جامعة عبد الرحمان ميرة . بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع

جماليات البناء و التشكيل في رواية تاء الخجل لـــفضيلة الفاروق

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر اللغة والأدب العربي تخصص أدب جزائري

إعداد الطالبتين :

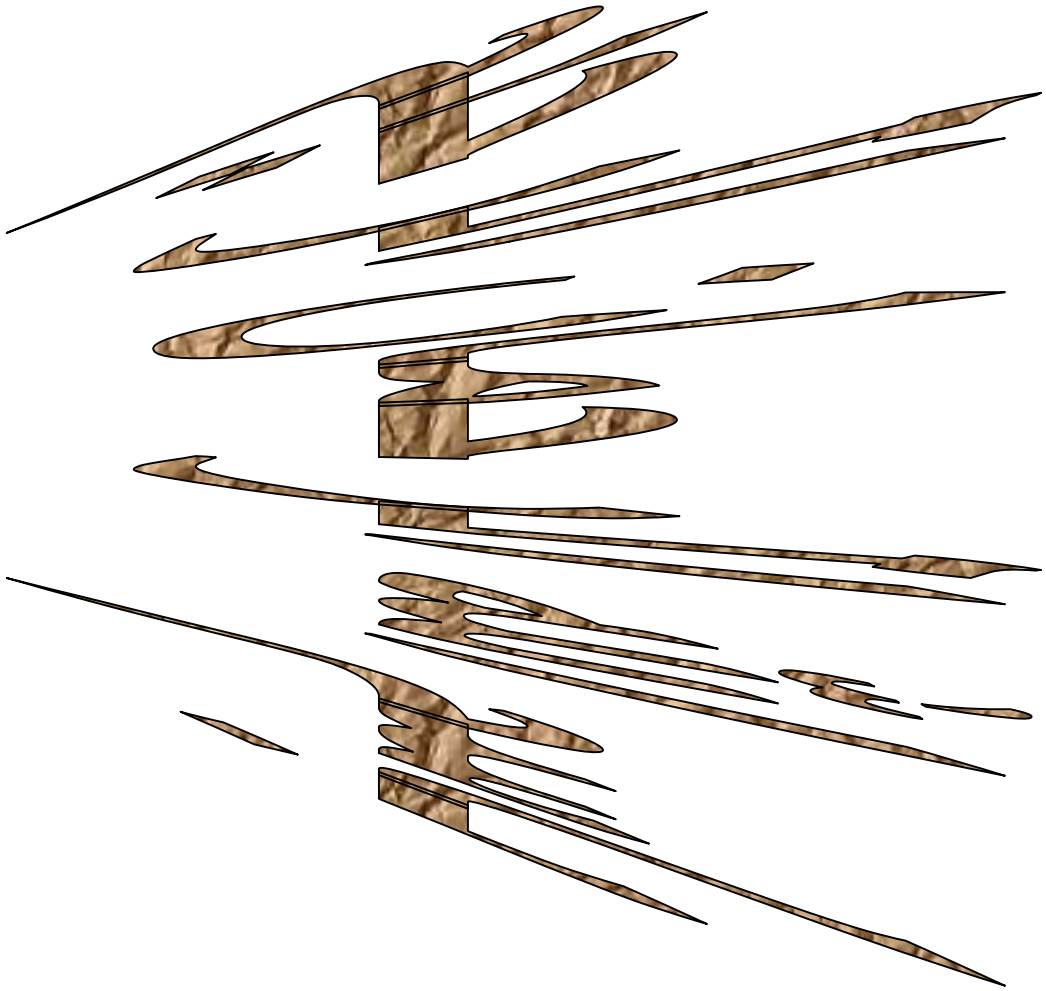
سهيلة دبوب

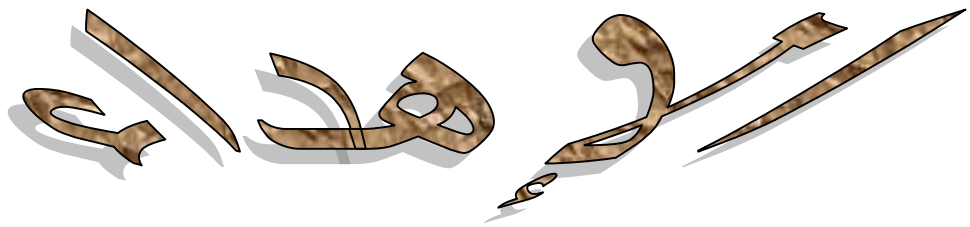
وهيبة جوادي

إشراف الأستاذ

سعيد شيبان

السنة الجامعية :2014-2015





إلى من ربياني وعلماني أصول الحياة والديّ أطال الله في عمرهما.....

إلى جميع أسرتي الكبيرة المكونة من إخوتي الذكور والبنات والكتاكيت الصغار ....

إلى جميع من ساعدني من قريب ومن بعيد شكرا لكم .....

إلى صديقتي المقربة والتي أحبها مثل أختي التي لم تلدها أمي جودر صبرينة.....

إلى الأستاذ شيبان سعيد الذي أشكره على التفهم والصبر علينا كل الشكر والتقدير لك لأنك ساعدتنا على إنجاز هذا البحث المتواضع .....

سهيلة

الإهداء

إلى والدي الكريم رحمه الله.....

إلى والدتي الكريمة التي منحتني الحنان والصبر وأعانتني في كل شيء.....

إلى أصدق شخص إلي زوجي المستقبلي إنشاء الله.....

وهيبة

شكر وتقدير

نحمد الله ونشكره على فضله وعونه لنا.....

وكما نتقدم بشكرنا للأستاذ المشرف شيبان سعيد الذي أمد لنا يد العون بإشرافه وتوجيهاته ومساعدته القيمة على إكمال هذا العمل.....

وكما نشكر كل من ساعدنا بتوجيهاته.....

مقدمة

تعد الرواية فنا من فنون النثرية الأدبية التي لم تعرف في العصور القديمة فهي الشكل المناسب للتعبير عن الإنسان نظرا لامتلاكها لقدر كبير من الحرية من حيث الموضوع، لهذا نجد أبرز روادها الأوائل كانوا من الغرب إلى أن انتقلت إلى العرب عن طريق التأثير، ويليها بعد ذلك الجزائر التي كانت متأخرة في الحضور الروائي لأسباب سياسية واقتصادية واجتماعية معاشة في فترة الاحتلال، لكن مع هذا نجد الكثير ممن أبدعوا في رواياتهم وعبروا عن أوجاع الوطن كرواية "**اللاز**" للطاهر وطار، ورواية "**الطيور في الظهيرة** لمرزاق بقطاش.....

لكن مع فترة التسعينيات والعشرينيات أثر حضور الرواية النسوية تأثيرا كبيرا، وكان من الأسباب الذي دفعها إلى رفع قلمها وصوتها هو النظام الاجتماعي الذي قيدها من حقوقها وحريتها والنظام الذكوري الذي سيطر على جميع الميادين، وأقصاها من دورها وحقها كفرد له حق في التعبير وإبداء الرأي.

وبما أن نص الكاتبة" **فضيلة الفاروق** هو نص روائي يعبر عن محنة الأنثى عامة فهي تدعوا إلى النظر للمرأة ورد اعتبارها، وقيمتها كفرد له حق في المجتمع وعلى هذا الأساس إنبنت الرواية الجزائرية في تعبيرها عن كل الظروف وأصبح للمرأة رأيا في كل المجالات، ولهذا نرى أن الرواية النسوية الجزائرية تطورت في كتابة نصوصها سوءا من الناحية الخارجية

(الشكل)، أو من الناحية الداخلية(المضمون)، ومن هنا نصوغ سؤال الإشكالية المطروحة في هذا

البحث كيف تجلت جماليات البناء في روايتها؟، هل توافق إلى حد ما جماليات البناء الخارجي مع

جماليات البناء الداخلي؟.

ومن بين الدوافع التي حفزتنا على اختيار للموضوع جماليات الشكل واللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة **لتاء الخجل** فضيلة الفاروق أنموذجا يعود إلى دافعين أولهما:الدافع الذاتي لأن هذه الكاتبة تعد من الروائيات النسائية التي تناضل لرد الاعتبار للمرأة وصمودها لمواجهة النظام الذكوري، والأسري الذي قيدها من كل الجوانب. أما الدافع الثاني هو رغبة في التعرف على الأدب النسوي الجزائري الذي نال حضورا كبيرا في وسط الساحة الفنية الأدبية.

تتوزع خطة بحثنا على مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة وثبت بقائمة المصادر والمراجع المعتمدة عليها،ثم تبعناه بفهرس المحتويات ففي المدخل الذي عنوناه بمسار الكتابة النسوية في الجزائر، تطرقنا فيه إلى أهم أعلامها في الغرب والعرب والجزائر وإشكالية المصطلح النسوي، أما الفصل الأول في هذا البحث الذي يمثل أول فصول التطبيق،إذ يتناول البنية السردية ،وفيه عرجنا إلى دراسة بنية الشخصيات وبنية المكان وبنية الزمان وحاولنا فصل كل بنية وتحليلها،

أما الفصل الثاني الذي خصصناه لدراسة العتبات النصية، قمنا بفك العتبات التي ارتبطت بعتبة العنوان وقمنا بتفكيك عنوان الرواية(تاء الخجل)، ثم عتبة الغلاف ودرسنا فيه الجانب الخارجي الأمامي للرواية والجانب الخارجي الخلفي ثم درسنا التناص بين رواياتها الثلاث(تاء الخجل، اكتشاف الشهوة، مزاج المراهقة)، وأما بالنسبة للخاتمة فقد رصدنا فيها أهم النتائج المتواصلة إليها من خلال دراستنا لهذا البحث.

وفي سياق القول نذكر أهم المصادر والمراجع الذي مكن هذا البحث في الظهور إذ في الدرجة الأولى يتصدرها النص الروائي لفضيلة الفاروق هذا من جهة ومن جهة اعتمدنا على محمد داوود وآخرون(الكتابة النسوية)، سعيد يقطين(الكلام والخبر)، حميد لحمداني(بنية النص السردي)...الخ.

أما بالنسبة للمنهج المتبع في هذه الدراسة ، فقد أثرنا إتباع الوصف والتحليل إذ كنا ننطلق من النصوص لرصد الظواهر المدروسة .

ومثل أي بحث أكاديمي فقد واجهنا بعض الصعوبات التي عرقلت مسار دراستنا نذكر منها قلة المصادر والمراجع وقلة الدراسات الأكاديمية التي تناولت روايات فضيلة الفاروق،تضييق الوقت لاكتمال البحث في أكمل وجه .

وفي الأخير نرجو أن يكون هذا البحث المتواضع أمام صورة قارئة يستفيد منها القارئ وأن يجد فيه بعض الملامسات التي يدفعه إلى قراءته.

وعلى هذا الأساس ليسعنا سوى أن نقدم شكرنا للأستاذ المشرف شيبان سعيد الذي ساعدنا في هذا المشوار وأمدنا بتوجيهاته القيمة لذا نشكره على حرصه معنا على إتمام هذا العمل .

مدخل

إن المرأة بمفهومها العام تعد المكون الأساسي في المجتمع ، رغم ذلك فقد شهدت مختلف أساليب القهر والوحشية التي كانت منذ الجاهلية ، فأدت فقدانها لذاتها وتجريديها من حقوقها وواجباتها ،"إلا أن صدر الدين الذي قام بتصويرها و إكرامها وتبيان ما لها وما عليها، فصارت النساء شقائق الرجال"(1) لكن بالرغم من هذا التهميش الذي تعيشه المرأة، استطاعت أن تخرج وتتصل بالعالم الخارجي عن طريق رفع قلمها و محاولة تغيير المعتاد والدفاع عن حقوقها ن وذلك بكتاباتها المختلفة في جميع ميادين الأدبية مما غير القاعدة السارية في الأذهان أن الأدب منحصر فقط على الرجال لاغير بل امتد ليطال النساء أيضا.

و خلال فترة السبعينات ظهرت هناك حركة نسائية في العالم الغربي "فبرزت مجموعة من الأديبات لاسيما بعد أزمة 1968 بفرنسا وما اكتنفها من حركات طلابية احتجاجية ، وفقد تبلور النقد النسوي من خلال نساء ناقدات أرسين تعاليم الأنثوية في المجتمع الثقافي أمثال "**الين سوولتر**" صاحبة أدب خاص بهن في سنة 1977 ، وكذلك "**ماري ايجلتون**" صاحبة النقد الأدبي النسوي ،وكما نجد أيضا "**ماري ألمان**" صاحبة التفكير في المرأة"(2)

---

1)ينظر ،يوسف وغليسي،خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري،ط1،جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ،2013،ص28.

2)المرجع نفسه،ص39، 40.

فنلاحظ من خلال هذا أنهن دعين إلى تحرير المرأة ومنحها جميع حقوقها المختلفة ورد اعتبارها أمام المجتمع الذي يحكمه الرجل وفقط ، كما تعد مقولات النسوية الثائرة على الأبوية والرافضة لمبدأ التراجع عن نسويتها الأبرز في النقد النسوي الغربي آنذاك بحيث أصبحت مهمة النقد منع الأبوية عن إسكات المعارضة بحيلها المألوفة وهذا ما ساعدها في اقتحام مجلات متعددة في الأدب.

ومن خلال هذا استطاع العرب أو النساء العربيات الإقتداء والأخذ من الغرب ومجاراة ما يحدث في العالم من التطور، ورفض الرضوخ للمركزية الذكورية الذي كان يسيطر على المرأة عامة "ولاشك أن أهم عوامل يقظة المرأة العربية يعود أولا :إلى التأثير بالتيار الغربي المتمثل في الحركة النسوية العالمية خلال السبعينات ، ثانيا : تولد الوعي لدى المناضلات من النساء بأوضاعهن الاجتماعية والجنسية"[1]، ولعل قهر المرأة اجتماعيا ونفسيا هو الذي أشبع رغبة المثقفات بالكتابة ، وذلك من خلال التجارب الحياتية المليئة بوعي المأساوي الذي كانت تعيشها.

---

[1] حفناوي بعلي،النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة محمد داوود وآخرون، الكتابة النسوية ، التلقي، الخطاب، والتمثلات، ملتقى دولي بمساهمة فريق البحث فرنسا. المغرب للمدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية، ليون،2010، ص33.

" وابتدءا من اللاوعي المتشكل في تجربة القتل غسلا للعار مرورا ، بوأد البنات والسبي ، واستبعاد النساء وتحويل الجسد للمتعة في سياق الجواري وازدواجية احتقار الجسد"[1] ، ومن جهة أخرى نجد من أعطى دافع للمرأة بالبحث عن مخرج لها من سيطرة الرجال عليهن فكان السبيل الوحيد لذلك هي الكتابة قصد إخراج المكبوت واللاشعور الذي كانت تخيفه في داخل .

وعلى صعيد آخر اقتحمت المرأة مجال الكتابة في جميع الميادين الأدبية ، ولاسيما مجال الرواية التي كانت هي الفاتحة الحقيقية والانطلاقة الفعلية لها لتغيير القاعدة التي تقر بسيطرة الرجال على الأدب، ولهذا فقد عرف الأدب خاصة في العصر الحديث انطلاقة للأدب النسوي على الرغم أن هناك ما يقول أن الأدب النسوي سائدا من قبل أمثال ،

"**الخنساء**" (شاعرة في الجاهلية)، إلا أن في مجال الرواية كان هناك عدة أعمال مميزة في تلك الفترة (العصر الحديث) فنية وأدبية تدافع عن إنشغلات المرأة فظهرت أول مجلة عربية نسوية في مصر هي مجلة "**السيدات والبنات**" **لزوز انطوان** بالإسكندرية عام 1903 وغيرها من الأعمال، كما انبثقت عدة روائيات من مختلف الجنسيات ساهمن في إثراء الأدب ، نذكر منهن :**غادة السمان** في **روايتها ليلة المليار، ونازك الملائكة** في **شظايا والرماد، وفدوى طوفان** في **أعطينا حبا و حبي مع الأيام، وأحلام مستغانمي** في **فوصى الحواس**

---

[1]) حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، ط1، الأردن ، 2008،ص78.

و**ذاكرة الجسد**.فاستطعن أن يعطينا للأدب معنى آخر ومتغير عن ما كان سائدا، أضف إلى ذلك دخول المرأة إلى الجامعات، فأصبحن أكثر نضجا ومطالبة بحوريتهن وخروجهن للعمل، وهذا في أواخر القرن 19 وذلك نتيجة الانفتاح الثقافي والاجتماعي ، مما ساهم في بروز مجموعة أخرى من الروائيات العربيات اللواتي حاولن الدفاع عن حقوقهن المختلفة لكون إبداعهن يحمل نفس المضامين والهموم الذاتية والوطنية أمثال "**زينب فواز**"، "**مي زيادة**" "**هدى بركات**"من لبنان، و"**أحلام مستغانمي**" من الجزائر، و"**فاطمة المرنيسي**" من المغرب، "**سلوى بكر**" من مصر، و"**بثينة الناصري**" من العراق، و"**سحر خليفة**"من فلسطين[1]، وبظهورهن في الساحة الأدبية ومجاراة ما يحدث لهن من معاناة واحتقار أعطى لأدبهن بعدا آخر للأدب من حيث المضمون كما أعطى إضافات جديدة للفن الأدبي، ولهذا يقول "**عبد الحميد حسامي** " في كتابه (الخطاب النسوي في الأدب العربي) "لهن نصيب في الحضارة التي لم تكن في مرحلة من مراحلها المتعلقة بالذكور"[2] ،كما أن الحديث عن صدر النقد النسوي الغربي وانعكاساته على النقد النسوي العربي أخذ منعرجا حاسما في التأكيد على الانقياد وتبعية الفكر النسوي العربي لأفكار الغربية في إيطار المثاقفة.

---

1) أمال عواد رضوان، ندوة الأدب النسوي، محور الحوار الثقافي .

www.al .hakawawati .net

2) عبد المجيد الحسامي، الخطاب النسوي في الأدب العربي، مجلة الإنزياحات، اليمن،ع4، سبتمبر،2010، ص85 .

ومن الصعوبة أن نجد كتابة نسوية عربية لم توظف و تأخذ من الأفكار النسوية الغربية سواء في مجال النقد الأدبي، أو العلوم الاجتماعية والإنسانية المختلفة رغم الاختلافات الموجودة بين العالمين الغربي والعربي من حيث الحياة السياسية والاجتماعية والدينية ، إلا أن هناك دافع مشترك يميز بينهما، هو الدافع وراء ظهور هذا النوع من النقد وهو إهمال المرأة ونبذها من طرف المجتمع والأسرة[1].

ومع هذا التحول الذي حصل في العالم العربي ودخول المرأة عالم الكتابة، نلاحظ اختلاف في المواضيع التي تعالجها في كتاباتها ، فهناك من "تمزج بين الجسد والروح والدم معا، فهي بصدد إفراغ الجسد ظاهرا وباطنا على الورق، كما أن كتاباتها تمثل الرغبة جامحة في إفراغ المكبوت، فالنص النسوي مشحون بطاقة توتر عالية فيه خرق وانزياح لكل الرموز المستمدة من الجسد ، فلغة المرأة هي لغة الجسد، فبها تستطيع المرأة التعبير عما تريده وما يشغلها، حيث يعكس الجسد براعة رسمها وبراعة اختيارها قبل المباشرة برسم متن سردها الروائي وما يحمله من تساؤلات وإحالات إلى الواقع التاريخية "[2].

وفي ظل هذا التنوع في الكتابة النسوية العربية كانت أم غربية ، حاولت النساء

---

[1] ينظر، الأخضر بن السابح، نص المرأة وعنفوان الكتابة ، نقلا من كتاب محمد داوود وآخرون ،الكتابة النسوية ، ص28 ،29 .

[2] المرجع نفسه ، ص23 .

الجزائريات أو المبدعات مجاراة ما يحدث في العالم ، إلا أنها تأخرت في ظل هيمنة الجو المحافظ المتشدد الذي كان يستنكر وجود المرأة في المجتمع أو داخل الأسرة ، لأن المرأة لا يحق لها إبداء برأيها، أو حتى في مجال الإبداع فليس لها مكان فيه إلى درجة " أن ناديا رياضيا إسلاميا أراد تنظيم مسابقة قصصية سنة 1939 اشترط في نصوص المسابقة أن لا تكون فيها المرأة ، كما كرس الاستعمار الفرنسي في تظليم المرأة كما كان سائدا من قبل،

لكن مجموعة من رواد النهضة الجزائرية ومجموعة من الشبان المتنور لأجل إخراج المرأة من هذا الوضع الثقافي المزري دعوا إلى تعليم المرأة أسس الإسلام، وأن تنهل منه جميع المناهل العلوم الحيوية"[1] .

إلا أن البداية الفعلية للممارسة الأدبية كانت مقترن بمرحلة الاستقلال الجزائري وما وفرته للمرأة من فرض تعليم وإمكانات العمل تحقيقا لذاتها وتأكيد هويتها "فقد برزت مجموعة قصصية سنة 1967 مع **زهور ونيسي** في الرصيف النائم، وأول مجموعة شعرية سنة 1969 مع **مبروكة بوساحة** أما عن مجال عن الرواية فقد تأخر ظهورها إلى غاية 1979 مع الكاتبة الروائية **زهور ونيسي** في يوميات المدرسة الحرة"[2] ،وبعدها نجد آسيا جبار التي ترمز للمرأة المناضلة والمطالبة بتحرر المرأة من القيود المكبلة ورفضها للواقع المرير الذي

---

[1]) يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص 69 .

