **علامة الاستفهام(؟)**: لقد لجأت الكاتبة إلى هذه العلامة لعجزها عن إيجاد حلول وتفسيرات عن الحيرة التي تعيشها، لذلك تريد الهروب من النص تاركة الدور للقارئ ليجيب عن هذه الأسئلة التي تلاحقها، كما وظفتها كذلك من أجل تسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي للمتلقي، حيث تكون في صيغة نبرة صوتية إستفهامية غائبة ومسجلة بصريا.
- **علامة التعجب(!)**: فالتعجب يبحث هو الآخر عن التساؤل المستمر، وهي وليدة الحيرة والمفاجأة، وقد وُظِّفت في رواية "تاء الخجل" بصورة مكثفة.

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، ص 104.

[2] المرجع نفسه، ص 110.

وهكذا فقد وظفت "فضيلة الفاروق" في روايتها "تاء الخجل" علامات ترقيم متنوعة وبصورة مكثفة، هدفها في ذلك استنطاق النّص وتوجيه القراءة في إنتاج دلالات ومعاني تعطي للنص إيقاعا شعريا وفنيا.

**4/الهوامش:**

الهامش هو مكان نصي خارج متن الصفحة وفي أسفلها، توضع فيه الملاحظات والتفسيرات من أجل رفع اللبس والغموض عن بعض العبارات، أو من أجل ترجمة بعض الكلمات والجمل الأجنبية التي استشهد بها الكاتب في نصه: «وهذه الظاهرة تدعو القارئ إلى مطالعة النص مرتين، مرة أولى بقراءته الجملة مباشرة، ومرة ثانية عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك».[1]

وقد وردت هذه الهوامش في الرّواية "تاء الخجل"؛ إذ لجأت الكاتبة إلى استخدام الهامش في أسفل الصفحة لتوضح معاني بعض الكلمات التي استعملتها باللغة العامية.

وقد استخدمت الكاتبة الهامش مراعية في ذلك تفاوت ثقافة جمهور القراء، حتى تكون الرّواية في متناول الجميع (الخاصة والعامة)، كما كان ذلك حذرا منها من انتقادات الأخصائيين فعمدت «إلى معالجة النقاط الحساسة في مجال صغير مخصص لذلك».[2]

فهذه التوضيحات والتوجيهات التي توضع في الهامش توجه القارئ إلى الفهم الصحيح والقراءة الجيدة.

وفي بعض الأحيان يتوج الناشر جسم النّص في الصفحة بالعنوان الجاري، وغالبا ما يكون عنوان الرّواية، وهذا ما نجده في رواية "تاء الخجل"، حيث ذُكِرَ العنوان الرئيسي على طول الرّواية، مصاحبا للعناوين الفرعية للفصول والتي تتغير من فصل لآخر.

والهدف من ذلك هو إبقاء القارئ دائما على صلة بالعنوان الرئّيسي للرّواية، حتى يتمكن من فهم دلالته التي تتجلى كلما تقدم في قراءة الرّواية بكل ارتياح.

وبالتالي يمكن القول، أنّه لابد من إحاطة جسم الصفحة بسياج من الكلمات التي تحميه وتفسره وتدافع عنه،كما تكمّل شعريته وجماليته الفنية.

ومما تقدم نستنتج أنّ الفضاء النصي له أهمية كبيرة ومكون أساسي لفضاء الرّواية، ولا يمكن الاستغناء عنه لأنّه يكشف عن بعض المعاني التي تعمَّد الكاتب إخفاءها، والصمت عنها، فيعرِّيها، ويسلمها للقارئ بطريقة جمالية تنشّط أفق توقع القارئ وتجعل النص أكثر تشويقا وإثارة.

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 122.

[2] المرجع نفسه، ص 123.

### 2-1-3/ الفضاء الدلالي:Espace Sémantique

وقد تحدث عنه "جيرار جينيت" فرأى أنّ الفضاء الدلالي يتمثل عادة فيما ندعوه صورة، حيث يقول: «إنّ الصورة، هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تَهَبُ اللغة نفسها له، بل إنَّها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى».[1]

فاللغة سواء في شكلها المحكي أو الخطي تخلق مدلولين: مدلول حقيقي وآخر مجازي يرتبط بالدلالة، وبالتالي فالفضاء الدلالي «يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام».[2]

رأت "فضيلة الفاروق" في مدينة "قسنطينة" الكثير من الأشياء والموجودات، حيث استطاعت أن ترسم عالما خاصا ناتجا عن رؤيتها وأفكارها حول هذا العالم المجهول في الواقع المعيش. وقد نجحت في جعلنا نرى ما رأته عيناها حتى غدت معها «قسنطينة من أجمل القصائد، كانت مدينة على مقاسات القلب».[3]

لقد صارت مدينة "قسنطينة"قصيدة لسحرها وجمالها، وبها أكملت البطلة "خالدة" تعليمها واشتغلت ونسيت العالم من حولها وحتى مشاكل أسرتها «وحدها قسنطينة تنسيني هموم بني مقران».[4] فتلك الجسور الجملية، وأصوات المالوف في الشوارع، وأشجار الصنوبر والمسرح، ودار الإذاعة والتلفزيون، وحفلات الصيف، وسهرات رمضان،كانت وسيلتها لتنقل لنا صورة جديدة عن "قسنطينة"، فقد رسمتها وأعادت خطَّها بلغة ساحرة أخَّاذة نابعة من القلب تهدف إلى البراعة اللغوية توحي بالشعرية في اللغة التي عمدت إليها "فضيلة الفاروق" وكذا هيامها بـ"قسنطينة".

«فالمكان بإمكانه أن يصبح أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنّه يتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري، يحدث قطعية مع مفهومه كديكور بتحوله هذا يصير عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد، وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها».[5]

فيتحول إلى حركة للمشاعر والأحاسيس والحنين ورمز للمحبة والعشق واستمرارية للشعرية «كما لو كان خزّانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس».[6]

---

(1) G.Genette, Figures II, Seuil, 1976, pp 46,47.

نقلا عن:حميد لحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص61.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص62.

(3) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 12.

(4) المصدر نفسه، ص 87.

(5) إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 94.

(6) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 70.

فتجعل الهوّة بين الفضاء الحقيقي والمجازي تتسع وتتسع، فالرّوائي الناجح هو الذي يكذب بصدق، ويتخيَّل ليقول أشياء قد تكون حقيقية تشخصها لغة السرد شعريا، فكشفت "فضيلة الفاروق" عن مظاهر الحياة في "قسنطينة" وتعاملت معها تعاملا شعريا، فتجعل منها امرأة مخادعة تتلذذ بآلام العشاق حينا، وتجعل من المدينة بحرا من الدماء حينا آخر، فأصبحت "قسنطينة" أكثر وجعا وتربصا بأبنائها، وأكثر احتواء للعنف والموت «ولهذا تبدو قسنطينة أكثر بلاغة، فاتنة (...) شاعرة (...)».[1]

فقد جاء وصف "قسنطينة" بأنّها مرآة الذات المتكلمة، وكان همها من هذه الإيحاءات التلميح بذلك التماهي التي استشعرتها بين المرأة —المرأة الحبيبة والمرأة– المدينة.

وقد كانت مدينة "قسنطينة" صالحة لتصوير هذا الواقع لما تحمله من إيجابيات وسلبيات، وبهذا كانت"قسنطينة" بحق البطل الرئيسي في الرّواية، وحظيت بالنصيب الأوفر، فـ"فضيلة الفاروق" صورت لنا "قسنطينة" بكل الصور الجميلة، والألفاظ المعبرة الموحية والتي تبرهن هيامها بها، التي طالما كانت مصدر إلهام الشعراء والأدباء والرّوائيين.

وهذا ما يبرز بوضوح أهمية "قسنطينة" التي برزت كمكون للفضاء في الرّواية حتى كادت أن تكون هي الفضاء، على اعتبار أنّ الأماكن الأخرى بمثابة نقاط عبور لالتقاء الشخصيات وتطور الأحداث.

إنّ « المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرّواية، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل إنّه أحيانا يمكن للراوي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة التعبير عن موقف الأبطال من العالم».[2]

وهكذا يمكن القول أن الكاتبة "فضيلة الفاروق" أفرغت الدوال من مدلولاتها المألوفة وشحنتها بمدلولات جديدة، إذ جعلت من دلالة المكان في رواية "تاء الخجل" وسيلة لطرح الأفكار واللواعج والتأملات في الوجود فأصبحت له علاقة وطيدة بمضمون الرّواية، لأنّ الفضاء المكاني في العمل الرّوائي غالبا ما يأتي حاملا لجميع دلالته الملازمة له، ولا يأتي منفصلا عن دلالته الحضارية المرجعية.

## 2-2/الزمن:

عالجت الدراسات الحديثة موضوع الزمن باستفاضة لماله من أهمية كبيرة، كونه محور وركيزة أساسية في تشكيل بنية النص الرّوائي، إذ يمثل شريانا حقيقيا من شرايين الرّواية، ويُعرّف بأنّه العصر أو المرحلة التي تدور فيها أحداث القصة، أو الرّواية « وهو من هذه الزاوية مدة زمنية محددة لها بداية ونهاية وقعت فيها مجمل أحداث الرّواية».[3]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 68.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 70.

[3] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ص 87.

إنّ بداية موضوع الزمن في النقد الأدبي كانت مع الشكلانيين الرّوس، حيث كانوا من أوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعض تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، فميّزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي عن طريق الزمن « فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أمّا الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل».[1]

فالشكلانيون عالجوا الزمن في السرد بطريقة دقيقة مكنتهم من معرفة وتنظيم عرض الأحداث في العمل الأدبي، وذلك من خلال المتن الحكائي الذي يتم حسب النظام الوقتي والسببي؛ أي عرض الأحداث وفق النظام الطبيعي للزمن (ماضي، حاضر، مستقبل).

أمّا المبنى الحكائي أو زمن الخطاب؛ فهو زمن المفارقات الزمنية ، لا يمكن للأحداث فيه أن تأتي مرتبة وذلك لمقتضيات السرد. وإذا كانت الرّواية التقليدية تهتم بالتعاقب المنطقي للزمن وتوالي الأحداث، فإنّ الدراسات السردية البنيوية مع "رولان بارت" و"تدوروف"، استطاعت استنباط نماذج أخرى للسرد، فهي ترى أنّه ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي لهذه الأحداث في الرّواية.

أمّا « الرواية الحديثة تلجأ إلى تشكيل زمنها من خلال تداخل الأزمنة الداخلية وجدلها، لذلك يسعى الرّوائي إلى ابتداع أساليب لينتقل وهم المزامنة، رغم التعاقب في الوساطة وأن يجد طريقة يعادل بها تأرجح العقل إلى الأمام والخلف في الزمن، مع حركة اللغة إلى الأمام».[2]

فميّزوا بذلك بين نوعين من الزمن: "زمن القصة" و"زمن الخطاب"(زمن السرد)، « إنّ زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي».[3]

فعدم تقيّد زمن السرد بالتتابع المنطقي للأحداث وتسلسلها، وما ينتج عنه من القفز باتجاه الخلف، أو الأمام على محور السرد يشكل لنا ما يسمى الانحراف وهو « مفارقة زمن السرد مع زمن القص».[4]

وهذا ما يراه النقاد البنيويين في الرّواية «عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول إنّ الراوي يولّد مفارقات سردية Anachronies narratives».[5]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 107.

[2] عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 18.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 73.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

[5] المرجع نفسه، ص 74.

وهذه المفارقات أو الانحرافات في النقد الرّوائي تُعَرف على أنّها انحراف مسار الأحداث في الرّواية عن التتابع الطبيعي للزمن، فإمّا أن نعود إلى الوراء لنسترجع أحداثا حصلت في الماضي، وإمّا أن نستبق أحداثا لما هو آت أو متوقع، فيشكل لنا ما يعرف بالاستباق والاسترجاع في أحداث الرّواية.

إنّ محاولتنا الكشف عن البنية الزمنية في رواية "تاء الخجل" جعلنا نقف على تلك الثنائية الممثلة في زمن القصة (الحكاية) وزمن الخطاب (السرد).

والمعروف أنّ الرّوائيين يلجؤون إلى بث إشارات زمنية في نصوصهم تساعد القارئ المتلقي على إعادة ترتيب الأحداث، حتى يتمكن من فهمها، والتواصل معها، ويتحدد زمن القصة في رواية "تاء الخجل" انطلاقا من زمن طفولة "خالدة" انتهاء بسفرها عن الوطن في مرحلة الشباب، وقد جرت حوادث هذه الرّواية بين هذين الحدَّين أو قُلْ، إنّ زمن القصة بدأ بتصوير البطلة "خالدة" لمراحل الصّبا وهو الحدث الثاني، وسفر"خالدة" في مرحلة شبابها وهو الحدث التاسع والأخير، ويمكن أن نحدد الأحداث المفصلية الواردة في الرّواية على النحو الآتي:

**الحدث الثاني**: بلوغ "خالدة" سن الرابعة وبداية مغامراتها العاطفية مع "نصر الدين" في المراحل الدراسية المختلفة ابتداء من مرحلة المتوسط، ثم مرحلة الثانوية (مرحلة البكالوريا) فهناك إشارة زمنية يمكن استنتاجها بأنّ عمر "خالدة" أثناء مرحلة البكالوريا كان في حدود ثمانية عشر سنة.

**الحدث الثالث**: انتقال كل من "خالدة"، "نصر الدين" إلى مرحلة الدراسة الجامعية، فـ"خالدة" سافرت إلى "قسنطينة"، و"نصر الدين" سافر إلى العاصمة وذلك لإتمام دراستهما الجامعية.

**الحدث الرابع**: انفصال العلاقة بين "خالدة" و"نصر الدين" في مرحلة الدراسة الجامعية.

**الحدث الخامس**: انغماس "خالدة" في العمل الإعلامي وانضمامها إلى جريدة الرأي الآخر.

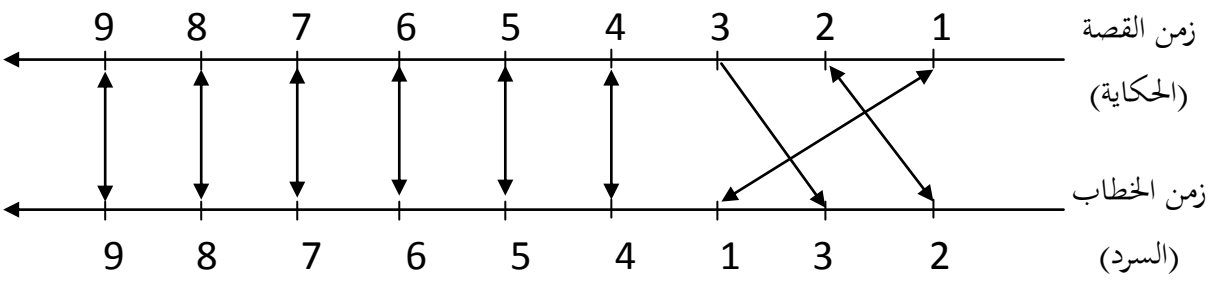
**الحدث السادس**: أحداث الخراب والفوضى في الجزائر وما صاحبه من إراقة دماء الناس الأبرياء وانتهاك الحرمات.

**الحدث السابع**: انتقال "خالدة" الصحفية إلى المستشفى الجامعي للتحرّي عن تجارب الفتيات المغتصبات بعد تحريرهن من طرف الإرهاب، والتقائها بالضحيتين "يمينة" و"راوية"، وكان عمرها يقرب الثلاثين سنة.

**الحدث الثامن**: عودة "خالدة" إلى بيتها في منطقة "آريس"، بعد وفاة كل من "يمينة" و"رزيقة" وجنون "راوية".

**الحدث التاسع**: وهو الأخير كما ذكرنا، ويتمثل في تنقل "خالدة" للمطار ومغادرتها للوطن.

فهذا هو زمن القصة الأخير أو الترتيب الزمني الطبيعي المنطقي لحوادث الرّواية، ولكن الساردة لم تعرض الحوادث على هذا النحو المنطقي، بل عرضتها على نحو مخالف، يدعى زمن الخطاب (السرد) بادئة بالحدث الثاني، فالثالث، فالأول، فالرابع، فالخامس، متقيدة بعد ذلك بالتسلسل الطبيعي المنطقي للحوادث الباقية من السادس إلى التاسع، والمخطط الآتي يوضّح زمن القصة وزمن الخطاب:




إنّ التباين بين زمن القصة وزمن الخطاب يشير إلى أنّ الرّواية اعتمدت المفارقة الزمنية، فلم تتوارد أحداث هذه الرّواية وفق نسق زمني واضح، فالحدث الذي بدأت به وهو الحدث الثاني يثير عددا من الأسئلة: من هي"خالدة"؟ ومن هو "نصر الدين"؟ وما العلاقة بينهما؟

فهذه الأسئلة تثير فضول القارئ المتلقي وتدفعه إلى القراءة بحثا عن إجابات لهذه الأسئلة.

لهذا نرى الرّواية تلجأ هنا إلى تقنية (الاسترجاع)، فتذكر الحدث الثاني الخاص بمغامرة "خالدة" العاطفية مع "نصر الدين"، والحدث الثالث الخاص بانتقالهما إلى الجامعة، ثم تعود مرة ثانية إلى الحدث الأوّل لتوضح أيّام طفولة "خالدة"، وهكذا تبدو تقنية الاسترجاع موظفة لغرض جمالي هو تلبية حاجة التشويق لدى المتلقي التي لم تتحقق كاملة، لأنّ هناك أسئلة بقيت معلقة لتكشف عنها توالي الأحداث في المستقبل، وأخرى أظهرتها العودة إلى الماضي، لأنّ « السرد حتى في أبسط أنواعه لا يكتفي باختيار عدد محدد جدا من عناصر المغامرة التي يرويها، بل يستخدم هيكلا زمنيا معقدا نسبيا يجري التعبير عنه بواسطة الاستباق أو العودة إلى الوراء أو تراكب الأحداث أو التداخل وهكذا».[1]

فهذه الانكسارات التي سجلناها على مستوى الترتيب والانتظام الزماني حدثت بفعل المفارقات الزمنية الكثيرة التي وجدت في فضاء الرّواية، خصوصا إذا ما عرفنا بأنّ الامتداد الزمني للرّواية (الزمن السردي) كان محصورا فيما يقارب الثلاثين سنة، تمّ تغطيته في مئة وثمانية وأربعون صفحة تقريبا، قد استدعى حضور هذه المفارقات – الاسترجاع خاصة– فلجوء الساردة إلى « تضيق الزمن السردي وحصره دفعة واحدة إلى تجاوز هذا الحصر الزمني بالانفتاح على اتجاهات زمنية مكانية ماضية».[2] لا شك أنّها قد لعبت دورا كبيرا في انتقال الأحداث وتعليلها واستجلاء ماضي الشخصيات وإضاءة ملامحها.

---

[1] رولان برونوف وريا ل أوئيليه، تر: نهاد التركلي، عالم الرواية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991، دط، ص 121، نقلا عن: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ط 1، ص 190.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 195.

لقد كان الفضاء الزمني للرّواية "تاء الخجل" فضاء غنيا بالمفارقات الزمنية التي تعددت وتنوعت بتنوع الحاجة إليها واختلاف طرائق اشتغالها داخل الرّواية، مما جعلها أكثر حيوية وقدرة على التشويق.

### 2-2-1/الاسترجاع (الاستذكار):

يعدّ الاسترجاع تقنية سردية تتمثل في إيراد أحداث سابقة للنقطة الزمنية التي بلغها السرد أي العودة بالماضي إلى حدث سابق.

« الاسترجاع: تقنية من تقنيات المفارقة السردية التي يستعين بها السارد لكسر التواتر الآني، بقطعه والنكوص –زمنيا– نحو أحداث ماضية».[1]

كما أنّه أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الرّوائي، وحيلة من حيل الرّوائي للعبث بتسلسل الزمن السردي، عندما يقطع سيرورة زمن السرد الحاضر، ويسترجع الماضي بحيثياته.

إنّ مثل هذه التقنية السردية لايلجأ إليها الراوي اعتباطيا،إنّما يلجأ إليها لوظيفتها التفسيرية التي تسلط الضوء على ما فات من حياة الشخصية، ويتم استدعاء هذه الأحداث الماضية وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة، ووفق ما تتمحور حوله الذات التي تطلق العنان للتأمّل الباطني.

هذا وقد نشأت أنواع مختلفة للاسترجاع:

1- استرجاع خارجي

2- استرجاع داخلي

3- استرجاع مزجي.

وتوظف تقنية الاسترجاع في الرّواية على محورين: محور القصة ومحور الخطاب، اللذين يوظَّف عليهما كل من مدى الاستذكار، وسعة الاستذكار على التوالي، « فإذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام فإنّ سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد».[2]

فمن خلال هذين الوحدتين يتحدد لنا مقدار الاسترجاع.

---

[1] مشتاق عباس معن، حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية، أصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2001، ط 1، ص 39.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 125.

لقد جاء نص "تاء الخجل" محتفيا بالماضي من خلال عودته المستمرة إليه وتوظيفه الدائم لذاكرته وبقائه في حدود استثمار مخزونه الذي كان يكسر حدود الأبعاد الزمنية داخل النص، ناقلا القارئ إلى مدى بعيد أو إلى مدى قريب في لحظة تأملية واحدة.

ومن بين الاسترجاعات التي جاءت في الرّواية نميّز بين نوعين اثنين هما: استرجاعات خارجية، واسترجاعات داخلية.

**1/الاسترجاعات الخارجية:**

وهي استعادة الوقائع الماضية التي كان حدوثها قبل المحكي الأول، وهي بذلك تكون خارج الحقل الزمني الأحداث السردية، حيث يستدعيها الراوي أثناء السرد لتوسع فضاءاته الزمنية: « فكلما ضاق الزمن الرّوائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر».[1]

ففي هذه الرّواية وسعت الساردة فضاءاتها الزمنية ومساحاتها الكتابية عن طريق الاسترجاعات الخارجية البعيدة المدى، فقد فتحت لنا"خالدة" إحدى أهم المراحل التي تجتازها المرأة في حياتها التي تعرف فيها طعم الظلم والحرمان والتربية على الخضوع والجبن:

« منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... من الإرهاب كل شيء عني كان تاءً للخجل».[2]

فهكذا تبدأ "خالدة" في الكشف عن جوانب من حياتها التي لا تختلف عن حياة باقي النساء في العالم عبر أزمنة مختلفة، بدء من تلك اللحظة التي اكتشفت فيها الفرق بين المرأة والرّجل في مرحلة الطفولة « كثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة».[3]

فبالرغم من أنّ مدى هذا الاسترجاع غير محدد بشكل واضح، إلاّ أنّ سعته على صفات الرّواية قد امتدت إلى ما يقارب الصفحة ونصف الصفحة.

ولنفس المرحلة تعود بنا "خالدة "مرة أخرى لترصد لنا اكتشافاتها الأولى «وأنا طفلة سمعت العمة كلثوم تهمس للعمة تونس أنّي "خفيفة"، ولهذا سأجد متاعب مع رجال العائلة».[4]

---

[1] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ط 1، ص 40.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 12.

[4] المصدر نفسه، ص 15.

فمدى هذا الاسترجاع يعود بنا إلى نقطة غير محددة من الماضي والتي كانت فيها الرّاوية طفلة وتمتدّ سعتها على طول صفحتين تقريبا.

ومرّة أخرى تعود بنا "خالدة" إلى نفس المرحلة إلى تلك الأيام التي عادت فيها من المدرسة ولم تجد فيها أمها واكتشفت أنّ والدها قد تزوج بامرأة أخرى «منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي (...) وفيما بعد عرفت أنّه تزوج».[1]

فمن خلال عودة الرّاوية إلى مرحلة الطفولة، نستنتج أهمية هذه الأخيرة في حياة "خالدة"، كونها مرحلة اكتشاف بالنسبة لها، هذه الاكتشافات التي أسهمت بشكل أو بآخر في تركيب شخصيتها وبناء رؤيتها لذاتها وللآخرين من حولها، وبلورة أفكارها ومشاعرها في الفترات اللاحقة كونها تمثل «مرحلة زمنية بارزة في حياة الشخصيات».[2]

لقد استطاعت الساردة "خالدة" ومن ورائها الرّوائية أن يدخِلا هذه الاسترجاعات بطريقة تلاحمية جعلتها تنسجم بسياق الحكي، رغم خروجها عن حدوده وترتبط ببنية الزمن السردي دون أن تحدث خللا في البنية الزمنية للحكاية.

### 2/الاسترجاع الداخلي:

يختص هذا النوع باسترجاع أحداث ماضية حقلها الزمن متضمن في فضاء الحقل الزمني للمحكي الأول.

فشخصية "خالدة" تقوم باستدعاء ذكريات الماضي سواء كان هذا في الماضي خارج إطار زمن الحاضر السردي أو في محيطه، وإذا كانت " خالدة" تسترجع الماضي الخارجي المتمثل في مرحلة الطفولة فإنّها تستعيد كذلك الماضي الداخلي، لأنّها شخصية تعيش على الذكرى، ولا تملك في هذا الحاضر سوى اللحظة الزمنية التي تمر وتصبح ماضيا، تجتره دائما إمّا ليسعدها ،كما في ارتدادها إلى سنوات المراهقة في مرحلة المتوسط والثانوية وعلاقتها بـ"نصر الدين"، حين بدأ الحاضر السردي مع بداية هذه المرحلة

«وأنا على شرفة الرابعة عشر، حين دغدغت مشاعري بنقائك (...) عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمان الباكر (...) أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا».[3]

---

[1] فضيلة الفاروق،تاء الخجل، ص 20.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية ،ص 195.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 20.

