

أصداء أنثى مُبدِعةٍ من رواية تاء الخجل (مُقارَبةٌ أدبيّةٌ حواريةٌ)

Echoes of a creative female from the novel Ta'a Al-Khijal
- A dialogic literary approach -

أ.د. عمر بوقمرة

جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف
(الجزائر)

DR.BOUQUEMRA@gmail.com

أ. نور الهدى بكائيرية

جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف
(الجزائر)

n.bekairia@univ-chlef.dz

تاريخ النشر: 2025/09/29

تاريخ القبول: 2025/09/26

تاريخ الاستلام: 2025/06/23

ملخص:

تأتي الرواية كإحدى الأعمال الفنيّة المفتوحة على وقائع وآفاق تخيلية، هي من أهم الإبداعات الأدبيّة التي يخيّر فيها التعبير بطريقة انتقائيّة فريدة ومميّزة، حسب التوجّه الإبداعي لصاحبها الذي ينقل لنا أفكاره، ويشارك آرائه، ومشاعره في هندسة تشكيليّة لخطاب ينبني على شروط ومقوّمات جوهرية.

وفي هذه الدراسة حاولنا أن نُلقّي الضوء على تجربة الكتابة الإبداعية لإحدى أيقونات الرواية النسويّة العربيّة؛ الجزائرية السيّدة فضيلة فاروق من خلال إنتاجها الموسوم بـ«تاء الخجل»، وقد حاولنا رصد تجلّيات الحوارية بقراءة جديدة ومفتوحة على تأويل المقاصد، التي وُظّفت عبر مجموعة من الوسائط لتحقيق الإبلاغ والتفاعل، جاءت هذه الوسائط في العناصر الآتية: تعدد الآراء والشخص، التعدد الفني والفكري، التعدد الأسلوبي واللغوي، الاقتباس وتعدّد الخطابات في الرواية، التهجين.

من خلال البحث تم التوصل إلى نتيجة مفادها؛ إن فضيلة فاروق من بين النسوة العرب اللائي سجّلن حضورهن الأنثوي بقوة ضمن أعمالهن الإبداعية العالميّة، لتكون كتابتهنّ رمزا من رموز الإبداع والتميّز، لا يمكن كبّحه خاصة في البلدان العربيّة التي تعتبر فيها المرأة قضية من القضايا الساخنة المعروضة على المجتمع الإنساني، وموضوعا يستحق الاهتمام والحوار من أجله.

الكلمات المفتاحية: إبداع؛ رواية أنثى؛ حوارية؛ تاء الخجل.

Abstract:

The novel comes as one of the works of art that is open to different imaginative facts and horizons, It is one of the most important literary creations in which expression is chosen in a selective, who conveys to us his ideas and shares his opinions and feelings in the formative engineering of a discourse based on essential conditions and components.

In this study, we tried to shed light on the creative writing experience of one of the icons of the Arab feminist novel, the Algerian women, Ms.Fadela Farouk, through her production titled Ta'a Al-Khijal, we have tried to monitor the manifestations of dialogue with a new reading that is open to interpretation, With the aim of revealing the intentions and implications hidden behind the apparent structure of discourse, These media came in the following elements; The multiplicity of opinions and characters, the artistic and intellectual multiplicity, the stylistic and linguistic multiplicity, quotation and multiplicity of discourses in the novel, hybridization, and in light of the context of the research.

the conclusion was reached that Fadela Faouk is among the Arab women who registered their feminine presence strongly within their international creative works, so that writing is a symbol of creativity and excellence that cannot be curbed, especially in Arab countries where women are considered one of the hot issues presented to society Humanity and a topic that deserves attention and dialogue.

Keywords: Creativity, Female novel, Dialogue, Ta'a Al-Khijal.

1. مقدمة

منذ أكثر من قرن من الزمان اقتحم نوع مختلف من الخطابات الإبداعية أرض الأدب العربي، ونقصد هنا الرواية النسوية تلك الصناعة التي أنتجتها أنامل أنثوية تحكي لنا عن موضوع المرأة؛ الكيان الذي حاول الانفلات من الشرور والقيود التي كان يخضع لها ليتخذ من الكتابة مقبضا يلتقط فيه الأمان، وفنا ينقل من خلاله الأحاسيس التي تختلج خاطره بنفس أنثوي ومُسحَّة جمالية، ناسجة لنا الأحداث بأسلوب لغوي صادق وراق، يسير نحو الواقعي تارة، وينزاح إلى اللاواقعي (الخيالي) تارة أخرى.

فالرواية تشكل إحدى أجناس الكتابة الأدبية التي أبدع فيها الإنسان، وهي المرأة العاكسة لحقيقة العالم والصورة الواصفة لمخيّلة المبدع الواسعة، شهد هذا النوع مثل غيره من المنوعات الإبداعية الأخرى ازدهارا وتغيّرا في عملية إنتاجه وتأويله، خضع إلى بناء مغاير ومستحدث على مستوى أساليب صياغته، وذلك بإدماج جملة المكونات لتغدو من أهم الآليات والخصائص الذي ينبنى عليها ويتميّز بها السرد الروائي المعاصر.

وتعد الحوارية من الخصائص الجوهرية التي تطبع الرواية المعاصرة بطابعها الأصواتي الذي يعبر عن أشكال الوعي ووجهات النظر المختلفة المتواجدة في الشخصيات المشاركة داخل الرواية، وعليه تنبثق لنا مجموعة التساؤلات البحثية من خلال تجربتنا في تأويل دلالة رواية «تاء الخجل» في ضوء النظرية الحوارية للأدبية الجزائرية "فضيلة فاروق"، وقد تم بلورتها على النحو الآتي:

- ما العلاقة التي توطّدها المرأة المبدعة بالسرد الروائي؟
- ما الآليات التي قامت على أساسها الحوارية لإنتاج المعنى والدلالات في الخطاب الروائي؟
- ما الفكرة المحورية التي تتحدث عنها رواية تاء الخجل؟
- ما نسبة الحضور الأصواتي (البوليفوني) في رواية تاء الخجل، وما أبرز مشاهدته؟
- ما الأبعاد الحوارية التي اتخذتها بنية الخطاب الروائي؟
- كيف عبّرت فضيلة فاروق عن قضية المرأة في البلد العربي عموما؟ والجزائري على وجه الخصوص؟

وقد اعتمدنا في تقديم هذه الدراسة على خطة تتناول المحاور الرئيسية الآتية:

المحور الأول: علاقة المبدع بالإنتاج الروائي،

المحور الثاني: آليات تطبيق المقاربة الحوارية على الرواية،

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة التي تهدف إلى الكشف عن المقاصد والتضمينات المتوارية خلف بنية الخطاب الظاهرية

للرواية على منهج التفسير المحكوم بآليات الوصف والتحليل التي تضمن التفسير والتأويل الدقيق للخطاب.

2. علاقة المبدع بالإنتاج الروائي:

إن أول ما يستدعي التفكير، هو العلاقة المعقدة التي تربط المنتج بالعمل الذي يمارسه مع ذاته في لحظات الإنتاج بجميع مراحلها، بدءاً من اللحظات الأولى في التخطيط للكتابة انتهاءً باللحظات الحاسمة من المراجعة؛ فالإنتاج الكتابي يعد فعلاً عظيماً يستحق الممارسة لا يمكن إيقافه، يتم من خلاله الإفصاح عن قضايا مسكوت عنها، والتعبير عن قناعات شخصية وعرض للأفكار التي يسعى صاحبها بإخلاص إلى معالجة قضية حيّة، والتغيير من حقيقتها دون الإقرار المباشر، باعتبار الذات المنتجة تتوارى وراء أقنعة الشخصيات التي تصنعها داخل النصوص الأدبية الإبداعية،

ومن العلاقة المعقدة بين المنتج والعمل الإنتاجي تنشأ وتتولد الرابطة بين جانبيين هما:

المتلقي الذي يتعين عليه فهم المعنى وإدراك ما يُقال له ضمن العمل الإنتاجي الذي هو عبارة عن كلمات، وصيغ لغوية منسجمة ومتناسكة في قالب مخصص لموضوع ما، فالكلمة لها طاقة وقوة تأثير فاعلة في المتلقي؛ مستمعا كان أو قارئاً، جزاء ارتباطها بعدة أبعاد جمالية، حجاجية، نفسية، اجتماعية، وسياسية،

وضمن نسيج هذا العمل الذي تتفاوت فيه مستويات الاستخدام عند المنتج سواء كاتباً أم متكلماً، تختلف مظاهر تجسيد الخطاب وفقاً للمعنى والسياق الذي يرد فيه، يقول "فيودور دوستوفسكي" (Fyodor Dostoevsky) في هذا الشأن: «إن حياة الكلمة في انتقالها من فم لآخر، من قرينة كلام لقرينة كلام أخرى، من جماعة ذات صبغة اجتماعية معينة إلى جماعة أخرى، من جيل معين إلى جيل آخر، وفي مثل هذه الحالة؛ فإن الكلمة لا تنسى طريقها ولا تستطيع أن تتحرّر تماماً من سلطان تلك القرائن الكلامية الملموسة التي تدخل فيها هذه الكلمة»¹.