2) المرجع نفسه، ص 20

يعيشه المجتمع عامة والنساء خاصة ، فكان الإبداع النسائي الجزائري خاصة في جنس الرواية الذي ظهر في مناخ سياسي واجتماعي متأزم بسبب الفتنة التي سادت في الجزائر في فترة التسعينات ولا يزال ، مما جعله يستثمر مناخاتها المأساوية في تشكيل عوامل حكائية التي لونها فجائع الموت العبثي والرعب السائد والفوضى العامة وهو ما جسدته المتون الحكائية لأغلب النصوص النسائية شأن ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، وعابر سرير "**لأحلام مستغانمي**" وبين فكي وطن وفي الجبة لا أحد "**لزهرة حيك**" وتاء الخجل " **لفضيلة الفاروق**"[1]

كما نجد أيضا في " فترة (1993 .2003) ظهر نوع من الكتابة النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي ، وصدور عشر نصوص روائية هن لونجة والغول 1993 **لزهور ونيسي** ، ذاكرة الجسد 1996 **لأحلام مستغانمي،** ورجل وثلاث نساء 1997 **لفاطمة العقون،** وبين فكي وطن 1999 وفي الجبة لا أحد 2001 **لزهرة ديك،** وبحر الصمت 2001 **لياسمينة صالح،** ومزاج مراهقة 1999 وتاء الخجل 2002 **لفضيلة الفاروق**"[2] فقد كانت محنة الجزائر أو جزائر المحنة هاجس مركزيا لأولئك الكاتبات دفع بهن إلى نقد

---

[1]) ينظر، بوشوشة بن جمعة ،الرواية النسائية الجزائرية أسئلة الكتابة الاختلاف والتلقي ، نقلا عن عبد الحميد بن هدوقة، الملتقى الدولي الثامن للرواية ، وزارة الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص 60

السياسة للسلطة والجماعات الإسلامية المسلحة على حد سواء هذا ما دفع بعض الروائيات لتغيير أسمائهن واختيار أسماء مستعارة " أمثال الكاتبة الجزائرية **فاطمة الزهراء إيمالاين** المدعوة **أسيا جبار** لأنها لا تريد أن تعلم عائلتها بأنها هي من تكتب، كذلك نجد **فضيلة ملكي** حين غيرت اسمها إلى **فضيلة الفاروق** ضف إلى ذلك **أم سارة** التي كانت تدعى **خديجة زواقري**، و**أم سهام** التي تدعى **عمارية بلال**،وهذا خوفا من نظرة المجتمع للمرأة المبدعة وأعباء ما يترتب على الأفكار الشخصية للكاتبة لأنها هي التي تتحمل ما تقوله، لأن الظروف الاجتماعية والسياسية كانت وراء اختيار أسماء مستعارة ليبعدوا الشبهات عنهن خوفا من ردود فعل العائلة وحرمانهن من حقهن الإبداعي"[1]، ولعل اتخاذ الكاتبات الجزائريات جنس الرواية سبيلا لإثبات الذات، والهوية المفقودة التي ألغاها المجتمع وسيطرة الجنس الذكوري على المرأة وحرمانها من حقها الشرعي وتغييبها عن الوجود هذا ما جعل ردة فعلها تكون قوية، ورغبتها من التحرر من كل أشكال الاستبداد والقهر، والإقصاء،فالكتابة هي الوسيلة التي تجعل المرأة تتحرر وتكتب عن المعاناة والحاجة والأحلام التي ترغب أن تتحقق بعد طول صمتها لهذا كانت الرواية الأداة الفاعلة والمتنفس عن المكبوت والمسكوت عنه ، فهي كما تؤكد النصوص الروائية هي أكثر جرأة وتماديا في الغي لهذا نجد أغلب النصوص الروائية الجزائرية تنطلق من التجارب الذاتية لكتاباتها بعد

---

[1] ينظر، يوسف وغليسي ، خطاب التأنيث ، ص56.

أن تحققت لهن المنزلة الاجتماعية والأدبية وهي استبعاد لتجارب وجودهن، كما اتخذت أيضا الكاتبة الجزائرية من ذاتها مرجعا أساسيا لممارستها الروائية التي تصور من خلالها المغامرات الفردية التي قامت بها ومارست من أشكال الصراع وحالات إخفاق تتقاطع وخسران وطنها الجزائري في زمن الاستقلال وخاصة منذ السبعينات من القرن الماضي، وفي ظل هذه الوفرة والمعاناة إلا أن بعض الكاتبات الجزائريات توقفن عن ممارسة الإبداع الفني في أوج عطائهن وذلك راجع إلى الزواج ، فهي مقبرة الإبداع الفني أمثال "**زهور ونيسي**" التي تحدت الصعاب ورفضت الاستسلام ، كما نجد **فضيلة الفاروق، ونورة سعدي، وراوية يحياوي، جنات بومنجل ، وأم سارة، فتيحة كحلوش،** وغيرهن من ارتبطن برجل ينحدر من نفس السلالة الإبداعية والثقافية أمثال الثنائية الإبداعية :"**زينب الأعرج ، وسيني الأعرج**" ، "**ربيعة جلطي ،أمين الزاوي**" ، "**أحلام مستغانمي ،جورج الراسي**" ، "**جميلة خمار، محمد بلقاسم خمار**" ، و" **سامية بن عسو،رضا ديداني**" وكذلك "**سهيلة بورزق ،رابح فيلالي**" و"**وسيلة بوسيس، فيصل الأحمر**" وغيرهن من المبدعات والمبدعين الذين فرضوا وجودهن في المجتمع الذكوري من أجل رفع قلمهن من شر الانقراض الذي يهددهن ، مع هذا فهناك بعض الكاتبات من لم يبسطن السيطرة والوجود في المجال الإبداعي فبمجرد الظهور يختفين عن الأنظار فأين "**مليكة لوشاني**" و"**جميلة بنت الجبل**" و"**فتيحة جزائري**" و"**تزيهة الزاوي دراد**" و"**حمامة العماري**" و"**حياة غمري**"و"**إلهام بوراية**" و"**مليكة عساس**" و"**ليلى تواتي**" و"**خيرة بلقصير**" و"**ياسمينة جلول**" ، "**غزالة الزهرة**"....ولاشك أن غياب كثير منهن قد شكل

حالة عقم ، وكبد الساحة النسوية خسائر إبداعية جسيمة[1].

وبخصوص إشكالية المصطلح ،فقد تضاربت أراء النقاد والباحثين فمنهم من يرفض التفرقة بين الأدب والتسمية بدعوى أن الأدب واحد لا يقبل التصنيف بناءا على معايير خارجية غريبة كليا عن كينونته، وإن ما يلاحظ عادة من اختلافات فنية وفكرية بين

الكتاب والكاتبات لا يعدو لأن يكون مجرد تكوينات طبيعية تشهد في مجموعها عن دينامية هذا الحقل الإبداعي المعرفي وحيويته ، ولا يمكن اتخاذها أبدا ذريعة لأية نمذجة غالبا ما تتجاوز وظيفتها الوصفية لتكسب دلالة معيارية تفقدها كل قيمة حقيقية ،وتحولها لمجرد تصنيف تراتيبي كما هو حال الكتابة النسوية .

فهناك من يرفض التسمية لما فيه من تفرقة بين الأدب الرجالي والأدب النسائي واستبدله بمصطلحات أخرى مثل الإبداع النسائي فنجد "**حنين عمر**"التي رأت أن المصطلح النسوي فيه تفرقة عنصرية ، وأنه هدم لنقد النساء وللأرضية الإبداعية لها، مثلها مثل "**زينب الأعوج**" التي استبدلت مصطلح الأدب النسوي بالخطاب التحرري النسوي ،أو الخطاب الشعري النسائي ، أو الخطاب الشعري النسائي لأن عنصر الرجولي قهر للمرأة،وكثير من

---

[1] ينظر،يوسف وغليسي، ص 53 ،54، 55.

الأحيان ترى أنها تحاول من خلال كتاباتها حل ذلك التناقض الموجود بينهما (بين المرأة والرجل) ، كما أشارت إلى أن الكاتبات النسوية ترفض القهر والتخلف الذي تعانيه المرأة [1].

أضف إلى ذلك نجد أيضا "**غادة السمان**"التي ترفض رفضا قاطعا المصطلح النسوي، أو النسائي لأنه يقزم إنجازات المرأة الأدبية ، كما أن للرجل دورا في تقزيم تلك الإنجازات بهدف تهميش الأنثى وتعزيز هيمنته الإبداع والنقد[2]،كما نجد "**رشيدة بن مسعود**" التي ترفض مقولة التمييز بين الأدب بمفهومه العام ، والأدب بمفهومه الخاص لأن الإنتاج الأدبي للمرأة هي وسيلة من وسائل التي تضمن تحررها والتصدي للسلطة الذكورية[3]، أما بالنسبة **ليمنى العيد** فإنها تركز على دور الواقعي الاجتماعي في تشكيل كتابة المرأة وإخراجها من الخاص إلى العام وهي تلغي وتعلل مقولة الخصوصية النسائية التي تعيق مساهمتها في الميادين المختلفة، لأن الأدب النسوي جزء لا يتجزأ من الأدب

---

[1] ينظر،سامية حاطري، إشكالية المصطلح الأدب النسوي،ع14، مجلة جامعة ابن الرشد في هولندا ،ديسمبر،2014،ص109.

[2] ينظر، حفناوي بوعلي ،النقد النسوي وبلاغة الاختلاف والثقافة العربية المعاصرة،ص40.

[3] ينظر،سامية حاطري، إشكالية المصطلح الأدبي النسوي، ص110.

فكيف للمرأة أن تبدع في مجالات وقضايا مختلفة بدون قيود ولا حواجز فينبغي عليها تحرر في كتاباتها مثل الرجل [1] ، كما ترفض"**جميلة عمارية**" الإقرار بالمصطلح لأنه يصادر حرية المبدعة والنص ،وإذا اعتمدنا على هذا المصطلح فإننا نقوم بتدمير النص ومنجزات إبداعية مميزة لكاتبات تجاوزن محدودية الانطواء ، وفي سياق مماثل ترفض "**نجوى الرياجي**"تحديد ما كتبت المرأة بخصائص جنسانية منتهية إلى تسميات المختلفة(نسائية، نسوية، مؤنث، أنثوي) من وضع قراءات تخطئ طريقتها إلى النقد من حيث تخطئ طريقتها إلى النص الأدبي، وتعلن "**أحلام مستغانمي**" رفضها لهذا التصنيف وتتبرأ منه تماما ، فالأديب بما يكتب، وما يقدمه للقارئ سواء كانت امرأة أو رجلا فهذا لا يهم المهم أن يوصل المعنى الذي يريد إيصاله إلى القارئ فهي لا تطرح سؤالا عن جنس الكاتب عندما تشرع في القراءة ، وهذا ما تؤكده حسب قولها "أنا لا أومن بالأدب النسائي ، وعندما أقرأ كتابا لا أسأل نفسي بالدرجة الأولى هل الذي كتبه رجل أو امرأة "[2] .

وعلى صعيد آخر هناك من رفضوا خصوصية الكتابة النسائية "**حسام الخطيب**" فهو

---

[1] ينظر، سامية حاطري، إشكالية المصطلح الأدب النسوي،ص110.

[2] ينظر ،يوسف وغليسي،خطاب التأنيث،ص31.

يرى "أن المجتمع كلما زاد وعيه الاجتماعي تضاءلت الأهمية الذاتية لخصوصية الأدب النسائي لأنها جزء من المجتمع[1]، وجميع الذين رفضوا تصنيف هذا المصطلح أرادوا أن يبينوا أن ليس هناك أدب رجالي، أو أدب نسائي، لأن في الأصل هناك الأدب الراقي والجيد والذي يرتقي إلى المستوى الجيد والمطلوب من قبل القارئ.

أما الموقف الثاني فهو الذي يقر بمبدأ التقسيم لأصناف متنوعة اعتمادا على معايير مضبوطة تفرضها منهجية الدراسة علما أن ذلك لا يمس وحدة الأدب ، ولا خصوصيات الأصناف والتجارب الإبداعية المنطوية تحته لتنحصر بذلك أهدافه في حدود ما تسمح به الطبيعة العامة لهذا التنوع من الدراسة المهتمة بإبراز أهم الجوانب الفنية، والفكرية المشتركة بين مختلف الأعمال دون إغفال علاقتها بباقي الأعمال والأصناف الأخرى فنجد هناك من يحدد خصائص كل أدب، فالأدب الرجالي يختلف عن الأدب النسائي رغم اتفاقهما في اللغة التعبيرية ، واللغة الاديولوجية ، لكن هناك لغة ببعدها الميثولوجي لا يمكن أن يمتلكها الرجل، فيقر بأنه لا يستطيع أن يكتب بدل المرأة لأنه هناك أشياء ليست مشتركة حتى ولو كتب الرجل والمرأة عن الوطن والدين ، وعن الجب وغيرها بنفس القدرات والمهارات ، وهذا ما تشير إليه "**سميرة أغاسي**" وتقر بأن الكتابة تفضحها أمام الناس وتجعلها هدفا لانتقاداتها

---

[1])المرجع السابق،ص110.

خاصة عند كتابة الشعر لأن كتاباتها تقودها نحو الخصوصية[1]، كما نرى أيضا "**إبراهيم النجار**"يحترم كتابة المرأة وقراءته لما تكتبه المرأة متفهما ذلك المنظار الشخصي الذي تنطلق منه فإذا أرادت أن تعبر عن نفسها بمنظور أنثوي هو يتفهم ذلك، كما يقر أيضا "**عمر حفيظ**"بأن النقد النسوي يصر على المرأة هي وحدها القادرة على الحديث عن تجربتها ، فحياة الأنثى لا تقبل الاختزال أو التبسيط [2] ، وعلى غرار ذلك تقترح الناقدة "**زهرة الجلاصي**"، " استبدال مصطلح الأدب النسائي بمصطلح النص الأنثوي ، مؤكدة على تعارض بين المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى، إذ أن مصطلح النص الأنثوي ، يعرف نفسه استنادا إلى آليات الاختلاف ، فالمؤنث يبدوا الأقرب للبيولوجي، بينما مصطلح نسائي هو رهين التخصيص الذي يدعوا إلى ارتباط النص بكاتبته"[3]، أما "**زهور ونيسي**"فهي تنظر إلى هذا المصطلح من زاوية أوضح حيث تقول أنها لا تشعر بالنقص من تصنيف بعضهم الأدب ، لكنها لا تريد أن تكون هاته من باب

---

[1] ينظر، المرجع السابق،سامية حاطري، ص110،111.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 112.

[3] جلاصي زهرة، النص المؤنث ، دار سرس، تونس، 2002،ص11.

المفاضلة أي أن الأدب الرجالي هو الجيد ، وأن الأدب النسائي هو أدب الضعيف"[1] .

تبدوا مهمة النقد النسوي كامنة في التفاعل مع الكتابة النسوية من خلال الارتكاز على عدة اختلافات بين الرجل والمرأة ،لكونها تؤدي دورا حاسما في تشكيل الخطاب النسوي إبداعا ونقدا من خلال الاختلافات الموجودة بينهما والمتمثلة في البنية النفسية للمرأة تختلف عن البنية النفسية للرجل ن كما نجد اختلاف خيال الرجل عن خيال المرأة مما يستدعي اختلاف الذاكرة النسوية عن الذاكرة الذكورية [2] .

وفي هذا السياق نجد من يفسر التفريق بين الكتابة النسوية والكتابة الذكورية عن طريق إبراز خصوصية المرأة القائمة عن نكران أنوثتها مقابل خصوصية الرجل الذي يجد المرأة أنثى تمكنه عن طريق الجنس على الهروب من أعباء حياتية كثيرة لهذا يقول "**جورج طربيشي**" "وكما أن الزنزانة التي عاشت فيها المرأة الشرقية فرضت عليها ألا تبحث عن منفذ واحد وهو نكران أنوثتها ن كذلك فإن الحرمان الذي عاش فيه الرجل الشرقي يفرض عليه إلا البحث عن منفذ للخلاص ألا وهو جسد المرأة" [3].

---

[1] المرجع السابق، ص113.

[2] عبد الرحمان أبو عوف، القراءة في الكتابات الأنثوية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2001، ص108.

[3] حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع ص115.

إلى جانب هؤلاء نجد بعض الكاتبات تؤكدن على خصوصية التمييز في كتابات المرأة مثل"**كارمن البستاني**"التي تقول "ليس لنا نحن والرجل الماضي نفسه ولا الثقافة نفسها ، فكيف يكون لنا والحالة هذه التفكير نفسه، والأسلوب نفسه وذلك أن المرأة تكتب بشكل مميز عن الرجل ،لاسيما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية"[4]

لم تكتفي وجهات نظر الكاتبات بقبول المصطلح فحسب ، بل راحت تحصر مفهومه في زاوية نسوية محددة تجعل ما ينطوي تحتها من نصوص يقوم أساسا على المغايرة والاختلاف عن نص الرجل.

ويندرج ضمن هذا الرأي المغربية "**زهور كرام**" التي ترى أن الانشغال عن مفهوم (الكتابة النائية) هي انشغال على تركيبة النص ومعماريته وعلى مبدأ المغايرة التي تنتجها بعض النصوص حين تقترح دلالات جديدة لمفاهيم متداولة، كما يلخص "**محمد البارودي**" في ضرورة النظر إلى المسألة الكتابة النسائية باعتبارها شكلا يحمل وعيا فنيا واجتماعيا مغايرا[2]

---

[1] لعربط مسعودة ، إشكالات الأدب النسائي ، جامعة تيزي وزو، نقلا عن عبد الحميد بن هدوقة ، الملتقى الدولي الثامن للرواية، ص22.

[2] ينظر ، يوسف وغليسي، خطاب التأنيث ،ص33.

وعلى صعيد آخر هناك بعض الكاتبات اتسمت بتحفظ عن هذه التسمية لأنه يعود إلى حداثة هذا النوع من الكتابة في العالم الغربي خاصة ، كما أن النقد العربي قد حصر في تأطيره لهذه الظاهرة الجديدة ، في غياب تيار نقدي نسائي عربي يهتم بكتابة المرأة ، حيث أن النقد في الوطن العربي قليل جدا باستثناء "**خالدة سعيد**" و"**يمنى العيد**" و"**رشيدة بن مسعود**"[1]

فالكتابة عند المرأة بالخصوص تمثل رغبة جامحة في إفراز المكبوت أو المسكوت عنه وقد أثبتت وجودها وفاعليتها كطاقة مغيبة ظهرت لتقف في وجه الهيمنة الذكورية ، بل جاءت لتحرير الذكورة من العوائق التي كبلتها لا على أساس الاختراق والتجاوز بل على أساس التعاون والتفاهم والتكامل، ولاستخراج مكنون النفس الصامت يجب أن تفجر الذات الداخلية المشعة والمعرية والفاضحة لكل الزيف الخارجية [2]

---

[1] ينظر ، المرجع السابق، ص 21.

[2] ينظر، الأخضر بن السايح ، نص المرأة وعنفوان الكتابة، نقلا عن محمد داوود وآخرون، الكتابة النسوية ،ص29.

الفصل الأول:البنية السردية

- السرد.
- بنية الشخصيات.
- بنية المكان.
- بنية الزمان.

السرد :

لغة: ورد مصطلح السرد في كتاب (لسان العرب) لابن منظور أنّ: **السرد تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه**".[1]

وقد جاء في قاموس (محيط المحيط) :" **سرد سرده سردا يسرد جرّزه، والشيء يسرده سردا ثقبه، والدرع فسجه والسرد مصدر واسع جامع للدروع، وسائر الحلق لأنه مسرود فيثقب طرف كل حلقه بالمسمار**"[2]

وكما ورد أيضا في القرآن الكريم في سورة سبأ وهذا في قوله تعالى:" **أن اعمل سابغات وقدّر في السرد واعملوا صالحا إنّي بما تعملون بصير(11)**".[3]

اصطلاحا:

للسرد دلالات متعددة، فكل كاتب كيف يعرفه إذا لم يعد حسب المفاهيم الكلاسيكية

---

[1] العلامة أبي الفضل: جمال الدين مكرم ابن منظور الأفريقي الحصري، لبنان العرب، مجلة 3، ط1،دار صادر بيروت، 1992، ص 211.

[2] بطرس البستاني ، محيط المحيط، رياض، بيروت، 1993، ص 263.

[3] سورة سبأ، الآية "11"، ص 34

منحصر فقط في حقل القصة أو الحكاية، بل تجاوز ليشمل مختلف الخطابات الأدبية، وبهذا الصدد يقول سعيد يقطين في كتابه(الكلام والخبر):"**السرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه إنسان أينما وجد وحيثما كان**[1]

وهذا ما يؤكده الفيلسوف "ريكو":"**أنّ السرد ليس فقط نمطا خطابيا، وإنما هو نمط الحياة**"[2] بمعنى أنّ السرد مجاله لا ينحصر فقط في نمط واحد، وإنّما مجاله ينحصر ليشمل كل شيء في هذه الحياة.

لهذا يعد مصطلح السرد سمة من أبرز الدراسات الروائية التي يعتمد بها الكاتب لنقل الأحداث والوقائع، إذ هو موجود منذ وجود الإنسان، فهو يؤدي به ألحكي بواسطة اللغة الكتابية، واللغة الشفوية، وحتى لغة الإشارات وهذا ما يعرفه "جيرالد برنس" في قاموسه (المصطلح السردي) أنه هو " **ذلك الحديث، أو الإخبار كمنتج وعملية، وهدف، وفعل، وبنية، وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعية حقيقية، أو خيالية لرواية من واحد أو اثنين، أو أكثر غالبا ما يكون ظاهرا من**

---

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر(المقدمة للسرد العربي)،ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،1997ن ،ص263.

[2] أسماء دربال، زمن السردي روايات فضيلة الفاروق، مذكرة الماجستير،جامعة الحاج لخضر،باتنة،2013-2014، ص 15 .

حسب اثنين أو أكثر ظاهرين غالبا من المسرود لهم"[1].فالسرد يشمل أيّة حكاية، أو خبر يتم التبليغ عنه بواسطة راو يروي لنا ما حدث.

وإلى جانب هؤلاء نجد حميد لحمداني يقول في كتابه(بنية النص السردي):

"**أنّ السرد هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة :**

الراوي ـــــ القصة ـــــــ المروي له.

التي تخضع لمؤثرات، بعضها متعلقة بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[2]. ويعني هذا أنّ القصة لا تتحدد بمضمونها فقط، وإنّما تتحدد أيضا بالشكل التي يقدّم بها ذلك المضمون أي مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدمها للمروي له.

أمّا الكاتب "لطيف زيتوني" فقد عرّف السرد في كتابه معجم مصطلحات نقد الرواية على أنه:" **فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، فهو حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية الواقعية والخيالية التي تحيط به**" [3]. فالسرد إذن هي

---

[1] -جيرالد برنس، المصطلح السردي ،تر:عابد غراندار، نقد محمد بربرن،ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، 1982، ص20.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص45.