لقد قام هذا الاسترجاع بوظيفة مهمة، تمثلت في إنارة نوع العلاقة التي تربط بين "خالدة" و"نصر الدين" وهي علاقة حب. وهذا الاستذكار مداه صفحة واحدة.

وإمّا ليحزنها فقد استرجعت "خالدة" حادثة افتراقها عن "نصر الدين" وانتهاء العلاقة بينهما من طرفها هي «كنت ترغب في شراء هدية فاخرة لي، تليق بيوم مولدي، وقد فاجأتك بما لم تتوقعه: أهديتك انفصالا».[1]

لقد كان لحضور هذه الاسترجاعات أثر بالغ في رواية "تاء الخجل" إذ عملت على إثراء مساحة النص، من خلال الشروخ والانكسارات التي أحدثتها الذاكرة المعبأة بطاقة إيحابية عالية.

**2-2-2/الاستباق(الاستشراف):**

يعدّ الاستباق تقنية أخرى من تقنيات المفارقة السردية التي تقوم على الإخبار القبلي أو القفز إلى الأمام أو توقع ما سيأتي ، وتجاوز حاضر الحكاية إلى مستقبلها فهو «كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها (...) أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرّواية».[2]

فالاستشراف بمثابة التكهن والتنبؤ لما سيحصل من أحداث ووقائع في الرّواية، فتجعل القارئ في حالة ترقب وانتظار لما سيأتي فيها.

وعلى المستوى الوظيفي تعمل الاستشرافات بمثابة تمهيد، وتوطئة لما سيأتي لأحداث رئيسية ومهمة لاحقة،فتخلق لدى القارئ أفق انتظار وتوقع بمستقبل الشخصية، التي تعلن عن حدث ما، أو إشارة صريحة لما سيأتي، أو قد تأتي على شكل إعلان «عندما يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق».[3] فالراوي هنا يخبر القارئ عن الأحداث التي سيشهدها في الرّواية في وقت لاحق، وبالتالي يثير فيه نوعا من التحفيز لإتمام قراءة الرّواية، ومنه يمكن القول أنّ الاستشراف تقنية جمالية يلجأ إليها الراوي عن سبق لتحقيق مشاركة القارئ في بناء النص.

إذا كان الاسترجاع في رواية "تاء الخجل" قد سجل حضوره فإنّ الأمر ليس كذلك مع الاستباق، الذي لم تحتف به على الرغم من كونها جاءت بضمير المتكلم الذي يسمح بتوارد هذا الأخير على اعتبار أنّ الذات الرّوائية

---

[1] فضيلة الفاروق،تاء الخجل، ص 14.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[3] المرجع نفسه، ص 137.

على علم مسبق بالأحداث التي ستقع وبالنهايات التي ستفضي إليها هذه الأخيرة، مما يسهل عليها عملية بثها كومضات داخل الرّواية يسترشد بها القارئ لرسم نهاية متوقعة قد يتنبأ بها قبل نهاية أحداث الرّواية.

وفيما يلي سنحاول أن نقدم هذه الاستباقات حسب كل نوع منهما كما ذكرنا سابقا.

**1- استباق تمهيدي:**

لجأت الروائية إلى توظيف هذا النوع من السرد لغرض التقديم لأحداث ستقع، مما جعل الشخصيات تتنبأ بحدوث بعض الوقائع قبل زمن حدوثها نظرا للمقدمات التي سبقتها.

«وأنا طفلة سمعت العمة كلثوم تهمس للعمة تونس أني "خفيفة" ولهذا سأجد متاعب مع رجال العائلة».[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع السردي استباقا ناتجا عن التوقعات واستدعاءات لأحداث قبل حدوثها وهي نوع من المتاعب التي ستجدها "خالدة" لاحقا مع رجال العائلة، فجعلنا هذا الاستباق نتشوق إلى تفاصيل أخرى لتفك لنا شفرة هذه الأحجية وتقدم بعض تفاصيلها، ويبرز ذلك من خلال قولها:

«دخل العم بوبكر على والدي غاضبا (...) وقال له:

كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار».[2]

لقد مهد هذا الاستباق لأولى بوادر تمرّد"خالدة" من خلال سفرها إلى "قسنطينة" والتحاقها بالجامعة لإكمال دراستها، رغم محاولات عمها بوبكر من منعها تمسكا منه بالأعراف، مما جعلها ترفع شعارالتمرّد والتحدي وعدم الرضوخ، أمام تقاليد المجتمع، ويبرز ذلك من خلال قولها: «سيكسرك رجال العائلة، سأرى من سينكسر أنا أم هم».[3]

ينفجر السؤال دون إجابة عليه، ويظل معلقا أمام القارئ يومئ بشيء ما سوف يحدث «فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه».[4] ولذلك فإنّ تمرّد "خالدة" على ما أفرزه وعي الرّجل من قيود كبلت حرّية المرأة يعدّ استباقا تمهيديا لحدث أساسي في الرّواية وهو كسر "خالدة" لتقاليد العائلة والمجتمع.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 133.

وإذا انتقلنا إلى استباق زمني آخر سيظهر لنا حدثا رئيسيا جاء في نهاية السرد وهو ترك "خالدة" للوطن وسفرها نحو المستقبل المجهول، ومن يمعن النظر في النص يجد إشارات وأحداث استباقية مهدت لوقوع حادث الهروب من الوطن، وأول هذه الإشارات الاستباقية التمهيدية قولها: «إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرّية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة».[1]

تعد رؤية "خالدة" نواة استباقية أولى، مهدت للقارئ لانتظار ما سيقع في المستقبل، فيتعلق انتباهه ويرتبط بها، ولذلك فإنّ انتظار القارئ، ولهفته تزداد كلما تقدم زمن الرّواية.

وفي حالة التوقع والخوف من الآتي، تعيش "خالدة" توترا وقلقا يعدّ استباقا تمهيديا وتوطئة للحدث المتمثل في وفاة "يمينة":

«شعرت أنّ الموت يركض نحوها مستعجلا (...) وقد أردت أن أبعد فكرته عني، لكنه اقترب كثيرا. كانت يداها قد ماتتا».[2]

بالفعل حصل ما أحسّت به "خالدة" وماتت "يمينة"، وبذلك يأتي قرار "خالدة" بعدها بالرحيل، فكان حدث وفاة "يمينة" الإشارة الأخيرة لرحيل "خالدة" بعيدا نحو المستقبل المجهول، بعيدا عن"أريس"، عن "قسنطينة" بل عن الوطن كله، «ها هي حقيبتي في انتظاري، حصتي في الوطن (...) ها هو المجهول يصبح بديلا للوطن».[3]

ومنه نستنتج أنّ الرّوائية لجأت إلى تقنية الاستباق التمهيدي حتى تحمل القارئ على توقع حادث ما أو التكّهن بمستقبل الشخصيات، وبالتالي التفاعل مع أحداث الرّواية ومعايشتها.

### 2- الاستباق كإعلان:

إذا كان الاستباق التمهيدي في رواية "تاء الخجل" مهّد للحدث بطريقة ضمنية، فإنّ الاستباق الإعلاني يخبر بصراحة في أحداث أو إشارات أولية عمّا سيأتي فيما بعد بصورة تفصيلية.

استهلّت"فضيلة الفاروق" النص باستباق زمني تعلن فيه عن مصير العلاقة الغرامية التي جمعتها بـ "نصر الدين" والتي انتهت بالانفصال.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص 65.

[3] المصدر نفسه، ص 94.

«كنت ترغب في شراء هدية فاخرة لي، تليق بيوم مولدي، وقد فاجأتك بما لم تتوقعه: أهديتك انفصالا».[1]

لقد جرى في هذا المقطع الإعلان عن الانفصال بين "خالدة" ونصر الدين" في الصفحات الأولى من الرّواية (ص: 14)، فكان استباق إعلاني لانتهاء العلاقة لتنتقل بعد ذلك إلى استرجاع جذور هذه العلاقة وأيامها «تجاورنا على كرسي من حجر التحمت كتفانا لطرد البرد، وتشابكت أصابعنا لتكرر مرة أخرى تلك الحكاية».[2]

فرغم العلاقة القوية التي جمعت بينهما، إلاّ أنّها تفككت روابطها، فتكون "خالدة" بذلك أكملت دائرة الزمن في هذا الاستباق لتؤكد حدوث الانفصال فعلا: «ها هي سنتي الثانية عشر بدونك».[3]

لقد أسهم الاستباق الإعلاني في الرّواية في خلق ذلك الجو المشحون بالاحتمالات التي كانت تضعنا بين أحضان الشك قبل أن تسلمنا في نهاية المطاف إلى أدرع اليقين، قاطعة بنا مسافة قد تطول أو تقصر بحسب طبيعة النّفس الذي يقدم به النص.

### 2-2-3/الإيقاع الزمني:

إنّ معالجة الإيقاع الزمني للسرد يكون بالتركيز على الوتيرة في مظهريها الأساسين:

- تسريع الزمن: الذي يشمل على تقنيتي الخلاصة والحذف.
- تعطيل الزمن: الذي يشتمل على تقنيتي المشهد والوقفة.

### 2-2-3-1/تسريع الزمن:

#### 1- الخلاصة: Sommaire

وتسمى أيضا التلخيص أو المجمل، وهي تنتج عن حكي موجز ومختصر يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية (زخ < زح)، فتعمد على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرض لتفاصيلها.

ويلجأ إليها الراوي لأنّها «تختص بربط أجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض، وتعمل على تحصين السرد الرّوائي ضد التفكك والانقطاع».[4]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 70.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 150.

لقد كان للخلاصة حضور لا يمكن تجاهله في تنويع الزمن داخل خطاب رواية "تاء الخجل"، ولعلّ أهمّ ما يميز هذه التقنية في الرّواية هو مجيء هذه الأخيرة في قالب استرجاعي قامت فيه بتغطية وتلخيص أحداث وفترات زمنية ماضية التي لم يكن بالوسع تغطيتها دون تلخيصها.

ونمثل لذلك بهذه الخلاصة الاسترجاعية التي حاولت من خلالها الساردة أن تقدم ما حدث خلال اثنا عشر سنة من الفراق بينها وبين "نصر الدين" «وها هي سنتي الثانية عشر بدونك، وها هو القمر الشتائي تدثره الغيوم، لم يعد يضيء جنتنا الصغيرة التي لعبنا فيها دور آدم وحواء».[1]

لقد لخصت "خالدة" ما حدث خلال اثنا عشر سنة في صفحتين.

وفي نفس السياق تكرر "خالدة" فعل التلخيص لفترة زمنية أُفلتت من قيود التحديد، فجاءت مطلقة تقدم فيها طبيعة مشاعرها المضطربة والمتغيرة في كل حين.

«وأنا في تلك السن الباكرة أواجه حبك الجارف بتناقضاتي ومشاعري المتقلبة، ولم أتغير إلى يومنا هذا ما زلت أحبك على طريقة البحر».[2]

لقد قامت "خالدة" بتلخيص هذه الفترة الغير محددة بزمن من حياتها في ثلاثة سطور، كما لخّصت مشاعرها المضطربة وحبّها المتناقض بكلمة واحدة: «أحبك على طريقة البحر»، فكلمة "البحر" اختصرت كل مواصفات مشاعرها، فالساردة لجأت إلى «الخلاصة حين أصبح السلوك عادة ولم تبق فائدة من تكرار الحوادث المتماثلة».[3]

لقد تحولت هذه الخلاصات في الرّواية إلى ما يشبه «البوصلة التي تخبر المتلقي بما حصل من أحداث تهم ماضي أو حاضر الحكاية».[4] التي تعرض أمامه، فجاءت على شكل ومضات وإشارات سريعة جعلت القارئ يلهث وراء النص، كما أضفت على الرّواية لمسة إيقاعية خاصة تميّزت بها المرأة /الأنثى في كتاباتها.

## 2/ الحذف: L'ellipse

ويسمى كذلك القفز والقطع والإسقاط وهو جعل زمن السرد أصغر من زمن الحكي، وذلك بحذف سنوات أو أشهر من عمر الأحداث مكتفيا بإخبارنا أنّ سنوات أو شهور قد مرت من عمر الشخصيات دون تفصيل في ذلك، من أجل الاقتصاد في السرد، وتفعيل دور القارئ في الفجوات والثغرات.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 70.

[2] المصدر نفسه، ص ص22، 23.

[3] سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، دط،، ص 115.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص140.

وقد يكون هذا الحذف ضمنيا غير مصرح به، يستدل عليه من خلال ثغرة في التسلسل الزمني.

وقد يكون صريحا معلنا يذكره الرّاوي ويعلن عن الفترة الزمنية المحذوفة، كما قد يكون حذف افتراضي يستدل عليه من خلال البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول أو بنقاط الحذف.

لقد كان للحذف بعض الحضور في الرّواية "تاء الخجل" شأنه في ذلك شأن الخلاصة، إذ غلب عليه الحذف الصريح الذي جاء معلنا عن نفسه بإشارات تحيلنا عليه مباشرة، مثل ما جاء في أمثلة كثيرة، لنكتفي بهذا المثال: «بعد أسبوع اتصل بي في المكتب، قال لي إن مخطوطي جميل ويستحق النشر».[1]

ف"خالدة" وبعد تركها لمخطوطها عند ناشر، تنتقل مباشرة إلى حديثها عن الاتصال الذي تلقته من طرف الناشر بعد أسبوع من زيارتها له، متجاوزة بذلك ما يكون قد وقع في هذا الأسبوع من أحداث، وكأنّها استعجلت على إخبارنا بأنّ مخطوطها يستحق النشر.

ولم تكن مساحة "تاء الخجل" حكرا فقط على الحذف الصريح، وهذا ما يؤكده تواجد الحذف الضمني الذي نتعرف عليه: «باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني».[2] ونسوق عنه المثال التالي في قول الساردة: «منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنّه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب أطفالا ذكورا».[3]

ولعل في قولها "لم نعد نرى والدي "إلاّ مرة أو مرتين في الأسبوع إعلان واضح عن وجود ثغرة في تسلسل الأحداث، تؤكدها لفظة "فيما بعد" التي أمكنها أن تعلن عن وجود سبب لغياب والدها عن البيت،وهو زواجه من امرأة أخرى، فعمل هذا الحذف على تسريع وتيرة الأحداث بطريقة خفية وضمنية لا تعتمد على صيغ وإشارات لفظية تدل عليه.

وغير بعيد عن الحذف الضمني نجد نوع آخر قد فرض حضوره في الرّواية، وهو الحذف الافتراضي، كما في قول الرّوائية: «كانت موضة جبهة الإنقاذ صرعة، تغيير ...

... ولهذا تنام يمينة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التغيير!».[4]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 84.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 162.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 20.

[4] المصدر نفسه، ص 52.

فنسجل على مستوى هذا المثال حذف افتراضي لتلك التغيرات التي أحدثتها جبهة الإنقاذ، وقد دلّ على هذا الحذف وجود البياض المتمثل في نقاط الحذف.

وبذلك يمكننا القول أنّ الحذف سواء كان صريحا أو ضمنيا أو حتى افتراضيا، فهو يحقق في الرّواية مظهر السرعة والمصفاة في عرض الوقائع والأحداث والشخصيات، فكان الحذف في هذه الرّواية بمثابة رسالة تدعو القارئ إلى اقتحام البنية النصية بفكره ورصيده المعرفي، وهذه الحالة لا يحققها إلاّ نص نسوي متميز كنص "تاء الخجل".

### 2-2-3-2/تعطيل الزمن:

### 1/ الوقفة : Pause

إنّ الوصف ميزة أساسية في الرّواية فلا رواية دون وصف، وذلك لما يقدمه للقارئ من تزويد بالمعلومات عن الأماكن والشخصيات، وما يعكسه ذلك من جمالية على الرّواية، وتأثير على المتلقي، فالوصف يقتضي عادة تبطئ في السيرورة الزمنية وأحيانا التوقف والانقطاع وهذا ما يشكل الوقفة أو الاستراحة في مسار السرد.

تلجأ "فضيلة الفاروق" في روايتها "تاء الخجل" إلى توظيف تقنية الوصف بصورة تستدعي الانتباه تعمل على إبطاء زمن السرد من خلال رسم الشخصيات وتجسيد المكان والزمان، فيتوقف السرد عندما تصف "خالدة" شخصية الناشر وتكشف عن ملامحه:

«سألته ورحت أتأمل فوضى ملامحه، شعره الجعدي الكثيف ذو النصف المبيض تقريبا، عينه الأصغر من الأخرى، ذقنه المزدوجة، شفتاه الزرقاوان من كثرة التدخين، أظافره غير النظيفة، خنصره ذات الظفر الطويل،كان يمكن أن يكون أي شيء إلاّ ناشرا، رغم بذلته المستوردة والأنيقة».[1]

فقد عمل هذا الوصف على بلورة شخصية الناشر وتشخيصها أمامنا من خلال رسم التفاصيل الصغيرة بها فكأن الناشر أمامنا نتصفح وجهه خلال هذه الوقفة. فاستطاعت الرّوائية أن تشكل لنا صورته وترسخها في أذهاننا بشكل جذّاب ومغري، ذلك لأنّ «لغة الوصف تجسد المكان وتصف الزمان وترسم الشخصيات وتستبطن دواخلها».[2]

ومنه نخلص إلى أنّ المقاطع الوصفية لعبت دورا كبيرا في إبطاء زمن السرد وتشكيل الوقفات الوصفية التي عبّرت لنا عن الحالة الفكرية والشعورية للشخصيات وتفاعلها مع المكان بكل جزئياته.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 82.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 251.

## 2/المشهد: Scénce

المشهد وحدة سردية رئيسية مهمة في السرد الحكائي، وهو يعرض الأحداث الرئيسية المشكلة للعمود الفقري للنص، ويأتي غالبا على هيئة حوار يتخذ شكلين؛ حوار داخلي (مونولوج) ،وحوار خارجي.

و «هو بؤرة الأحداث الهامّة في النص، يجعل القارئ يشاهد القصة وكأنّها مسرح الشخصيات، كما أنّه يمنح القارئ المشاركة الجادة في العمل».[1] إنّ الحوار يعمل على كسر رتابة السرد فيوجد توافق بين زمن السرد وزمن القص.

لقد لعب الحوار في رواية "تاء الخجل" دورا أساسيا، وانتشرت على مساحات واسعة من مساحة النص ولعلّ أبرز المشاهد التي فرضت سلطة حضورها في الرّواية، المشاهد الحوارية التي جمعت بين "خالدة "و"يمينة". فكان لهذه المشاهد القابعة في صلب النص دور كبير في بناء شخصية كل من "خالدة" و"يمينة"، كما أعلنت عن دخول شخصيات جديدة كـ"رزيقة" ،و"راوية"، والممرضة "صليحة"... إلخ. ورسم جوانب هذه الشخصيات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسة فتكشف لنا بذلك في جوانب من ماضيها، وقد اتسعت المساحة النصية لهذه المشاهد على ما يقرب أربعة عشرة صفحة، ونمثل لذلك بهذا المقتطف الذي اقتطعناه من اللقاء الثاني والثالث بين "خالدة "و"يمينة"، لأنّه تعذر علينا نقلها كلها لطولها واستحالة اقتطاعها من المشهد، كونه إذا اقتطع منه سيتعذر رصد الملاحظات المقدمة:

«في الثانية والنصف بعد الظهر كنت أمام يمينة (...)

ابتسمت لي:

- ظننتك لن تأتي.

قلت لها باللهجة المصرية:

- يا لهوي بالي ودي تيجي.
- سأعصر لك البرتقال (...) وسأترك لك العصّارة إذا أردت مزيدا من العصير.

نادي على "صليحة" الممرضة(...)

- وهل تعرفني؟

[1] باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص 93.

- حدثتها عنك وأنا في طريقي إليك».[1]

«اشتقت لأخي "بوحا".

عادة أحضّر له "مفاس" بدون حر، فيقطف لي الكثير من الخزامى كهدية لي.

- لديك إخوة غيره؟
- أختي "حدة" متزوجة ولها خمسة أطفال، أخي علي في الجيش، كان سيتزوج في الصيف المقبل، لكن عروسه خطفت (...)».[2]

فمن خلال هذه الاستطرادات والاسترجاعات التي تنظر دائما باتجاه الماضي تتضخم القصة على المساحة النصية في حين يبقى الزمن ثابتا.

ومنه نستنتج أنّ كل من الوقفة والمشهد كان حضورهما مكثفا داخل النص "تاء الخجل"، إذ عملا على تمديد مساحة النص الرّوائي وعرقلة وتيرة تدفق الزمني الحكائي فساهما بشكل متكامل في تجسيد هذا الإبطاء وتحقيقه في جميع مراحل الرّواية .

وبعد الفراغ من دراسة الزمن في رواية "تاء الخجل"، يمكن القول أنّ "فضيلة الفاروق" اعتمدت عليه لتشكيل رؤيتها الفكرية والجمالية باعتباره محورا أساسيا في تشكيل بنية النص الرّوائي وتجسيد أبعاده التاريخية والاجتماعية والنفسية، فعملت على تحريكه وفق طريقة خاصة خدمت النص بنائيا، كما خدمته دلاليا باشتغالها على الزمن كقيمة وبنية تشكيلية تخضع في تكوينها الشكلي لعدة تقنيات فنية ساهمت في إبراز إيقاعه الجمالي والفني في الرّواية النسوية الجزائرية.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص ص 64، 65.

[2] المصدر نفسه، ص 75.

## 2-3/ الشخصية: Le Personnage

لقد كان للشخصية الرّوائية وجود لغوي متعدد المستويات، واحتلت مكانا هامّا في الفن الرّوائي، حيث أثبتت استقلالها عن الحدث الذي أصبح مرتبطا بها ،فأصبحت بمثابة العمود الفقري للسرد.

الشخصية الرّوائية ليس لها وجود واقعي بل هي مفهوم تخيلي تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرّواية، لأنّ الشخصية عماد الرّواية من خلال تحركاتها في الأمكنة و أحداثها و صراعاتها، فهي تثير في القارئ عنصر التشويق وهي التي تتسبب في تأزم الأحداث في الرّواية «لا نبالغ إن اعتبرنا الشخصية أهمّ عنصر في البنية الرّوائية، لأنّها شبكة تمتد عبر الفضاء الرّوائي لترتبط الأشياء ببعضها البعض».[1]

إنّ الشخصية الرّوائية من خلق الرّوائي إذ يبدع في عمله الأدبي شخصيات خيالية «تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته و تصوراته و إيديولوجيته: أي فلسفته في الحياة».[2]وهي حسب "بارت "« نتاج عمل تأليفي»[3]؛أي كائن حي بالمعنى الفنّي لكنه بلا أحشاء و« يضاف إلى هذا كله أنّ هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، أي أنّ حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي».[4]

فالشخصية الحكائية وحدة دلالية قائمة بذاتها ، وهي مجموعة من الإشارات التي يمكن أن تكون سمة فالشخصية تكون بمثابة دال من حيث الاسم الذي تتخذه «ويجعلها معروفة وفردية، يرد الاسم للشخصية مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يميز اللقب في تحديدات التراث الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات».[5]

لدى يعدّ الاسم عنصرا أساسيا في تحديد ماهية الشخصية ويعطيها الدلالة المعنوية التي تميزها عن باقي الشخصيات، كما يضع الرّوائي فيها ملامح تجمع بين الواقع و الخيال لتكون أكثر إقناعا للقارئ.

إنّ النص الرّوائي يتكون من مستويات متعددة، ومن شبكة من العلاقات تحدد مكونات العمل الرّوائي،والشخصية تتحدد قيمتها من خلال موقعها في النص ومن خلال علاقاتها مع الشخصيات الأخرى باعتبارها بنية فاعلة ومتحركة، فالشخصية التي يرسمها الرّوائي ممثلة لعصر من العصور أو لطبقة من الطبقات أو لفئة معينة.

---

[1] صالح إبراهيم، الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ص 120

[2] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد، ص 76.

[3] حميد لحمداني ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 50.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

[5] عالية محمود صالح البناء السردي في روايات إلياس خوري ، ص 124.

و يمكن تقسيم الشخصية الرّوائية بحسب الدور الذي تقوم به في السرد إلى قسمين: «شخصية رئيسية ( أو محورية )، وإما شخصية ثانوية أي بوظيفة مرحلية».[1]

فلكل رواية شخصية أو شخصيات تقوم بأدوار رئيسية إلى جانب كوكبة من الشخصيات الأخرى ذات الأدوار الثانوية، فتحديد موقع الشخصيات في الرّواية يرجع إلى درجة الوظائف السردية التي توكل إليها.

إنّ المعيار المعتمد في تصنيف الشخصيات في رواية " تاء الخجل" ارتكز على مدى قيمة الشخصيات في تحريك وتيرة الحدث الرّوائي ودفعه نحو التأزم، وبالتالي فتحديد موقع الشخصيات يرجع إلى درجة الوظيفة التي توكل إليها في النص السردي، ولذلك نقترح مستويين للتصنيف:

**1/ الشخصيات الرئيسية:**

وهي الشخصيات التي تتردد على طول الخطاب الرّوائي بجميع فصوله ومقاطعه. فهي تؤدي على نحو ما مهمة رئيسية تقودنا إلى معرفة طبيعة البناء الدرامي، وتكون هذه الشخصية قوية ذات فعالية، حيث يمنحها الرّاوي حرية الحركة، وتتميز بكونها وترا أساسيا ذا نعمة مميزة تشد إليها مختلف النغمات الفرعية الأخرى ،التي نعني بها الشخصيات الثانوية التي لا يمكن تصورها إلا و هي مقترنة بالشخصية الرئيسية ،لأنّ نجاح الرّواية متوقف على براعة وإبداع الشخصية الرئيسية ،وحسن تأديتها لدورها و قدرتها على التأثير في الملتقي.