3. ما هي المقاربة الحوارية؟

- نتساءل مجدداً عن ماهية الرواية الحوارية؟

- كيف نمارس عملية تحليل وقراءة أي نوع من الأعمال الإنتاجية قراءة حوارية من وجهة نظر أدبية؟

يعود مصطلح الرواية الحوارية أو الرواية متعددة الأصوات أو البوليفونية إلى الفيلسوف والنقاد الأدبي "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtin) من خلال تحليله لنصوص الروائي "دوستوفيسكي"، ويقصد بهذا النوع من الروايات تلك التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاور، وتتعدد وجهات النظر والرؤى الإيديولوجية؛ التي تنحوا المنحى الديمقراطي، حيث تتحرّر من السلطة المطلقة للراوي وتهتم بحرية البطل النسبية وشخصيته الاستقلالية في التعبير عن المواقف بكل صراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مخالفة لرأي الكاتب.

وللتوضيح أكثر، فإن هذه الرواية تقدّم عصارتها الإبداعية وأطروحاتها المرجعية عبر أصوات متعدّدة مختلفة، الأمر الذي يجعل القارئ الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يوائمه ويوافقه، دون أن يكون مستلباً أو مخدوعاً من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية الروائية².

وتأسيساً لما سبق، تعد الرواية الحوارية جنس أدبي يأخذ شكلاً معاصراً، تتجاوزه كثير الأطروحات ووجهات النظر الجديدة التي تتحدث بصورة مفتوحة عن مجالات ومواضيع جوهرية مختلفة، لتكشف لنا عن التناقضات والصراعات داخل المجتمع حول قضية متعلقة بالإنسان، وتصوّره للحياة الواقعية وأحداثها، تتضمن في طياتها ظواهر كلامية فنية، تساهم في عملية إنتاج المعنى على مستوى بنية النص الإبداعي؛ المبني على كلمات وأصوات خطائية تقترن اقتراناً فريداً من نوعه مع أفكار المؤلف، وتتردّد مع الأصداء المميزة المهيمنة والغالبة للأبطال الآخرين.

وعليه، فالمقاربة الحوارية هي تلك الواجهة التي تقترن بجمع من العلماء الذين اتخذوا الحوارية الأدبية الباختينية أسلوباً في وصف وتفسير النصوص الروائية على وجه خاص، ومن أبرز هؤلاء "تريفيتان تودروف" (Tzvetan Todorov) الذي أسهم بمؤلف موسوم بعنوان «ميخائيل باختين والمبدأ الحوارية»، وما قامت به "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) من دراسات اجتهدت فيها على بحث الأبحاث النظرية لباختين من جديد، لتتوصل بعد ذلك إلى ابتكار ما يسمى: بالنص الحوارية في كتابها «السيميوطيقا»³، ومن العلماء العرب الذين اهتموا باكتشاف هذا اللون الأدبي الخاص بالرواية؛ فنستدعي أهم الدراسات التي تأثرت بهذه النظرة الحوارية للأدب على النحو الآتي: دراسة حميد لحميداني بعنوان «أسلوبية الرواية»⁴، ودراسة سيزا قاسم في «بناء الرواية»⁵، ومحمد برادة في «أسئلة الرواية وأسئلة النقد»⁶ وغيرها من الدراسات والقراءات.

وعليه تم اختيار آليات هذه المقاربة في دراسة رواية «تاء الخجل»⁷ مراعين الظواهر الكلامية والفنية والإيديولوجية المنسجمة أجزاؤها في التراكيب المتنوعة والمتواجدة في الدلالات الموسّعة، مركزين على المقومات والأسس المرجعية التي تقوم عليها الطريقة التحليلية، من أجل استجلاء واستنطاق تلك الجوانب النوعية المطروحة بطريقة صريحة مباشرة أو مضمرة تلميحية في العمل، نذكر هذه الظواهر على النحو الآتي: تعدّد الأفكار، التفاعل الحوارية، تعدد الأصوات والتّبرات، تعدد صور اللغة، العلاقات المتداخلة بين اللغات، تداخل الأجناس الأدبية، السخرية الرمزية، التهجين، فهذا الحضور المختلف للظواهر يكسر أسلوب اللغة الأحادي، ويجسد لنا خطاباً حوارياً خالصاً، تتجلى فيه الأساليب التعبيرية المشحونة بالدلالات، والتناقضات الجارية في المجتمع.

4. تطبيق آليات المقاربة الحوارية على الرواية:

إن التأليف الروائي إبداع من نوع خاص لا يمتلك زمامه إلا الكاتب الماهر المتمكّن من ملكته الإنتاجية للكلمات، وقدرته الخيالية التي يستطيع بها أن ينقل لنا مظهرات السرد المختلفة؛ (المظهر الواقعي، الغرائبي، السحري، الأسطوري) في سطور جلية وبين الأساليب المعبرة والإيقاعات المؤثرة إلى فكر ومشاعر المتلقين، وقد أحرزت "فضيلة فاروق" بجرأتها الكتابية نجاحاً موقفاً في أعمالها الروائية وفي مدونة "تاء الخجل" على وجه خاص، بفعل استثمارها للكلمات باحترافية كبيرة، أظهرت عن جدارتها في نقل الواقع وحقيقة الوجود إلى خطابات ونصوص تفصح عن الأفكار، والمعتقدات المتعلقة بصورة المرأة العربية والمتأصلة في فكر المجتمعات وذلك منذ فترة ليست بالبعيدة، ولا تزال شظاياها متبقية حتى اليوم.

وقد حاولت الروائيّة معالجة المسألة من جذورها بفعل مشاركتها حياة النساء والكشف عن وضعيّتهن المتأزّمة في حوار مع الجمهور القارئ وإقامة حلقة تواصل معه للتنبيه عن مدى سطحيّة تلك الأفكار والمعتقدات غير المقنعة في المجتمع العربي، والتخلص من الصورة السليبيّة النمطيّة التي التصقت بها مراعيّة في ذلك الأحوال المقاميّة والشرائح الاجتماعيّة المختلفة.

1.4. تفسير عنوان الرواية «تاء الخجل»:

قبل الولوج إلى استخراج مظهرات الحوارية وظواهرها في رواية «تاء الخجل»، لا بد من البدء بتفسير ما يحمله العنوان من رموز وأبعاد، لإدراك وفهم دلالاته الإيحائيّة التي انطوى عليها، باعتباره جزءاً ملازماً ومرتبطة بالنص: تحقّق الكاتبة المقصديّة التي ترمي الوصول إليها من خلال بوابة العنوان وهي أولى عتبات النص التي تجيء بها جميع الأعمال الإنتاجية، وقد كانت الرواية الموسومة بـ«تاء الخجل» الالفت للنظر تحيل إلى معان خاصة يحددها السياق: فالتاء كما هو شائع في المدونات العربيّة (تاء التانيث) قديمها وحديثها تدل على العلامة اللغوية المرتبطة بالأنثى المتواجدة في الأسماء والأفعال، ومعنى الخجل، فيشير إلى الضعف، والانكسار، والخوف من الأنا أو الذات الأخرى؛ إذ يصنّف ضمن الصفات المذمومة⁸ الطاغية على خطوات الكثير من الأشخاص، تُعيّق تواصلهم مع الآخر، وتمنعهم من تحقيق النجاحات في حياتهم الشخصية والعملية.