[3] لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار للنشر، لبنان، 2002،ص105.

عملية يجب التوفر فيها الزمان والمكان، فلا يمكن دراسة البنية السردية دون دراسة كليهما فيه،

وعلى صعيد آخر يرى الكاتب "بوعلي كحال" أنّ السرد هو:"**رواية سلسلة من الأحداث في تتابع زمني يخضع لرؤية الراوي ولأطر السرديين فيكون من نتيجة ذلك نصا سرديا Ricit " قد يكون قصة فنية أو مذكرات**"[1].

لهذا نقول بأنّ تعريفات السرد اصطلاحا تعددت لأنّ كل كاتب كيف يعرفه رغم اتفاقهم على أنه عملية الحكي أو قص، أو كيفية التي تروي بها القصة، ولهذا السبب هناك أنواع مختلفة من السرد، يمكن للزمن فقط أن يحددها لأنه العنصر الأهم في تصنيف أنواع السرود وهذا ما يقول جيرار جنيت أنّ التحديدات الزمنية هي الأهم من التحديدات الحكائية في قوله:" **يمكنني بكيفية جيدة أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه، وهل هذا المكان بعيد كثيرا، أو قليلا عن المكان الذي أرويها منه، هذا في حين يستحيل علي أن أموقعها في الزمن بالقياس على فعلي السردي، ما دام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الماضي أو الحاضر أو المستقبل**"[2].

---

[1]–بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد،ط1، عالية الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر،2002، ص62.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط1، منشورات الاختلاف المملكة المغربية،1996، ص 229، 230.

ولهذا يمكن حصر أنواع السرود على النحو التالي:

1-النمط الاول:السرد التابع (Narration ulteeieure): هو السرد التقليدي الشائع في الحكايات الشعبية والروايات الكلاسيكية وفيه يشير الراوي إلى أنه يوري أحداثا وقعت في ماض بعيد أو قريب، فالعبارة التي تبدأ بها الحكاية الشعبية (كان يا مكان في قديم الزمان) هي بمثابة دليل على أنّ أحداث الحكاية وقعت في الماضي[1]، ويسميه " جنيت" بالسرد اللاحق ويتمثل في قوله:" **هو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواتر بما لا يقاس**"[2]، ويعتبر الأكثر شيوعا من بين جميع الأنماط وخاصة في روايات الكلاسيكية .

2-النمط الثاني:السرد الآني(Narration simultanee):"**وهو الزمن الحي الذي يتطابق فيه الكلام الراوي مع حريات الحدث**"[3].بمعنى أنّ أحداث القصة تجري تزامنا مع عملية سردها في النص، ويتجلى السرد الآني في الأعمال القصصية التي يخاطب فيها البطل نفسه، كما يسميه "جنيت" بالسرد المتوافق وهو"**الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل**"[4].

1- ينظر، بوعلي كحال، معجم المصطلحات السرد، ص 62.

2-المرجع السابق، ص231.

3-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية،ص 106.

4-جيرار جبيت، خطاب الحكاية، ص131.

3-النمط الثالث:السرد المتقدم (Narration anterieure):هو "**نمط من السرد يعتمد على توظيف زمن المستقبل، وهو النمط الأقل استعمالا من الأنماط الأخرى، ونادر في تاريخ الأدب**"[1]. أما عند جرار جنيت فيعتبره السابق أي يستبق الأحداث قبل وقوعها فيقول:"**هو الحكاية التكهنية بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها الحاضر**"[2].

4-النمط الرابع: السرد المدرج(Narration intercalee):وهو النمط الأكثر تعقيدا لأنه يتضمن إدراج مقطوعات سردية لا تدخل في صلب الحكاية، ويتجلى هذا النمط في رواية القائمة على تبادل الرسائل.حيث الشخصيات المختلفة حين تكون الرسالة هي الوسط للسرد وعنصرا في العقدة.[3] ، وهذا يعني أنّ تلك الرسالة هي التي تقول بدور انجاز السرد وتقوم بالتأثير على المرسل إليه. أمّا على صعيد آخر فيعتبره"جنيت"هذا السرد:"**هو الحاصل بين لحظات العمل ويسميه بالسرد المقحم**"[4].

---

[1] بوعلي كحال، معجم المصطلحات السردية، ص62.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص231.

[3] ينظر، سمير المرزوقي، جميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة(تحليلا وتطبيقا)،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، ص77.

[2] المرجع السابق،ص 231.

إلى جانب هذه الأنماط نجد سرد آخر يمكن إدراجه ضمن. أنواع السرد رغم قلة ممن ذكره في تعريفاتهم للسرد هو:

السرد الذاتي(Narration Subjective) والذي يعتبر نمط من السرد تغلب عليه الرؤية الذاتية للعالم، وهي رؤية السارد يتدخل هذا السارد في كل كبيرة وصغيرة ويقدم تفسيرا لكل شيء (الأحداث، ردود الأفعال،الأوصاف،الخ...)، وكان هدفه من وراء ذلك هو إقناع المتلقي بوجهة نظره، وكما كان مفهومه موجه بالدرجة الأولى للرواية الرومانسية، ورواية السيرة الذاتية .[1]

2-الشخصية(Personnage): تعد دراسة الشخصية من المواضيع الأساسية التي ترتبط عليها الدراسات الأدبية ولا غروي ذلك:"**فالشخصية هي القطي الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي يتمركز عليه**"[(2)].وقد أصحت دراسات الشخصية هامشا بالنسبة لكل الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات السردية،وهذا اعتمادا على أساس نظرية ومنهجية مختلفة تنبعث من خلفيات فكرية، وإيديولوجيا محددة ويبقى أن نشير إلى أنّ الشخصية ما هي إلاّ نتاج متخيّل يبدعه المبدع على اختيارات جمالية خاصة، وكما يقول تودوروف:"**إنّ قضية الشخصية**

---

1) ينظر، بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ص 63،64.

2) -أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس(لأحلام مستغانمي) مذكرة ماجستير،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة ورقلة،23جوان 2004، ص39

هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من الورق"[1].

أمّا الاتجاه الجديد لتحليل الشخصيات لم يعد يرتكز في تحليله للشخصية على أنّها كائن من لحم، ودم فبطاقة المعلومات (اللقب، الاسم،.....) لم تعد لها قيمة في الدراسات الروائية، بل هي ثانوية إن وجدت،لهذا فقد ركز النقد الجديد على وظائف الشخصيات في إيطار البنية النصية، وفي ظل هذا فقد تضاربت الآراء واختلفت حول أهمية هذا المصطلح من حيث المفارقات والنظريات، فهناك من يقول أنّ الشخصية تتخذ جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا،أي كائنا إنسانيا،أو على شكل منظور الاجتماعي بحيث تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبّر على واقع طبقي، ويعكس وعيا إيديولوجيا، أمّا بالنسبة للبنيويين فإنهم لا يتعاملون مع الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتباره علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي ينجز في سياق السرد، فليس خارجه كما أنه لا يتعامل بوصفها كائنا،إنما يوصفها فاعلا ينجز دورا، أو وظيفة في الحكاية لهذا استبدل غريماس مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل[2].

---

[1] –حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمان، الشخصية)ط2،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2009، ص213

[2]– ينظر ،محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)،ط1، الدار العربية للعلوم الناشرة، الجزائر ،2010، ص3.

وهذا ما أدّى إلى تضارب وصعوبة المعرفة الحقيقية لمفهوم الشخصية لأنّ لكل تيار كيف ينظر إليه بمنظور الخاص. وعلى سبيل المثال نرى أنّ "عبد المالك مرتاض يرى أنّ "**الشخصية الروائية تتعدد بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحاضرات والهواجس، والطبائع البشرية ليست لتنوعها، ولا لإختلافها من حدود**".[1]

كما يعرفه بوعلي كحال في كتابه(معجم مصطلحات السرد) أنه:"**مفهوم كلاسيكي يشمل مجموعة من الأطراف الفاعلة في النص السردي مثل الممثل (Acteur) و(الفاعلActant)، و(العاملAgen)، و(العامل المساعدAdjurant)...إلخ**"[2].

وفي سياق مماثل يعرفه "لطفي زيتوني"في كتابه (معجم مصطلحات نقد الرواية)"**كل مشارق في أحداث الحكاية سلبا، أو إيجابيا، أما من لا يشارك في الحدث، فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموعة من الكلام الذي يصفها، ويصوّر أنّها لها، وينقل أفكارها، وأقوالها**"[3].

---

[1]–عبد المالك مرتاص، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1998،ص 83 .

[2]–بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، ص80.

[3]–لطيف زيتوني،معجم مصطلحات نقد الرواية، ص113،114.

2-تصنيف الشخصيات:

تعددت تصنيفات الشخصيات وفق عدد من التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بناءها ووظيفتها داخل السرد، ومن تلك التحديدات الخاصيات الثبات،أو التغيير التي تتميّز بها الشخصية، والتي تسمح لنا بتوزيع الشخصيات إلى السكونية(Statique)، وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، والدينامية (Synamiques) تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية المكانية الواحدة.

وكما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي يجعلها إمّا شخصية رئيسية(مصورة)،وإمّا شخصية ثانوية أو مكتفية بوظيفة محلية(Fonctionepisodique)[1].

ولهذا نجد تنوع في تصنيف الشخصية الروائية حسب أطوارها عبر العمل الروائي، لذا نجد الشخصية المركزية الثانوية المدوّرة، والمسطحة.

1-الشخصية المدورة: ويسميها بعض النقاد"**الشخصية المكثفة**"،أو"**النامية**" وهي الشخصية المركبة والمعقدة التي لا تستقر على حال ولا يستطيع القارئ أن يعرف مسبقا ما سيؤول إليه

---

[1]-ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص215 .

أمرها، لأنها متغيرات الأحوال ومستبدات الأطوار فهي في كل موقف على شأن،وهي المغامرة الشجاعة المعقدة التي تؤثر في من سواها وتتأثر بهم أيضا.

2-الشخصية المسطحة: وهي الشخصية التي تبقى ثابتة الصفات طوال الرواية لا تنمو ولا تتطور بتغير العائق البشرية ولا ينمو الصراع الذي هو أساس الرواية إذ تبقى ثابتة في جوهرها وتستخدم إلقاء الضوء على الشخصية الرئيسية، أو البطل عن طريق إبراز تطوره وتفاعله الدينامي مع الحياة في مقابل ثبات الشخصية المسطحة ، أو لتساعد البطل على كشف أرائه وآماله للشخص الثانوي.

3 -الشخصية النموذجية: وهي الشخصية التي يرسمها الراوي بوصفها ممثلة بجيل أو طبقة أو فئة ،أو المجتمع، وتبرز فيها اتجاهات ما يمثله وسيمته المميزة، وتمتاز عن الشخصية العادية بأنها تختزل سجايا الطبقة أو الفئة التي تمثلها ويهدف الرأي منها إلى بيان رؤيته نحو الفئة المستهدفة التي تختزل سيماتها في هذه الشخصية.

4-الشخصية المحورية: قد تفتقد الرواية للصراع ويغيب عنها الحدث وتخر الأحداث والحوار والشخصيات الأخرى لإضاءات هذه الشخصية خارجيا وداخليا سلوكيا وأقوالا، وتضمين هذه الشخصية على الأحداث الأزمنة والأمكنة وتتفاعل معها.

5-**الشخصية الثانوية:** إلى جانب الشخصية الرئيسية هناك شخصيات أخرى ذات دور أو أدوار

ثانوية، لابد أن يقوم بينه،ولا نكون الشخصيات الثانوية أقل حيوية وعناية من الروائي، فهي كثيرة ما تحمل أراء المؤلف،وكل شخصية ذات رسالة تؤديها كما يريد منها القاص.[1].

3-دراسة الشخصيات في رواية "تاء الخجل":

لقد اعتمدت الكاتبة "فضيلة الفاروق" في هذه الرواية على مجموعة كبيرة من الشخصيات، فكل شخصية تتخذ موقعا استراتجيا إذ تعد الشخصية الروائية وسيلة للكاتب لتجسيد رؤيتها، والتعبير عن مواقفها وأحاسيسها، فهي تساعد على رسم إطار العمل الروائي الفني.

-**الشخصية الرئيسية**(Personnage principale):وهو البطل الذي تتمحور حوله الأحداث في الرواية ، إذ هو المسير في مجرى الأحداث.

فالشخصية الرئيسية في هذه الرواية هي "خالدة" تلك الصحفية المتمردة والبطلة،فتعد شخصيتها المحور الرئيسي الذي تدور حولها معظم أحداث الرواية، فهي الشخصية التسوية التي تحمل لواء المرأة الجزائرية الريفية الطموحة لمستقبل زاه بعيد عن العادات والتقاليد التي معظمها هدمت وفرقت بين الأسر، والرافضة لسياسة البلد التي كانت شبه مدمرة، تتعاقب أخبار النساء بوصفها امرأة تناضل باسم الحرية في ظل تواصل الدمار والقتل المتوحش، الإغتصابات والخطف المرتكبة في

---

[1] -عمار غرايبة، الشخصية الروائية وظيفتها أنواعها، سيماتها.

Httls//ieonline.microsft.com.

حق النساء البسيطات وعلى أساس هكذا فقد كانت تعيين في منطقة آريس ومع عائلتها المتمسكة بالتقاليد والعادات، ومن ثم رحلت إلى قسنطينة لتتابع دراستها وتعمل كصحفية على التحرير عن البنات، أو النساء المختطفات والمغتصبات من طرف أيادي الإرهاب، ونجد هذا من خلال قولها:"**ها هي المفاجأة التي لم أكن أنتظرها، أن أدخل عالم المغتصبات لا كصحافية ولكن كفرد من الأهل أيّ شيء سأكتبه عن يمينه؟** "[1].

لقد كانت "خالدة" في موقف حرج لأنه لا تستطيع أن تكتب عن الفتيات المغتصبات خاصة وأنّها تعرف بعضهنّ، ومن بينهنّ "يمينة" فهي من نفس منطقتها"أريس". وهذا ما تؤكده أيضا حسب قولها:"**كيف لي أن أخون تلك الأنفاس السعيد بحضوي؟ كيف لي أن أخون تلك العيون المعبأة بالثقة؟كيف هي الكتابة عن أنثى سرقت عذريتها عنوة؟**[2].ومن خلال هذه الأجواء المفزعة التي تعرضت لها "خالدة" في مسارها الحياتي والعملي أيضا قررت الرحيل من هذا البلد الذي يغمره القتل والخطف والاغتصاب والعادات والتقاليد خاصة بعد موت "يمينة"، وفي هذا السياق نجدها تقول:"**سلمت آخر كلماتي، وحين عدت إلى بيت بني مقران في اليوم الثاني، كنت أحضر حقيبة**

---

1) – رواية تاء الخجل، ص53.

2) –المصدر نفسه ،ص 54.

لرحيل أطول.

كنت قد اقتنعت أنّ الحياة في الوطن معادل للموت"[1].

الشخصيات الثانوية :

–**سيدي إبراهيم:**هو رجل ديني، إمام مسجد،ورجل سلطة في بيت الأسرة الكبيرة، وكان يتحكم في أمور البيت كلّه، ويعرف قيمة تعليم المرأة، وإبراز الفارق بين التسامح والتعصب،لكن بالرغم من سلطته وقوته لم يكن إنسانا سيئا، بل كان يحب عائلته ويريدها أن تكون متماسكة ومتوحدة وهذا ما تبين من خلال هذه الرواية:"**لا أريدك أن أكوني مثل نساء العائلة ،أريدك أن تكوني مثل العمة تونس يهمك هذا (وأشار إلى أنفه)**"[2]. يقصد من هذا المقطع أنّ سيدي إبراهيم يوجه "خالدة " بأنّ تكون امرأة حسنة كريمة لا أن تكون مثل النساء المتعاليات.

–**زهية:**هي أم "خالدة" فقد تزوجت بعبد الحفيظ بعد ما طلق زوجته الأولى "جوهرة"، ثم أنجبا بنتا واحدة وهي "خالدة"، فقد كانت تكرهما مساء العائلة ما عدا العمة تونس وللأعيشة، بالرغم من ذلك كانت تتحكم بلسانها لأنها امرأة طيبة وكريمة.

---

[1]. نفسه ،ص92.

[2]–نفسه،ص21.

-**عبد الحفيظ:**هو والد "خالدة"، تزوج ثلاث مرات، المرة الأولى مع ابنة عمه ثم طلقها من أجل "زهية"وبعدها طلقها وتزوج مرة أخرى من أجل. من أجل أن تنجب له الأولاد(ذكورا)،وهذا ما تقوله الساردة:"**منذ ذلك لم نعد نرى والدي إلاّ مرة او مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها ان تنجب له أطفالا ذكورا، ما دامت أمي غير قادرة على فعل ذلك**"[1].

-**العمة كلثوم:**امرأة متعجرفة، تكره والدة "خالدة"، وكما تكره خالدة لأنها متفوقة في دراستها، ولهذا تغار من أمها ومن خالدة.

-**العمة تونس:**امرأة طيبة، ربة بيت، تعامل والدة خالدة بلطف وتدافع عنها، وتحب خالدة.

-**للاعشية:**امرأة قوية،كانت تجالس الرجال وتشاركهم في أحاديث السياسية، وهي أدل امرأة منخرطة في الحزب أيّام الثورة، فلها سلطة في المنطقة، فهي امرأة طيبة، وكانت خالدة تتمنى أن لو كانت صبيا "**ومثل للاعشية**"قوية.

-**كنزة:**شخصية تعشق التمثيل والمسرح، اضطرت إلى قتل حلمها والتخلي عما تحب فعله،لأنّ في هذا البلد لا يسمح للمرأة الإبداع وتكوين نفسها لأنه مجتمع معرض للاحتكار والخطف، وكل أشكال العنف الذي يهتك بالمرأة. ويحط من قيمتها، ولهذا فعليها كتم رغبتها وحلمها و دفنها في اللاشعور وهذا ما فعلته هذه الشخصية وهي تخاطب" خالدة" وتقول:"...**سأترك المسرح،**

---

[1] – رواية، تاء الخجل،ص20

وسأتزوج.ثم أعود إلى سكيكدة موطني الأصلي.

-كنت أنتظر أي شيء إلاّ هذه المفاجأة .

-يزعجك أم أترك المسرح يا خالدة ؟.

-إنك موهبة يا كنزة.

-ربما لكن ليس في هذا البلد .."[1].

-**يمينة:**تعد هذه الشخصية من الشخصيات الثانوية التي ساهمت في سير الأحداث، فقد كانت الفتاة البريئة والبسيطة والضحية التي عانت من وحشية الإرهاب المتسلط الذي سلط أجساد وأنوثة البنات والنساء من مختلف أساليبهم الوحشية، فقد كانت تحكي أوجاعها "لخالدة الصحفية" خاصة وأنها تعرفها، وكما تبرأ منها والدها عندما علم بأمرها وتقول:" **أخبرني الضابط أنّ أهلي رفضوا استقبالي من جديد، اتصل بوالدي عن طريق شرطة أريس.**

-بكيت قليلا ثم أدركت:

-أنكر في البداية أنّ له بنتا."[2].هكذا بقيت تعاني من آلامها ومعاناتها ووحدتها إلى أن أخذها

---

[1]-المصدر نفسه، ص38.

[2] -تاء الخجل، ص74.

الله لترتاح من شدة القهر والتهميش.

-**رزيقة:**هي أيضا تعد من الشخصية المعذبة من طرف الإرهاب بسبب الخطف والاغتصاب الوحشي، المرتكب في حقها لهذا انتهى بها الأمر بالانتحار والتخلص من نفسها ومن ذلك الطفل الذي كانت تحمله في أحشاءها، فقد كانت إنسانة خلوقة إذ قبل انتحارها تركت برسالة توصي بالتبرع بأعضائها للمرضى المحتاجين لذلك نجد الساردة تقول:"**تركت رسالة باسمي، توصي بالتبرع بكل أعضائها للمرضى المحتاجين، لذلك يبدو أنها متعلمة،حتما جامعية لتتصرف هذا التصرف.**"[1].

- **راوية:**هي أخرى ضحية الاغتصاب، فلم تتحمل ما حصل لها، لهذا فقد أصيبت بالجنون وفقدان عقلها، ونقلت إلى مستشفى المجانين، فالإرهاب سلبوا كل شيء يملكونه،ودفعوا بهنّ إلى الجنون والموت.

-**ريمة:** هي طفلة في الثامنة من عمرها،اغتصبت من رجل في الأربعين، رجل أحدب قصير"**فقد حكم على الأحداث بعشر سنوات، سجنا بسبب حنكة محامية.**"[2].ومن ثم ألقى بها أبوها من فوق

---

[1]-المصدر نفسه، ص80.

[2] -المصدر نفسه، ص40.

جسر إلاّ لشيء سوى لكونها أنثى، وهي وصمة عار بالنسبة إليهم، إذ أنهم لم يذهبوا لقتل المتوحش الذي هجم على طفلة بريئة لا تعرف شيئا. ودون أن يحاسب الأب أيضا على الجريمة لقتل طفلة بريئة راحت ضحية شذوذ رجل مريض، ودون أن ينال المغتصب عقابا يستحق بوحشيته.

وعلى هذا الصعيد فالشخصية تعد العمود الفقري للرواية لأنها هي التي تحرك الأحداث وتتلاعب بالأوتار السردية في العمل الفني للرواية.

المكان:

لغة: ذكر المكان في القرآن الكريم في ثمانية وعشرين موضعا، تحمل دلالات ومعاني متنوعة ، ومنها ما يدور حول المعنى الموضع كقوله تعالى:"واذْكُر في الكِتَابِ مَرْيَمَ إذاَ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًا"[1] أي اتخذت مكانا شرقيا.

ومنها من جاء بمعنى بدل كقوله تعالى:"قَالُو يَا أَيُهَا العَزِيزُ إِنَّ لَهُ شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ المُحْسِنِينَ"[2].

اصطلاحا : يعرف سعيد الجميلي المكان على أنه "الحيز الإنساني الحاوي على قدر من العادات والتقاليد والصيغ الفكرية ، إضافة إلى الزمن الذي يشكل بعدا حقيقيا في مقياس التحول لوظيفية المكان نتيجة دينامية النظرة الاجتماعية لواقع الإنسان لا يمكن أن نشعر"[3].

