الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص أدب جزائري حديث ومعاصر الموسومة:

الواقع والمتخيل في رواية تاء الخجل

لفضيلة الفاروق

من اعداد الطالبة

بوشاشية أمال

اشراف

أ.د ملياني محمد

لجنة المناقشة

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	مؤسسة الإنتماء	الصفة
د عبد الكريم لطفي	أستاذ محاضر(أ)	تلمسان	رئيسا
أ.د ملياني محمد	أستاذ التعليم العالي	تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د محمد سعيدي	أستاذ التعليم العالي	تلمسان	عضوا
د قدوسي نور الدين	أستاذ محاضر(أ)	تلمسان	عضوا
أ.د سعيد المكروم	أستاذ التعليم العالي	مستغانم	عضوا
أ.د سيدي محمد بن مالك	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	عضوا

العام الجامعي:2022-2023

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

﴿ وَ مَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِالله عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَ إِلَيْهِ أُنِيبُ﴾

– صدق الله العظيم–

– الآية: 88 سورة هود –

كلمة شكر

نحمد الله عزّ وجلّ حمداً يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه،والذي أنعم علينا بالصحّة والتوفيق إلى طريق العلم والمعرفة.

وبعد شكر الله عزّ وجلّ وحمده،يسعدني أن أتقدّم في هذا المقام بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل المشرف على الأطروحة،والذي لم يدّخر أي جهد لمساعدتي وتوجيهي الأستاذ الدكتور" ملياني محمد"،ولقد كان لكلّ ماقدّمه أبلغ الأثر في هذه الدّراسة،وجعل الله عمله هذا في ميزان حسناته وجزاه خير الجزاء.

كما أتقدّم بخالص الشكر والتّقدير لأعضاء اللّجنة المناقشة،لتفضلهم بقبول مناقشة الأطروحة وتقييمها،وإبداء توجيهاتهم رغم مشاغلهم العملية والعلميّة،فجزاهم الله خير جزاء.

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع بكل فخر وإعتزاز:

إلى الحبيب وفخري وسندي وقدوتي"والدي الغالي"،أمدّه الله بالصحّة والعافية وجزاه عنّي خير جزاء.

إلى قدوتي وصديقتي وقطعة قلبي الذي يضخّ حبّا وإخلاصا وإحتراما تقديرا لها"أمّي الحبيبة" أمدّها الله بالصحّة والعافية وجزاها عني خير جزاء.

إلى جميع أحبّتي في الله القريب منهم والبعيد ممّن قدّم لي دعما أو مشورة،أو وقف بجانبي بعون أو مساندة قولا وفعلا.

الفهرس

مقدمة .....(أ-ج)

المدخل نشأة الرواية الجزائرية .....(5-15)

الفصل الأول: ثنائية الواقع والخيال.....(17-52)

المبحث الأول: الخيال بين اللغة والاصطلاح .....(17-34)

المبحث الثاني: الواقع والواقعية.....(35-47)

المبحث الثالث: علاقة الواقع بالمتخيل.....(48-52)

الفصل الثاني: واقعية المتخيل السردي في رواية تاء الخجل.....(54-151)

المبحث الأول: قراءة في رواية تاء الخجل .....(54-59)

المبحث الثاني: واقعية الزمن المتخيل .....(59-100)

المبحث الثالث: واقعية الأمكنة المتخيلة .....(101-151)

الفصل الثالث: المتخيل السردي في رواية تاء الخجل .....(153-190)

المبحث الأول: سردية الشخصية في البناء التخيلي.....(153-182)

المبحث الثاني: شعرية المتخيل السردي .....(183-190)

الخاتمة.....(192-194)

قائمة المصادر والمراجع

مقدمة

عرفت الرواية الجزائرية اتجاها جديدا في الكتابة ، حيث مزجت بين الواقع و الخيال كأسلوب فني، و ذلك من خلال استنطاق النص و إختبار عناصره الميتافيزيقية ، باعتباره نوعا يترجم قضايا الإنسان و ميولاته و عقائده الفكرية و الدينية .

و تاء الخجل أنموذج ينمو على استحياء ، ليبرز لنا العلاقات المحورية الحياتية و العملية ، المرتبطة بالوجود الإيديولوجي و السيكولوجي ، الذي بدوره يستوعب مجموعة من التصورات الفنية للشخصيات المنجزة داخل حيزها الأدبي ، و التي تخص وعي الكاتب بصورة استثنائية .

إن محاولة تناول الرواية بموضوعية يتعدى إدراك الأفكار و إدراجها في قالب فني بسيط ، حيث يساهم في فك و تجزئة النص الروائي بما يتماشى مع الحمولة الفكرية للقارئ ، و كذا بيان الدلالات الخطابية التأويلية دون الإخلال بالمعنى العام .

و اقتراح الأستاذ الفاضل ملياني محمد لموضوع الرسالة كان سببا كافيا لسبر أغوارها و الاشتغال عليها ، و هذا لا يتحقق إبداعا أو قراءة و إنما بمنهج وصفي تحليلي بعيد عن جاهزية التفسير الكلاسيكي .

و عليه ما مدى ارتباط الواقع بالتخييل ؟ و ما العلاقة القائمة بينهما ؟ و كيف ساهم كلاهما في سيرورة السرد للرواية ؟

لقد اعتمد موضوع بحثي على دراسات سابقة أهمها :

المتخيل في رواية الحالم لسمير قسيمي ، تشكيل المتخيل السردي في رواية الواحة لإبراهيم الكوني ، المتخيل السردي في رواية زهوة لحبيب السائح .

قسمت الأطروحة إلى مدخل و ثلاثة فصول ، أما المدخل فخصصته للحديث عن نشأة الرواية الجزائرية ، أما الفصل الأول فجاء كلمحة نظرية عن مفهوم الواقع و الخيال و العلاقة بينهما ، بينما الفصل الثاني كان دراسة تطبيقية مقسمة إلى ثلاثة مباحث ، أولها في رواية تاء الخجل و ثانيها واقعية الزمن المتخيل في الرواية ، و ثالثها واقعية الأمكنة في الرواية ، بينما تضمن الفصل الثالث مبحثين ؛ أما الأول فكان عن الشخصية بين الواقع و المتخيل و السردي ، و الثاني شعرية المتخيل السردي .

كما يحسن الذكر أن البحث قائم على مراجع معرفية كثيرة أهمها:

تحليل الخطاب السردي لعبد المالك مرتاض .

بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي .

بناء الرواية لسيزا قاسم .

الزمن في الرواية العربية لمهى حسن قصراوي .

و في الختام وجب الإشارة أن البحث لا يخلوا من الصعوبات التي تعلقت بتشعب الموضوع ، لكن مساعدة الأستاذ المشرف منحني حق المواصلة فله مني كل الشكر و التقدير ، و الله من وراء القصد إليه الأمر كله و منه التوفيق .

بوشاشية أمال

تلمسان في : 28-05-2023

مدخل

نشأة الرواية الجزائرية

أ- تعريف الرواية لغة:

تعددت مفاهيم الرواية من الناحية اللغوية، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور أنها: مشتقة من الفعل" روي" ، قال ابن السكيت ": يقال رويت القوم أرويهم إذا استسقيت لهم ويقال : من أين ريتكم ؟ أي من أين تروون الماء؟[1] "

و يقال:روي فلان فلانا شعرا، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه، و قال الجوهري":رويت الحديث و الشعر رواية،فأنا راو في الماء و الشعر، و رويته الشعر ترويه أي :حملت على روايته".

كما جاء أيضا في كتاب الصحاح للجوهري":أن الرواية، التفكير في الأمر، تقول أنشد القصيدة يا هذا و لا تقل اروها إلا أن تأمره بروايتها، أي باستظهارها"[2]

و رغم هذا التنوع في المدلولات إلا أن الدال واحد، و المعاني تبقي متشابهة، فجميعها يفيد النقل والجريان و الارتواء، سواء كان معنويا روحيا و نقصد به" النصوص و الأخبار " أم ماديا ونعني به "الماء "و الرواية تعني التفكير في الأمر كما تعني أيضا :نقل الماء أو نقل النص، كما تطلق على الناقل نفسه.

بالإضافة إلى كون الرواية تحمل مدلولات لغوية متعددة فهي بطبيعة الحال تحمل معاني اصطلاحية كثيرة كثرة الدارسين و المفكرين و سنعرض فيما يلي بعضا من هذه المعاني.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب (،دار صادر بيروت ،ط) 1 ،ص -281-282

[2] مريدن عزيزة: القصة و الرواية (،ديوان المطبوعات الجامعية ،ط) 1971،ص14

و الرواية في تعريفها البسيط": جنس أدبي يشترك مع الأسطورة و الحكاية في سرد أحداث معينة تمثل الواقع و تعكس مواقف إنسانية ، و تصور ما بالعالم من لغة شاعرية و تتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصوير الشخصيات ،الزمان ، المكان و الحدث يكشف عن رؤية للعالم"[1].

فالرواية بهذا المفهوم تعد جنسا أدبيا محددا يشتمل على أقسام متعددة كما يسميها"عبد المالك مرتاض" أنواعا " في حين يطلق على الرواية" جنسا " على اعتبار أن لفظة "جنس" أعم من و أشمل من النوع[2] " فالرواية بهذا كسائر الفنون النثرية تعتمد على اللغة، و تستعين في مسارها على عناصر : كالزمان و المكان و الشخصيات و الأحداث و التي تكون بنيتها الأساسية. ورغم اشتراكها و تشابكها مع بعض الأشكال القصصية الأخرى، كالقصة و القصة القصيرة، و الحكاية، إلا أنها تبقي لها ميزتها التي تميزها عن تلك الأشكال نذكر منها "اتساع الرواية في أحداثها وشخصياتها، عدا ذلك فهي تشغل حيزا أكبر و زمنا أطول و تعدد مضامينها"[3]

فالإضافة إلى التعاريف السابقة يمكن أيضا إدراج بعض التعاريف التي أوردها بعض الدارسين،":أن الرواية هي فن نثري ،تخيلي طويل– نسبيا – و هو فن بسبب طوله، يعكس عالما من الأحداث و العلاقات الواسعة و المغامرات المثيرة و الغامضة أيضا، وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية و أدبية مختلفة.

[1] سمير سعيد حجازي: النقد العربي و أوهام رواد الحداثة(مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع القاهرة ،ط 2005).،ص297

[2] عبد المالك مرتاض: مجلة الأقلام ،(عن وزارة الثقافة و الإعلام ،بغداد ، ع16-1981)ص 12- 24

[3] مريدن عزيزة ،المرجع السابق ،ص14

ذلك لأن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها، جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية قصص،أشعار ،قصائد ،مقاطع كوميدية (أو غير أدبية) دراسات عن السلوكات ، نصوص بلاغية و علمية و دينية ....الخ– نظريا – فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، و ليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له –في يوم ما – أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية"[1] .

ثم يقول ":وجميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية ، تحمل إليها لغاتها الخاصة[2]".

و نظرا إلى أن الرواية لم تكن تخضع لمواصفات التمثيل المسرحي أمام الجمهور أو حتى القراءة الشفوية التي نجدها في الشعر، فقد استطاعت أن تتفادي القيود المفروضة على كل من المسرح الشعر،"فالرواية تنهض على علاقة خاصة بين القارئ و الكاتب تتيح لها إمكانيات أشمل من جهة الاندماج المباشر و الشخصي في التجربة النفسية ،التي)عادة ما تتم في جو يميل إلى الخلوة الوحدة[3]".

و مهما قلنا في مفهوم الرواية، سنجد أن ذلك المفهوم يختلف باختلاف الإبداع التي تنتمي إليها رواية ما:تاريخية أو رومانسية أو واقعية، اجتماعية ، أو فلسفية أو رمزية وغيرها.

و لكن تبقي للرواية جابيتها الدرامية ،و سحر التشويق فيها و الصور الحية التي ترسمها بالكلمات، ومشاهد من الزمان و المكان سجلها السرد

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق (،دار الحوار للنشر ،سوريا ،ط 1997 .)،ص 21 ،

[2] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة (،مكتبة الآداب ،القاهرة ط3 ،) 2005ص89

[3] نبيل راغب، فنون الأدب العالمي (مكتبة لبنان ،الشركة المصرية العالمية للنشر" لونجمان " ط1997)-172 .1 ص171

نشأة الرواية الجزائرية:

إن اقتحام عالم التجريب و الغوص في تركيب البنى الخطابية، يفرض على الكاتب قاعدة معينة لصياغة نصه الروائي و انتاجه ،و استدعاء مقومات ذات ابعاد متراكبة ، تجعله مرتبطا بواقعه ارتباطا هوية و انتماء، "و هو الانتماء الذي يستمد منه هويته الدالة على جزائريته التي تشكل خصوصيته المحلية"[1] فهو يتيح الفرصة للكشف عن علاقة التجريب الروائي بالتحولات التي شهدتها في مراحل حياتها.

و في ظل الاستعمار الاستطاني الذي حاول جاهدا طمس الهوية الجزائرية ،و تدمير الروح العربية المسلمة ، تأثر الروائي الجزائري وولج دوامة الصراع السياسي و الحضاري الذي "يقتضي الانفعال في النظرة و السرعة في رد الفعل و التأني في التعبير عن المواقف و المشاعر و هي ظروف جعلت الاديب يميل الى القصيدة و الاقصوصة التي تعبر عن اللمحة العابرة أكثر مما تعبر عن موقف مدروس في ابعاد أيديولوجية وفنية واضحة "[2]الامر الذي عبد الطريق للرواية الجزائرية ،و ألبسها نصها الثائر

ان نشأة الرواية الجزائرية نشأة ذات جذور ايديولوجية عميقة ،فهي لا تختلف عن نشأة الرواية العربية التي "نشات في تربة غنية بتقاليد أدبية عربيةمهدت لانطلاقة ناضجة باللغة العربية مع الأديب عبد الحميد بن هدوقة في روايته ريح الجنوب ،التي قابلتها في الأدب العربي رواية زينب لمحمد حسين هيكل ولكن تحديد البداية الفعلية للرواية الجزائرية مرتبطة بمحاولات في القصة الطويلة لصاحبها محمد بن ابراهيم "حكاية العشاق في الحب و الاشتياق و قد حققها أبو قاسم سعد الله و نشرها سنة 1977

و هي من القصص التي تحمل ظلالا شعبية بجوها ولغتها و شيوع الدارجة فيها "التي تفتح باب التجريب في قالب مساحته الفنية اتسمت ببعض الركوض الفني.

إذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا إلا أن أصحابها كانوا يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده النصوص الروائية ،و رغم البداية المتعثرة فان طرح نص غادة أم القرى هو الذي فتح باب التخيل الروائي،لتناوله عدة قضايا تتعلق أولا بالانتماء للجنس الروائي ؛وثانيا بقدرة اللغة على الدخول إلى عالم الكتابة الروائية.

لقد ظهرت الرواية الجزائرية "متأخرة بالقياس الى الأشكال الأدبية الحديثة مثل المقال و القصة القصيرة و المسرحية ،بل ان هذه الأشكال الجديدة تعتبر حديثة الى مثيلاتها في الأدب العربي الحديث "[3] لأن مسار التجربة الفنية الروائية عكس القضايا التي بلورت الأزمة الجزائرية في نتاج يفتح باب التأويل المتعدد، و يفجر وعيه التاريخي و الحداثي ،الذي يترجم التراكمات التي خلفتها الثورة .

و بذلك كان "العامل المنشط الذي دفع بالرواية الجزائرية الى النضج الفني و أكسبها خصوصيتها هو تلك التحولات السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية وكذا الثقافية وقد كانت استجابة النص الروائي الجزائري على وجه الخصوص لتلك التحولات القاعدية مشروطة بالمثيرات الثورية و الفنية"[1] فكانت جل أعمالهم تستنطق الحاضر؛وتستقرء التجاوزات التارخية بكل تفاصيلها .

لقد عبر الروائي الجزائري عن "التناقضات الداخلية للسلوك الانساني و ما تحمله من تشويهات عميقة و ذلك لتأكيد حالة الانشطار النفسي و التمزق التي تعيشه الذات المحبطة في مواجهة مصيرها و

خيارتها "[2] فكانت تجربته خصبة تتمتع بقدرة تجعل القارئ يصدق و يقتنع تلقائيا لأنه يشاركه الواقع نفسه و المصير نفسه.

و رواية غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو 1947 ، تجرأت على طرح قضية المرأة المقيدة بأغلال الأعراف و التقاليد ،"و يكفي أحمد رضا حوحو فخرا، أن كان أول أديب يكتب باللغة العربية و يطرق أبواب العالم الروائي"[3] و كأنما أعلن رفضه الصريح للمعتقدات و التقاليد العريبة ، فروى بلغة بسيطة قصة فتاة راحت ضحية تعسف فكري ، و تعصب عقائدي ،ليختم رضا حوحو روايته بانصياع الشخصيات للواقع و انصهارهم الكلي لجبروت المصير.

ف"الرواية منذ أن وجدت و هي تتطور بحركية موازية لحركية المجتمع المتغير بشكل دائم "[1] لهذا عبر الكاتب الجزائري عن صراعه الذاتي،و انشطاره النفسي ، مخلفا بذلك التعبير نصا عمقه الفني يضخ احاسيسا و توجهات و مواقف .

لقد ولدت الوراية الجزائرية بأسلوب بسيط ، وببناء فني تقليدي على شكل قصة "كتبها عبد المجيد الشافعي أطلق عليها عنوان"الطالب المنكوب" فهي ساذجة المضمون مثل طريقة التعبير فيها "[2] ، و بعد ذلك ظهرت في فترة الخمسينات رواية الحريق للكاتب نور الدين بوجدرة ، ثم صوت الغرام لمحمد المنيع في فترة الستينات ، ومع بداية السبعينات تغير مسار الرواية الجزائرية ، فجاءت قضية الثورة أكثر عمقا فكان ذلك إيدانا بتبلور إتجاه أدبي واقعي يحمل نسقا جديدا ، واستمر ذلك مع جملة من الكتاب حتي إندلاع الثورة التحريرية ، ثم بعد الاستقلال على يد قافلة من الكتاب هم محمد ديب ، كاتب ياسين ، مولود فرعون ، آسيا جبار ، مالك حداد ، عبد الحميد بن هدوقة ، عرعار محمد

العالي نور الدين بوجدرة ، وغيرهم "[3] ، وهؤلاء أفرزو أدبا جزائريا بالواقعية الاشتراكية التي تسمح لكل الطبقات بالتعبير عن مواقفها .

وفترة السبعينيات كانت بمثابة عتبة التأسيس الروائي في الجزائر فإن بدايتها الفنية التي يمكن في ضوئها أ، نؤرخ لزمن تأسيسها قد إقترنت بنص " ريح الجنوب " (1971) ، للأديب الراحل عبد الجميد هدوقة "[1] ، وتلته عدة نصوص مثل : مالا تذروه الرياح 1972 اللاز 1972 ، الزلزال 1974 ، نهاية الأمس ، نار و نور 1975 ، طيور في الظهيرة 1976، و روايات أخرى.

تجاوزت الرواية بنيتها التقليدية لتشمل قضايا عديدة ك " الثورة الزراعية و التسيير الإشتراكي للمؤسسات ، والتأمينات ، و الطب المجاني ، وكذلك الأطر الديمقراطية للنظال الثوري و الوطني بشكل شرعي على مستوى الجامعات و خارجها كلجان التطور لفائدة الثورة الزراعية ، و اللجان التربوية و غيرها من الأطر التقدمية "[2] و بالتالي جاء النص الروائي الجزائري مشبعا بالمقولات السياسية و الشعارات الإيديولوجية كالعادلة و حرية المرأة .

كما إنتهجت أعمال الطاهر وطار على نقل الخطاب السياسي الإيديولوجي بإستعمال الشعارات الدينية و الآيات القرآنية "[3] و من تمة كانت الرواية السبعينية ناضجة تعبر برؤى واضحة تلائم الواقع الجديد .

إن واقعية الأحداث على إختلاف أبنيتها تصور حياة المجتمعات ومواكبة تطوراتها وتغيراتها ، ف " الرواية موازية للحياة " ذلك أن الرواية الجزائرية لم تأت من عدم ، و إنما إرتبط ميلادها بالحركة

الإستعمارية التي ولّدت الإبداع من رحم المكبوتات فـ" بشكل عام حبيسة الطقوس الإجتماعية و التقاليد البالية "[2]

لقد اتسمت فترة السبعينات بتنوع الكتابات الروائية لما شهدته من " تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة كانت اولادة الثانية و الأكبر عمقا للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فجاءت اللاز كإنجاز فني جريء و ضخم "[3] سنة 1972 لـ الطاهر وطار التي تعتبر رائعة فنية عبرت عن قضية الثورة الجزائرية ، كما عرفت هذه المرحلة نمادج روائية أخرى مثل رواية " نهاية الأمس " سنة 1975م للروائي الجزائري عبد الحميد بن هدوقة ، و" طيور في الظهيرة " لمرزاق بقطاش سنة 1976 و رواية "الطموح" سنة 1978 لعرعار ، و " الشمس تشرق على الجميع " لإسماعيل غموقات سنة 1978 ، و رواية " الأجساد المحمومة " سنة 1979 .

و مع بزوغ فجر الثمانينات تنوعت النمادج الروائية ، ذات إضافة متميزة تدفع بالرواية نحو التجديد و التغيير ، فتجد رواية "التفكك" 1985 لرشيد بوجدرة تتميز بـ " الجدية و القدرة على ترويض الأداة اللغوية ، يكثر فيه التداعي و التداخل و التعرجات و الإلتواءات و تتزاحم فيه الأقواس و التكرارات و تختلط البداية بالوسط و النهاية حتى لا تكاد تميز بين كل منهما"[1]

و في هذه الفترة اتحدت الرواية منحى تدريجيا ، شهد الكثير من التحولات التي لامست روح الإنفتاح و التغيير ، فنجد " روايات واسيني الأعرج التي كتبت سنة 1981 " وقع الأحدية الخشنة" ، وأوجاع رجل عامر صوب البحر 1983 ... و غيرها ، كما ظهرت رواية " زمن النمرود " لحبيب السائح

سنة 1985 "[2] فكانت الرواية تجسيدا نصيا يستوعب المواقف الفكرية و الإديولوجية على شاكلة أبنية فنية .

و عقب أجداث أكتوبر 1988 سيطرت الأزمة على الأدب الجزائري فهذه الفترة " هي الفترة التي عاد فيها الخطاب السياسي إلى الواجهة و استمر يمارس تأثيره فتركت مظاهر العنف بصماتها في سائر النتاجات ، مع ميل واضح إلى ضرورة الإستفادة من إرث الفترة السابقة لتقديم أعمال تحظى بقدر من الجمالية ، و بالرغم من التحولات المؤساوية إلا أن النتاج الثقافي بقي مستمرا " [3]

و أمام هذا الوضع المتأزم أبدع الروائي الجزائري واسيني الأعرج بروايات " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ورمل الماية 1990 وسيدة المقام 1991 وذاكرة الماء 1997 وشرفات بحر الشمال ... ورواية طاهر وطار فوضى الحراس 1996 و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي 1999 ... وغيرها من الروايات "[1] فجاءت النصوص الروائية مثقلة بطابع إيديولوجي استهدف صوت المثقف في زمن دموي ألبس الرواية لباس المحنة و الأزمة.

فقد تحررت الرواية الجزائرية التسعينية في قيد الكلاسيكية ، وتجاوزت رواية السبعينيات و الثمانينيات " لتعبر من خلال الموقف عن انسداد الواقع السياسي و الإجتماعي و الإقتصادي ، إنها الرواية المعارضة لايديولوجية السلطة ، و تطرح أزمة الفردية و الجرية الفكرية و الديمقراطية ، وغيرها من المسائل التي كان يحفظها حطاب السلطة أحادي الوجهة و المنزع ، ولهذا تحول النص الروائي السياسي إلى التطرف الواقع "[2] محاولا نقده من زوايا ايديولوجية متباينة و فلسفة متغيرة ، وذلك دفع إلى توظيف أدوات فنية متنوعة .

وبهدا أصبح الإبداع الروائي يتبث كيان و هوية الجزائر في تمردها على الحالة الراهنة التي تعيشها البلاد ، فغدت الرواية ورشة تجريب تقدم قوالب شكلية جديدة تسعى إلى تمثيل أدبي فني للعالم الذي تستحويه من خلال صوخ تخييلي "[3] يمكن النص من تغطية ملابسات الراهن .

وفي فترة التسعينات ظهر أدب جديد يسمى " أدب العشرية السوداء " حيث نجد رشيد بوجدرة يعترف شحصيا " أن الرواية الجزائرية الجديدة هي التي كتبها جيل التسعينات و التي امتازت بظهور صفة الاستعجالية و التسجيلية التي أطلقت على تلك الفترة بحيث جسدت معالم " العشرية السوداء " في قالب روائي جميل " [1]

لقد عكس الأدب الاستعجالي مضامين جديدة في ظل الظروف الجديدة ، التي أفرزت نتاجا متميزا يواكب الحرب العالمية الأولى و الثانية ، وحركة النهظة الصناعية في أروبا فأصبحت الكتابة الأدبية "تعبير عن مجتمع يتغير و لاتلبث أن تصبح عن مجتمع يعني أنه يتغير "2

لقد اتجه الروائي عبد الحميد بن هدوقة اتجاها واقعيا في روايته ريح الجنوب ، التي صور فيها ملامح الحياة الريفية التي تشكل منبع التقليد و العرف ممتزجا بالدين ، وبذلك تناول قضية الذات في صراعها مع الآخر ، فالرواية الجزائرية بعد الإستقلال كانت بمتابة الوريث الشرعي لمخلفات التحولات الى مضت .

فقد أصبح النص السردي في هذه الفترة أرقى و أنضج يرتقي لدرجات الجمال الفني "كماً و تنويعاً فنيا وابتكار لآليات سردية غريبة من تلك التي عهدتها الرواية الجزائرية "[1]

فالرواية الجزائرية التسعينية " شكل مفتوح لمختلف الإضافات يتوفر على مكونات نصية و جمالية لأنها مكونات تعتمد السرد والتخييل و الحبكة و تعدد الأصوات ، وهي جميعها عناصر مشتركة في التراث الروائي الإنساني المتفاعل باستمرار "[2] وبذلك تقدم قراءات موضوعية تستند إلى مرجعيات سابقة تخرج عن نمطية التقليد ، وتلج أفق التجديد .

ولهذا سعت الرواية في فترة التسعينات إلى " استمراريتها كدلالة بأن ممارسة الموة قد تبذث بأشكال مختلفة أهونها الفرار و أقصاها البقاء مع الموت ، كرواية فتاوى زمن الموت لإبراهيم السعدي فصاحبها اعتبرها مرشة الجزائر . ولم يكتف الروائيون بتصوير الموت بل صوروا العوامل التي ساعدت على هيمنة البيروقراطية و الإقصاء ووضع المتقف و الجهل وغيرهما مما سبقته أو نتج عنه ".

وبهذا استطاعت الرواية أن تفتح باب التجريب الناضج ، وتتبوأ مكانتها في حارطة الناتج الروائي العربي .

الفصل الأول:

ثنائية الواقع والخيال.

المبحث الأول: الخيال بين اللغة والاصطلاح

المبحث الثاني: الواقع والواقعية

المبحث الثالث: علاقة الواقع بالمتخيل

إن خلق مقاربة حية لمفهوم التخيل يتطلب منا البحث المفصل عن مشتقاته اللغوية، بحيث يعتبر التخيل أحد العناصر الجمالية والفنية، التي تدخل في تكوين نص سردي متكامل، ينشأ عن هذا التكامل تجربة روائية واعية، تفتح آفاق التأويل وتفتح شهية القارئ لاكتشاف ما يخبئه المخايل السردي بين سطور التجربة الروائية.

وعليه وجب الوقوف على مفهوم التخيل في معناه اللغوي وعلى المفاهيم التي تتاقطع و تتداخل لتشكل معناه ، لبلوغ تعريف أدق و أعمق ،يساعدنا على سبر أغوار التجريب السردي.

المبحث الأول: الخيال بين اللغة والاصطلاح.

مفهوم التخيل:

المعنى اللغوي :

ورد في معجم الوسيط تعريف التخيل على أنه التشبه و الوهم ، حيث اشتق

من خال : "(خيل) إليه أنه كذا، لبس وشبه ووجه إليه الوهم، الخيال : الشخص والطيف وما تشبه لك في اليقظة والمنام من صورة، وصورة تمثال الشيء في المرأة من كل شيء كالظل، والخيال، إحدى قوى العقل التي يتخيل بها الأشياء جمع خيلة وخيلان ....[1]"

[1] معجم الوسيط، ابراهيم أنيس وآخرون، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الروائية، ط4، 2004، ص 266

واتبع إبراهيم أنيس تعريفه بحيث قال ان التصور و الشك هما مرآة العقل و أن التخيل نابع من قوة المخيلة"يقال فلان يمضي على المخيل على ما خيلت نفسه أي ما شبهت أي على غرر من غير يقين، والمخيلة القوة التي تخيل الأشياء وتصورها وهي مرآة العقل "[1]

تتداخل مفاهيم "الخيال و التخييل و المتخيل "في معناها اللغوي ، إذ تشترك هذه المصطلحات في جذر لغوي واحد وهو (خ،ي،ل) حيث نجد في لسان العرب "خال الشيء يخالخيلا و خيلة و خيلة و خالا و خيلا و خيلانا و مخالة و مخيلة و خيلولة : ظنه ، و في المثل : من يسمع يخل أي يظن[2] "

كما عرف ابن منظور مفهوم التخيل فقال "تخيل الشيء له : تشبه. و تخيل له أنه كذا أي تشبه و تخايل،يقال : تخيلته فتخيل لي ، كما نقول تصورته فتصور و تبينته فتبين ، و تحققته فتحقق ، و الخيال و الخيالة: ما تشبه لك في اليقظة و الحلم من صوره.[3] فهو التشبه و التوهم .