وفي سياق الرواية التي أصدرتها الكاتبة من عمق الحياة الفعلية التي تعيشها النساء، لتكون التاء منظراً يطارد المرأة في أقوالها، وفي كل ما تقوم به من تحركات وسلوكيات، يسبب لها الشعور بالمراقبة والملاحقة على الدوام، ممّا يجعلها في حذرٍ وخوفٍ، وقنوطٍ دائمٍ من الإهانات والانتقادات الجارحة، التي قد تعترضها في مسيرة حياتها لأن خطأها الوحيد؛ أنها ولدت أنثى، تلك الأنثى التي عُرفت منذ الأصول بالحياء وأُجبرت على زرع جرائم الضعف والخجل في ذاتها. وأما عن لفظ الخجل فإنّه جاء ليدل على مقاصد تغطّي كامل العمل الروائي المتمثلة؛ في إجهاد لنفسية المرأة وإخفاء وجودها كشخصية فاعلة في الحياة والمجتمع؛ والخجل هنا هو القناع التي أرغمت على ارتدائه في مجتمع يحظر الأنوثة، ولا يُقرّ الاعتبار بقدراتها، يقمع مهاراتها التي تثبت وجودها الإنساني ويمنع من تنميتها وتطويرها، وكأنّها قبله محبوسة تسارع الوقت لتفجير طاقاتها ورغباتها، أو مثل ظاهرة خطيرة تُشكّل مصدراً للقلق والرعب على من حولها.

2.4. تعدّد الشخصيات والأصوات الروائيّة في «تاء الخجل»:

إن الشخصيات الحكائيّة لها الدور الهام في جميع الأعمال الفنيّة الروائيّة، ونلاحظ في «تاء الخجل» أن الكاتبة قد نوّعت في توظيفها؛ فهناك الرئيسيّة والثانويّة، بمقتضى الأفكار الإيديولوجيّة المتضادّة والمختلفة، ومن خلال ما يلي قمنا بإبراز الأصوات في الرواية التي عبّرت عن وقائع وأحداث مثيرة في سياقات معيّنة:

➤ أصوات البطلة "خالدة":

تأخذ هذه الشخصية دور البطلة في الرواية، حيث كُفّلت بتغطية الأحداث المروية على لسان الكاتبة، تمتلك هذه الأنثى مشاعر حسّاسة وروح مُشعّة بالأمل، ميّزتها عن الإناث الأخريات؛ كان لها موقف سلمي على الوضع المتأزم والظروف التي تعيشها المرأة في أدق تفاصيل حياتها، عُرفت "خالدة مقران" منذ صغرها بتمرّدها على الأفكار النمطيّة والعادات التقليديّة البائسة، حقّقت وجودها ككيان ثائر على المجتمع بخطاباتها الصحفية الصارخة في وجه الشنايع التي

يُمَارِسُهَا الرَّجُلُ ضِدَّ الْمَرْأَةِ، بِفَضْلِ الْخَالِقِ الَّذِي أَلْهَمَهَا شَغَفَ الْإِنْتِاجِ وَالْإِبْدَاعِ، وَ بِشَخْصِيَّتِهَا الطَّمُوحَةِ الَّتِي دَفَعَتْهَا إِلَى الْخَوْضِ فِي غَمَارِ الْكِتَابَةِ الصَّحْفِيَّةِ، وَتَأْلِيفِ الْقَصَصِ الْمُتَعَلِّقَةِ بِالنِّسَاءِ فِي الْمَجْتَمَعِ الْعَرَبِيِّ، مُطَالِبَةً فِي خُطَابَاتٍ مُفْتُوحَةٍ إِلَى تَفْعِيلِ حَقُوقِ الْمَرْأَةِ وَإِعَادَةِ النَّظَرِ لَوَاقِعِ الْقَضَايَا الْحَسَّاسَةِ الَّتِي تَمَسُّ النِّسَوَةَ، وَالتَّصَدِّي لِمُخْتَلَفِ أَشْكَالِ التَّعْنِيفِ الْمُمَارَسِ فِي حَقِّهِنَّ.

كَانَ هَدَفُ الرِّوَايَةِ مِنْ شَخْصِيَّةِ هَذِهِ الْمَرْأَةِ الْجَزَائِرِيَّةِ الْمُضْطَّهِدَةِ؛ إِبْرَازَ الْكَثِيرِ مِنَ الْأَفْكَارِ الصَّادِقَةِ وَالْأَصْوَاتِ الصَّادِرَةِ فِي زَمَنِ مَرِيرٍ يَشْبِهُ سَوَادَ اللَّيَالِي الظُّلُمَاءِ الَّتِي غَابَ عَنْهَا الْقَمَرُ، وَقَدْ تَجَلَّتْ هَذِهِ الْأَصْوَاتُ وَالْأَفْكَارُ فِي:

- صوت المواجهة بين أنا والآخر:

تَتَجَرَّأُ الْمُبْدَعَةُ إِلَى الْمُوجَّهَةِ مَعَ الْجِنْسِ الْآخَرِ فِي أَغْلَبِ فُصُولِهَا الرِّوَايَةِ الَّتِي جَاءَتْ فِي الْعُنَاوِينَ الْآتِيَةِ: "أَنَا وَأَنْتَ، أَنَا وَرِجَالُ الْعَائِلَةِ، تَاءُ مُرَبُّوطة لَا غَيْرَ، يَمِينَةُ":

أَقْدَمْتُ الرِّوَايَةِ لِلتَّبْعِيَةِ عَنْ أَجْلِ مَشَاعِرِ الْحُبِّ الَّتِي عَاشَتْهَا مَعَ رَفِيقِ قَلْبِهَا "نَصْرُ الدِّينِ"، وَلأَوَّلَ مَرَّةٍ صَنَعْتُ نَسِيجَ قِصَّتِهَا وَأَنْهَيْتُهَا بِمُقَاوِمَةٍ وَرَفُضٍ مُوجَّعٍ مِنْهَا، لَكِنَّا كَثِيرًا مَا نَسْتَحْدِثُ تِلْكَ اللَّحْظَاتِ فِي مَقَامَاتِ الْمُوجَّهَةِ الْحَوَارِيَّةِ الَّتِي أَقَامَتْهَا الْبَطْلَةُ مَعَ الْحَبِيبِ فِي قَوْلِهَا:

«لَعَلَّكَ تَسْأَلُ مَا الَّذِي أَعَادَنِي إِلَيْكَ الْيَوْمَ؟..وَسَاجِيْلُكُ: إِنَّهُ رُبَّمَا الْإِيْمَانُ، إِذْ أَخْجَلُ مِنْ أَنْ أَفْتَحَ حَدِيثًا عَنِ الْحُبِّ، وَالْوَطَنِ يَشِيْعُ أَبْنَاءَهُ كُلَّ يَوْمٍ..الْحُبُّ مُؤَلِّمٌ جَدًّا حِينَ تَعْبُرُهُ الْجَنَائِزُ، وَتُلَوِّثُهُ الْاِغْتِصَابَاتُ وَيَمْلَأُهُ دُخَانُ الْإِنَاثِ الْخَتْرَقَاتِ»⁹.

وَفِي إِحْدَى الْمَقَامَاتِ تَقُولُ: «كَانَ يَجِبُ أَنْ نَتَوَاجَهَ حِينَ قَرَّرْتُ أَنْ أَهْجُرَكَ فَجَاءَ، كَانَ يَجِبُ أَنْ تَسْأَلَنِي، أَنْ تَلَاوَحِقَنِي، أَنْ تَطْلُبَ مِنِّي تَوْضِيْحًا، أَنْ تَعْتَذِرَ عَنْ ذَنْبٍ لَمْ تَشْعُرْ أَنَّكَ ارْتَكَبْتَهُ، لَكِنَّا رَجُلٌ مِنْ بَرَجِ الثَّوْرِ مُعْطَاءٌ فِي الْحُبِّ، شَحِيْحٌ فِي الْاِعْتِذَارِ..يَزْعَجُنِي أَنَّكَ تَتَوَاجَدُ فِي الْمَوْقِعِ الْخَطَأِ فِي الْاِتِّجَاهِ الْمَعَاكِسِ لِأَحْلَامِي وَطُمُوحَاتِي»¹⁰.