وكما أكد العديد من الباحثين على أهمية المكان في العمل الأدبي تكمن في تكوين حالات نفسية خاصة داخلنا، وذلك من خلال جعله ساحة للأحداث تتقدم من خلاله الصور

---

[1] سورة مريم ، الآية 16.

[2] سورة يوسف، الآية 87.

[3] سعيد الجميلي ، تعريف المكان، وظائف المهندسين العرب ،ص73 .

والشخصيات ، ويصور الواقع أو الخيال الفكري بإنتاج فني يحفز القارئ والمتلقي على مواصلة القراءة [1] .

وعلى صعيد آخر فإن الرواية قد جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدال على الفعل الحكائي، فقد أصبح مكونا أساسيا في العملية السردية وتتجلى أهمية في البناء الروائي من خلال القراءة ، وفي هذا الصدد نجد ميشال بوتور يقول" إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيشه فيه القارئ ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يوجد فيه القارئ"(2).

وفي سياق مماثل نجد شاكر النابلسي يقول في كتابه جماليات المكان " الأمكنة في الواقع كالحجارة في المقلع ،لا تشكل بناء جماليا ،إلا عندما يقطعها المبدع ، وينقشها بالحكم والرؤيا ، ويكحلها بالأزمنة "[3] ، ومن خلال قوله نرى أن المكان يعتبر عنصرا بنائيا هاما

---

[1] ينظر، غيداء أحمد سعدون شلاش ،المكان ومصطلحات المقاربة له ، دراسة مفهومية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ،المجلد 11 ،ع2 ،2011 ،ص249 .

[2]) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر:فريدة أنطونيوس، ط1 ،منشورات عديدات، 1982، ص27.

[3] شاكر النابلسي ،جماليات المكان في الرواية العربية ،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن،1994،ص89

في تشكيل الرواية موازاة مع عنصر الزمان .

بيد أن مصطلح المكان يطرح عدة تساؤلات نقدية ، فلم يتعامل النقاد الغربيون مع مصطلح المكان إلا عرضا، وقد ترجم بعض نقاد العرب المصطلح الأجنبي "بالفضاء" وهو يعني في طياته الخواء، والفراغ، وأيضا يعني الخلاء المكاني ، والبعض الآخر يترجمه بالحيز ويشمل معطيات المكان : النشوء، والوزن، والحجم، والشكل، وهو الشيء المبني في فضاء مكاني ، وهو أيضا امتداد المتصور ، ويمكن أن يدرس من خلال وجهات نظر هندسية. فالفضاء بمثابة الوعاء الضخم الذي يستوعب بداخله الأمكنة المختلفة الكون بمجراته ونجومه وكواكب والأرض بما عليها ،وإن كانت دلالته تعني في الذهنية: العربية الفراغ والخواء،وأيضا العدم.

ولفض هذه التساؤلات ، ما بين تسمية المكان أو الحيز والفضاء ، فهو يشير إلى دلالة الموضع الذي يعيش عليه الإنسان على سطح الأرض، وهذا الموضع يشمل موقع سكنه ، وعمله ، وسائر أوجه نشاطاته ، ويتسع أكثر ليشمل الطبيعة من حوله :صحراء، غابات، أنهار،.... الخ وهو ينعكس على تكوينه مثلها تتأثر بأنشطته وحياته، ربما كان

المكان أهم المظاهر الجمالية الظاهراتية في الرواية العربية المعاصرة، ومما يستدعي كل النقاد الاهتمام به [1].

فالفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي يوظفه كائنا مشخصا وتخيليا أساسا ، ومن خلال اللغة التي يستعملها . فكل لغة لها صفات خاصة لتحديد المكان (غرفة ،حي، منزل)، ثم من طرف الشخصيات الأخر التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يندرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة، وبالنظر إلى هذا فإن المكان يمكن إدراجه ضمن شبكة من العلاقات والرؤى ، ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث [2]، لهذا يكتسب المكان أهمية كبيرة ، لا لأنه أحد عناصرها الفنية ، أو لأنه المكان الذي تجرى فيه الحوادث ،تتحرك خلاله الشخصيات فحسب ، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحوي كل العناصر الروائية بما فيها حوادث وشخصيات ، ما بينهما من علاقات يمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبر عن وجهة نظرها ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية والحاصل لرؤية البطل والممثل لمنظور،

---

[1] ينظر، مصطفى عطية جمعة، تجليات المكان في الرواية، المفهوم ، والعلامة والتأويل .

hltts//Mostafa ateia 123.

[2] ينظر، حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ،ص32.

وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة قماش بالنسبة إلى اللوحة ، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة . لهذا يقول **حسن بحراوي** : إن المكان ليس عنصرا زائدة في الرواية ، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة ، بل أنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله[1].

1 دراسة الأماكن في رواية "تاء الخجل" :

وظفت فضيلة الفاروق مجموعة كبيرة من الأماكن في روايتها "تاء الخجل" لإضفاء نوع من الحيوية في روايتها ،و يمكن حصرها في : المدرسة، الشوارع، قسنطينة، العاصمة.....

* **المدرسة** :وهو أول مكان ذكر على لسان الساردة "**خالدة**"،:إذ هو المكان المخصص لدراسة والتعلم وتثقيف الناس ،وكان من خلال هذا المقطع تسترجع وتستذكر الأيام الماضية وهذا عند قولها "منذ العائلة.... منذ المدرسة.... منذ التقاليد...."[2] ،نجد مقطعا آخر تستذكر فيه :"أذكر أني عدت ذات يوم من المدرسة "[3] .

***القبيلة** : وهي مغلق يتكون من مجموعة من الأفراد التي تشكل القبيلة يحكمها زعيم

---

[1] ينظر المرجع نفسه ، ص 33.

[2] فضيلة الفاروق ،رواية تاء الخجل،ص11.

كبير، وهو الذي يسير أمور أفرادها ويحكمها بالقانون وقد ذكرته في قولها هذا " ...وصفقت له القبيلة ، وأغمض القانون عنه عينيه"[1].

***حي الجامعي:** تبين لنا الكاتبة في هذه الرواية فضاء مكاني نموذجي للحي الجامعي ، الذي هو المكان يبيت فيه طلاب الجامعة لبعد مسافة بيوتهم ، فبالتالي يضطرون للإقامة فيه، فقد جاء هذا المكان على ذكر لسان البطلة عندما استرجعت ما كتب لها حبيبها في الأيام الماضية عن أجواء الحي الجامعي في قولها " ....وأجواء الحي الجامعي في بن عكنون..."[2] .

***المسرح:**هو مكان مغلق ، يستقطب الجمهور إليه حينما يعرض فيه أعمال فنية كالمسرحية وغيرها من الفنون ، يعمل فيه الممثلون ويقدمون عروضهم المتفرجون، وقد ذكر في الرواية "بعد يومين التقيت كنزة في المسرح ، الأضواء مسلطة على الخشبة..."[3] وعند قولها "أصل إلى المسرح في الثالثة والنصف ، تفاجئيني كنزة...."[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص19

[2] نفسه ،ص11.

[3] نفسه ،ص13

[4] نفسه ، ص39.

***الجامعة** : وهو مكان مفتوح لكل الطلاب والباحثين ، فأبوابها مفتوحة لكل المتعلمين، فمن خلالها يستفيدون في كل شيء سواء في حياتهم الدراسية ن أو في حياتهم الخاصة ، وتعلمهم من الأشياء السيئة أن يستفيد منها حياتهم المستقبلية ن وتمدهم بكل المعارف وهذا حسب ما ذكرته في الرواية "...في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء...[1].

***البيت:** هو أقل حجما من الدار ، وهو المكان الذي يقيم فيه المرء في الليل ويقول النابلسي في كتابه" الدار هو مكان للإقامة والنوع والاجتماعات والسهرات، بينما البيت هو للإقامة فيه ليلا ، أي أنه لا يتسع في الأصل إلا لهذا الغرض "[2] ، وقد ذكر البيت في قول الساردة "إنه بيت من طابقين وست عشر غرفة ، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال يسمى الحوش.

كنت أشبه البيت بشكل عجيب"[3]، ومن خلال هذه المقاطع يبين لنا بأنه بيت واسع وكبير الحجم فنجد يحمل الكثير من الأسرار ، ولكن يبقى البيت هو المأوى الذي يلجأ إليه كل شخص ، وهو الراحة الذي يسكن كل شخص عندما يدخل بيته.

---

[1] المصدر نفسه،ص38.

[2] نفسه ،ص14.

[3] شاكر النابلسي ،جماليات المكان في الرواية العربية ،ص142.

***المستشفى** : لقد جاء هذا الفضاء المكاني بلسان شخصية ثانوية من مدير الصحافة الذي تعمل معه الساردة "**خالدة**"وهذا عندما يخبرها عن الفتيات اللواتي حررن من الأيادي الآثمة حينما قال "في المستشفى الجامعي في جناح خاص ، أريد أن تتحدثي معهن باكرا..."[1] ،وفي قول الساردة :"....ولهذا تنام يمينة في المستشفى الجامعي حاملة أثار التغيير "[2] .

***العاصمة** :هي مدينة جزائرية، فقد ذكرت الساردة العاصمة عندما استرجعت ذكرياتها عن حبيبها الذي ذهب إلى العاصمة لكي يدرس في الجامعة ، فكان من خلالها يتراسلان ويتحدثان عن المدن التي زارها وهذا لما قالت "وكنت تكتب لي عن العاصمة عن جنونها وفوضاها عن الأصدقاء ..."[3].

***قسنطينة** : هي مدينة من مدن الجزائرية ، تقع في الشرق الجزائر فقد جاء ذكر هذا الحيز المكاني على لسان الساردة في قولها "وأنا سافرت إلى قسنطينة وجدت قسنطينة

---

[1] الرواية ،تاء الخجل،ص 16.

[2] المصدر نفسه ،ص43.

[3] نفسه،ص 52

قصيدة من أجمل القصائد ..."[1]، وفي قولها أيضا "كل شيء جميل إلا الحب فهو مؤلم "[2] فقد ورد ذكر هذا الفضاء المكاني في الرواية كثيرا ولعل سبب ذلك كثرة الإغتصابات الذي جعل المرأة تنحرف عن أسرتها وتنتحر ، أو تهمش كليا . ونجدها تقول "قسنطينة ليست سوى صخرتين ، صلصل وكلس...."[3].

***أريس** :هي منطقة تقع في جبال الأوراس التي تنحدر منها "**خالدة**" البطلة

عاشت طفولتها فيها حسب التقاليد والعادات التي تتمسك بها سكان المنطقة ،لكن لما كبرت ذهبت إلى قسنطينة لتكمل دراستها ،وكما عملت صحفية ، فمن خلال ذلك نسترجع ذكرياتها عن منطقة أريس وهذا لما قالت "أريس مزعجة ، كثيرا ما قلت لك ذلك"[4] ولما ذكرت أيضا "وأنا أيضا من أريس"[5].

---

[1] نفسه،ص12.

[2] نفسه، ص13.

[3] نفسه، ص88.

[4] نفسه ،ص25.

[5] نفسه، ص47.

***سكيكدة** :هي مدينة جزائرية تقع في الساحل الشرقي للبلاد، هي منطقة التي تنحدر منها **كنزة** صديقة **خالدة** والتي أرادت العودة إلى ديارها يعني إلى مدينة سكيكدة ، فالكاتبة لم تذكر هذا المكان كثيرا في الرواية لأنه ليس المكان الأساسي الذي تدور فيه الأحداث القصة، وإنما لمحت إليه فقط ، فقد جاء على لسان شخصية "**كنزة**" لما قالت" سأترك المسرح وسأتزوج ثم أعود إلى سكيكدة موطني الأصلي "[1] ، ولما قالت الساردة "عادت إلى سكيكدة كما عاد أكثر الناس إلى مدنهم الأصلية هروبا من المدن الكبرى التي صارت مخيفة وجارحة"[2] .

***حاسي مسعود** :هي مدينة جزائرية تقع في الصحراء غنية بالبترول والغاز الطبيعي، فهذا المكان أشارت إليه الكاتبة إشارة فقط لم تكثف حضوره في الرواية ، فنجده جاء على لسان الساردة عندما استرجعت ذكرياتها الماضية مع حبيبها لما قالت "كنت تستعد للسفر إلى حاسي مسعود من أجل العمل ، كنت ترغب في شراء هدية فاخرة لي..."[3].

---

[1] نفسه،ص38.

[2] نفسه،ص39

[3] نفسه،ص14.

***الشوارع:** احتل الشارع في الرواية مكانا بارزا لأن له جماليات مختلفة باعتباره شريانا للمدينة لهذا اعتمدت عليه الكاتبة **فضيلة الفاروق** في روايتها تاء الخجل وفي سياق نجد حسن بحراوي يقول "إن الشارع هو المكان المتحرر من جميع القيود الهندسية والحضرية، إنه مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته"[1]

***السجن** :لم يشكل حضور السجن حضورا مكثفا وبارزا كما كان ، وإنما ورد ذكره على لسان الشخصية الروائية ، ولعل ذلك وظفته كتلميح عن الوطن الذي صار سجينا ، وعن عادات الأسر، إذ صورت الساردة السجن كشيء مغلق في ذاتها ، وأنّ نفسيتها سجينة بالأحزان وهذا ما تراه من خلال ما يعم بالوطن السجين وهذا ما نجده في قولها " جاءت هذه السنوات متلاحمة لتصنع سجني الذي لم أتوقعه، سجني الانفرادي داخل وطن مليء بالقضبان"[2]

إذن فالأماكن المعتمدة في الرواية هي أماكن التي تنقلت إليها الساردة واعتمدت على الفضاء متنوع ذكرت مجموعة من الولايات متواجدة في الجزائر.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص81.

[2] المصدر السابق، ص 32.

الزمان :

لغة : يعرفه **ابن منظور** في قاموسه (لسان العرب) على أنه :"اسم قليل من الوقت، أو كثيره، الزمان،زمان الرطب والفاكهة ، وزمان الحر والبرد ، والزمن يقع على الفصول من فصول السنة ، وأزمن الشيء أطال عليه الزمان ، وأزمن بالمكان أقام به زمانا"[1].

وهذا ما لم يختلف عنه **مختار الصحاح** في (قاموسه العربي)"زم ن (الزمن) و(الزمان) اسم لقليل الوقت وكثيره، وجمعه (أزمان) و(أزمنة) و(الأزمن)"[2].

وفي هذا السياق نجد **ابن فارس** في معجمه (مقياس اللغة) يعرفه "الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمان ، وهو الحين قليلة وكثيرة ن يقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة "[3].

اصطلاحيا: تعددت مفاهيم الزمان ، فلكل كاتب كيف يعرفه وهذا ما نجد عند مختلف الكتاب، إذ نجد **بوعلي كحال** في كتابه (معجم مصطلحات السرد) "أن مفهومه في النقد

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ط1 ،دار صادر، لبنان،2000،ص20.

[2] مختار الصحاح، قاموس عربي، ط1 ، دار الفكر العربي، بيروت ، لبنان، ص 126.

[3] ابن فارس، مقاييس اللغة ، تر: عبد السلام هارون ،مج 7 دار الجبل، بيروت، 1999، ص21.

الكلاسيكي للنصوص السردية تتمحور حول توقيت الأحداث. ثم التحول النقد المعاصر إلى دراسة الدلالات التي تشع من الاستعمالات المختلفة للزمن في علاقاتها بالعناصر القصصية الأخرى "[1] بمعنى أن النقد الكلاسيكي والنقد المعاصر يختلفان في تحديد مفهوم الزمن لأن النقد الكلاسيكي جعله يتمحور في توقيت الأحداث فقط ، أما النقد المعاصر فجعله يشمل مختلف أنواع القصصية المختلفة.

بينما يرى **أندري لالاند** أن الزمن هو:"متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر"[2].

ومن جهة أخرى نرى أن الزمن حسب مكتسباتها القبلية تمر عبر أبعاد ثلاث الماضي، الحاضر، المستقبل وهذا عبر تسلسل جاء كل إنسان لكن في الرواية قد لا نجد فيه تسلسل هذه الأبعاد لأنه عنصر يتغير من رواية إلى أخرى ، وهذا بتغير نوعية الطريقة التي يقدمها الكاتب .

وهذا ما نجد حسب قول **حسن بحراوي** " أن الزمن الروائي ليس زمنا حقيقيا ، وإنما

---

[1] بوعلي كحال، معجم مصطلحات السردية ، ص57.

[2] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ،ص200.

يتوفر فقط على وتيرة الأحداث الزمنية"[1].

وعلى صعيد آخر يرى **عبد المالك مرتاض** أن "الزمن مظهر نفسي لا مادي ومجرد لا محسوس ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر ، لا من خلال مظهره في حد ذاته . فهو وعي خفي، لكنه متسلط ومجرد، و لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة" [2] ، ويقصد من هذا أن الزمن مظهر وهمي غير مرئي، وغير محسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في لحظة من حياتنا.

ومن هنا سوف نتطرق إلى دراسة الزمان في رواية تاء الخجل :

1) **الترتيب الزمني:** تقوم دراسة ترتيب زمني على المقارنة يبن ترتيب الأحداث في الخطاب السردي الذي ندرسه (الرواية مثلا)، ومقارنته بنظام الأحداث نفسها في المادة الحكائية ،ومن هنا يمكن "تمييز نوعين من التنافر الزمني ، فقد يتابع الراوي تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده كما يمكن كذلك أن تطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية تر فيها أحداث

---

[1] ينظر حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص110.

[2] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ،ص 201.

لم يبلغها السرد بعد"[1] ،وهذا ما يولد مفارقات سردية بين هذا التنافر القائم على ذلك التمييز.

فدراسة هذه المفارقة إذن ، يجب علينا الاعتماد على تقنيتين:اللواحق (الاسترجاع، الاستذكار) ، وتقنية السوابق(الاستباق).

اللواحق:تعتبر "اللاحقة عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد ، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار"[2] بمعنى أنها تتمثل في إيقاف السارد لمجرى تطور الأحداث ليعود لاستحضارها ولاسترجاع أحداث ماضية إلى الحاضر نحو المستقبل .

وفي رواية تاء الخجل **لفضيلة الفاروق** اعتمدت على هذه التقنية ، وهذا ما يتبين في هذه المقاطع المختلفة حينما استرجعت البطلة مرحلة طفولتها ، وطريقة عيشها مع العائلة :

"منذ العائلة....منذ المدرسة....منذ التقاليد.... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء الخجل، كل شيء عنهن تاء الخجل،

---

[1] سمير المرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ط1، الدار التونسية النشر ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، ص80.

[2] المرجع نفسه ، ص80.

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلها عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن

اثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخت زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه ، منذ القدم .

منذ الجواري والحريم .

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم ، ....."[1]

إضافة إلى هذا نجد في مقطع أخر تستعمل هذه التقنية أيضا وهذا في مقطعها .

"عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر، ومعك في الغالب كنتُ أنسى قساوة الرجال،

---

[1] رواية تاء الخجل ،ص12،11.

لكنه بستان الأشواق الذي يحيط بك

أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟ أتذكر صخب عيوننا ؟

أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟....."[1]، ففي هذا المقطع نرى أن الساردة قد استرجعت ذكرياتها التي كانت تعيشها مع حبيبها فكانت تستنهد ذكرياتها الماضية وهذا كان من شدة الوجع الذي تعيشه ، فلذلك كانت تكثر من تقنيات الاسترجاع في الرواية .

نفس التقنية نجده في هذا المقطع "فللاعيشة كانت امرأة قوية ، إذ كانت تجالس الرجال ، وتشاركهم في أحاديثهم السياسية وقد أخبرتني ذات يوم أنها كانت أول امرأة تنخرط في الحزب أيام الثورة ، وأنها دفعت أربعة دورو كقيمة للاشتراك وقتها"[2] ، ففي هذا المقطع استرجعت ماضي للاعيشة القوية وألحقته بالحاضر لكونها معجبة بصمودها كامرأة قوية.

السوابق:أما في هذه التقنية الثانية فتعد "السابقة عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا ، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث "[3]بمعنى

---

[1] المصدر نفسه، ص12.

[2] نفسه ،ص22.

[3]سمير المرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ،ص80.

أنه ،حكي شيء قبل وقوعه، والتنبؤ أو الإعلام بالمستقبل أي أن أسبق الأحداث قبل وقوعها.

وفي هذا النمط الذي يعد من أنماط السرد قد طغى أيضا في الرواية(تاء الخجل) ، ومن بين هذه المقاطع نذكر حينما قالت "غدا سيقول الأقارب والأهل وكل من يعرف اسمي هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منا"[1]، وفي قولها أيضا " ستموت يحكيم أليس كذالك "[2] وإلى جانب هذا نجد في هذا المقطع أيضا استباق وهذا حينما قالت ليمينة " حين تشفين تماما سأمر أنا وأنت على جسر ملاح سليمان ، إنه مخصص للرجال فقط ، وستشعرين بلذة الاهتزاز عليه ، وسأريك قسطنطين في شارع محطة السكك الحديدية "[3]

ومن خلال هذه المقاطع تبين لنا انه عبارة عن حكي متمنية أن تحدث في المستقبل، فقد كانت حالة الانتظار والقلق الذي تعاني منه الساردة هو الدافع الذي دفع بها إلى أن تستبق بالأمور والأحداث لأنها كانت تشعر بالخوف والاضطراب لما سوف يحدث مستقبلا.

---

[1] المصدر السابق، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] الرواية تاء الخجل ،ص76.