تمثل الشخصية الرئيسية في رواية " تاء الخجل" :

**شخصية "خالدة"** فهي الطاغية و الفاعلة في الشخصيات الأخرى من خلال تأثيرها وتحريكها لها في البناء السردي وفق رؤيتها، فهذه الشخصية "خالدة" تدور حولها أحداث الرّواية، وهي البؤرة المحورية للرّواية كلها.

وقد لاحظنا أنّ الشخصية " خالدة" لا تنفرد بأيّة بطولة تذكر ؛إذ نجدها شخصية عادية مثلها مثل باقي الشخصيات في الرواية، حتى أنّها لا تمتلك صفات خاصة تميّزها سوى صفة التمرد ورفض هذا العالم القاسي.

وتبرز شخصية "خالدة" في الرّواية على أنها امرأة ريفية متعلمة ومثقفة، فهي فتاة جزائرية ابنة "زهية" و"عبد الحفيظ" المحب للعلم، وُلِدت في "آريس"عاصمة "الأوراس" بالشرق الجزائري التي بدأت فيها دراستها بتفوق ونجاح.

كما أنّ شخصية "خالدة" شخصية تهجمية ومتمردة وثائرة على عادات وتقاليد البيت والمجتمع في تحدٍّ منها على جملة الضوابط المقننة التي بدأت تضيق بها ذرعا، لتطلق العنان لحريتها بأن تقيم علاقة حب مع " نصر الدين".

ونظرا لشخصية "خالدة" المتقلبة والمضطربة تنتهي هذه العلاقة بانفصال وفراق بعد أن سافرت إلى"قسنطينة" وسافر هو إلى العاصمة.

[1] حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص 215

انتقلت البطلة "خالدة" إلى" قسنطينة" لتتابع دراستها الجامعية، وهناك انغمست في العمل الإعلامي وانضمت إلى جريدة "الرأي الآخر" مما جعلها تعي الواقع المعيش، وتقف عند حدوده مع سعيها إلى تغييره فأصبحت بذلك تدرك هذا الواقع إدراكا اجتماعيا وسياسيا وأخلاقيا.

فشخصية "خالدة" شخصية محبة للعلم وشغوفة بالمطالعة والكتابة، كما أنّها شخصية متسامحة ومتواضعة ورؤوفة مع كل الشخصيات، ولا تحب الظلم فقد فرضت عليها الحياة أن تكون قوية وصلبة وقادرة على التحمل فكانت بمثابة الجبل الكبير الذي يتحمل كل ما يصطدم به من عوائق، و كانت تحمل كل الهموم على عاتقها .

هكذا، فإنّ الكاتبة " فضيلة الفاروق" أرادت أن تظهر شخصية البطلة "خالدة" شخصية إيجابية، من خلال تمثلها لنموذج المرأة المثقفة والصامدة التي لا تنصاع لأوامر السلطة الذكورية.

**2/الشخصيات الثانوية:**

ويطلق عليها الشخصيات المساعدة أو الشخصيات المسطحة، وهي تلعب دورا كبيرا في تطوّر الأحداث، إلاّ أنّها تنهض بأدوار محدودة مقارنة بأدوار الشخصيات الرّئيسية وغالبا ما تدور حول فكرة أو صفة واحدة لا تتغير على طول الرّواية، فلا تؤثر فيها الأحداث الواقعة في الرّواية، ولا تأخذ منها شيئا، وأبرز وظيفة تؤديها هذه الشخصيات الثانوية هي تعمير الرّواية وتكثيف الأحداث فيها.

ومن الشخصيات الثانوية التي برزت في رواية "تاء الخجل" نذكر:

**"نصر الدين"**: شاب داكن السمرة فاتح العينين لا ينتمي لعائلة"بني مقران"،وهو ابن "مسعودة" توحي نسبته بتدني مستواه الاجتماعي، أحبَّ البطلة "خالدة" وأحبته لأنّه «كان نظيفا فعلا، (...) وغير ذلك، لم يكن فيه خبث الرجال، أو خبث بني مقران».[1]

كما أنّه شخصية مثقفة واعية متفوقة وذكية، فـ"نصر الدين" طيب القلب ومتسامح لكنه «رجل من برج الثور معطاء في الحب شحيح في الاعتذار».[2] فكان ذلك سببا في انفصاله عن "خالدة".

**"سيدي إبراهيم"**: فكلمة " سيدي" إشارة لسطوة الرّجل في المجتمع العربي، وهي ترتبط عادة بمن علّم القرآن أو كان إمام مسجد.إذ توحي شخصية "سيدي إبراهيم" إلى السيطرة والتسلّط و التجبّر، فهو يمثل «الرّجل السلطة في ذلك البيت، إمام مسجد ورجل دين، وزوج العمة تونس، لم ينجبا أطفالا».[3]

وهو كبير عائلة "بني مقران" وكل أفراد العائلة يهابونه ويخافونه، لكن رغم ذلك فقد كان رجل يعرف قيمة تعليم المرأة وجدواه، يحب عائلته ويحافظ على عاداتها وتقاليدها.

---

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 17.

**للاّعيشة:** امرأة ذات شخصية قويّة، وهي امرأة مناضلة، انخرطت في الحزب أيام الثورة، وهي زوجة شهيد هذا ما جعلها تتقاضى راتبا شهريا وتحضى باحترام عائلة "بني مقران"، وتستشيرها العائلة في كثير من الأمور،وكل نساء العائلة يهابونها فقد «كانت امرأة قوية، إذ كانت تجالس الرجال وتشاركهم أحاديثهم السياسية»، [1] وهذا يدل على حكمتها ورصانتها في اتخاذ القرارات الصائبة.

**العمّة تونس:** شخصية غير مثقفة تؤمن بالثقافة التقليدية، وتقوم بدور المرأة المعتاد، من تنظيف و غسيل وطبخ «سارعت إلى طنجرة الكسكسي،وقلبت"الكسكاس" الذي يتصاعد منه البخار على قصعة خشب و راحت تفرك الكسكسي الساخن بيديها».[2]

فهي تمثل التضحية والصبر والعطاء، محبة لعائلتها وصائنة لشرفها وكرامتها.

**العم بوبكر:** شخصية معادية وخبيثة، متمسك بالأعراف، حاول منع "خالدة" من الالتحاق بالجامعة بسبب نظرتة الدونية للمرأة.

**العمّة كلثوم:** شخصية معادية مثلها مثل زوجها "بوبكر" غير مثقفة وساذجة تؤمن بالحجاب وتكثر من القيل والقال دون أن تؤثّر في حركة المجتمع.

**عبد الحفيظ:** والد البطلة "خالدة "، رجل مثقف يحب العلم، يؤمن بالحب، لذلك طلّق ابنة عمه "جوهرة" وتزوج عن حب من "زهية" – والدة خالدة – لكنه تزوّج مرّة أخرى لينجب ذكورا، و هذا دليل على أنه يميّز بين الذكر والأنثى.

**زهية:** والدة "خالدة" ولم تنجب غيرها وهي امرأة جميلة وطويلة ومتعلّمة جاءت من خارج أسوار"بني مقران" فهي رمز للمحبة والحنان والتضحية، فرغم العذاب وهجران الزوج ومضايقات أهله لها، فقد ظلّت صامتة صامدة من أجل ابنتها.

**ياسين:** شخصية معادية، ابن بوبكر عم البطلة "خالدة"، يتسم بالخبث خبث والده حاول التربص بـ"خالدة" والتحرش بها، وأراد امتلاك جسدها ولما صدته وصفها بالعاهرة ظنّا منه أنّها تلك الأنثى الضعيفة المستضعفة التي تستجيب له وترضخ لرغباته، متشبعا في ذلك بالعادات التقليدية القديمة التي تحطّ من قيمة المرأة وتفرض عليها الخضوع للهيمنة الذكورية.

**أحمد:** ابن عم "خالدة" وصديق "نصر الدين"، شخصية مثقفة واعية، فعلى الرغم من أنه لا يملك شخصية قويّة وجريئة إلّا أنّه رفض أن تقرر العائلة مصيره.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

**كنزة:** صديقة البطلة "خالدة"،كانت تعمل في المسرح، وتقع المفارقة الموجعة بين من يصفقون لها في المسرح ليلا، بعد العرض، ويصفونها بالعاهرة نهارا،فضلا عن الأطفال الذين كانوا يرشقونها بالحجارة، فتقرر هجر المسرح والعودة إلى موطنها الأصلي وزواجها، لكن هذا الزواج لم يكن سوى اغتيال وانتحار مذعن للتقاليد الجامدة.

**راوية:** فتاة اختطفها الإرهاب، وهي الفتاة التي كانت «تصرخ (....) وتشدّ شعرها وتمزق ثيابها».[1] هذه حالتها منذ أن شاهدت مجزرة قريبتها التي رفضت الرضوخ للأمير والانصياع لرغباته، وانتهى بها الأمر إلى الجنون، و قد كان مستشفى المجانين مآلها بعدما رفض أهلها استقبالها.

**رزيقة:** فتاة جميلة متعلمة، حملت في أحشائها سفّاحا، فقررت الانتحار في دورة المياه بعد رفض طلبها بالإجهاض، وذلك رفضا منها لما يحتويه بطنها من ثمرة الاغتصاب، و رفضا لجسدها الأنثوي بعد انتهاكه من قبل (الإرهاب) جعلها تفضل الموت على الأنوثة المعطوبة التي تعيشها وتحملها عارا على جسدها وأسرتها، وهذه الأخيرة التي لا يمكن أن تقبلها وهي ملوثة الشرف.

**يمينة:** فتاة تنتسب لموطن البطلة "خالد" تفرح بها لأنها تواسيها وتعتني بها، بعدما فقدت الأمل في زيارة أهلها لها، وبعدما أنكر أبوها أنّ له ابنة عندما تلقى خبر عودتها و رفض استقبالها في حال خروجها من المستشفى، حفاظا منه- حسب رأيه- على شرف الأسرة المزعوم، لتنتهي حياتها بالموت بعد العنف الجسدي والنفسي الذي تعرضت له، وأمنيتها الأخيرة لم تتحقق.

هذه مجموعة من الشخصيات التي اقتصرنا على ذكرها وغضّينا الطرف عن بعضها الآخر من جملة الشخصيات المذكورة في الرّواية و ذلك نظرا لأهميتها في تحريك أحداث الرّواية.

وهكذا يمكن القول، إنّ شخصيات"فضيلة الفاروق" شخصيات غير محددة السمات و الملامح، وقد اختارت شخصياتها من خلال مراعاتها للنفس البشرية،فاهتمت بإبراز بعض مميزات و عيوب هذه الشخصيات وأبعادها النفسية والاجتماعية ذات العلاقة بالرّواية، كما حددت لهذه الشخصيات مكان تتحرك فيه وذلك لما لها من علاقة وطيدة تربطهما، فلا يمكن للشخصية أن تنمو و تتطور في الرّواية بمنأى عن المكان، لذلك تعد من مقومات الرّواية وأركانها القاعدية وهذا ما يكسبها أبعادا شعرية .

### 2-4/زاوية النظر ( المنظور) : La Perspective

يعدّ مصطلح زاوية النظر قضية من القضايا المهمة البارزة في نظرية علم السرد، وقد أثار جدلا واسعا بين النقاد والدارسين.والمنظور هو الطريقة التي يشخص وينظر بها الراوي إلى الأحداث في الرواية عند عرضها، كما

[1] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 45

يعالج علاقات السارد مع الآخرين ومع العالم ويكشف المنظور عن «مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الراوي إزاء الحدث والشخصيات».[1]

وقد وُظِّف في النقد ليعبّر « (عن رؤية) النص المدركة للأشياء، إنّه ( وجهة النظر) التي تحكم وضع الراوي في القصة: فإذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي السرد فإن ( الرؤية) هي ( الطريقة) التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها».[2]

وبالتالي فالراوي يختلف عن زاوية النظر ( المنظور)، فالرّاوي هو الشخصية التي تروي الحكاية أو تخبّر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة، أمّا المنظور فهو طريقة تشخيص الأحداث وتقييمها من طرف الرّاوي، وقد عرف هذا المصطلح تسميات كثيرة منها: وجهة النظر، زاوية النظر، المنظور، التبئير، بؤرة السرد،زاوية الرّؤية...الخ فهذه مصطلحات كلّها تحمل مفهوم واحد.

وقد نمّط "جون بويون" الحالات السردية في كتابه ( الزمن و الرواية) سنة 1945 على نمط ثلاثي الأطراف وهي: [3]

1- الرؤية مع : وتتساوى فيها معرفة الشخصية بمعرفة الراوي.

2- الرؤية من الخلف: ويكون الراوي فيها عليما بكل شيء، محيطا بالأحداث.

3- الرؤية من الخارج: و يكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية.

وعلى هذا الأساس سنسعى إلى إبراز الرؤى السردية و مظاهر اشتغالها في رواية " تاء الخجل":

تتراءى لنا هذه الرؤية السردية من خلال صوت الشخصية الرئيسية "خالدة" التي أخذت على عاتقها مسؤولية السرد،فكانت راويّا عن ذاتها لتعزف أحداثها و تؤرّخ للعنف و التسلط و التمييز الذي تعرضت له المرأة الجزائرية في مجتمع ذكوري متسلط ينظر للمرأة نظرة دونية، في حين يعلي من قيمة الذكر عبر وتر الأنا، ضمير المتكلم، رافعة الشراع عن عوالمها الداخلية لتحكي «تفاصيل همومها و جزئيات حياتها» [4] المعقدة «منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد...منذ الإرهاب (...) منذ القدم» .[5]

فهذا التلاحم بين الراوي و الشخصية يوحي بشكل من الأشكال إلى نوع الرؤية و هي:

---

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي ، ص 91.

(2) المرجع نفسه ، ص ص91،92.

(3) المرجع نفسه ، ص 93.

(4) الأخضر بن السايح، سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعني، ص14.

(5) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 11.

**1/ الرؤية مع:**

منها تسترجع الراوية طفولتها و تفاصيل حياتها، و تطلعنا على قصة الحب التي جمعتها بـ"نصر الدين" « و أنا على شرفه الرابع عشر، حين دغدغت مشاعري بنقائك عشت الحيرة لأول مرة، أبصف النساء أنا أم بصف الرجال؟».[1]

هذه العلاقة التي اضطرت إلى قطعها فيما بعد « كنتَ ترغب في شراء هدية فاخرة لي ، تليق بيوم مولدي و قد فاجأتك بما لم تتوقعه: أهديكَ انفصالا».[2]

فعلى الرغم من انتهاء هذه العلاقة إلا أنّ طيف "نصر الدين" بقي يسكن وجدانها فكانت تعيش بين الحب و الحلم، تستحضر تفاصيل طفولتها في بيتها "الآريسي"« إنّه بيت من طابقين و ست عشر غرفة، و ساحة كبيرة يحيط بها صور عالٍ تسمى " الحوش "كنت أشبه البيت بشكل عجيب،

إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل،

وأحيط نفسي بسور عالٍ و بكثير من الأشجار».[3]

فالرّوائية استعملت ضمير المتكلم ( أنا) لتعرية الذات وكشفها، جاعلة من نفسها و من غيرها موضوعا لسردها، فكشفت عن الوجه الآخر لمجتمعها من أجل رفع اللثام عنه و عرضه كما هو لا كما يتوهمه البعض مشعرة بصدق ما ترويه « لأنه صادر عن تجربة ذاتية و بوح ذاتي».[4]

صادر من تجربتها مع رجال عائلتها المتسلطين «كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان و أعمامي و أبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة ينتظرون خدمتنا لهم (...) و لهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض ،و أختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار. كانت تلك أولى بوادر تمردي و مقاومة العائلة».[5]

إلاّ أنّ هذا التسلط لم يمنعها من البحث عن الأمان الآخر الذي يمثل شخصية"نصر الدين"

«سنوات الموت تلك علمتني أنّ الحياة هباءً.

ولعلّي كنت سألجأ إليك في تلك الليلة الحمراء».[6]

---

(1) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

(3) المصدر نفسه، ص 16.

(4) سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 308.

(5) فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 24.

(6) المصدر نفسه، ص 35.

لقد جسدت "فضيلة الفاروق" الرؤية المصاحبة، باتخاذ ضمير المتكلم (أنا) « بوصفه الضمير المرجعي الأساسي في حركية السرد».[1] و الذي يتمثل في شخصية "خالدة".

**2/الرؤية من الخارج:**

تحضر هذه الرؤية عندما يتحول السرد بضمير الغائب إذ تتنازل الراوية عن سلطتها الكلية في السرد و تتحول إلى مجرد ناقلة للحدث، تبقي على مسافة ما بينها وبين ما تروي، فتروي ما شاهدته أو سمعته من الخارج فتتعجل الحدث و تستبقه بتعليقاتها، و هذا الأمر يضفي على سردها قدرا أكبر من الموضوعية، فعلى سبيل المثال لا الحصر قولها:

«سيدي إبراهيم هو الرجل السلطة في ذلك البيت، إمام مسجد، رجل دين، و زوج العمّة تونس.لم ينجبا أطفالا، وقد كنت مقتنعة إلى أبعد حد أنهما لم ينجبا أطفالا لأنهما يعيشان مع بعضهما حياة الرّهبان، كان يخيّل إليّ أنّه ولد هكذا بشيخوخته وهيبته».[2]

ففي هذا المقطع يظهر تركيز الراوية على الوصف الخارجي، لأنّها لا تملك قدرا من المعلومات تجعلها على علم بما يجول في ذهن هذه الشخصية فاكتفت بشهادة نساء العائلة في إيضاح سبب عدم إنجابه للأطفال.

وعندما تتحدث الراوية عن "نصر الدين" فإنها تقتصر على تصوير ملامحه الخارجية دون أن تغوص في أعماق نفسه، لتكشف خبايا فكره: « كنتَ قريبا منّي، فإذا بك كما ذات يوم بحذائك الرياضي الـ:"Nike " ببنطلونك " الجينز" الباهت اللون، بقميصك الرياضي الأبيض، برائحة "Fa" المنبعثة منك بكل تفاصيلك الهادئة». [3]

و في السياق نفسه نجد الراوية في حكاية الطفلة " ريمة نجار" التي رمى بها والدها من على " جسر سيدي مسيد" ليخلصها من العار، لا تعرف كل تفاصيل هذه الحادثة و لا الشخص الجاني، بل تكتفي بالوصف الخارجي الحسّي للجاني مكتفية بما أدلى به من تصريحات تخص الضحية «اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب و قصير يقطن بالحي نفسه، و له دكان صغير يبيع فيه الحلوى و " البسكويت" و العلكة. قال إن البنت دخلت عنده لتشتري حلوى، فأشار لها أن تتناولها بنفسها من على أحد الرفوف، فيما أغلق باب المحل و انقضّ عليها».[4]

و هكذا تنكشف لنا (الرؤية من الخارج) كما تنكشف (الرؤية مع) من خلال التداعي و الاسترجاع و ذلك كلما دخلنا في أعماق النص.

---

[1] الأخضر بن السايح، سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعني ، ص 214.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 69.

[4] المصدر نفسه، ص 40.

**3/ الرؤية من الخلف:**

لقد كان حضور (الرؤية من الخلف) حضور محتشم إن لم نَقُلْ نادرا، فقليلة هي المواضيع التي كانت تظهر فيها الراوية بمظهر العارف بخفايا و خبايا الأحداث و الشخصيات، إذ تملك معرفة تمكّنها من اختراق دواخل الشخصيات و الغوص فيها و معرفة أحاسيسهم التي تخفى عليهم أنفسهم، و من أمثلتها:

«شعرت أنّ الموت يركض نحوها مستعجلا، للموت رائحة غريبة، تشبه رائحة الأدوية و المستشفيات، و قد أردت أن أبعد فكرته عنّي لكنه اقترب كثيرا».[1]

بالرغم من أن "يمينه" لم تظهر أحاسيسها الداخلية المبطنة إلاّ أنّ الراوية تبدو مطلعة عليها.

وهكذا يمكن القول، لقد اختلفت الرؤية عند الراوية (من الرؤية مع) إلى (الرؤية من الخارج) ثم (الرؤية من الخلف) باختلاف موقع أو موضع النظر الذي منه تمتد الرؤية.فاختيار الراوية لنوعية الرؤية ولّد لعبة فنية ذات تصور شعري جمالي يعبّر عن تفرّد الكتابة النسوية وخصوصياتها .

**3/شعرية اللغة**

إنّ اللغة أدق أداة للتعبير عن الفكر و المشاعر و الواقع و إن كانت نشاط لغوي يحكم النص و وسيلة خلق وإبداع مهمتها التواصل، فهي أيضا تعبير فنّي يلجأ إليه الكاتب في خلق إبداعه،فيحمّلها بالإيحاءات والانزياحات حتّى تترك أثرا في نفس المتلقي،فيكون أمام لغة شعرية وجمالية.

« تُشكل اللغة الشعرية عصبا مركزيا في نسيج النص، و يتضح هذا في الاقتصاد اللغوي المتمثل في التركيز و التكثيف و الطاقة الإيحائية العالية و الغموض، و في الانحرافات اللغوية المتنوعة و الفجوات الشعرية».[2]

فها هي "فضيلة الفاروق" في روايتها "تاء الخجل" تسرد نصها بين صمت النساء و صراخ اللغة، تستمد مادتها الحكائية من أدغال الذاكرة و تستنطق اللغة المكتنزة بالرموز المشفرة الغنية بالتأويل، الطافحة بالشعرية المشحونة بالدلالات و الانزياحات، فجاءت مثيرة لخيال المتلقي عبر النّبش في مخزون الذاكرة و عوالمها الثرية.

كما جاءت لغة مسترسلة بألفاظ متداولة و سهلة تراعي فيها ثقافة المجتمع،بعيدة عن كل تكلّف أو تصنّع فتكسب الإيقاع حركية، و تنتشي بها النفس، فرغم الألم و المعاناة التي اقترنت بهذه اللغة إلاّ أنّها كانت بمثابة تأشيرة مرور إلى المعاني المتعددة و المتشعبة في كل الاتجاهات باعتباره أول شيء يصادفه القارئ.

**3-1/اللغة بين ثنائية القوة و الجسد الأنثوي:**

انطلقت "فضيلة الفاروق" في الكتابة من منطلق أنّها امرأة تعلن أنوثتها لتواجه الرّجل الذي ظل لقرون يحتكر اللغة لنفسه، حاملة على عاتقها مهمة تأنيث تلك اللغة،فوجود المرأة في النص يبرهن على أنوثة النص و أنوثة

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 65.

[2] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت 1978، (دط)، ص 160.

اللغة، حتى تتمكن من خلق الخطاب الروائي المؤنث،فعمدت إلى تأسيس النص الأدبي الأنثوي من خلال اللغة حيث« راحت(...) تكتب نفسها تنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة و تكتب بقلم المرأة، فتسرد اللغة بذلك أنوثتها التي سرقت منها». [1]

كما جعلت منها مجالا لتفريغ الكبت و تجاوز الطابو و تحقيق الرّغبة و المتعة بالتلاعب و التحدي و تحرير ذاكرتها متوجهة إلى اللغة «كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل و يجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة». [2]

فالوقوف على مواجهة الذات و محاولة تغيير الواقع لن يكون إلا بتفريغ الذكريات و الأحلام.

وجمالية اللغة الأنثوية عند "فضيلة الفاروق" تكمن في انطلاقها من الذات لترحل عبر الكلام من الجسد إلى الجسد و من الجسد إلى العالم:

«بلغت أصابع المطر قاعدة ظهري،تخيلتك أمامي تلقي قصائد عينيك عليّ،هبّ الهواء، باردا، لم تأبه قسنطينة بذلك،رمت ما تبقى لها من أثواب على جنب، وبدأت تغتسل بدأت تُغري». [3]

فلغة "فضيلة الفاروق" تقتات من الشعور الملامس للفقدان و الغياب التي شكلت فضاء النص الأنثوي في لغة شاعرية معبرة عن دواخل الذات و تفاصيلها العميقة، تطرح ذاتها كقيمة شاعرية داخل الرواية:

«كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان رجلا مثيرا، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه،كيف يغمر الأنوثة،كيف يطوّقها، كيف يغنجها،كيف يجعلها تبلغ قمة النشوة». [4]

وبذلك جعلت من نصها كتلة من الرّغبات و العواطف المشحونة من جميع الحواس، فكانت لغتها بمثابة نقش على الجسد فجاء« هذا النسق اللغوي المركزي يخبّئ نصيب الأنثى في تعبيرها الأنيق الراقي، و المواربة في التعبير عن الحقيقة». [5]

كما أنّ منظومة اللغة في الرواية تسمح بتعدد المعنى الناشئ من خلال التحرر من سلطة الشّكل، واستخدام النهاية المفتوحة عن طريق انفتاح الجمل و تراسل الأفكار بأسلوب شفّاف يدخل القارئ في نوبة استلاب ليبحر في بحر اللغة « كونها قابلة للتمدد و التقلص كشأن الجسد المؤنث الذي هو جسد مرن يزداد و ينقص حسب الشرط الحيوي في تولد الحياة فيه و تمددها من داخلها وانبثاقها منه». [6]

---

[1] عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة ص 181.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

[4] المصدر نفسه ، ص 31.

[5] الأخضر بن السايح، سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعنى، ص 46.

[6] عبد الله الغدامي ، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ط 2، ص 17.