كَمَا صَوَّرَتِ الرِّوَايَةُ الْكَثِيرَ مِنْ أَصْدَاءِ الصَّرَاحِ وَالْمُوجَّهَةِ الَّتِي أَبَانَتْ عَنْهَا فِي اسْتِرَاطِيَجِيَّاتِ الْعَنْفِ وَالتَّعَصُّبِ الْمُمَارَسِ ضِدَّ الْمَرْأَةِ بِأَشْكَالِهِ الرِّمَازِيِّ (الْمَعْنَوِيِّ)، النَّفْسِيِّ، الْأَسْرِيِّ، الْمُتَطَرِّفِ (الْإِرْهَابِيِّ)، وَأَوَّلَ مَظْهَرٍ تَطَالَعْنَا فِيهِ الْبَطْلَةُ هُوَ:

الْعَنْفُ الْأَسْرِيُّ وَالتَّهْمِيشُ الَّذِي تَعَانِيهِ الْمَرْأَةُ مِنْ قَبْلِ الْأَفْرَادِ الْمُنْتَمِيَةِ إِلَيْهِمْ فِي قَوْلِهَا: «مَا يَجْعَلُنِي فَعَالًا أَفْقَدُ أَعْصَابِي هُوَ فِتْرَةُ الْغَدَاءِ يَوْمَ الْجُمُعَةِ، إِذْ عَلَيْنَا نَحْنُ النِّسَاءُ أَنْ نَنْتَظِرَ عَوْدَةَ الرِّجَالِ مِنَ الْمَسْجِدِ، وَبَعْدَ أَنْ يَنْتَهَوْا مِنْ تَنَاوُلِ الْغَدَاءِ يَأْتِي دَوْرُنَا نَحْنُ النِّسَاءُ..كُنْتُ أَكْرَهُ ذَلِكَ التَّقْلِيدَ الَّذِي يَجْعَلُ مِنَّا قُطْبَعًا مِنَ الدَّرَجَةِ الثَّانِيَةِ..كَانَ يَزْعَجُنِي أَنْ أَرَى سَيِّدِي إِبْرَاهِيمَ فِي مَوْقِعِ السُّلْطَانِ وَأَعْمَامِي وَأَبْنَاءَهُمْ حَاشِيَتِهِ الْمَفْضَلَةِ، يَجْلِسُونَ حَوْلَ الْمَائِدَةِ الْكَبِيرَةِ وَيَنْتَظِرُونَ خِدْمَتَنَا لَهُمْ»¹¹.

تَقِفُ الرِّوَايَةُ حَائِزَةً أَمَامَ هَذِهِ التَّصَرُّفَاتِ وَأَسَالِيبِ التَّبْجِيلِ مَعَ الرَّجُلِ الْمُسْتَطَلِطِ الَّتِي تَعْبُرُ عَنِ الْفِكْرِ الْمُتَخَلِّفِ، وَالتَّقَالِيدِ الْهَاضِمَةِ لِأَبْسَطِ حَقُوقِ الْمَرْأَةِ، الْأَمْرَ الَّذِي شَعَّلَ فِيهَا مَشَاعِرَ الْغَضَبِ وَجَعَلَهَا تَنْهَارَ، تَنْتَفِضُ وَتَنْهَضُ ضِدَّ الذُّكُورِ الْمُتَعَجِّزَةِ بِقِنَاعَةٍ مِنْ نَفْسِهَا، وَاخْتِلَافِهَا كَأَنْثَى نَشَأَتْ فِي مَجْتَمَعٍ غَيْرِ مُتَوَازِنٍ وَعَائِلَةٍ تَسْتَضَعِفُ الضَّعِيفَ وَتَرْضُخُ لِلْقَوِيِّ، مِثْلَ عَائِلَةِ بَنِي مَقْرَانَ، وَمِنْ الْمَوْشُرَاتِ الَّتِي تَوَكَّدَ عَلَى تَمَرِّدِهَا؛ قَوْلُهَا التَّابِعِ لِلخُطَابِ الْمَذْكُورِ أَعْلَاهُ: «..وَلِهَذَا كُلَّ يَوْمٍ جُمُعَةٍ

أصاب بالصداع، أمارض، وأختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلاّم السطح لأختفي عن الأنظار. كانت تلك أولى بوادر تمردّي، ومقاومة العائلة»¹².

وفي حوار مع والدتها التي بدأت ملامح الخوف تجتاح وجهها إثر الصراع الذي اشتد بسبب خالدة مع أبيها وأخيه (عمّ خالدة)، «حيث قالت عيونها أكثر مما قالته الشهقة، وبحث أصابعها على موضع القلب لتهدئته. قالت لي:

- يا ابنتي سيكسر رجال العائلة.

- سأرى من سينكسر أنا أم هم»¹³

- صوت المرأة الرائدة:

أصبحت خالدة الشابة، مشروع المرأة الصحافيّة التي ارتكزت وظيفتها على الرفع من صوت النهضة النسويّة أمام المجتمع الذكوري، مطالبة من خلال هذا المشروع؛ ردّ حقوق المرأة العربيّة الجديدة لتكون فردا فاعلا ومشاركا في مستقبل الأمة والوطن الطيب، وقد بادرت بطلّتنا في الكشف عن أعماق المرأة الجزائرية، والوضع الذي تعاني منه بنات العائلات المغتصبات، لكن في الخطوة القادمة سوف تتردّد وتختلط عليها الأمور لأن الضحيّة التي سيتم التحدث بشأنها، هي فتاة تنتمي إلى بلدة (آريس)؛ مسقط رأس البطلة خالدة، تجمع بينهما علاقة أهل وقربة، وباعتبار ذلك فإن خبر انكشافها على المألأ هو أمر يثير رجال العائلة ويدفعهم للمرة الثانية إلى أن يفجّروا الحرب على خالدة بأسلوب أقوى.

ولذا نجد الراويّة البطلة تحاور ذاتها عبر توظيفها للحوار الداخلي في لحظة مجرّدة تكشف عن موقفها الحساس، راسمة لنا بدقّة تضالّ فضولها كصحفيّة متحمّسة، قائلة: «طوال الطريق وأنا أفكر، كيف سأكتب في الموضوع، بأية صيغة، بأيّ قلب، بأية لغة، بأيّ قلم؟ أقلام القرابة لا تحبّ التعدي. أقلام القرابة..! أقلام الدم لا تعرف أن تخون! كيف لي أن أخون تلك الأنفاس السعيدة بحضور؟ كيف لي أن أخون تلك العيون المعبّأة بالثقة؟ كيف هي الكتابة عن أنثى سرّقت عُذريّتها عنوة؟»¹⁴.

➤ الشخصيات الثانوية المساعدة:

صوت الأب: "عبد الحفيظ" هو من بين كثير من الرجال الذين لا يقرّون الاحترام لمشاعر المرأة ويمارسون قسوتهم عليها باستئصال حقوقها كأم أو زوجة، زيادة على ذلك أنّهم يُدِينُونَهَا لأنها لا تُنَجِب خِلَقَةَ الذكور، ليحاكمونها بالقهر والخضوع لأمر التعدّد الجنسي، كما فعل والد خالدة عندما تزوّج بامرأة ثانية التي كان بإمكانها أن تفعل ما لم تقدر عليه والدة خالدة (زهية)؛ "ونقصد إنجاب الأولاد" مدعيا المحافظة على استمراريّة سلالة العائلة، لكنّه في جانب آخر، تظهر شخصيته التي غلبت عليها فطرة الأبوة اتجاه ابنته، التي يكرّ لها مشاعر حبّ صامت يعبر عنه بطريقته الخاصة، وما يثبت ذلك أنه يقف في وجه كل من يعترض خالدة من رجال الأسرة والرجال الآخرين، ويؤمن بقوة العلم والتعلم وأهميتهما في حياة ابنته المجتهدة التي ستلقى مستقبلا زاهرا ينتظرها في مسيرة حياتها، ونتجلى ذلك بوضوح في حوار البطلة مع نفسها قائلة: «كانت في يديّ قوة واحدة لا يمكن أن تُفْهَر؛ حُبّ والدي للعلم»¹⁵.

- الصوت السياسي لـ"محمود": هو من أحد شبان العائلة الذين تشربوا ثقافة التطرف الطاغية في تفكير أبناء المجتمع الجزائري خلال فترة معيّنة من الزمن (تسعينيات القرن العشرين)، كان صوته من بين الأصوات التي أثّرت صداها في الرواية، حيث «اتضح أنه كان ينشط مع جماعة إسلامية متطرفة..»¹⁶.

- الصوت الديني لـ"سيدي إبراهيم": أهم الشخصيات الفاعلة في الرواية التي تبقى صورتها نقيّة في نظر البطلة، لأنه ذلك الرجل المحبوب الذي عرفت فيه الطيبة والتميّز بالهبة والسلطة والقوة، جعلته مرشدا يعود إليه كل رجال البلدة، من أجل مشورته والأخذ برأيه فيما يتعلق بأمور الدين والدنيا.