2 الديمومة :إن هذه التقنية يترجمها حميد الحمداني في كتابه " بنية النص السردي" "بالاستغراق الزمني" ، إذ يقول انه "لم نجد مقابلا دقيقا للمصطلح يكون محملا بالمعنى المطابق لما يقصد به بالذات في مجال الحكي سوى ذلك التركيب لأن الأمر يتعلق في الواقع في التفاوت الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد "[1]

ولدراستها يتطلب منا النظر في وتيرة الأحداث في النص الروائي التي تتراوح بين السرعة المفرطة ، والبطء المتناهي، أو التوقف الزمني الشبه التام ، والديمومة هي مجموعة الظواهر المتصلة بالعلاقة بين زمن القصة ، وزمن الخطاب فيمكن للزمن الأول أن يكون أطول من الزمن الثاني ، أو معادلا ، أو أصغر منه ، إذ أن فكرة الديمومة إشكالية ولاسيما في حالة السرد المكتوب ، وحتى إذ تحدد زمن القصة التي استغرقت هذه الحادثة عشر دقائق ، والأخرى عشرين دقيقة فإن مقياس زمن الخطاب يكون صعبا إذا لم يكن هذا مستحيلا ، أي أنه ليس مساويا للزمن المتغير الذي تستغرقه قراءة ن أو كتابة السرد كما انه نفس الزمن الذي يفترض أن يكون قد استغرقه سرد ما[2] فمن خلال هذا تبين لنا أن زمن القراءة يختلف من قارئ لآخر، وهذا تبعا لقدراتهم الفردية في الاستيعاب ، واختلاف المواقف مما يجعلنا

---

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي ، ص32.

[2] ينظر، جيرالد برنس، قاموس السرديات ،ص54.

أمام وضعيات يستحيل فيها الوصول إلى زمن ثابت ، ولهذا لا تعتبر القراءة مقياسا دقيقا بسبب اختلاف القراء في القراءة لهذا " يتمثل تحليل ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل "[1] وهذه العلاقة هي التي تحدد لنا تلك الاختلافات الموجودة بين القراء، إذ من خلالها تبين السرعة الزمنية ، والتباطؤ الزمني ، أي التغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئته.

فمن خلال هذا يمكن التمييز بين أربعة أنساق أو تقنيات حكائية وهي على التوالي:

الخلاصة : وهي تعني سرد الأحداث والوقائع بغرض أنها جردت في عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع أو فقرات معدودات ، واختزالها في صفحات قليلة أو أسطر أو كلمات قليلة دون ذكر تفاصيل الأفعال والأقوال[2] ، وكما يقول كاتب أخر << تتميز إذا بحساب طول النص . بقصر كمي ، وتكون معادلته النظرية [زن<زح] ، إذ أن هذا النسق عبارة عن تقلص للحكاية على مستوى النص >>[3] معنى هذا وحدة زمن الحكاية (القصة)

---

[1] سمير المرزوقي جميل شاكر ،مدخل إلى نظرية القصة ،ص89.

[2] ينظر، حميد الحمداني ، بنية النص السردي ،ص 76.

[3] سمير المرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ،ص89 ،90.

تقابلها وحدة أصغر من زمن النص (الكتابة) وهذه التقنية بدورها تنقسم إلى قسمين:

***إيجاز خاص بالماضي** :أي انه عبارة عن رواية سريعة لفترة من الماضي ويقوم السارد بالعودة إلى الماضي ليستذكر أحداثا وقعت ويقدمها لنا بتلخيص موجزا[1] وهذا ما سوف نجده في المقاطع الواردة في الرواية تاء الخجل **لفضيلة الفاروق** حينها قالت في هذا المقطع " منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن ، اثر ضرب مبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه. منذ القدم " [2] ففي هذا المقطع تولى الساردة عملية حكي عن شخصية الجدة التي هي من جيل آخر ، فمن هنا استرجعت ماضي جدتها التعيس بتلخيصه في بضعة أسطر موجزة.

وأيضا نجد مقطعا آخر حينما قالت " أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا وأنت ؟ أتذكر صخب عيوننا؟ ...."[3] ، فالساردة عندما كانت على علاقة مع حبيبها يفترض أنها استغرقت معه مدة زمنية طويلة ، ولكنها قامت بتلخيص تلك الفترة في بضعة

---

[1] ينظر، صلاح صالح ،سرديات الرواية العربية المعاصرة ،ط1، المجلس الأعلى للثقافة للطبع والنشر، القاهرة ، 2003، ص20.

[2] الرواية، تاء الخجل، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص12.

أسطر ، كما أجازة أيضا عندما تحدثت عن الشعب الجزائري في الفترة الدموية حين قالت " الوطن يشيع أبناء كل يوم ....."[1]

***إيجاز خاص بالحاضر**: وهو اختصار لزمن واقعة حدثت في زمن القصة ، فعند سرد السارد لأحداث راهنة يقوم بتلخيصها وهذا نظرا لعدم أهميتها [2] بمعنى أن السارد يقوم بتلخيص أحداث وقعت في الحاضر إلى فقرات موجزة، وهذا ما سوف نكتشفه في هذه الرواية ، إذ يبين هذا المقطع التالي ذاك " اعترف لك بأنني كنت هشة حتى العظم ، وأنني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبك" [3] فالساردة تعترف بحبها لحبيبها لكن لم تستطع مواجهة الأهل فهربت منه فاستحضرت هذا الكلام بسرد موجز ، وإلى جانب هذا المقطع نجد مقطعا أخر توظف فيه هذا النوع من الإيجاز إذ تقول " أخرجت كتابا من حقيبتي ورحت أواصل القراءة فيه ..... . وفي عينيها كان بعيدا النظرة معلقة في السماء"[4] فهنا الساردة تتحدث عن يمينة التعيسة المستلقات في الفراش وتنتظر أيامها، فلم تعلق الساردة على مرض يمينة ومعاناتها كثيرا بل كان بإيجاز بسيط .

---

[1] نفسه ،ص15.

[2] ينظر، صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص20 .

[3] الرواية ، تاء الخجل، ص34.

[4] المصدر نفسه، ص77 .

الحذف : يعني إسقاط أو إضمار فترة زمنية طويلة كانت أم قصيرة من زمن القصة، وتسمى هذه التقنية أيضا **بالإضمار** إذ هو " جزء من الحكاية أو القصة يقوم الراوي بإسقاطه من دون أن يؤثر ذلك على البنية السردية ، ويترتب هذا الإسقاط بروز ثغرات في التسلسل الكرونولوجي للأحداث حيث تختفي فترة زمنية طويلة في الغالب مما يعطي الانطباع بأن جزءا من القصة قد تم إسقاطه "[1] ،وهذا ما نكشفه من ضمن الكلام بحذف أشياء ويذكر أخرى ، و" معادلته تتبني على النحو : [زن=0 ، زح=س] "[2] بمعنى أن زمن الخطاب (النص) يساوي 0 ، وزمن القصة(الحكاية) يساوي س.

ويسمى الحذف أيضا بالقطع وفيه يلجأ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز المراحل عن القصة دون الإشارة إليها، ويكتفي بالقول مثلا(ومرت سنتان ، وانقضى زمن طويل....[3]

ففي هذه الرواية التي ندرسها "تاء الخجل" نجد أن الساردة لجأت إلى توظيفه في بعض المقاطع وهذا عندما قالت " يتوقف البيت عند منبع النبض وينفتح الباب مسرعة

---

[1] بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد ، ط1 ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2002، ص 84 .

[2] سمير المرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، ص 93 .

[3] ينظر، حميد الحمداني ، بنية النص السردي، ص76 .

ليخرج ذلك الصبي الأسمر محملا بمحفظته ويقول : لقد تأخرت اليوم أجيبه: يجب أن نركض حتى لا تتأخر أكثر .....ليتوقف عند الثلاثين"[1] فالساردة تحذف فترة ثلاثين سنة ولا تذكر عنها شيء فهذه الفترة مستحيل أن لا يحدث شيئا أما في المقطع آخر تقف عند قولها " في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء ، كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل .....نادرا ما يتمكن الضمن من اختراقه "[2] ومن خلال هذا المقطع تبرز مرور الأيام دون ذكرها ، وفي نفس السياق نجد مقطع آخر يبين الحذف في قولها " أختي حدة متزوجة ولها خمسة أطفال ، أخي علي في الجيش كان سيتزوج في الصيف المقبل ، ولكن عروسه خطفت في الليلة نفسها التي خطفت فيها أنا . ظلت معي عدة أيام وليالي ثم أخذوها إلى مكان آخر...."[3] ففي هذا المقطع يبين أن يمينة حذفت مجموعة من الأحداث لأنها لم تذكر كل التفاصيل التي حدثت .

الوقفة : وتسمى أيضا" الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي ، توقعات معينة يحدها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف ، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية،

---

[1] رواية، تاء الخجل، ص17 .

[2] المصدر نفسه ،ص 14 .

[3] نفسه ، ص75 .

ويعطل حركتها، غير أن الوصف باعتباره استراحة وتوقفا زمنيا "[1] ، فهي تقنية سردية تعتمد على التقبض من الحذف ، إذ تقوم على الإبطاء المفرط في غرض الأحداث ، لدرجة يبدو معها وكأن السرد توقف عن التنامي ، فيكون السارد هنا أمام الوصف أي ينتج عنه مقطع من النص تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية (القصة) ومعادلته نرمز : [زن= س، زخ=0] [2] .

وفي هذه الرواية تتحدد الوقفة فيها ، ويبين هذا في قولها: " لن تفهم هذه الأشياء إذا لم أصف لك بيت طفولتي ، وكيف كنا نعيش فيه ، فهندسة ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبتي وتمردي. إنه بيت من طابقين وست عشرة غرفة ، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال تسمى الحوش كنت أشبه البيت بشكل عجيب ، إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل،وأحيط بنفسي بسور عال وبكثير من الأشجار ، غرفتي أيضا مثل غرف البيت كبيرة الأسرار، وكثيرة الخبايا، كثيرة المواجع ،وفي كل غرفة أنني لا تشبه الأخريات ....في شيء من العمة تونس،شيء من للاعيشة. أشياء كثيرة من زهية والدتي ، وأشياء من الأخريات" [3]

---

[1] حميد الحمداني ، بنية النص السردي ، ص 76،77.

[2] ينظر، سمير المرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، ص 90.

[3] الرواية ، تاء الخجل، ص 16 ،17.

فمن خلال هذه المقاطع تتوقف لكي تستحضر بيت طفولتها بصورة بعيدة وقد عاشت في ذلك البيت وكأنها في السجن تختنق بداخلها بسبب طريقة عيشهم القاسية ، وتقول في مقطع آخر : " وهاهي سنتي الثانية عشرة بدونك . وها هو القمر الشتائي تدثره الغيوم .

لم يعد يضيء جنتنا الصغيرة التي لعبنا فيها دور أدم وحواء . هاهي نافذتي تفتح على شارع خال على شجرة وحيدة على عمود كهرباء مكسور، على عيون قسنطينة التي أعياها الأرق ، النوم لا يخاصم إلا الغيوم الوحيدة "[1] أما في هذا المقطع يوضح لنا أن الساردة حاولت أن تصف ذلك القمر الشتائي بدون حبيبها، وذلك الشارع الخال المطل على نافذة غرفتها إذ حدث هنا توقف وراحت إلى الوصف .

المشهد : يعرفه **حميد الحمداني** في كتابه " بنية النص السردي" أن المشهد هو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد فالمشهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق،وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة[2] .

---

[1] المصدر السابق ، ص 70 .

[2] ينظر، حميد الحمداني ، بنية النص السردي ، ص78.

وفي نفس السياق يعرفه **بوعلي كحال** ويقول " يعتبر المشهد أحد العناصر التأسيسية للعمل السردي من حيث أنه يقرب العمل الفني من الواقع بقدرته على الإلهام بالحقيقية من خلال التفاصيل التي يتضمنها"[1]، فمن خلال هذين التعريفين يمكن أن نقول بأن السرد المشهدي هو عكس التلخيص لأنه عبارة عن تركيز وتفصيل شامل للأحداث بكل دقائقها ، مما يكسب المقاطع طابعا حواريا مسرحيا مقابل الطابع السردي ، وفي هذا السياق سوف تتطرق إلى استخراج بعض المقاطع التي ترتكز عليها هذه التقنية في هذه الرواية ومن بينها هذا القول "دخل العم بوبكر على والدي غاضبا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له : كل بنات الجامعة يعدن حبالى ، فهل سينتظر حتى تأتيك بالعار؟ .

قال والدي غاضبا وردّ عليه : إلى هنا وتنتهي أخوتنا...

يا رجل لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة "[2] .

---

[1] بوعلي كحال ، معجم مصطلحات السرد،ص 84.

[2] الرواية تاء الخجل ،ص28،29 .

ومن خلال هذا المقطع تبين الساردة توقفت عن الكلام واستندت الكلام للشخصيات المتمثلة في (الأب ، والعم بوبكر) ، إضافة إلى هذا نجد مقطعا آخر على شكل حوار يدور بين شخصيتين في قولها " قلت له حين تردد في الإجابة :

الحشوة هي أهم شيء في طبخات المحشي ، يجب أن تكون نظيفة ومتناسقة المقادير ، كنت أقصده هو ، لكنه لم يفهم .

قال : وأنت هل أعطيت أهمية للحشوة في كتابك؟

قلت له : لما تسأل هذا السؤال؟

قال : أليس كتابك عن " المحجوبة" ؟

انفجرت ضاحكة وأحبته :

أنها مجموعة قصص"[1] .

فقد جاء ، هذا المقطع على شكل حوار مشهدي دار بين الساردة ومدير الصحافة ، فالساردة لجأت في روايتها إلى إدخال تقنية الحوار المشهدي الذي يعطيها نمطا وانطباعا

---

[1] المصدر نفسه، ص 82.

خاصا لكي تجلب القارئ إليها ، وكما نجد مقطع آخر لما قالت :

" فأجابني بجمود :

ستموت.

لم تقولين ذلك؟

لأنني اعرف

قال لي الطبيب إنها ستشفى.

هه وماذا يعرف الطبيب ؟

يعرف حالتها جيدا

وهل يعرف أنها لم تعد تريد العيش ؟

وهل هذا سبب كاف لتموت.

لو أن الجيش وصل قبل أن تلد لكانت أنقذت ربما.

أنجبت؟

نعم !

وأين الطفل

ابتسمت بشكل جعلني أشك في قواها العقلية ثم قالت :

قتلت

من قتله

غابت ابتسامتها واكتسح الخوف ملامحها ، نظرت يمينة ويسرة : وقالت

هم ، من هم؟

وحوش الغابة ."(1)

فهذا المقطع يكشف لنا أنه عبارة عن مشهد حواري دار بين الساردة "**خالدة**" و"**يمينة**"، فقد كانتا تتحدثا عن المعاناة التي عاشتا المغتصبات من طرف الأيادي الآثمة الذين قاموا بهتك نفوس الفتيات والنساء البريئات، والتعدي بشرفهن والمماس يقتل عرضهن، إذا كانت من الوحدات التي قامت بقتل نفسها وقتل جنينها الذي لا يعرف من هو والده ، فكانت لا تستطيع حتى مواجهة نفسها وكيف لها أن نعيش لكي تواجه المجتمع والعائلة خاصة التي تتبرأ منهن .

---

[1] المصدر السابق، ص44، 45.

فهذا المشهد احتل موقعا مميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية ، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد ، لهذا يعتبر تقنية زمنية والغاية منها هي إحداث التوافق التام بين زمن النص ، وزمن الكتابة باستعمال الأسلوب المباشر ، وإدماج الواقع التخيلي في الخطاب (النص)[1].

ومن خلال هذا نكتشف ونتوصل إلى أن كل من " الخلاصة والحذف يلعبان دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، بينما تشترك الوقفة مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السرد "[2].

---

[1] ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 166، 169 .

[2] المرجع نفسه ، ص 156، 175 .

الفصل الثاني:العتبات النصية

- دراسة العنوان.

- دراسة الغلاف.

- دراسة التناص الخارجي والداخلي بين رواياتها.

1-العتبات النصية:

لقد تعددت العتبات النصية أو العلامات اللغوية الخارجية عن بنية النص الأصلي، أو ما يسمى ب ما بين النصوص على حدّ جيرار جنيت وهو أوّل من تطرق إلى دراسة العتبات في كتابه الذي يحمل عنوان"**عتاب**" أين كرس فيه دراسة ما يسمى المتعاليات النصية والتي قسمها إلى خمسة أنماط (معمارية النص، المناصة، التناص، المينانص، والتعلق النصي)[1].

وعلى صعيد من هذا تطرقنا إلى دراسة هذه العتبات، إذ بدأنا بدراسة العنوان لأنه بعد أول عنصر يواجه القارئ في أيّ عمل أدبي كان، لهذا فقد أعطي له أهمية كبيرة من قبل الكتاب لأنه يجدب القارئ لدراسة عمله الأدبي.

1-العنوان: يعد العنوان من بين أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيسي حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية،إما فهما أو تفسيرا، أو تفكيكا،أو تركيبا، فهو يعد المفتاح الضروري لسير أغوار النص، والتعمق في سحابه التائهة والسفر في أدغاله الممتدة لكشف عن مقاصده المباشرة، والغير المباشرة وبالتالي فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص[2].

---

[1]ينظر، بخولة بن الدين، عتاب النص الأدبي مقاربة سيميائية، الجزائر .

http//dx.doi.ong.

[2] ينظر، المرجع نفسه.

وعلى صعيد آخر، فقد أكدت الدراسات الحديثة على ضرورة الاهتمام بالعنوان والغلاف وغيرها من العلامات التي تحمل شحنات دلالية مفتوحة على عدة تأويلات، فالمؤلف يضع علامات والقارئ يبحث عن المعنى، ومن هنا تتولد العملية التواصلية، فالعنوان يمثل العتبة الأولى من عتبات النص، لأنه يغلب عن قصديه ذلك النص، ويكشف بنيته وهي العلامة التي تطبع النص أو الكتاب الذي تميزه عن غيره فهو الذي يعرض نفسه للقارئ، إذ لا يمكن الولوج إلى أيّ نص دون تفقد عنوانه، قصد كشف عن بنيته وتركيباته الدلالية ومقاصده التداولية.[1].

ولهذا تقول بأنّ تعارفه تعددت إمّا لغة أو اصطلاحا، فقد عرّفه ابن فارس في معجمه"**مقاييس اللغة**" على أنّ :"**العين والنون أصلان أحدهما يدل على ظهور الشيء وأعراضه،والآخر يدل على الحس**".[2].

أمّا اصطلاحا فقد قيل أنّ الكتاب يقرأ من عنوانه وهي عبارة تبدوا في الوهلة الأولى أنّها عادية لكنها في الواقع تجرنا لترسم قيمة العنوان لأنها العتبة الأولى التي توصل القارئ إلى الحقيقة النصية، فيراه بسام قطوس أنه :" **نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونة....وهو كالنص أفق يصغر عن الصمود إلى القارئ، وقد يتعالى هو عند النزول إليه.**"[3].

---

[1]-، صبرينة حسدان، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق.

www.aswat etchanal.com.

[2]–ابن فارس، معجم مقياس اللغة، تحقيق، عبد السلام هارون،دط، ج4، دار الفكر،دت،الصفحة"19".

[3]بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة مطبعة البهجية، عمان، 2002،الصفحة"32".

دراسة عنوان تاء الخجل:

إنّ هذا العنوان يبيّن لنا أنه مركب من كلمتين اختارتهما الكاتبة كعنوان لروايتها،

لهذا نجده من الناحية المعجمية يتكون من لفظتين هما: تاء الضمير الثالث في الحروف الأبجدية العربية، فهو مرتبط بالتأنيث ارتباطا وثيقا، أمّا الخجل فهو شعور داخلي يؤدي بالإنسان إلى كتمان المكبوتات والانطواء على الذات، وهي حالة انفعالية يشعر بها الإنسان بالخوف من فعل شيء ما غير مستحب، أو هي حالة تنتج عن الحياء المفرط الذي يدعوا إلى الحيرة والاضطراب فالروائية ربطت الخجل والاضطراب النسوة من خلال العنوان الذي صاغته بطريقة جعلته يؤكد على كل معاني الانحطاط والذل، منه الأنثوي الذي تعاني الخجل والاحتشام .

أمّا من ناحية السياق اللغوي، فقد احتلت التاء (التأنيث) درجة سفلى مقارنة بالمذكر والدليل على ذلك الضمائر، فالضمير (أنا) المفرد المتكلم.

المتكلم يحتل المرتبة الأولى، ثم الضمير المذكر المخاطب(أنت)، وفي المرتبة الثالثة نجد ضمير المؤنث المخاطب (أنت)، أمّا من ناحية الإعراب :

فالتاء: ضمير متصل مضاف (اسم نكرة).

الخجل: مضاف إليه مجرور (اسم معرفة).

فإذا قمنا بوصف العنوان من جانب الشكل وجدناه مكتوب بخط (Simplified rabic)

وهو يناسب المقام الذي كتب بها لأنه يلفت النظر ويستقطب به القراء، كما أنه كتب باللون الأبيض الذي يرمز إلى النور والصفاء والبراءة ...إلخ .[1].

وعلى صيغة آخر هناك من يعتبر أنّ "**تاء الخجل**" هي عنوان تحمل دلالات الاضطراب واللاإستقرار والاحتشام، فمن خلال العنوان تعتبر أنه مفتاح الولوج إلى عالم النص، لكن في المتن يوحي بأنها مربوطة وسبب ربطها الخوف من العار والاغتصاب والخطف، وفي ذات الوقت هذا الربط يحمل ثنائية: خفية ظاهرة ومتناقضة، وثنائية الموت والحياة، وأنّ الأنوثة تحولت إلى جدار أنهك قواها العقلية والنفسية والجسدية هذا هو الموت الذي يمارس بين التاء المربوطة،والتاء المفتوحة لا لسبب سوى تاء الخجل أن تكون أنثى ، موت وقتل يمارسه الأهل ضد أبنائهم ، وهو نوع من الإرهاب الحقيقي بممارسته[2].

ومن جهة أخرى نجد الكاتبة تستعرض في روايتها عناوين فرعية داخلية حيث جاءت في ثمانية فصول ، وكل فصل مرتبط بالآخر ، فالفصل الأول عنوانه "**أنا وأنت**" ويتشكل من ضميرين المتكلم المفرد أنا الذي يدل على بروز الذات، والضمير المخاطب المذكر أنت، فهو عبارة عن علاقة إنسانية بين رجل وامرأة، والفصل الثاني بعنوان "**أنا ورجال العائلة**" فالكاتبة تكرر ضمير المتكلم (أنا) وهذا تأكيدا على حضور الذات الروائية، ورجال العائلة الذين يتحكمون في زمام الأمور، أمّا الفصل الثالث يحمل عنوان"**تاء مربوطة لا غير**" فهذا

---

[1]-ينظر، صبرينة حسدان، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل لفيضيلة الفاروق.

www.aswat .elchamal. com

[2] ينظر، عبد الرحمان تبرماسبن، بين التاء المربوطة والتاء المفتوحة موت في تاء الخجل، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر،2012، الصفحة"136-137.