لأنّ اللغة الشعرية تكون وسيلة للإيحاء لا لنقل معاني محددة:

« لحظتها بكت قسنطينة ، و طوّقني الصمت،فإذا بالماضي ينزل دموعا شديدة الملوحة، و إذا بعينيك تسبحان في السماء، و أنا طائرة ورق أهكها البلل».[1]

بنظرة بسيطة إلى المعجم اللغوي الخاص بالروائية ، فإنّه يعجّ بالانحرافات و الاستعارات و الانزياح و المجاز ( مقاسات القلب،نساء مفخخات بالألم، بكاء الشتاء، و رقصة الضباب، هربت من أنوثتي، كعب القلب الخوف بحر في العيون، أقلام القرابة، أقلام الدم ...الخ) و غيرها من العبارات و المفردات التي أكّدت عناية الراوية في اختيار مفردتها و حذقها في التركيب ، و اللعب في أفق منفتح على المجازات و الصوّر، مما يجعل القارئ أسيرا لنص هذه الرواية.

كما تنوع المعجم اللغوي للراوية بحسب المواقف و الحالات النفسية، بين معجم الحب ( حبك الجارف، عيد العشاق، يغمر الأنوثة ، يرمي شفتيه، صخب عيوننا، الأحلام...)، و معجم الموت ( الجنازة، الحزن، النعوش الانتحار، فوهة مدفع، الفترة الحمراء، رفعت السلاح...)، و قد أحدث هذا مفارقة بين طبيعة الحكاية و طبيعة الخطاب.

فالكاتبة و هي تكتب الرواية أرادتها رواية تحكي عن اضطهاد المرأة، والعنف الذي عانته خلال العشرية السوداء، تنأى عن لغة الموضوع و الواقع، وتعتمد على قاموس وجداني ، و لا يخفف من القتمة الموجعة سوى اللغة الشعرية المكتوبة بها ،للتخفيف من وقائع العنف على القارئ دون أن تشعره بذلك:

« لم تكن تقاوم الموت، كانت تساكنه باستسلام، ولم أكن أفهم تلك المماطلة من طرفه، كان بإمكانه أن يريحها مرة واحدة، ولكنه(....) يجالسها، يلاعبها، يهمس لها أنه سينهي الموضوع قريبا، يعطيها أملا في الخلاص، ويترك لعواطفها متسعا من التوجع». [2]

كما نستشف من خلال هذه الرواية البساطة في نظم الكلام، و سرعة الإيقاع الذي ميّز كتابة" فضيلة الفاروق" كما عكس تجربتها الشخصية كامرأة في حالة توتر، فالجمل التي أتت بها هي جمل قصيرة تتخللها علامات الاستفهام و التعجب والنقاط المتتابعة، و تقسيم الكلام إلى وحدات و مقاطع إيقاعية متساوية لإخفاء واقع غير متوازن يقوم بوظيفة تصوير الأحداث في الرواية، لإقامة وحدة عنصرية تحقق التجربة النفسية و الفكرية من خلالها يبرز النص توجُّه صاحبته و ارتباطها العاطفي بالموضوع الذي طرقته، فكشفت عن الدوافع التي ألهمت الكاتبة ،فكان للألفاظ الدالة على الموت و المرأة و التقوقع داخل الجسد الأنثوي و ما تعانيه الأنثى في مجتمع له

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 76.

عاداته و تقاليده من تضييق و إرهاق، حتى بدت اللغة في غاية الأنوثة و في غاية القوة الشعرية، فالكاتبة عبّرت عن أنوثتها، حتى و لو كان الموقف اجتماعيا و سياسيا.

**3-2/اقتحام النّص الفصيح ( توظيف اللغة العامية):**

تعتمد الرواية الجزائرية في عمومها على اللغة العربية الفصحى ما دام الرّوائي يعتمد على اللفظ الفصيح و المعرب المستصاغ، وهناك أيضا لغة شعبية قوامها اللغة الدارجة أو العامية، و كلاهما له أهمية في الحياة.

لقد استعملت "فضيلة الفاروق" لغة شعرية عصرية، تتجلى فيها البلاغة بكل عفوية و إنسانية، كما استعملت لغة بعيدة عن الواقع تهرب نحو الحلم و تتميز بالتمرد على اللغة الجاهزة و النظام القائم و القوالب المألوفة في مجتمع الكتابة التقليدية ممّا أكسب لغتها في الرواية خصوصية متفردة.

«أنت كائن أعجز عن وصفه، إنك تسكنين كل الأغنيات التي أحب، تتلونين بألوان الطبيعة، أجدك في الورد، وفي أجنحة الفراشات، في شفق خجول في خيوط الفجر، وفي كل الأشياء التي تجتاز الكيان».[1]

فهذا المقطع تكثر فيه الصور الاستعارية التي تستقطب القارئ، وتجعله يندمج في القراءة، وتثير فيه حساسية مفرطة بالأشياء من حوله، فجاءت هذه اللغة مشحونة من الداخل ومكتنزة بعناصرها الصوتية والدلالية والتركيبية لأنّها احتضنت مقاطع شعرية جعلتها جزء من النسيج اللغوي العام فمدّ الرواية بطاقات جمالية إضافية. ذلك أنّ شعرية اللغة تتحقق «عن طريق المزج الهائل بين الواقع والخيال، والحقيقة والوهم، والصدق والكذب، والشك واليقين، والتحقيق والتلفيق».[2]

فتكون لغة فياضة مربكة ومتشابكة، فكأن ما يتخلل تلك اللغة من اختراقات وتجاوزات للطبيعي المألوف يقابل ما تتعرض له التجارب الإنسانية .

«شعرتُ أنّ الموت يركض نحوها».[3]

فقد تميزت هذه اللغة بالتجسيد، تجسيد أشياء غير محسوسة بأشياء محسوسة، فربطت الكاتبة الموت بإنسان من خلال لفظة (يركض).

فلغة الرواية غرقت في بحر الخيال والانزياحات لإمتاع القارئ وفتح أفق توقعه للمشاركة في عالم الرواية، كما جاءت في بعض الأحيان لغة تقريرية باعتبارها اللغة الأنسب لنقل مواجع المجتمعات والتعبير عنها، ونقل الأحداث ورسمها في ذهن المتلقي.

وبذلك فاللغة المعيارية وسيلة للتوصيل والإخبار عن أوضاع المجتمع وتقديم معلومات صحيحة ويقينية للقارئ كما كانت بمثابة الخلفية التي تنعكس عليها اللغة الشعرية؛ بمعنى أن اللغة الشعرية هي خرق للغة المعيارية.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص ص23،24.

[2] عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 221.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 65.

إنّ تعدد الشخصيات والأصوات داخل رواية "تاء الخجل" ،أدى إلى توزع لغتها على عدة مستويات، وذلك من خلال مظهر الحوارية في الرواية، فاستطاعت (الرواية) أن تكسر مثالية اللغة وتسلبها خاصية الثبات، وتباعدها عن الفصحى وتقربها من لغة الحياة اليومية، فكتبت أحيانا بأسلوب الكلام المحلي، و وظفت العديد من الكلمات العامية (دَّز معاهم، الكسكاس، طنجرة الكسكسي، الحوش، العريشة، البلاّرج، مصفحة، بعضهم قاريين، صحَّ رشيد، صح تعزيز، آمن عاش، مفاس...)

فقد استعملت الكاتبة تعبيرات مستعملة في المجتمع الجزائري، وبذلك نقلت هذه التعبيرات الشعبية إلى نصها نقلا حسب مفهومه البلاغي ومتعارفه الثقافي في الحياة العامة للفرد الجزائري.

كما استعملت الكاتبة بعض اللهجات الشرقية كاللهجة المصرية؛ ومثال ذلك:«يا لهوي بالي، ودي تيجي».[1] وفي مثال آخر: «يا رجل ما تخليك مَعَايَ».[2] واللهجة السورية من خلال قولها: «ما بدّها ذكا، المصريين بيشبهوا حسني مبارك، الليبيين بيشبهوا القذافي، والسوريين بيشبهوا حافظ الأسد».[3]

كما لجأت الكاتبة إلى استخدام اللغة الفرنسية ومن بينها: ( Dans la morgue, C'est la vie, C'est gentil, Sois bref...).

استعملت كذلك بعض الأقوال باللغة الفرنسية، مثل أقوال "مالك حداد"، فقد استعملتها كما جاءت باللغة الفرنسية «Seul le silence à du talent».[4]

إنّ الشخصيات تتحدث بلغتها المحكية المحلية الخاصة، وهذا ما يتطلب خبرة عميقة بالحياة، وبصيرة متفتحة وذاكرة واعية.

فمن خلال عرض مستويات اللغة التي يحتويها متن الرواية، نلاحظ أن "فضيلة الفاروق" من خلال استعمالها اللغة الفرنسية إلى جانب اللغة العربية، أرادت أن تجسّد للواقع اللغوي الجزائري، فكثير من الجزائريين يستخدمون اللغة الفرنسية منذ نعومة أظافرهم، خاصة عند المثقفين والمتعلمين.

أمّا اعتمادها اللهجات سواء الجزائرية أو الشرقية والتي يسميها النقاد باللغة الثالثة، فكان بهدف أن تكون لغتها أقرب للجمهور وثقافته، ومن أجل عكس عاداتهم وتقاليدهم.

---

[1] فضيلة الفاروق ،تاء الخجل، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

[3] المصدر نفسه، ص 83.

[4] المصدر نفسه، ص68.

وبهذا نقول أنّ لغة "فضيلة الفاروق" تراوحت بين الجسد والوجدان، الفصحى والعامية، واللغات الأجنبية، وبين التقريرية والشعرية، فجمعت بين لغة الشاعر، ولغة الصحفي، وبين لغة المثقف ولغة العامي، فخلقت هذه اللغات نوع من التناغم بين الأصوات المختلفة، واستنبطت الكاتبة بذلك لغة جديدة تميّزها وتمثل عصرها.

# الفصل الثالث

## الفصل الثالث: الأنساق الثقافية في رواية تاء الخجل

- الذكورة / الأنوثة.
- المركز / الهامش.
- الحضور / الغياب.
- السلطة / الخضوع.
- العلم / الجهل.
- الحرية / العبودية.
- المساواة / التمييز.
- الزواج / الاغتصاب.
- العفة / الدونية.
- الحياة / الموت.
- العدل / الظلم.
- الحب / الحرب.
- الذات / المكان.

لقد تنوعت الأنساق الثقافية في الرّواية من أنساق ثقافية مهيمنة إلى أنساق ثقافية مضمرة، و قبل الحديث عن هذه الأنساق في الرّواية ارتأينا تقديم نظرة موجزة لمفهوم النسق الثقافي، الذي يتم الحديث عنه في سياق الحديث عن الثقافة، أو النقد الثقافي ؛ الذي يدرس النص أو الخطاب الأدبي من حيث كونه نسقا ثقافيا.

فالنسق الثقافي:

هو دراسة الجمل من حيث دلالتها النسقية، إذ يشكل مفهوماً مركزياً و يكتسب « قيما دلالية و سمات اصطلاحية خاصة»[1]، كما يدرس المجاز و التورية من حيث هي الدلالة، باعتبارهما تعبيرا ثقافيا لا أدبيا، و بالتالي النظر إلى الدلالات التعبيرية النسقية، و هذه لا تكون إلّا في جملة ثقافية بمعنى الثقافة الأوسع.

و كثيرا ما نرى الأدباء و المبدعين يعبرون عن أنساق ثقافية مع أنّ سيرتهم الثقافية تختلف عما في أعمالهم.

و يقوم النسق الثقافي على مبدأ التعارض بين نظامين (نسقين) يكون أحدهما مضمرا ناقضا للآخر و ناسخا له، و هو النسق الظاهر و « أن يكون جماهيريا»[2]؛ أي موجودا في الخطاب الجماهيري باعتباره إفرازا ثقافيا يستهلكه الجمهور باختلاف الجنس، و الطبقات و الأشكال و اعتبار الجماليات البلاغية قناعا تمرّ من خلاله الأنساق بأمان؛ فالنسق كثيرا ما يختبئ خلف الجماليات لأنّه « يستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع اللغة الجمالية»[3]

هذا إلى جانب«اعتبار الأنساق تاريخية، أزلية، و راسخة و لها الغلبة دائما»[4] على الذوق الجماهيري تضم المضمر الجمعي في صورة رمزية تقوم «بدور الفاعل في الذهن الثقافي للأمة و (...) المكون الخفي لذائقتها و لأنماط تفكيرها، و صياغة أنساقها المهيمنة».[5] فكل نص لديه بعد ثقافي و يحتوي جماليات يحملها المبدع في خطابه الذي سيؤثر في الجمهور و يثير مشاعره من خلال التعبير عنه، و عن المجتمع ككل، فإذا لم يعبر عن فرد ما فإنّه يعبر عن فرد آخر.

و يمكن أن ندرس هذا الأدب في أبعاده الثقافية المختلفة التي جعلته أدباً مغايراً ليعبر عن ثقافة مغتربة منفية كما يمكننا أن ندرس أدبا يمثل أصحابه ثقافة مقهورة أو مهمشة، كالأدب النسوي باعتباره أدبا يحاط بهيمنة ذكورية التي تفرض عليها أمورا لا يجب أن تتخطاها ،فنلاحظ مدى القهر الذي تعانيه، إلاّ أنّها تحاول أن تتخطى

---

(1) عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،2005، ط3، ص 77.

(2) المرجع نفسه، ص 78.

(3) المرجع نفسه، ص 79.

(4) المرجع نفسه، ص ن.

(5) المرجع نفسه، ص 80.

هذه الحدود متمردة على تلك السلطة التي قد تعجز في معالجتها في أرض الواقع، و هذا بدوره يؤثر في كل الخطابات الأنثوية بشتى أشكالها.

و يمكن أن نقف على ذلك في روايات "فضيلة الفاروق" و لعلّ أبرزها رواية "تاء الخجل" ،التي شددت فيها على استعارة الغطاء أو القناع حيث ثمة خطاب يتخفّى وراءه خطاب آخر وهو صوت "المرأة" الذي يبقى محجوبا و مخبوءً وراء أغطية ثقافية سميكة و محكمة ،فاستعارة القناع في رواية "تاء الخجل" تأسس على دائرة الذكورة و الأنوثة، المركز و الهامش، السلطة و الخضوع ... الخ ، إذ تتيح لنا هذه المتعارضات فرصة ثمينة لرصد تحركات النسق المتناسخ في رواية "تاء الخجل".

فهذه الرّواية تتشكل وفق تحركات توهم بالتناقض و التعارض لكن هذه التعارضات سوف تتكشف عن "نسق متناسخ" خفي يظل يتحرك و يتكاثر في دوائر أخرى متداخلة ،و لتوضيح هذه التحركات فإنّنا سوف ننطلق من ثنائية المرأة و الرّجل التي تعتبر خلفية عامة تتأسس عليها ثنائيات أخرى.

لقد خُلِق كل من الذكر و الأنثى من جنس واحد و كلاهما فُضِّل و مُيِّز بالعقل عن سائر المخلوقات فلا فرق في الخلق بين ذكر و أنثى. إلاّ أنّ ترسبات الثقافة الخاطئة، و اللاشعور الجمعي جعلت منهما جنسين مختلفين منذ الولادة، يتميز الأول (الذكر) عن الثاني (الأنثى)، ليسمو الذكر و تُدَنّى الأنثى متضمنة لتبعية خرقاء للرّجل فتكون عبدة للسلطة البطركية، و عبدة للأخ، و عبدة للزوج ...، فالمرأة تلقى إهمالا شديدا منذ التنشئة الأولى في جميع المجالات الهامّة، بينما يلقى الرّجل التشجيع و التحفيز من طرف الأسرة و المجتمع، فتتطور ذاته و يكتسب ثقة زائدة بنفسه، بينما تفتقدها المرأة شيئا فشيئا، فتنقص استقلاليتها، و تحدّ حريتها و بذلك تُدفن طاقاتها و إمكاناتها، لدى« تحوز النساء في مجتمعنا على منزلة متدنية عن منزلة الرجال.»[1]

استرعت مكانة المرأة الدونية اهتمام الخطاب النسوي، إذ تكشف رواية "تاء الخجل" عن تبعية المرأة للرّجل على نحو يسلبها حريتها بحجة الوصاية عليها و حمايتها من نفسها:« كان عمّي بوبكر يكره أن يراني معهما و يرى في غياب والدي عن البيت سببا في (فسادي)» .[2]

كما تكشف أيضا عن سوء الفهم و العلاقة المرتبكة بينهما (الرجل و المرأة):

«في تلك الليلة ضرب عمي بوبكر العمة نونة ضربا مبرحا».[3]

---

[1] أورزو لاشوي، أصل الفروق بين الجنسين، ص 27.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

و لعلّ هذا ما يفسّر دخول بطلة "فضيلة الفاروق" في صراع مع المجتمع الذكوري المهيمن لتصرخ في وجهه و تطالب بمشروعيتها الإنسانية، و رفع الظلم و الجور عن تلك الأنوثة المعطوبة في محاولة للتعرية عن الجرح و تضميده.

انطلاقا من هذه الفكرة، سوف نحاول تتبع المشروع الرّجولي في خلق أنساق ثقافية تُغيّب المرأة صوتا و فعلا و كيانا من أجل فرض هيمنته و الحفاظ على سلطته التي يحارب من أجلها بمختلف الوسائل، في مقابل المقاومة و التحدي من طرف المرأة و التي تجسده الشخصيات النسوية في الرّواية.

و التي تدور أحداثها بين "آريس" و "قسنطينة"، فتعالج البطلة "خالدة" فعل الخطف و الاغتصاب الذي أصبح إستراتيجية حربية عند الجماعات المسلحة في الجزائر خلال العشرية السّوداء و تُدين التواطؤ و الصّمت الذي تتبناه كل الجهات، انطلاقا من الدولة و القانون و الدّين، وصولا إلى الأهل و المقربين الذين يتنكرون لبناتهم، لأنهنّ يجلبن العار لهم، ليلجأن إلى الانتحار أو يصبن بالجنون، أو يرتمين في أحضان الدعارة، أو يرحلن عن الوطن، كما فعلت البطلة "خالدة"، لأنّها لم يعد لها مكان في الوطن الذي تحوّل إلى مقبرة، خصوصا بعدما استقر في ذهنها أنّ البقاء يعني الانتحار.

و في ضوء النسق المتناسخ (المرأة/الرّجل) يتبين لنا أولى هذه الأنساق الثقافية الموجودة في الرّواية و التي استطعنا أن نجملها في مجموعة من الثنائيات الضدية:

## 1-الذكورة/ الأنوثة:

يحتلّ الذكر في الثقافة العربية عامة و الجزائرية خاصة، مكانة متميزة و خاصة إذ أعطيت له الأولوية في كل شيء، و في مقابل ذلك تهميش دور المرأة و عدم الاعتناء بها بمقدار الذكر، لذلك يتم تنشئة أفراد المجتمع منذ الولادة، و سنوات الطفولة المبكرة مع تقبل هذه التفرقة و العمل بمقتضاها، و ما يترتب على هذه المقومات من تهميش لمكانة المرأة مع الاهتمام بأنساق القيم التي تميز بين قيم الذكورة و قيم الأنوثة.« فالذكورة في الثقافة التقليدية تعني القوة،و السطوة و السيطرة، و السيادة، أمّا الأنوثة فتعني الضعف، و الخضوع، و الطاعة و الاستسلام لسيطرة الرجل».[1]

و الكاتبة "فضيلة الفاروق" في روايتها "تاء الخجل" تكشف عن أنّ هذه النظرة التقليدية أصبحت ثقافة متوارثة حتى عصرنا الحالي، إذ لا تزال بعض الأُسَرْ تتشبّع بهذه الثقافة التي تميّز بين الذكر و الأنثى.

[1] سامية الساعاتي، علم اجتماع المرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003 ،دط، ص 48.

و تعدّ عائلة "خالدة" بطلة رواية "تاء الخجل" مثالا حيا عن واقع التمييز الذي تعيشه الأنثى في محيطها العائلي و في الثقافة الجزائرية عامة التي شكلت فيها الذكورة قوة مركزية تقابلها شخصية أنثوية مدمرة، فهي مجرد ذرّة هائمة تسبح في فلكوت الذكر المحمي بجدران البيت.

فقد كانت هذه العائلة (عائلة بني مقران) تميّز بين الذكر و الأنثى في كل شيء على اعتبار أنّ الذكر أكثر عقلانية، بينما الأنثى عاطفية و خاضعة لمشاعرها الوجدانية التي لا تنفك عن الدوران في فلك الأب الجماعي (الأب، العم، ابن العم)، فتقول خالدة:

« ما يجعلني أفقد صوابي فهو فترة الغذاء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغذاء يأتي دورنا نحن النساء،كنا جميعا نجتمع عند العمّة تونس، و كنتُ أكره ذلك التقليد الذي يجعل منّا قطيعا من الدرجة الثانية».[1]

إنّ مفاضلة الذكر على الأنثى و الاهتمام الزائد به على حسابها، يولّد الغيرة لدى الفتاة، فتتمنّى أن تكون مثله، و هذا ما تمنته "خالدة" ما جعلها تصرخ « كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا».[2]

فهذا التمنّي و هذه الغيرة تتسبب في حدوث صراع بين الأنثى و الذكر، و خاصة إذا كان للذكر الحق في التدخل في شؤون الفتاة و مراقبة تصرفاتها داخل الأسرة و خارجها، فالغضب الذي تشعر به الفتاة حيال ذلك يجعلها تبحث عن الثغرات التي من خلالها تسبب خلافات بينها و بينه، و هذا ما حدث مع "خالدة" و ابن عمها "ياسين" الذي حاول التحرش بها و امتلاك جسدها ظنّا منه أنّ الأنثى خَلقت لخدمة الذكر و الانصياع لرغباته و أوامره إذ تقول:

« لكن صوتا قطع أفكاري:

– لماذا تحبين هذا المكان؟

التفت كان ياسين ابن عمّي.

– ماذا تريد؟

صدمني:

– أريدك أنتِ

ابتعدت عنه .

لاحقني..أمسكني من الخلف، دفعته عنّي، و صرختُ في وجهه:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

– أياك أن تلمسني ثانية...».[1]

فـ"خالدة" ترفض استغلال المرأة لصالح الرّجل مهما كانت الأسباب، و لذلك كانت جادة ثائرة، و ترى نفسها متعادلة مع الرّجل.

و شعور الفتاة بأنّها مهمشة و ضعيفة المكانة داخل الأسرة يولّد لديها الكره و الحقد اتجاه الذكر، فتتجنب الاتصال و التفاعل معه و التقرب منه حتى و لو كان الذكر يريد ذلك:

« لهذا كثيرا ما هربتُ من أنوثتي، و كثيرا ما هربتُ منكَ لأنك مرادف لتلك الأنوثة».[2]

فهذا التمييز بين الذكر و الأنثى جعل البطلة "خالدة" تتنصّل من أنوثتها و تتنكّر لها، و تتهرب من الآخر/الذكر حتى لا يذكرها بهذه الأنوثة، و هنا نكتشف بأنّ البطلة "خالدة" تعترف بتميّز الذكر عن الأنثى.

كما أنّ التمييز بين البنات و الذكور في عائلة "بني مقران" جعل "خالدة" تشعر بالنقص، و لسد هذا النقص لجأت إلى منافسة ذكور العائلة في الدراسة حتى تثبت تفوّقها عليهم، و تصنع مكانتها داخل الأسرة إلى جانب الذكر فتقول:

«(...) و غير ذلك كنت ذكية و ناجحة في المدرسة مثل ذكور العائلة».[3]

فرغم التفوّق الذي أحرزته "خالدة" في دراستها و أكّدت مساواتها مع ذكور العائلة، إلاّ أنّ الأمر عند والدها ورجال العائلة سيان ،فمهما تفوقت إلاّ أنّها تبقى ناقصة العقل و التفكير، و لا يمكنها أن تصل إلى منزلة الذكر وقيمته التي تدفع بالأب تمني إنجاب الذكر ومحاباته وتفضيله ؛لأنّه هو الذي يحمل اسمه فيما بعد، فتزوّج (والد خالدة) من امرأة أخرى دون أن يراعي شعور زوجته و شعور ابنته:

« منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلاّ مرّة أو مرتين في الأسبوع، و فيما بعد عرفت أنّه تزوّج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكوراً. ما دامت أمّي غير قادرة على فعل ذلك».[4]

فالكاتبة تريد من وراء هذا المقطع أن تكشف و تندد بالفكرة الخاطئة التي تسيطر على ذهنيات المجتمع الجزائري التي مفادها أنّه إذا لم يستطع الزوجان إنجاب الأطفال فيكون المشكل دائما في الزوجة « إذ ليس من المستساغ عندهم .أن ينسبوا إلى الرّجل ما يشكك في رجولته..فالرّجل دائما..هو الرّجل الكامل الرجولة..الذي

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

[4] المصدر نفسه، ص 20.

يقوم بواجبه..و الذي لا عيب فيه أمّا العيب فهو في زوجته لأنّها عقيم».[1]

وإذا أنجبت إناثا دون الذكور يكون المشكل أيضا عائدا إليها، فيلجأ الرّجل إلى « حالات الطلاق، أو الزواج بأخرى على زوجته (...) لأنّ الزوجة لم تنجب له الولد في حين أنّ العلم الحديث أثبت أنّ الرّجل هو المسؤول عن تحديد نوعية الجنين ».[2]

لقد احتلت المرأة في أسرة "بني مقران" مكانة ثانوية مهمشة، لم تُعط الحريّة في اتخاذ القرار المستقل عن حياتها كما أنّها كادت أن تحرم من التعليم و مواصلة الدراسة، و ينطبق هذا الأمر على كثير من العائلات الجزائرية فكانت "خالدة" و "يمينة" نموذجا لمنع المرأة من مواصلة الدراسة.

إنّ عملية الاحتقار الأولى التي تعرضت لها الفتاة الجزائرية في طفولتها المبكرة كانت وراء الإحساس الدائم بدونيتها و تقزّمها مقابل الآخر/ الذكر.