و ورد في معجم مقاييس اللغة "الخاء و الياء و اللام أصل واحد يدل على حركة في تلون فمن ذلك الخيال، و هو الشخص .و أصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يتشبه و يتلون. [4]" فابن فارس حصره بين التشبه و التلون.

---

[1] المصدر نفسه، ص 267

[2] جمال الدين بن كرم بن منصور الافريقي المصري، لسان العرب، مجلد 11، دار صادر بيروت، ص 226

[3] المصدر نفسيه، ص 230

[4] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979، ص 235

أما الفيروز أبادي في قاموسه المحيط عرفه بأنه "الخيال و الخيالة ما تشبه لك في اليقظة و الحلم من صورة." "[1] فهو التصور .أما في قاموس الوسيط" خيل إليه أنه كذا: لبس و شبه ووجه إليهم الوهم. [2]و ورد في قاموس مختار الصحاح "(الخيال) و (الخيالة) الشخص و الطيف أيضا... -و (خيل) إليه أنه كذا على ما لم يسم فاعله من(التخييل) و الوهم . و (تخيل) له أنه كذا و (تخايل) أي تشبه يقال (تخيله فتخيل) له كما يقال تصوره فتصور له و تبينه فتبين له و تحققه فتحقق له."[3]

أما في قاموس تاج العروس "خال الشيء يخال خيلا و خيلة، و يكسران، و خالا و خيلانا، محركة و مخيلة و مخالة و خيلولة : ظنه اقتصر ابن سيده منها الخيل، بالفتح و الكسر، والخيلة و الخال و الخيلان و المخالة، ونقل الصاغاني الخيلة، بالكسر، و المخيلة و الخيلولة. و في التهذيب : خلته زيدا خيلانا ، بالكسر، و منه المثل: من يسمع يخل : أي يظن. [4]"ومن خلال كل هذا تبين لنا أن المعنى اللغوي لكل من الخيال و التخييل و المتخيل هو الظن و الوهم و الطيف.

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ،القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، 2005، ص 996

[2] ابراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، ط4، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، 2006، ص 226

[3] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ج 5مجلد 1-، مكتبة لبنان، 1986، ص 82

[4] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج الفردوس، ج28، 1993، ص 449

و جاءفي معجم أساس البلاغة للزمخشري: "فيه خيلاء ومخيلة، وهو تمشي الخيلاء وإياك والمخيل واسبال الإزار، وأختال في مشيته وتخيل ... وتخيل في الشيء تلون، وتخيل علينا تفرس في الخير"[1]

أما في الشعر الجاهلي المتضمن لهذه اللفظة، نقرأ في ديوان "طرفة بن العبد "وهو يتحدث عن طيف حبيبته، قائلا:

سما لك من سلمى خيال ودونها سواء كثيب عرضه فأميله [2]

فالشاعر العربي، كان يستعمل لفظة "الخيال "بمعنى الطيف والصورة كالتي تراود الإنسان في النوم أو في أحلام اليقظة.

2- المعنى الاصطلاحي:

إن دلالة التخيل قد تطورت التاريخ، ولفظ كل من تخيل و"خيال "و"متخيل استعيرت من أصل واحد هو مصطلح "الصورة(Image) "الأمر الذي يشيء بعلاقة تلازم بين هذا الأصل وكل مشتقاته."[3]

[1] الزمخشري، معجم أساس البلاغة، المكتبة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 266

[2] طرفة بن العيد، الديوان، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1982،ص 26

[3] يوسف الإدريسي، الخيال والتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، 2005، ط1، ص 23

يمكن تتبع هذه الدلالات والحقول المعرفية التي ينطوي عليها كل مصطلح على حدى، من خلال تحديد وظيفته الإدراكية في عملية الانفعال النفسي.

– الخيال والتخيل في النقد الغربي /

– اصطبغت الآراء والنظريات التي تناولت الخيال الإبداعي في الحركة الكلاسيكية بطابع الاعتقاد عند "أفلاطون (Platon) "الذي كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر[1]"

و في "الآداب اليونانية اللاتينية ، نجد أيضا نظرة سقراط ((socrate))للخيال، فقد اعتقدوا: "أن خيال الشاعر نوع من الجنون العلوي"[2]

من هذا المنطلق كان الخيال عند "أفلاطون "نابعا من هذا المفهوم، فهو نوع من الجنون العلوي تولده ربة الشعر في نفس الشاعر، فقد شك في قيمة الخيال والمخيلة عند المبدع بوصفها وظيفة النفس غير السامية وأنها مصدر الخطأ والوهم، أي: أنه "نظر إلى الخيال على أنه الجزء الوضيع من النفس (جزء دنيء وخسيس) وتعود خسة هذا الخيال إلى كونمواضيعه تنبني على الظنون والاعتقادات الباطلة."[3]

[1] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000، ص 145
[2] احسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص 120
[3] يوسف الإدريسي، التخيل والشعر، ص 24

غير أن أرسطو" ينظر (Aristote) إلى الخيال على أنه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والناتجة عن المدركات الحسية، يقول: "التخيل الحركة المتوالدة عند الإحساس بالفعل، ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل من فنطاسيا(Phantasia) "اسمه من النور "فاوس (phaos)"إذ بدون النور لا يمكن أن نرى" [1]فأرسطو يركز على البصر في إدراك المحسوسات، أكثر من غيرها واعتماد الخيال عليها بصورة كبيرة، لهذا كانت الحركة الذهنية المعتمدة على المحسوسات تشبه الحركة الموجودة في العالم الخارجي فالمخيلة عبارة عن الآثار التي يدركها الحس.

كما يعتبر كانط "أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة، ولا يمكن تجاهل دورها، فهي التي تقوم بوظيفة تركيب ما بالذهن من صور منفصلة وتقديمها في صورة متكاملة الأجزاء لم يكن من الممكن تحصيلها في غياب الخيال؛ إذ يقول: الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأيه قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال، وقلما و ما وعى الناس قدر الخيال وخطره.[2]"

و قدانطلق "وليم وردزورث William Wordsworth) "في تحديد مفهوم الخيال من الدور الذي يؤديه في العملية الإبداعية، فهو "تلك القدرة الكيميائية التي بها تمتزج –معا العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف، كي تصير مجموعا متآلفاًمنسجما"[3]

[1] علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء، عمان، ط1، 2011، ص 21
[2] علي محمد هادي، ص 29
[3] محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مطبعة نهضة، القاهرة، مصر، ط5، 1971، ص 413

فالخيال عنده ملكة منتجة، "لها القدرة على الابداع والخلق، والجمع والتركيب انطلاقا مما يخزنه الذهن من صور منفصلة، ومن هذا المنطلق ميز وردزورث بين الخيال والوهم من حيث أن الخيال يرجع إلى تأثيرات انطباعية تنجم عن عناصر بسيطة، أما الوهم فيؤول إلى ما تثيره التخيلات المتراكمة، وما في الموقف من تنوعات مباغته،[1]"

من هنا يتضح أن الخيال مزج بين عناصر ذهنية و الوهم مجرد لاعب مزج هذه العناصر.

أما صامويل بتلو كولريدج (Samuel T.Coleridge)فقد حاول أن يقدم تصورا نظريا للخيال الإبداعي في سياق النظرة النابعة من النظرة الرومانتيكية، أين يظهر تأثره الكبير بنظرات الخيال التي عارها، حيث يرى أن الخيال هو "القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور وأحاسيس، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر"[2] فعملية الخلق الأدبي يربطها "كولريدج "بالخيال المبدع الذي هو صفة المبدع الخلاقة.

ويميز كولريدج بين نوعين من الخيال "إنني أنظر إلى الخيال إذن، إما باعتباره أوليا أو ثانويا، وأنا أعتبر الخيال الأولي الطاقة الحية والعامل الرئيس في كل إدراك إنساني... وأعتبر الخيال الثانوي صدى

[1] عمار حازم محمد العبيدي، الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال، عالم الكتب الحديث، العراق، ط3، 2009، ص 20

[2] لؤي صهيود فواز، الخيال الشعري عند حازم القرضجاني، مجلة كلية الأداب، العدد 104، جامعة دبالي، ص 197

للأول، يوجد مع الإرادة الوجدانية ومع ذلك لا يزال متحققا مع الأول من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله"[1]

أما النوع الأول فهو نشاط ذهني يمارس به الإنسان ذاته على المجتمع،و الثاني يعد أداة للإبداع .لاتحقق إلا إذا ارتبط بالأول ، فهو صدى و إنعكاس لحركية التفكير و طرق التعامل مع إدراكاتنتا الأولية .

– الخيال والتخييل في النقد العربي

دخلت مصطلحات الخيال والتخيل والتخييل بأبعادها السيكولوجية دائرة البحث الفلسفي عند العرب، وارتبطت على وجه التحديد بالدراسات النفسية التي ارتبطت بترجمة الفكرالأرسطي، وتحددت دلالاتها الاصطلاحية الفلسفية في تلك الدائرة.

حيث يعد الفيلسوف العربي "الكندي "أحد الفلاسفة الأوائل الذين أدخلوا هذه المصطلحاتدائرة البحث الفلسفي ،فقد ذكر التخيل و جعله مرادفا للوهم و هو ما يقابل كلمة ((Phantasiaفي اللغة اليونانية وتعني النور؛ إذ يقول: "التوهم هو الفنطاسيا وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها"[2]

[1] عمار حازم العبدي، المرجع نفسه، ص 21
[2] عمار حازم العبدي، المرجع نفسه، ص 12

لقد وضح الكندي ، أن الخيال مرادف للوهم ولم ينظر إليه كقوة فعالة تتجاوز حفظ صور الأشياء الغائبة بالفك و التركيب .

أما "الفارابي "كغيره من الفلاسفة أعطى السلطة للعقل، واعتبر التخيل عملية إيهام يعكف من خلالها الشاعر على خداع المتلقي والتأثير فيه من خلال أقاويل مخيلة، "فالتخييل لديه يمثل وسيلة للمحاكاة لتحقيق غايتها في التأثير في المتلقي ودفعه للاستجابة...التخييل الشعر عملية إيهام ترمي إلى إثارة مخيلة المتلقي لتحقيق غاية مقصودة"[1]

فالفارابي "لم يحدد معنى التخييل وطبيعته ولكنه تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي،و كيف يتجلى الوهم من خلال التصور .

وهنا يظهر أثر "أرسطو على الفارابي حيث تجاوز "ابن سينا "رأي "أرسطو "حول التخيل بأنه إحساس ضعيف جاعلا منه ثاني قوى الحس الباطني ومكانها مقدم الدماغ ويسميها (المصورة)؛ إذ يقول: "قد تخزن القوة المصورةأيضا أشياء ليست من مأخوذات عن الحس، فإن القوة المفكرة قد تتصرف على الصور التي في القوة المصورة بالتركيب والتحليل لأنها موضوعات لها، فإذا ركبت الصورة منهاأو فصلتها أمكن أن تستحفظ بها، [2]"وبذلك فإن قوة الخيال هذه تتجاوز المحسوسات إلى المدركات العقلية.

[1] عمار حازم، المرجع السابق، ص 12

[2] علي محمد هادي، الخيال في الفلسفة والآداب والمسرح، 69-70

عرف ابن سينا "التخييل الشعري مستصحبا معه الأثر النفسي الذي يتركه الشعر في المتلقي بالإعجاب أو النفور: "إن الشعر يتركب من كلام مخيل تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار"[1] وبذلك يكون الشعر كلاما أساسه التخييل، غرضه إثارة المتلقي وتحريك انفعالاته.

وربما يعتبر ابن عربي أبرز من تحدث عن الخيال ومستوياته وافاقه المعرفية، معتبرا الخيال أعظم قوة خلقها الله تعالى في الانسان؛ إذ يقول: "ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظموجودا من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي"[2]

أما في مجال البلاغة فقد عرف "عبد القاهر الجرجاني "التخييل بأنه: "هو ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير تابعأصلا،و يدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها،و يقول قولا فيه نفسه و يريها مالا ترى [3]" فالشاعر من خلال التخييل يقوم بخداع نفسه وإيهامها بما هو ليس حاصل.

أما الزمخشري فقد نظر إلى التخييل بوصفه طريقة للتجسيم المعنوي وإعطائه صورة حسية، فكان مفهومه للتخييل من وجهة فنية بحتة، حيث تحدث عن التشبيه التخيلي و الاستعارة التخييلية، و يكون بذلك اختلف مع الجرجاني .

---

[1] عمار حازم العبيدي، الخيال الشعري في القصائد الشعر الطوال

[2] علي محمد هادي، الخيال في الفلسفة، ص 77

[3] عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1999، ص 204-205.

أما "حازم القرطاجني "فقد عرف التخييل مع تعريف الشعر موضحا أثره في النفس، مبعدا عنه الصدق والكذب؛ إذ يقول: "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه وتقوم خياله صورة من الصور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض. "[1]

وقد أوضح حازم القرطاجني كيف تتم عملية التخييل، وحدد طرقها؛ إذ يقول: إما أن تكون بأن يتصور شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي، أو ما يجري مجرى ذلك... "[2] و بهذا يكون التخييل جوهر العملية الإبداعية ، و وسيلة لايهام المتلقي و إدخاله في دائرة الظن و التشبه

أما الغزالي فالخيال عنده يعمل على "بقاء صور الأشياء المرئية بعد تغميض العين ، بل ينطبع فيها ما تورده الحواس الخمس، فيجتمع فيها و تسمى الحس المشترك[3] و هذا يعني أن الخيال عند الغزالي يعتمد على الحواس ، و يتحقق عن طريق أشياء موجودة في الحقيقة.

فالوجود الخيالي لا يتحقق "إلا بادراك أشياء موجودة في الخارج(الأجسام) و تسهم صورها الغائبة عن الحس بتكوين الوجود الخيالي ، فإذا لم تكن هذه الصور موجودة لم يكن الخيال."[1] فالخيال يوجد بوجود صور الأشياء الغائبة عن الحس

[1] حازم القرطجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89
[2] المرجع نفسه، ص 89
[3] علي محمد هادي، ص 73

أما المازني فيرى أن "الخيال ليس هو البعد عن الحقيقة و الإتيان بما لا يتصور، لأن ذلك تكلف محال"[2]

. بل الخيال يكون "في حسن اختيار التفاصيل المميزة[3]". وتشكيلها على نحو يخدم جمالية السرد ، و يفتح باب التصور و التمثيل البياني.

كما يرى أن "الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر ليخلق شيئا جديدا. "[4]ومن خلال هذا نجد أن الخيال عند المازني ليس البعد عن الحقيقة بل الخيال عنده هو الحسن في اختيار التفاصيل و خلق شيء جديد ، يتوازى مع الحقيقة في بعض أطرافها و ينسج خيوطه المتاشبكة ليصنع عالمه الخاص.

أما العقاد فالخيال عنده هو "عملية داخلية تنبع من ذات الشاعر، يصور بها وقع الأشياء على نفسه أحسن تصوير معتمدا على التشخيص "[5] فالخيال عنده يكمن في الذات .فهو انعكاس لنفسية الكاتب و ميولاته ، بحيث ينطلق من ذاته ليبلغ الآخر وفق دبدبات و ايقاعات تشخص حالته و تصوراته.

---

[1] المرجع نفسه، ص 73

[2] فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، ص 16

[3] المرجع نفسه، ص 18

[4] علي محمد الهادي الربيعي، ص 153

[5] فاطمة سعيد أحمد حمدان، ص 18

المتخيل:

حظي مفهوم المتخيل باهتمام الباحثين و الدارسين، حيث "أشار بعض الباحثين إلى أن أصل اشتقاق كلمة المتخيل imaginaireهو من الكلمة اللاتينية imaginariusالتي تعني :خيالي ، أو مغلوط ، و تستعمل في اللغة بثلاث دلالات في أقل تقدير : الأولى: تأتي صفة، و تعني مالا يوجد إلا في المخيلة، الذي ليس له حقيقة واقعية. و الثانية: و تأتي اسم مفعول للدلالة على ما تم تخيله، و الثالثة : و تأتي اسما و تعني الشيء الذي تنتجه المخيلة: كما تعنيميدان الخيال"[1]

فالمتخيل يستعمل في اللغة بثلاث دلالات ، يأتي صفة أو اسم مفعول أو اسم . و المتخيل عبارة عن نسق مترابط من الصور و الدلالات و الأفكار المسبقة التي تشكلها كل فئة أو جماعة عن الآخرين.

أما المتخيل في النص الأدبي ، داخل العمل الروائي خاصة ، فيعتبر "عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا و العملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصدية و التي تنطوي في ذاتها على معطيات بينها و بين الإشارة الموجزة علاقة الإثارة الموحية، و تحدث العميلة فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة ، و المتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة ، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة و الصور المخيلة،فتحدث الإثارة المقصودة ، و

[1] وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي من\ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري، ط1، ابن القيم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، 2006، ص 17

يلج المتلقي إلى عوالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا."[1] و هذا يعني أن المتخيل في النص الأدبي يثير انفعال المتلقي ، و تكون هذه الإثارة مقصودة

المخيلة:

تعرف المخيلة عند جان برغيس (Jean Brugesبأنها "قدرة الذهن على إحداث صور، هذه الصور قد تكون مجرد استعادة إحساسات في غياب الأشياء التي أحدثتها أو اختراعات حرة وفقا لهوانا، وهذا يعني التفريق بين شكلين من أشكال المخيلة أحدهما ذو علاقة مباشرة، بإدراكاتنا والثاني جوهرة في أن يتحرر من العالم الحسي"[2].

أما ديكارت ((René Descartesفيقول: "إن المخيلة تمثل جزءا حقيقيا من أجزاء الجسم الذي له حجمه وأجزاؤه المتباينة والمتميزة عن بعضها البعض."[3]

فهي جزء يدخل في تكوين الكل ، انطلاقا من الحقيقة و وصولا الوحي السردي المتجانس ، بحيث لا يمكن الفصل الحقيقة كجزئية تتلاقح و تتزاوج من أجل نسق تخييلي حي.

ويذهب ابن سينا إلى القول: " المخيلة مستودع الصور تقوم بتخزين الصور لمدركات سابقة.أي الذخيرة لمدركات سابقة.أما لالاند ((La landeفتتحدد المخيلة عنده باعتبارها:

---

[1] آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ط2، دار الأمل للنشر والتوزيع، 2000، ص 58

[2] جان برغيس، المخيلة ترا خليل الجر، منشورات العربية، لبنان، ط1، 1986، ص 7

[3] المرجع نفسه، ص 11

ملكة لتشكيل/تكوين الصور عن طريق الإنتاج والإعادة"[1]

وعليه فإن كل مصطلح من هذه المصطلحات، الخيال، التخيل، التخييل، المتخيل تشير إلى لحظة نفسية إدراكية في العملية التخييلية "فالتخيل يعني التمثل الذهني للموضوع المخيل، والمخيل هو الفاعل للتخييل والباث للموضوع الخيالي، أما التخييل فهو الانفعال النفسي بالموضوع المخيل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري."[2]

وعليه فإن العملية التخييلية تقوم على عدة عناصر وهي فعل التخيل، وفاعل التخيل (المخيل)، والموضوع المخيل . "ومن ثمة فالعلاقة بين التخييل والكلمات الأخرى بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها وفعل التأثير والاستجابة النفسية الدالة عليه وهذا ما يتضح من خلال الخطاطة الآتية :[3]

التخيل ⟵ فعل التأثير

المخيل – الفاعل للتأثير

التخييل ⟵ حركة التأثر والانفعال النفسي

المخيل (الخيال) – موضوع

التأثير

أهمية المتخيل

---

[1] محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 289

[2] مصطفى المويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص 92

[3] يوسف الإدريسي، التخيل والشعر 5حفريات في الفلسفة العربية الاسلامية–، ص 89

نظراً للدور الفعال الذي يلعبه المتخيل في نجاح الأعمال الروائية، نجد جل الروايات الحديثة تعتمد عليه، وهذا بفضل حسن استخدامه من طرف الرواة في طريقة تشكيله باعتباره موضوعاً جمالياً فنجد "أمبرتوايكو وهو الروائي والسيميائي المحنك يصر على أن الوظيفة الحكائية ضرورية للإنسان الذي هو بحاجة إلى أن ينتج ويفبرك حكايات"[1].

أي أن يكون الروائي أو الكاتب قادراً على استعمال تقنيات الكتابة التي تنتج عملاً إبداعياً قائماً على: "التأويلات فتفتح المخيلة أمام لغة الإبداع إمكانات الهروب من التسطح والمباشرة والتكرارية، وتغنيها بالمحمولات والإيحاءات التي توفر سيلا جديدة للتأويل والانزياح، ومغادرة معلى المستهلك .." [2] فالمخيلة تفتح آفاقا أمام لغة الإبداع حتى تخرج العمل الأدبي الروائي من النمطية إلى الإبداع الذي يضم الانزياحات و التحويلات ، وعدم استعمال كل ما هو مألوف و مستهلك.

وبهذا فإن المتخيل يعمل على أن :"يحرر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتساعاً"[3] مما يجعله يلجأ إلى الاستذكار تارة و إلى الاستباق تارة أخرى.

"فالمخيلة التي ترى إلى الأمام وتستشرف الأفاق وترتاد الزمن البكر الذي لم يملأ أي حدث...استحضار عالم آخر يتخلق بفعل النشاط الفاعل لذات تفهم وتتطلع وتستطيع أن ترى ما

[1] المرجع نفسه، ص 89

[2] آمنة بلعلي، المتخيل، ص 31

[3] واسيني الأعرج، ديوان الحداثة، منشورات السهل، الجزائر، د ط ، 2009، ص 98

هو أفضل".[1] وهكذا تخلص إلى أن المتخيل يساهم في نشاط المخيلة التي تفرز لنا عملاً إبداعيا بمزج بين الواقع والخيال، تستطيع من خلاله استخدام العجائبي للكشف عن خباياه .

والتخيل كما عرفه الرومانسيون " هو حركة متولدة عن الإحساس والعقل وإن كان شيئا متميزا عنهما، إنه امتزاج لكل الاهتمامات المختلفة عند النقطة التي يحدث فيها تماس بين العقل والعالم، عندما ستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة في التجربة الإبداعية"[2] ويعني هذا القول أن التخيل هو ذلك الامتزاج بين الإحساس والعقل الذي ينتج عنه تجربة إبداعية تحول الأشياء المألوفة إلى أشياء جديدة وغريبة كما يحول التخيل العالم الحقيقي إلى عالم خيالي عبر مألوف تجتمع فيه قوة الإدراك وقوة الإحساس لتنتج عملا قلبا إبداعيا.[3]

وغير بعيد عن هذا المعنى يرى ريشارد او همان ((R.ohman) أن " الأعمال الأدبية خطابات عطلت فيها القوانين الانشائية الاعتيادية وهي أفعال مترتبات من النوع المعتاد.."[4] و بالتالي يكون السرد مرتبطا مع قدرة الخلق و الابداع انطلاقا مما تنتجه العادة.

---

[1] زياد أبو لبن، فضاء المتخيل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده، دار اليازوري، عمان، دط، 2004، ص 199

[2] فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 22

[3] سعيد الورقي، في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، مصر ، د ط ، 2002، ص 23

[4] ولاس مارتن نظرية السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد المجلس الأعلى للثقافة، مصر دط، 1998، ص 242.

المبحث الثاني: الخيال بين الواقع والواقعية.

ان التراكب و التفاعل بين الواقع و سردية الحكي ،يستلزم ضرورة قراءة تأويلية لمضمون ابداعي معقد في انتاجه ،و ذلك من اجل ادراك الصور المقابلة للحقيقة ، يذهب فيها المؤلف إلى تصوير العالم على طريقته ، و ابرز هذه التفاعلات محاولة الوقوف على طبيعة الواقع الروائي و آليات اشتغاله ، فما مفهوم الواقع لغة و اصطلاحا ؟

مفهوم الواقع

لغة:

إن مفهوم الواقع في قاموس المحيط يدل على "الذي ينقر الرحى، يقال:أمر واقع،إذا كان على شجر أو نحوه،وقوع،ووقع، يقال أنه لواقع الطير أي ساكن لين،والنسر الواقع.

ولفظ الواقع يعني الفعل الثلاثي وقع واشتقاقه وقعا وقوعا:السقوط، وإنزال الشيء على الشيء وهذا ما يفيده في الكلام حقيقة كأن نقول:وقع الطير على أرض أو شجر أو وقع المطر على الأرض، أو وقعت الدواب، أي ربضت على الأرض[...] ووقع أيضا بمعنى وصول الشيء وثبوته، كالقول وقع الحق أي: ثبت ووقع الحق عليه أي ثبت.ومن هنا فمفردة الواقع ضمن هذا السياق تعني: الحاصل

ومنها النازل والواقع له دلالة مرتبطة بفعل(وقع)أي ما حصل تعين، وأصبح عيانا منظورا، أو خبرا متحصلا[1] ويظهر لنا من هذا أن معنى الواقع هنا جاء ليدل على ما وقع فعلا وتبدى للناظرين وظهر.

و قد جاء في معجم الفيروز آبادي ضبطه للفظة الواقع في قوله "وقع يقع، بفتحهما وقوعا : سقط،والقول عليهم: وجب، والحق: ثبت[...] ولا يقال: سقط، والطير : إذا كانت على شجر أو أرض فهن وقوع ووقع، وقد وقع الطائر وقوعا، وإنه لحسن الوقعة،بالكسر [2]. فالواقع اذن يدل على وقوع القول ووجوبه، وعليه كان الثبوت وقع الحجة

كما ورد في لسان العرب "وقع على الشيء، ومنه وقع وقوعا: سقط ووقع الشيء من يدي كذا، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا عن كذا وقعا، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط, هذا قول أهل اللغة. وقد حكاه سيبويه فقال: سقط مكان كذا فمكان كذا [3] ومنه وقع بمعنى سقط من مكان إلى غيره.

وجاء في قاموس (المحيط) "الواقع اسم فاعل. ج وقع وشيء واقع أي حاصل [4] أي حصول الشيء و تبوثه.

---

[1] مصطفى ابراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، د.ط، 1999، 1050 مادة وقع.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب محمد بن ابرهيم القيزور آبادي الشافعي، القاموس المحيط، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1999، ص 126

[3] ابن منصور، لسان العرب، ص 475

[4] بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، 1987، ص 981

وورد في كتاب العزيز الحكيم من سورة الواقعة "إذا وقعت الواقعة ليس لوقعتها كاذبة [1] فلفظة (الواقعة) هنا معناها القيامة فهي حاصلة لا شك فيها . يقال "أرض الواقع": أي الأحداث الحقيقية التي تحدث في الحياة لا تلك المتصورة في الأذهان [2]

و نجد في قوله تعالى: "{ووقع القول عليهم بما ظلموا}. أي وجب العذاب الذي وعدوا لظلمهم. فقال عز وجل: {إذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض} أي ظهرت أمارات القيامة التي تقدم القول فيه.[3] أي ثبوت الشيء وسقوطه وحصوله

اصطلاحا:

أما اصطلاحا ف"الواقع سلطان كل وجدان، وبالحياة المحيطة بحكم كونها مسيرة لمشاكلها كلها، وباعثة لردود فعلنا [4].فهو الحقيقة الفاعلة التي تسير وجودنا ، و اليد المحركة لذواتنا و انفعلاتنا.

أي كل ما يحيط بالذات البشرية وما يؤثر فيها فهو واقع. و" الواقع معطى حقيقي وموضوعي [5].ينطلق من الذات و ينتهي في أرض الحدث ، فهو البؤرة التي تبعث الارهاصات الأولية لقرارتنا.

وهو كل ليس بمتجانس ولا منسجم، تحكمه الاختلافات لا المتماثلات والخلافات العرقية الأثينية المعروفة في المجتمعات عموما [1].

---

[1] سورة الواقعة، الآية: 1-2

[2] محمد محمد داوود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، 2003، ص 32

[3] الراغب الأصفهاني، [أبو القاسم الحسين بن محمد]، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سعيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص 530

[4] فيصل الأحمد، دراسات في الآداب الأجنبية، دار الألمعية للنشر، قسنطينة، الجزائر، 2013، ص 86

[5] حسن خميري، فضاء المتخيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 37

ويعرف الواقع أيضا على أنه "حصيلة الوجود الإنساني بأطره المكانية والثقافية والتاريخية والاقتصادية والسياسية والتكنولوجية كافة [2] .و بالتالي يعد الواجهة الرئيسية للهوية ، فالواقع المرآة العاكسة لحقيقة الوجود. يشير هذا القول إلى أن جميع العوامل المكانية (الجغرافية) والثقافية والتاريخية، ما هي إلا للوجود الإنساني الذي يمثل الواقع

وهناك مفهوم آخر والذي يعتبر " الواقع منتهى طموح النص، فإن إدراك القارئ يتجرد من أثر التخييل وأثر الرواية ويصبح مابين يديه إنما هو الواقع تجري حكايته[3] بمعنى أن القارئ يلغي الخيال وما جاء في الرواية، ويصبح أمام واقع بكل أحداثه وتطوراته.