- الصوت الاجتماعي لـ"لآلة عيشة": تختلف هذه الشخصية في نظر الكاتبة عن النساء الأخريات، فهي تعكس صورة المرأة القويّة المستقلة التي مرّت بالكثير من التجارب، والاختبارات الحياتية التي علّمتها أن تعتمد على نفسها، لتجاوز المصاعب، وتقديم رأيها في الكثير من المواضيع، ومنها أمور العائلة المطروحة للنقاش بإشراف أولئك الرجال.

- صوت المثقف "نصر الدين": هو الرجل الوحيد الحقيقي والخالص، في نظر الرواية بالرغم من غيابه كشخصية روائية متحاورة، لكنه حاضر حقيقة ومتواجد في الفكر والخطاب، باعتباره العنصر المتلقي الذي تنتظر الكاتبة قراءته لنصوصها الإبداعية والحبيب الذي تُحادثه البطلة عن تفاصيل أيامها التي تمضي، وعن معاناتها التي كانت تمرّ بها مع رجال العائلة الذين استولوا على فكرها، وانتصروا بقرار تزويجها من شاب يقرب إلى نصر الدين، فأصبحت تكن لهم مشاعر الحقد والكراهية، لتتزايد الضغوط عليها في بيئة ذكورية سلطوية لا تمنح للمرأة أدنى حرية للحديث عن رأيها وإبداء مشاعرها، وبين خليل ملتزم الأخلاق، فاقد لشجاعته، ولصفات التسلط والهيمنة التي كانت تراها مغروسة في رجال عائلتها، الأمر الذي جعلها لا تحتل علاقتهما الخفية، وحقّ لها أن تضع له الحدود وتنفصل عنه.

- الصوت الفني لـ"كنزة": تلعب في الرواية دور تلك المرأة المحبة للفن والإبداع، شاركت بموهبتها ضمن الأعمال المسرحية العلنية، لكنها اعتزلت عن مواصلة هذا الفن، بسبب الاتهامات والمغالطات المتعمدة التي صوّبت ضدها على أنها امرأة متحرّرة وباغية، في قولها: «خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح، فهل أعطيني شيئا؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال والجمهور نفسه يصفني بـ...، فهل تظنين أنني سأواصل هذا النوع من الحياة؟»¹⁷، لتثبت عكس ذلك وترجع لأصل نشأتها (آريس) كامرأة منكسرة محاطة بالأحزان والخيبات، وجدت الزواج سبيلا لاسترداد شرفها الضائع بين الأقاويل، وبهذا المقام فإنها ترسم صورة أخرى من صور معاناة المرأة في سجنها الأبدي بين مجتمع ذكوري، لم تستطع الخروج منه في جميع أحوالها «..وفيما كنت أظنّ أنّها وجدت سعادتها في الزواج، وصلتني رسالة منها بعد عدّة أشهر تصف لي حياة سجنها الذي اختارته، كدّت أحنّتها عنك.. لكنّي عدّلت عن الفكرة، فأرسلتُ لها بطاقة تحمّل صورة لجسر.. مع كلمة واحدة: تماسكي..!»¹⁸.

- الصوت العاجز لـ«يمينة»: وهي فتاة متضرّرة عاشرت مجتمعا رافضا للمرأة المعنّفة، بالرغم من أنّ التعنيف فعل صادر من أفرادها، تتحدّث يمينة عن إحدى الفتيات اللاتي اخططن وتعرّضن إلى الاغتصاب، وطُمست كرامتهنّ وقُتلَت فيهنّ روح الحياة من قبل الجرمين المتطرفين، وفي يمينة الشخصية الروائية برز صوت الكاتبة وتعالى صراخها، صوّر لنا مظاهر الاستبداد والظلم والتعذيب الذي مرّت به يمينة مثل آلاف البنات والنساء أثناء العشرية السوداء، في مشهد

سينمائي، يسرد لنا الأحداث التي وقعت لإذلال المرأة، وجعلها تشعر بالضعف والعار الذي يمس بشرفها وكرامتها، في قولها «كُشِفَ الجسد عن كل ما عاناه: آثار تعذيب، خدوش، وبقايا جراح..»¹⁹.

كما حاولت الكاتبة أن تكشف لنا عن مظاهر انتهاك جسد المرأة بالبوح عن العنف الجسدي الذي تعرضت له الفتيات الصغار والنساء في وجود تلك الجماعات، موظفة تقنية الوصف لتحوّل لنا صور التعذيب والقهر إلى مشاهد معبرة عن فظاعة هذه الممارسات، وذلك كما جاء في صيغة الخطاب الصريح لـ"راوية" وهي إحدى الفتيات المعتقات، التي تحاورت معها البطلة، إذ تقول: «...نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا العيب، نستنجد، نتوسّلهم، نُقَبِّلُ أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون»²⁰.

إن وجود تنوع أصواتي في الرواية يكشف لنا عن وجود وجهات نظر ورؤى وأنماط مختلفة من الصراعات والعلاقات الحوارية بين الشخصيات بعضها ببعض، تفسح الروائية المجال لحرية التعبير عن الأفكار المرتبطة بالواقع والمجتمع، وعليه تُواجهنا في هذا العمل أصوات عدّة تُحكى على لسان الراوية، فهناك من الأصوات التي أُدمجت في خطابات غير مباشرة، وأخرى صيغت في مشاهد حوارية ذات طبيعة مباشرة؛ بين البطلة وشخصيات الرواية، وقد اختارت الروائية أساليب لغوية متنوعة في الحوار لاعتبارات محدّدة، منها ما يسعف المقام ومنها ما يخدم التصوير، حيث نجد ضمن استخداماتها الأساليب الآتية:

3.4. الأساليب اللغوية:

➤ الأسلوب الحواريّ غير المباشر:

- «لألة عيشة كانت امرأة قويّة.. قد أخبرني ذات يوم أنها كانت أول امرأة تنخرط في الحزب أيام الثورة، وأنها دفعت أربعة دورو كقيمة للاشتراك وقتها»²¹,

- «كان جميلا ذلك اليوم، كان أجمل الأيام على الإطلاق، حين ودّعني أحمد ووعدني أنه سيحدثك، وبعث بعلاقتنا المنكسرة من جديد...»²²,

- «المشكلة أن الجميع قرّر أن نتزوج قبل أن أسافر...»²³.

- «بقيت مذهولة عاجزة عن التصرف، دخلت ممرضتان طلبتا مني الخروج، لم أخرج بقيت واقفة...»²⁴,

تنطوي هذه الأقوال الروائية على جملة الخصائص والمميزات الفنية المختلفة، ومن أبرزها ما خفّلت به رواية «تاء الخجل»؛ من أساليب خطائية سردت لنا الأحداث والذكريات بضمير الغائب أو بضمير الشخص الثالث، كما هو موضح في الأمثلة السابقة.

➤ الأسلوب الحواريّ المباشر:

لقد تفنّنت المبدعة في استدعاء خطابات أخرى على سائر الخطابات الأصلية، موظفة الحوار المباشر بكثرة بأسلوب متفرد في صياغتها، ومن ذلك قولها:

- «دخل العمّ بوبكر على والدي غاضبا.. وقال له: كل بنات الجامعة يعدّن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟»

- «نفسها الفتاة التي طلبت الإجهاض البارحة، أشعر بشيء من الذنب نحوها، قال الطبيب»²⁵.

بالإضافة إلى ما سبق ذكره من الأساليب الحوارية، فإن الروائية تختار (الديالوج) لتجري على لسان شخصياتها الحكائيّة ما يمكن أن ينطق به لسان حالها؛ إذ أنها تمنحهم فرصة الحديث، تمثل بما تقوله الشخصية الرئيسيّة بينها وبين الشخصيات الثانويّة في الحوارات الآتية:

رئيس التحرير:

- «..أريد أن تكتبي تجربة هؤلاء الفتيات..؟»

خالدة:

- لقد كتبتُ في الموضوع سابقا..

- كتبتُ!.. قدّمتِ إحصائيات.

- نعم.. قلت إن خمسة آلاف امرأة اغتُصِبْنَ، وقلت إن ألف وسبعمائة امرأة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب، قلت إن الوزارة لا تهتم، قلت إن القانون لا يبالي، قلت إن الأهل لا يباليون، طردوا بناتهم، أُصِبْنَ بالجنون، ارتُمِينَ في حُصْن الدّعارة، انتحرن... هل تحرّك أحد غير خالدة مسعودي ومثيلايتها؟

رد الرئيس صارخا:

- نحن لسنا القانون؟ نحن صحافة

- قاطعته خالدة بنفس النبوة: نحن سخافة»²⁶.