فالمجتمعات بشكل عام تفضل الولد الذكر على البنت الأنثى لأنّ البنت تجلب العار و الفقر إلى أهلها ولذلك يحاولون التخلص منها و تزويجها.

وهذا ما حاولت الكاتبة"فضيلة الفاروق" التعبير عنه و تمريره في خطابها هذا، حتى إنّها لم تكن تتكلم عن نفسها فهي تتكلم باسم الأنوثة التي تجمع بينها و بين بنات جنسها. اللواتي يتقوقعن تحت ثقافة رجعية تجذرت في المجتمع الجزائري و ترسّخت في الذهنيات الجماعية، و أعلنت أنّ هذه الفروقات الجنسية ليست سوى أنساقا ثقافية من صنع الرّجل من أجل الحفاظ على موقعه و قوامه، و لا دخل في ذلك للتكوين الجنسي البيولوجي.

ومن بين الأنساق الثقافية أيضا التي صنعها الرجل لنفسه واتخذها حجة و ذريعة للحفاظ على مكانته وإثبات تفوقه و تميزه نجد :

## 2- المركز/الهامش

يعتبر الرّجل في الثقافة العامة سائدا بالطبيعة في الأسرة و المجتمع إذ يمثل مركز الدائرة في كل شيء وفي مختلف المجالات بينما في المقابل أدى هذا المفهوم إلى تدني مكانة المرأة و تهميشها، فكانت تقف خارج هذه الدائرة التي يمثل الرّجل مركزها ؛لأنّها مرتبطة بطبيعة أنوثتها البيولوجية الموسومة بالنقص و «الافتقار إلى بعض الخصائص العامة».[3] فكانت عنصر إضافي مهمّش في الفكر الإنساني قديما و حديثا.

---

[1] سامية حسن الساعاتي، المرأة والمجتمع المعاصر، الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2006، د ط، ص 188.

[2] أحمد محمد سالم، المرأة في الفكر العربي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2003، د ط، ص 10.

[3] نور عوض، النقد الأدبي الحديث، ص 11.

و هذا ما تسعى "فضيلة الفاروق" إلى إبرازه في روايتها "تاء الخجل" من خلال شخصية "خالدة" التي تعيش في بيت سلطوي يمثل مركزه سيدها إبراهيم ، و أعمامها و أبناءهم حاشيته المقربة، و لهذا البيت تاريخ قديم في ممارسة السلطة على المرأة و تهميشها:

« منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تاما، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها و صفقت له القبيلة».[1]

فجدتها ليست هي المرأة الأولى و الأخيرة في التاريخ النسوي للعائلة التي عانت من هذا العنف، بل أبعد من ذلك:

« منذ العبوس التي يستقبلنا عند الولادة منذ أقدم من هذا (...) منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم».[2]

منهن إلى جدّة خالدة، إلى أمها، إلى خالدة، « لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع و انتهاك كرامة النساء».[3]

فسلطة الرّجل و مركزيته في البيت أو المجتمع يعني تهميش المرأة، أو تحويلها إلى شيء لا يختلف عن أشياء البيت، تقوم بواجبها في خدمة الرّجل كآلة دون مشاعر:

« سارعت إلى طنجرة الكسكسي، و قلبت "الكسكاس" الذي يتصاعد منه البخار على قصعة خشب و راحت تفرك الكسكسي الساخن بيديها».[4]

و كأنّ المرأة في ثقافة المجتمع خُلقت للقيام بأعمال المنزل لا غير، و هو ما كان يثير ثائرة "خالدة" فتقول:

« كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان و أعمامي و أبناء حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم، كانت النسوة يبقين في المطبخ يسكبن الصحون، و نحن الصبايا نقوم بتوصيلها و لهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض، و أختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار، كانت تلك أولى بوادر تمردي و مقاومة العائلة».[5]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل،ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص ص 11، 12.

[3] المصدر نفسه، ص 12.

[4] المصدر نفسه، ص 15.

[5] المصدر نفسه، ص 24.

إنّ "خالدة" و من ورائها "فضيلة الفاروق" لا تقبل بموقع الهامش حتى في أبسط الأشياء فتتمرّد على مركزية الرّجل و تحاول كسرها و مزاحمتها فتكون هي الفاعل و هي المفعول به كجدّتها و أمّها:

« يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة.

سأرى من سينكسر أنا أم هم».[1]

فالكاتبة تحمل تمرّدا صارخا يريد أن يعلن نفسه ليعبّر عن المرأة الجزائرية و العربية عامة، فهي تريد أن تتحرر أن تكون قادرة على الصراخ تكسر به رتابة الصّمت و الخضوع، لا تريد أن تكون صورة أخرى للمرأة المحتقرة المهمّشة منذ عصور قديمة، بل تريد أن تُخرِج الرّجل من قالبه و نمطه الذكوري، فصراخ المرأة هو خروج و انتقال من الذات المضافة إلى الذات المضاف إليها « و تتحول إلى كائن مندمج ذات مستقلة، تتكلم بضمير الأنا وبالخطاب النهاري المكشوف».[2]

لكن كل تلك الأفكار لم تجد طريقها العملي حيث تقول « منهن...إليّ أنا».[3] فهي تؤكد أنّها مازالت سبية و مهمّشة و لكن بطريقة تختلف الوسائل فيها و تتعدد؛ لأنّ « الأبوية شائعة في كل المجتمعات، بمعنى أنّها كلها أبوية النظام لا يسمح للمرأة فيها أن تتجاوز موقعها الثانوي».[4]

و لهذا تحاول فضيلة الفاروق تغيير الذهنية الثقافية السائدة التي كانت«تكريسا للفحولة و تهميشا للأنوثة بكل تجلياتها».[5]

لتأتي بذهنية ثقافية متحضرة كبديل تدفع المرأة إلى تغيير صورتها و تغيير واقعها المأزوم، في سياق التحوّل الاجتماعي الإيجابي، ككل متمرّدة على النسق المهيمن الذي يتربع على هرمية الثقافة الاجتماعية و ما يخفي من أنساق مضمرة تهمّش المرأة، و التي حاولت "فضيلة الفاروق" توريتها للجمهور.

و هذا النسق يفضي بنا إلى نسق آخر يدور في فلكه تقريبا، ولا يبتعد عنه كثيرا أو هو بمثابة نتيجة له و هو ثنائية:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 29.

[2] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 126.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 12.

[4] ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 63.

[5] حسين سيماهيجي وآخرون، عبد الله الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ط1، ص 19.

### 3- الحضور/ الغياب:

إنّ التربية على الخضوع تعني وجود طرف مهيمن حاضر و طرف مهمّش و غائب، حيث يؤكّد التاريخ أنّ الرّجل كان حاضرا في كل شيء حتّى في الكتابة، إذ يُعتبر مؤسسها و صانعها بلا منازع فقرر ما هو حقيقي، وما هو مجازي فيها، و كان هو جوهرها، في حين غابت المرأة عن هذا التأسيس و خرجت من دائرة الكتابة طواعية أو مجبرة، فكان لها أن تغيب في اللفظ و المعنى ليلحقها التهميش و الظلم و الغياب في كل المجالات.

لكن "فضيلة الفاروق" كسرت هذا الطابو ودخلت مضمار الكتابة معلنة عن وجودها و حضورها في هذا العالم اللغوي المحتكر والمحضور، من خلال روايتها "تاء الخجل" إذ جعلت من بطلتها "خالدة" فتاة مغيّبة في العائلة مثلها مثل باقي نساء و بنات العائلة، إلّا أنّها تختلف عنهم في تمرُّدها و محاولة إثبات وجودها مثلها مثل ذكور العائلة، فكان سلاحها في ذلك العلم و القلم، و ذلك من خلال تفوُّقها في دراستها:

« كنتُ ذكية و ناجحة في المدرسة مثل ذكور العائلة ».[1]

و إثبات جدارتها العقلية التي لا تختلف في شيء عن عقل الذكر لولا العادات و الثقافة الاجتماعية التي غيَّبت عقل المرأة، و انتقصت من قدراته على اعتبار أنّ « الذكر بالطبيعة سائد، و إن الأنثى بالطبيعة ناقصة».[2]

لقد حاولت "خالدة" ردع هذه الثقافة المغيِّبة للمرأة عقلا، و صوتا، و كيانا كأساس لاسترداد شخصية المرأة و سيادتها و استرجاع صوتها، فكانت "خالدة" هي التي تسرد الأحداث و البطل " نصر الدين " يستمع في صمت، فكانت "خالدة" هي المرسل المتكلم الحاضر، و"نصر الدين" هو المستقبل الغائب، و بذلك تتحول "خالدة" إلى أنثى حاضرة، ويتحوّل "نصر الدّين" إلى ذكر غائب فتقول "خالدة":

« و كنتَ تصمت لأنني لا أشاركك الحديث. فأحب صمتك و أنسى ما كنت تقوله و أبالغ في قراءة ذلك الصمت على وقع عزفي الداخلي».[3]

لقد جعلت"فضيلة الفاروق"صمت الذكر مرهونا بصمت الأنثى، لتؤكّد المساواة بين المرأة و الرّجل في الحضور و الغياب، فإذا غاب صوت المرأة فإنّ صوت الرّجل حتما سيغيب.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص21.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 153.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 34.

لقد كان بين "خالدة" و "نصر الدّين" حكاية حب، و حكاية انكسارات، ظهرت فيها "خالدة" و أفصحت عن نفسها بوصفها مبتكرة لشخصيتها و لغتها، وغاب "نصر الدّين" لأنّه موضوع فحسب، و بهذا تكون خالدة غيَّبت الرّجل، و أثبتت الحضور للأنثى التي لطالما ناضلت من أجله، بعدما غيّبها الرّجل و همّشها بشتى الوسائل و ذلك بالتمييز بينها و بينه. و منعها من التعلم و امتلاك سلطة القلم، كما مارس على جسدها أبشع الأشياء مغيبا بذلك كل من إنسانيتها و مشاعرها.

و بهذا فإنّ "فضيلة الفاروق" تصفّي حسابها غير مغفلة في ذلك تعريف فرويد للمرأة « بأنها رجل ناقص خاصة إذا ما تصدّت المرأة لسؤال اللغة و توجهت إلى تحويل الرجل إلى نص مكتوب، و إلى كائن من ورق». [1]

فسارعت في روايتها إلى تفكيك شخصية البطل الرّجل و وصفه بمواصفات الأنثى كالضعف، وطيبة القلب إلى أقصى درجة، فتقول على لسان بطلتها « كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل فسئمت من ذلك الوضع». [2]

و ما حدث له قيمة في النص، خاصة إذا ما جعلنا تعريف فرويد في مقام الاعتبار، بأنّ المرأة رجل ناقص لأنّها تفتقد القوّة و القسوة التي يتميّز بها الرّجل و "نصر الدّين" يفتقد لهذه القوّة و القسوة، و بذلك يتساوى كل من الذكر و الأنثى و كلاهما يفتقد للسلطة، و هناك تكون المواجهة و العدالة.

و بالتالي تردُّ"فضيلة الفاروق"من خلال هذه الرّواية الاعتبار للمرأة التي همّشتها الثقافة الذكورية عن طريق إلغاء صوتها الفاعل في إطار ثقافة تقليدية تكرّس المقولات الدونية بخصوص أدوار المرأة الثانوية المهمّشة في الحياة و الإبداع، و لتثبت حضور المرأة و فاعليتها في الإبداع و مختلف المجالات في المجتمع و السياسة و الاقتصاد و تنزع عنها قناع الخضوع و التسلُّط عليها.

و من هنا يتبدّى لنا نسق آخر يتمثل في ثنائية:

## 4- السلطة/ الخضوع:

إنّ السلطة هي شكل من أشكال القوّة التي تقود و توجه جهود الأفراد و فاعليتهم، و السلطة هي سلطة مطلقة لا تحدها حدود و لا توجد قوّة تعلو عليها أو تتنافس معها، أو تعترض عليها لأنّها تستند على العادات

[1] عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 186.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 14.

و التقاليد و السوابق و الأعراف و قوانينها العقائدية التي تعتبر أشياء مقدسة ينبغي طاعتها و التصرف بموجبها و الخضوع لأوامرها.

و عندما نسقط هذا المفهوم للسلطة على الرّواية تتبدّى لنا أنواع من السلطات، سلطة الرّجل على المرأة سلطة المرأة على المرأة، و سلطة المرأة على الرّجل.

فسلطة الرّجل على المرأة تتمثل في سلطة رجال عائلة "خالدة" و أبناءهم الذكور بقيادة سيِّدها إبراهيم إمام مسجد، و رجل دين، مهابا في شيخوخته و جلدته، متحكما في أمور البيت، آمر، ناهي، و الكل يدخل في ملكيته و رهن إشارته.

لقد كان سيِّدها إبراهيم متشدّدا في البيت، يخاف على عائلته و عرضها خاصة من طرف البنات اللاتي يلقين تهميش حتى في الأكل و التدليل و الحنان، فتقول "خالدة": « إذ علينا نحن النّساء أن ننتظر عودة الرّجال من المسجد، و بعد أن ينتهوا من تناول الغذاء يأتي دورنا نحن النساء».[1]

لقد دفع هذا التشدّد داخل العائلة "خالدة" إلى تقبل هذه الأوامر على علاّتها حين وجدتها لا تتلاءم مع حاجاتها النفسية و العقلية و الاجتماعية. ممّا جعلها تحسُّ بالظلم و المعاناة. إلّا أنّ هذه السلطة لا تُناقش و لا تقبل التنازل، الأمر الذي يضطر "خالدة" إلى نوع من الخضوع الواعي، و مع ازدياد الأمر و الرّقابة تمعن "خالدة" في التحايل و التفلُّت دون التصريح بتمرّدها، مظهرة طاعة تنطوي على معاناة الاستلاب الذاتي فتقول:

« كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان و أعمامي و أبناء حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة ينتظرون خدمتنا لهم. كانت النسوة يبقين في المطبخ يسكبن الصحون، و نحن الصبايا نقوم بتوصيلها و لهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض، و أختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار، كانت تلك أولى بوادر تمردي و مقاومة العائلة».[2]

فحين يصبح النقاش محضورا، و الصمت غاية، فإنّ التمرّد هو الشكل الباقي للإقناع. و مع تزايد ضغوطات رجال العائلة تظهر محاولات تمرّد "خالدة" فكان أوّل إعلان صريح بالتمرّد و الخروج من دائرة هذه السلطة عندما قالت "خالدة":

« سأرى من سينكسر أنا أم هم ».[3]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

فهذه النقطة الأولى في ضرب السلطة و مجابهة صاحبها (رجال العائلة) هي رفض مفعول السلطة التي كانت « كلها في يد عميد الأسرة لا يشاركه فيها أحد ».[1]

فبالرغم من رفض"خالدة"لهذه السلطة و تمرّدها عليها إلّا أنّها استحوذت على اللاوعي لديها و كانت بمثابة مخدر يجري في عروقها، و أصبح لديها نوع من الانفصام في مشاعرها، فتارة تراها تتمرّد على هذه السلطة و لا تقبل الخضوع، و تارة أخرى تراها لا تستطيع العيش دون أن تُمارَس عليها هذه السلطة، و هذا ما جعلها لا تحتمل علاقتها مع "نصر الدين" لطيبته المفرطة، وتسامحه، و عدم تجبّره و تسلّطه عليها، فتقول:

« كنتَ طيب القلب لدرجة لا تحتمل فسئمتُ من ذلك الوضع».[2]

فأنهت علاقتها معه، لأنّه يفتقد لصفات الهيمنة و التسلّط و التجبر التي فتحت عينيها عليها في عائلتها. فكان لذلك تأثير على نفسيتها ممّا أدى إلى فشل علاقتهما.

لقد تأقلمت "خالدة" مع الوضع السلطوي المفروض عليها، كما ألفت الخضوع في ظاهره فأصبح كل من السلطة و الخضوع قدرا محتوما، فمارست هي الأخرى سلطتها على "نصر الدين" عندما تركته، و أفرغت شحنة السلطة الممارس عليها من طرف الرّجل في رجل آخر معلنة في ذلك بأنّ المرأة هي أيضا لديها سلطة كتلك السلطة التي تملكها "للاّ عيشة" التي تقول عنها:

« "للاّ عيشة" كان لها سلطة من نوع آخر، فبالإضافة إلى راتبها الشهري الذي تتقاضاه لأنها زوجة شهيد، كانت قد ورثت عن زوجها نخيلا في ((مشونش)) و أراضي في ضواحي ((أريس)) تدر عليها كل سنة مبالغ محترمة من المال، هذا ما يجعل عائلة "بني مقران" كلها تحترمها و تأخذ رأيها في كثير من الأمور(...) كانت امرأة قوية، إذ كانت تجالس الرّجال، و تشاركهم أحاديثهم السياسية». [3]

فـ"فضيلة الفاروق"تريد أن تمرر فكرة مقنَّعة يظهر من ورائها نسق مضمر خفي من خلال هذا المقطع،وهو أنّ المرأة تصنع سلطتها بمالها، و جاهها. لأنّ هناك ثلاث مصادر للسلطة تجعل الناس يتصرفون بطريقة معينة و هي « العنف، والثروة، و المعرفة».[4]

---

[1] عصام نور، دور المرأة في تنمية المجتمع، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2006، د ط، ص 20.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 22.

[4] أحلام واصف مسعد، مرايا الأب والسلطة، قراءة سوسيوثقافية في السيرة الذاتية العربية المعاصرة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006 ط1، ص 87.

وقد استطاعت "للّا عيشة" فرض سلطتها في بيت "بني مقران" من خلال هذين العنصرين (المال والمعرفة)، كما استطاعت مجابهة الرّجل و مشاركته في مختلف مجالات عمله حتى السياسية منها، و أنها كفء لذلك، لأنّها كثيرا ما وقفت مع الرّجل جنبا إلى جنب أيام الثورة، و هذا ما لا يجب أن ينساه المجتمع الجزائري بأنّ هذه المرأة التي يُمارَس عليها سلطته خلّصته في يوم من الأيام من سلطة كبرى لا ترحم و هي سلطة المستعمر الفرنسي الغاشم.

و بهذا تردُّ"فضيلة الفاروق"الاعتبار للمرأة الجزائرية، و ترى فيها كائنا قادرا على صنع قراراتها و سلطتها كما الرّجل، الذي لا يرى فيها سوى الضعف و الخضوع، و أبرز وسيلة للخروج من هذه السلطة هو العلم. و هذا يحيلنا إلى نسق آخر في الرّواية المتمثّل في ثنائية:

**5- العلم/ الجهل:**

العلم نور والجهل ظلام ، عبارة يرددها الناس دون التعمّق في معانيها وتجسيدها ،فبالعلم ترقى الأمم وتولد أسمى الحضارات ، وبالعلم يتحقق طموح الإنسان وآماله ، نعم إنه العلم الذي لا غنى عنه في زمان كهذا ، فمن كان جاهلا لم يجد له مكانا في المجتمع ، ومن كان عالما تبوّأ أرقى الدرجات في الدنيا و الآخرة ، وهذا ما جاء في قوله تعالى ﴿يَرْفَعُ اللَّهُ الذِيْنَ آمَنُوا مِنْكُمْ والذِيْنَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَات﴾.[1]

فكلما ازداد الإنسان علما ارتقت مكانته في المجتمع فـ"طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة "كما أخبرنا رسولنا الكريم محمد صلى اللّه عليه وسلم وهذا لا يعني أن العلم يقتصر على الرّجل فقط ،بل يتعدى ذلك إلى المرأة ،لأنّ العلم بحر لا ساحل له.

لكن الكاتبة"فضيلة الفاروق"في روايتها"تاء الخجل"تبيّن لنا الفهم المغلوط للدّين ،فترى أنّ مجتمعاتنا العربية عامة و المجتمع الجزائري خاصة كان فيه تعليم الفتاة في وضع سيّء يُرثى له ، وذلك لغياب الاهتمام الكافي والوعي بضرورة تعليم المرأة وأهميته ،وهذا الأمر منتشر بكثرة في المناطق الجبلية كالقرى والمداشر ، ويرجع ذلك للعادات المحافظة و التقاليد البالية الموروثة ، التي لا تتقبّل فكرة خروج المرأة من المنزل أو تعليمها أو دخولها في مجالات خاصّة بالرّجال ،لأنّهم يتهمونها بقصور العقل وقلّة الطموح والموهبة والإبداع ،وهذا ما تعانيها البطلة"خالدة" وغيرها من الشّخصيات في الرّواية .

فقد حاول عمّها "بوبكر" منعها من الدراسة وإكمال تعليمها و التحاقها بالجامعة ،كما عمل على تحريض والدها وتسميم أفكاره حول البنات اللواتي يدرسن بالجامعة بقوله:

---

[1] سورة المجادلة، الآية 11.

«كل بنات الجامعة يعدن حبالى ،فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار».[1]

فالراوية تحاول تعرية الثقافة الجزائرية المحافظة السائدة في مجتمع لا يعرف قيمة تعليم المرأة ،وكل ما يعرفه أنّها خُلقت لتبقى في المنزل وتقوم بدورها كربة بيت لا أقل ولا أكثر.

فقد منع رجال العائلة "خالدة "من دخول الجامعة _لكنهم لم يفلحوا في ذلك_حفاظا على سُمعة العائلة وتفاديا للعار ،رغم أنّها كانت متفوّقة في دراستها .

«كنت ذكية وناجحة في المدرسة مثل ذكور العائلة .أمّا العمّة "كلثوم"والعمّة "نونة".فقد كانتا تقولان إنّ سيدي إبراهيم كتب «حجابا»لينجح الذكور ، وكتب آخر ليجعل من الإناث ربّات بيوت».[2]

فمن خلال هذا المقطع نلاحظ أنّ منع المرأة من التعليم قد ترسّخت وتجذرت في الدهنيات حتى عند المرأة نفسها.

والرّاوية في هذا المقطع ترى أنّ هذه التقاليد البالية تقوم بتجهيل البنت منذ الصِّغر وتجعلها منذ البداية قادرة على تحمّل المسؤوليات المنزلية في سن مبكرة ،والقيام بدورها التقليدي والمعتاد والمنتظر أن تؤديه والمنحصر في المنزل لا غير ،فالعلم حسب ثقافتهم«يدعو للفجور و(...)الجهل يدعو للعفة».[3]

وغير بعيد عن"خالدة"نجد"يمينة"التي بُترت أحلامها بأن تكون صحافية ودُفنت أحلامها في سن الرّابعة عشر،فتقول :

«كثيرا ما حلمت بأن أكون صحافية (...)توقفت عن الدراسة حين صار عمري أربع عشرة سنة ،ولم يقبل والدي أن أدخل ثانوية آريس ذات النظام الداخلي».[4]

في حين أنّ هناك من الرّجال من يسمحون لبناتهم بالتعلّم بقدر ما ييسّر لها الدين وتفهمه حتى لا تخرج عن طاعة اللّه وتتبع قيم خاطئة ،أو ما يساعدها على خدمة الأسرة ويرفع عنها جزءً من الجهل ، ولذا يستغنون عن تعليم بناتهم فيما عدا ذلك ، وبالتالي فهنّ مدعوات للعودة إلى البيت حفاظا على شرفهن وشرف عائلتهن.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص ص 21، 22.

[3] أحمد محمد سالم، المرأة في الفكر العربي الحديث، ص 278.

[4] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 47.

وهناك رجال آخرون لا يخضعون لتأثير ثقافة المجتمع ،وهذا ما تجسّده الراوية من خلال والد البطلة "خالدة" في الرّواية ، الذي استطاع الدفاع الكلّي عن ابنته ،ولم يخضع لسلطة الأعمام وسمح لابنته بالتعلّم ومواصلة دراستها وتحقيق أحلامها في الصحافة والكتابة والإبداع.

ومن خلال هذا كلّه تمرر لنا الكاتبة "فضيلة الفاروق" فكرة بكل موضوعية وإنصاف ، وتقرّ بفضل الرّجل على المرأة في خروجها وإعطائها حق التعليم، فبقدر ما يوجد رجال متشدّدون في قراراتهم ومحافظون على منع بناتهم من التعليم والعمل على تضليلهن وتركهنّ في غيابة الجهل ،هناك رجال آخرون يعرفون قيمة تعليم المرأة وجدواه في حياتها وعائلتها ومجتمعها ،فيعملون على تعليمها وإخراجها من الظلمات إلى النور ،ولولا هذه الفئة من الرّجال لما رأت المرأة نور العلم،ولما ذاقت طعم الحياة ونعمة الحريّة.

ومن هنا ينكشف لنا نسق ثقافي آخر،والذي يتمثل في ثنائية :

## 6- الحريّة/العبودية

تعتبر الحريّة شمس مشرقة في كل نفس إنسانية تمتلك عقلا و إرادة و الحرية هي عماد أساس الحياة و من فقدها عاش في ظلمة حالكة يتصل أولها بظلمة الرحم، و آخرها بظلمة القبر.