ويلاحظ أن كلمة الواقع شكلها في ذلك مثل الحقيقة أو الطبيعة أو الحياة، مشحونة بمعان كثيرة، سواء على المستوى الفلسفي أو الاستعمال العادي. ويدلنا تاريخ الفكر والأدب على أن كل الفنون في الماضي كان هدفها بشكل ما هو هذا الواقع، حتى عندما نتحدث عن واقع أسمى أو واقع الجوهريات أو واقع الأحلام والرموز[4].

والواقع أيضا هو عالم يعتمد على مبدأ السبب والنتيجة عالم خال من المعجزات ومن كل ما يرتبط بما وراء الحس [5] يقول الدكتور عبد اللطيف محفوظ " يعتبر مفهوم الواقع من بين المفاهيم الغامضة جدا،

---

[1] ينظر محمد معتصم، بنية السرد العربي من مسألة الواقع إلى سؤال المصير، دار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 35

[2] رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط، ، ص 72

[3] جيرار جينين وآخرون، الفضاء الروائي، أثر عبد الرحيم حازم، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص 76

[4] صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع الأدبي، دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1992، ص 33

[5] المرجع نفسه، ص 37

والمستعصية على الفهم والتفسير، ويعود ذلك إلى كون معناه متداول لا يقوم إلا على فرضية حدسية، ذلك أن تلقينا له غالبا ما يحدده تواطؤنا مع منتجه، والحقيقة أن الواقع كلمة تحمل تصورا، ملتبسا يفتقد إلى حد ضابط".[1]

ففي المجال الأدبي الأسباب التي تجعل كلمة الواقع أكثر التماسا، ترتبط أساسا باستعمالها وفق المعنيين الذي رسختهما سياقات الخطابات السطحية والعادية والإيديولوجية النفعية وهما معنيان لا يتجاوزان حدود التوظيف الشائع، أما المعنى الأول فيرتبط بالسياقات العامة ولذلك يتمائل مع شكل حياة ما، في إطار مجتمع ما، أما المعنى الثاني فيؤشر على موافقة الفعل اللغوي للفعل الواقعي، ويعني الواقع مطابقة الفعل لإنجازه .[2]

فيرى الدكتور "عبد اللطيف محفوظ" أن الواقع من المفاهيم المستعصية التي يصعب إيجاد مفهوم واضح لها نظرا للفرضية الحدسية التي يقوم عليها ويحمل في طياته الكثير من التصورات والمفاهيم إلا أنه لا يخرج عن معناه المتعارف عليه وهو مطابقة الحقيقة للوجود والإنجاز الفعلي لشيء ما.

أما الدكتور "مرشد أحمد" فيعتبر الواقع مرآة عاكسة للحياة الذاتية والمادية لإبراز علاقاته بالوجود، وفي عالم الأدب هو تصوير الروائي لنتائج علاقاته الثقافية والاجتماعية والإنسانية. في حياته اليومية [3]. فالواقع هو تجسيد المادي لمقتضيات الحياة بشتى مجالاته وتمثيلها في صورتها الحقيقية

---

[1] عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، من الموقع، www.aljabriabed.net تاريخ المنشور، 2020/02/17، ص 1

[2] المرجع نفسه، ص 1

[3] ينظر، مرشد أحمد، البنية الدلالية في روايات ابراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص 90

الواقعية:

لم تعرف اللغة العربية مفهوم الواقع كمفهوم مجازي حديث، يدل على ما يدل عليه عند سماعه لدى الإنسان العربي المعاصر، وإن اشترك مع المعنى القديم في شيء من معناه الحديث

والواقعية كاصطلاح مذهبي: ظهرت في لحظات التحولات الاجتماعية الفكرية في الفكر العربي. فقد اشتهرت وشاعت في العصر الحديث كلمات الواقع، والواقعي، الواقعة، والواقعية، كمصطلحات ومفاهيم مذهبية في الأدب والفن والفلسفة والسياسة وهي من "المصطلحات المطاطة والفضفاضة التي تختلف مفاهيمها باختلاف ميادين النشاط الإنساني من جهة وباختلاف اتجاهات النقاد والأدباء ومنظري الأدب من جهة أخرى [1]

الواقعية اتجاه من الاتجاهات الأدبية، ظهرت على أنقاض الرومانسية التي أوجدت للإنسان عالما واقعيا ملموس، بعد أن كان يخلق في الفضاء بخياله الواسع متضمنا أحاسيسه ومشاعره، فالأديب الواقعي هو المرآة العاكسة لهذا المجتمع الذي يعيش فيه، فمهمته نقل وتصوير الواقع كما هو.

ان الانطلاق من الواقع لسرد نص أدبي "من الناحية الأدبية هي عبارة عن مذهب أدبي برز في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الداعي إلى دراسة موضوعات واقعية مأخوذة من الأحداث

[1] الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص 07

الحية، إلى جانب تصويرها للحياة والكشف عن شرورها واثامها، لأن الكشف هو الذي يظهر لنا واقع الحياة وحقيقتها [1]

فقد ظهر هذا المصطلح النقدي (واقعية Realisme) ليدل على المحاكاة الأمينة، والواقعية "هي حصيلة انعكاس الواقع الموضوعي على الكاتب أو الفنان، وبالطبع ليس الواقع كما هو، في الظاهر، وإنما الواقع بما يخلف من آثاره على نفس الكاتب أو الفنان [2]

و"الواقعية في الفلسفة مذهب يلتزم فيه التصوير الأمين لمظاهر الطبيعة والحياة كما هي، وكذلك عرض الآراء والأحداث والظروف والملابسات دون نظر مثالي، وهو مذهب أدبي يعتمد على الواقع ويعني بتصوير أحوال المجتمع" [3]

فالواقعية – إذن– من الناحية الأدبية والفلسفية تشترك في أن موضوعاتها هو الواقع الحقيقي وما يخلفه في نفسية الأديب حيث يتجسد هذا الواقع في أي إنتاج إبداعي، ويجب على الأديب أن يصور المجتمع وما يحيط به من ظروف مختلفة.

لقد قدم شيلنج في إحدى مقالاته سنة 1795م تعريفا للواقعية الخالصة على أنها "هي التي تؤكد اللا أنا". أي ما هو خارج الذات [1].أي كل ما يحيط بالإنسان من عالم طبيعي واجتماعي وسياسي وتاريخي فهو واقع يتحدث عنه الأديب.

---

[1] عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان، ط2، 1977، ص 277

[2] ينظر بديع حلمي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط2، 2002، ص 32

[3] ابراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا، ص 1052

و أول ظهور للواقعية (Realesm) في فرنسا كان نتيجة للتغير الذي طرأ على المجتمع الفرنسي فظهرت رواية "جرمينال" 1885 لـ"أميل زولا (Emil Zola (184-1902)، التي تعتبر أول وأكبر رواية تهتم بقضايا طبقة من الشعب، حيث فيها موضوعات دراماتيكية، لأن عصره كان مليئا بالأزمات الاجتماعية بين الغني والفقير، وبين التاجر الصغير والمؤسسة الكبيرة، وبين العمال وأرباب العمل[2]. فبين من خلالها مظاهر الظلم والتعسف واستغلال الطبقة الغنية للفقراء، والأوضاع المتدهورة للعمال.

كما نجد أيضا الروائي بلزاك (1799-1850 (balzak الذي قام بإدخال المصطلح الفرنسي (milieu) للأدب ويعني به الوسط أو البيئة لكل موحياتها المتشابكة. تعتبر مقدمته التي كتبتها عام 1842، لمجموعته القصصية "الكوميديا البشرية" بمثابة الإعلان عن المذهب الواقعي[3].

و الأدب الواقعي، أدب نثري أكثر منه شعري، وهو قصصي روائي أكثر من كونه مسرحيا[4] يحاظ على هوية المجتمع لتكوين مفهوم رواية واقعية ، تتناول التناقضات المستمرة في المجتمع ، و تكشف انعاسات الفضاء الداخلي.

يرى عز الدين اسماعيل بأن: « الواقعية هي تصوير الحياة على ما هي – عليه»[1] واخلص مما سبق ، أن الواقعية هي بمثابة آلة فوتوغرافية تصور الحياة بتفاصيلها بأسلوب حقيقي

---

[1] صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع الأدبي، ص 11

[2] المرجع نفسه، ص 16

[3] المرجع نفسه، ص 17

[4] فيصل الأحمر، ص 77

وفي رأي آخر للكاتب "واسيني الأعرج" قال بأنها: «من أكبر مدارس الأدبية التي صاحبتها تغيرات تارة ذات صبغة سياسية وتارة أخرى ذات صبغة أدبية» ". [2]وهنا"واسيي الأعرج" يرى بأن الواقعية مدرسة مزجت بين الظروف التي غلبت على المجتمع والعمل الأدبي، أي أنها تعبر عن الظروف السياسية داخل إنتاج أدبي . وقد عرفها محمد مندور حسب رأيه قائلا بأنها: «فلسفة خاصة في والحياة و الأحياء وتفسيرها، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من منظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل فيها و أن التشاؤم و الحذر هما الأجدر ببني البشر لا المثالية و التفاؤل"[3]

ونستنتج مما سبق أن تعريف الذي جاء به "د. محمد مندور" هو تعريف فلسفي على خلاف التعريفين السابقين، فيرى بأنها فلسفة تفسير الحياة وبني البشر ويلزم بأن يكون هذا التفسير من خلال نظرة تشاؤمية لا تفاؤلية لأن الأصل في بني البشر هو الشر لا الخير. كما يضيف قائلاً بأن الواقعية «هي فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه...قد ينتج عنه الخير وقد ينتج عنه الشر»[4] وهنا هو يفتح المجال بأن يكون تفسير الحياة قد ينتج خيرا وقد ينتج شرا

ويعتبر الواقعي ة بأنها: « الكشف عن الواقع الحقيقي لنفوس الأفراد وحياة المجتمع "[5] وهنا يمكن القول بأن د. محمد مندور" يعتبر « الحياة في التصور الواقعي ليست دار نعيم وصدق وبراءة، بل إن

---

[1] عز الدين اسماعيل الأدب وفنونه، دراسة ونقد دار الفكر العربي، ط9، 2013، ص 20

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 341

[3] محمد مندور، الأدب وم\اهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 94

[4] محمد مندور، ص 98

[5] المرجع نفسه، ص 99-100

شرها أكثر من خيرها وآلمها أكثر من سعادها، وإن العدل فيها وهم وسراب، وإن الناس فيها تحركهم غرائزهم وتقودهم أطماعهم إلى العش والكتاب و الاحتيال وما تلك المعاني من مثل الكرم والوفاء والشرف والأمانة و النبل إلا أوهام الشعراء"[1] وهذا يذهب الدكتور "شلناع عبره شراد" إلى القول بأن الحياة تحمل في ثناياها الشر والألم كثر من الخير والسعادة، كما يشير إلى الطبيعة البشرية الأرانية التي تفصل نفسها ويعتبر المعاني السامية والأخلاق الفاضلة شرفة أوهام الشعراء و تخيلات، فمنذ ظهور المصطلح النقدي الواقعية في منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا ، ليدل على المحاكاة لا على الأعمال الفنية الكبرى ، " و إنما لأصولها التي تقدمها الطبيعة "[2] و حتى الآن فقد تعددت الآراء حول مفهومه و ما يمكن أن يدل عليه في مجال الإبداع الفني و الأدبي على السواء. و الواقعية تشترك مع بعض المذاهب لأخرى في الهدف كما أنها كانت رد فعل مضاد لتياري الكلاسكية الرومانسية ." فقد كانت السبيل في الظهور تطورات و اتجاهات تفرعت عنها ، في محاولة لتقديم الواقع من منظور مختلف "[3] ، و لا شك أن الواقعية كمنهج أدبي مذهب متكامل العناصر و الأدوات كما يعد تالث المذاهب الأدبية الكبرى و هي الكلاسكية ، الرومانسية و الواقعية فهي تبحث في الحقيقة و الواقع، فتمثل الحقيقة في كلمة واحدة، و ذلك رغم فارق المعنى الكبير بين الكلمتين اللغة العربية إلا اذا سلمنا جديا بأن الحقيقة لا يكون لها وجود إلا في حضور المواقع الملموس ، و هو ما يسوق مادية

[1] شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 1998، ص 204

[2] حلمي نذير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2002، ص 11-12

[3] المرجع نفسه، ص 12

علمية و تجريبية بحتة تعجز عن تفسير كثير من الحقائق المحسوسة " فالواقع حقيقة و ليس بالضرورة تكون الحقيقة واقعا " [1] بل لقد أثبت العلم الحديث أن الكثير من مظاهر الواقع رائعة سواء الواقع الملموس أو المعنوي

يفرق بلزاك بين الحقيقة في الطبيعة و الحقيقة الأدبية يقول :" الأول غالبا ما تكون غير معقولة ، فعلى الكاتب إذا أن يؤلف مع الحقيقة ، و أن يستعير من نماذج مختلفة و أن يشيد بناء ا جديدا يحمل طابع عبقري كفنان . " [2] والكاتب لا يمكنه أن ينقل الحقيقة الواقعية نقلا حرفا عن الواقع.

الواقعية الطبيعية:

وهي شكل حاد جدا من أشكال الواقعية يلتصق بالمادية والملموس التصاقا مبالغا فيه فقد عمل الواقعيون الطبيعيون:" على توثيق صلة الأدب بالحياة، فراحوا يصورون الواقع الاجتماعي بمختلف أبعاده .. واشتغلوا بالعلوم التجريبية العصرية .. وأخذوا يطبقون نظرياتهم في آدابهم، وعلى هذا الاتجاه بني إميل زولا (1840_ 1902) الفرنسي قصته التجريبية " معتقدا أن العصر هو عصر العالم بحيث تنفي على الإنسان حرية الإرادة والاختيار "[3]

تقوم الواقعية الطبيعية بمحاكاة الواقع المادي وتصويره، وأن الانسان غير مسؤول عن سلوكاته وتصرفاته:" وأن العدد الأجهزة العضوية هي التي تملي على الانسان إحساساته، وأفكاره، وسلوكه،

[1] المرجع نفسه، ص 13

[2] المرجع نفسه، ص 17

[3] فاسي مصطفى، البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 31

وقد عب٠ر الكاتب الفرنسي "إميل زولا "عن هذا التصور حين اطلق على احدى رواياته السم الحيوان البشري، "[1]

وهي شكل حاد من أشكال الواقعية يلتصق بالمادي والملموس التصاق مبالغ فيه. فيرى الدكتور أحمد أبو حاقة أنها " ردة فعل على تلك تلفت لمذهب الفن للفن عن الحياة والمجتمع، فقد عمل الواقعيون الطبيعيون على توثيق صلة الأدب بالحياة، فراحوا يصورون الواقع الاجتماعي بمختلف أبعاده واستماتوا بالعلوم التجريبية العصرية، واخذوا يطبقون نظريتها في آدابهم"[2] .. أي أن الواقعية الطبيعية تقوم بتصوير الظواهر الطبيعية في المجتمع دون احداث تغيير، مستمدة شروطها من الواقع الطبيعي

وكان إميل زولا Emil Zola هو الذي أطلق اسم الطبيعية على هذا الاتجاه وحاول الطبيعيون من بلزاك إلى فلوبيرFlupperالفرنسي إلى زولا الفرنسي أيضا أن يطبقوا النظرية الموضوعية الباردة على أدبهم وأن يوفروا لكتبتاهم أقصى حد من النزاهة وتعد رواية (مدام بوفاري) النموذج الصادق للمدرسة الطبيعية."[3]

---

[1] بودربالة الطبيب، وحباب الله السعيد، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الانسانية، محمد خيضر ، بسكرة، ع7 فيفري، 2005، ص 53

[2] صالح مفقودة، الواقعية في الرواية الجزائرية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، دار الهدى عين مليلة، العدد التجريبي، ص 14

[3] بدر حلمي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1 ، 2002، ص 25

ج. الواقعية الاشتراكية:

وضع مكسيم غوركي Maxime Gorki مصطلح الاشتراكية لتمييز هذا الاتجاه الأدبي عن الاتجاهات الواقعية الأخرى ولاسيما الواقعية الانتقادية والطبيعية والواقعية الاشتراكية، "حصيلة النظرة الماركسية إلى الفن والأدب كما هي حصيلة التجربة الأدبية المعاصرة لكتاب الاتحاد السوفيتي والبلدان الاشتراكية الأخرى والموقف المشترك لهؤلاء الكتاب هو الالتزام بأهداف الطبقة العاملة و النضال في سبيل تحقيق الاشتراكية "[1]

و عليه جاءت الواقعية الاشتراكية من المذهب الشيوعي الاشتراكي كردة فعل على المذهب الرأسمالي الذي نادي بتمييز الطبقة البورجوازية على الطبقات المتوسطة، فالاشتراكية عملت على تحقيق المساواة و العدل.

" وتمثل هذه الواقعية الاشتراكية مايا كوفيسكيMaya koviskeyالذي دعا إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية وأن يكون وعيه مراة للمجتمع وما يستغله من أمور عامة، وقد طبق مايا كوفي سكي دعوته في شعره الحر ".[2] لذا تلاحظ أن الواقعية الاشتراكية تميل إلى النزعة الإنسانية من خلال إبراز قيمة الإنسان، وقامت بمهاجمة الواقعية الانتقادية دون فضح البورجوازية.

[1] بودربالة الطيب، وجاب الله السعيد،ص 54

[2] بودربالة الطيب وجاب الله السعيد، ص 55

المبحث الثالث: علاقة الواقع بالمتخيل.

إن العلاقة بين الواقع والمتخيل هي علاقة حتمية: يرى البعض أن الكتابة الإبداعية مرهونة دائما بالواقع المجرد ومنفعلة به وهذا يقضي إلى أن" العلاقة بين الإبداع والواقع أمر حتمي.[1] فالأديب ينطلق من الواقع ومنه يتشكل إبداعه الممزوج بشيء من الخيال وشيء من الواقع المعاش: فالروائي يجلس مع أدواته يستعيد الماضي الذي كان واقعا مأزوما

ويحوله إلى واقع متخيل يضم في خفاياه الحقيقة العميقة.[2] وهنا نستطيع أن نحدد علاقة الواقع بالمتخيل في القول بأن المتخيل هو إعادة صياغة الواقع المأزوم إلى واقع متخيل، إذا :" فالمتخيل ينبع من رؤية الكاتب الانتقادية للواقع."[3]و:"والمتخيل بقدر ما يبدوا في علاقة تعارض مع الواقع والتاريخ بقدر ما ينهل منهما عملياته، وكل عملية من عملياته هي في نهاية الأمر تعبير عن رؤية خاصة للتاريخ والواقع[4] فالمتخيل هو تصوير للواقع حسب رؤية الأديب فهو يتخيل انطلاقا من الواقع.

إذا فالعلاقة بين المتخيل و الواقع تنطلق من كون أن:" المتخيل بناء ذهني، أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى؛ أي ليس إنتاجا ماديا، في حين الواقع هو معطى حقيقي موضوعي. وإن المتخيل

---

[1] محمد داود فائزة، على أجنحة الخيال وفي أدغال السرد، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2014، ص 120

[2] المرجع نفسه، ص 121

[3] أمينة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 60

[4] المرجع نفسه، ص 55

يحيل إلى الواقع ويستند إليه، فحين أن الواقع يحيل إلى ذاته".[1] ولأن المتخيل مستقى من طبيعة مجردة وغير ملموسة تبنى عن طريق الواقع وهو بناء ذهني خفي يمكن إدراكه من خلال الفكرة بينما الواقع معطيات حقيقية موضوعية في كونه يحيل إلى ذاته. ولأن:" المتخيل نوعا من الممارسة لهذا الواقع. [2]. فالروائي لا ينقل الواقع كما هو لا من حيث الشخوص والأماكن والأحداث:" فالحقيقة في ذهن الفنان شيء يخلق وليس شيء موجود أصلا وما يرمون إليه إيجاد أعراف جديدة تستطيع أن تحدث بصورة أفضل إيهاما بالحياة الواقعية عن طريق تضييق الشقة بين المحاكاة الرمزية للعالم الواقعي والعالم الواقعي نفسه و إنما يسعى أن يخلق عالما متخيلا مقاربا للواقع المعيش" [3]

ويظل المتخيل غير منفصل عن الواقع؛ وهذا في كون المتخيل ترميزا للواقع، كون:" النص الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخييل، ولذلك فهو يولد تفاعلا بين المعطى والمتخيل، ولأن هذا التفاعل ينتج شيئا أكثر من الفرق بين المتخيل والواقع فيستحسن تجنب التعارض القديم بينهما واستبدال هذه الثنائية بثلاثية الواقعي والتخيلي (وما نسميه من الآن فصاعدا) بالخيالي، وانطلاقا من هذه الثلاثية ينشأ النص."

[1] محمدي محمد محبوبة، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة سورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011، ص 39

[2] آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 55

[3] محمدي محمد جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 40

إن النص الأدبي هو تفاعل بين الواقع والمتخيل لينتجا ما يسمى بالخيالي لذا فهناك علاقة وطيدة تربط الواقع بالمتخيل فالرواية "عمل تخييلي يوهم بالواقع.[1]

إن الكلام عن المتخيل في الأدب، يقضي إلى الكلام عن الواقع الذي أنتج فيه، لأن النص رغم خصوصيته الفردية الذاتية فهو في الغالب الأعم إنتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدد يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه[2]

بمعنى أنه مهما كانت الذاتية في العمل الأدبي، ومهما أغرق الأديب في عالم الخيال فإن ذلك النتاج ما هو إلا وليد ظروف اجتماعية وثقافية وسياسية، أي أن العمل الأدبي يقدم صورة كاملة لبيئة اجتماعية بمختلف جوانبها.

يرى عبد الحميد يونس << أن المتخيل يتغذى من الواقع وهو مصدره الوحيد فالمتفنن مهما أغرب في الخيال فإنه يستمد عناصره ووحداته جميعا من الواقع أو الممكن، والغرابة فيه تقوم على النظم و التأليف أكثر مما تقوم على الخلق من غير موجود ، و هكذا تصير العلاقة بين المتخيل و الواقع علاقة احتواء[3]

[1] القل حورية، الفضاء الروائي بين الواقعي والمتخيل، المجلة العربية، العدد 494، ص 01

[2] آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 53

[3] حسن خمري، فضاء المتخيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2001، ص 37

يؤكد عبد الحميد يونس على العلاقة الوطيدة بين المتخيل والواقع، لأن الأديب يستمد مادته الأولية في عملية الإبداع والخلق الفني من الواقع، أي يصنع اللاواقع من الواقع.

يرى بوركوس (Burgos) أن :<< المتخيل هو هذا المسار الذي يتماثل ويتشاكل فيه تمثيل الموضوع بواسطة الضروريات الغريزية للذات و الذي تفسر فيه بالمقابل التمثيلات الذاتية بواسطة التكيفات السابقة للذات في وسط موضوعي[1]

أما دوران (Durand) فيرى أن: <<المتخيل هو الخارطة التي نقرأ عبرها الكون طالما أننا تعرف الآن أن الواقع مفهوم غير قابل للاستيعاب، وأننا لا نعرف سوى تمثيلاته عبر أنسقه رمزية دائمة>>[2]

من خلال ما سبق نقول: إن الواقع يمثل القاعدة التي يرتكز عليها الفنان في عملية الإبداع ليعيش في عالم افتراضي متخيل.

إن" المتخيل بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع بقدر ما يأخذ من عملياته التي هي في نهاية المطاف تعبير عن رؤية خاصة للواقع"[3]

[1] فيصل الأحمد، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات الاتحاد والكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص 38

[2] بوسيف الإدريسي: الخيال والمتخيل، ص 193

[3] آمنة بعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية ، ص 55

إن الواقع يغدو أنموذجا(objet-modele) ، يعمل المتخيل على محاكاته (objet copie-) دون السقوط في تكراره، لذلك فالعلاقة بين العالمين مزدوجة، قائمة في الوقت نفسه على المخالفة و المشابهة و على المطابقة و التحويل.ومن هذا كله يمكن أن نخرج بنتيجة مفادها أنه:

مهما كان هناك اختلاف بين الواقع والمتخيل فإنه توجد علاقة وطيدة بينهما، بحيث أن المتخيل ينهل من الواقع ويعمل على تصويره كاملا بمختلف مكوناته الطبيعية والبشرية وما يؤثر فيها من حركة سياسية وتطورات ايديولوجية.

الفصل الثاني:

واقعية المتخيل السردي في رواية تاء الخجل

المبحث الأول: في رواية تاء الخجل

المبحث الثاني: واقعية الزمن المتخيل

المبحث الثالث: واقعية الأمكنة المتخيلة

المبحث الأول: في رواية تاء الخجل

تعريف الكاتبة:

ولدت فضيلة الفاروق عام 1967 في عاصمة الأوراس (آريس) بالشرق الجزائري، وهي تنحدر من أصول بربرية عريقة، زاولت دراستها بقسنطينة ثانوية مالك حداد شعبة رياضيات وتحصلت على البكالوريا عام 1987، ثم التحقت بجامعة باتنة (شرق الجزائر) ودرست الطب لمدة سنتين.

التحقت بمعهد اللغة العربية وآدابها في جامعة قسنطينة سنة 1989 لتنال ليسانس في اللغة العربية وآدابها سنة 1994، ثم شهادة الماجستير سنة 2000، وبعدها اتجهت لتحضر شهادة الدكتوراه في جامعة وهران (غرب الجزائر).

ولها عدة إسهامات في حقل الإعلام، حيث عملت في الصحافة المكتوبة والمسموعة في الجزائر من 1990 إلى 1995، وكان لها شهرة واسعة في أسبوعية "الحياة الجزائرية" والذي أثار ضجة كبيرة.

عملت فضيلة الفاروق في برنامج أدبي لمدة سنتين اسمه "مرافئ الإبداع" على قناة الإذاعة الأولى ولاقى نجاحا كبيرا، لتنتقل بعدها إلى لبنان سنة 1995 وتتزوج بلبناني، وهناك واصلت إسهاماتها في الصحافة اللبنانية (الكفاح العربي، الحياة، السفير) وعناوين أخرى صدر لها[1].

---

[1]- ينظر: تاء الخجل، فضيلة الفاروق، ص 98

- لحظة اختلاس الحب (قصص)، دار الفارابي، بيروت، 1997
- مزاج مراهقة (رواية)، دار الفارابي، بيروت، 1999

ملخص الرواية:

ترسم الكاتبة الأنثى الجزائرية بتلقائية كبيرة، فتوضح واقعها المرتبط بمحيطها الاجتماعي، أنثى تتوق للتحرر من عصر الجواري والحريم، وتنسلخ من التقاليد الرثة والأعراف التي سجنتها لسنين وراء قضبان الخضوع، فهي بذلك تتطلع لمستقبل آمن يحميها من الآلام المفخخة، ويعطيها حقها التام في تقرير مصيرها.

وفضيلة الفاروق في نصها المتمرد تحكي عن امرأة وجدت الحب في رجل كان مرادف لمجتمع همش أنوثتها، مجتمع لا يحترم المرأة بأي شكل من الأشكال، فالانفصال والهروب كان حلها الدائم والأبدي.

تدور أحداث الرواية حول الحرب الدموية ، التي انتهكت حقوق المراة الجزائرية و أن لقت بها في براثن الاغتصاب الجسدي و الروحي .

تاء الخجل قضية 5000 مغتصبة، قضية شرف مست الواقع السياسي والاجتماعي في الجزائر، فأحدثت خللا وعطبا في نفس الأنثى الجزائرية، حيث كان الاختطاف عملية آلية تسلب نساء وفتيات تتراوح أعمارهن بين 13-40 سنة لممارسة أبشع جرائم الانتهاك والتعذيب.

وفضيلة الفاروق تعرض نماذج حية لحالات الاغتصاب اللائي يقبعن في المستشفيات بغية العلاج وبعدها رفضهم المجتمع باسم العار، في الرواية تصريح مباشر للممارسات الدونية والمشينة نحو نساء الجزائر.

دلالة العنوان:

يعتبر العنوان عنصرا موازيا لبقية العناصر، فهو العتبة الأولى للنص، والمدخل الرئيسي الذي يختزل فحوى المكتوب، كما يعد مرآة عاكسة لأحداث الرواية واستنتاج مختصر لوقائعها، وبالتالي "إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة"[1]، أي نستطيع التعمق في أجزاء النص وتفاصيله، حيث يعتبر مكونا يفتح ألغاز الأحداث ويفككها، وفي هذا الصدد نجد محمد فكري جزار يصف "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه ويحمل وسم كتابه"[2].

كما للعنوان "نظام دلالي لبنيته السطحية، ومستواه العميق مثله مثل النص تماما"[3]، وهذا ما يجعله حاملا لعدة دلالات، وتظهر جليا في رواية تاء الخجل، فاختيار فضيلة الفاروق للعنوان فرض على القارئ البحث عن الوظيفة الدلالية لتاء الخجل أهي مربوطة أم مفتوحة.