العنوان يبيّن فيه الفرق بين التاء التي أوردتها في عنوان الرواية، بحيث صرحت بشكل مباشر أنّها مربوطة ويفهم من هذا أنه لا حرية فهي تعيش تحت سلطة العنصر الذكري، وأمّا الفصل الرابع تحت عنوان"**يمينة**" وهي اسم علم مؤنث على وزن فعلية وهذا العنوان لم تضعه عبثا، وإنما لتسويق القارئ ليكشف هذه المرأة .

وفي الفصل الخامس :"**دعاء الكارثة**" عنوان يتكون من كلمتين دعاء. الكارثة، فالدعاء شكل من أشكال العبادة تريح النفس وتقرب من الله، أمّا الكارثة فتعني الإضرار الوخيمة، وكما نجد الفصل السادس الذي يحمل عنوان "**الموت والأرق يتسامران**" فقد شخصت الروائية الموت والأرق وجعلتهما يلتقيان في السمر والسهر، فكلمة الموت توحي إلى مصير الذي تلقاه النساء بسبب الخجل ، وهذا إذا ربطنا هذا بعنوان يمينة، وعنوان تاء الخجل .

أما الفصل السابع الذي عنوانه "**جولات الموت**" وهو المصير الذي تلقاه النساء، والذي سبق وأن عرضته في عنوان الفصل السابق مما يترك مجال للتساؤل عن السبب ، والفصل الأخير الثامن عنوانه "**طيور تختبئ من الموت**" إنّ لفظة الموت تكررت، فكان موتهنّ بعيد عن الأنظار بسبب الوضع الذي تعرضت إليه ألا وهو الاغتصاب.[1]

2-الغـلاف:

يعد الغلاف عتبة من عتبات النص، وهو أول ما تفق عنده، والذي يلقب أشباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للكتاب ، لأنه يعدّ من العتبات الهامة للنص ، إذ تدخلنا إشاراته إلى

[1] ينظر ، صبرينة حسدان ، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق.

اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص المصاحبة له كالصورة، الألوان، التجنيس، مستوى الخط....وتعتبر جميعها أيقونات علاماتي توحي بكثير من الدلالات والإيحاءات التي تحمل مختلف الرموز والتأويلات [1].

إنّ غلاف رواية "تاء الخجل " يتكون من أربعة وحدات مختلفة ومتلاحمة بشكل متكامل ومتناغم في المعنى المراد منه في نفس الوقت" ويشكل الغلاف النص البصري الصامت والمواجه الأول للمتلقي، لذلك أولاه الكتاب عناية، فهم يختارون له المحفزات التي تستدرج القارئ وتوقعه"[2]. فالغلاف يعد أول صورة مستهدية تلفت ذهن القارئ، وأول واجهة مفتوحة الدلالات التي تصادف المتفحص، لذلك يعد المحفز بالنسبة للقارئ على اقتناء هو مطالعته، فالغلاف غالبا ما يحمل في الروايات صورة تقع على البصر مباشرة .

ففي رواية تاء الخجل ستكشف على واجهة الغلاف صورة أنثى تحمل ثنائية الفقر والإغراء، التي تحتوي في طياتها حيرة و استفهامات عديدة تعبر عن الطبيعة الأنثوية وصيفاتها التي تعبر بصدق عن مختلف الهموم والأوجاع المسترسلة في مشهد الغلاف، فحضور صورة المرأة في الواجهة يعكس طبيعة العمل الروائي ونوعه الذي بقي صوت المرأة مقهورا ، إذ نجد ملامحها تتجلى في الغموض والآلام الشديد ، وكأنّ الكاتبة تستحضر بذلك صورة أسطورة تجعلها قناعا لذاتها ، أو عندما وظفت هذه الصورة أرادت أن تنقل لنا المزاج السنوي الذي يبدوا في حالة قلق مستمر من الواقع الذي تعيشه المرأة عبر كل هذه المشاهد،

---

[1] ينظر، لعلى سعاد، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف ، شهادة ماجستير في الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005، الصفحة"83".

[2]–عبد الرحمان تبرماسين نوال آقطي ، النص الموازي وهواجس الدوائر المغلقة في الخطاب السردي في الروايات فضيلة الفاروق، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون جزائر، 2012، الصفحة"60".

فوجود صورة في الغلاف هذا يعني أنّها تنقل للمتلقي حالات الاختناق الذي عاني منها الإبداع النسوي، والذي بسبب في إقصائه فترة من الزمن ،و مع ذلك تمكنت المرأة من ولوج سلم الإبداع لنقل صورة عالمها الداخلي الذي بقي غامضا ، ومحاولة تحريره من حالات الكبت والحصار الذكوري من خلال بوابة الغلاف والصورة المشبعة بلغة المعانات التي تعد محطة هامة في ذات الكاتبة ، فهي في نهاية الأمر إنسانة تنقل لنا معانات بنات يعشن في الظلم والتعتيم والعزلة.[1]

علامة غير لغوية قد ينتبه إليها القارئ حتى قبل العنوان فهي ظاهرة تواصلية شأنها شأن النص والخطاب اللغوي.

أ–الصورة :" تعتبر الصورة المصاحبة للغلاف أيقونا دالا تحمل كل الدلالات التي تنطق بها العنوان كما أنها الطعم الذي يجذب القارئ، وهذا تبعا لخصائصها وتميّزها."[2].

بمعنى أنّ جميع الأيقونات التي تلحق بواجهة غلاف الديوان النسوي قصور لنا عمق نفسية الكاتبة ، فكانت أولى انتفاضات هي تلك الأيقونات التي تمثل صورتها الأنثوية على الواجهة كنوع من إثبات الخروج من دائرة التهميش إلى مركزية الإبداع .

فالصورة في الحقيقة مازالت واجهة ، أو مدونة أدبية تشكل عينة في مسألة التلقي من طرف النقاد والمبدعين ، فهي الخطوة الحاسمة التي تمكن العمل من الارتقاء وهذا ما جعل

---

[1] ينظر، عامر رضا، سيمائية العنوان في شعر مدى ميقاتي ، مجلة الوحدات للبحوث والدراسات ، مج7، ع2، جامعة ميلة ، 2014، ص

[2] –لعلى سعاد، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، شهادة ماجستير في الادب الجزائري ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،2005، الصفحة"70".

المبدعات يتهمن نصوصهنّ الروائية ، أو الشعرية بغلاف يعكس صورة المدونة وطبيعتها الأنثوية من خلال توظيف معظم المبدعات لصورة امرأة على معظم واجهات دواوينهنّ من أجل حرص نفسها على الساحة الإبداعية .[1]

وفي هذا الصدد يقول حميد لحمداني أنّ: " الصورة هي الشكل الذي تتخذه القضاء، وهي الشيء الذي نهب اللغة نفسها له ، بل أنها رمز قضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى".[2].

فمن خلال هذه الرواية (تاء الخجل) نجد صورة امرأة تظهر جانب وجهها الأيسر الذي يبدو شاحب اللون ، وشعر طويل متشعب أسود اللون، وتبدو أنها عارية الملابس ، ومطأطئة الرأس كعلامة دالة على الخجل ، فهذه الصورة تكملة للعنوان الذي كتب في الأعلى بخط عريض وباللون الأبيض ، فكما أشرنا سابقا فإنّ الصورة لها ارتباط وثيق بالعنوان والمتن.

ب-اللون: يعد الحديث عن الألوان من أساسيات دراسة الأغلفة وعلاقتها بما يحتويه العمل الأدبي، حيث تلعب الألوان دورا هاما في التأثير على نفسية الفرد ، فالميل إلى بعض الألوان يرجع إلى ظروف حياتنا وثقافتنا، كما يرجع إلى الظروف النفسية التي التي يمر بها الفرد ، ومن هنا نجد أنّ للألوان دلالات وإيحاءات معينة ، وارتباطات بالظروف والأحداث التي مررنا بها وفي هذا تعليل للأسباب التي تجعل بعضهم تميل إلى ألوان دون أخرى.[3].

---

[1]-ينظر، صبرينة حسدان، البعد التواصلي في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق

[2] -حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، الصفحة "61".

[3] ينظر ، عامر رضا ، سيميائية العنوان http: //elwahat.univ.gha/daia.dj.

وعليه كانت لغة الألوان على متن الغلاف " لزاما لأنّ تستنطق الصورة لاسيما وهي معانقة بين الضوء و الشكل التي تشحن حيز الزوايا المظلمة بالنور وتبيح الكثير من أسرار جزئياتها المتوارية والصورة لا يمكن لها أن تستقطب بصر القارئ إلاّ بألوانها"[1].

وعلى هذا الصعيد نجد الكاتبة قد وظفت أربعة ألوان ، وكل لون يحمل معنى ودلالة وهي: الأحمر ، الأبيض ، الرمادي ، البنفسجي ، فاللون الأحمر يغلب على الغلاف وكغيره من الألوان يحمل دلالات عديدة تختلف حسب سياقات استخدامه ، فهو يؤدي إلى الحب والعاطفة ، وفي الذاكرة النفسية إلى النشوة والثورة والتمرد ، والحركة والخجل ، كما يدل على الغضب والانتقام والقسوة ، وقد هيمن اللون الأحمر كعلامة للثورة التي تحرص على مواصلة الحياة وكسب الحرية ، وفي الديانات رمز لجهنم ، وعند الهندوس فإنه يدل على الحياة والبهجة ، وقد يرتبط اللون الأحمر بالموت والدم إذ يقال " **موت أحمر**" ، وذلك للدلالة على شدته خاصة عندما يتعلق الأمر بإراقة الدماء والعنف والاغتصاب الوحشي الذي يقتل أنفسهنّ وأجسادهنّ ، وكما هو معروف فاللون الأحمر يحمل سمة الدم المسبوغ بوحشية الإرهاب المتوحش[2].

أمّا البياض يقتصر على عنوان الرواية " تاء الخجل " الذي يرمز إلى الطهارة والنقاء والبراءة ، والصفاء والحياة ، وهنا استدرجت اللون الأبيض على الأحمر لتقول بأنّها بالرغم

---

[1] تبرماسين عبد الرحمان ، نوال آقطي ، النص الموازي وهواجس الدوائر المغلفة في الخطاب السردي عند فضيلة الفاروق ، الصفحة " 63".

[2] ينظر ، صبرينة حسدان ، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق.

من كل المعانات والقتل ، والخطف والاغتصاب الذي سلط أنفس النساء وأجسدهن، إلاّ هناك صفاء وبراءة وطهارة قوية تهدم كل هذه المعانات والتعتيم والاحتقار والقهر....." **أمّا ثنائية الحضور اللوني فتنسحب على الرمادي والبنفسجي الذي يعطي الجسد رحابة أروسية واضحة يعادل مراحل انتقال من الطفولة إلى المراهقة ليستدعي مدلولات العناوين في مجلتها.**"[1].

د-التجنس: أما عن العلامات اللغوية التي يحملها هذا الغلاف نجد كلمة (الرواية) إذ توحي بالنوع الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي ، أو ما يسمى بالمؤشر الجنسي الذي يختلف عن الشعر والقصة والرواية ، والملاحظ أنه أصغر ما كتب مقارنة بالعنوان وهذا قد يوحي إلى أن الروائية لم تول أهمية للجنس الأدبي يقدر ما أعطت أهمية للعمل الأدبي نجد ذاته، فحسب جيرار جنيت " **فإنّ المؤشر الجنس يؤدي وظيفة واحدة بارزة وأساسية وهي إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل الذي سيقرؤه**".[2].

وهذا ما بين للقارئ نوع هذا الكتاب هل هو شعر أو رواية أو قصة .

كما لا يغيب في سياق الحديث عن العلامات اللغوية التي يحملها الغلاف الإشارة إلى اسم الكاتب الذي يتموضع في أعلى الغلاف بخط أبيض بارز فهو أقل درجة من العنوان ، ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ اسم الرواية "**فضيلة الفاروق** " أخذ شكل الاسم الفتى لأنه ليس اسمها الحقيقي ، بحيث أنه لا يدل على الحالة المدنية لها، وهو ما يعرف بالاسم المستعار.

---

[1] المرجع السابق ، الصفحة"66".

[2] سعيد يقطين ، عتبات (جيرار جيت من النص إلى المناص)، ط1، الرواية العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ،2008، الصفحة"73".

ولعل هذا راجع إلى اعتبارات سياسية بالفقر إلى المواضيع الحساسة التي تعرضت لها الروائية بكل جرأة وصراحة ، كما أن اسم الكاتب من الوظائف المهمة التي يؤديها لذا لا يمكن تجاهله لأنه يمثل العلامة الفارقة بين كاتب آخر [1].

لذا نجد جيرار جنيت يقول:" ...لا يمكننا تجاهله أو مجاوزته ، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر ، فيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا"[2] .

بخط غليظ أبيض إذ قد يحمل دلالة الملكية والإشهار لهذا الكتاب .

د–دراسة الواجهة الخلفية للغلاف:

" إنّ الغلاف يمنح في خلفية ما يعلق على لوحاته المقدمة ، إنه أداة توكيد التي تمنح للسياق الحضور وتلقى بالطعم إلى القارئ تستدرج وتوقعه"[3].

واسم وعلى هذه الواجهة نجد العنوان الروائية وعلامات لغوية أجرى بارزة مأخوذة من بداية الفصل الأول من المتن " فهو نسخة مطابقة لبنية الإسهال ينفتح على عتبة الزمن ، أو بالأحرى على الماضي الذي عمق جراح الأنثى لأنه بكل تأكيد عزّز لها صرر الضم والموءودة والأمة والجارية "[4]، فقد تمت الإشارة إلى ذلك في آخر النص يوضع

---

[1] ينظر ، صبرينة حسدان ، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل فضيلة الفاروق.

[2] المرجع السابق ، الصفحة "63".

[3] تبرماسين، نوال آقطي ، النص الموازي وهواجس، الدوائر المغلقة في الخطاب السردي عند فضيلة الفاروق ، الصفحة "68".

[4] المرجع نفسه ، الصفحة " 68".

مع عبارة من الكتاب بين قوسين:

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة ،

منذ أقدم من هذا ،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن.

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عينيه .

منذ القدم .

منذ الجواري والحرير .

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم ،

منهنّ... إلى أنّ لا شيء تعبر لمستوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء.

لهذا كثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة [1].

فقد كان هذا المقطع كإشارة إلى أنّ الروائية تبحث عن أصل قضية تاء الخجل التي

---

[1] رواية ، تاء الخجل ، خلفية الغلاف.

وضعتها كعنوان و تغوص في أعماقها وتحاول الكشف عن جذورها فهي بذلك تثير فضول القارئ وتبعث فيه التشويق والرغبة في اقتحام المتن ، واكتشاف أوجع الروائية من الأنوثة ومعرفة تفاصيل هذه القضية ، كما حمل أيضا على ظهر الغلاف اسم دار النشر التي اهتمت بنشر مؤلف فضيلة الفاروق وهي رياض الريس للكتب والنشر ومما سبق يتضح أنّ عتبة الغلاف التي تحتوي على علامات لغوية ، وعلامات غير لغوية ، تلعب دورا هاما في العملية التواصلية التي تقدم ،بين المرسل الذي هو الروائية و الجمهور. [1].

3-التناص :L.intertextualite

اختلفت الدراسات النقدية في تحديد مفهوم التناص ، وإعطاء الجذور التأصيلية له ، فهناك من يراه مولود عربي ، والبعض فتح مجال المعركة النقدية ، ولهذا فقد تعددت تعاريف التناص إما عند الغربيين أمثال"**ميخائيل باختين** " . " **جوليا كريستيفا** "....، وأمّا عند العرب أمثال: " **محمد مفتاح**" . " **سعيد يقطين** " ، لهذا فقد ارتأينا أن نعرف التناص عند الغربيين وعند العرب.

أ-مفهوم التناص عند الغربيين:

من البديهي من الوهلة الأولى أنّ مصطلح التناص هو من جذور غربية يحثه لأنه في الحقيقة اكتشاف أجنبي ، وقد اتفق أراء النقاد أنّ ميهاده كان مع الشكلانيين الروس ،وانطلاقاته الفعلية مع عدة نقاد تبنوا هذا المصطلح بعدهم أمثال العالم الروسي"**ميخائيل باختين**" الذي حلل ظاهرة التناص دون أن يذكر المصطلح نفسه بل استخدم

---

[1]ينظر، صبرينة حسدان ، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق

مصطلحا آخر هو مصطلح الحوارية ، وكان المصطلح قد ظهر بصورته الأولى في كتاباته عن " **دستويفسكي**" إذ تحدث عن المبدأ الحواري ، أو الصوت المتعدد ، أو التداخل السياقات ، بين أنّ العلاقات الحوارية في النص تعد من مكوناته الأساسية ، فالتبادل الحواري هو الذي يشكل العمل الأدبي في التفاعل الموجود بين النص والنصوص الأخرى لهذا يقول : " **أنه لكي يشق خطاب ما طريقه إلى معناه وتعتبره فإنه يجتاز بيئة من التغيرات والنبرات الأجنبية ، ويكون على وئام مع بعض عناصرها على اختلاف مع البعض**[1].

ومن خلال ما سبق تتجلى لنا أن لباختين دور هام وحاسم في ظهور وميلاد مفهوم التناص رغم أنه كان يصب جلّ انشغالاته حول مفهوم الحوارية إلى أن ظهر مفهوم التناص يشكل جلي وكامل على يد الباحثة الفرنسية"**جوليا كريستيفا**"التي اتفق حولها النقاد الغربيون أنها أول من ابتدع المصطلح في أواخر الستينيات من القرن الماضي في تقديمها لكتاب ديستويفسكي لباختين لهذا تقول عن التناص أنه:" **ترحال للنصوص وتداخل النصي، ففي فضاء معيّن تتقاطع وتشافي ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى**"[2].

أي أن النصوص تتقاطع بلا وعي ولا شعور فيما بينهما.

كما أخذ أيضا"**رولان بارت**" أن النصوص الأدبية هي عبارة عن نص واحد يعاد تركيبة في مختلف النصوص الأخرى حيث قال في كتابه س/ز :"**إنّ الأدب ليس سوى نص واحد**" [3]

---

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر :يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، 1986، الصفحة"31".

[2] جوليا كريستيفا، عالم النص، تر، فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر ، المغرب، 1991، الصفحة"21".

[3] –سعيد سلام، تناص تراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2010، الصفحة"119".

يتوافق مع رؤيته النقدية التي صرّح بها في كتاباته خاصة عند قوله : ل موت المؤلف ، أو خلخلة مملكة المؤلف ، ولهذا لم ترد كلمة تناص باعتبارها مصطلحا نقديا في كتاباته، إذ وردت لأوّل مرة في كتابه لذة النص 1973 إذ يرى أنّ التناص يستحيل العيش خارج النص اللانهائي سواء كان هذا النص صحيفة أو شاشة تلفزيونية فإن الكتاب يصنع المعنى، و المعنى يصنع الحياة .[1].

وعلى صعيد آخر فقد استمر النقاد في البحث حول هذا المنهج الجديد لتطويره ففي المنتدى الدولي للبيوطيقا الذي نظمه ريفاتير سنة 1979 منع هذا الأخير مصطلح التناص أهمية بالغة حيث اعتبره جوهر الشعرية في النص الأدبي إذ يقول :" **لا يؤكد عملية الانبثاق النصوص من نصوص سابقة فحسب بل يجعل منها صورة الوحيدة لأصل الشعر**"[2]

وبما أنّ التناص يراد به تقاطع النصوص أو الحوار فيما بينهما حسب تعاريف السابقة، فإنّ القارئ لا يفهم النص النواة أو السابق دون الرجوع إلى عشرة نصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه، فهو الذي يستكشف النص الغائب ويستحضر داخل النص الحاضر أو المقروء.[3].

أمّا بالنسبة " **لجيرار جنيت**" فقد صنف التناص ضمن المتعاليان النصية ، أو التعالي النصي للنص ، الذي يرى أنّ التناص هو كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني ، إذ نجده قد حدد خمسة أنماط من المتعاليات النصية وهي:

---

[1] –ينظر، إبراهيم تمر موسى، تحديد المصطلحات : التناص، الأدب المقارن، السرقات الأدبية ، الصفحة "75" .

[2]سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الروائي، ط3، توبقال، المغرب ، 1993، الصفحة" 19".

[3] ينظر ، سعيد سلام ، التناص التراثي ، الصفحة "120".

1-التناص: يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا ، وهو خاص عند جنيت بحضور النص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه.

2-المناص: (paratexte) ونجده حسب جنيت في العنوانين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور وكلمات الناشر....

3-المينانص: (imetatexte) وهو علاقة التعاليق الذي يربط نص بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4-النص اللاحق: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص اللاحق بالنص السابق وهي علاقة تحويل أو محاكاة .

5-معمارية النص: إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمنا ، إنه علاقة صماء ، تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع :الشعر ، رواية ، بحث .....[1].

فمن هذا نجد أنّ جيرار جنيت درس ما يسميه بالمتعاليات النصية إن استعمل هذا المفهوم ليحل محل التناص لأنه أجمع وأشمل ، وأنّ هذه الأنماط تشكل علاقة وطيدة فيما بينها.

وبهذا التطوير الذي حصل عليه التناص في العالم الغربي لم يبقى مقتصرا فقط على الغرب، بل دخل الثقافة العربية المعاصرة التي عملت على إسقاط اللثام عن غموضه وتفسيره بوضوح، لهذا تطرقنا لدراسة مفهوم التناص عند العرب.

---

[1] -ينظر، سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، 2001، الصفحة "97".

ب–التناص عند العرب المعاصرين :

كما قيل سابقا إن التناص هو تفاعل النص مع النصوص الأخرى فيما بينهما، ولعل من أهم الدراسات العربية في هذا الإطار نجد دراسة "**محمد مفتاح**" في كتابه (تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)) التي يقدم فيها محاولة لتعريف النص والتناص بمختلف أنماطه وأنواعه نظريا ، أي حاول إيجاد مصطلح مرادف للتناص وهو **التعالق النصي** الذي يعني عنده "الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفية مختلفة"[1].