فكل إنسان يسعى على وجه الأرض يحلم بالعيش في عالم، حيث لا تقيده أغلال و لا يسيجه سياج يريد أن تكون له حرية التفكير، حرية الرأي، حرية الجسد..الخ حتى يستطيع أن يعبر عن ذاته، و أن يؤثر بهذا العالم و يتفاعل فيه لأنّ « الحرية و المساواة هما منار العمران و حجة التمدن، وبهما يحيا الحق،و يزهق الباطل ».[1]

هذا الباطل الذي كانت ولا زالت تعيش في براثنه المرأة فكانت « منذ ولادتها إلى مماتها (و) هي رقيقة لأنها لا تعيش بنفسها و إنما تعيش بالرّجل و للرّجل، و هي في حاجة إليه في كل شأن من شؤونها».[2]

و هذا ما تؤكد عليه "فضيلة الفاروق" في هذه الرّواية فهي ترى أنّ المرأة كانت سبية منذ القدم فتقول على لسان بطلتها «منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم».[3]

لقد كانت المرأة تُصفّد و تُساق غنيمة للرجل الذي لا يتوانى في استغلال كل ما فيها ، فتكون خادمته وزوجته، و محضيته...و بذلك يكون قد «مارس وأد المرأة معنويا، كما مارس الأجداد وأد المرأة جسديا».[4]

---

[1] زينب فواز، الرسائل الزينبية، المطبعة المتوسطة، القاهرة، د ت، د ط، ص 07، نقلا عن: أحمد محمد سالم، المرأة في الفكر العربي الحديث، ص223.

[2] أحمد محمد سالم، المرأة في الفكر العربي الحديث، ص41.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.

[4] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة و الإبداع، ص12.

تمرر "فضيلة الفاروق" في هذه الرّواية أنساق مضمرة و كثيرة من خلال ما تجسده في "خالدة" و عائلتها التي لا يعطي الرّجل فيها حقا للمرأة كما لا يعطيها حريتها بحجة المحافظة على الشرف، بحيث كانوا يضعون البنت من مزاولة الدراسة خارج منطقة "آريس" بحجة واهية لا أساس لها من الصحة إذ تقول "خالدة":

«دخل العم بوبكر على والدي غاضبا، واختلى معه في غرفة الضيوف و قال له: كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار».[1]

و هذا المعتقد يسود في ثقافة المجتمع الجزائري، بحيث ينظرون إلى البنت إذا خرجت من المنزل، و تعلمت نظرة احتقار لا تقدير، و كأنّها سبب كل الرذائل التي تحصل في العالم حتى «كان يخيّل لها أن تلك الأفعال من الموبقات لو اتبعتها في تعليمها لخلت بنظام شرفها ».[2]

فهذه حالة كل امرأة تعيش في مجتمع لا يقدر حرّيتها ،ويرى في تعليمها مفسدة لأخلاقها لدى خلقت في البيت و ستبقى في البيت حتى تنتقل إلى بيت زوجها أو تنتقل إلى قبرها دون أن تستنشق نسيم الحرية و تتذوق طعمها و حتى النساء أنفسهن اقتنعن بهذه الفكرة ، و أصبحن يفسرن تفوق الفتاة و نجاحها في دراستها تفسيرا روحانيا فتقول "خالدة" في ذلك:

« كنت ذكية و ناجحة في المدرسة مثل ذكور العائلة، أما العمة "كلثوم" و العمة "نونة" فلهما تفسيرا آخر لهذا النجاح فكانتا تقولان أن سيدي إبراهيم كتب "حجابا" لينجح الذكور و كتب آخر ليجعل من الإناث ربات بيوت، أما أنا فيسكنني عفريت، لهذا اختلفت عن الأخريات».[3]

ففي هذا المقطع اقتناع كبير من طرف نساء العائلة بقصور عقل المرأة و نقصه عن الرجل الذي لديه كل الحرية، فإذا أراد السفر و إكمال دراسته يرون فيه التفوق، و يقدرون علمه و يختارونه و ذلك «لأنّ الرّجل لا يزال يرى أنّه الأحق بالعمل و النجاح و أنّ المرأة مكانها الطبيعي و الوحيد هو المنزل وخدمة الأولاد و الطاعة الكبرى».[4]

إنّ الرّجل في ثقافتنا له الحرية في التعلم و التنقل و مزاولة الدراسة في أي بلد كان، دون أن يواجه أي عائق أسري أو اجتماعي، و هذا ما تبثه الساردة في الرّواية من خلال شخصية "أحمد" ابن عم "خالدة" الذي أراد أن يكمل دراسته في الخارج فيقول:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 28.

[2] أحمد محمد سالم، المرأة في الفكر العربي الحديث، ص 43.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 22.

[4] مروة شاكر الشربيني، العنف الجسدي ضد المرأة ومكانتها في المجتمع تحت أضواء السيرة النبوية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، 2005 د ط، ص 130.

« أمّا بالنسبة لي قام صديق بتسجيلي في جامعة" غرونوبل" و سأسافر بعد شهرين، سأحاول أن أجد قبل بداية الموسم الدراسي».[1]

فهذه هي الحرّية التي يعيشها الرّجل، له حرّية التصرف في جسده، و حرّية الكلام فكلام أحمد في هذا المقطع جاء مؤكدا ، حاسما، وقاطعا، متفكرا، موازنا و هذا يعكس ثقة الرّجل بنفسه على عكس المرأة المستعبدة التي «تمشي بين العامة و عيونها مغطوطة إلى قدميها»[2] لا تتكلم، و إذا تكلمت و واجهت يتعثر لسانها من ظلم المتعبد و تسلطه الذي قتل فيها روح المواجهة و التحدي.

لقد أكملت "خالدة" دراستها بفضل حبّ والدها للعلم ، فتكتشف أنه كما يوجد رجال متشددون في قراراتهم و متجدرون في ثقافتهم الذكورية المستعبدة، لا يعترف بحرية المرأة، هناك فئة رجالية أخرى تقدر قيمة العلم للمرأة و حريتها أو ليس الرّجل هو من كان سببا في تحرير المرأة العربية؟ فعلى المرأة أن لا تنسى فضل كل من رفاعة الطهطاوي، و قاسم أمين...في تحريرها و المناداة بتعليمها.

و تبين "فضيلة الفاروق" أن لولا هذه الطائفة من الرجال لسُحِقت المرأة، و لبقيت في غيابات الجهل، وقيد البيت الذي فُرض عليها، و حدّ من حريتها،، ما جعلها تخجل من مجابهة الواقع و تستحي من المطالبة بحريتها حتى و لو ماتت ذليلة و مقهورة فكان فيها «من الأرنب خجله حياؤه».[3]

و هذا ما عبّرت عليه الكاتبة بجمالية مقنعة عن "يمينة" الفتاة المغتصبة التي ماتت نفسيتها بصمت قبل أن يموت جسدها« الأمنيات تقفز بدونك، أرانبك الصغيرة نامت إلى الأبد». [4] فهذا تعبير جمالي يخفي وراءه أنساق مضمرة تعبّر عنها الأرانب، تلك الحيوانات الولود، التي تنجب في صمت، و تتحجر في صمت، و تذبح في صمت، الصمت الذي عُرفت به المرأة، التي لا يُسمح لها بفعل شيء، فـ"يمينة" ماتت و وأدت في صمت وخجل من وضعها المزري الذي تسببت فيه وحشية الرّجل، وكان سببا في إبعادها عن أهلها و حرمانها من لذة العيش في كنف عائلتها التي تنكرت لها هي الأخرى.

ثم تتحول الأرانب إلى عصافير تطير في نهاية الرواية «أحضرت لها قميصا آخر للنوم عليه عصافير تطير».[5]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 30.

[2] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سليمان القعفراني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ط1، ص 38.

[3] مروة شاكر الشربيني، العنف الجسدي ضد المرأة و مكانتها في المجتمع تحت أضواء السيرة النبوية، ص18.

[4] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 92.

[5] المصدر نفسه، ص 90.

و تغدو الأنثى المدانة في عين الجميع لتنطلق الذات مهاجرة إلى مدن الضوء تتواصل مع الوجود و تقف عند ضفاف الثبات محتفية بمغادرة الصمت، ولغة الانكسار، و سجن العبودية.

لقد فتحت "فضيلة الفاروق" خطابها الأنثوي لتواجه به الرّجل و المجتمع، و تدافع به عن أنوثتها لكي تثبت وجودها، وتنتقل بذاتها بما ظفرت به من حرية، لتؤكد أن الحرية قيمة في كل إنسان، و العبد هو الذي يخنقها، و يلهو بها، كما تحاول امتلاك رغبة كسر القيد، و فك الأسر في شتى تمظهراته، فألبست "يمينة" طير الحرية لتحرر كافة نساء الجزائر، لتطالب بالمساواة لا التمييز.

و من هذين النقطتين نكتشف نسق آخر في هذه الرواية الممثل في ثنائية:

## 7- المساواة /التمييز:

تعدّ قضية التمييز بين الرّجل و المرأة جزء لا يتجزّأ من قضية المجتمع العربي بأكمله بما في ذلك المجتمع الجزائري. وهي قضية الاتجاهات الاجتماعية الغالبة، المستمدة من العادات و التقاليد و القيم السائدة في المجتمع و الموروثات الثقافية.

و تؤطر لنا "فضيلة الفاروق" هذه القضية في روايتها "تاء الخجل"، و تكشف أن الثقافة الجزائرية هي ثقافة تمييز لا ثقافة مساواة بين الرّجل و المرأة.

فالتمييز ضد المرأة هو النيل من إنسانيتها، أو التمييز ضدها، أو تقييدها أو استبعادها و المساس بحقوقها الطبيعية و الشخصية، و حتى الاجتماعية و النفسية و الثقافية...على أساس الجنس أو النوع (Gender).

و يرى هذا المفهوم أن التمييز النوعي الجنسي(البيولوجي) بين الذكر و الأنثى، هو تمييز تركيبي مؤسساتي ثقافي و ليس خاصية بيولوجية طبيعية. و لهذا تصبح الجبرية البيولوجية مجرّد إسقاط ثقافي و اجتماعي لا علّة طبيعية له في التكوين البشري نفسه إنّ «الفرق بين "الرجل" بصفاته الإيجابية و "المرأة" بسماتها السلبية (مما ينجم عنه الهرمية الضدية بين الذكر و الأنثى) إنما هو فرق إيديولوجي ثقافي اجتماعي دافع عنه المجتمع و الثقافات المختلفة بقوة القانون و السلاح(...) و بهذا فإن الثقافة، و ليست الطبيعة البيولوجية، هي التي تضع قيودا و محددات حتى على طرق التفكير و الإبداع و السلوك».[1]

و هذا التمييز ليس قضية حديثة من نوعها بل هي ضاربة في القدم و موغلة في تاريخ جميع الحضارات

[1] ميجان الرويلي و سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 151.

«منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب (...)كل شيء عنهنّ تاءً للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ القدم،

منذ الجواري و الحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم».[1]

نكشف في هذا المقطع أنّ التمييز الجنسي بين المرأة و الرجل مرسّخ ومجذّر في ثقافة المجتمعات عبر عصور مديدة، و قد انتقلت ثقافة التمييز هذه و توارثت أبا عن جدّ حتى وصلت إلى عصرنا الحالي.

و هذا ما جعل الراوية في رواية "تاء الخجل" تعالج هذا الخطاب الثقافي المهم عبر التاريخ، باعتباره فلسفة أساسية بادرت في تكوين وعي الأنثى و رغبتها في تغيير الثقافة الفكرية المسيطرة على ذاتها و شخصيتها، و التي جعلت المرأة مرتبة ما بين الرجال و العبيد، فتقول البطلة "خالدة" في هذا الشأن:

«إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، و بعد أن ينتهوا من تناول الغذاء يأتي دورنا نحن النساء (...) و كنتُ أكره ذلك التقليد الذي يجعل منّا قطيعا من الدرجة الثانية».[2]

ومن هنا يظهر سخط الراوية البطلة على التقاليد التي تجعل من المرأة تتربّى على الطاعة و الخضوع و الخوف، لا شيء سوى لجعل الرّجل ينعم بالقوامة و الأفضلية، في حين تبقى المرأة في خدمته و السّهر على راحته و تلبية رغباته.

كما يظهر الاعتقاد بالحتمية البيولوجية في التفاوت بين الذكر و الأنثى من خلال هذا المقطع:

« إنّه بيت من طابقين، و ست عشرة غرفة، و ساحة كبيرة يحيط بها سور عالٍ تُسمّى" الحوش "».[3]

فهذا التمييز بين الرّجل و المرأة في عائلة "بني مقران" يشبه نظام البيت، فيغدو البيت من طابقين ليحمل دلالات رمزية للتمييز والمساواة بين أفراد العائلة بين الرجال والنساء، هذا التمييز الذي تسعى"خالدة" إلى ضحده

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص ص 11، 12.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 16.

و إحلال المساواة بينها و بين ذكور العائلة من خلال تفوّقها و نجاحها في الدراسة بل لتوصل رسالتها إلى عائلتها و تنادي بالمساواة بينها و بين ذكور العائلة.

البطلة لم تصرّح بثنائية التمييز/المساواة بل ذكرتها في نسق مضمر يخفي دلالات رمزية و متخفي وراء هندسة البيت و نظامه، و كذلك من خلال التفوق في الدراسة.

كما تسعى البطلة من خلف نكران أنوثتها و هويتها الجنسية التخلّص من سمات الأنوثة التي حرمتها من حقوقها و انجرّ عنها تميّز الآخر (الرجل) لها فلم تظفر بالمساواة فتقول:

«كنتُ مشروع أنثى و لم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف».[1]

فالهروب من هوية الأنوثة، مطالبة بالمساواة و العدل في الحقوق و الواجبات بين المرأة و الرّجل، لأنّنا لا نولد بناتا أو ذكورا و إنما يجعلون منا هكذا.

و في ظل هذا النسق (المساواة/ التمييز) نكشف نسقا آخر يتحرّك في الرّواية (تاء الخجل) ويتمثل في ثنائية :

## 8- الزواج/ الاغتصاب:

يعتبر الزواج الدعامة الأساسية التي يقوم عليها بناء الأسرة، فهو واجب اجتماعي من وجهة نظر المجتمع و راحة بال و سكن من وجهة نظر الفرد، و سبل مودة و رحمة بين الرجال و النساء. « و الأصل في عقد الزواج أنه عقد رضائي يتم برضا و موافقة الزوجين عليه، حتى يعطي الزواج ثمراته من السكينة، و المودة بينهما و إيجاد النسل الذي به تحفظ الأمة و تستمد قوتها منه».[2]

و قد شرع الزّواج سبيلا لتفريغ الميولات الجنسية و الحفاظ على نظافة المجتمع، و منع ظهور و انتشار الموبقات و الجرائم فيه، كجريمة الاغتصاب، التي تعد من أبشع الجرائم و أشدّها ضد المرأة. بل تطال إلى حدود الدّين، وحدود المجتمع و القانون،كما أنه دليل فساد الفطرة الإنسانية و انحرافها، و انتكاسها للحيوانية فتُصيّر الإنسان مسخا حيوانيا، كل همه إشباع رغباته في لحظة عابرة.

و هاتين الثنائيتين (الزواج/ الاغتصاب) قدمتهما "فضيلة الفاروق" في روايتها باستطراد و بكل موضوعية فتكشف عن الانحرافات و الانحلالات الخلقية التي عرفتها الجزائر خلال التسعينات. فتُظهر وضع الزواج في المجتمع

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 15.

[2] عالية أحمد صالح ضيف، العنف ضد المرأة بين الفقه والمواثيق الدولية، دراسة مقارنة، دار مأمون للنشر، عمان، 2009، ط1، ص 229.

الجزائري الذي يخالف كل ما جاء في شريعة الإسلام، بدءً من جدّتها التي ظلت طريحة الفراش من جرّاء الضرب المبرح الذي كانت تتعرض له، إلى أمها التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تاما، إلى زواج جارتها الذي لا يختلف في شيء عن الاغتصاب فتقول "خالدة" عن ذلك العرس الكئيب « هجمت النساء على العروس، كانت تبكي و سمعتهن يرددن العريس لم يفعل شيء».[1] فهذا الزواج لم يكن سوى انتحار مذعن للتقاليد الجامدة نفسها و اغتيال بواسطتها في الوقت نفسه.

كما كشفت "فضيلة الفاروق" عن قضية خطيرة، و هي قضية الاغتصاب الذي لم يفرق شواذه بين الكبير و الصغير، حتى شمل اغتصاب الأطفال الذين يمثلون براءة هذا المجتمع.

فكانت حكاية "ريمة نجار"، حكاية تهتزّ لها النفوس. و هي طفلة في الثامنة من عمرها « اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب و قصير(...) دخلت عنده لتشتري حلوى، فأشار لها أن تتناولها بنفسها من على أحد الرفوف فيما أغلق باب المحل و انقضّ عليها»[2]، غير آبه بصراخها و بكائها.

إنّ الاغتصاب جريمة خطيرة ينبغي التصدي لها بكل قوة و حزم، و لكن في مجتمعنا يعاقب من وقع عليه فعل الاغتصاب بدل المجرم فوالد "ريمة" قتلها بحجة غسل العار ظنا منه « إن القتل-لا أقل- هو الذي يغسل العار يبرئ العرض الذي ثلم».[3]

هذا و يظل الأب القاتل الذي لا يختلف في وحشيته عن المجرم المغتصب حرّا طليقا، كأنما أدّى واجبه كرجل غيور على شرف أسرته، ممتثلا للقول العربي الشائع " العار لا يغسله إلا الدم"، مع العلم أن الإسلام الحنيف يرى أن « المرأة المغتصبة لا حدّ عليها».[4]

و من هنا نكتشف ما تحاول"فضيلة الفاروق"بثه من وراء هذه القضية و هو أن الكثير من الفتيات ذهبت حياتهن هباءً بسبب هذه الثقافة و الاعتقادات الخاطئة، لذا يجب إعادة النظر فيها و تصحيح مسارها المعوج.

و قد بلغت ظاهرة الاغتصاب و القتل ذروتها في الجزائر سنة 1995. فأصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية و أداة للصراع الدموي بين الجماعات الإسلامية المسلحة و المجتمع الأعزل.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 40.

[3] سامية حسن الساعاتي، المرأة والمجتمع المعاصر، ص 186 .

[4] عالية أحمد صالح ضيف، العنف ضد المرأة بين الفقه والمواثيق الدولية، ص 139.

فوضّحت "فضيلة الفاروق" بكل جرأة ما حدث، و نشرت الشهادات الموجعة لما حصل، فكانت شهادات كل من"يمينة"، و"رزيقة"، و "راوية" في الرواية أبرز نموذج لما وقع للمرأة في الواقع الجزائري خلال العشرية السوداء.

فتقول "راوية":

« انظري...ربطوني بسلك و فعلوا بي ما فعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة، وحتى الله تخلّى عنّي مع أنني توسلته، أين أنت يا رب، أين أنت يا رب؟».[1]

فما أبشع ما عانته المرأة الجزائرية التي دفعت ثمن ذنب لم ترتكبه سوى أنها أخت أو زوجة أو أم ذكر التحق بالجيش، و هذا ما صرح به الإرهابيون في بيان لهم نصه:

« للانتصار للشرف بقتل نساؤهم، و نساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نتعرض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء (...) و سنوسّع أيضا دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات و أخوات و بنات الزنادقة(...)».[2]

فالملاحظ على هذا البيان أنه يستهدف النساء فقط، و كأنّ مركز الخلل يكمن فيها وفي أنوثتها، لا في الرّجل الذي كان السبب في هذه الفوضى، و التي أشعل لهيبها في المرأة التي لم تعد ترى في الرّجل سوى « وحش أكبر و أشرس بكثير من الوحوش الصغيرة الملتفة على بعضها و المتصارعة».[3]

فمن خلال ثنائية الزواج/ الاغتصاب، نكتشف أنّ الدودة في أصل الشجرة،و الجرثومة قائمة في الوعي الجمعي و ثقافته التي انطوت على رواية "تاء الخجل" و ظلّ مبقيا على أشكال التمييز المجحفة ضد المرأة، فهل هناك فرق كيفي بين زواج جدّة "خالدة"، و زواج أمها، و زواج الفتاة التي رأينا عرسها خلال السرد و شهدنا قميص نومها الدّامي الناطق بالجريمة؟ وبين اغتصاب "ريمة" و "راوية" و "يمينة"، و هل هناك فرق كبير في الوحشية بين الأمير الذي ذبح الفتاة التي لم ترضخ له، و الأب الذي ألقى بفلذة كبده و هي في مرحلة البراءة؟! فلا فرق بين كل هؤلاء سوى تنوع في وسائل القمع و انتهاك كرامة النساء لديهم، و إلصاق سمة الدونية بهم.

و هذا النسق (الزواج/الاغتصاب) يتناسخ مع نسق آخر يتمثل في ثنائية :

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 45.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 154.

## 9- العفة/ الدونية:

اتُّهمت المرأة في عرضها و شرفها وفساد أخلاقها حتى باتت لا تسمع إلا الكلمات الوقحة التي أشاعوها عليها و رسّخوها في الأذهان ترسيخا، و حتى عند المرأة التي أصبحت تعي و تؤمن بحقيقة دونيتها و قصورها عن الرّجل.

لذا نجد بطلة رواية "تاء الخجل" "خالدة" تصرح بذلك بكل علانية و وضوح حيث تقول: « (...) كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهنّ تاء للخجل.»[1] فالبطلة تعي بعمق مدى معاناة المرأة في المجتمع الأبوي منذ القديم، و قد أثارت مسألة على قدر من الأهمية تجذّر دونية المرأة في الذاكرة و ترسّخها ترسيخا و امتدادها عبر التاريخ، و استمراريتها عبر الحاضر « منذ القدم، (...) لا شيء تغير سوى تنوّع في وسائل القمع و انتهاك كرامة النساء».[2]

اصطبغت تجليات المؤنث في الفكر الإنساني القديم بصبغة الحط من قيمة المرأة و تهميش دورها، بل جعلها من المقتنيات و المتاع، و هكذا ظلت فكرة دونية الأنثى و تدنّي منزلتها الغلبة المسيطرة على الأذهان،حيث شكلت موروثا ينتقل جيلا بعد جيل و راسخا في الأذهان.

و بهذا فقد فتحت البطلة باب جهنم على العادات و الممارسات الخاطئة التي تنظر للمرأة نظرة دونية تحتقر كل قدراتها و إمكانياتها في جسدها المحرم الدوني، فتعي بعمق معنى إذلال المرأة و تعميق مرتبتها الدونية في المجتمع، فهروب المرأة من أنوثتها يُعتبر الرمز الحقيقي لدونيتها، لأن كون المرأة أنثى جعل منها مخلوقا من الدرجة الثانية:

«كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا

و بهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي».[3]

فالمرأة حتى و هي متعلمة ينظر إليها المجتمع نظرة دونية و احتقار «كل بنات الجامعة يعدن حبالى».[4]

فأصبح تعليم المرأة مرتبط بالدونية، لا بالوقار و الاحترام و العفة،

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص ص 11، 12.

[3] المصدر نفسه، ص ص 22، 12.

[4] المصدر نفسه، ص 28.

وذلك لأنّ المجتمع أصبح يسعى إلى إذلالها واستعبادها بجعلها تقوم بخدمته و قد حقق هدفه في جعلها أدنى منه مرتبة، و مجرد آلة للتفريغ البشري، و هو ما يتجلى في المقطع الثاني من الرواية:

«التفت ،كان ياسين ابن عمي (..)

أمسكني من الخلف،دفعته عنّي،وصرخت في وجهه (...)

ابتسم ياسين بخبث:

– أيتها العاهرة نصر الدين أحق بك مني ؟ ».[1]

فالعاهرة كلمة تحمل كل معاني الدونية التي بقيت لصيقة بالمرأة عبر التاريخ لكن "خالدة" و بصدها لـ"ياسين" تنفي عنها هذه الصفة و تثبت عفتها لتحيل بذلك إلى أنّ هذه الدونية هي دونية الرّجل الشرس و المتوحش فرغم تهديد "ياسين" المستمر لـ"خالدة" إلاّ أنها لم تنصاع لأوامره بقولها: «دزّ معاهم».[2]

فهذه العبارة جاءت كإشارة رمزية توحي بالتمرد من طرف "خالدة" و عدم الانصياع لأوامر السلطة الذكورية و رغباتها، فهي تنفي أن تكون بطلتها "خالدة" سهلة المنال، وهي تثور مدافعة عن شرفها، لتكشف لنا عن عفتها بخلاف بعض الفتيات التي تلجأ عائلاتهن لتصفيدهنّ (التصفاح) من أجل حمايتهن من الاغتصاب

« هل رأيت العروس كانت مصفحة».[3]

و في هذا المقطع دلالة رمزية مضمرة، نكشف من خلالها عن نظرة الأهل الدونية للبنت، و عدم الثقة بها للمحافظة على شرفها و صيانة عرض العائلة على اعتبار « المرأة رمز الشرّ و الخداع ».[4]

و هذا في حدّ ذاته طعن في العرض و الشرف و عفة الفتاة الذي يُعتبر أقدس و أثمن شيء لدى الإنسان.

إنّ وصف الأنثى بالدونية ظاهرة تفشت في المجتمع الجزائري، و هذه النظرة سحقت كل مواهب المرأة و إبداعاتها. مثلما حدث مع شخصية "كنزة" التي اعتزلت المسرح و دفنت أحلامها فيه نتيجة للنظرة الدونية المحتقرة لها فتقول:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص ص 27، 28.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص 26.

[4] حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ص 23.

« إنني أُرشق بالحجارة من طرف الأطفال، و الجمهور نفسه الذي يصفق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا».[1]

و من هنا نلاحظ أنّ المجتمع الذكوري يسعى إلى إذلال المرأة و تعميق مرتبتها الدونية غايته في ذلك جعلها في مرتبة أدنى من مرتبته.

و تتعمق النظرة الدونية للمرأة في الرواية أكثر فأكثر من خلال اتهام ضابط الشرطة الفتيات المغتصبات من طرف الإرهاب بالالتحاق بهم بمحض إرادتهن و كأنهن مسؤولات عما حصل لهن، فتقول "يمينة" « سألني الضابط هل اختطفت أم التحقت بالإرهابيين لوحدي، تصوّري؟».[2]

و هذا ما جعلها تنهار نفسيا، لأنها طُعنت في أقدس و أثمن شيء عندها و هو الشرف.