- «..أخذ نفسا عميقا.. ثم قال: الخطف والاعتصاب أصبحا إستراتيجية حربيّة منذ (1995م) وأداة للصراع المسلّح بين الجماعات الإسلاميّة المسلّحة والمجتمع الأعزل، كيف سيفهم العالم ما يحدث عندنا إذا لم نكتب نحن عنه؟»²⁷.

تقع أطراف الحكاية في تصادم بين الرؤى المتضادة ويزداد النقاش أكثر عمقا وارتباكًا، لينحو الخطاب إلى المجادلة التي تكمن في مقابلة حجة بأخرى حتى يقتنع أحد طرفي الحوار.

➤ الحوار الداخلي:

تحافظ الكاتبة على بقاء واستمراريّة صوتها داخل الكثير من مواضع الرواية معتمدة على توظيف المونولوج أو الحوار الداخلي بين النفس وذاتها في قولها:

- «كانت لعبتي المفضلة أن أصنع أشياء جميلة بالورق، ما زال الورق ضروريًا في حياتي، مازلت أصنع به أشياء جميلة، ولهذا لن أكتب عن يمينه، ولن أسمح للمصوّر أن يأخذ صورة لحزنها..أأفصح يمينه؟ أفصح نفسي؟...».

- وفي موضع آخر تقول: «نحن لا نكون مساكين إلا إذا كنا بلا أخلاق»²⁸.

4.4. التعدد اللّغوي:

أو ما يسمى بالحواريّة اللّغويّة التي تعتبر من أبرز الأساليب الفنيّة التي يقوم عليها السرد الروائي المعاصر، وسيتم استخلاص أهم هذه الظواهر على النحو الآتي:

➤ الأسلية:

إن الأسلبة هي إحدى طرائق إبداع صورة اللّغة في الرواية، وتعني تقديم لغة معيّنة واحدة وملفوظة، لكنّها مقدمة في ضوء اللّغة الأخرى، أي ثمة واحدة تكمن وراءها لغة أخرى ضمنيّة²⁹ وتعبير أكثر وضوحا الأسلبة هي حضور صوتين: صوت ظاهر وصوت مضمّر يوظفه الروائي كظاهرة فنية يستعين فيها بمصادر معينة أهمها: القرآن، الحديث، الشعر، الأمثلة الشعبية، المقامات، وقد تجلّت هذه الظاهرة في تاء الخجل من خلال:

المثل الشعبي:

استعارت الروائيّة المثل الشعبي الذي قيل باللهجة الجزائرية ونسبته إلى المسؤول عن إحدى دور النشر في حوار مع البطلة قائلا: «البابور اللي يَكْثُرُو رَبَّانُو يَغْرُق»³⁰؛ يرمز إلى الخطر الذي وقعت فيه الجزائر بسبب تعدّد المصالح والجشع الذي ساد المنظمات المتطرّفة المحاربة من أجل امتلاك القيادة والرئاسة، التي خططت وهدفت إلى توسيع نطاق تفكيرها على الأراضي الجزائرية في سنوات التسعينيات من القرن العشرين.

- «أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب والوطن يشيع أبنائه كل يوم»³¹: هربت البطلة من مشاعر الحب التي كانت تشاركها مع صديقها، وفي رأيها أنه من غير اللائق الإفصاح عن حبّها ومواجهة العائلة بذلك في ظل الظروف القاهرة التي كان الجميع يناجد الأحباب المختطفين والوطن ينزف دما إثر استشهاد وافتقاد أبنائه.

➤ التهجين:

هو من الأساليب الفنيّة التي تعطي روحا حواريّة للغة الخطاب الروائي؛ فهو حسب ما يقوله باختين «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصدياً»³²، وقد تعدّد حضور هذا الأسلوب في متن الرواية ولا تكاد تخلو من أشكاله بفضل الحسّ الجمالي الفني الذي تميّزت به الكاتبة وعليه نسوق أمثلة لتأكيد ما قلناه في المقاطع الروائيّة الآتية:

- التهجين باللّغة العاميّة: تُمزج اللّغة العربيّة الفصحى مع اللّغة العاميّة عندما تُخاطب البطلة الشخصيات الحكائيّة الأخرى كما جاء في حديثها مع الشاب الذي أحبّته "نصر الدين": «إنه بيت من طابقين، وستّ عشرة غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال تسمى الحوش 16»³³ وفي موضع آخر تقول له «يحط الحنين دفعة واحدة على غرفتي فأجد نفسي مسيّجة بالماضي كله»³⁴

ركزت الكاتبة على استعمال كلمة (حَوْش) وقد كرّرتها مرات عدّة، فمن خلالها تفصح عن تلك الأسوار والحواجر الكثيرة التي كانت سببا في انفصالها عن هذا الشاب، ليصبح الماضي جرحها وجرح جميع النساء المعتقلات بالقيود والخجل والتّرهيب الباطل الذي أرغمت عليه إثر التهديد بواسطة الأفكار الدخيلة والأعمال الشنيعة.

- «قاطعته قائلة: طيب إرهابي؟ كيف ذلك؟

- أجابت: بعضهم قارين»³⁵؛ أي أنهم متعلمون

- التهجين باللهجة المصرية: الذي يتجلى في المقطع الآتي: «يا لهوي بالي، ودي تيجي، ويظهر أيضا في قولها: دي حلوة بشكل»³⁶

- التهجين باللهجة الأمازيغية: بوحا، آريس، طابندوت³⁷.

- التهجين باللغة الأجنبية (الفرنسية): اختارت المعنى وصاغت العبارة باللغة الفرنسية، «فتحت بطاقة ورود الفؤاحة وقرأت:

(Poésie , tu n'es que poésie dans ma vie)»³⁸ والتي معناها شعر لست سوى شعر في حياتي، أما شوارع الحب فحيثما تتقاطع هناك شارّات ال (sens interdit)³⁹ ومعناه الاتجاه الممنوع. الكلمات الدخيلة:

جاء المعرب من الكلام في أمثلة، منها:

- «..أحدثك عن قسنطينة.. إنّها مدينة.. تشبه الكمنجة التي لا تتوقف عن الأنين..»⁴⁰
- «عينة.. كانت هنا.. مع أحزان فلسطين المنبعثة عبر الراديو مصحوبة بعزف الناي.. وأنا أراقب صدرها البريء يقود جوقته الخاصة في معزوفة هادئة»⁴¹

الکمنجة والنای هما کلمتان معرّبتان عن أصلهما الفارسي، تعبران عن إحدى الآلات المستخدمة في الموسيقى؛ فالکمنجة هي الآلة الوترية، والنای هو عبارة عن قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين، والجوقة هي مصطلح دخيل "يعود أصله إلى الكلمة اليونانية (choros) التي لها عدة دلالات وهي: الرقصة المستديرة، مكان للرقص، فرقة من الراقصين"⁴²، أما عن كلمة راديو، فهي في الأصل كلمة فرنسية وتعني باللغة العربية: المذيع الذي يستقبل الترددات الصوتية ويصدر الأخبار.

➤ المحاكاة الساخرة:

تُدرج الروائية مقاصد نقدية طارئة في البنيات النصية للرواية، تمارس من خلالها الوعي الاجتماعي والثقافي، عبر كلمات وأساليب تحمل دلالات مُزدوجة تعبّر بها عن الشك، والاستهجان، والتهكم، والاستهزاء، والسخرية، تأتي السخرية بأشكال عديدة منها التهكم، جاء بصيغة الحوار التي كسرت فيها مسار الحديث من الجد إلى الهزل في قولها:

- «عشت الحيرة لأول مرة، أبصف النساء أنا أم بصف الرجال؟»⁴³،

كما تعبر الروائية وبصوت عال عن استيائها لوضع المرأة في مجتمع يغيب فيه القانون وتُنهل في الأعراض في حضرة الرجال قائلة: «بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا، صارت الأنوثة مدججة بالفجائع»⁴⁴.

وتقول أيضا «ما أبشع أن تكون الوحيدة منا عروسا!»⁴⁵، مرّت أمام أعين خالدة الصغيرة تلك التقاليد الاحتفالية المعبرة عن قسوة الأحداث التي تجرى أثناء الزواج، وبكل أمانة تسردها لنا الأدبية بصوت صارخ عن نفسية العروس والبنات من حولها في لحظات الزفاف، فمن المتوقع أن تعبر البطلة المتميزة بتفكيرها ومشاعرها عن الأحداث بهذا الشكل لأنها أحست بالاشتمزاز في بيئة ضارة وملطخة بدماء الشرف، وهو ما جعلها تتجرد من كونها جزء ينتمي إلى أفراد تلك العائلة.