---

(1)- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع23، مارس 1997، ص 99

(2)- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط1، 2001، ص 24

(3)- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، دت، ص 37

تاء لغة:

ورد في لسان العرب أن التاء "حرف هجاء من حروف المعجم، تاء حسنة وقد تزداد التاء المؤنث في أول المستقبل وفي آخره الماضي، تاء للتأنيث لا تخرج عن أن تكون حرفا تأخرت أو تقدمت"[1]، فهي لا تتجاوز كونها حرفا من حروف المعجم سواء ارتبطت بمستقبل الكلمة أو بماضيها.

وتعد أيضا "من الحروف المهموسة وهي من الحروف النطقية، وهو حرف هجاء من حروف المعجم"[2]، وذلك يعني أنها من الحروف الصامتة التي تعطي الهدوء والسكون عند المرأة، فهي من الأصوات المتماسكة التي يغلب عليها طابع الطراوة والليونة. لهذا ترتبط التاء بالأنثى لتشير لحنانها وليونتها وعاطفتها.

وتحتل تاء التأنيث الدرجة السفلى في اللغة العربية، أو المرتبة الثانية بعد المذكر، حيث نجد أن "ضمير المتكلم **أنا** بألف مد طويلة، يحمل السمو والرفعة والتبجيل ما يؤهله أن يكون واقفا فوق الجميع، ثم يأتي في المرتبة الثانية المخاطب المذكر "**أنتَ**"، ثم بدرجة تراتبية أقل يأتي ضمير المؤنث

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، مج2، مادة (أ،ب،ت)، ص 123

(2)- المصدر نفسه، ص 58

"**أنتِ**" مع خفضه، أو مع التصغير من شأنه، بصحبة حروف مكتومة خانقة الأنفاس"[1]، وتبة من الذكر خاصة في مجتمع ثقافته المحلية شجعته على تهميش المرأة وتحقيرها.

ونستنتج من كل هذا أن ضمير أنت للذكر يشير إلى "القوة والسيطرة والسيادة، أما الأنوثة فتعني الضعف والخضوع، والطاقة والطاعة والاستسلام لسيطرة الرجل"[2]، وهذا ما تبدى بوضوح تام في نص تاء الخجل حين قالت البطلة "أنت هربت، وهناك في بيتنا القرار اتخذ"[3]، وكذا قولها "المشكلة أن الجميع قرر أن نتزوج قبل أن أسافر"[4].

فالهروب لن ينفع في حالة اتخاذ القرار وعلى المستضعف أن يخضع ويطيع، وهنا دلالة على الانصهار والتشكي الذي تعيشه المرأة في ظروف خانقة، لا تسمح لنسيم الحرية أن يتخطى ثغرها المحكم الإغلاق.

أما لفظة "خجل" فقد عرفها ابن منظور بأنها "الاسترخاء من الحياء، ويكون من الذل والخجل: التحير والدهشة من الاستحياء، والخجل البرم يعني التواني من طلب الرزق، وخجل خجلا يعني ساكتا لا يتكلم ولا يتحرك"[5].

---

(1)- خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل، روايا فضيلة الفاروق أنموذجا، رسالة ماجستير، مولود معمري، تيزي وزو، 2013، ص 35

(2)- سامية حسين الساعاتي، اجتماع المرأة، رؤية معاصرة لأهم قضاياها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص 40

(3)- فضيلة القاروق، تاء الخجل، دار الريس للنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2015، ص 30

(4)- المصدر نفسه، ص 31

(5)- ابن منظور، لسان العرب، ص 580

فالشعور بالخوف والخجل شعور فطري في تكون عقلية المرأة ونفسيتها، تثبطه العادات والتقاليد والأعراف، فتجعل منه مكونا ثابتا يتحكم في شخصية الأنثى الجزائرية، وهذا ما تصوره الكاتبة في تاء الخجل.

والخجل مرض اجتماعي ونفسي يظهر على الطفل منذ صغره وله أعراض كضعف الشخصية، عدم الثقة، الجبن، واضمحلال الطاقة الفكرية والإبداعية، وهو ظاهرة تصاحب الإنسان في أي شيء ويظهر ذلك في الرواية حين قالت: "منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجها تماما منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمتها، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه، منذ القدم"[1].

ومن خلال هذا يتضح بأن العلاقة بين "التاء" و"الخجل" علاقة المضاف والمضاف إليه، علاقة اسمية تؤكد صفة الخجل على التاء، وعليه فإن العنوان يرتبط بالعار والدونية واختيار الفاروق له جعله بؤرة مركزية تنطلق من المحدد إلى المطلق العام.

المبحث الثاني: واقعية الزمن المتخيل في تاء الخجل

يمثل الزمن (le temps) أول كلمات المفاتيح، التي اشتملت عليها صيغة عنوان البحث وبؤرتها، ولهذا لابد من تقديم تصور نظري يسبقه إقرار بأن المقام يضيق هنا عن استيعاب مختلف

[1]- فضيلة الفاروق، مصدر سابق، ص 09

الاتجاهات التي وقفت عند هذا المفهوم، ويرجع ذلك إلى سيولته التداولية المتشعبة والمتباينة، فقد تم التقعيد له في حقول متباينة، إذ انشغل بتأمله الفلاسفة (القدامى والحداثيين)، والفزيائيون، والرياضيون، والنقاد، والأنطريولوجيون، واللغويون، والباحثون والمفكرون والنقاد والأدباء...الخ، بالرغم من اختلاف مناهجهم وموضوعاتهم نظرا لأهميته واتصاله المباشر بحياة الإنسان في شتى تعرجاتها المادية والمعنوية، "فالحياة زمن والزمن حياة" وهذا ما أكد عليه "غاستون باشلار".

كذلك إذ يقول: "إن الزمان حياة والحياة زمانية".

1. المفهوم اللغوي للزمان:

تحت مادة (ز.م.ن) ورد في معجم "العين" لـ"الخليل ابن أحمد الفراهيدي" (100هـ/174هـ) ما يلي: "الزمان من الزمان، والزمن: ذو الزمانة، والفعل: زمن يزمن زمنا وزمانة، والجمع الزمني في الذكر والأنثى. وأزمن الشيء: طال عليه الزمان"[1]، يقف "الخليل" هنا عند ذكر الاشتقاقات التي تتولد من لفظة "الزمن" دون أن يتجاوزها إلى معنى جديد ودقيق يذكر للزمن.

وجاء في "تاج اللغة وصحاح العربية" لـ"أبو نصر حماد الجوهري" (ت393هـ/1003م) الزمن والزمان: "اسم لقليل الوقت وكثيره، ويجمع على أزمان وأزمنة وأزمن، ولفيته ذات الزمين، تريد بذلك

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار المكتبة والهلال، (دط)، (دت)، ج7، مادة (ز م ن)، ص 375

تراخي الوقت، كما يقال: لقيته ذات القويم، أي بين الأعوام، والزمانة آفة في الحيوانات، ورجل زمن أي مبتلى بين الزمانة"[1].

يضيف "الجوهري" في هذا التعريف دلالة لغوية جديدة "للزمن" باعتباره اسما دالا على فترة من الوقت، سواء أكان قصيرا تقدره بالدقائق والساعات، أو كان مستدا طويلا تقدره بالأعوام والقرون، وقد وافقه في هذا "زين الدين الرازي" صاحب معجم "مختار الصحاح"[2].

وإذا عدنا إلى "لسان العرب" لـ"ابن منظور" (ت711هـ)، تجده يقول في مادة (زم ن): "الزمن والزمان العصر، والجمع الزمن وأزمات وأزمنة، وزمن زامل: شديد، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، (...) وأزين بالسكان: أقام به زمانا، وعامله مزامنة وزمانا من الزمن، وقال شمر: الدهر والزمن واحد؛ قال الهيثم: أخطأ شمر، الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، قال والدهر لا ينقطع"[3].

ما نلاحظه في النصوص –أعلاه– أن المعاجم العربية لم تفرق بين لفظتي "الزمان" و"الزمن"، أي لم تميز بين الزمن المطلق، والمحدد؛ لأنها أعطت مفهوما جامعا بدون تفصيل أو تدقيق، وهذا ما يؤكده الباحث "محمد عبد الرحمان الريحاني" إذ يقول: "إن الألفاظ الموضوعة للوقت كثيرة في اللغة، منها ما يتوافق أم يعم مثل: الزمن والزمان والدهر والعصر على خلاف بين العام والخاص".

---

(1)- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، ج5، 1987، ص 213

(2)- زين الدين الرازي، مختار الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت، ط5، ج1، 1999، ص 137

(3)- ابن منظور جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت، ط3، مج13، مادة (ز م ن)، 2002، ص 199

2. المفهوم الاصطلاحي للزمن:

أ. الزمن عند الفلاسفة:

احتلت الفلسفة الريادة في مجال البحث والانشغال بهاجس الزمن، فطرق الفلاسفة بوابته على مر العصور، وانصب اهتمامهم بشكل خاص على استنكاه حقيقته وأصل وجوده، متزودين في ذلك بتأملاتهم وأفكارهم التي فتحت السبيل أمامهم لمناقشة أدق المفاهيم الفلسفية، وأكثرها إشكالا وألغازا وأدعاها إلى الاحتياط والاحتراز.

ومن أشهر فلاسفة الغرب القدامى الذين طرقوا باب الزمن نجد كل من: "أفلاطون" (platon) الذي فرق بين "الأزلية" التي تتميز بالثبات، والزمن الذي يقترن بالحركة ومدتها، وهو غير موجود دون حركة وعالم متحرك، في حين ربط "أرسطو" (Aristote) الزمن بالحركة من جهة وبالإنسان من جهة أخرى، إذ ينعدم الزمن بالعدم الإنسان[1].

أما القديس "سانت أغسطين" (Saint Augustin)، فقد عبر عن حيرته الكبيرة اتجاه الزمن بصرخته المشهورة في كتابه "الاعترافات" (Les confessions) بقوله: "فما هو الوقت إذن؟ إذا لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع"[2].

ومع ذلك اجتهد "أغسطين" في تبسيط وتفسير هذه المقولة الواضحة والغامضة في آن –في الوقت ذاته– بقوله: "نحن آتون من ماض لم يعد، وسائرون إلى مستقبل لم يكن بعد، وليس لنا إلا

---

(1)- أمندو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 07

(2)- فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء، عمان، ط1، 2012، ص 59

حاضر زائل دائما، ى نستطيع الإمساك به، أو الإبقاء عليه، لذلك فلسنا نملك بشأن الزمان أي شيء حقيقي"[1].

أما جديد "أغسطين" حول الزمن، هو تحوله لفهم الزمن المتوارث من الفلسفة القديمة، وهو فهم يربط الزمن بالكون، إلى بعد ذاتي يتعلق بالوعي الداخلي للزمان، وليس الموضوعي، الذي يجعل منه كما لو كان مقسما إلى نقاط زمنية متفرقة[2].

وقد واصل الفكر الفلسفي الحداثي الغربي البحث في الزمن، ويعتبر "هنري برجسون" (Henri Bergson) من أشهر ممثليها؛ نظرا لتمايز وتفرد زاوية نظره، إذ يحصره في الزمن المعاش فقط أي "الزمن الماضي"، لأنه هو وحده الزمن الحقيقي، وكل الأزمنة الأخرى وهمية لا وجود لها[3].

هذا ويطلق "برجسون" على السيلان الدائم للزمن نحو المجهول اسم "الديمومة" (Durée)، الذي يزداد الإحساس بها إثر التقدم والمستمر للماضي الذي يخترق المستقبل، فالزمن حسب "برجسون" لا وجود له دون ديمومة، ومنبع هذه الأخيرة –حسبه– هي التجربة الداخلية –المرتبطة بالشعور والوجدان– وهي المسؤولة في استيعابها والإحاطة بها إذ يقول: "إننا نملك تجربة باطنية

---

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(2)- رشيد سلطاني، الزمن في الرواية الجزائرية، دراسة بنيوية ودلارشيد سلطاني، الزمن في الرواية الجزائرية، دراسة بنيوية ودلالية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2013، ص 20

(3)- عبد اللطيف الصديقي، الزمن وأبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1995، ص 35

ومباشرة للديمومة، بل إن الديمومة هي معطى مباشر للشعور"[1]. نفهم من هذا أن الزمن كامن في وعي الإنسان وفي خبرته وفي وجدانه، وهذا ما يجعل منه زمنا نفيسا[2].

إذن يتقاطع "الزمن النفسي" عند "برجسون" مع "الزمن الأدبي"؛ لأن "كلا منهما يعتمد على الحالات الشعورية والنفسية، فالمعالجة النفسية للأدب ترتكز ارتكازا كليا على الزمن النفسي البرجسوني، حيث يكون الزمن حين معطى مباشرا من معطيات الوجدان، ويقترن بالحالات الشعورية والنفسية في النص الأدبي"[3].

ب.الزمن عند بعض الروائيين:

1) فالان روب جريه Allian Robbe Grillet:

يذهب إلى أن الزمن الروائي هـ المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية لأن زمن الرواية ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة[4]، فالزمن من وجهة نظره لا يتعلق بزمن يمر لأن الحركات على العكس من ذلك ليست مقدمة إلا جامدة في لحظة[5].

---

(1)- فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص 32

(2)- كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002، ص 29

(3)- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 07

(4)- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 49

(5)- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص 67

أي أن الرواية الجديدة تنكر أي تماثل أو انعكاسها للزمن الواقعي، لأنها تعتمد على زمن واحد وهو زمن الحاضر أو زمن الخطاب[1]، وهذا يعني أنه انحصر في زمن القراءة وهو زمن غير دقيق للاختلاف من زمن لآخر وأغفل الزمن الواقعي في الرواية.

2) ميشال بوتور Michel Butour:

حاول هذا الأخير أن يقدم لنا رؤية جديدة وواضحة لظاهرة الزمن في العمل الروائي وذلك من خلال "إحصاء ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي: زمن المغامرة، زمن الكتابة وزمن القراءة، وافترض أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجيا بين الواحد والآخر، فالكاتب مثلا يقدم خلاصة وجيزة أحداث وقعت في سنين "زمن المغامرة"، وربما قد استغرق في كتابتها ساعتين "زمن الكتابة"، بينما يستطيع قراءتها في دقيقتين "زمن القراءة"[2].

إن زمن القراءة ليس المقصود منه زمن القارئ، إنما المقصود هي المدة الزمنية التي يستغرقها ال القارئ لإنجاز فعل قراءة نص سردي وهذه المدة تقتصر أو تتطور تبعا لحجم النص ونوع القراءة، ومع ذلك يبقى "في الواقع القياس الزمني المتوفر فقط، هو زمن القراءة، والذي يختلف من قارئ لآخر، ولا يزود بمعيار موضوعي"[3].

---

(1)- عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص 09

(2)- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص 67

(3)- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص 100

3) سيزا قاسم:

يرى أن الزمن بالرغم من اختلاف أنواعها ومصطلحاتها النقدية وبالرغم من القواسم المشتركة والعلاقات المتبادلة بينها، التي بفضلها نحدد البيانات الزمنية، إلا أنه يبقى تصوره عن "الزمن الداخلي، أو الزمن التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس (Henry James) في الرواية لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية"[1]، وهذا النوع من الزمن الداخلي الذي يشكل بنية واسعة ومهمة في النص الروائي.

ج. الزمن عند البنيويين:

لقد استفاد النقد البنائي في الستينات من جهود "فريدينا ندي سوسير" والمدرسة الشكلية والنقد الجديد، وجهود المدارس النقدية القديمة، فهي تتقارب أحيانا وتتباعد أحيانا أخرى، ولعل أبرز هذه الاتجاهات هم الشكلانيون الروس "الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب"[2].

فهم الذين ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، ذلك أن المتن الحكائي "Fable هو ترتيب وتسلسل الأحداث قبل صياغتها في خطاب فني، والمبنى الحكائي Sujet هو نظام الأحداث نفسها لكن داخل الخطاب الأدبي، الذي هو عادة الرواية"[3].

---

(1)- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 26

(2)- أحمد حمد نعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، عمان، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 43

(3)- إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص 100

شرع الشكلانيون في دراسة الزمن وتحليله في العشرينات من القرن العشرين، غير أن هذه البدايات دفنت لما لقيت مدرسة الشكلانيين من رفض وانتقاد سياسي، كما لم تثمر أو تتطور في الغرب في هذا الوقت، نظرا لأن أعمال الشكليين الروس لم تترجم إلى الفرنسية أو الإنجليزية إلا في بداية الستينات، وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينات تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسيده في النص الروائي[1].

1) بوريس توماشفسكي Boris Tomashevsky:

وهو أحد أعلام الشكلانية، حيث وضع "توماشفسكي" مصطلحين "فالمتن الحكائي هو مجموعة من الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية والمبنى الحكائي، فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني"[2].

"فالمتن الحكائي إذن هو المادة الأولية للحكاية أو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها قبل صياغتها في خطاب فني، في حين المبنى الحكائي هو نظام الأحداث نفسها داخل الخطاب "الرواية"،

---

(1)- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 27

(2)- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 23

يتضمن كل نص روائي زمنين: زمن خطي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث، وزمن متعدد الأبعاد لا يتقيد بذلك التتابع"[1].

إلا أنه يولي الاهتمام في النص الروائي لزمن المبنى الحكائي خاصة وأن زمنية التخيل متعددة الأبعاد، لا تتقيد بالتابع المنطقي للأحداث، كما هو الشأن في زمن المتن الحكائي.

لم تمنح النظرية الشكلانية نظام أحداث الحكاية اهتماما كبيرا، وإنما وجهت اهتمامها إلى العلاقات القائمة بين الأحداث فهم "يهملون السرد من حيث هو قصة ولم يكونوا يهتمون بالسرد من حيث هو خطاب"[2].

أما من حيث العلاقة بين الزمنين "زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي لا يمكن أن نحدد علاقة معينة، وإنما ما نبينه هو أن كون الزمنين متوازيين"[3]. ذلك أن الزمن الحكائي للخطاب لا يخضع لتسلسل منطقي للأحداث كما هو الشأن بالنسبة للمتن الحكائي.

2) جيرار جنيت Gérard Genette:

هو أحد أبرز أعلام البنيوية، حيث يعود له الجهد الأعظم في دراسة زمن الخطاب الذي أفاد بدوره من مدرسة الشكلانية، ويتضح عمله في كتاب [Figures]، فقد فرق يسن زمن القصة وزمن

---

(1)- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 196

(2)- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 49

(3)- إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 100

الحكاية بقوله: "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين... فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)"[1].

وقد عمل "جينيت" على مقاربة زمن الحكاية "الخطاب من خلال المحاور الثلاثة التالية: الترتيب الزمني، المدة، التواتر". ومن هنا نستنتج بأن أي قص روائي يملك زمن القصة ذاتها، بوصفها تسلسلا بين أحداثها وتواليها وزمن خطابها، ويعني بترتيب تلك الحوادث وفق نمط معين.

فقد طور جنيت نظريته القوية عن الخطاب الروائي في سياق دراسة لرواية "بروست" بحثا عن الزمن الضائع وذلك بتقسيم السرد إلى ثلاثة مستويات: القصة، الخطاب، والقص، فعلى سبيل المثال "إنياس"، هو راوي القصة التي يخاطب جمهور المستمعين قص فيقدم خطابا ومثل خطابه الأحداث التي تظهر فيها شخصية من الشخصيات قصة، وترتبط أبعاد السرد هذه بنواح ثلاث يستقيها "جيرار جنيت" (Gérard Genette) من خصائص الفعل الثلاث: الزمن اللغوي، الصيغة، والصوت[2].

3) رولات بارت Roland Barthes:

وهو أهم البنيويين الفرنسيين الذين تعرضوا لمفهوم الزمن من جانبه البنيوي الصرف، إذ حاول "بارت Barrhes" الاستفادة قدر الإمكان في مبحث الزمن السردي، من الشعرية اليونانية عند إنجازه لكتابه "درجة الصفر للكتابة" [Le Degré Zéro De L'écriture]، وهو لذلك

---

(1)- جيرار جينيت، خطابة الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص 45

(2)- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، ص 48

يستلهم المعارضة التي أقامها "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" بين التاريخ والتراجيديا، حيث يعطي الأهمية لما هو منطقي على ما هو زمني، إذ يرى في هذه المعارضة، فيما يخص التراجيديا أنه يجب "أن تدور حول فعل واحترام كله، له بداية ووسط ونهاية، لأنه إذا كان واحد تاما كالكائن الحي، أنتج اللذة الخاصة به وينبغي في التأليف ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد، بل زمان واحد"[1].

إذ نجد بارت يحاول الاستفادة أيضا من منهج "فلاديمير بروب" (Vladimir Propp) الذي رأى ضرورة تكريس وتعميق الزمن في العمل السردي في كتابه مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ولذلك نجد بارت في مقالة "النقد البنيوي للحكاية" [Analyse Structural Dos Récits] يقول: "أن السرد عبر بنية ذاتها يؤسس التباسا بين التتالي والاستتباع بين الزمن وبين المنطق، هذا الغموض هو ما يشكل المسألة المركزية للنحو الإنشائي، وهل وراء السرد منطق لازمني؟ يواصل بارت فيقول: ما زالت هذه النقطة موضع الخلاف بين الباحثين ولما كان "بروب" اختط عبر تحليله الطريق واسعة أمام الدراسات الحالية، أصر على لا تبسيطية النظام التعاقبي، والزمن برأيه هو الواقع، وبدا ضروريا لهذا السبب أن يجد الزمن في الحكي"[2].

4) تزفيطان تودوروف Tzivetan Todorov:

(1)- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر وتح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دت، ص 65

(2)- رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس، سطيف، ص 16

لا يبتعد "تودوروف" كثيرا عن الطرح الشكلاني، حيث يضمن مقالة مقولات السرد الأدبي "إشكالية استعمال الزمن في العمل السردي التي ترجع حسب رأيه إلى عدم التشابه بين زماني القصة والخطاب، فزمن الخطاب (...) زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد (...)، غير أن ما يحصل في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية"[1].

فالمقصود بكلام "تودوروف Todorov" أن التحريف الزمني يتيح للمؤلف أن يتصرف في ترتيب الأحداث تبعا للغايات الفنية التي يقتضيها العمل الروائي، وليس بناءً على ما تمليه عليه مقاصد القصة[2].

يذهب "تودوروف" إلى أن الرواية تضم ثلاثة أصناف من الأزمنة وهي: زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، "وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص"[3]، وهي أزمنة داخلية حسب تودوروف تتجلى في زمن القصة، أي داخل خطاب استعراضي "Un Discours Représentatif"، وهي كالآتي:

---

(1)- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 55

(2)- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 115

(3)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 42

أ. **زمن الحكاية Temps de l'histoire**: والمقصود به هو زمن التخيل، أو زمن الحكي المجسد في الحكاية، وكيفية تجسيده على مستوى العالم التخيلي[1].

ب. **زمن الكتابة Temps de l'écriture**: وهو زمن السرد، وهذا الزمن يخص حركة الصيغ اللفظية الحاضرة في النص، "ويصبح زمن الكتابة التلفظ عنصرا أدبيا بمجرد إدخاله في القصة أي في الحالة التي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص"[2].

ج. **زمن القراءة Temps de Lecture**: هو زمن لا ينعكس، وهو الذي يحدد إدراكه المجموع مجموع الأحداث في بنية القصة، وقد يكون عنصرا أدبيا شريطة أن يأخذه المؤلف في حسبانه داخل القصة، كان يعلق في بداية الصفحة، بأن الساعة تشير إلى العاشرة صباحا وأن يضيف في الصفحة الموالية أن الساعة هي العاشرة وخمس، وهذه الطريقة الساذجة في إدخال زمن القراءة في بنية البيت هي الطريقة الوحيدة المتوفرة بل توجد طرق أخرى لا نستطيع الوقوف عنها هنا، ونكتفي بملامسة الدلالة الجمالية لأبعاد العمل الأدبي[3].

"وإلى جانب هذه الأزمة يعين تودوروف أزمنة أخرى"[4]، وهي أزمنة خارجية "تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخيلي وهي على التوالي"[5].

---

(1)- رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، ص 10

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(3)- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 49

(4)- المرجع نفسه، ص 49 نفسها

(5)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 111

أنواع الزمن:

أ. الزمن الطبيعي:

ينقسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآني، ولا يعود للوراء، والزمن الطبيعي لا يمكن تحديده عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام وموضوعي[1]. لذا نتعامل مع الزمن كتدفق أحادي الاتجاه وغير عكسي، شبيه الشارع وحيد الاتجاه، كما ضرب مثلا في التاريخ العربي بعدم إمكانية السباحة مرتين في النهر الواحد، لأن المياه تتدفق باستمرار[2].

ويتجلى الزمن في تعاقب الفصول والليل والنهار وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت، فهذه المظاهر كلما تبرز في وجود الأرض (المكان)، أي يتحرك الزمان وبتعاقب مجدا الطبيعة الأرضية نتيجة الحركة، وهذا التجدد يكرر نفسه، فالفصول الأربعة تبقى أربعة لا تزيد ولا تنقص وهذا التكرار صفة ثالثة للزمن تضاف إلى صفتي الحركة والدوران[3].

ب.الزمن النفسي:

يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص، المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية، "فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد، وهو فيه مختلفون، حتى أننا يمكن أن نقول إن لكل من زمنا خاصا به،

---

(1)- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص 23

(2)- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العامة المصرية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص 23

(3)- المرجع نفسه، ص 02

يتوقف على حركته وخبرته الذاتية، فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة، مثل ما يخضع الزمن الموضوعي، وذلك باعتباره زمنا ذاتيا يقيسه بحالته الشعورية"[1].

كما أن الزمن النفسي بمفهوم "برجسون": "أن الزمن معلى مباشر في وجداننا لأننا نعيش في كل لحظات حياتنا لكننا قد لا نستطيع تحديده، وذلك لأن الزمن كامن في وعي الإنسان وفي خبرته وفي وجدانه"[2].

الزمن في الرواية:

للزمن في الرواية أهمية فنية باعتباره عنصرا أساسيا في تشكيل البنية الروائية وتجسيد رؤيتها، فهو يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها[3]، أي كل ما يحدث في الرواية من داخلها وفي خارجها يتم عبر الزمن، ومن خلاله فالزمن يعد المحور الأساسي المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، فهو صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني، كما أن الزمن الروائي يتوفر على استعمالات حكائية للزمن، تكون في خدمة السرد الروائي وتخضع للشروط الخطابية والجمالية[4].

المفارقات الزمنية ومستوياتها:

---

(1)- مها حسن القصراوي، المرجع السابق، ص 23

(2)- مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، دط، 1997، ص 06

(3)- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 42

(4)- المرجع نفسه، ص 04

1. الترتيب الزمني L'ordre Temporel:

نجد "جيرار جنيت" قد ميز بين زمن القصة وزمن الحكاية، انطلاقا من كون زمن القصة زمنا طبيعيا، تقع فيه الأحداث متسلسلة وفق ترتيب منطقي سببي، أما زمن الحكاية فهو زمن يختلف عن زمن القصة الخطي في كونه يخضع ويستجيب لرؤية السارد، من يتراوح بين الرجوع إلى الخلف طالبا للماضي و"حمولاته" وبين القفز إلى المستقبل استشراقا لأفق المقبل من الأحداث، وهو ما أسماه جنيت Genette بالمفارقات "وتعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث، أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما، وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية"[1].

الاسترجاع Analepsie: أو بمعنى آخر السرد الاستنكاري "ويعني استعادة أحداث سابقة للحظة "راهن السرد"[2]، حيث أن الاسترجاع يحدث عندما يوقف السارد عجلة الأحداث ليعود إلى الوراء مسترجعا أحداثا ووقائعها حصلت في الماضي، إلا أننا لا نستطيع أن نجدها إلا إذا اعتبرناها نقطة فرضية تمثل بداية زمن السرد حتى يظهر الرجوع، وتتجسد العودة من خلال زمن ماض.

---

(1)- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص 47

(2)- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 196

ومن هنا كانت "كل عودة إلى الماضي في النص الروائي أو القصصي تشكل بالنسبة للسرد النقطة التي يقوم بها لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[1]، إذن فالاسترجاع "يروي للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل"[2]، وينقسم الاسترجاع إلى ثلاثة أنواع:

أ. **استرجاع خارجي Analepsie Externe**: يعود إلى ما قبل بداية الرواية، "وهو الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الافتتاحية لذلك نجده يسير على خط زمني مستقيم، وخاص به فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية"[3]، فالاسترجاع الخارجي بما أنه يعود إلى ما وراء الافتتاحية فهو لا يتقاطع مع السرد الأولي، فخطه الزمن مستقل ومن هنا فإن وظيفته تفسيرية وليست بنائية.

ب. **استرجاع داخلي Analepsie Interne**: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، و"هو الذي يلتزم خط زمن السرد الأولي"[4].

ج. **استرجاع مزجي**: وهو ما يجمع بين النوعين.