لقد ظلت هذه الصورة لصيقة بالأنثى دون أن يكون لها حق مناقشة الأمر و رفضه أو قبوله، حتى أصبحت القضية أشبه بحتمية بيولوجية فرضتها الطبيعة على النساء، فألقت بهنّ إلى أسفل السافلين.

لكن البطلة هشمت قواعد الصمت و التقاليد و العرف و حثّت على احترام النساء و تقديرهن و الحفاظ عليهن و على شرفهن تطبيقا لقوله صلّى الله عليه و سلّم:« رفقا بالقوارير »[3] ، من خلال دلالة رمزية مضمرة في النظام السردي برزت على سطح الخطاب و كشفت عن معاني الجرأة و العفّة و التبرئة.

إلى جانب ثنائية العفة و الدونية نجد نسقا ثقافيا آخر يتحرك في النظام السردي و المتمثل في ثنائية :

## 10-الحياة/ الموت:

لا يطرح الإنسان قضية الحياة إلاّ و يتبعها بقضية الموت، فالحياة و الموت وجهان لحقيقة واحدة تعكس قانون الطبيعة الأزلي، و هذه الحقيقة استحوذت على الفكر البشري، و أثارت حلقة من التساؤلات الملحّة التي راح يطرحها ذلك السير نحو المجهول الذي رسمته هذه الثنائية.

فنحن لئن وقفنا أمام الحياة سنكون حتما أمام نعمة وهبها الله في كل مخلوقاته، و لئن وقفنا لحظة أمام الموت، سنكون حتما أمام شرخ نفسي عميق تتركه هذه اللحظات العصيبة، فالموت ذلك الشيء المخيف الذي

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 74.

[3] المصدر نفسه، ص 92.

يُعدّ «ذروة الحياة و قمة اكتمالها، بوصفه آخر المحن التي يتعرض لها الإنسان و أشدها قسوة، و الاختبار الحقيقي لقيمته».[1]

لقد شكلت ثنائية الحياة والموت خطابا ثقافيا في رواية " تاء الخجل" ، فقد نبّهت الشجون المرتبطة بالهزيمة و القهر والموت سيلا من المشاعر الجياشة التي صبتها الكاتبة في روايتها، في شكل فنّي مثير، فعبرت عن الموت كنغم حزين و بصوت مسكون بالفجيعة، و عبّرت عنه كذلك بكل حمولاته و بكل ما يكتنزه هذا اللفظ من مدلولات ظاهرة و خفية.

لقد كان الموت في الرّواية موضوعا و مرآة عاكسة يرتد عليها الواقع الجزائري خلال العشرية الحمراء التي أصبحت فيها قسوة الموت أهون من قسوة الحياة، فتنكشف صورة الموت في الرّواية هذا الموت الذي سلطته العادات و التقاليد و الأعراف الاجتماعية « الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر (...) قال أنه خلصها من العار لأنها اغتصبت».[2]

فما أقسى هذه العادات و ما أتفه معتقداتها التي تزهق فيها أرواح بريئة و ملائكية حرمت من نعمة الحياة و لذتها.

و غير بعيد عن بشاعة هذه المعتقدات، تظهر بشاعة الموت بقناع آخر أنتجته الأنظمة الطاغية و على أيدي الإرهابيين على الشعب عامة و المرأة خاصة«كنّا ثماني، قتلت منا واحدة، قتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا لأنها رفضت الرضوخ للأمير».[3]

فالحياة كنز ثمين عند صاحبها، رخيصة عند غيره، لذا كان من السهل إزهاق الأرواح البريئة على أيدي من لا رحمة في قلوبهم و لا ذرّة إيمان، بأبشع الوسائل و الطرق.

نكتشف في هذا المقطع دلالة مضمرة توحي بأنّ حياة المرأة عند الرّجل رخيصة مقارنة بحياته، لذلك فإنه إذا قضى عليها بأبشع الوسائل فإنّ ذلك لن يؤثر فيه و لن يحرك فيه ساكنا.

و حتى المثقف لم ينجُ من موجة الاغتيالات و الإرهاب، بل كان أكثرها استهدافا«أنت الذي تعرف أن كل الصحافيين كانوا يعيشون في فوهة مدفع».[4]

---

[1] جاك شورن، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسن، عالم المعرفة، الكويت، 1984 ص 34.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص39.

[3] المصدر نفسه، ص 48.

[4] المصدر نفسه، ص 35.

فهذا هو الواقع الجزائري لا يُكِنّون للمثقف أي احترام و خاصة من طرف السلطة الإرهابية « العلاقة بين هذين القطبين تحكمها إما حالة صراع، و إما هدنة، و ذلك حسب الهوية الطبقية لكل من المثقف و السلطة ».[1]

و لكن العلاقة بين الصحافة و السلطة الإرهابية في أغلب الأحيان علاقة صراع لأن الصحافة تقوم بتعرية الجرائم و التركيز عليها، بوصفهم فئة من المثقفين الملتزمين الذين ناضلوا و غامروا بحياتهم من أجل إيصال الفكرة و إجلاء الحقيقة و هذا الأمر كلّفهم أرواحهم في أغلب الأحيان« حيث بلغت موجة اغتيال الصحافيين ذروتها أدركنا جميعا أن باب الحديد الذي نغلق به مقر الجريدة لن يحمينا ».[2]

فالإرهابيون لا يشعرون بالخجل أو أدنى إحساس بتأنيب الضمير ، فمنهم من يقتل الرضيع«إنهم يأتون كل مساء يرغموننا على ممارسة العيب و حين نلد يقتلون المواليد»[3]، و منهم من يبقر بطن المرأة الحامل دون رحمة أو شفقة«لقد مزّقوا أحشاءها تمزيقا و أتعجب كيف عاشت كل هذه الأيام»[4]، لكن وهي على قيد الحياة كانت تعيش فيها كل تفاصيل و تضاريس الموت.

و من أكثر الأدلة على وحشيتهم وتبلّد الحسّ لديهم هي سياستهم و إستراتجيتهم في القتل ذبحا بالسكين، فالرصاصة أغلى من روح الإنسان لديهم، فقد كانوا يتعاملون في قتل الإنسان مثلما يفعلون بالنعاج.

لكن الموت عند من يعطون قيمة للحياة هو حادث من نوع مختلف تماما، إنه أمر عظيم، إنه بالنسبة لهم «حادث عنيف يكسر إيقاع الحياة الرتيب نسبيا، و ليس هذا فقط بل إنه يوقف ذروتها، و يجعلها تقف جامدة عند تاريخ يستحيل أن تتحرك بعده قيد أنملة».[5]

فالكاتبة "فضيلة الفاروق " اختارت لبطلتها مهنة الصحافة لتكون قناعا لكشف المضمر و المخفي في واقع المجتمع الجزائري، و سياسة المتطرفين في التعذيب و القتل بأبشع الطرق و الوسائل، و التي راح ضحيتها أغلبية الأطفال و النساء خاصة.

فكان الكثير من الناس من يتمنّى الموت في لحظات الانكسار، ظنا منه أن الموت هو الحل الوحيد و النهاية العلاجية لسلسلة العذاب « لقد انتحرت إحداهن في دورة المياه».[6]

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص155.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص45 .

[4] المصدر نفسه، ص77.

[5] أحمد عبد الخالق، قلق الموت، عالم المعرفة، الكويت،1987،دط، ص17.

[6] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص78.

و هذا المقطع يحيلنا إلى نسق مضمر و هو أن المرأة فقدت الرغبة في الحياة بعدما فقدت شرفها و أصبحت قذرة في نظر المجتمع كقذارة دورة المياه، ففضلت الانتحار بعد أن أصبحت « الحياة عوز و تعاسة و أسى و بؤس».[1]

فأيّ مجتمع هذا الذي فقدت قيمة الإنسانية فيه، و فقدت المرأة كرامتها، و أصبحت الوحشية عنوانا له و القتل حرفته! و لم يتجرع مرارة هذا الموت و عذابه سوى الناس الأبرياء، فكان وعيه على الكاتبة و على غيرها حادثا عنيفا كسر إيقاع الحياة و جعلها تقف جامدة عند تاريخ مستحيل أن يتحرك بعده.

و بهذا يمكن القول بأنّ الحياة لم تنصف المرأة و ظلمتها و جاء الموت و لم ينصفها كذلك، و هذا النسق بدوره يكشف لنا عن نسق ثقافي آخر يتمثل في ثنائية:

## 11- العدل /الظلم:

تتأرجح علاقة أفراد المجتمع ما بين علاقات تكامل و عدل، و علاقات استبداد و ظلم.

و قد تجسدت هذه العلاقات المتباينة في رواية " تاء الخجل"، من خلال علاقة المرأة بالرّجل و علاقة الفرد بالسلطة و القانون.

و قد اتخذ الظلم في هذه العلاقات الميزة الكبرى الذي يجمع بين أفراد المجتمع في الرواية، كما اتخذ أشكالا عديدة، فكان ظلم رجال "بني مقران" لنسائهم و بناتهم أوّل صورة له، من جدةّ "خالدة" التي « ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها و صفقت له القبيلة، و أغمض القانون عنه عينيه»[2]، إلى أمها التي عانت في صمت من ظلم زوجها و من ظلم نساء العائلة اللواتي انتقصن من قيمتها و احتقرنها لأنها هي الأخرى أساءت لإحداهن في يوم من الأيام، إلى "خالدة" التي استقبلها عند ولادتها عبوس والدها و أعمامها الذين كانوا يميزون بين الذكر و الأنثى في كل شيء، في الأكل، في التعليم، المعاملة،...الخ وقد كان لهذا وقع كبير على نفسيتها خاصة عندما كانت تسمع ألفاظا تحتقرها و تنقص من قيمتها، و تزيد من عذابها، فتتزعزع ثقتها بنفسها ، تقول:« كان عمي بوبكر يكره أن يراني معهما و يرى في غياب والدي عن البيت سببا في فسادي و كأنني سبب في كل مشاكل العالم».[3]

---

[1] جاك شورن، الموت في الفكر الغربي، ص198.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص21 .

فهذه الألفاظ جعلت "خالدة" تشعر بأنها غير مرغوب فيها، و هذا يعد مصدر قلق و اضطراب لها في حاضرها و مستقبلها، و هي ألفاظ لتكريس أنوثتها التي تعني التربية على الخضوع، وخدمة المزيد من الاضطهاد و الاستغلال الذي يفرضه عليها الرّجل.

إنّ موقف رجال العائلة من الأنثى كان الدافع الأساسي و المباشر الذي أدى بالبطلة "خالدة" إلى التمرد و المطالبة بالعدل و الحرية و إثبات هويتها.

و من هنا تبرز رغبة البطلة في تغيير نظرة رجال العائلة إليها، وإلى بنات عمّها، وقد تطورت هذه الرغبة لتصبح شيئا واجب التنفيذ، عندما تصطدم "خالدة"مع عمها"بوبكر"الذي يرى أن الأنثى مرادفة للعجز و الذعر و اللعنة، و محاولة منها من الالتحاق بالجامعة، فهذا الظلم ولّد الرغبة الشديدة لدى "خالدة" بإطاحة النظام التقليدي للمرأة الذي تشخصه أمها و جدتها، و ترجمت رغبتها في العدالة، و ذلك بدخولها عالم الصحافة الذي تستطيع من خلاله الصراخ في وجه الظلم و مقاضاة المجتمع بالقلم لأنّ المرأة تعشق السرد و« تقاوم به صمت الوحدة»[1]، و تكسر به قضبان الداخل و تعري به المخفي المضمر من فساد في ثقافة المجتمع التقليدي التي كبلت المرأة بأصفاد العادات و التقاليد، و مارست عليها كل أنواع الظلم و القصر فتحولت البطلة من الشعور بالوهن و الخوف من تجربتها و من عدم قدرتها على الصمود أمام تجارب الرجال إلى تجربة المرأة الجديدة المتمردة على الاحباطات النسوية التقليدية، فكتبت في الظلم الذي تعرضت له المغتصبات بكل شجاعة و انفتاح و تحدٍ فكان همها و مطلبها في ذلك هو مطالبة السلطات بالعدل، وتطبيق القانون الذي استمد الرّجل شرعيته من سلطة الدولة و القانون، التي لا تردع مثل هذه الجرائم التي ترتكب في حق المرأة، ولم تحرّك ساكنا، و كان ردّها الوحيد هو الصمت و اللامبالاة، و كأن لا شيء يعنيها، و أن حماية المواطن ليس من مسؤوليتها، و لهذا تقول "خالدة": « هنا العدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيّقة...»[2]، فانتهكت أعراض بناتهم و نسائهم مثلما حدث مع الرّجل الأحدب الذي اغتصب "ريمة" و هي بنت الثماني سنوات « و قد جاءت توابع القصة مضحكة، حكم على الأحدب بعشر سنوات سجنا بسبب حنكة محاميه».[3]

أمّا "ريمة" فقد راحت ضحية والدها الذي ألقى بها على الجسر دون أن يعاقب القانون الأب الذي انتزعت الرحمة من قلبه، و لا معاقبة الرّجل الشاذ بالعقاب الذي يليق بوحشيته و حيوانيته.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ، ص 55.

[3] المصدر نفسه، ص 40.

وكأنّ السلطة السياسية تسقي بذرة جريمة الاغتصاب لتتكاثر الوحشية ضد المرأة في المجتمع من خلال وضعها لعقوبات لا تمدّ بصلة لمعناها الحقيقي. « فالمادة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بهتك العرض تنص على "معاقبة كل من ارتكب جناية الاغتصاب بالسجن المؤقت من خمس إلى عشر سنوات، و إذا وقع هتك العرض ضد قاصرة لم تكمل السادسة عشرة فتكون العقوبة بالسجن المؤقت من عشر إلى عشرين سنة"... فالقانون ليس صارما مقارنة مع القانون الفرنسي».[1]

لقد قارنت الرّاوية تواطؤ الدستور الجزائري مع الجرائم بفاعلية الدستور الفرنسي، أي مقارنة دستور بلد مسلم يعرف جيدا نور الإسلام و عدالته، مع بلد أجنبي لا يعرف من عدالة الإسلام شيئا.

في المجتمع الجزائري حتى الدين و لديه تأويلات مغلوطة خاصة بالرّجال فتقول"خالدة": « الرجال يفصلون الإسلام على أذواقهم».[2]

و هذا ما يعزز كفاءة المجتمع الذكوري أيضا، فقد كان لسلطة الدّين المغلوطة في المجتمع الجزائري سلطتها، من خلال إتّباع فساد الحكومة و المجتمع ( جبهة الإنقاذ الديني" الفيس")، فكانوا لا يخالفون ما تردده المآذن، قائلين آمين، كما أسمته"خالدة" " دعاء الكارثة"، حتى عندما قالت « اللهم زن بناتهم»[3]، و هذه الدعوات شجعت الإرهابيين على الخطف و القتل و الاغتصاب باسم عدالة الدّين، و الأهل يحتقرون بناتهم، و ينفونهم من المنزل باسم الدّين.

إنّ "فضيلة الفاروق" من خلال ما قدمته في هذه الرّواية، و من خلال ما تصرخ به على هذا الظلم الذي مُورس على المرأة، فهي تحاكم المجتمع الذكوري و تحاكم الدستور الجزائري، و تحاكم رجال الدّين، و تحملهم مسؤولية انحطاط المرأة المسلمة، و تغييب صوتها الأنثوي و سحقها و سحق شرفها و كرامتها.

فأسقطت القناع عن الفهم المغلوط للدّين، كما أسقطته عن القانون الهش في المجتمع الجزائري، لمناهضة الدهنيات الراكدة التي تريد أن تحجب عن المرأة مصادر النور باسم الالتزام المغلوط، لأنّ المفهوم القرآني للمرأة هي الأرض، كما أثريتها و أغنيتها أعطت نتاجا نوعيا. فالإسلام حفظ للمرأة كرامتها و صانها و ردّ إليها حقوقها وإنسانيتها، فالخطأ ليس في القانون أو في الدّين، و إنّما الخطأ في دهنيات من تعاملوا بهما، فالأوّل شرعوه

---

[1] فضيلة الفاروق،تاء الخجل، ص 55

[2] ، المصدر نفسه، ص ن.

[3] المصدر نفسه، ص 51.

لسلطتهم، و الثاني أوّلوه لخدمتهم. فعاش أفراد الجزائر ما بين الحب و الحرب، و من هنا نكشف نسق آخر يتمثل في ثنائية:

## 12- الحب / الحرب:

يطمح كل إنسان موجود على وجه الأرض أن يعيش في حرّية و سلام، و حب سواء داخل عائلته أو مع أفراد مجتمعه، داخل وطن يسوده الأمان و الاستقرار و الوحدة، لا تكدّر صفوه الحروب و النزاعات و الخلافات السياسية.

و قد خيمت أجواء هذه الثنائية على الرواية، و تسربت في الأماكن، و في علاقات الأشخاص التي تغلب عليها جوّ الحرب و الموت، فأصبحنا لا نرى إلاّ الخوف و الحذر و الحفاظ على الحياة التي أصبحت تحت وطأة بشر جرّدوا من الإنسانية بين تواطؤ السلسة، و بطش الإرهابيين فراح ضحيتها كثير من أبناء الشعب الجزائري حتى أصبحت القبور كالمقاهي يزورها الناس في كل لحظة بالإضافة إلى إحداث إصابات بالغة و عاهات و تشويهات مثلما حدث مع " يمينة" التي كانت«آثار تعذيب، خدوش، و بقايا جراح...»[1] تشوه جسمها كله.

كما كان للآثار النفسية التي خلفها العنف من الصعب أن تنمحي مع مرور الأيام مثلما حدث مع "راوية" التي كانت « تشدّ شعرها و تمزّق ثيابها»[2] من جراء ما حدث لها، حتى انتهى بها الأمر في مصحّ للأمراض العقلية.

و في ظل الأوضاع المزرية التي حلّت بالجزائر في فترة التسعينات، أصبح من الصعب الحديث عن الحب أو حتى عن إيجاده بين أفراد المجتمع، بل من غير المعقول أن يكون الوضع في الوطن السائد هو القتل و العنف وأفراده يتحدثون عن الحب و هذا ما تقر به خالدة في قولها: « إذ أخجل أن أفتح حديثا عن الحب و الوطن يشيع أبناءه كل يوم، الحب مؤلم جدا حين تعبره الجنائز و تلوثه الاغتصابات و يملؤه دخان الإناث المحترقات».[3]

لقد فشلت قصة الحب بين "خالدة" و "نصر الدّين" و كان الفراق هو نهايتها.

و تبدأ هذه القصة في سن الرّابعة عشر أين عاشت أجمل اللحظات فيها، أزالت عنها وحش الكآبة و التوتر، و جعلتها تعيش و تحس بأنوثتها:

---

[1] فضيلة الفاروق ،تاء الخجل، ص 77.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] المصدر نفسه، ص ص 14، 15.

« كان رجلا مثيرا، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوقها، كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النشوة».[1]

فرغم كل هذه المشاعر و الرّوابط المتينة التي جمعت بين "خالدة" و "نصر الدين"، إلاّ أنّ هذه العلاقة باءت بالفشل و تعرضت للذوبان، لأنّ هذا الحب مُدَان من عدة نواحي منها: سطوة تقاليد العائلة التي جعلت منها أنثى مليئة بالعقد النفسية، كما أنّ البطلة في البداية تعترف أنّها تعيش في مدينة لا تعترف بالحب، مدينة «مخادعة و تتلذذ بآلام العشاق».[2]

و هكذا انتهى هذا الحب في زمن يطغى عليه حب الذات على الآخر، و انتهت فيه القيم و المثل العليا و أصبح فيه كل واحد يعلي من شان مصالحه الذاتية على حساب مصالح الآخرين، في زمن يقتل الوالد ابنته ليغسل بدمها العار عن كرامته، و في زمن تخلت فيه العائلات عن فلذات كبدها لمجرد أنّهن اغتصبن، و ألحق الأذى بشرفهن.

و هذا ما جعل الإنسان يعيش في جوّ طارد للحب، و كل المشاعر تتوجه إلى كيفية المحافظة على الحياة فقط، و هذا ما جعل "خالدة "تسافر عن هذا الوطن دون أن تسأل عن حبها أو أن تحاول العودة إليه.

لقد لخصت "فضيلة الفاروق "في هذه الرّواية خطابا ثقافيا يكشف حالة المجتمع الجزائري في فترة التسعينات، و اضطراب مشاعر أفراده بين الحب و الحرب، لتؤكد أنّ الحب في المجتمع الجزائري مهما كانت روابطه قوية و متينة إلاّ أنّه لن يصمد أمام عادة القتل التي تجذرت عروقها في الجزائر، من اليونان و الرومان و الوندال...الخ، فأصبحت لغة العنف وسيلة اتصالهم و عادة القتل فطرتهم.

ومن هنا ينكشف نسق ثقافي آخر يتمثل في ثنائية:

## 13- الذات / المكان:

دائما الذات لصيقة بالمكان الذي تعيش فيه يطبعها بطابعه، فكما يقال الإنسان ابن بيئته، لأنّ للمكان قدرة كبيرة على تكوين ذات الإنسان فتجعله يتمسك به و لا يستطيع مفارقته أو ينفر أو يفرّ منه.

وفي رواية "تاء الخجل" كان المكان مصدر ألم و سجن، كما كان مصدر حب و حرّية.

فبطلة الرّواية "خالدة" كذات تعيش في بيت "بني مقران" الذكوري بالقرب من "آريس" عاصمة "الأوراس " في الشرق الجزائري، و قد كان المكان بمثابة سجن مغلق محاط بسور عالٍ ينطوي على أسراره و خباياه الكثيرة

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 88.

و التمييز بين الذكور و الإناث هو قاعدته الأولى، و لا يقبل الغرباء عنه و لا الانفتاح على الآخرين و حتى في الزواج «ثقي أن واحدة من بني مقران أفضل مليون مرّة من بنات الناس».[1]

لقد كانت تقاليد و أعراف"بني مقران"تمنع الفتيات من الزواج خارج أسوارها أو زواج ذكورها من بنات غير بنات"بني مقران"، بحجة الحفاظ على شرف العائلة و هيبتها و مكانتها.

فنجد البطلة"خالدة " انطبعت بطابع هذا البيت فكان سرّ من أسرار تركيبة ذاتها، فتقول:

« كنت أشبه البيت بشكل عجيب، إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل، و أحيط نفسي بسور عال و بكثير من الأشجار».[2]

لقد كان هذا السور حائلا بينها و بين مشاعرها المتقلبة كالبحر، بينها و بين ذاتها التي أحبت رجلا كان مرادفا لأنوثتها التي لطالما هربت منها، فتقول: « لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي، و كثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة».[3]

تلك الأنوثة المفخخة بالآلام المليئة بالعقد، والتي تغطي ذاتها بسرية تامة، و تدثرها بدثار سميك باعتبارها «وضعا معوقا و منتقص من قدره».[4] فجعلتها تنفر من بيتها و وسطها العائلي طامحة إلى الانعتاق من أسر تقاليد العائلة الرّثة و البالية، وتتطلع إلى كسر قضبان الداخل لأنّ فيها أشياء كثيرة من أمها "زهية" التي كسرت قضبانه من قبل فهي « لم تكن تنتمي لبني مقران، إذ جاءت من خارج أسوارهم ».[5]

فكانت أمها كذات أولى خرقت نظام البيت لتكمل "خالدة" بعدها هذا الخرق، و توسّع في دائرته، عندما سافرت إلى"قسنطينة" رغم أنف عمّها الذي حاول منعها من ذلك لأنّها تريد أن تُوجَد لذاتها، بعد أن ظلت تعيش للآخرين، و يستمد جسدها معانيه من ظروف حياتها الجديدة التي تعيشها هي بحريتها في مكان جديد يختلف عن مكان البيت الخانق.

تعتقد "خالدة" أنّ هذا المكان الجديد (قسنطينة) سيغير من علاقتها بذاتها و بجسدها « كانت مدينة على مقاسات القلب ».[6]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 12.

[4] سامية حسن الساعاتي، المرأة و المجتمع المعاصر، ص 167

[5] فضيلة الفاروق،تاء الخجل، ص 16.

[6] المصدر نفسه، ص 12.

فبمجرّد أن غيّرت "خالدة" مكان إقامتها و ابتعدت عن سلطة الذكر أطلقت العنان لإبداعاتها كامرأة فكانت غزيرة الكتابة، و كان القلم سلاحها تقاوم به صمت الوحدة، و تكسر به قضبان الداخل لتنفر من ذاتها و تنادي بالحياة.

فالكاتبة "فضيلة الفاروق" تريد أن تخلّص المرأة من النظرة التقزيمية لشأنها التي ترى أنّ المرأة بطبيعتها ناقصة عقليا. لتؤكّد على أنّ البيئة الثقافية المشوهة هي التي رسمت هذه الصورة الخاطئة لها، و ذلك حتى تبقى خاضعة للآخر /الرجل و لا تتمرد على التقاليد التي قتلت مواهبها، كما قتلت الإنسانية بداخلها فتقول« عندنا فقط تعتزل المواهب الفن قبل أن تبدأ».[1]

و المرأة بمجرد أن تتخلص من قيد الرّجل فإنّها تصبح قادرة على إخراج مكبوتاتها الإبداعية، و قادرة على المساهمة في بناء المجتمع بدليل أنّ بطلة الرواية "خالدة" لمّا خرجت من البيت كمكان سلطوي و انتقلت إلى "قسنطينة" كمكان مفتوح انفتحت شهيتها للكتابة و الإبداع، فحققت جزءا من ذاتها، فوضعت على عاتقها مسؤولية الكلام عن الآخرين ومعالجة قضاياهم بانضمامها إلى عالم الصحافة، حتى يكون لديها رأي هي الأخرى، و تتمكن من « البوح و الإفصاح و معانقة الهم التاريخي و الهم اليومي بكل عنفوان و قوة».[2]

و لتعيش فصول حياة تختلف عن فصول ذاكرتها المعتمة، و بما أنّ ثقافة المجتمع هي ثقافة تتمركز على الذكر الذي يحكمها، و يهيمن عليها فإنّ "خالدة" ما إن خرجت من سجن البيت حتى تجد نفسها في المكان الخطأ، أكثر قسوة و أكثر عنفا، مكان صنع لذاتها سجنا انفراديا داخل وطن مليء بالقضبان تملأ هواءه رائحة الإغتصابات، و رائحة الموت الذي لم تتوقع أن تُجبر على دخول هذا العالم المليء بالحزن و الألم.