➤ السخرية:

في حوار خالدة الشابة الصحفية مع رئيس التحرير الذي يصرخ في وجهها قائلاً:

- «كيف سيفهم العالم ما يحدث عندنا إذا لم نكتب نحن عنه؟» «ضحكت، ضحكت من كل قلبي، وقلت: تبدو مضحكا.. العالم سيقراً جريدتنا التي لا توزع عشرة آلاف نسخة في الوطن ولا تصل حتى جيراننا في المغرب وتونس، ولا تدخل الإنترنت؟ يا رجل متخلّيك معاي.. وخرجت!»⁴⁶.

- وقالت المديعة على لسان فضيلة: «يومكم كذب اليوم، حضّروا أكاذيبكم الجميلة، واتصلوا بنا، سنختار أجمل وألطف كذبة ولكم منا هدايا جميلة»⁴⁷.

إن التاريخ الذي شهده الشعب الجزائري في فترة التسعينات كان من أوجع وأقسى الأحداث التي ذاقها أولئك الناس جميعهم بعد مقتل الكثير من منقذي الجزائر، وأولهم الفقيد السيّد «محمد بوضياف» رحمه الله، حيث كانت مثل حكاية تروي خيبات الأمل وتعبر عن كابوس سيء عاشته الجزائر في الحقيقة، إثر الخداع والكذب والضربات الغادرة من قبل عدد هائل من الأهالي التي كانت من ضمن مخططاتها السياسيّة هدم الجزائر للمرة الثالثة.

5.4. تعدّد الأجناس الروائيّة:

في ظل الانفتاح الإبداعي الذي تشهده الرواية المعاصرة على أنواع الخطابات الأدبيّة الأخرى والتعديلات التي طرأت عليها مؤخراً، فإنها أصبحت جنساً أدبيّاً متعدّد الخطابات يضمّ مجموعة من الأجناس الفرعيّة التي تتألف وتنسجم في البنية الكبرى للرواية، يتضح لنا هذا الأمر في «تاء الخجل» عندما تمنح الأدبية لمساة جماليّة تُداخل من خلالها اللّغة الشعريّة في الأسطر الأولى من عملها قائلة:

- «منذ العائلة.. منذ المدرسة.. منذ التقاليد.. منذ الإرهاب.

- شيء عني كان تاء الخجل

- كل شيء عنهن تاء للخجل

- منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف

- منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة

- منذ أقدم من هذا..»⁴⁸

وهكذا حتى نهاية الأسطر الشعرية الأولى، استطاعت الروائية أن تمزج بين الأجناس، وترتخل بين الفينة والأخرى من اللّغة الشعريّة إلى الأسلوب الروائي في الكثير من المواضع، تنقل الاضطرابات العاطفيّة المختلفة التي تراودها كأنثى واقفة نائرة على الإيديولوجيّة الذكوريّة التقليديّة، التي تنصف الرجل في تحولاته وانحرافاته وزلاّته، وتطعن المرأة في براءتها وتجسّس عقّتها.

➤ التناص في الرواية:

وهي ظاهرة تتميّز بها النصوص التي يعتدّ فيها المؤلّف على المرجعيّات المتنوّعة منها: الأدبيّة، الدينيّة، القرآنيّة، الاجتماعيّة، التاريخيّة، وأول ما يمكننا استنباطه في المتن الروائي هو:

- التناص ذو المرجعيّة التاريخيّة: الذي انطلقت منه الكاتبة في أول خطواتها لإنتاج خطاب يُفيقُ الذاكرة ويستدعي

التاريخ الذي لا يمكن أن يُنسى وتكمن أهمية هذه المرجعيّة في كونها أفضل أداة للمقاومة تسهم في تذكير الأجيال الحديثة بنضال الآباء والأجداد في مقاومة الفكر التطرّفيّ المواجه.

- التناص الأدبي: بالاعتماد على الأسلوب الشعري استطاعت أن تستدعي بلغة حيّة ومتجدّدة، عبارة قالها مالك حدّاد وهو أحد أعلام الأدب والثقافة في الجزائر -فيما مضى ولا يزال- في إحدى أعماله الأدبيّة في مجال الشعر وهي: «شعر كل شيء شعر في المرأة» وقد وسّعت فضيلة من معناها وأعادت خلقها لتفضي إلى دلالة جديدة في قولها: «شعر، لست سوى شعر في حياتي»⁴⁹.

- التناص الديني: تلجأ الكاتبة في الكثير من المقاطع إلى توظيف النص الديني واستخدام تقنيّة التحويل وامتصاص النصوص في الرواية لإضفاء نوع من الجماليّة عليها، من أجل تحقيق التفاعل بينها وبين الخطابات الأخرى، تقول: «الماضي يتناثر مع نداء صلاة الظهر الله أكبر.. تبدو المآذن غائبة.. الناس يردّدون الله أكبر، غنّوا جميعا دعاء الكارثة.. قالوا آمين»⁵⁰.

لقد أتقنت الكاتبة توليد المعاني وتطويرها عن طريق استلهام الأفكار والإبداع في ترميز الأساليب وصياغتها في قوالب لغويّة فريدة من أجل الوصول إلى المقاصد.

- التناص مع الخطاب القانوني: الذي تستحضر فيه المادة القانونيّة في قولها: «هنا العدل يصنعه الرجال حسب تصوّراتهم الضيقة، فالمادة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بتهتك العرض تنص على معاقبة كل من ارتكب جناية الاغتصاب بالسجن المؤقت من خمس إلى عشر سنوات.. القانون ليس صارما، مقارنة مع القانون الفرنسي الذي ينصّ على ظرف مشدّد، يكمن في التعدي على جسم الضحية بالاعتداء الجنسي، فترفع العقوبة إلى عشرين سنة نافذة، الرجال يفصلون الإسلام على أذواقهم. فمن يعرف رحمة الإسلام من بين هؤلاء»⁵¹.

هنا تتفاعل الرواية مع النصوص القانونيّة المختلفة، والوعي السياسي للبطلة ينتج لنا خطابا مكوّنا من مواد جديدة تساهم في عملية بناء وانسجام النص.

- التناص مع الخطاب الصحفي: تعبّر البطلة بصفتها صحفية عن الاختراق الجنسي الذي يُرتكب اتجاه المرأة موضّحة ذلك في إحصائيات حقيقيّة أجريت عن طريق البحث والتمحيص، تدين فيها الأحكام المتعسّفة التي تصدر من السلطات القانونيّة في تقرير صحفي لها تقول فيه: «550 حالة اغتصاب (لفتيات ونساء).. تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت. 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي سنة 1994، إضافة إلى ألفي امرأة منذ 1997، والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة. ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة، إن السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسه... جاءت هذه السنوات متلاحقة لتصنع سجنى الذي لم أتوقعه، سجنى الانفرادي داخل وطن مليء بالقضبان»⁵².

من خلال هذا الخطاب توجه الروائيّة في ندائها الناطق باسم الكثير من النساء؛ نقدا مستمرا يفضح وضع المرأة البائس الذي يستخف بأمر خطورته أسياد القانون، ورجال السلطة، والأمن الذين تكتموا القضية ولزموا الصمت في الكثير من الأحيان، ولا بد أن نجزم بأن السكوت عن الحق هو أساس كل إذلال وخضوع ومعاناة ومصاعب، تقع على عاتق المرأة إثر العنف الموجّه ضدها من جميع النواحي؛ النفسيّة، المعنويّة، الجنسيّة، الجسمانيّة.