2. الاستباق Prolepse:

---

(1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 119

(2)- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 48

(3)- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 18

(4)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

أو بمعنى آخر "السرد الاستشراقي" فإذا كان الاسترجاع هو العودة إلى الماضي، فإن الاستباق يعني "كل حركة سردية تقوم على سرد حدث لاحق أو ذكره مقدما"[1].

وذلك من خلال مختلف الإشارات والتلميحات التي يوظفها السارد، والتي تعمل على الإفادة بمكانية تحقق أحداث، أو وقوع أفعال في المستقبل، وهذا يعني عرض بعض الأحداث قبل زمنها الحقيقي من زمن الحكاية، وهذا الأسلوب يتابع تسلسل الأحداث، ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، فهو إذن "تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد؛ إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتؤدي للقارئ بالتنبؤ، واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد"[2].

أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، وهذا النوع من السرد يقدم معلومات لا تتصف باليقينية ما لم يتم الحديث بالفعل وليس هناك ما يؤكد حصوله، ولذلك كان أسلوب السرد الاستشرافي شكلا من أشكال الانتظار.

---

(1)- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص 197

(2)- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 211

أ. **الاستباق كتمهيد:** يعد الاستباق التمهيدي بمثابة التوطئة لما سيجري من أحداث، وذلك بطريقة إيمائية ضمنية، بعيدة عن المباشرة الصريحة وتتجلي في "إشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي، ليمهد لحدث سيأتي لاحقا"[1].

ب. **الاستباق كإعلان:** فإذا كان الاستباق التمهيدي يعتمد عل الطريقة الإيجابية الإيمائية في التمهيد لوقوع الحدث لاحقا، فإن الاستباق الإعلاني يتخذ طريقا آخر للكشف عن هذا الحدث.

الحركة السردية وتقنياتها:

1. المدة Durée:

ويقصد بها "وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها، في حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث يستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة، أو بضع كلمات بتوظيف تقنيات سردية"[2]، أو كما حددها "جنيت Genette" بالعلاقة القائمة بين "مدة القصة مقيسة بالثواني، والدقائق، والساعات، والأيام، والشهور، والسنين، وطول النص المقيس

---

[1]- المرجع نفسه، ص 213

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 92

بالسطور والصفحات"[1]. وقد عدّ جنيت المدة الزمنية ضرورية في الرواية، بل إن الرواية المقسمة بالثبات، والمستغنية عن كل تسريع أو إبطاء، لتخرج عن كونها ضرا من "التجربة المختبرية"[2].

وهذا يعني أن دراسة نظام السرد تعنى بدراسة العلاقات بين زمن الحكي وطول النص، حيث أن الزمن يقاس بالثواني والسنين والطول بالجمل والصفحات "لهذا يقترح "جيرار جنيت" أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة Sommaire، الاستراحة Pause، القطع L'ellipse، المشهد Scène"[3].

إذن ما نلاحظه أن الزمن "في كل الحالات يخرج عن تطوره الطبيعي، إما أن يتوقف تماما أو يتسارع أو يتساوى، تبعا للضرورة السردية"[4]، لذلك يستعرض "جنيت" مجموعة من المفارقات التي تعمل على أبطال السرد، أو زيادة سرعته وهي كالآتي:

تسريع السرد: ويتم من خلال تقنيتين:

التلخيص أو الخلاصة Sommaire: ويتمثل التلخيص في "سرد أحداث ووقائع يفترض أنها درت في سنوات أو شهور أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[5].

---

(1)- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 102

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(3)- حميد لحميداني، بينة النص السردي، ص 76

(4)- إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 104

(5)- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 197

كما أن الخلاصة أيضا تتمثل في "أن يسرد الكاتب الروائي أحداث ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة في صفحات قليلة أو في بعض الفقرات أو الجمل المعدودة، أي أنه لا يعتمد التفاصيل، بل يمر على الفترة الزمنية مرورا سريعا لعدم أهميتها"[1].

إذن فالخلاصة نعني بها تقليص الزمن، واختصاره أي اختصار سنوات عديدة وأشهر وأيام في بضع صفحات، أو فقرات أو جمل وهذا تسريع من وتيرة السرد.

الحذف أو القطع أو الإضمار Ellipses: إذا فالحذف يسمى كذلك بالقطع وهو "حذف فترة زمنية طويلة، أو قصيرة من زمن القصة، أي أن يكفل الروائي على مرحلة أو مرحلة زمنية، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بعبارات مثل: بعد مدة زمنية أو مثل: مرت سنوات عديدة وما إلى ذلك من العبارات التي تدل على هذا الحذف ضمنيا لا يصرح به الكاتب مباشرة، وإنما يكتشفه القارئ"[2].

القطع هو اختزال زمن من النص، ومدة من الحكاية يسكت عنها، وتكون هناك إمارة دالة على هذا الحذف، كاستعمال بعض العبارات "مرت سنتين"، "بعد مدة" وغيرها من العبارات لتسريع السرد، وللحذف عدة أنواع يحددها جيرار جنيت هي:

أ. **حذف صريح Ellipse Explicit**: ويعبر عنه بإشارات محددة أو غير محددة، "فالحذف المحدد هو الذي يشار إليه ولا ينص على مدته ويستدل عليه بعبارة "بعد شهر، بعد

---

[1]- إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 105

[2]- المرجع نفسه، ص 108

سنة، بعد مدة...الخ". فالحذف المحدد يعني أن نصرح الحذف والقطع بطريقة وأسلوب مباشر وتعلن عن مدة الحذف أو الزمن، أما الحذف الغير المحدد فهو الذي يشار إليه ولا ينص على مدته، يأتي غير محدد، وعادة ما يعبر عنه بعبارة "بعد مدة" أو "مر زمن طويل" أو "مرت سنوات عديدة"، وهنا نصرح بالحذف بطريقة مباشرة، لكن دون تحديد للزمن"[1].

ب. **حذف ضمني Ellipse Implicite**: وهي ما لا يصرح النص بوجودها بالذات، وإنما يستدل عليها في ثغرة في التسلسل الزمني، كما أن الحذف الضمني يقف إلى جانب سابقة في تشكيل خطاب الرواية، ويتوزع بطريقة تشعرنا بوجود قطعية زمنية تحدثها الانتقادات الفجائية داخل الحكي[2].

تعطيل السرد: ويتمثل في تعطيل حركة السرد، وإيقاف نموها من خلال يؤديان وظيفة تقنية لوظيفة المظهرين السابقين وهما:

1. الوقفة "الاستراحة" Pause:

تتمثل الوقفة في مختلف المقاطع الوصفية التي تتخلل السرد، حيث "تكون في مسار السرد الروائي توقفات مهيمنة يحدثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[3]، وذلك لما يؤديه من إيقاف لمجرى أحداث الحكاية، فاتحة "المجال

---

(1)- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 24

(2)- ينظر: عمر عاشور، ص 24

(3)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 76

أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات"[1]، والتي تتعلق بالشخصيات وأوصافها، أو تحديد الإطار المكاني الذي سيكون مسرحا للأحداث، وذلك من خلال الوقفات الوصفية أو التحليل، وهذا ما يحدث نوعا من القطع الزمني، حيث أن الروائي يرى أن قبل الروع في السرد ينبغي أن يعرف بالشخصيات أو الأماكن...، وكتمهيد للمتلقي وهذا ما يؤدي إلى تبطئة السرد، ذلك أن السرد يتحرك أفقيا فتطول مسافته، إذن الوقفة تساهم في تعطيل وتيرة السرد.

2. المشهد Scène:

"وهو عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها"[2]، فهو بذلك تقنية زمنية تهدف إلى إبطاء السرد والتقليل من وتيرة السرد، وعرض الأحداث، حيث "قصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[3].

حيث إن المشهد هو "حالة التوافق التام بين حركة الزمن وحركة السرد، حيث يتحرك السرد أفقيا وعموديا بنفس حركة الحكاية، فتتساوى بذلك المسافة الزمنية "مستوى الحكاية" و"المسافة الكتابية" و"مستوى النص"، وهذا لا يأتي في الحقيقة إلا في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر

---

(1)- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 1999، ص 170

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(3)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78

"الديالوج والمونولوج"، لذلك يسمى بالطريقة الدراسية في كتابة القصة"[1]، حيث "وضح جيرار جينت هذه التقنية التي تطابق أو يكاد يطابق زمن الحدث بزمن القصة وهو ما يناقض الخلاصة، لأن المشهد عبارة عن قص مفصل"[2].

أ. اللواحق Anlpses:

وهو كما ذكرنا يمثل أحد أهم التقنيات الزمنية حضورا في الخطاب الروائي، وقد اعتمدته "فضيلة الفاروق" بشكل قوي في روايتها، كأنها تسعى إلى بناء أعمالها على اشتغال الذاكرة والعودة إلى الوراء، ففي رواية "تاء الخجل" تدرج الروائية هذا النظام في المواقع التالية: "وضع في يدي (تكليفا بمهمة)، وذلف سيارته، ومضى ساعتها، ولم أكن أعرف أنني سأسلك منعرجا جديدا في حياتي، وأنني بشكل ما سأخاصمك بشكل لا يتوافق مع براءتك في قصصي القصيرة، وفي الحقيقة لم أكن واعية تماما، بما كنت أحسه تجاهك، مشاعري قد حلت عليها العاصفة بمجرد وقوفي أمام غرفة يمينة، شدتني جثتها التي تئن، إذ لم أتوقع أن أجد أي واحدة منهن بذلك الوضع، كانت إلى جانبها وضعت أوراقي جانبا، ومددت لها يدي لأسلم عليها، لم تتحرك سألتني بجمودها ذلك.

من أنت؟

---

(1)- إدريس بوذيبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 109

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

كانت ترمقني بنظرة مختلفة، عدائية ومخيفة، وكان يجب أن أتصرف معها بشكل لا يثير عدائيتها أكثر"[1].

"في المساء، وقفت طويلا أمام النافذة، كانت الأضواء تكون على الأرصفة والصمت سيد الشارع... لهذا تبدو قسنطينة أكثر بلاغة كما لم تكن من قبل، شاعرة كما لم تكن أبدا، اقتربت من الزجاج أكثر وقبلتها، هزت كتفيها غير مبالية وابتعدت خلف ستار من المطر هكذا هي قسنطينة، قلبت الصفحات الكثيرة التي كانت تنام على طاولتي، وتوقفت عند صفحة البارحة"[2].

"لم تكن تقاوم الموت، كانت تساكنه باستسلام، ولم أكن أفهم كل تلك المماطلة من طرفه، كان بإمكانه أن يريحها مرة واحدة، ولكنه يستحوذ على أعضائها عضوا عضوا، يجالسها يلاعبها يهمس لها أنه سينهي الموضوع قريبا، يعطيها أملا في الخلاص، ويترك لعواطفها متسعا من التوجع... صمتت، ثم بدأت أنفاسها تتسارع، ثم صارت ترتجف، وركضت نحو الطبيب، وتركته يعالجها فيما بقيت أنظر من الصالون"[3].

إن كل هذه المقاطع الحكائية تدل على أحداث وقعت أثناء الستة أيام التي جرت فيها أحداث الرواية الأساسية، وهي تأثر المؤلفة بحالة "يمينة" تأثرا شديدا، هاجسا قويا في نفس الروائية وجعلها تسرد بدقة ما جرى في ذلك الأسبوع قبل وفاة يمينة المسكينة.

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 44

[2]- المصدر نفسه، ص ص 68-69

[3]- المصدر نفسه، ص 76

ب.الاسترجاع الخارجي:

وبما أنه استرجاع داخلي للأحداث، فلابد من وجود استرجاع خارجي يقابله، وهو عبارة عن لواحق خارجية، تسبق زمن وقوع الأحداث الرئيسية بكثير، والاسترجاع الخارجي عادة ما يستعمله الروائي من أجل العودة إلى الماضي البعيد أي العودة إلى ما قبل بداية الرواية، وهذا النوع من الاسترجاع يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، وكذا تفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف المتغيرة، أو لإضفاء معنى جديد عليها، فالحاضر يضفي على الذكريات مثلا معنى جديدا وبعدا مغايرا، ومن أجل التمثيل لهذا النوع من الاسترجاع الخارجي نورد المقاطع التالية في رواية "تاء الخجل": "منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب...، وكل شيء علي كان تاء للخجل.

كل شيء عنهن تاء للخجل.

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف.

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولاة.

منذ أقدم من هذا.

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تاما.

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت.

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن.

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أجل زواجها، وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينه.

منذ القدم، منذ الحواري والحزم

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم.

من هنا إلى أنا"[1].

"عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن التالي

ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال

لكنه بستان الأشواك الذي يحيط بكل!

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

أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟

وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا، سافرت إلى العاصمة، وأنا سافرت إلى قسنطينة، لم أكن يومها أعلم أنني سلمت نفسي لقدر تختلف دروبه عن دروبك"[2].

"وأنا طفلة سمعت العمة كلثوم تهمس للعمة تونس أنني "خفيفة" ولهذا سأجد متاعب مع رجال العائلة، لكن العمة تونس لم تهتم، سارعت إلى طنجرة الكسكسي وقلبت الكسكسي، الذي

---

(1)- المصدر نفسه،ص ص 10-11

(2)- المصدر نفسه،ص ص 12-13

يتصاعد منه البخار على قصعة خشب، وراحت تفرك الكسكسي الساخن بيدها، ظننت أنها نسيت الموضوع، لكنها قالت بتأن: إنها طفلة. العمة كلثوم أصرت. إنها تختلف عن بناتنا.

والحقيقة أنني لم أكن مختلفة في شيء عن بنات العائلة، كانت والدتي هي المختلفة"[1].

الاستباق Paralipses:

هو اشتغال التخيل من قبيل التخمينات والتوقعات المستقبلية، والسوابق مثلها مثل اللواحق تنقسم إلى قسمين خارجية وداخلية، الخارجية تتعلق بالأحداث التي يتوقع حدوثها خارج حدود زمن الأحداث الأساسية للرواية؛ مثلا داخالتنبؤ بالمشاريع التي سيقوم بها البطل، وأما الداخلية فتتعلق بالأحداث التي تم توقع حدوثها في حدود الستة أيام التي ستقع فيها الأحداث، ويمكن تسمية السوابق الخارجية (توقع خارجي)، والداخلية (توقع داخلي) [2].

والاستباق يعد تقنية مهمة، برزت كأسلوب جديد يميز الرواية الحديثة ولكن أقل تواترا في السرد من الاسترجاعات، "إن الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في الرواية الواقعية، بينما تزداد أهمية الاستباق في الرواية الجديدة، فلقد أصبح الراوي يتنقل بين أمس وعد دون تمييز"[3]، وتظل تقنية الاستباق أقل ظهورا في النص الروائي من الاسترجاع وذلك لأن الرواية تحكي عن شيء مضى

---

(1)- المصدر نفسه، ص 15

(2)- ينظر: إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 105

(3)- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 39

وانتهى يقوم الراوي باستعادته، أو سرد ما يحدث في لحظة السرد الحاضر نفسها، ومع ذلك فالاستباق له مجموعة من الوظائف تختم تشكيل البنية السردية في امتزاجها ونسجها مع البنية الحكائية.

ومن خلال ما سبق ذكره، يخلص البحث إلى أن مفارقتا الاسترجاع والاستباق تعدان أساس المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي، وهما يشتركان في "كونهما تسعيان في خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث، حيث يتجاوز الراوي التسلسل المنطقي الزمني للمتواليات الحكائية، ومن جهة أخرى يختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية والوظيفة"[1].

فعبر الذاكرة والذكريات، تتم حركة استرجاعية إلى الوراء، وحركة استباقية إلى الأمام عبر الحكم والتوقع وهذا كله يتم انطلاقا من حاضر السرد الذي يمكن اعتباره درجة الصفر، ويمكن الفرق بينهما في أن المقطع الاستباقي يظهر في النمس الروائي بصورة إشارات سريعة، تشغل حيزا لغويا قصيرا في السرد، لا يمتد أكثر من صفحتين أو ثلاث صفحات، في حين يشغل المقطع الاسترجاعي الحكائي حيزا كبيرا في السرد قد يمتد إلى فصول باعتباره يكشف الضوء على الماضي بتفاصيله[2].

الديمومة:

يعد المستوى الذي بحث فيه "جيرار جنيت" لدراسة العلاقة الموجودة بين زمن القصة وزمن السرد، فيمثل في "الديمومة" أو "الاستغراق الزمني" ويتعلق الأمر هنا بالتعاون النسبي الذي يصعب

---

(1)- مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 220

(2)- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، فإن كان من السهل أن تقارب بين النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي يتبناه الراوي، فإن المد يصبح أكثر صعوبة إذا تعلق بمقارنة زمنية بين زمني القصة والسرد، وهنا يتوجب علينا النظر في وتيرة سرد الأحداث في النص بين الروائي، التي تتراوح بين السرعة أو الإبطاء أو التوقف شبه التام، وهذا لا تحققه إلا إذا عدنا إلى زمن القصة ليتسنى لنا بعدها معرفة توافق بين زمن القصة وزمن الخطاب[1].

المشهد Scène:

لا تكاد تخلو أية رواية من مشهد، يتم تفضيل دقائقه بما يكسب الإيقاع الزمني في السرد تباطؤا ملحوظا، وربما يصبح اعتبار رواية تاء الخجل سردا مشهديا بالدرجة الأولى، إذ غالبا ما تكون الرواية الواحدة من مشهد واحد يتخلله الحوار أحيانا[2].

والناظر في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق سيلحظ أن إيقاع المشهد يغلب على الرواية كلها، فهو مستخدم بكثرة خاصة في الجوارات الطويلة التي عادة ما تسردها الروائية... للتفصيل أكثر نعرض بعض الأمثلة من ذلك.

ففي (تاء الخجل)، تقول الساردة:

---

(1)- ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة،ص ص 157-158

(2)- ينظر: عبد الرزاق الموافي، القصة العربية، ص 208

"...ذات ليلة دخل العم بوبكر على والدي غاضبا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له:

كل بنات الجامعة بعدن حبالي، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟

قام والدي غاضبا، ورد عليه: إلى هنا وتنتهي أخوتنا.

يا رجل لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعود، أكثر من مرة.

وكان والدي أراد الدفاع عني: ولكن أبناء مسعود في العاصمة.

فيقاطعه عمي الماكر: إنه يأتي من العاصمة خصيصا لرؤيتها.

انسحبت من الشرفة، ودخلت غرفة الجلوس، كانت والدتي تشاهد التلفزيون.

جلست بقربها، وضحكت ساخرة:

هذا القواد، ألا يتعب هو والعمة كلثوم من نسيج الدسائس للآخرين؟

كنت تتصنتين كعادتك؟

لا شيء يخفى علي في هذا البيت.

بدا الخوف على ملامح أمي، وقالت عيونها أكثر مما قالته الشهقة، ضاع الكلام منها وبحثت أصابعها على موضع القلب لتهدئته.

يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة.

من سيكسر، أنا، أم هم"[1].

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 28

لقد توقفت الساردة في هذا المقطع الحواري، وأسندت الكلام للشخصيات، والمتمثلة في (الأب، العم، الأم، البطلة)، فتكلمت بألسنتها وتحاورت فيما بينها مباشرة، فقدم لنا المشهد حوارا بين (العم والأب)، يعكس توترا وتباعدا بين موقف (الأب) الذي يرى أنه لابد لابنته (البطلة) أن تكمل دراستها في الجامعة وموقف (العمل) الذي يرى عكس ذلك بحجة أن كل بنات الجامعة يعدن حبالى، ثم الحوار الذي دار بين الوالدة والبطلة، والذي كان متباعدا في الأفكار، حيث كانت البطلة (خالدة) تتمتع بكثير من القوة والتحدي أمام رجال العائلة، وموقف الأم التي لا تعرف سوى الخوف والاستسلام لأوامر العائلة، مما يجعل هذا المشهد دراميا، يكشف عن طبيعة العلاقة بين أفراد هذه العائلة، وطريقة التواصل بينهما وبالتالي يوضح الظروف التي نشأت فيها البطلة خالدة أي جو التوتر، والقلق واحتقار الأنثى، وعدم الاعتراف بحقوقها حتى في الدراسة.

وتقول "فضيلة الفاروق" في مقطع آخر من روايتها "تاء الخجل": "خفت أن أتأخر أكثر، كان الليل قد بدأ يحط أشياء على سطوح قسنطينة، وعيونها بدأت تتأهب للسهر فاستأذنتها ووعدتها أن أحضر لها مخطوطي في الغد، وقبل أن أخرج سألتني:

ما اسم هذا التمثال في القمة؟

أجبتها: هذه قمة (سيدي مسيد)، وهذا تمثال (سيدة السلام)

أردفت: والجسر؟

أجبتها: جسر (سيدي مسيد).

سألتني مرة أخرى.

وهل يتحرك حين يمر عليه الناس؟

قليلا.

هل هو مرتفع كثيرا من 70 مترا؟

إنه جميل جدا أتمنى أن أمر عليه، ويهتز.

حين تشفين تماما سأمر أنا وأنت على (جسر ملاح سليمان).

إنه مخصص للراجلين فقط، وتشعرين بلذة الاهتزاز عليه.

وسأريك تمثال (قسنطينة) في شارع السكة الحديدية، منذ عهده سنة 313 قبل الميلاد"[1].

إن هذا المشهد هو عبارة عن مشهد حواري آني، كونه تمّ في زمن الحاضر السردي، وفيه يتحقق التوازن النسبي بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، فحين تلتقي البطلة "خالدة" في حاضرها السردي مع "يمينة" إحدى ضحايا الإرهاب في المستشفى لتلقي العلاج، يدور حوار بينهما يمتد إلى وقت طويل، فتتحدث "يمينة" عن أمانيها الأخيرة في الحياة وهي على فراش الموت، كمثل رؤيتها لجسر (سيدي مسيد) والمشي عليه وهو يهتز بها، ولم يقتصر هذا المشهد على الكلام المتبادل بين الطرفين، وإنما امتزج بالوصف والسرد واستعمال بعض الألفاظ الدالة على التحاور مثل (سألتني، أجبتها).

الوقفة Pause:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 85-86

وهي تحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن، أي تتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع الزمن الحقيقي، ويصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف أو الخواطر، ويسميها "جيرار جنيت" الوقفات الوصفية"[1]، "وهي نقيض الحدث، لأنها تقوم خلافا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي"[2].

وللكشف عن المقاطع الوصفية وكيفية اشتغالها في بنية النص الروائي، لابد من دراسة بعض النماذج في رواية "تاء الخجل" لـ"فضيلة الفاروق".

ففي "تاء الخجل" نقف عند المثالين التاليين: "لن تفهم هذه الأشياء إذا لم أصف لك بيت طفولتي، وكيف كنا نعيش فيه، فهندسته ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبتي وتمردي.

إنه بيت من طابقين، وست عشرة غرفة وساحة كبيرة، يحيط بها سور على يسمى (الحوش)

كنت أشبه البيت بشكل عجيب.

إذ لا أزال متعلقة انغلاقه على الداخل.

وأحيط نفسي بسور عال وبكثير من الأشجار، غرفتي أيضا مثل غرف البيت كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايان كثيرة المواجع، وفي كل غرفة أنثى لا تشبه الأخريات...في شيء من العمة تونس.

شيء من للا عيشة.

أشياء كثيرة من زهرة والدتي

---

(1)- المصدر نفسه، ص 16-17

(2)- المصدر نفسه، ص 82-83

وأشياء من الأخريات"[1].

إن المتأمل لهذا المقطع الوصفي لبيت البطلة "خالدة" يجده مقطعا منفصلا عن السرد، حيث يأتي الانتهاء من الوقفة الوصفية، وقد أرادت الساردة أن تستحضر صورة ذلك البيت من بعيد، وصورة هذا البيت تمتزج فيه العاطفة والشعور بما فيه من طوابق وغرف وساحة، وسور وأشجار، أي الصورة الخارجية له، وكذا الصورة النفسية الداخلية وأدواتها المختلفة رموز كالأسوار، المواجع وغير ذلك.

الخلاصة Sommaire:

الخلاصة أقل سرعة من الحذف، وهي عبارة عن تلخيص لحوادث جرت خلال أيام أو سنوات، أو أشهر في عدة صفحات فقط، دون الغوص في أعماق تفاصيلها، أن مثل هذا التقنية نجدها متوفرة، وبصورة مكثفة في الروايات الثلاث، لذلك سيعرض البحث بعضا من نماذجها في الرواية، ففي رواية "تاء الخجل"، تقول فضيلة الفاروق: "منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها، وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينه منذ القدم"[2].

لقد استعملت "فضيلة الفاروق" تقنية الخلاصة السردية في هذا المقطع من أجل تلخيص فترات زمنية طويلة، تمتد إلى نصف قرن من الزمن، وذلك لأن الرواية تتناول حكايات عن شخصية

---

[1]- المصدر نفسه، ص 69

[2]- المصدر تفسه، ص 11

الجدة، التي هي من جيل آخر، يظهر استخدام الروائية للخلاصة الاسترجاعية في هذا المقطع الذي يكشف شعورها تجاه الماضي، فتجسد بذلك ماضي جدتها التعيس، من خلال استرجاعه وتلخيصه في بضعة أسطر.

فلقد استطاعت الروائية أن تلخص لنا حكاية الجدة، وبسبب شللها الذي كان سببا في تحطيم حياتها، وفي إحساسها بالمرارة والألم تجاه الماضي، لا علاقة لها في صنعه وتشكيله.

"والوطن يشيع أبناءه كل يوم، الحب مؤلم جدا حين تعبره الجنائز، وتلوثه الاغتصابات ويملأه دخان الأثاث المحترقات. قد تفهمني بعد أن أسرد وجعي كله.

وقد تفهمني، لكني أكون قد وجدت مبررا لنفسي لأني غادرت.

فكل شيء صار أزرقا، وكبيرا وتستحيل السباحة فيه، بما في ذلك وظيفتي، وعلاقتي مع الناس، وعلاقتي مع الكتابة"[1].

الحذف Ellipses:

وهو أيضا ما يعرف بالإضمار، أو ما تصطلح عليه "سيزا قاسم" بالثغرة، فالثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية، وهنالك نوعان من الثغرات:

النوع الأول: هو الثغرة التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جدا مثل: (بعد مرور سنة، مرت ستة أشهر).

---

[1]- المصدر نفسه، ص 12

إن هذا النوع من (الحذف الصريح) هو الأكثر في الرواية لفضيلة الفاروق، دربها يرجع أساسا إلى رواية أقرب إلى الواقع منه إلى الخيال.

أما النوع الثاني: هو الثغرة الضمنية، وهذا النوع يستطيع فيه القارئ أن يستخلص تلك الثغرة الضمنية[1]، بمعنى أنه لا يصرح بها مباشرة، وإنما يترك فجوات يستطيع القارئ من خلالها استنتاج تلك المدة غير المعلن عنها، بعض الأمثلة الواردة في روايتها.

1. المحذوفات الصريحة:

ففي (تاء الخجل)، نقف عند الأمثلة التالية:

"بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا، بعدك، بعد الثلاثين، أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة، أصبحت الأيام موجعة"[2]، أغمض عيني فيبحر البيت إلى داخلي كزورق يدفعه قدر، يتوقف البيت عند منبع النبض، وينفتح الباب بسرعة ليخرج ذلك الصبي الأسمر محملا بمحفظته، ويقول: "صارت الأنوثة مدججة بالفجائع. لقد تأخرت اليوم.

أحبيه: يجب أن تركض حتى لا تتأخر أكثر.

وننطلق ركضا فيما ورق السنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين"[3].

---

(1)- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 59

(2)- فضيلة الفاروق، ص 14

(3)- المصدر نفسه،ص ص 17-18

تحذف الساردة في المقطع الأول من زمنية السرد فترة ثلاثين سنة، التي سبقت سفر فارس الأحلام، ولا تذكر عنها شيئا، وهذا المثال نموذج للحذف المعلن الذي يحدد الفترة المحذوفة من زمن القصة، بشكل صريح (ثلاثون سنة)، فثلاثون سنة لا تمضي هكذا دوما دون أحداث ووقائع، فلابد أنها كانت حافلة بالأحداث التي عاشتها البطلة "خالدة" حبيبها قبل سفره، وهذا الحذف له دلالته، إذ تدرك الساردة أن تلك الأحداث الواقعة في تلك الفترة الزمنية المحذوفة لا تضيف شيئا جديدا.

"سنة العار... سنة 1994م، التي شهدت اغتيال (10) امرأة واختطاف (12) امرأة من الوسط الريفي المعدم، ثم ابتداءً من عام 1990م أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة "GIA" في بيانها رقم 28 الصادر في 20 نيسان (أفريل) أنها قد وسعت دائرة معركتها للانتصار للشرف بقتل نسائهم ونساء من يحاربنا أينما كانوا... (500) حالة اغتصاب (فتيات ونساء) تتراوح أعمارهم بين 30-40 سنوات سجلت تلك السنة.

تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت.

1012 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنة 1994 و1997م، إضافة إلى ألفي امرأة مند سنة 1997م... جاءت هذه السنوات متلاحقة لتصبح سجني الذي لم أتوقعه، سجني الانفرادي داخل وطن مليء بالقضبان"[1].