كما استعمل مرادفا آخر وهو الحوارية التي تكشف عما بين النصوص من تجاوز وتجادل فهو يرى أنّ التناص :"**بمثابة الهواء والماء والزمان المكان للإنسان ، فلا حياة له بدونهما ، ولا عيش له خارجهما**"[2].

وعلى صعيد آخر يرى "**محمد بنيس** " "**مصطلح التداخل النصي** "أكثر دقة من مصطلح **التناص** لأنّ النص الحاضري يتحدد وفق النصوص الغائبة احتوائها النص الجديد وذلك ليس معناه أنه كلام معاد ومكرر، وإنما هي عملية إعادة الإنتاج وفق إشكال مختلفة[3]. كما أتى في كتابة ظاهرة الشعر المعاصر بثلاثة آليات هي : الاجترار والامتصاص والحوار وهي قوانين متراتبة ، فالاجترار كانت سائدة في عصور الانحطاط،

---

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري /إستراتيجية التناص،ط1، المركز الثقافي العربي ، 1985، الصفحة"121".

[2] المرجع نفسه ، الصفحة"125".

[3] ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقارنة بنيوية تكوينية)، ط1، دار العودة بيروت ، 1979، الصفحة "251".

أما الامتصاص فهي مرحلة أعلى من الأولى ويقر بأهمية النص الغائب، ويعيد سياقته وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها ،أما الحوار فهي أعلى مرتبة لهذه القوانين في قراءة النص الغائب ، فينطلق الشاعر بواسطته من منطلق الهدم ، وعدم تسليم بلا هويته القديمة ، بل يغيره ويعيد بناءه فلا مجال لتقديس كل النصوص القديمة.[1]

أمّا التناص عند " **سعيد يقطين** " فنجده يفضل استخدام **التفاعل النصي مرادفا للتناص أو المتعاليات النصية** لأنّ التناص نوع من أنواع النصي ، ولأنّ أيضا التعالي قد يوحي ببعض الدلالات، أمّا التفاعل النصي فهو أعمق من حمل المعنى المراد به ، فهو يستخدمه لأنه أشمل وأعمق ، ولفهمه اقترح تقسيم النص إلى بنيات نصية ، والمقصود منها أنها تتصل بمعالم النص الذي تجد فيه لغة شخصيات و الأحداث ، وقسم آخر بنية المتفاعل النصي والمقصود بها البنيات النصية التي تصبح جزءا منها ضمن عملية التفاعل النصي ، إذ حدد أنواع التفاعل النصي مستعينا بما قدمه جرار جنيت وقسمها إلى ثلاثة أنواع[2]:

1-المناصة (paratextualite) : وهي اشتراك بنيتين نصيتين، الأولى طارئة والثانية نصية في مقام وسياق معينتين، مع محافظتهما على بنيتها كاملة ومستقلة.

2-التناص(intertextualite): وهو التفاعل النصي ويأخذ بعض التضمين أي أنّ

---

[1]ينظر، المرجع نفسه، الصفحة "253".

[2]ينظر، سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي المغرب، 1992، الصفحة"28".

تضمين بنية نصية مع عناصر من البنية الخطية سابقة فتلتحم معها حتى يظهر أنها جزء منها .

3-الميتانصية (metatextualite): هي نوع من المناصة ، لكنها تأخذ بعدا نقديا محضة في علاقة البنية النصية الطارئة مع البنية النصية الأصلية [1].

2-أشكال التناص:

يقصد به تقاطع النصوص أو تداخله فيما بينها ، فإمّا أن يكون تقاطع أو تداخل في نصوص الكاتب نفسه وتسميه بالتناص الذاتي أو الداخلي، وإما أن تتقاطع أو تتداخل نص الكاتب و نصوص غيره من الكتاب المعاصرين له أو أسلافه في عصور سابقة ونسميه بالتناص الخارجي .

التناص الذاتي(الداخلي):

يوظفه المبدع نصوصا من معاصريه خاصة إذا كانت من خلفية مشتركة، فكتاب الرواية مثلا كثيرون كثيرا عن مضامين واحدة ، من معالجة كل واحد منهم لها كانت مختلفة سواء في اللغة أو الأسلوب ولهذا ينبغي توفر معايير محددة ، ومقاييس معينة للحكم على نص ما، والتداخل النصي الذاتي يكون واضحا وجليا أكثر عندما يكون القاسم المشترك بين الموروث الثقافي والكاتب واحد[2].

---

[1]ينظر، سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، الصفحة"99".

[2] -ينظر، سعيد سلام ، تناص تراثي، الصفحة " 133-134".

التناص الخارجي:

هو أوسع بكثير يتفاعل النص الواحد ويتداخل مع كم كبير من النصوص ، ولذلك فقد يتناص نص الكاتب التقليدي مع متن تقليدي قديم ، ويتم التواصل والتداخل ، لهذا فالنص الجديد يختار من المتن القديم.

ما هو مفيد وصالح وبدع ما هو ضار وطالح، ويسخر إمكاناته في الدفاع عنه ، فيصمد أمام الآراء والمواقف الأخرى المضادة لاختيارات نصية الجديدة ويبدي انتقاداته ومواقفه ، إما عن طريق التقليد والمحاكاة ، أو عن طريق النقد والمعارضة [1].

3-التناص في روايات فضيلة الفاروق (تاء الخجل، اكتشاف الشهوة، مزاج المراهقة).

لا يعدو أن يخلو أيّ عمل أدبي من ظاهرة التأثير والتأثر أو بمعنى آخر التناص، أو التداخل النصي أو نص الموازي، فقد أصبحت ظاهرة مسيطرة على الأدب قديمه وحديثه لكونها أنجع طريقة لضمان الكتابة الناجحة حسب الكاتب ، لهذا حاولنا الكشف عن التناص الموجود في روايات فضيلة الفاروق الثلاث ، ولدراسة هذا لابد من التوقف على أهم العتبات:

أ-نمط اللوحة التشكيلية:

تتوافق اللوحات الغلافية في ثلاثية الساردة على تشكيل لتفاصيل متقاربة تلخص في مجملها قصة الجسد الأنثوي، فهو الجسد الذي يهدي للأنثى لعبة الانعزال، والصمت

---

[1] ينظر ، المرجع نفسه، الصفحة"134-135".

ويمنحها بوتقة الانطواء والكبت إن نعلق على واجهة الغلاف اشهارية الصورة اللافتة للانتباه لجسد امرأة في موضع الزوايا المغلقة والمظلمة لتكون الركيزة التي تنهض بتسمية الانكسار والتعفن، وتوحي بمكانة المرأة المحرومة وبصمتها المخجل وكل أحاسيسها مهملة [1]، وهذا ما نجد الساردة تقول:" **تنزوي مشاعرنا في الركن الذي لا تصله الشمس**"[2]. وهذا ما نجده في رواياتها أنها صوّرت صورة المرأة لتبرز من خلالها الوجع الذي تعانيه من وراء ذلك السياح الذي يخنقها بوحدتها وصمنها وعزلها عن المجتمع وعن الأسرة خاصة.

وكما نجد أنّها تفتح بوابة الغلاف دوما باسمها "**فضيلة الفاروق**" الذي يكتب بخط مستقيم يخضع لانحناءات الحروف الأبجدية(ف، ة، ض،ر،ل،و،ق) هي انحناءات لا تسلم منها كل أنثى.

مهما بلغت ذروة التمرد والتجاوز لديها، وكأنها تريد أن تعبر عن ثنائية الوجود والحياة التي لابد أن تعيشها لتتخطى وتقفز لتزيح عواقب الفشل وتسترد الثقة في تحقيق الوجود، وهذا ما يوافق نص المقولة الافتتاحية المستحضرة لرواية تاء الخجل:" **كل هول بالإمكان تحديده كل حزن يعرف بشكل ما نهاية في الحياة لا وقت لتكريس الأحزان الطويلة**"[3]. ونجد في هذه الروايات الثلاث أنّ الكاتبة أيضا استعملت نوع من التناص وهذا في العناوين إذ ركزت عليهم بخط داكن وغليظ وهذا ربما لتأثر في المتلقي وتكشف حقيقة أنثى غير مكترثة لما يقوله الآخرون .

---

[1] تبرماسين عبد الرحمان، أ.نوال أقضي، النص الموازي وهواجس الدوائر المغلقة في الخطاب السردي عند فضيلة الفاروق، نقلا عن السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق،ط1، الدار العربية معلوم ناشرون ، جزائر، 2012، الصفحة"60-61".

[2]-فضيلة الفاروق، مزاج مراهق، ط1، دار الفارابي-بيروت لبنان ، 1999، الصفحة"295

[3] -فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، الصفحة"9".

ومن جانب آخر نجد أنّ الكاتبة قد وظفت أربعة ألوان رئيسية تتكرر غير لوحاتها وكذا في متون النصوص وهي: الأسود ، الأبيض ، الأزرق ، والأحمر، فهذه الألوان تحمل تقابلات تناصية تنطق من لغة الوجود والحياة لتعبر ضبين مختلفين ، فالسواد ينتقل من مدائن الجمالية في تاء الخجل (الشعر، العينين ، الحبز ....)إلى سواد في مزاج مراهقة وهذا تناص يقفرن بمأساة المرأة وحزنها.

وسياسيات قمعها، كما يستدعي كابوس الموت والزوال ويرتبط بالليل والظلام والاحتراق في المتن ، وكما أنّ اللون الأبيض الذي يقتصر على حيّز الخجل في"تاء الخجل" ويستحوذ على فضاء متسع في " مزاج مراهقة" ليحمل دلالة الحياة والوجود [1]. ويبرز في لون الورق كثيرا في المتن ويتضح هذا لمّا قالت:"رمي بالورقة في زاوية من زوايا خزفه"[2]. وهذا التلاعب اللوني يكشف عن ملامح النص ويبرز من خلاله الصراع الدال على محنة الإنسان.

وإلى جانب هذا نجد اللون الأحمر الذي يضمن على غلاف رواية تاء الخجل كعلامة للثورة تحرض على مواصلة الحياة وكسب الحرية، و الأحمر يمثل رداء يغطي طائرة القلق مع الأسود والأبيض الذي أطلق كاسم تنعت به الكاتبة في رواية تاء الخجل" **كانت تناديني بلارج لأنني نحيفة وساقاي طويلتان** "[3].

وإذا علمنا أنّ هذا الطائر يحمل تناقضات ألوانه فيأخذ الصبغة الدينية لأنّ أعشاشه

---

[1] –ينظر، تيرماسين عبد الرحمان، نوال آقطي، هواجس الدوائر المغلقة في الخطاب السردي، الصفحة"63".

[2]–فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، دار الرياض الريس للكتب، بيروت، لبنان، الصفحة"45".

[3]–فضيلة الفاروق ، تاء الخجل ، الصفحة"20".

تقام على المآذن والكنائس أمّا بالنسبة اللون الأزرق على غلاف رواية اكتشاف الشهوة لابد أنه كان من أجل الوصول إلى جسر الانفتاح على الحرية، إنه يضخ أمواج الهجرة من الزوايا المغلقة إلى مواطن النور، لعلها تكون هي الجسور المعلقة في الروايات الثلاث باعتبارها تشتغل الفضاء القسنطيني بعدا لشخصياتها التي ترقى إلى الاهتزاز والعبور [1] .

فنجدها تستعرض الثلاث على ظهر الرواية وهذا لتؤكد قيود الأنثى المشحونة بالضغط والعذاب والسجن والعبودية ،إذ ينطوي هذا النص على زمان:" **بين ليلة وضحاها أصبح المطلوب منّي أن أكون عاهرة**"[2].

وفي رواية أخرى تقول:" منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة .

منذ أقدم من هذا.

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تاما"[3].

فالكاتبة لجأت إلى توظيف النصوص القصيرة على ظهر الغلاف لإثارة البصر ، وسحب الأذهان إلى عقدة النفس ، ولترك في القارئ تأويلات مختلفة ومفتوحة .

ب–دائرة الخوف والخجل :

إنّ دال العتبات يفيض بالخجل فإنّ هذا الإحساس يؤكد تفاقم الكينونة الحاجبة للأنثى، ويصطاد تمردها ويحرق جسدها إذا لجأت الكاتبة إلى التناص ، واستخدمت كلمة الخجل في ثلاث نصوص لأنها تعبر عن الأنثى المعذبة نفسيا وجسديا ، وهذا ما نكتشفه

---

[1] –ينظر، تبرماسين، نوال أقطي، النص الموازي وهواجس الدوائر المغلقة ، الصفحة "64–65".

[2]–رواية اكتشاف الشهوة، ظهر الغلاف.

[3]–رواية تاء الخجل ، ظهر الغلاف

من رواياتها الثلاث وتقول في هذه الرواية :" **كومة خجل في الأعماق بكل ما يشبه الحجر الذي يعكر الحياة الراكدة**"[1]، بمعنى أنّها تختبئ خلف الصمت الذي يقتل ، وتفرّ نحو البكاء لتتخذ صورة الانكسار والوحدة و التهميش، وتقول أيضا في رواية أخرى:"**الخجل هي في داخلي فاستسلمت لمزيد من البكاء**"[2] ، أي أنّها استسلمت للبكاء من شدة الخجل والذل الذي يقتلها في ذاتها وبقيت مخزونة في ضفة المسكون عنه ، وكما استخدمت هذه الكلمة في رواية أخرى أيضا وتقول :" **خفضت نظري واحترق قلبي**"[3].

فهي كما أرادت أن تحرر وتغادر صمتها إلاّ أنّ الخجل يحترق ذاتها من شدة الوجع . فهي لجأت في رواياتها إلى استخدام ألفاظ ، وكلمات نفسها مثل:(**الخوف ،الغضب، الحشمة، العزلة، الغياب، الفزع، الشوارع.....**)إلخ من الكلمات التي تحمل نفس المعاني ، والتي تعبر عن المرأة المحرومة فهي وظفت هذه الألفاظ في روايتها الثلاث لتؤكد ولتعبر عن مأساة المرأة ، واضطهادها من طرف العنصر الذكري الذي هيمن على كل شيء حتى على المرأة.

ج–الكتابة ورحلة الانفتاح:

لقد أدركت الساردة أنّ اشراقة زواياها المظلمة وخروجها إلى فضاء المساحات الواسعة لا يكون إلاّ بالسرد هذا ما سوف يفسره استلقاء الجسد على الغلاف ذلك لأنّ "**الكتابة متعة لا متناهية تستمد ابتهاجها من مصدر لذاتها الخاص ما دامت هي في عمقها، ترجمة**

---

[1]–رواية، اكتشاف الشهوة، الصفحة"93".

[2]–رواية، مزاج مراهقة ، الصفحة"236".

[3] رواية، تاء الخجل ، الصفحة"64".

للرغبة المتفقة من الجسد الكاتب"[1]. فالتعامل السردي مع الرغبة كشعور وجداني ينطلق من أعماق الذات يترجم الدواخل، فهنا تنهض الكتابة الأنثوية كأداة وتقول:" **نحن لا نكتب إلاّ إذا كنا في حالة عشق**"[2]. وتقول في رواية تاء الخجل:" **كان صمت الكتابة يكسر قضبان الداخل ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تمادي بالحياة**"[3]. ونجدها تقول أيضا :" **والمرأة تعشق السرد لأنّها تقاوم به صمت الوحدة**"[4]. وتتطرق عنوان الرواية الأخيرة اكتشاف الشهوة إلى معرفة المتعة ومتعة الساردة هي معانقة الخيال :" **كنت أتمتع بالكتابة ومسار القصة التي كنت أتخيّل** "[5].

فمن خلال هذا نرى بأنّ الكاتبة في نصوصها الإبداعية الثلاث تطرقت إلى نصوصها الأصلية السابقة التي أخذت منها واستخدمته ضمن النص الآلي ، فقد لجأت إلى ذلك من أجل تحقيق الوجود من خلال اتفاق لغة التواصل.

---

[1]–محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، نقلا من عبد الرحمان تيرماسين، نوال آقطي، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الصفحة"78".

[2]–رواية، مزاج مراهقة، الصفحة"102".

[3]–رواية، تاء الخجل ، الصفحة"13".

[4]–المصدر نفسه، الصفحة "13".

[5]–رواية ، اكتشاف الشهوة، الصفحة"55".

وإذا تأملنا رحلات الأنثى في المتن المتكرر عبر الثلاثية أدركنا أنّ هذا السفر الدائم هو محاولة للخروج من الدائرة المغلقة "**أريس**" موطن الحجاب والعبودية إلى مسرح الخواء الطلق اللا محدود "**قسنطينة**"، الجامعة ، العاصمة ، باريس، فهي هجرة تطرح تشدان التمرد وتتولد عنه الكتابة المتعددة من أجل إعادة بناء الذات، باعتبار أنّ الخطاب السردي الأنثوي يجعل الذات تغتسل من عوالق الارتباك والصمت[1].

فمن خلال هذا نستخلص أنّ القارئ عند دراساته لروايات الثلاث لفضيلة الفاروق ،سوف يكتشف أنّ الأحداث مترابطة فيما بينها لأنها لجأت إلى ظاهرة التناص في هذه النصوص الثلاث ، إذ كانت تتمحور أحداثها حول معانات الأنثى من طرف العائلة خاصة، ومن طرف المجتمع عامة الذي ينظر إليها بنظرة سليمة ، وكأنّها عنصر غير مرغوب فيه.

التناص في القرآن الكريم(في رواية تاء الخجل)

لو تأملنا جل الأعمال الفنية الأدبية فإننا نلاحظ إدخال النصوص المقدسة ، والاستشهاد بها، فهي عملية التناص مع القرآن الكريم لأنّ تركيبة اللغوية لآيات القرآن هي أرقى مستوى في الأسلوب ، هذا ما جعل الكتاب يرجعون إليه كظاهرة شائعة في الكتابة الروائية خاصة ، لأجل إقناع القارئ لأنه نص إعجازي لا يقبل الشك ، تأملنا روايات الكاتبة فضيلة الفاروق خاصة رواية "**تاء الخجل** " نجد أنها وظفت بعض الألفاظ المذكورة في القرآن الكريم دون ذكر آيات بينات تدل على تلك الألفاظ ، فقد ذكرت الحياة والموت ، الجواري،

---

[1] ينظر، عبد الرحمان تبرماسين، نوال آقطي ، السرد وهاجس التمرد في (روايات فضيلة الفاروق)، الصفحة"80-81".

حور العين ، الله ، السماء ، ترتل الآيات، الله أكبر، آمين ، كما وظفت عبارة وردت في خطبة الوداع للنبي محمد عليه الصلاة والسلام وهي"**وفقا بالقوارير**" [1]. والمقصود بها وفقا للنساء.

ولهذا يمكن اعتبار أنّ رواية تاء الخجل لم تتوفر على آيات قرآنية تبرهن فيها على هذه الظاهرة التي عالجتها ، وهي ظاهرة الاغتصاب التي حرمها الله تعالى تحريما كليا.

التناص في الموروث الشعبي:

يحتل التراث الشعبي مكانة مرموقة في الدراسات المختلفة خاصة الفولكلوريا لكونه موروثا ثقافيا ، فهو يمثل كل ما تحتويه الثقافة الشعبية أساطير وملاحم ، ومعتقدات وعادات وتقاليد، ولهذا فقد استثمرت الرواية العربية بصفة عامة ، والرواية الجزائرية بصفة خاصة هذا الموروث يشكل ملفت للنظر ،لهذا نجد معظم الكتاب يوظفون هذه الظاهرة في كتاباتهم المختلفة ، فالكاتب ابن بيئته ، فهو ينطلق منها ويعود إليها.

1-المثل الشعبي: تعد الأمثال الشعبية شكلا هاما من أشكال الأدب الشعبي ، فهو عالم كبير وزاخر بالتجارب الإنسانية ، تحمل في طياتها دلالات اجتماعية لأنها تعكس مرآة عاكسة للواقع المعاش بايجابيات ، وسلبياته ، فهو متداول بين أفراد المجتمع عامة يعطي حكم ومواعظ موجزة ، ودلالات مختلفة ، لهذا فكل كاتب يعتمد عليه لأنه وسيلة للتعبير عن حياتهم ، وعن تجارب الإنسان في الحياة.

---

[1]-رواية، تاء الخجل ، الصفحة"92".

وفي هذا السياق نجد أنّ فضيلة الفاروق اعتمدت على مثل واحد رغم أنّ هناك أمثال كثيرة تعالج هذه الظاهرة إلاّ أنها اكتفت بمثل واحد وهو :" البابور اللي يكثروا ريانو يغرق"[1].

وهو مثل يدل على كثرة رؤساء الذين يحكمون أو كثرة الرأي سوف يؤدي إلى الهلاك ، لأنّ كل واحد كيف يرى المواضع برؤيته الخاصة، ويقول بأنه الأحق والأجدر على كل شيء.

2-العادات والتقاليد: تعد هذه الظاهرة من الظواهر الاجتماعية التي سادت على وجه الأرض، فلا يخلو مجتمع من عادات وتقاليد ، فهي الميزة التي تميز بها كل مجتمع عن آخر ، والسلوك المكتسب الذي يشترك فيه أفراد شعب، ولهذا نجد أنّ العادات والتقاليد" **تمتاز بقدرتها وقوتها المعيارية ، فهي تتطلب امتثالا جماعيا ، وقبولا وموافقة اجتماعية قد تصل في بعض الأحيان إلى حد الطباعة المطلقة ، وتختلف العادات والتقاليد من مجتمع إلى آخر ، كما أنّها تتغيّر بتغيّر الزمان**"[2]. ونجد الكاتبة عمدت إلى توظيف بعض العادات والتقاليد في هذه الرواية ، نظرا لأهميتها ولكونها تحمل طابعا متوارث ، ومن بين هذه العادات والتقاليد المذكورة نجد:

1-سلطة رجل العائلة: إنّ الأنماط الاجتماعية كالعادات الشعبية تحمل ضغط أسري بين أفراد العائلة ، ففي هذه الرواية تطرقت الكاتبة لتوظيف والتحدث عن نمط الأسرة الريفية وسيطرتها على كل الأمور وتسير القوانين الصارمة التي تحرّم منها كل امرأة تعيش على هذا النمط المتمرد ، خاصة وأنهم يتحكمون في زمام الأمور ، والمرأة ليس لديها دور ولا

---

[1] الرواية ، تاء الخجل ، الصفحة"84

[2] فاروق أحمد مصطفى ، مرفت العثماني عثمان وآخرون، دراسات في التراث الشعبي ، ط1، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 2008، الصفحة "198"

رأي فهي تسير وفق هذه القوانين المسيطرة عليهنّ وعلى حرية أنفاسهنّ بالدرجة الأولى .