➤ السينما وفلمنة المقاطع الروائيّة:

اجتهدت الروائيّة المبدعة في تشكيل عملها وتقسيمه إلى فصول معنونة، مثل ما يلتزم به في الأعمال المتميزة التي تتعلق بتنسيق السيناريوهات والمذكرات التأليفية، إضافة إلى أنها تقدّم لنا منظورا متحرّكا لمشاهد وأحداث سردية فريدة، استطاعت أن تصوّرها وتثبت فيها الروح بلقطات حيّة وأسلوب يغلب عليه طابع الوصف التفصيلي المتسلسل، والاستعارة، والتشبيه، والتميز القائم على أساس التخيل، والواقع غير المتوقع مثل ما نلتّمسه في المقاطع الآتية:

- «انتبهت أنّ سيارة كادت تدهسني وأنا أحاول قطع الطريق.
 - تراجعت إلى الخلف مذعورة، أما شتيمة السائق فقد اخترقت أذني حادّة مثل سكين.
 - كدت أغضب، لكن مشوار حزني كان في أوله، فرمقت السائق بنظرة لا مبالية..»⁵³
 - «..ركضت نحو غرفة يمينه.. خفت أن تكون هي المنتحرة، لكنها كانت مع أرنابها الصغيرة مع رائحة البرتقال، مع أحزان فلسطين..»⁵⁴.
 - «لا أزهار في الجزائر بعد اليوم.
 - لاحقول.
 - الأرض مغروسة ببنادق محشوشة الماسورة، الأشجار تثمر حبات من الرصاص.
 - كل شيء في هذه الجبال تعود الحرب، والقتال. الجزائر منذ اليونان، منذ بيزنطا منذ الوندال، منذ الأتراك، منذ فرنسا، وهي في حالة قتال.
 - القتال صار عادتها السيئة، صار فطرؤها السيئة»⁵⁵.
- نلاحظ أن فصول الرواية لا تخلو من دقة الوصف والتصوير في جميع مقاطعها، حيث تعتمد الكاتبة في سردها على استخدام تقنية الوصف التصويري الدقيق للأشياء وملامح الشخصيات والأماكن وهي تقنية منححتها حق تحويل النص السردي إلى فيلم سينمائي بامتياز.

5. خاتمة:

تقودنا دراستنا الكاشفة عن مظاهر الحوارية في الخطاب الروائي إلى تسجيل النقاط الآتية:

✓ تعد الرواية بمثابة ملتقى حوار الأفكار والأصوات المطمورة، تزخر بأهمية كبيرة بفضل التلاحق الأجاسي للأعمال الأدبية، والمصادر التي يتم الرجوع إليها واستثمارها في المتن، حتى تقيم حوارا كاشفا عن التجربة الفردية التي جسدها أبطالها، من خلال علاقاتهم الأساسية بباقي الشخصيات الحكائية.

✓ وعليه فإن الرواية تستحق أن تُدرّس وفق مقاربات حديثة أبرزها المقاربة الأدبية الحوارية من وجهة نظر باختين، وهذا ما أجريناه على رواية "تاء الخجل" قصدا منا للتوصل إلى تحليلات لغوية تخصّ هذا النوع من الخطابات وتقديم فهم قرائي لها من منظور أدبي معيّن.

✓ فضيلة هي صاحبة القلم الذهبي المؤثّر على الشعب العربي؛ هي سيّدة الصوت والصورة والحضور في رواياتها التي حملت أصوات وأصداء الإناث الضعاف اللّوائيّ طُمرت فيهنّ مشاعر الحزن، والخشية، والرّعب، والهلع، إثر التعنيف والأقويل السلبيّة الممارسة في حقهن، فالصوت العميق الذي تَصْمُرُهُ الأُنثى وتَحُدُّ من ارتفاعه في كيانها، هو الباعث إلى

تحريك قلم الروائية، لتحكي لنا عن حياة المجتمعات العربيّة في ظل إتباعهم للكثير من الأعراف والتقاليد التي تقوّي حسب زعمهم رابط الوحدة الاجتماعيّة بين الأفراد، إلّا أنّها في الحقيقة تزيد في الانحلال الفكري والتفكك الاجتماعي والهدم الأسري وزيادة العنصريّة بين الرجل والمرأة داخل الأوطان العربيّة.

✓ إن قضية الجزائر في تسعينيات القرن العشرين هي من القضايا الإنسانيّة التي تناولها الرأي العام، تشاركت في الحديث عنها جميع الهيئات من مختلف العالم، وجمعية حقوق الإنسان على وجه خاص، وأما من جهة الأديب فيستحيل أن يَمُكُثَ في مكانه بعيداً دون أن يفعل شيئاً، فلا يتردد في الانخراط إلى مضمار الإنتاج المناهض، سواء الشعري، أو القصصي، أو الروائي، ليشترك فكره وصوته مع غيره من الكتّاب والمثقفين الذين أبدعوا، ولا يزالوا يبدعون في رسم صورة صادقة عن حياتهم وبيئتهم الفكرية والاجتماعية، ليحدثوا التغيير عبر الكتابة باعتبارها ظاهرة فنيّة أدبيّة وفعل تغييري يعكس المشاعر السيكلوجية لمنتجها وموقفه حيال هذا العالم، وتختار فضيلة فاروق كامراً تُشغّل مكانة هامة في مجال التأليف الوظيفي والإبداعي، وعضو ضمن الحركة النسويّة العربيّة؛ الحديث عن أبرز القضايا الهامة التي توليها دول العالم أجمع أهمية بالغة، وهي قضية تعنيف المرأة في مجتمع الذكورة.

6. الهوامش

¹ ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص295.

² ينظر: جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، 2012م، ص2، <https://www.alukah.net>، في يوم 2024/12/21، على الساعة: 23:21

³ ينظر: المرجع نفسه، ص4.

⁴ حميد لحميداني: أسلوبيّة الرواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989م.

⁵ سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1985م

⁶ محمد براءة: أسئلة الرواية وأسئلة النقد، الدار البيضاء، ط1، شركة الرابطة، المغرب، 1996م.

⁷ فضيلة فاروق: تاء الخجل، دار رياض الريس للنشر، ط2، بيروت، لبنان، 2006م.

⁸ ينظر: <https://www.islamweb.net.cdn.ampproject.org> في يوم: 2024/12/21 على الساعة: 9:19

⁹ فضيلة فاروق: تاء الخجل، ص14، 15.

¹⁰ المرجع نفسه، ص10.

¹¹ المرجع نفسه، ص22.

¹² المرجع نفسه، ص22.

¹³ المرجع نفسه، ص29.

¹⁴ المرجع نفسه، 53، 54.

- 15 المرجع نفسه، ص 29.
- 16 المرجع نفسه، ص 30.
- 17 المرجع نفسه، ص 38، 39.
- 18 المرجع نفسه، ص 39.
- 19 المرجع نفسه، ص 77.
- 20 المرجع نفسه، ص 45.
- 21 المرجع نفسه، ص 22.
- 22 المرجع نفسه، ص 32.
- 23 المرجع نفسه، ص 29.
- 24 المرجع نفسه، ص 46.
- 25 المرجع نفسه، ص 79.
- 26 المرجع نفسه، ص 59، 60.
- 27 المرجع نفسه، ص 60، 61.
- 28 المرجع نفسه، ص 55، 57.
- 29 مصطفى رشيد كمال: أسلوبيّة السرد العربي، دار الزمان، ط 1، دمشق، سوريا، 2015م، ص 170.
- 30 المرجع نفسه، ص 84.
- 31 المرجع نفسه، ص 14، 15.
- 32 باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ص 77.
- 33 فضيلة فاروق: تاء الخجل، ص 16.
- 34 المرجع نفسه، ص 18.
- 35 المرجع نفسه، ص 35.
- 36 المرجع نفسه، ص 64، 65.
- 37 المرجع نفسه، ص 47.
- 38 المرجع نفسه، ص 70.
- 39 المرجع نفسه، ص 79.
- 40 المرجع نفسه، ص 13.
- 41 المرجع نفسه، ص 79.

⁴²<https://www.interkultur.com/newsroom/world-of-voices/details2022>.

le29/12/2024 a14:45

⁴³ المرجع نفسه، ص 12.

⁴⁴ المرجع نفسه، ص 14.

- ⁴⁵ المرجع نفسه، ص 26.
⁴⁶ المرجع نفسه، ص 61.
⁴⁷ المرجع نفسه، ص 73.
⁴⁸ المرجع نفسه، ص 11.
⁴⁹ المرجع نفسه، ص 70.
⁵⁰ المرجع نفسه، ص 51.
⁵¹ المرجع نفسه، ص 55.
⁵² المرجع نفسه، ص 36.
⁵³ المرجع نفسه، ص 53.
⁵⁴ المرجع نفسه، ص 79.
⁵⁵ المرجع نفسه، ص 93.

7. قائمة المراجع:

1. جميل حمداوي، (2012م)، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات
<https://www.alukah.net>.
2. حميد حميداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1989م.
3. سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1985م.
4. فضيلة فاروق: تاء الخجل، دار رياض الريس للنشر، ط2، بيروت، لبنان، 2006م.
5. محمد برادة: أسئلة الرواية وأسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.
6. مصطفى رشيد كمال: أسلوبية السرد العربي، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2015م.
7. ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 295.
8. <https://www.interkultur.com/newsroom/world-of-voices/details2022>.