[1]- المصدر نفسه، ص 36

إن الحذف في هذا المقطع، جاء طويل المدى يتمثل في سنوات، حيث تبدأ الساردة بسرد ما حدث سنة 1994م، ثم 1995م من خطف واغتصاب وغيرها، حيث أصبحت المرأة سلاحا لمحاربة العدو، ثم تقفز إلى سنة 1997م وتعرض الإحصائيات التي أجريت لمعرفة عدد الضحايا من النساء المغتصبات والمختطفات، فتسقط سنة بأكملها وهي سنة 1996م، ولا تأتي على ذكر الأحداث الواقعة خلال تلك السنة، فالأحداث الواقعة سنة 1994م، 1995م، 1997م، تكفي للتعبير عما حدث، وليس من المهم التطرق إلى سنة 1996م، باعتبار أنها لا تضيف شيئا جديدا في السرد الحكائي.

2. المحذوفات الضمنية:

في (تاء الخجل) نقف عند المثال التالي: "في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء، كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل، فسئمت من ذلك الوضع، إلى اليوم أنا امرأة أمارس حياتي وكأنها عمل سري وأغطيها بغطاء سميك، نادر ما يتمكن الضوء من اختراقه.

لم أكن أدري أنني منحت نفسي خيبة محكمة الإغلاق"[1].

يعكس هذا القول مرور الأيام دون تحديدها، فبمجرد قول الساردة (إلى اليوم) نفهم ضمنيا أن العلاقة بين البطلة "خالدة" وحبيبها، تمشي إلى الأسوأ مع حركة الزمن، ولكن دون إشارات زمنية

---

[1]- المصدر نفسه، ص 14

إلى تلك الأيام، لكن القارئ لهذا المقطع ينتبه إلى المدة الزمنية المسقطة ويقدرها بعدة سنوات، كونها محصورة بين أيام الجامعة وبين أيام عملها في الصحافة، حيث كانت بصدد ذكر تلك الأحداث بينها وبين حبيبها.

3. المحذوفات غير المعلنة:

ففي "تاء الخجل" نكتفي بالمثال التالي: "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، ثم أخذوها إلى مكان آخر"[1].

لقد قفزت الساردة في هذا المقطع عن فترة زمنية خطفت فيها زوجة الأخ "جميلة" وبقيت طوال تلك الفترة في الجبل مع "يمينة" المخطوفة أيضا من طرف الإرهاب، ولا نعلم مدى هذه الفترة وعدد أيامها، حتى تأتي الساردة بقولها: "ظلت معي عدة أيام"، وهذا نموذج واضح لاستعمال الساردة لتقنية الحذف غير المعلن.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 75

المبحث الثالث: واقعية الأمكنة المتخيلة

مفهوم المكان:

مفهوم المكان لغة:

وردت في معجم لسان العرب كلمة مكان تحت الجذر كون من الكون (الحدث)، كما أورده تحت جذر مكن، فقال: "المكان الموضع وجمعه أمكنة كقدال وأقدلة"، وقال ثعلب: يبطل أن يكون

مكان على زنة فعالا، لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، وبهذا دل على أنه مصدر من كان أو موضع منه[1].

أما ليث فيرى أن المكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه[2]، ويرى ابن سيدا المكان على أنه: "جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصيلة، لأن العرب تشبه الحرف بالحرف، كما قالوا منارة ومنائر، فشبهوها بفعالة وهي مفعلة من النور وكان حكمه مناور"[3].

غير أن الزبيدي استشهد بليث في مذهبه، حيث قال أن "المكان اشتقاقه من كان يكون ولكنه لما أكثر من الكلام صارت الميم كأنها أصيلة"[4]، ويذهب ابن بري إلى أن "مكين فعيل، ومكان فعال، ومكانة فعالة، ليس شيء منها من الكون، فهذا سهو وأمكنة أفعلة، وما تمكن فهو تفعل، كمتمدرع مشتق من المدرعة بزيادة فعلى قياسه يجب تمكون، لأنه تفعل على اشتقاقه لا تمكن، وتمكن وزنه تفعل وهذا كله سهو، وموضعه فصل الميم من باب النون"[5].

وعليه فالمكان مشتق من كون، على وزن مفعل، من الكون كموضع ومقعد، وليس فعال من التمكن: لأن كون جذر ينطوي على دلالة لإخبار عن حدوث (وجود) شيء وكوّنه تكوينا: أحدثه

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، بيروت، لبنان، مج06، دار صادر، ط1، 1997، ص 63، مادة مكن

(2)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

(3)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

(4)- الزبيدي، تاج العروس، باب النون (ترجمة)، تح: علي بشري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 1999، ص 488، المادة 08

(5)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

الله تعالى مكون الأشياء أي مخرجها من العدم إلى الوجود، ومنه فالمكان جمع أمكنة وأمكن وجمع الجمع أماكن وهو مفعل من الكون.

ولا يختلف مفهوم المكان لغة عن مفهومه دلالة، فالمكان هو "الموضع والمكانة يقال فلان على مكينته أي على اتئاده.. والمكانة المنزلة عند الملك، والجمع مكانات، ولا يجمع جمع تكسير وقد مكن مكانه فهو مكين"[1]، و"مكنته من الشيء وأمكنه منه، واستمكن وأما أمكنني الأمر فمعناه أمكنني من نفسه"[2].

أما في القرآن الكريم فقد ورد في قوله تعالى: ﴿واذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا ﴾[3]، أي اتخذت مكانا صوب الشروق، وقال تعالى: ﴿**واسمع يوم ينادي المنادي من مكان قريب**﴾[4].

وهنا جاءت كلمة مكان تحمل معنى المنزلة الرفيعة وأيضا في هذا المعنى وردت في قوله تعالى: ﴿**ورفعناه مكانا عليا**﴾[5]، وفي معجم الرازي ورد أن الناس على مكانتهم أي على استقامتهم[6]، وبهذا يتراوح المكان بين المنزلة والتمكن والمكان.

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، ص 82، المادة مكن

(2)- الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عيون السود، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، ص 223

(3)- سورة مريم، الآية 16

(4)- سورة مريم، الآية 57

(5)- سورة ق، الآية 41

(6)- الرازي، مختار الصحاح، تحقيق وتعليق: مصطفى ديب البغا، عين مليلة، الجزائر، دار الهدى للطباعة والنشر، ط4، 1990، 1990، ص 399

المكان في الفلسفة:

شغل المكان منذ القدم حيزا فكريا، عند الفلاسفة قبل سقراط (470-399ق.م) وإن لم يدونوا أفكارهم، ويبسطوها في كتب مستقلة، غير أن أفلاطون (Platon) (467-347ق.م) تناول مفهوم المكان، فرأى أنه "الحاوي للموجودات المتكاثرة، ومحل التغير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر الحقيقي"[1].

وبمعنى آخر المكان يحوي الوجود الثابت والمتغير، فهو لا يستقل عنه، ويتشكل من خلاله، وهو بذلك "لا يقبل الفساد ويوفر مقاما لكل الكائنات ذات الصيرورة والحدوث"[2].

وهو موجود على طول المدى "اقتضته ضرورة وجود العالم كالزمان وهو باق ببقاء الزمان والسماء ومصيره مرتبط بمصيرها دواما زوالا"[3].

أما أرسطو (Aristole) (384-322ق.م) دقق وفصل في مفهوم المكان وذكره في كتابه الذي يختصر فيه كل اجتهاداته، ودراساته حول المكان، إذ يذهب (physico) السماع الطبيعي

---

(1)- محمد علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة، ط4، 1984، ص 124

(2)- حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط1، 1987، ص 27-28

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

إلى أن المكان "الحد المتحرك المباشر الحاوي أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي"[1].

فأرسطو تصور المكان على أنه جامد يحوي الأجسام، وإدراكه يكون عن طريق الحركة، وأدخله في مفهوم الاحتواء واللااحتواء.

ويلخص "عبد الرحمن بدوي" في موسوعة الفلسفة، فكرة المكان لدى أرسطو في أنه "الحاوي الأول وهو ليس جزء من الشيء، لأنه مساو للشيء المحوي وفيه الأعلى والأسفل وهناك المكان الخاص وهو الذي يحويك لا أكثر منك، والمكان المشترك الذي يكون حيزا لجسمين أو أكثر"[2].

ومما سبق أمكن القول أن رؤية أرسطو للمكان تتلخص في النقاط الآتية:

- أنه الحاوي للأشياء
- أنه ليس جزءا من الشيء فهو مساو للمحوي
- أن فيه الأعلى والأسفل
- أن فيه الخاص والمشترك

فالمكان الخاص (lieu) هو الحيز الذي يشغله الجسم أو جسمان، أو أكثر على حد قول أرسطو[3]، وفي الوقت الذي يؤكد أرسطو وجود المكان، ينفي من وجهة أخرى وجود الخلاء، لأنه إذا

---

(1)- محمد عبد الرحمن مرحبا. من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1987، ص 171

(2)- محمد عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ج2، 1984، ص 461

(3)- مراد وهبه، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة د.ط، 2007، ص 618

عاد كما يقول "فالمكان غير متناه وليس فيه أبعاد، لأنه متجانس من كل الجهات، وربما أنه لا يوجد شيء بهذه الخاصية، فهو أقرب إلى العدم منه إلى الوجود وهو ظاهر من اسمه أنه لا وجود له"[1].

تندرج التصورات السابقة تحت عبادة الفلسفة، لكل من أرسطو وأفلاطون، وتؤكد على إدراك ما هو ملموس وحسي للمكان، أي أن المكان يعد باعتبار هذه التصورات ناتج عن الإحساس.

وعموما نشأ مفهوم المكان مع الفلسفة اليونانية، وأخذ مفهومه معنى يختلف عن غيره من المفاهيم كالزمان، الحركة، الجسم.. وغيره وكان واضع أن أول مفهوم اصطلاحي للمكان "أفلاطون"، إلا أن الفلاسفة الذي جاءوا من بعده اختلفوا في تحديد مفهومه ونظرا لاختلاف المنطلقات التي تصدر عنها أبحاثهم[2].

أما في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، فقد شغل مفهوم المكان حيزا في فكر الفلاسفة، فيذهب ديكارت (Dicarts) إلى أن المكان هو "ماهية الأشياء ذاتها وجوهرها المادي، فامتداد المادة وتحيزها ليس عرضا طارئا عليها بل هو صورتهاال وماهيتها، إذ هو جوهر وليس في الكون خلاء"[3].

كما قال (Nowton) أيضا بواقعية المكان، غير أنه قدم وجهة نظر تختلف عن وجهة ديكارت، فهو يؤمن بـ"وجود مكان مطلق لا علاقة له بالأشياء الخارجية، ولا يتغير بتغير الأشياء في حركتها وتنوعها"[4].

---

(1)- حسن عبد المجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة بن سينا، ص 29-30

(2)- ينظر: حسين مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة بن سينا، ص 38

(3)- محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، د.ت، ص 350

(4)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ويرى كانط (Kant) أن المكان "صورة أولية ترجع إلى قوة الحاسة الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس"[1]، أي أن المكان تصور أولي له أبعاد تتحكم فيها حواسنا، ويعد شرطا أساسيا لحدوث الظواهر.

ويرى (Bergson) أن المكان على أنه المجال الأول الذي تنتشر عليه أحوال النفس، وهو عنده "وسط متجانس وخال من أي تنوع في الكيف، والأشياء الحالة في مكان نؤلف كثرة مرصوصة متمايزة وخالية من أي تداخل، بحيث نستطيع أن نضع بينها فواصل وأن نعدها ونحدد مقدارها"[2]، ثم يذهب إلى القول أن: "إذا ما تسربت فكرة الوسط المتجانس إلى مجال الشعور الخالص وأقحم المكان في الديمومة المحصنة لم تعد ثمة ديمومة حقيقية، وإنما تصبح مزيجا من فكرتي الزمان والمكان يصح أن نسميها الزمان-المكان"[3].

وهوفدينغ (Höffding) ميز بين المكان النفسي والمكان المثالي فيذهب إلى أن "المكان النفسي الذي ندركه بحواسنا مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن، على حين أن المكان المثالي الذي ندركه بعقولنا مكان رياضي مجرد ومطلق"[4].

---

(1)- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم، بيروت، د.ط، د.ت، ص 222

(2)- مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار الهلال، بيروت، لبنان، د.ط، 2000، ص 96

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(4)- جميل صليبا، المعجم الفلسفي (عربي فرنسي إنجليزي لاتيني)، بيروت، لبنان، د.ط، 1994، ص 413

ووليام جيمس (W. James) يرى أن "كل الأحاسيس مكانية Spatiales"[1]، بمعنى أن لها امتدادات، وبذلك هناك مكان لمسي، ومكان بصري ومكان عقلي، أما "المكان الهندسي المتجانس والمتصل وغير المحدود، فهو مكان مجرد، أو تصور عقلي محيط بجميع الأجسام"[2].

وبهذا يكون المكان مرتبطا بالواقع حينا، وبالخيال أحيانا، فهو عند وليام جيمس مكان بصري، وعضلي، وهندسي، وذلك يعني أنه ينطلق من إدراكنا وحواسنا وتفكيرنا.

المكان في الفن:

يتفاوت المكان الواقعي الذي ترسمه الطبيعة عن المكان الفني الذي ترسمه لغة الفنان أو ريشته فيخضع لمفتاح الخيال في تجسيد معالمه الجمالية، ويندرج تحت سقف الفن باسطا أبعاده بغية التأثير في الملتقى.

وفي هذا السياق حاول الباحث صلاح صالح أن يتناول الأسباب التي فتحت المجال أمام الفن لتذوق المكان[3]:

1. اختزاله لكمية من النشاط البشري الإبداعي
2. اتسامه بالخلود والديمقراطية

---

(1)- أندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، مج (A.G)، تر: خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص 363

(2)- المرجع نفسه، ص 413

(3)- ينظر: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 15-16

3. سهولة التواصل مع المكان الفني

4. الطبيعة التخييلية للمكان الفني، وقدرتها على الإيهام بواقعية كاذبة

5. الطبيعة الذهنية للعمل الفني

6. انضمام المكان الفني إلى التراث الثقافي والروحي لمجموعة الثقافة المتعاملة معه كالأمكنة المرتبطة بالعقائد (غار حراء)

7. قابلية المكان الفني للتعبير اللانهائي وتلقي المؤثرات

فالمكان الفني متصل بالعقل التخيلي على غرار المكان الطبيعي المستقل بذاته، ومهما بلغت حدة التواصل بين المكانين فإن "المكان الطبيعي يقع خارج عالمنا الداخلي، وبمعزل عن منظوماته المختلفة على خلاف الفن المتجذر في الداخل، أننا نلاحظ دائما أن... الخارج (الطبيعي) لا يمكن أن يعطينا ما لا نملكه في داخلنا"[1].

فتفاوت المكان الواقعي والفني تفاوت بين الخارج والداخل وانسجاما مع الطبيعة انطلاقا من مكوناتها الداخلية العميقة.

ترى سيزا قاسم المكان الروائي مشابها للأمكنة الفيزيقية فتذهب إلى القول "تقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه"[2].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 18

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984، ص 103

فالمكان حسب سيزا قاسم تتجسد تقاسيمه من ميدان واقعي حينا، أو ميدانا تخيليا أحيانا أخرى، والواجب أن يكون ركيزة لانطلاق المكان الواقعي الذي يمهد رسم تفاصيل المكان الفني بألوان ثانوية تتحكم في المحسوسات.

المكان في الموروث العربي:

وجد المكان منذ الأزل في شعر ونثر العرب، يعبر عن صراعهم وتواصلهم مع الحقيقة المعاشة، وباعتباره عاملا أساسيا في تكوين عوالم تؤثر وتتأثر بشكل أو بآخر، تنازعت الألفاظ والكلمات عند الشاعر والأديب والخطيب العربي لترسوا على قاعدة تخولها لوصف ما بداخله بكل حرية[1].

فالإقليم هو الذي ينسج ناموس المعيشة بطبيعته ويتحكم في النظم الاجتماعية، فتصبح الأخلاق والطبائع مكونا من مكونات الذوق من أجل امتداد أفق الخيال[2].

ونتيجة لتعلق الشاعر العربي بالمكان، فرض المكان سلطته في شعره الذي بلغ العمق من دلالات واسعة تجاوز فيها كل الرقابات، فأبدع في الطلل، وولجت المرأة شعره كرمز للفناء والدمار، في حين تعد المرأة رمزا للديمومة والبقاء، وهذا "الجمع بين النقيضين الفناء والحياة في موقف واحد، يدل على تأكيد إحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل سواء في العالم الخارجي أو في عالمه الباطني، تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة، كما يتمثل في كيان الفرد الحي"[3]، ويكون الشاعر في جمعه بين المكان

---

(1)- حسن جمعة، البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي، عالم الفكر. المؤسسة الوطنية للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، ع3 يناير مارس، 1997، ص 264

(2)- عمر عروة، الشعر الجاهلي، دار مدني، الجزائر، د.ط، 2004، ص 92

(3)- نور الدين السيد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص 262

(الطلل) والمرأة "ينهج نهجا فلسفيا، لأنه يجمع بين نقيضين متضادين من خلالهما يبحث عن الحقيقة"[1].

فقد تبنى الشاعر الطلل فصار ينطق من خلاله، ويتعصب ويغتبط به، وطد علاقته به باعتباره روحا تائهة تترجم كل مكبوتاته وأحاسيسه الناطقة إبداعا وتعد "ترجمة الطلل من أعمق التجارب الشعرية كما لها من دلالة على مشكلة المصير الإنساني، وكما لها من صلة مباشرة لا بوجدان الشاعر وعواطفه فحسب، وإنما بتلك الآهات الحزينة التي أملاها على الشاعر شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من أرض الوطن وبالحنين إلى الاستقرار وإلى المقام"[2].

غير أن المكان يفرض بقوة دلالته على نفس المتبصر فيه ويخلق حالة من الاستفزاز اللامتناهي، خاصة إذا عانى الشاعر الحرمان والحنين فيولد ذلك الغضب اتجاه الجماعة حربا كلامية يصفها الشاعر بدقة وحسرة تنزع عنه أغلال الكبت.

وأضاف الشاعر العربي الطلل نفسه المفعمة بتقلبات الحياة ومكرها فزاد شعره "قدرا وفيرا عبر التشبيه والاستعارة، والكناية والتصوير والتشخيص، فطلل آخره إنه الطلل الفني الذي يسكن أعماق الشاعر، إنه نصه الذي لا يسأم من حمله ولا يمل من ترديده"[3].

---

[1]- محمد مهداوي، جمالية المقدمة في الشعر العربي القديم (مقاربة تحليلية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009، ص 13

[2]- صالح مفقودة، دروس في الأدب الجاهلي والأموي، شركة الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج1، د.ط، 2003-2004. ص 37

[3]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية- ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 2011، ص 30

وعند انتقال العرب إلى الحواضر، انحصر انتقالهم في شعره فتجلى منعكسا بنور خواطرهم "وبلورها الشاعر ضمن وعيه الجمالي، إلى دروس وصفية أو مدحية، حنين أو مراثي، تبرهن على تاريخية هذا الشعر وانخراطه في هموم المرحلة من جهة، وعلى كفاءته في التعبير عن موقفه إزاء المدينة، ضمن حدود ما رسمته نظرية الشعر في تراثنا العربي وما أتاحته خبرته بالحضارة والمدن آنذاك من جهة أخرى"[1].

واتخذ شعر الحنين إلى المدن صيغة حضارية جديدة للمقدمة الطللية في الشعر الجاهلي، فالإسلام دين مدني عمق وحور علاقة العربي تفانيه في وضع اللمسات السحرية، بانتقاله من البوادي إلى المدن، وترسيخ معالم المدينة في المقدمات الطللية.

لقد دون الشاعر العربي في سجله على امتداد العصور، حروفا تزاوجت من أجل وصف قصور بني عباس، وما يلفها من حدائق وبساتين، ازدانت برونق الحضارة المدنية، وقصائد تلتهم بغداد والبصرة والمدن الإسلامية وصفا، وعندما اندلعت الحروب تناثرت الأبعاد الحضارية والسياسية، ولجأ الشعراء لفن جديد، فن رثاء المدن.

---

[1]- إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي –الجزائر نموذجا 1952-1962، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2003، ص 34

فنجد ابن الرومي يرثي مدينة البصرة، وشعراء يهيمون بأفكارهم فيرثون الأندلس التي راحت ضحية الفرنجة[1]، أما قرطبة فقد تناولها ابن شهيد شعرا متفجرا بأصدق الذكريات، فهي الأم التي ولدته وأنجبت له أجمل أيامه:

يا جنة عصفت كما وبأهلها		ريح النوى فتدمرت وتدمروا
أسفي على دار عهدت ربوعها		وضباؤها بفنائها تتبختر
أيام كانت عين كل كرامة		من كل ناحية لها تنتظر[2]

وهذه الأبيات تحمل بين السطر والآخر الفاجعة التي ألمت بقرطبة فتلاشت وتلاشى أهلها، ويأسف على أراضيها التي عادت خرابا، بعدما كانت كل عين ناظرة لها بكرامة.

"لم تنقطع الذات العربية عن الصحراء بما هي المكان المرجع حيث الأصول والجذور، ومهبط الوحي، منبع الإلهام، أرض السحر والجمال الإلهي، الذي ملأ دنيا العربي، وتشبعت بها ذاته حتى

(1)- عبد السلام الشاذلي، تجربة المدنية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2006

(2)- ابن شهيد الأندلسي، الديوان، ج وتح: يعقوب زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 110

كأنها جزء من الكون وامتداد الطبيعة"[1]، ورغم أن العربي اتجه صوب المدينة غير أن البداوة ضلت تنسج بذاكرته جبال الشوق والحنين، فامتلأ فكره صورا تخلط مسقط رأسه، بوصي إلهاماته التي فتحت آفاقا لا تغيب فيه الشمس ولا تشرق آفاق تمتد لتكونه كذات ترجع راضية مرضية إلى جذورها ومنبت روحها.

وقد تشكلت ملامح المكان في السرد العربي القديم، في فن المقامة التي اتخذت المكان المنطلق الأول في تقعيد بنيتها النثرية وببلاغة رسمت المدينة، فتناولت قصورها، وأسواقها، ودواوينها، والمقامة كما يراها الباحثون "أقرب الأنماط الأدبية التي تعتمد على القص، أو الحكي في القصة، لاعتمادها على حدث محدد متنام وشخصية واحدة حاسمة، وحبكة دقيقة وزمان ومكان محدد"[2].

وبغداد عاصمة الخلافة الإسلامية، لا تفارق معظم المقامات خاصة مقامات الهمذاني والحريري، والباحث أيمن بكر تطرق لمقامات الهمذاني من خلال بعدين أساسيين "الأول هو المدن التي تقع فيها الأحداث الرئيسية بوصفها الإطار الأوسع الذي يضم عالم السرد والثاني هو الأماكن المحددة التي تظهر مباشرة في النص كالسوق والطريق والمسجد وغيرها..." [3].

---

(1)- إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، ص 33

(2)- خليل إبراهيم أبو ذياب، دراسات في فن القص، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 17

(3)- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، دراسة أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998، ص 104

والأماكن لها سلطتها في تدوين تفاصيل الأحداث، وفرض وجودها على المتلقي بوصف يوافق تقنيات السرد، "غير أن ذلك الوصف المجمل يحدث في بعض المقامات، كما يكتسب المكان دلالة رمزية يمكن أن تتضافر مع باقي السرد في إنتاج دلالة محتملة للنص"[1].

المكان الروائي:

المكان "مكون لغوي تخيلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور"[2]، وهو عند الباحثين "العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، وهو الذي يرسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثرا"[3].

فهو بذلك القاعدة التي ترتكز عليها الأحداث، والمنطق الذي يمهد للشخصية صفاتها ورموزها، ووعاء تصب فيه جميع العناصر الحكائية سياقها، والنص الروائي يخلق "عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته وأبعاده المميزة"[4].

ومفهوم المكان الروائي، حبيس المكان في الواقع فهو "وسط غير محدود يشمل كل الأشياء"[1]، وهذه اللانهائية تفتح سبلا لتدوين أحداث الشخصيات والزمن داخل الرواية.

---

(1)- المرجع نفسه، ص 105

(2)- سليمان كاصيد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003، ص 127

(3)- ياسين النصيد، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986، ص 05

(4)- سليمان كاصد، عالم النص، ص 125

بعد الدراسات التي قدمها غاستون باشلار G.Bachelard في كتابه "جماليات المكان" اتجهت الأنظار صوب المكان الروائي فتوالت بذلك ظهور العديد من الدراسات ك: " La psychologie de l'espace" لإبراهيم أ.مول Ibrahim A.Moles وإليزابيث روم Elizabeth Rhomes، حيث قسما المكان انطلاقا من سلطته لأربعة أقسام[2]:

1. **المكان عندي:** وهو المكان الذي يبعث إحساسا بالألفة والاستقلالية والحرية
2. **عند الآخرين:** يخضع فيه المكان لسلطة أصحابه
3. **الأماكن العامة:** وهي الأماكن الخاضعة للسلطة العامة (الدولة)
4. **المكان اللامتناهي:** وهي أماكن منعزلة، خالية ونائية[3].

جاء في كتاب العمل الفني للباحث الروسي "يوري لوثمان Youri Lotman" مفهوم المكان، حيث حصره في بنى فكرية ودينية وسياسية، "فهناك تعارض شائع بين المكان المتسع الذي يرتبط بالفقر والفراغ والبرودة، وبين المكان الضيق الذي يرتبط بالدفء والألفة والحماية"[4]، كما أن

---

(1)- سلمى خضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 229

(2)- جماعة من الباحثين، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص 61

(3)- المرجع نفسه، ص 62

(4)- المرجع نفسه، ص 63

"المكان حقيقة معاشة في البشر، بنفس القدر الذي يؤثرون فيه"[1]، فالعلاقة تكاملية، وعلاقة الجزء الذي يكون الكون، فيؤثر ويتأثر.

أما غالب هلسا فيحدد المكان الروائي باعتباره مكانا أموميا ويقسمه إلى أربعة أقسام:

1. **المكان المجازي**: وهو المكان الذي ليس له وجود مؤكد وهو أقرب إلى الافتراض، ويدرك ذهنيا ولا نعيشه.
2. **المكان الهندسي**: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بوصف أبعاده الخارجية بكل دقة وحيادة ويكثر فيه الروائي من تقديم المعلومات التفضيلية، ويتحول هذا المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان أو بالأحرى يتحول إلى دراسة في الهندسة المعمارية.
3. **المكان المعاش**: وهو مكان التجربة المعاشة داخل العمل الروائي القادر على إثارة ذكرى عند القارئ وهو مكان عاشه المؤلف وعندما ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال.
4. **المكان المعادي**: وهو المكان الذي يأخذ تجسداته في السجن أو في الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة أو المنفى، ويقسم الناقد ياسين النصير المكان الروائي إلى نوعين:

أ. **الأول**: موضوعي، وتكونه الحياة الاجتماعية.

ب. **الثاني**: مفترض وهو غير واضح المعالم يتشكل في الخيال وفق منظور مفترض أسمته جوليا كريستيف "ايديولجيم العصر" الطابع الثقافي الغالب في عصر من العصور[1].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 64

البعد الفيزيائي: إلهام بالمكان الواقعي	**البعد الرياضي الهندسي:** منطق الضبط الآليات المعقدة: الانتقال من المحسوس إلى المجرد
البعد الجغرافي وصف تضاريس الأمكنة الإيحاء بواقعية المكان المسمى	**البعد الزمني التاريخي** التاريخ الإنساني + اتصال الزمن بالمكان
البعد الواقعي الموضوعي الإحالة المستمرة من الخيال المصنوع من كلمات إلى الواقع المصنوع من الطبيعة البعد التقني الجمالي الأساليب اللغوية البلاغية في تصوير المكان (الوصف، القص، التراكيب الشعرية) [2]	**البعد الفلسفي الذهني** رسم المكان وفق معطيات البحث الذهنية

[1]- حمد الحمداني، بنية النص السردي، ص 54

[2]- صلاح صالح، سود الآخر-الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 18

المكان وإشكالية المصطلح:

المكان وإشكالاته:

لقد فصلت الدراسات النقدية الحديثة بين مصطلح المكان والفضاء حينا وداخلت بينهما أحيانا، حيث ذهب حسن نجمي مذهب هؤلاء النقاد[1]، فأشار إلى أهمية الفصل بينهما، إذ نجده يقول: "إذا كان الفصل بين الفضاء والمكان ضروريا ويستلزم كل قراءة نقدية جدية القيام به فإنه بالمثل أن لا نلمح عليه كثيرا، بل الأفضل أن نكتفي بتشغيل الفضاء على امتداد الدراسة ولا نذكر المكان إلا حيث ينبغي أن يذكر"[2].