و قد أجبرها رئيس التحرير على تدوين هذه الأحزان و طرح قضية المغتصبات على الجريدة، لكن دم الأنوثة منعها من الكتابة. فالمرأة لن يفهم ألمها سوى امرأة مثلها. و من هنا تبين "فضيلة الفاروق" أنّ قلب الرّجل قاس إلى أبعد الحدود خاصة عندما تتعلق القضية بالمرأة.

و هكذا تتحول "قسنطينة" إلى جحيم يعصف بكل قيمة إنسانية و يتربص بالمرأة. كما لو كانت هي أصل الشرّ و الفتنة. و مرة أخرى تنفر الذات (خالدة) من المكان (قسنطينة) ومن الوطن كله. فصارت تخطط للهروب و الهجرة و تحضّر « حقيبة لرحيل أطول». [3] احتجاجا على حياة لم تعد تعرف سوى العنف و الموت و

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 38.

[2] الأخضر بن السايح، سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعنى، ص ص22،23.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص92.

الأنانية. فاختارت المجهول بديلا للوطن لأنّ البقاء يعني الانتحار. فالمكان صار معاديا للأنوثة، و معاديا لذات المرأة و محبطا لعزيمة تمرّدها على الواقع الاجتماعي و محاولة تغييره، هذه المحاولة باءت بالفشل، بسبب فرديتها.

فقد فشلت البطلة في تغيير ثقافة المجتمع و تعديل رؤيته للمرأة، لأنّها كانت وحيدة، و تغيير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية و إلى مدى تاريخي، فما أفسده الدهر لا يُصلح في يوم واحد.

و بهذا الشكل يمكن القول أن "تاء الخجل" تتحرك في متاهة من الثنائيات المتعددة و المتناسقة التي لا تكاد تنتهي تتلاقح في فضائها مكنونات المضمر و ملتبسات الأحداث و المواقف.

فمن ثنائية "الرّجل / المرأة" التي أنتجتها ثقافة المجتمع إلى ثنائية "الذكورة / الأنوثة "التي أدّت بالمرأة إلى خلق جنس ثالث لا هو برجل و لا هو بامرأة، إلى ثنائية "المركز /الهامش "التي وجدت المرأة نفسها فيها تحتل مساحة الهامش ضمن دائرة كبرى أساسها الرّجل/المركز.

لتجد المرأة مرّة أخرى نفسها في مجتمع تقليدي غيّب صوتها ليُعلي صوت الرجل عليها ضمن ثنائية "الحضور/ الغياب"، إلى ثنائية "السلطة/ الخضوع" التي فتحت عيناها على سلطة رجال العائلة و تجبّرهم و خضوع نسائهم و تجهيلهم، لتمتلك بذلك سلاح العلم و تطمح به للتحرر و الانتقال إلى الديناميكية و الحيوية لتُقلب النمطية في الذاكرة، و تتحول إلى مركزية التواجد التي تنحرف باتجاه البوح لأنّ « الحقيقة المغروسة في أكثر جوانب طبيعتنا سرّية تطالب بالخروج إلى السطح».[1]

لتجسّد من خلاله استلاب الواقع في حياة المرأة و هامشيتها و عبثية وجودها في الحياة من خلال ثنائيات (الحرية/العبودية)،(المساواة/التمييز)،(العفة/الدونية)، التي تناشد فيها تحقيق الهوية، و إنصاف الأنوثة من أوحال المجتمع، بكسر حواجز الصمت و استخراج بواطن المسكوت عنه، إلى ثنائية "الحياة /الموت "التي تتخذ فيها ألوان الدماء لعرض واقع المجتمع الجزائري المعيش، في لوحة فنية اختلطت ألوانها بين ألوان الاغتصاب و الانتحار و بين ألوان النعوش و الجنائز لينتهي العرض بتصفيق الدولة و رجال الدّين داخل مسرح ثنائية "العدل/ الظلم".

و تُنسج الحبكة الأساسية للحدث بين الواقع و الخيال لتفتح نصّها على أفق رؤيوي قادر على تحقيق الذات و استيعاب ما لدى الآخر (الرجل) و التصريح بالحب ،و الدعوة لاستنشاق نسيم القلب، و السمو بالشعور عند النشوة الأنثوية، لتشوّش الحرب على الذات تقبيل السعادة و الاستقرار ضمن ثنائية "الحب/الحرب"

[1] بام موريس، الأدب و النسوية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2002، ط1، ص215.

لتنفر الذات من المكان الذي جرّها إلى دونية التوحش و العزلة لتمتطي طير الحرية و تحلق بذاتها نحو المجهول في سماء ثنائية "الذات/ المكان".

و من خلال هذه الأنساق الثقافية كلها نكتشف عالم الأنثى الجديد و المضمر الذي تحلم به الكاتبة "فضيلة الفاروق"، فهي ترغب أن تنتهي و تتوقف كل هذه الأشياء التي تدين المرأة و تهمّشها، و أن تتغير ثقافة المجتمع إلى ثقافة تعي أنّ للمرأة جسدا و روحا، لديها كرامتها و إنسانيتها، و أن تجعل لها مكانة إلى جانب مكانة الرّجل ليكمّل الأوّل الثاني.

أن تتمتع المرأة بالحريّة في مفهومها الإيجابي لا السلبي، حرّة في جسدها مصانة بحبّ الرّجل و حنانه و عطفه عليها، يحسّسها بكيانها و يُشعرها بقيمتها و وجودها كإنسان لها حقوق و واجبات متساوية في ذلك مع الرّجل و أن يأخذ هذا الأخير بيدها لينقلها إلى عالم جديد قوامه التعاون و الاحترام المتبادل بين الأفراد، أسسه و قواعده مبنية على الدّين الإسلامي، رفيقا بالقوارير و يستوصي بهنّ خيرا. لأنّه مهما يكن، فالمرأة و الرّجل نصفين متكاملين، لا يستطيع أحدهما أن يستغني عن نصفه الآخر.

و بهذا نقول أنّ الكاتبة "فضيلة الفاروق" شكّلت لنفسها خطابا أنثويا خاصا و ناجحا واجهت به الرّجل و سلطته من جهة، و دافعت عن أنوثتها، فأثبتت وجودها و استقلت عنه من جهة أخرى، و استنطقت الحاضر و أدانته داعية إلى القيم الإنسانية المشتركة التي هي مطالب الجنسين على حدّ سواء.

# خاتمة

**خاتمة:**

بعد الفراغ من إجراء عمليات البحث والفحص النقدي على مستوى رواية "تاء الخجل"، تمكّنا من بلوغ مجموعة من النتائج نحصيها في النقاط الآتية:

- ✓ لقي مصطلح الكتابة النسوية عددا من الإشكالات، كان أهمّها إشكالات لغوية على مستوى المصطلح وأخرى مؤسساتية على مستوى الاعتراف به، فالإقرار بوجود أدب نسوي له خصوصياته حقيقة لا يمكن إنكارها، وإن كان البعض يعارض هذا الطرح.
- ✓ لقد استطاعت المرأة الغربية والعربية على حد السواء أن تفرض وجودها، وأن تشارك في مختلف الميادين خاصة ميدان الأدب، فشكّلت لنفسها خطابا أنثويا خاصا واجهت به الرّجل من جهة، ودافعت عن أنوثتها فأثبتت وجودها واستقلت عنه من جهة أخرى.
- ✓ لقد قطع الأدب النسوي أشواطا بعيدة في تجاوز اهتمامات المرأة وامتد ليشمل الوطن والإنسانية بأسرها.
- ✓ تعد الرواية من الفنون النثرية التي وجدت فيها الروائيات المتنفس الأفضل والوسيلة المثلى للتعبير عن عواطفهن وأرائهن حول المواضيع المختلفة، وليس هذا فحسب، بل أداة فعالة في بناء المعنى لدى القارئ حيث تنقله من الإدراك المجرد لهذا المعنى إلى المجال المادي المحسوس منه.
- ✓ مع بداية فترة التسعينات (العشرية السوداء) نضجت الرّواية النسوية في الجزائر فبرزت بذلك كاتبات جزائريات استثمرن هذا المناخ المأساوي والظروف السياسية في رسم عوالم الحكي لديهنّ، ومن بينهنّ "فضيلة الفاروق".
- ✓ لقد كشفت الدراسة في الفصل الثاني عن وجود تقنيات سردية تميّز الكتابة النسوية في رواية "تاء الخجل" فحاولنا رصد العتبات النصية في الرّواية التي تراوحت بين عتبات خارج النص وعتبات داخل النص فاكتشفنا أنّ الرّواية لا تكتمل دلالتها إلاّ باتحادها مع شكلها الخارجي، والإمساك بالخيوط الرئيسية والفرعية المؤدية لفهم النص ودلالته وبذلك استطاعت الرّوائية أن تقدم لنا الطريقة الصحيحة المؤدية لقراءة روايتها من خلال العتبات.
- ✓ كما حاولنا رصد الفضاء في الرّواية من خلال دراسة الأمكنة في علاقتها بالشخصيات ودراسة فضاء الكتابة وعلاقته بالقارئ إلى دراسة الفضاء الدلالي وعلاقته بمضمون الرّواية.

- ✓ إنّ الرّوائية تمارس على نصها جملة من التقنيات السردية التي تتعلق بالمستوى الزمني كالاسترجاع بالعودة إلى الماضي، والاستباق الذي يرمي إلى التطلع لما هو آت من أحداث مستقبلية، فجاء نص "تاء الخجل" مترامي الأطراف، لأنّه يمس مدة زمنية طويلة ولكنه مضغوط ومركز أيضا، وترتيبه غير المنتظم عبر مسار أحداث الرّواية إنّما راجع إلى التداعيات النفسية والمناجاة ؛لأنّ الرّوائية تعايش الأحداث الماضية بشكل كرونولوجي منطقي وتستحضرها في زمن الحاضر لأنّها تحاول معالجة وضع برز خلال فترة معينة، فهي تعطي لنفسها إمكانية تجاوز الواقع عن طريق الداكرة.

  كل هذا كفل لنص "تاء الخجل" بعدا مدلوليا وافرا يحقق للقارئ لذة البحث والتنقيب.
- ✓ لقد اتسمت شخصيات "فضيلة الفاروق" بأنّها نماذج فنية رامزة ودالة على ما في الحياة من شرائح اجتماعية واتجاهات فكرية، ركزت فيها الرّوائية على الأبعاد الداخلية على حساب الأبعاد الخارجية، وهي الخاصية التي ميزت رواية "تاء الخجل" ذلك لأنّ السمات النفسية والفكرية هي التي تسمح بإظهار الحالة التي تعاني منها المرأة في كنف المجتمع الأبوي، كما أنّ تغييب البطاقة الدلالية الخارجية يدخل ضمن تأكيد وتجسيد مشروع تغييب المرأة ككيان، ولكن في صورة فنيّة.
- ✓ شخصية الروائية هي شخصية مركزية مهيمنة ومؤثرة في البناء الرّوائي من البداية إلى النهاية، قادرة على خلق الأحداث، والشخصيات مما أدى إلى كثرة الحوارات التي تساعد في الكشف عن حقيقة الشخصيات الرّوائية ومكنوناتها.
- ✓ لقد أطّرت "فضيلة الفاروق" سردها من خلال تنوّع في الرّؤى السردية، من الرؤية مع، والرؤية من الخارج، والرؤية من الخلف معوّلة في ذلك على التداعي والاسترجاع.
- ✓ إنّ تنوع اللغة عند "فضيلة الفاروق" بين ثنائية القوة والجسد تستوعب النص بتمفصلاته وفق سياق مختلف يزوّد النص بطاقة شعرية ولغة كفيلة بتفعيل السرد وتغذيته، لأنّ اللغة هي لُبُوس المرأة وفضائها الذي يخرج عن مدار الجسد المؤنث، لأنّ نصيب الأنثى مخبوء في نسقها اللغوي المتقن لآليات التورية والمواربة عند التعبير عن الحقيقة.
- ✓ للرّوائية جرأة بالغة في اقتحام الممنوع وكسره ويبدو ذلك على مستوى اللغة التي مزجتها بالشعرية حينا والعامية حينا آخر، وإقحام اللغة الفرنسية واللهجات الأجنبية بين الفينة والأخرى، وهذا الانتقال المفاجئ من مستوى لغوي لآخر لا يقتل النص بل يزيد من جماليته، ويزيد في شهية القارئ إلى معرفة المزيد.

- ✓ إنّ لغة الرّوائية في " تاء الخجل" تمتاز بالشاعرية والعفوية التي رسمت بها الكاتبة حوادث روايتها بأسلوب بارع ونادر لا يظهر إلاّ في الكتابة النسوية المتميزة.
- ✓ لقد انتهى بنا البحث في الفصل الثالث والأخير إلى:
- ✓ إنّ كتابات "فضيلة الفاروق" تصنع نسقا مخالفا لا تخفيه عن الآخر رغم ما تتيحه الكتابة من قدرة التمويه ومراوغة القارئ، وكذلك الانفلات من قبضة الاعتبارات الثقافية والسياسية التي عادة ما يضعها المثقف نصب عينيه، تتحكم وتتدخل في الصياغات التي يجب تقديمها للآخر.
- ✓ انبنت رواية " تاء الخجل" على مجموعة من الثنائيات المبثوثة في ثنايا السرد الرّوائي (المرأة /الرّجل) المركز/الهامش، الأنوثة/الذكورة...الخ). وهو ما يخلق نوعا من الدوران داخل النص الإبداعي.
- ✓ تحتوي الكتابة عند "فضيلة الفاروق" على طاقة ناقدة هائلة وصريحة للمجتمع وتقاليده وثقافته الذكورية المتجذرة في التاريخ، فقامت في روايتها بتعرية الواقع، وفضح الممارسات اللاأخلاقية ضد المرأة، وبالتالي شكّلت نصوصها خطابات موجّهة إلى المجتمع بما في ذلك السلطات العليا، عن طريق فضح سلوكاتهم المجحفة في حق المرأة وما بلغها من هدر لكرامتها وسلب لحقوقها. لذلك نجد بطلاتها تجذف عكس التيار، فتصرخ وتتمرد على الأسرة والمجتمع والعادات والتقاليد، وتحلق في الداخل أين يكمن الحلم المخبوء الذي لم ير النور بعد.
- ✓ حاولت "فضيلة الفاروق" من خلال روايتها كشف مشروع المجتمع الذكوري الطامح إلى تغييب المرأة وكشف مجموعة من الوسائل والطرق التي اتبعها الرّجل والمجتمع من أجل إقصائها، وبالمقابل أبانت عن الآليات الدفاعية التي اتخذتها المرأة الجزائرية للتصدّي لمشروع الرّجل التغييبي، والانتصار للأنوثة، والمطالبة بالمساواة والحرّية.
- ✓ لقد اكتملت رؤية "فضيلة الفاروق" الإنسانية في وحدة متشابكة متكاملة، وتعددت وسائل تعبيرها عن هموم المرأة: الوصف الفنّي، التحليل الدقيق، والتحليل الذي لا يقف بالقارئ عند حدود التسجيل، وإنّما يغوص داخل النفس، وفي أعماق المجتمع، واللغة المتنوعة التي ترتدي الأقنعة الرّمزية الثقافية فربطت بين تقنيات السرد المختلفة والحركة الاجتماعية والسياسية والثقافية في الجزائر، وانتهت إلى صياغة عمل أصيل بدى فيه أصالة الفكر، وعمق في الثقافة، ورهافة في الحس الفني الأنثوي، وحكمة في معالجة واقع المرأة وروعة في الخيال الذي يعتبر المتنفس العميق للأنثى.

وبعد فقد بذلنا ما استطعنا، ونرجو أن نكون قد وفقنا، وما توفيقنا إلاّ بالله عليه توكلنا وإليه أنبنا.

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

### 1/المصادر:

1- الفاروق فضيلة، تاء الخجل، ديار الريس للكتب والنشر، 2003، ط1.

### 2/المراجع:

1. إبراهيم صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003، ط1.
2. الأحمر فيصل، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، 2009، (دط).
3. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي –الفضاء–الزمن–الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2009، ط2.
4. بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000، (دط).
5. بلعابد عبد الحق، عتبات (جيزاز جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2008، ط1.
6. بن السايح الأخضر، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ط1.
7. بورايو عبد الحميد، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجزائرية الجامعية، الجزائر، 1994، (د.ط).
8. البوريمي محمد منيف، الفضاء الروائي في الغربة، الأفكار والدلالة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية 1984، ط1.
9. التميمي أمل، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، دراسة نماذج مختارة، المركز الثقافي لعربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط1.

10. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2007، ط1.

11. حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ترويض النص وتقويض الخطاب، منشورات أمانة عمان، الأردن، 2007، ط1.

12. الرفاعي صادق مصطفى، تاريخ العرب، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1974، (دط).

13. الرويلي ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط4.

14. زايد عبد الصمد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة، تونس، 2003، ط1.

15. زنير جميلة، أنطولوجيا القصة النسوية في الجزائر، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، (دط).

16. الساعاتي حسن سامية، المرأة والمجتمع المعاصر، الدار المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003، (دط).

17. الساعاتي حسن سامية، علم اجتماع المرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003، (دط).

18. سالم أحمد محمد، المرأة في الفكر العربي الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2003، (دط).

19. السيد قطب سيد محمد، صالح عبد المعطي، مرسي سليم عيسى، في أدب المرأة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجلمان، القاهرة، مصر، 2000، ط1.

20. سيماهيجي حسين وآخرون، عبد الله الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ط1.

21. الشربيني شاكر مروة، العنف الجسدي ضد المرأة ومكانتها في المجتمع تحت أضواء السيرة النبوية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، 2005، ط1.

22. صالح محمود عالية، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2055، ط1.

23. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1994، ط1.

24. الصمادي فالح علي وائل، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، (دط).

25. ضيف أحمد صالح، العنف ضد المرأة بين الفقه والمواثيق الدولية، دراسة مقارنة، دار مأمون للنشر، عمان، 29، ط1.

26. عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، الجزائر، 2002، (دط).

27. عبد الخالق أحمد، قلق الموت، عالم المعرفة، الكويت، 1987، (دط).

28. عبيد محمد صابر، المغامرة الجمالية للنص الروائي، علم الكتب الحديثة للنشر، الأردن، 2010، ط1.

29. عزام محمد، شعري الخطاب السردي، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، (دط).

30. العنزي عبد الله سعاد، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، 2010، ط1.

31. عوض نور، نظرية النقد الأدبي، دار المعرفة، الجزائر، 209، (دط).

32. عوين أحمد، أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004، (دط).

33. الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، لهيئة المصرية للكتاب، 1998، ط4.

34. الغدامي عبد الله، المرأة واللغة، المركز لثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 26، ط3.

35. الغدامي عبد الله، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ط3.

36. الغدامي عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ط3.

37. غضوب مي، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، لندن، 1991، ط1.

38. فواز زينب، الرسائل الزينبية، المطبعة المتوسطة، القاهرة، (دت)، (دط).

39. فوغالي باديس، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، دارسة منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ط1.

40. فوغالي باديس، دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ط1.

41. الفيصل روحي سمير، الرواية العربية البناء والرؤيا، مقاربات نقدية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، (دط).

42. قاسم أحمد سيزا، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، (دط).

43. القاطرجي نهى، الاغتصاب، دراسة تاريخية نفسية اجتماعية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2003، ط1.

44. القصراوي حسن مها، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ط1.

45. قطوس بسام، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2007، ط1.

46. الكردي عبد الرحمن، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ط3.

47. كمون زهرة، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، تونس، 2007، ط1.

48. الماضي عزيز شكري، أنماط الرواية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 1978، (دط).

49. الماكري محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1991، ط1.

50. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، (دط).

51. مسعد أحلام واصف، مرايا الأدب والسلطة، قراءة سوسيو ثقافية في السيرة الذاتية العربية المعصرة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006، ط1.

52. معن عباس مشتاق، حركية الفضاء الزمني في جسد الرواية، إصدارات الثقافة والإعلام، الشارقة الإمارات العربية المتحدة، 2001، ط1.

53. المناصرة علي، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، الأردن، 208، ط1.

54. نور عصام، دور المرأة في تنمية المجتمع، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2006، (دط).

## 3/ الكتب الأجنبية المترجمة:

1. أورزولا شوي، أصل الفروق بين الجنسين، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار، سورية، 1995، ط2.

2. باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: هلسا غالب، المؤسسة الجمعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ط2.

3. برونوف رولان وأوئيليه ريال، عالم الرواة، تر: التكرلي نهاد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991، (دط).

4. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986، ط3.

5. بورديو بيار، الهيمنة الذكورية، تر: حسن يوسف كامل، عالم المعرفة، الكويت، 1984، (دط).

6. موريس بام، الأدب والنسوية، تر: عبد السلام سهام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، (دط).

## 4/ الكتب الأجنبية:

1. Genette Gerard, Seuills, ed, du seuil, paris, 1987.
2. Koyser Wolfgong, quit le roman, in poétique de récit pomits seuil, 1977.
3. Lane Phillpe, le périphirie du tescte, et nathon, paris, 1977.

## 5/ المجلات والدوريات:

1. جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1032.
2. مجلة الآداب الأجنبية، العدد 19، خريف 1993.
3. مجلة العرب الأسبوعي، السبت 2010/1/09.
4. مجلة المساءلة، العدد 1، الجزائر، 1991.
5. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 3، يناير مارس 1998.
6. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكر (الجزائر)، العددان 1 و2، جانفي جوان 2008.

## 6/ المعاجم:

1. البستاني بطرس، قطر المحيط، لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1995، ط2.
2. البستاني بطرس، محيط المحيط، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2009، ط1.
3. جمال الدين أبي الفضل ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ط1.
4. الفراهيدي بن أحمد الخليل، كتاب العين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 23، ط1.
5. نصار حسن، الموسوعة العربية الميسرة، ج12، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 201، ط1.

# الفهرس

**الفهرس:** **الصفحة**


مقدمة..... أ-د

**الفصل الأول: حول الكتابة النسوية..... 05-38**

1/إشكالية المصطلح وسؤال الخصوصية..... 09

1-1/مصطلح الأنوثة..... 10

- لغة..... 10

اصطلاحا..... 10

1-2/مصطلح النسوية..... 11

-لغة..... 11

- اصطلاحا..... 12

1-3/الكتابة النسوية..... 13

1-4/مسألة الخصوصية في الكتابة النسوية..... 15

2/ الكتابة النسوية عند الغرب: الخلفيات والعوامل..... 19

3/ مراحل تطور الكتابة النسوية عند الغرب..... 26

4/الكتابة النسوية في الوطن العربي..... 27

4-1/الكتاب النسوية في المشرق العربي..... 29

4-2/الكتابة النسوية في المغرب العربي..... 31

4-3/الصوت النسوي في الرواية العربية..... 35

**الفصل الثاني: القيم الجمالية والأسلوبية في رواية تاء الخجل..... 39-119**

1/العتبات النصية في رواية تاء الخجل ..... 41

1-1/الغلاف ..... 43

1-1-1/عتبة اسم المؤلف..... 47

1-1-2/عتبة العنوان..... 50

1-1-3/عتبة الألوان..... 58

1-2/العناوين الفرعية..... 63

1-3/عتبة المقولة الافتتاحية..... 69
2/شعرية السرد ..... 72
2-1/بنية الفضاء..... 73
2-1-1/الفضاء كمعادل للمكان..... 74
2-1-2/الفضاء النصي..... 84
2-1-3/الفضاء الدلالي..... 89
2-2/الزمن..... 90
2-2-1/الاسترجاع..... 94
2-2-2/الاستباق..... 97
2-2-3/الإيقاع الزمني..... 100
2-2-3-1/تسريع الزمن ..... 100
2-2-3-2/تعطيل الزمن..... 103
2-3/الشخصية ..... 106
- الشخصية الرئيسية..... 107
- الشخصية الثانوية..... 108
2-4/زاوية النظر(المنظور)..... 110
- الرؤية مع..... 112
- الرؤية من الخارج..... 113
- الرؤية من الخلف..... 114
3/شعرية اللغة..... 114
3-1/اللغة بين ثنائية القوة والجسد الأنثوي ..... 114
3-2/اقتحام النص الفصيح( توظيف اللغة العامية )..... 117
**الفصل الثالث: الأنساق الثقافية في رواية تاء الخجل..... 120-157**
1/الذكورة / الأنوثة..... 124
2/المركز/الهامش..... 127
3/الحضور/ الغياب..... 130
4/السلطة / الخضوع..... 131
5/العلم / الجهل ..... 134
6/الحرية / العبودية..... 136
7/المساواة / التمييز..... 139

8/الزواج / الاغتصاب..... 141
9/العفة / الدونية..... 144
10/الحياة / الموت..... 146
11/العدل / الظلم..... 149
12/الحب /الحرب..... 152
13/الذات /المكان..... 153
خاتمة..... 158-161
قائمة المصادر والمراجع..... 162-167
الفهرس.