وهذا ما ورد في قولها:" كان يزعجني أن أرى سيّدي إبراهيم في موقع السلطان ، وأعمامي وأبناءهم حاشية المفضلة ، والنسوة يبقين في المطبخ ، يسكبن الصحون ، ونحن الصبايا تقوم بتوصيلها...."[1]

فكما معروف في منطقة الأرياف تكون الكلمة دائما الرجال فقط .

2-التكبير في الزواج: إنّ هذه العادات التي تتمسك بها منطقة الأرياف تعد من القيم العالية بالنسبة إليها ، وكان الدافع إلى ذلك لحماية الفتاة ، وبساطة العيش، والدافع الأساسي هو الدفاع الديني باعتبارهم أنهم يتمسكون بالعقيدة الإسلامية ، لقول النبي صلى الله عليه وسلم "**يا معشر الشباب، من استطاع منكم الباءة فليتزوج**".

بحيث نجد في هذه الرواية أنّ الآباء ، وسيّد العائلة هم الذين يختارون أزواج بناتهم ويظهر هذا في قولها:" لكن سيدي إبراهيم اقترح شيئا آخر حين علم بالأمر ، اقترح أن أزوّج لمحمود أو محمد..." [2].

وفي قولها أيضا:" المشكلة أنّ الجميع قرّر أن نتزوج قبل أن أسافر".[3].

---

[1] رواية ، تاء الخجل ، الصفحة"24"

[2] -رواية ، تاء الخجل ، الصفحة"30".

[3]-المصدر نفسه، الصفحة"30".

3-توظيف فن الوشم في الرواية : تعتبر فن الوشم من الفنون الشعبية التقليدية الأكثر انتشارا في الزمن الماضي خاصة في الشعوب البدائية التي تعتبره رمز من رموزها التقليدية ، وهي عبارة عن نقوش تنقش بواسطة إبرة ممزوجة بالكحل الأسود والحبر، توضع على الجلد،" **فقد ارتبط بالديانات الوثينة التي انتشرت شرقا ، وغربا كحامل لرموزها الدينية ، كما استخدم كتعويذة ضد الموت ، وضد العين الشريرة للحماية من السحر كما عرفته العقائد الدينية كقربان لفداء النفس أمام الآلهة**"[1]. وعلى هذا نجد الكاتبة وظفت هذا الفن في روايتها وهذا لما قالت:" **هل رأيت العروس كانت مصفحة**"[2].

وهو وشم يوضع على فخذ الفتاة تقرأ عليها تعويذة ، هدفه حماية الفتاة من الاغتصاب ، وهي عادة سائدة كثيرا في العادات الجزائريات الذين يسكنون في الأرياف.

إنّ استخدام التناص يعطي للكاتب الناشئ فرصة الانطلاق الإبداعي ، ويحفز الكاتب المتمكن من الاستمرارية في التعبير عن الحياة اليومية المتشابهة مع تلك التي كان يحيها السابقون. فبالتالي في توظيف بعض المعتقدات أو العادات أو الفنون السابقة في هذه الرواية لا يخرج عن ايطار محاولتها ، أو تعديلها أو لرفضها أو لتقيلها ، فربما كان لجوءها إلى توظيف هذا التراث بشكل عام في روايتها يرجع إلى علاقتها التأثيرية والإيحائية الذي ينغرس في مجال مكبوتاتها. [3]

---

[1] ريهام مصطفى ، انتشار ظاهرة الوشم لدى الشباب بين الجمال والبدع ، جريدة القدس العربي ، ع1 584، فلستين، 15 مارس2008، الصفحة" 19".

[2]المصدر السابق ، الصفحة"26".

[3] ينظر ، سعيد سلام ، التناص التراثي (الرواية الجزائرية نموذجا)، الصفحة"138".

3-توظيف التناص في بعض اللغات(في رواية تاء الخجل):

اعتمدت فضيلة الفاروق في روايتها " تاء الخجل" على أكثر من لغة واحدة ، باعتبار أنّ اللغة هي عبارة عن نظام من العلامات والرموز تهدف إلى التواصل بين المجتمع ،لأنها أداة فعالة للتخاطب بحيث تنقل الرسالة المراد إيصالها للمخاطب ، وهذا ما نراه في لغتنا الجريئة والشاعرية لطبيعة الموضوع الذي عالجته ، فهي تتأرجح بين الحب والألم ، وبين الثورة على التقاليد التي ترفض الرضوخ إليها ، لهذا يصفها الكاتب عبد القادر كعبان:" **أنها عارية ومكشوفة نوعا ما وذلك لتناولها علاقة الرجل مع المرأة من كل الجوانب**"[1].

وهذا ما نجد أنّ لغتنا توزعت على عدة مستويات اللغة العربية الفصحى والعامية تتخللها اللغة الفرنسية ، وبعض الأقوال المأخوذة من بعض الكتاب أمثال : مالك حداد ، وعز الدين ميهوبي ، وفاطمة المرنيسي ، محمد الماغوط.....

1-اللغة الفرنسية (في تاء الخجل): اعتمدت الكاتبة على اللغة الفرنسية وذلك في الحوار الذي جرى بين البطلة والطيب الذي أجابها باللغة الفرنسية حيث قالت: أين يمينة؟

-A la morgue

-لماذا ماتت؟

-C'est la vie [2]وهنا كان الحديث عن موت يمينة والصدمة التي حلّت بالبطلة

---

[1] -عبد القادر كعبان ، روايات فضيلة الفاروق ، صرخة أنثى على واقع معاش ، خاص بوكالة أخبار المرأة ، الجزائر ، يونيو 2013

[2] -الرواية ، تاء الخجل ، الصفحة"91".

حينما أخبرها بموتها وكانت من نفس المنطقة.

وفي نفس اللغة نجد خالدة تجاوز رئيس التحرير وهذا عندما قال لها:"**خالدة ...bref** .soin ، وأجابته بهدوء**Bref لن أكتب عنهنّ ، سأكتب عن الدعاء**"[1]. وهنا الحوار دار بينهما لأنّ خالدة رفضت الكتابة عن الفتيات المغتصبات لأنّ هناك فتاة من نفس منطقتها لا تريد أن تكشف عن حالها أمام المجتمع الذي لا يرحم

وعلى صعيد آخر نجد أنّ الكاتبة وظفت بعض الأقوال لكتّاب آخرين الذين ذكرناهم سابقا ، وقد لجأت إلى التناص لبعض عبارات الكاتب "**مالك حداد**" كما وردت على النحو التالي:

(Seul le silence a du أن(La romancière romance que sa vie)

(talent)

وكما أخذت معنى آخر منه

(poésie tu n, es que poésie dans ma vie)[2]

أمّا الفصل الثامن والأخير فقد لجأت إلى تناص والذي عنونت

فيه هذا الفصل بالطيور تختبئ لتموت[3] فكان هذا العنوان لمسلسل تلفزيوني فرنسي

---

[1] –المصدر نفسه، الصفحة"60".

[2]المصدر نفسه، الصفحة"68".

[3]–المصدر نفسه، الصفحة"69".

قديم ، إضافة إلى هذا وظفت فقرة لمحمد الماغوط في قولها:" **كل ما تراه وتسمعه ، وتلمسه، وننشقه ، ونتذوقه ، وما نذكره وننتظره ، وينتظرك يدعوك للرحيل والفرار ولم بثيابك الداخلية إلى أقرب سفينة أو قطار**:[1]

ألوان الطعام.....إلى المجارير المكشوفة في كل مكان"[2].

وإلى جانب هذا الكاتب نجد أنها وظفت أيضا عبارة لعز الدين ميهوبي في حور لها:" **أجريدة هذه أم مقبرة**" [3].

ومن خلال هذا نلاحظ أن اعتمادها على اللغة الفرنسية ما هو إلاّ تجسيد للواقع بحيث كثيرا من الجزائريين يستخدمون اللغة الفرنسية لأنها أصبحت عادة شائعة في الوسط الجزائري، و في هذا المجال " **يتضح أنّ سلطة النص السابق تبقى سارية المفعول في النصوص اللاحقة ، فعند قراءتها لنص متناص مع نصوص أخرى يدعونا حبّ الاطلاع إلى العودة لقراءة نصوص المصدر الأول**"[4].

2-اللغة العامية الجزائرية: اعتمدت "**فضيلة الفاروق**" على اللغة العامية لأنها لغة الشعب وهي المسماة بالدارجة، وقد استخدمته بكثرة ،فنجدها تتحدث بهذه اللغة مع ابن عمها عندما كانوا يتشاجرون فقالت له:" **دزمعاهم**"[5]. بمعنى افعل ما شئت ، وهي عبارة عن

---

[1]-تاء الخجل ، ص81.

[2]-المصدر نفسه، ص87،88.

[3]المصدر السابق، ص95

[4]-سعيد سلام ، التناص التراثي ،ص138

[5] الرواية ، تاء الخجل،ص21.

التحدي والتمرد ، وعدم الرضوخ لابن عمها الذي كان يهددها، كما نجد حوارها مع الناشر الذي كان يريد نشر كتابها ، ولما علم أنّ كتابها عبارة عن قصص أجابها قائلا:

" لقصايص خاطيني يا آنسة" [1]، بمعنى القصص ليست من اختصاصي ، ولما قالت للناشر :" كل واحد يشبه حالوا"[2].

ونجد كلمة " قاريين" الذي تقصد به متعلمون باللغة العربية الفصحى ، وإلى آخره من الكلمات والعبارات التي وظفته في هذه الرواية .

أما بالنسبة لتوظيفها اللهجة الشرقية فكان في حوار بين يمينة والساردة فتقول:" **يا لهوي بالي ودي تيجي ، وتضيف أيوه دي حلوة بشكل** "[3]، وكما تستخدم هذه اللهجة مع رئيس التحرير لما قالت له: " **يا رجل ما تخليك معانا**"[4]. وغيرها من الأقوال والعبارات والكلمات التي وظفتها في روايتها .

فمن خلال عرض مستويات اللغة التي تشكل منها الرواية وتقديم بعض النماذج من كل مستوى نستخلص، أو نتوصل إلى القول أنّ الكاتبة "**فضيلة الفاروق**" وظفت كل هذه اللغات حتى تجذب المتلقي إليها والتأثير فيه وذلك من أجل إيصال الرسالة المقصودة وتحقيق الهدف والغاية الذي تسعى إليه .

---

[1]– المصدر نفسه،ص 83 .

[2]– نفسه، ص83

[3]– نفسه،ص 65

[4] نفسه،ص21.

وبصفة عامة نستكشف من هذه الرواية "تاء الخجل " أنّ لغتها تميّزت بالبساطة والوضوح والمباشرة دون عرجها إلى استخدام ألفاظ أو كلمات معقدة وغير مباشرة وهذا من أجل أن يكون القارئ قريب منها ويفهم مقصودها .

خاتمة
خاتمة

أفضينا من خلال هذه الدراسة إلى تبيان مدى أهمية الكتابة في مجال الرواية خاصة فيما يتعلق بالكتابة النسوية التي أعطت للأدب بعدا آخر بعدما كانت المرأة تعاني في ظل هيمنة الرجال على كل شيء حتى على حياتهن هذا ما جعلهن يرفضن ذلك الواقع المرير الذي كسر قيود السلطة عليهن والبحث عن مخرج لهن، فلم يجدن مخرجا إلا الكتابة لإيصال أصواتهن للعالم الخارجي .

لهذا فقد كشفت الدراسات الأخيرة على دور المرأة في فن الإبداع الأدبي ومساهمتهن في ثراء الأدب من حيث الموضوعات المعالجة والأسلوب الجديد بهن، هذا ما جعلنا نختار واحدة منهن لدراسة رواية" فضيلة الفاروق"التي غيرت في مضمون الأدب من حيث أسلوب كتابتها الجريء والذي لم يتعود القارئ على قراءته وقد توصلنا في ختام هذا البحث إلى عدة نتائج مهمة يمكن إجمالها فيما يلي :

. إن ثراء الأدب النسوي الجريء من حيث المضمون والأسلوب وتضارب الآراء حول مصطلح الكتابة النسوية أو الأدب النسوي، وتبقى الآراء مطروحة بشكل مفتوح .

. كما أن للسرد دور كبير في إبراز عملية النص الأدبي فهو يعطيه بعدا مفتوحا وجمالية قائمة على ذلك النص الروائي ولهذا نجد مجموعة كبيرة من الأدباء الذين عرفوا السرد في كتبهم المختلفة .

. إن الرواية بشكلها العام تحمل بنيات وهي الشخصيات والمكان والزمان والحدث...،

وهي ما جعلها تعطي انطباعا بارزا عن مختلف الدراسات النثرية الأدبية لأنها تحرك الأحداث وفق رغبة المؤلف.

. توظف فضيلة الفاروق مجموعة كبيرة من الشخصيات في روايتها (تاء الخجل) خاصة أسماء النساء وهذا راجع لسردها عن معاناة المرأة جراء الإغتصابات الوحشية والخطف الذي تعرض إليه خاصة في العشرية السوداء .

. إن للمكان دور كبير في أي عمل روائي كان لأنه الفضاء الواسع الذي يحرك الأحداث ويعطي للرواية جمالية أكثر.

. إن للزمان فيه حدث ما لهذا نجد فضيلة الفاروق وظفت هذه البنية كمساهمة كبيرة فيه لأن من خلاله نكتشف عن الماضي والحاضر والمستقيل وهذا ما نجده في هذه الرواية(تاء الخجل) تناقل بين هذه الأزمنة .

. للعتبات النصية دور كبير في الرواية لأن من خلالها تفتح بابا لدراسة العنوان الذي يعد العنصر المهم لتحديد أي عمل كان، فهو أول شيء يبحث عنه القارئ.

. يساهم الغلاف في تبيان العلاقة الموجودة بين الجانب الخارجي،وبين المتن الحكائي للرواية فهو الحد الفاصل الذي يبين الترابط الموجود بين الجانب الخارجي، وبين الجانب الداخلي للنص الروائي .

. يؤدي التناص عملية تحديد تلك الاقتباسات التي اعتمد عليها لكاتب في روايته لأن من خلاله نكتشف أهم الاقتباسات الموظفة فيه .

إن للتراث أهمية كبيرة في أي عمل أدبي لأنه عنصر مهم في الحياة اليومية لأي إنسان وبالتالي يعطي جمالية وانطباعا بارزا في ذلك العمل الروائي .

المصادر والمراجع

المصادر:

1. القرآن الكريم

2. الفاروق فضيلة :

* رواية تاء الخجل ، رياض الريس للكتب والنشر،ط1 ،بيروت 2001.

* رواية اكتشاف الشهوة ، رياض الريس ،للكتب والنشر،بيروت،2005.

* رواية مزاج مراهقة ، دار الفارابي بيروت ،1999.

I. المعاجم :

. ابن منظور جمال الدين، منظور الافريقي الحصري، لبنان العرب، مجلد3، دار الصادر، بيروت،1992.

. البستاني بطرس، محيط المحيط، رياض بيروت،1993.

. الصحاح مختار، قاموس عربي ،دار الفكر العربي ، بيروت، لبنان .

II. 2 المراجع:

باللغة العربية :

. أبو عوف عبد الرحمان،قراءة في الكتابات الأنثوية الهيئة المصرية العامة للكتاب،2001.

. المرزوقي سمير، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر، تونس، مارس 1985.

. الغانمي سعيد، اللغة والخطاب الروائي ، ط3، توبقال، المغرب، 1993.

. النابلسي شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن 1994.

. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمان، الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب،2009.

. بن السايح الأخضر، نص المرأة وعنفوان الكتابة ، كتاب داوود والآخرون، الكتابة النسوية ، التلقي الخطاب والتماثلات، ليون 2010.

. بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنياوية تكوينية) ، ط1، دار العودة ، بيروتن 1979.

. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة الاختلاف والتلقي، كتاب ملتقى الدولي الثامن الرواية ، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، الجزائر، 2000.

. بوعزة محمد، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم الناشرة، الجزائر، 2010.

. بوعلي كحال، معجم المصطلحات السردية، مالية الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر،.2002

. تبرماسين عبد الرحمان، بين تاء المربوطة وتاء المفتوحة موت في تاء الخجل، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ،2012

. جلاصي زهرة، النص المؤنث، دار سرس ، تونس، 2002.

. حفناوي بعلي، النقد النسوي وبلاغة الاختلاف والثقافة العربية ، كتاب محمد داوود والآخرون، الكتابة النسوية ، التلقي ، الخطاب، والتماثلات، ليون، 2010

. صالح صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة للطبع والنشر، القاهرة، 2003.

. زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، 2002.

. سلام سعيد، تناص التراثي في الرواية الجزائرية أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن،2010.

. قطوس بسام ، سيميائية العنوان ، وزارة الثقافة ، مطبعة البهجة ، عمان ، 2002.

. لحمداني حميد، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

. لعربيط مسعودة، إشكالات الأدب النسائي، كتاب الملتقى الدولي الثامن للرواية ، عبد الحميد بن هدوقة.

. مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

. مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)ط1،المركز الثقافي العربي، 1985.

. مناصرة حسن، النسوية في الثقافة والإبداع، الأردن، 2008.

. وغليسي يوسف، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

. يقطين سعيد، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي، المغرب، 1992.

. يقطين سعيد، الكلام والخبر(المقدمة للسرد العربي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،1997.

. يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي(النص والسياق) ط2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،المغرب ،2001.

III. المراجع المترجمة :

. ابن فارس، مقياس اللغة، تر، عبد السلام هارون، مج7، دار الجبل، بيروت1999.

. باختيين ميخائيل، الكلمة في الرواية ، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1986.

. برنس جيرالد، المصطلح السردي، تر:عابد غراندار،تقد: محمد بربرن، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر، 1982.

بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريدة أنطونيوس، منشورات عديدات، 1982.

جنيت جيرار، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، المنشورات الاختلاف المملكة المغربية 1996.

. كريستيفا جوليا، عالم النص ، تر:فريد الزاهي ،ط1، دار توبقال للنشر، المغرب ،1991.

IV. الدوريات :

. الحسامي عبد المجيد، الخطاب النسوي في الأدب العربي، مجلة الانزياحات ، ع4، اليمن، سبتمبر، 2010.

. تمر موسى ابراهيم، تحديد المصطلحات:التناص ، الأدب المقارن، سرقات الأدبية ،مج16،صفر 1429، فبراير 2008.

. حاطري سامية، إشكالية المصطلح الأدب النسوي، مجلة جامعة ابن الرشد في هولندا، ع14، ديسمبر ،2014

. شلاش أحمد سعدون غيداء، المكان ومصطلحات المقاربة له، دراسة مفهومية ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، ع4، المجلد11، 2011.

. عامر رضا ، سيميائية العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الوحدات للبحوث والدراسات، مج7،ع2، جامعة ميلة ، 2014.

. كعبان عبد القادر ، روايات فضيلة الفاروق صرخة أنثى على واقع معاش، خاص بوكالة أخبار المرأة ، الجزائر، يونيو 2013.

. مصطفى ريهام، انتشار ظاهرة الوشم لدى الشباب بين الجمال والبدع، جريدة القدس العربي ،ع5841، فلسطين ، 15مارس 2008.

V. الرسائل الجامعية :

. دربل أسماء، زمن السردي في روايات فضيلة الفاروق، مذكرة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014،2013.

. لعلى سعاد، سيميائية العنوان في شعر عثمان لصيف، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008.

. معمري أحلام،بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس(أحلام مستغانمي) مذكرة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ورقلة، 23 جوان 2004.

VI. الويبوغرافيا:

. الجميلي سعيد، تعريف المكان، وظائف المهندسين العرب ، ملتقى المهندسين.

http//ARAB .ENG.

. بن الدين بخولة، عتبات النص الأدبي، مقاربة سميائية، الجزائر.

http // dx.doi.org .

. رضوان عواد أمال ، ندوة الأدب النسوي..www.al hakawawati.net

. جمعة عطية مصطفى، تجليات المكان في الرواية ، المفهوم، والعلامة، والتأويل

.WWW.MOSTAFA ATEIA 123

.

. غرايبية عمار ، الشخصية الروائية وظيفتها أنواعها، سيماتها.

HTTLS / ieonline . mecrosft .com.

فهرس المحتويات

الإهداء

مقدمة.....أ

مدخل.....1

الفصل الأول : البنية السردية

1 السرد.....18

1. 2 أنواع السرد.....22

2 الشخصية.....24

2.2 تصنيف الشخصيات.....27

2. 3 دراسة الشخصيات في رواية تاء الخجل.....29

3.المكان.....36

3. 1 دراسة الأماكن في رواية تاء الخجل.....40

4.الزمان.....47

4. 1.الترتيب الزمني.....49

4. 1.1 اللواحق.....50

4. 1. 2 السوابق.....52

4. 2.الديمومة.....54

4. 2. 1 الخلاصة.....55

4. 2.2.الحذف.....58
4. 2. 3.الوقفة.....59
4. 2. 4.المشهد.....61

الفصل الثاني :العتبات النصية.

تمهيد.....67
1.العنوان.....67
2.دراسة عنوان تاء الخجل.....69
3. الغلاف.....71
3. 1 الصورة.....73
3. 2 اللون.....74
3. 3 التجنيس.....76
4. التناص.....79
5. التناص في روايات فضيلة الفاروق.....86
5. 1 نمط اللوحة التشكيلية.....86
5. 2 دائرة الخوف والخجل.....89
5. 3 الكتابة ورحلة الانفتاح.....90
6. التناص في القرآن الكريم.....92
7. التناص في الموروث الثقافي.....93
8.توظيف فن الوشم.....96
9. توظيف بعض اللغات.....97
9. 1 اللغة الفرنسية.....97
9. 2 اللغة العامية.....99

خاتمة.....102

قائمة المصادر والمراجع.....104