وفي حديثه عن التداخل بين الفضاء والمكان، يشير إلى اعتبار المكان أساسا للفضاء[3]، وبذلك يكون مصدر أفق لأمكنة أخرى، ومن هنا نستخلص بأن الفضاء أوسع من المكان، ذلك لأن الفضاء أكثر انشراحا وانتشارا من المكان باعتباره مساحة محددة جغرافيا، فالفضاء واسع مجازا وحقيقة كفضاء الحلم والموت والذاكرة والهوية[4]، والفضاء والمكان في دراسة حسن نجمي التطبيقية، يخضعان لما يمليه السياق، حيث أطلق مصطلح الفضاء على ما له علاقة بوجود متخيل أي تحول المكان في النص الأدبي إلى متخيل تعكسه الصورة، وهذا ما يوحي عنده بأن الفضاء ليس المكان رغم التداخل المشار إليه، في الوقت نفسه يربطه بالمكان، فهو عندما يتحول إلى الدراسة التطبيقية نجده

---

(1)- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 41-44

(2)- المرجع نفسه، ص 41

(3)- المرجع نفسه، ص 44

(4)- المرجع نفسه، ص 44

يتحدث عن أمكنة والفضاءات، فيساوي بين المصطلحين في تفسير السياق عندما يقول: "إن الفضاء بالأساس يكون مكانا لمجرى وكل عنصر يتموقع فيه فيبدي حركية هي بصورة ما باطنية"[1].

فالمكان صورة تتوارى وتنكشف على الفضاء فيصبح المكان فضاء، والفضاء مكانا.

ورغم فصل حسن نجمي بين المصطلحين، غير أنه يلح على دمجهما لدرجة تفوق فصلهما، وفي حديثه عن الأدب والفضاء يوافق الباحث (حسن نجمي) الرأي الذي يراه "جيرار جينيت" في الجمع بين الفضاء والمكان[2]، كما يذهب جينيت في موضع لاحق إلى أهمية النظر في علاقات الأدب بالفضاء، لأن الأدب فيما يتناوله من موضوعات يتحدث كذلك عن الفضاء.

ويصف الأمكنة والإقامات والمناظر الطبيعية وهو ما ينقلنا –كما يقول بروست في كتاباته الطفولية– بواسطة الخيال ننتقل إلى بقاع مجهولة تمنحنا السفر وإقامة خيالية[3].

فالفضاء الذي يتحدث عنه جينيت هو فضاء الكتابة الذي تنتجه اللغة في النص، ولذلك يرى فيه مجموعة مظاهر تتمثل في فضائية الكلام والكتابة والأسلوب والزمن تم فهو مجموعة مكونات في الكتابة الأدبية:تنهض بها اللغة والأسلوب والخيال.

---

(1)- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 66

(2)- Gérard Genette, figures 2, Seuil, Paris, 1969, p 43-48

(3)- Gérard Genette, figures 2, p43

ويضيف حسن نجمي ميله إلى تعريف الفضاء الروائي، عندما يرى أنه لا يمكن حصره في مشهد وصفي تقليدي إلا كمكان، فهو لا موضع له في كل مناطق النص، محايد لبنية الكتابة ذاتها، وليس كامنا فقط في معجم الكلمات، والعلامات الفضائية، أو في الأمكنة التي تعبرها الحكاية[1].

ومن هنا يجب الإشارة إلى أن المؤلف يعتبر المكان مكونا للفضاء، غير أن الفضاء "كيان العمل الروائي بوصفه فضاءه أي ترابط المكونات كلها، لكننا نلح أكثر على مكون الفضاء وعلى سؤال الفضاء بالذات"[2]، فالفضاء عنده يطرح مشكلة في ساحة الاصطلاح، زيادة على أنه روح العمل الروائي.

أما حميد لحميداني في كتابه "بنية النص السردي"، وظف مصطلح المكان والفضاء كموضوع حكائي، باعتباره أحد مكونات الخطاب الروائي[3].

وقدم مفهوما في الفضاء الذي هو "عبارة عن مجموعة آراء مختلفة يحصرها في نقاط أساسية تتوزع على الفضاء كمعامل للمكان والفضاء النصي، والفضاء الدلالي، والفضاء كمنظور، وعندما نعود إلى العنصر الأول، نجده في تصور خاص بالمكان، حيث يفهم في هذا التصور على أنه الحيز المكاني، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي"[4].

---

(1)- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 41

(2)- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص 50

(3)- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 59

(4)- المرجع نفسه، ص 53

وبعد هذه الإشكالية التي قدمها لتصورات الفضاء يعود لمحاولة التمييز بين الفضاء والمكان ويتفق مع حسن بحراوي في الإشارة إلى صعوبة التمييز بين الفضاء والمكان، إلا أن الفضاء ليس مكانا، وما دامت الدراسة تركز على العمل الروائي، وعن المكان الذي يتغير بتغير الأحداث وتطورها، مما يعني أنه لا يمكن الحديث عن مكان واحد في الرواية، بل هو مجموعة أمكنة "ومجموع هذه الأمكنة هو ما يطلق عليه فضاء الرواية"[1].

وربما استولى هذا التصور لمفهوم الفضاء، مما ورد في دراسة غاستون باشلار "شعرية الفضاء" ورأي جيرار جينيت الذي اعتبر المكان من مكونات الفضاء.

ومع التدقيق في التمييز، يرى أن الفضاء أوسع وأشمل من معنى المكان وكأنه يحصر وجه الاختلاف بين المصطلحين، في المساحة التي يغطيها كل منهما في العمل الروائي، ويؤكد بقوله: وما دامت الأمكنة جميعا في الروايات، غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية ووفق هذا التحديد فإن الفضاء شمولي والمكان يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء[2].

ورغم أن الباحث يشير إلى ضرورة التمييز بين الفضاء والمكان، فإنه ذهب إلى التركيز على المكان أكثر من الفضاء من حيث أنه كما يرى أحد المكونات العامة للفضاء نظرا لحاجة الروائي إلى تأطير المكان وهذا ما يجعل المتلقي متنبها لحقيقة الجمع بين الفضاء والمكان.

---

(1)- المرجع نفسه، ص 63

(2)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 63

حيث يشير إلى "أن تكون الفضاء ليس مشروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة للأمكنة، إن هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان"[1].

إن أساس التمييز الذي أثاره لحميداني يستند إلى طبيعة مكونات العمل الأدبي، وهو إذن يتحدث عن الرواية، فإنه يشير إلى مكونات وعناصر العمل الروائي، وكل هذه العناصر تشكل الفضاء الروائي الذي تتألف في مستواه عناصر الحكي، بينما يعد المكان جزءا من مجموع بقية المكونات رغم اعتباره أحد المكونات فإنه يظل عنده المكون الأساسي للفضاء الروائي "لأن الرواية قابلة لأن تجعل كل الأمكنة مادة لبناء فضائها الخاص"[2].

وحسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي" يختار دراسة المكان باعتباره عنصرا حكائيا، كما يرى الفضاء مكونا أساسيا، ويظل على وتيرة الجمع بين المصطلحين، ويربط المكان بالفضاء على اعتبار أن لكل مكان فضاءاته[3].

ولذلك فإن هذه الدراسة لا تميز بين المكان والفضاء، إلا في حدود ما استعمل من شواهد نظرية، بل إن في تقديمه لكتب أخرى يتناول مصطلح المكان كمفهوم للفضاء، عندما يشير إلى أن الدراسات كانت تنظر نظرة جانبية إلى الفضاء المكاني[4].

---

(1)- المرجع نفسه، ص 67

(2)- المرجع نفسه، ص 72

(3)- حسن بحراوي،

(4)- الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 5

وفي مؤلفها "بناء الرواية" اتجهت سيزا قاسم إلى التمييز بين الفضاء والمكان ولكنها في الوقت نفسه أبقت على استعمال مصطلح المكان في الفصلين الثالث والرابع من كتابها[1]، غير أنها نبهت فيما بعد إلى جانب هام في سر التمييز بين المكان والفضاء، فمن جهة رأت في تعدد المصطلح في اللغات الثلاث (العربية، الإنجليزية، الفرنسية) وقد اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث باستخدام كلمة واحدة Place/Lieu للدلالة على كل أنواع المكان، حيث لم يكن معنى الفراغ (الفضاء) بمفهومه الحديث قد نشأ بعد، وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة Lieu بدأوا باستخدام كلمة Espace (فراغ)، فلم يرض نقاد الإنجليزية عن اتساع كلمة Space/Place (مكان-فراغ) وأضافوا استخدام كلمة Location (بقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث[2].

وكان وليد هذه الدراسة تقسيمه للفضاء في أربعة أشكال[3]:

1. الفضاء الجغرافي: يقابل مفهوم المكان
2. الفضاء النصي: وهو كل ما يندرج في تفاصيل الطباعة (علامات الترقيم..وغيرها)
3. الفضاء الدلالي: ويكمن في لغة الحكي، كما تحمله من دلالات ورموز
4. الفضاء كمنظور: وهو الطابع الذي يصطفيه الروائي في تقديم عمله إلى المتلقي.

---

(1)- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1975، ص 97-171

(2)- سيزا قاسم، المرجع نفسه، ص 101

(3)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 62

لقد تعددت المصطلحات التي تصب في مفهوم المكان أو تشير إليه مجازا أو حقيقة، فالناقد حسن نجمي يضع حدا لمصطلحي المكان والفضاء، ويرى في "معنى الفضاء أنه ليس معادلا للمكان"[1].

أما بحراوي فيشير في كتابه "بنية الشكل الروائي" إلى مفهوم التقاطبات التي جاء بها الباحث، فيولج مصطلح المكان في صراع بين الأضداد، فيحدد الأماكن الاختيارية والإجبارية، والأماكن العمومية والخاصة[2]، وبذلك اعتمد بحراوي مصطلح السوفياتي يوري لوثمان Y.Lothman المكان في هندسة أعماله.

وسيزا قاسم تناولت مفردة المكان في كتابها "بناء الرواية" فعنونت فصلا كاملا به بناء المكان الروائي وخاضت فيه طبيعة ووظيفة وعلاقة وتقنية.

لقد آثر الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" استخدام مصطلح "الحيز" في جل إنتاجاته الأدبية والنقدية في كتابة "نظرية الرواية" يوظفه "الحيز" بشكل ملحوظ وفي رأيه –يعد مصطلح الفضاء "قاصرا بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا يتصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل"[3].

---

(1)- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 51

(2)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ص 43-91

(3)- عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2000، ص 120

فمصطلح "الحيز" يحمل في معناه إضافات غير التي يحملها مصطلح الفضاء والفراغ، بينما مصطلح المكان له وزن خاص عند الناقد عبد الملك مرتاض، إذ يقول: "إن المكان نريد أن نقعه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[1].

غير أن الباحث "حميد لحميداني" في كتابه "بنية النص السردي" نظر إلى "الفضاء الجغرافي كمعادل لمفهوم المكان في الرواية"[2]، ثم فصل بين مصطلح المكان والفضاء ووضع معنى للفضاء يتداخل مع مفهوم المكان وتحديده، تتعدد مفهوم مكان في الممارسة النقدية العربية تبعا لمنظورات استخدامه من المكان إلى الفضاء، إضافة إلى مصطلح الحيز، وحول هذا التداخل المفاهيمي، يذهب الناقد عبد الملك مرتاض إلى توظيف مصطلح الحيز مقابلا لمصطلح الفضاء معتقدا أن الفضاء قاصرا بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ[3].

وحول تمييزه بين المصطلحات الآتية: المكان، الفضاء، الحيز، يقول عبد المالك مرتاض: "المكان الذي نقفه على الحيز الجغرافي الحقيقي، ومثل هذا الفضاء الذي نريده إلى كل ما هو مجرد فراغا أصلا، كما يدل على أصله اللغوي والحق أن هذا المعنى يطلق أيضا على الحيز الجغرافي الحقيقي، حيث أن تعريف الفضاء في بعض المعاجم العربية هو المكان الواسع من الأرض"[4].

---

(1)- المرجع نفسه، ص 121

(2)- حميد لحميداني،

(3)- عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص 219

(4)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ويذهب عبد المالك مرتاض إلى أنه سعى في أن يبحث في مصطلح "الحيز" معان جديدة، فيقول في هذا الصدد "إنما نريد به كل الامتدادات والأبعاد والأحجام والأثقال وكل الأشكال المتشكلة على اختلافها وهو لا يمتنع لدينا بحكم هذه التوسعة التي أجريناها عليه من أن يتصرف إلى غير ما ينصرف عليه مفهوم الفضاء لدى المحللين الحداثة من العرب الذين يقفونه على المكان وحده"[1].

وتذهب الناقدة سيزا قاسم إلى أن النقاد الغربيين وظفوا قبل ذيوع مصطلح فضاء Espace بمفهومه الحديث مصطلحات متعددة تعبر عن المستويات المختلفة للمكان، بحيث نجد في الإنجليزية الصيغ الآتية: espace, place, location، ونجد في الفرنسية الصيغ التالية: espace, place, lieu، والمرادفات العربية لعدة مصطلحات هي: الفراغ، المكان، الموقع[2].

ويذهب محمد بنيس إلى أن "المكان منفصل عن الفضاء، وأنه سبب وضع الفضاء، أي الفضاء بحاجة إلى الدوام للمكان"[3]، إلا أن الناقد حسن نجمي يرى أن مفهوم الفضاء "أكثر انفلاتا وشساعة من مثل تلك التجديدات التي وضعها النقاد الغربيون ويتساءل عن فضاءات أخرى، كفضاء الحلم، الموت، الذاكرة، الهوية..."[4].

---

(1)- المرجع السابق، الصفحة نفسها

(2)- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 76

(3)- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وأبداله، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 113

(4)- حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 44

ويحاول الناقد أن يقلل من أهمية المكان بالنسبة للفضاء، فيقول: "ربما كان المكان أو العلائق بين أمكنة معينة أحد أسس هذه الفضائية التجريدية لكنها ليست هي كل شيء، عند تحديد الفضاء لا ينبغي بالفعل للتفاصيل الطبوغرافية، لأسماء وعلائق الأمكنة، للمشاهد الجغرافية الحضرية، والطبيعية للتأنيث والديكور... سوى إمكانية لعب أدوار ثانوية ضمن بنية الفضاء الأدبي"[1].

وعند تجليات الفضاء يقول: "أننا حينها نبحث عن تجليات الفضاء في النصوص، روائية كانت أم غيرها، نعثر عليها حاضرة في شكل من الأشكال، إما مضمنة، أم موصوفة أو معروضة أو محلوما بها أم متأملا فيها"[2]، ويخلص حسن نجمي في نهاية المطاف إلى أن الفضاء الروائي هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية التي تحتاج أن تدرك إلى منظور متفهم[3].

حيث يذهب حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي" إلى أن "الفضاء ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي يجري فيه الأحداث والشخصيات المشاركة فيه"[4]، ثم يفصل بين المصطلحين حيث يقول: "لقد نظرت إلى الأماكن والفضاءات..."[5].

ليأتي حميد لحميداني في كتابه "بنية النص السردي" متناولا مفهوم الفضاء الروائي في

---

(1)- حسن نجمي، المرجع نفسه، ص 45

(2)- حسن نجمي، المرجع السابق، ص 46

(3)- المرجع نفسه، ص 59

(4)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 31

(5)- المرجع نفسه، ص 40

الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

الفضاء النصي: وهو فضاء مكاني أيضا، يمكن القول أنه متعلق بالعناية الروائية أو الحكاية باعتبارها أحرف طباعة على مساحة الورق.

الفضاء الدلالي: وهو الصور التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الفضاء كمنظور: الطريقة التي يستطيع الراوي من خلالها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال[1].

يذهب حميد لحميداني إلى أن "الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"[2].

ويذهب سعيد يقطين إلى أن "الفضاء أعم من المكان لأنه يشير على ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث في الفضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخيلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقوله الفضاء"[3].

---

(1)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 62

(2)- المرجع نفسه، ص 63

(3)- سعيد يقطين، قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 240

ثم يرى أن مقولة الفضاء، مقولة غنية وبالغة التعقيد والخصوبة ،تتنوع بتنوع واختلاف طرائق اشتغالها وتوظيفها باعتبارها مسرحا للأحداث، أو موضوعا للفعل[1].

تعددت أوجه النظر إلى المكان، حيث يرد المكان في موسوعة لالاند الفلسفية أنه "مكان، مجال، فضاء، مدى espace، وسط مثالي متميز بظاهرية أجزائه تتمركز فيه مداركنا"[2]، فهذا التعريف ساوى بين المكان، المجال، الفضاء، المدى، واتصف بالإحاطة.

أما في المعجم الفلسفي يعتبر المكان مساويا لـ[3]:

- ❖ شيء يكون فيه جسم، فيكون محيطا به
- ❖ شيء يعتمد عليه الجسم، فيستقر عليه

وهنا اتصل المكان بمفهوم الإحاطة والاستقرار.

ولاشك أن مصطلح المكان تتفرع دلالاته يتفرع سياقاته ومجالاته، فالمكان أو الفضاء أو المدى ما هي إلا مصطلحات تهدف إلى النيل من المتلقي قصد إقناعه وبلوغ الصواب باحتلالها عقل المدرك لها، وما المكان إلا "وسط غير محدود يشمل كل الأشياء"[4].

المكان المتخيل والواقعي في تاء الخجل:

---

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(3)- مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص 603

(4)- سلمى خضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، ص 229

إن عملية الخلق عند المبدعة الجزائرية تتعدى ملكة الإبداع، فقد مزجت الواقع و ما يحمله من قضايا ورهانات سردية متخيلة ، و بهذا سمحت للقارئ أن يجمع بين الواقع والخيال في نص واحد، حيث "يشير الاستخدام اللغوي المعاصر لكلمة خيال إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الكلية لمدركات حسية ترتبط بزمان ومكان يعنيه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه"[1].

فالخيال يعتمد على تجسيد معطيات ذهنية تساعدنا على لمس الحقائق وإدراكها، أما "السرد هو إخبار من الواقع أو من الخيال أو كليهما معا في إطار زماني ومكاني بحبكة متقنة، وبمفهوم عام فإن السرد يشير إلى مل ما يمكن أن يؤدي قصاه سواء كانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظية أو غيرها، إذ يمكن أن يروى مشافهة أو من خلال الكتابة أو عير الإيماء والصور وغيرهم من أشكال السرد الكثيرة، فلكل عمل سردي شكله الخاص به"[2].

---

[1]- مصطفاوي عبد الحق، مرخي عز الدين، الخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوفي، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي للنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1992، ص 97

[2]- طيب سعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، وهران، الجزائر، 2013-2014، ص 12

إن احتواء النص على المشهد التخيلي يصنع منه أداة لتمثيل الواقع بعدة معان، فهو بذلك ينتقل تلقائيا من أرضية ثابتة إلى عالم تأويلي يفتح بشكل أو بآخر المجال أمام القارئ لتبني عدة قراءات من شأنها تطوير النسق النصي والوصول به إلى الغاية المستهدفة.

كما يجدر الإشارة إلى أن العوامل المحيطة بالمبدع تؤثر بطريقة مباشرة في رسمه للفضاء الداخلي للنص المحكي، وحتى يمكنه من طرح قضايا تتيح للقارئ تمييز العمل الأدبي وربطه بالتجربة الذاتية، أم هو مجرد متخيل وهمي.

لقد اعتمدت الكاتبة في تصوريها للأحداث على شحنة من المشاعر تنطلق من قاعدة أساسها الأمكنة بمختلف أبعادها، "فبواسطتها تتم عملية الحلم والتخيل والاستذكار والأسطورة تنزع دائما إلى إضفاء صفحات قدسية غامضة على مواضيعها وأشيائها وأشخاصها"[1]، وبالتالي خلق بعد جديد يعكس الحقيقة في بؤرتها تخيلية السردية بمضامين تتعدى عنصر التشويق والإثارة لتبلغ معنى مختلفا لرمزية الحكي وتقلباته.

[1]- القضي، سيد الأسطورة والتراث، سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992، ص 20

الأبعاد الواقعية والتخيلية للمكان في تاء الخجل:

المكان المغلق:

1. البيت:

يشكل البيت ملاذ الإنسان وكيانه الذي يأوي إليه ساعة ما يشاء، فهو الحصن الذي يوحي بالطمأنينة والهدوء، لكن الروائية وظفته كعامل مهم ساعد في ترسيخ شعور التعاسة والحزن، فالبيت "بني مقران" كان بداية المعاناة و التهميش ، حيت ذاقت فيه ويلات القدر، ولم تستسلم لتعنيفه وترهيبه بل وصفته بدقة متناهية، لتسقط جل ما تشعر به في دلالات ورموز.

"إنه بيت من طابقين وست عشرة غرفة ومساحة كبيرة محيط بها سور عال يسمى الحوش"[1].

بهذا الوصف أعطت فضيلة الفاروق لمحة شاملة عن حياتها أن هذا البيت رغم كبر حجمه غير أنه محاط بسور عال، صعب أن تتخطاه، كذلك الأمر بالنسبة للمجتمع الذي أحاطت به التقاليد والأعراف وغلقت أسواره ونهشت قلبه، وجعلت منه حبس المعتقدات والعادات.

"كنت أشبه البيت بشكل عجيب،

إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل،

وأحيط نفسي بسور عال وبكثير من الأشجار، غرفتي أيضا مثل غرف البيت كثيرة الأسوار، كثيرة الخبايا، كثيرة المراجع، وفي كل غرفة أنثى لا تشبه الأخريات..." [2].

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 15

[2]- المصدر نفسه، ص 16

لقد استخدمت الكاتبة نقاط (...) وتركت مساحة بيضاء، حتى تستريح من وجعها وتستريح من عملية الحكي لتعاود ذلك بعد نفس عميق، مشحون بانفعالات مرتبطة بدوال لغوية من شأنها إتمام المعنى وإنتاج دلالة تفصل النص عن عالمه التخيلي، "فالمكان ليس عنصرا زائدا في العمل الأدبي فهو يتخذ أشكالا، فقد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[1]، والمكان المتجسد في رواية تاء الخجل يعد مسرح الأحداث، نجد الأديبة تصف غرفتها المغلقة وصفا يستوجب الوقوف عليه، حيث أن حركة الحكي بطيئة تجعل منها عنصرا هاما في تلقي شفرات الوصف، حيث يعتبر هذا الأخير أداة تشكل صورة المكان، ولذلك يكون لرواية –آية رواية– بعدان: أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني، الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية[2].

وبهذا تكون الأمكنة الموظفة في النص حاملة لعدة توقعات وتمثلات تتجاوز بها واقعيتها المحايثة لها، بأدوات لغوية تستدعي شكلا مغايرا وجديدا للخيط الهندسي للمكان، حيث "لا مكان خارج المخيلة"[3]، فامتزاج الواقع بالخيال يؤسس فضاءً دلاليا رحبا وواسعا، يسمح بتتبع مجريات الأحداث واستنطاق تفاصيلها.

"أما البيت، أما أشجار الرمان والجوز...

---

(1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 33

(2)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 80

(3)- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في شعرية المكان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 2008، ص 24

وذلك مسرح الطفولة والصبا،

والسور الخلفي، وشباك القضبان المطل على الضفة الأخرى من آريس

..عبر تلك القضبان،"[1].

نجد فضيلة الفاروق كشخصية محورية تربط خيوط الصبا بقضبان مستقبلها المجهول وراء سور بيتهم الخلفي المطل على الضفة الأخرى أو بالأحرى على العالم الآخر، فحدود المكان هنا ثابتة لا تتجاوز زمن وقوعها، وبالتالي هو يعكس تصرفات الشخصية وتصرفاتها اليومية، فالمكان المغلق يفتح باب التأمل والترقب، وبهذا "تولد المشاعر المتناقضة والمتضاربة في النفس وتخلق لدى الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات وبين المواقع، كما توحي بالراحة والأمان، في الوقت نفسه لا تخلو من مشاعر الضيق والخوف"[2].

فهذا المكان تظهر فيه الأحلام، وتسلب فيه الحرية، وتنقاد نحو سجن مظلم، ففي المقطع السردي دلالات خصبة على وجود انتهاك أبسط الحقوق المعطاة للبشر "الحياة".

والروائية بعرضها المناهض لسلطة الرجل وسياسته المستبدة، استلهمت من طفولتها مسرحا تنغلق فيه كل الآمال والأهواء والحقوق، "فالإنسان مكان للوعي، يختزل عبر الوعي الأمكنة كلها ابتداءً من الأمكنة الصغرى"[3].

---

(1)- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 19

(2)- حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، ط1، 2007، ص 184

(3)- شريف حبلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص 18

فقضية الذات المستلة قضية نبتت منذ الطفولة، اختزلتها الكاتبة في سطرين البيت مسرح الطفولة التي تمتد أصوله لجذور إسلامية متشددة.

2. الغرفة:

تعد الصندوق الأسود الذي يحوي الأسرار والذكريات، وجزء من خصوصية البطلة، فكل عنصر فيها يحمل في طياته كمّاً من المكبوتات والآهات، فهو المكان الذي تهرب فيه الروح لتلاقي نفسها.

فنجد البطلة تقول:

غرفة أنثى لا تشبه الأخريات...

فيّ شيء من العمة تونس،

شيء من للاّ عيشة،

وأشياء من الأخريات[1].

يبدو أن المقطع يترجم دلالة التاء المربوطة التي أضحت رمزا يتوارى خلفه حرية المرأة وميولاتها، فغرفة البطلة غرفة استثنائية تمارس فيها كل الشخصيات وظائفها، فهي مزيج بين الكل والفرد، لتبقى البطلة أنثى تبحث عن ذاتها المستلبة داخل أربعة جدران.

فالغرفة رغم واقعيتها إلا أنها أصبحت ملجأ للتخيلات والأوهام، مكان تتحرك فيه ميولات الأشخاص وهو "المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي

---

[1]- فضيلة الفاروق، المصدر نفسه، ص 17

وحاجاته"[1]، وبهذا تكون الروائية قد رسمت حدود قضيتها المنشودة انطلاقا من أمكنة مغلقة، بحثا عن الانفتاح والانعتاق، من عبودية الآخر وسلطة العادات والتقاليد، فتعدد الأمكنة المغلقة يسيطر على خاصية الخصوصية ونسيج التخيلات التي يولد دلالات والشفرات تحقق آمال ورغبة البطلة.

وتعتبر الغرفة فضاءً خفيا لما تحمله من دلالات وإشعارات تتيح لنا ربطه بالنص العام للرواية، ويطلق عليه حميد لحميداني الفضاء الدلالي "وهو فضاء له صلة بالصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية...إنه لا يتقطع على أن يتضاعف ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة أن تحمل معنيين"[2]، وهذا ما يتضح جليا في المقطع التالي:

أسدل الستائر باكرا وأتحاشى رؤية الفزع الذي يملأ الشوارع كل مساء

يخيل إليّ أن الأضواء ترجف رعبا بعد أن صارت وحيدة، وأن السماء ترتل الآيات

أنكب على أوراقي لأعيش فصول حياة تختلف، أكتب فأتوغل داخل أزقة الذاكرة المعتمة، وأستقر عندك[3].

إن امتزاج الواقع بالخيال يفرض على المتلقي تشكيل علاقة تبين ملامح هذا الامتزاج، فالمكان "في النص الروائي هو مجموعة العلاقات اللغوية التي تؤسس للفضاء المتخيل، وتعمل على إيجاده وتحويله من لغة سردية إلى أيقونة بصرية في ذهن المتلقي"[1].

---

(1)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 33

(2)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 60

(3)- فضيلة الفاروق، المصدر السابق، ص 33

وهذا ما اتضح في المقطع أعلاه، فإن تخيلات البطلة ما هو إلا انعكاس لأحاسيسها المضطربة، ورغم ألفة المكان وشاعريته إلا أنها تظل حبيسة القلق الذي يسكنها منذ الولادة، ففي عتمة الذاكرة تتولد العواطف لتستقر عند محبوبها، علّ نفسها تهدأ أو تطمئن بعد وحشة الحياة وحقيقتها المرة.

إن استكشاف الأمكنة رغم انغلاقها على الشخصيات، يضعنا موضع تشويق لتبني دلالات جديدة، وإيحاءات تتجاوز بها المسكوت عنه، ونتوسع في استقراء عناصر الرواية ونسج خيوطها الهشة، وهذا الحال ينطبق على تاء الخجل، فالروائية مارست عملية التخيل انطلاقا من واقعها المعاش لتخلق هيكلا فنيا ينقلنا من سلطة الواقع إلى عالم التصوير التخيلي.

فالروائي "دائما بحاجة إلى التأطير المكاني (...)، إن تحديد المكان لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي، وهذا الاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيرا متشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية"[2].

إن الوضع المتأزم الذي عايشته البطلة جعل منها رهينة الواقع وفرض عليها حالة من الاستنكار والتمرد، فباتت تسقط كل مشاعرها على الأمكنة، لترسم بحرفية وهندسة متقنة أبعاد الواقع والأحداث، التي تتشابك وتتعالق لتكون نصا فنيا لا يحتاج إلى لقراءة واعية بغية اكتشاف دلالاته السردية.

---

(1)- فيصل غازي النعيمي، العلامة في الرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الأردن، د.ط، 2009، ص 112

(2)- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص ص 65-66

3. المستشفى:

يعتبر مكانا دالا على الأحزان والأمراض، وفي الوقت نفسه بصيص الأمل الذي يتسنى طيفه للمرضى والزائرين، عالم بلا حدود و بحر دون ساحل ، و ليل دون صباح ،إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع الاتجاهات و في كل الأفاق، وفي الرواية نلتمس عدة مقاطع داخل المستشفى تصل بنا إلى مكان القهر والفراق والحزن والمعاناة.

...ولهذا تنام يمينة نازفة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التعبير!

ولهذا مئات الزهرات يغاصبن، ما باركه الشعب بالدعوات كان يجب أن يصيب الشعب لا غير!

بين ثنايا السرد لون من ألوان العذاب، وشفرة مبهمة لا يفهمها إلا القابع بين جدران المستشفى، تصور الكاتبة نزيف يمينة التي جردتها مأساة الاغتصاب من كيانها، جسدا منهكا ونفسا مشرئبة، والسبب من صنع الشعب الذي عايش الوضع برأس منحن، ورضوخ المغتصب الذي نهش أجساد نسائهم، ووصم بصمة العار على علائلاتهم.

وفي مقطع آخر تقول الروائية:

سكتت يمينة، دخل الموت عبر النافذة، وجلس إلى قربها...

كان يجب أن أغلق النافذة قبل ذلك[1].

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 66

تتشكل تيمة الموت داخل المتن ، فالاندثار الحكائي إحدى التحفيزات المشرعة التي لا يمكن التنازل عنها فهي تقود حتما للفناء ، وفي هذا الصدد نجد عبد الحميد بن باديس يقول: "سلوك الإنسان في الحياة مرتبط بتفكيره ارتباطا وثيقا يستقيم باستقامته ويعوج باعوجاجه، ويثمر ثماره ويعقم بعقمه، لأن أفعاله ناشئة عن اعتقاداته، وأقواله إعراب عن تلك المعتقدات، واعتقاداته ثمرة إدراك الحاصل عن تفكيره ونظره"[1].

إن التجربة الشعورية توظف في طياتها الوجدانية التراكم التراثي و البعد الاجتماعي ، و ما تفرضه من قيم حضارية دليل على قابلية التعايش في ضروف استثنائية .

4. المدرسة:

وفيها تتلقى العلم والمعرفة، وهي وظيفتها خلق مشهد ثقافي يعكس أحلام الكاتبة، تقول:

"تمنيت أن أصبح طفلة، أن تحملني الريح إلى مدرسة البنات في آريس، أن أركض على الجسر الصغير، أن أصغي لهمسات الصفصاف، أن أرمي طائرة ورقية من على الجسر وأصفق حيت تعلو وتعلو وتتحاشى فروع الالشجر"[2].

إن أماني خالدة وهي طفلة كلها متعلقة بالهروب والطيران، فأن تحملها الريح وترمي طائرتها الورقية وتعلو وتتحاشى الأشجار رمز يزيح القناع عن واقعها المقيد، فهي ترى أن السعادة والحرية تقبع

---

(1)- مسعود بوسعدية، ظاهرة العنف في الجزائر والعلاج المتكامل. مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص 41-42

(2)- فضيلة الفاروق، المصدر السابق، ص 55

خارج الأسوار، عاليا في السماء في مكان غير وطنها، والمدرسة حلم مؤقت تتجاوز به المنعطفات الوعرة، واعتراف بريء من صبية تمردت على مجتمع ذكوري همه الوحيد أن يطمس وجود الأنثى ويجعلها خادمها المطيع.

أما يمينة فقد رأت في المدرسة حلما مختلقا "كثيرا ما حلمت بأن أكون صحافية

وماذا حدث؟

توقفت عن الدراسة حين كان عمري أربعة عشر سنة، لم يقبل والدي أن أدخل ثانوية آريس ذات النظام الداخلي"[1].

وهنا نلمس تصريحا مباشرا لما كانت تصبو إليه يمينة، فحلمها بأن توصل صوتها الخافت جدا ، أسكته أبوها وأطفأ شعلة الأمل باكرا، وقطف زهور الأحلام قبل أن تتفتح، فيمينة اغتصبت كل أحلامها وحقوقها قبل أن يغتصب جسدها وتنكسر نفسها بإنكار أهلها لها.

فهذه التجربة النفسية رسمت للرواية حدود التخييل ، لا يمكن لملمتها، لأن الانكسار هزيمة والانهزام في أرض الواقع موت بطيء، ولعل الكاتبة جنحت لتخيل مستقبلها وعرض أحلامها حتى تمنحنا شعورا أن الحرية تؤخذ ولا تعطى، فأبسط حقوقها (التعليم) أصبح حلما في زمن القهر والانصهار.

ب.الأماكن المفتوحة:

---

[1]- فضيلة الفاروق، المصدر السابق، ص 47

1. الشارع:

وهو المكان الذي يحوي كل فئات المجتمع، ويعد فضاء واسعا تتسع فيه المفاهيم وتتشكل في حدوده زوايا مفتوحة تعمل على استنطاق المقاطع السردية المبهمة.

نجد الروائية تدعونا للوقوف على شوارع قسنطينة المفزعة، فقولها: "صمت الشوارع مخيف والناس وقوف، والنعوش الخضراء تقصد بيوتها الأبدية"[1]، فلا مجال للحديث عندما يدق الناقوس دقته الأخيرة، لأن الموت آخر مراحل الوجود، وفيه ننتهي وتنتهي آخر الأماني، إنه الاستسلام الذي لا رجعة فيه.

وفي "دعاء الكارثة" مناجاة وطلب لحلم لن يتحقق ومستقبل لا يتأتى بالدعوات، تقول الروائية:

"أعبر شارع "عبان رمضان" والماضي يتناثر من حولي مع نداء صلاة الظهر: الله أكبر...

تبدو المآذن غائبة في حلم ما، تعانق البنفسج في السماء، وكأنها في حالة حب، الناس يرددون "الله أكبر"

الناس هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن"[2].

فتذكر الماضي وربطه بنداء الصلاة حنين للصبا ولكل ما هو مقدس، فالشارع هنا رمز مقدس، ونداء الصلاة نداء للعودة للدين الحق لا للانحرافات والبدع، ورغم ما وضحته الصورة المتخيلة إلا أن المجتمع في سبات عميق، فالكل غائب وصلاتهم أضحت عادة كباقي نشاطاتهم اليومية، والمتأمل

---

[1]- فضيلة الفاروق، المصدر السابق، ص 37

[2]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 51

للدلالات الخفية يجد أن الكاتبة "وحدها تستطيع أن تردم الهوة، أن تسد الفراغ، وأن تقوم مقام المرأة"[1]، فلغة الكاتبة تستدرجنا نحوها، من أجل الغوص في ذاتها وكيانها الداخلي، والتعبير عن الشارع ما هو إلا وصلة تظهر مشهدا حزينا بدقة تفاصيله وتراكيبه التي تكشف عن الإيحاءات المختلفة.

أما في المقطع الآتي:

"في السماء، وقفت طويلا أمام النافذة، كانت الأضواء تموت على الأرصفة، والصمت سيد الشارع"، "C'est le silence à du talent"[2]، إن الحقيقة الشائكة عبارة عن صمت مميت، وكما قال مالك حداد: "وحده الصمت له الموهبة"، فالخوض في كشف الممنوع هو بالضرورة القصوى خوض في إنكار الهوية والانتماء، فعبثا تحاول الكاتبة إيقاظ موتى زمن العار، وفي المساء مهما وقفت وانتظرت فلن ترى غير صراخ الأرصفة وهي تموت فزعا من وطنها المشؤوم.

2. المدينة: آريس – قسنطينة – العاصمة:

وهي تجسد المكان الأكثر انفتاحا على الشخصيات، فتتعدى بذلك حيزها الواقعي لتوظف الفاروق قسنطينة كفضاء يصور الحالة الاجتماعية والسياسية للمجتمع، "فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية،

---

(1)- ص 122

قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2009، ص 122

(2)- فضيلة الفاروق، المصدر السابق، ص 68

ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة"[1]، وهذا ما يتجلى بوضوح في رواية تاء الخجل في جدلية متناسقة بين الواقع والخيال.

لقد عمدت الكاتبة في نصها لفتح رمزية المكان على مصراعيها، حيث لجأت لوصفها الدقيق لقسنطينة وآريس منطلقة من أرضية واقعية، فالمكان الواقعي "هو تجربة معاشة داخل العمل الروائي وقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ، وهو مكان عاشه مؤلف الرواية، وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه الخيال"[2]، وبالتالي خلق نصا يوازي في أحداثه أحداثا واقعية، ليترك القارئ ينسج عالما افتراضيا يعد إلى حد ما بنية تركيبية تفصل بين الحقيقة والخيال.

أ. آريس:

"آريس مزعجة، كثيرا ما قلت لك ذلك،

رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات، وأطفالها مخيفون، كثيرا ما شرحت لك ذلك،

لكنك لم تفهمني..." [3].

تمثل أريس منطقة أمازيغية تتوسط أعراشا شاوية، فهي بمثابة الأصل الثابت لباقي المناطق الأمازيغية المختلفة، ولعل الكاتبة دعتنا بطريقة حضارية لاكتشاف منبتها الشاوي العريق، الذي تحكمه

---

(1)-

(2)- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، دار الصفاء والثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 32

(3)- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 25

الأعراف والتقاليد الصارمة، من شأنها تغيير المصير وتقريره، الأمر الذي يزعج خالدة كثيرا، وهو الأمر الذي استعصى فهمه عند نصر الدين الذي يمثل (الآخر)، ولطالما كان العنصر الذكوري مقدسا في مجتمع صوته الأعلى والأعظم يبيع المحظور لذكر، ويحظر المباح للأنثى.

وانزعاج خالدة واضح في المقطع التالي:

"يزعجني أيضا أننا معا، كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي تترصد الحب بعيون الريبة، كان حتى الأصدقاء يعلنون الرفض لعلاقتنا"[1].

وهنا يتبدى للوهلة الأولى أن الانتماء للبيئة نفسها جعل خالدة منزعجة، غير أن لعنة الزمن المعاش تتبعها حتى في الحب، فالكل مبرمجون على التفكير ذاته، فما يفرضه المجتمع يقبله كل من ينتمي إليه ويجعله قلادة في عنقه، والأمر لا يحتاج لدليل أو حجة، وفي ذلك الزمن كان الحب محرما، بل جريمة في حق الشرف والأنوثة، وهذا ما جعل خالدة هشة تنكسر كما كان اللقاء مقترنا بالتمرد، فلطالما كان الحب الوجه الآخر للجنس.

ورغم واقعية الأمكنة "آريس" غير أن خالدة كانت تسافر كلما سنحت لها الفرصة لعالمها المتخيل، لتصنع أشياءها الجميلة، وتبث روح الأمل والصبا فيها، فنجدها تقول في إحدى صفحات الرواية:

---

[1]- فضيلة الفاروق، المصدر السابق، ص 34

"تمنيت أن أصبح طفلة، أن تحملني الريح إلى مدرسة البنات في آريس، أن أركض على الجسر الصغير، أن أصغي لهمسات الصفصاف، أن أرمي طائرة ورقية من على الجسر وأصفق حين تعلو، وتعلو، وتتحاشى فروع الشجر[1]".

وتعد آريس في هذا المقطع مكانا أليفا، وهو المكان المرتبط بذكريات الطفولة، ففعل التمني يحدد رغبة خالدة في العودة إلى الوراء، لتعيش الصبا من جديد، وتوظيفها للريح دلالة على تقلب الأحوال وتعدد حركية هذا الاسم من العذاب إلى الرحمة ارتبطت بشكل وثيق مع ميولات البطلة التي كانت تتمنى أن تعلو أحلامها وتعلو أكثر للتحاشى كل العوائق التي فرضها المجتمع باسم الدين والمعتقدات، فلم تشأ الكاتبة أن تؤكد رغبتها في التحرر بل اكتفت بالتمني لعلمها أن ما تطلب محال تحقيقه.

ب. قسنطينة:

تعد قسنطينة ملجأ خالدة ومنقذها من أغلال آريس وقيدها المتين، وهي المكان الذي هربت إليه من الزواج "وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد، كانت مدينة على مقاسات القلب"[2].

وكل ما في القلب رجاء وتمني، فقسنطينة كأمنية تحققت بعيدا عن كل التوتر، جمالها الصامت والهادئ يعبر عن الركود الذي تعيشه خالدة رغم فوضى الحواس التي دبّ دبيبها ولم يصمت كباقي الأماكن.

"في قسنطينة كل شيء جميل إلا الحب فهو مؤلم"[1].

---

(1)- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 55

(2)- فضيلة الفاروق، المصدر السابق، ص 12

فالبطلة كانت تعتقد أن هروبها من بين بني مقران سيمحو عشقها الدفين لنصر الدين وسيحررها من عبثه، لكن ما صادفته كان أقسى بكثير من صرخة الأنا مضطهدة.

"تبدو قسنطينة أكثر بلاغة، فاتنة كما لم تكن من قبل، شاغرة كما لم تكن أبدا، اقتربت من الزجاج أكثر وقبلتها هزت كتفها غير مبالية وابتعدت خلف ستار من المطر، هكذا هي قسنطينة تغريك ولا تؤمن بالحب، تثيرك ولا تؤمن بك، تستدرجك نحو الانصهار لتخلي عنك وتحتمي دوما بالصمت"[2].

فهذا المكان الفضفاض يتيح للبطلة التباهي بمحاسنه والافتتان بطلاقته، لكن كل هذا الحب لا يزيد المدينة إلا قسوة وغموضا، فصمتها وانصهارها يستفز مشاعرها بوجهها غير مبالي، وفي خشوع تبتعد البطلة لتعود لعالمها الحقيقي، فلا أحد يهتم بمشاعرها رغم الاطمئنان الاستثنائي لروح قسنطينة.

وفي مقطع آخر نجد الكاتبة تنفر من قسنطينة التي لم تهبها إلا الألم والحزن، فمنذ وطأت رجلها أرضها لم تر غير الجنائز ولم تشم إلا رائحة الموت، ولسبب ما شعرت أن جراحها اعتراها الغبار وتآكلت بفعل الزمن وديمومته.

"كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطالي غير قسنطينة، قسنطينة مخادعة، وتتلذذ بآلام العشاق.

---

[1]- فضية الفاروق، المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[2]- فضيلة الفاروق، المصدر نفسه، ص 69

قسنطينة ليست سوى صخرتين، صلصال وكلس، وحرارة عواطفها انحسرت مع البحر الذي كان يغطيها منذ مائة وخمسين مليون سنة"[1].

إن حالة التشظي والهلع جعل من المكان معاديا بعد أن كان أليفا، فقسنطينة حرمت خالدة من لذة العشق، لتطفئ لهيب الشوق وتذر أمواج البحر تتلاطمه، فهي مجرد صخرة لا تسمع ولا تتكلم، يخيل لخالدة أنها تؤنسها في وحدتها.

فانتهاج المكان في قسنطينة لم يولد غير الغموض والضياع، فكل الدلالات كانت تشير في بداية النص أن هذه المدينة بمداها الواسع يبعث الراحة والهدوء في نفس البطلة، لتسوقنا الأحداث في نهاية النص أن المكان مشحون بمشاعر الألم والتحسر والتيه.

ج. العاصمة:

وهي نقطة تحول في حياة خالدة، حيث سافر نصر الدين إليها لتلقي العلم: "كنت تكتب لي عن العاصمة، عن جنونها وفوضاها، عن الأصدقاء، وأجواء الحي الجامعي في بن عكنون، ثم تحدثني عن البحر، كنت تقول لي إن العاصمة طعمها مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل..."[2].

نجد الكاتبة توظف مفردات الفوضى، الجنون، البحر، لتصف لنا العاصمة، وهذا ما مثلته بالضبط لها، فقد اتخذت من وصفها هذا منحى أشرك المتلقي في عملية الإنتاج، فصخب المكان يوحي بحالة ساكنة، ف"المكان الذي ينجذب لقوة الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا (...)، إننا ننجذب

---

(1)- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 55

(2)- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 13

لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية يدعو في عالم التصور لتكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية"[1]، وكأن المكان أشبه بمرآة تعكس هواجسنا وأمانينا، والعاصمة صورة توازي في وصفها مشاعر نصر الدين، وبصفتها مكان فاعل في حياته، يترك أثره التعبيري ليغدو أكثر حضورا وفاعلية في سير الأحداث وتنسقها مع الشكل العام للنص الروائي.

د. الجسر:

وهي كالتالي: جسر سيدي مسيد، سيدي راشد، ملاح سليمان، جسر ريمة نجار، ونجد الكاتبة تتحدث عن أحد الجسور في فصلها الموسوم: "الموت والأرق يتسامران".

"هاجر جسر "ريمة"...!

تشد الحبال ماضيه العتيق في الانتحار!

ها هو القفر المخيف لوادي الرمال، حريص على إخفاء أسرار موتاه! [2].

ما نلاحظه في نهاية كل علامة تعجب، عنصر الفجأة والدهشة الذي يضفي طابعه التعبيري في نقل فنية التراكيب وفاعليتها دلالية، وربما أرادت الكاتبة في استفهامها الاستنكاري أن توضح دلالة هذا الجسر المشؤوم الذي لم يعرف غير الانتحار والموت، مخفيا بماضيه أسرار وأسباب الموت الملعون.

وفي الدلالة نفسها توجه الكاتبة أصبع الاتهام لجسر ريمة.

---

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 31

[2]- فضيلة الفاروق، المصدر نفسه، ص 62

"لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع، وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر"[1].

إن اعتماد الكاتبة على الواقع بشكل كبير في نسج أحداث الرواية، جعل من إنسانية العناصر الحكائية مشهدا حيويا محركه الأساسي الوصف التخيلي، والأماكن سواء كانت مغلقة أو مفتوحة ما هي إلا شكل فني يتيح للقارئ تقصي الأحداث و ربطها تلقائيا بالدلالات و الرموز.

[1]- فضيلة الفاروق، المصدر نفسه، ص 39

الفصل الثالث:

المتخيل السردي في رواية تاء الخجل

المبحث الأول: سردية الشخصية في البناء التخيلي

المبحث الثاني: شعرية المتخيل الس ردي.

المبحث الأول: سردية الشخصية في البناء التخيلي:

تعريف الشخصية:

لغة: جاء في معجم لسان العرب مادة (ش، خ، ص) لفظة الشخصية والتي تعني "سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشخاص وشخص تعني ارتفع، والشخوص ضد الهبوط كما يعني السير من بلد إلى بلد وشخص ببصره أي رفعه فلم يطرق عند الموت"[1].

ووردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ((**واقْتَرَبَ الوَعْدُ الحَقُّ فَإذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا**))[2] و تعني أيضا من وراء اصطناع تركيب (ش، خ، ص) من ضمن ما تعنيه التعبير عن قيمة حية عاقلة، ناطقة، فكان للمعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته"[3].

اصطلاحا:

أما من الناحية الاصطلاحية هي "كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزءا من الوصف"[4]، ويذهب بعض الباحثين إلى تعريفها

---

[1] ابن منظور، لسان العرب (مادة شخص)، ص96.

[2] سورة الأنبياء: الآية 96.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د ط، العدد 240، 1998)، ص85.

[4] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية ط1)، ص68.

بأنها "مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي أو يمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم"[1]، حيث تلعب الشخصيات دورا رئيسا ومهما في تجسيد فكرة الروائي وهي من غير شك عنصر مؤتمر في تسيير أحداث العمل الروائي، إذ من خلال الشخصيات المتحركة ضمن خطوط الرواية الفنية، من خلال تلك العلاقات الحية التي تربط كل شخصية بالأخريات، إنما يستطيع الكاتب مسك زمام عمله وتطوير الحدث من نقطة البداية حتى لحظات التنوير في العمل الروائي وهذا لا يأتي بطبيعة الحال من غير العناية وبصورة مدققة وسليمة في رسم كل شخصية وتبيين أبعادها وجزئياتها سواء أكانت علاقات التكوين الخارجي والتصرفات والأحاديث الصادرة عنها"[2].

فلفظة الشخصية "والشخص في اللغة العربية سواء الإنسان وغيره يظهر من بعد وقد يراد به الذات المخصوصة، وتشاخص القوم، اختلفوا وتفاوتوا، أما الشخصية فكلمة حديثة الاستعمال تعني: صفات تميز الشخص من غيره"[3].

ونجد الكثير من النقاد العرب يخلطون بين الشخص، والشخصية، فتارة يستعملون لفظة "الأشخاص" و"الشخصيات" أحيانا أخرى، ومحسن جاسم الموسومي، وقع في هذا الخلط، إذ يستخدم لفظة

---

[1] ترفيطان تودوروف، مفهوم سردية (ترجمة عبد الرحمن مزيان منشورات الاختلاف، ط1، 2005)، ص74.

[2] نصر الدين محمد، الشخصية في العمل الروائي في مجلة الفيصل السعودية، دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية، العدد 37، ماي-جوان 1980، ص20.

[3] سعد رياض، الشخصية أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها (القاهرة، مؤسسة إقرأ، ط1، 2005) ص11.

الشخصية إفرادا والشخوص جمعا، وهو لا يصطنع إلا الشخوص في حال الجمع"[1]. وهذا التباين الواضح عند العرب النقاد والأدباء، في استعمال المصطلحين لم يظهر عند الغرب إذ يميزون بين (personne-person) وبين (personnage-personage) من وجهة نظر بين (Parsonage-personnage)، في حد ذاته"[2].

أما عن أصل كلمة الشخصية فهي "مشتقة من الأصل اللاتيني persona تعني هذه الكلمة القناع الذي كان يلبسه الممثل حيث يقوم بتمثيل دور أو كان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس، فيما يتعلق بما يريد أن يقوله أو يفعله وقد أصبحت الكلمة على هذا الأساس تدل على المظهر الذي يظهر به الشخص، وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي تقوم بها على مسرح الحياة"[3].

وهناك تعريف آخر للشخصية فهي التي "تميز الشخص عن غيره، مما يقال معه فلا الشخصية له، أي ليس له ما يميزه من الخاصة"[4].

وتطلق كلمة شخص personn على الكائن والجنس البشري الذي ينتمي إليه"[5].

---

[1] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة كرواية زقاق المدق) (الجزائر- بن كنون، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، د. ط. ت)، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص126.

[3] سعد رياض، الشخصية وأنواعها، وأمراضها وفن التعامل معها، ص11.

[4] سعيد حامد النساخ، بانوراما الرواية العربية الحديثة (المركز العربي للثقافة والعلوم، ط1، 1982)، ص150.

[5] جميلة قيسمون: الشخصية في القصة (مجلة العلوم الإنسانية، العدد 13 جوان 2000)، ص196.

وعلى هذا الأساس "تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي تقوم بها على مسرح الحياة"[1] فالشخصية "من أشد معاني علم النفس تعقيدا وتركيبا، وذلك لأنها تشمل الصفات الجسمية والوجدانية والخلقية في حالة تفاعلها مع بعضها البعض لشخص معين، حيث يعيش في بيئة اجتماعية معينة"[2].

ويرى مورتن برنس أن "الشخصية من حيث هي اجتماع لعدد من العناصر أو لعدد من المكونات الأساسية، وهو يقول عنها في كتابه عن اللاشعور "الشخصية هي كل الاستعدادات والنزعات والميول والغرائز والقوى البيولوجية الفطرية الموروثة وهي كذلك كل الاستعدادات والميول المكتسبة من الخبرة"[3].

وتتجه الشخصية بمفهومها إلى أكثر من تعريف "فباورن" يرى أنها تلك الميول الثابتة عند الفرد التي تنظم عملية التكيف بينه وبين بيئته، أما البرت فيقول: أن الشخصية هي التنظيم الديناميكي في نفس الفرد، لتلك المنظومات الجسمية النفسية التي تحدد أشكال التكيف الخاصة لديه مع البيئة، ويقول في محل آخر أن الشخصية هي تلك الصيغة التي يتطور إليها الشخص ليضمن بقاءه وسيادته ضمن إطار وجوده[4].

---

[1] سعد رياض: الشخصية، وأنواعها، وأمراضها، وفن التعامل معها، ص11.

[2] عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسماتها (الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، د ط، 2006)، ص25.

[3] سعد رياض: الشخصية، وأنواعها، وأمراضها، وفن التعامل معها، ص12.

[4] سعد رياض: الشخصية، وأنواعها، وأمراضها، وفن التعامل معها، ص12.

وقد عرف "بيسانز" "الشخصية" على أنها تنظيم يقوم على عادات الشخص وسماته وتنبثق من خلال العوامل البيولوجية و الثقافية"[1].

أما "جرين" "فالشخصية عنده" ليست مجرد قيم وسمات بل تتضمن صفة هامة بها، وهي التنظيم الاجتماعي الذي بدونه قد تصبح عاملا معوقا في النمو والانتماء إلى جماعات متعددة في المجتمع"[2].

" والجدير بالذكر أن الشخصية خاصة في العمق الفني كالرواية تعتمد على عبقرية الفنان المبدع حتى يستطيع أن يمحو معالم كل شكل منفرد لأن عملية إظهار الشخصية بوصفها أحد العناصر الفنية (...) ولعل قوة الإبداع الفني الشخصية قصصية لا تكون قط في حياتها المتدفقة النابضة داخل القصة نفسها، في حياتها خارج القصة"[3].

"ولهذا تعد الشخصية الروائية أحد المقاييس الأساسية التي يعتمد عليها لاعتراف بكاتب الرواية، أنه روائي حقيقي" لأن الرواية مرآة لصاحبها وهي النزعة الباطنية: التي تتدفق على شكر أحداث، يتفنن الروائي في هندستها.

[1] عبد الرزاق جلبي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1989)، ص26.
[2] نصر الدين محمد، الشخصية في العمل الروائي، ص22.
[3] أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله (لبنان، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005)، ص33.

الشخصية الروائية:

وجب التفريق بين مفهومي الشخصية الطبيعية، والروائية، فمن الناحية الاشتقاقية هناك فرق وكبير، خاصة في اللغات الغربية، نجد كلمة personnage ويعني الشخصية الروائية أو الحكائية، Personne وتعني الشخص الحقيقي، لأن بعض النقاد العرب يصطبغون مصطلح شخص، وهم يريدون به الشخصية، ويجمعونه على شخوص وهذا الاستخدام لا يستقيم مع ما يعنيه الاشتقاق في اللغة العربية أيضا.[1]

وإذا كانت الشخصية تترامى بين الواقع والرواية، فهي مهاد للعلاقات الاجتماعية، يتناولها الكاتب لكشف الستار عن قضايا اجتماعية، محاولا الربط بينها وبين خياله، شرط أن تكون أكثر حيوية، لأنه يريد أن يراها تتحرك وأن يسمعها وهي تتكلم"[2].

والكاتب أثناء رسم شخصياته، يلتزم بعض الصفات المميزة، التي تلبسها الشخصية، ليخلق منها رمزا يحول دونه ودون الضبابية فيوضح معالمها انطلاقا من الواقع، وبهذا يكون أخرج انفعالات وسلوكات تجارب إلى أرضية روائية، تلعب فيها الحقائق العلمية دورا في تصاعد الأحداث وتثبيت الأشخاص في روح الشخصيات الروائية.[3]

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد (مجلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطنية للثقافة والفنون والآداب، عدد 240، 1998)، ص84.

[2] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (القاهرة، دار النشر المصرية، د ط، 1955)، ص191.

[3] ينظر فرونسوا مورياك، الروائي وشخصيات رواياتية، ترجمة عادل غضبان (بيروت، لبنان، ط1، 1985)، ص150.

وأصبحت الشخصية مجرد "كائن من ورق تعصف بها اللغة في كل وارد"[1]، وهي تعمل عملا نحويا إذ "أن تحديد الشخص "كذا" بالعمل الذي يعلمه أو الفعل الذي يفعله ينبع من مفهوم صرفي- نحوي، إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية، فعل من دون فاعل. إن الفعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل، وهو ذاته الفعل الفني على مستوى القصة"[2].

أنواع الشخصية:

تمتاز رواية تاء الخجل بتفرد الشخصية البطلة فقد ألم بها من حوادث وأحداث، فصارت تقود العبارات من منحى إلى آخر بغية تقصي التاريخ، والنبش في دفاتره التي كتبت في زمن دموي.

"وفيليب هامون" قسم الشخصية إلى ثلاث فئات "الأولى فئة الشخصيات المرجعية Personnage Référentiels، وهي نوع من الشخصيات التاريخية والميثولوجية.

والاجتماعية والمجازية، تحيل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما، هينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وعندما تندرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي، فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي Fiscation Référentielle وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الايدولوجيا والمستنسخات والثقافة"[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية (رواية) (الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع)، ص12.

[2] موريس أبو نصر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة (لبنان، بيروت، دار النهار للنشر 1979)، ص61.

[3] جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي، (مقاربة في السرديات).

وتعد خالدة شخصية مرجعية تنحدر من أريس لتشارك المتلقي ثقافة المكان، باعتباره مكونا له أو جزءا لا ينفصل عنه إلا بانفصاله عن العالم الدنيوي، فخالدة تترجم المحنة السوداء في رواية، وتحمل على عاتقها شخصية تنازع الأزمنة من أجل إثبات الحقيقة، فحسب البطلة الحقيقة هي تشبث المجتمع بالعقائد والخرافات، والتركيز على أدق تفاصيلها، فهي تعتقد "أن مفكرينا يحسون بالمهانة والخنق الشديد كلما تذكروا ضحالة ميزانيات الحكومات العربية المخصصة للشؤون الثقافية"[1].

والشخصية هنا تحمل ما بين السطر والآخر أجيالا وحقبا تاريخية فالكاتبة لا تغفل ولا فرصة، من أجل تذكير القارئ بمصير نساء الجزائر.

الله يعية الملك مراض مالا منشطة لرواية كل الموالي ودار هوبة الطباعة والنشر والتوزيع) من 12 أو الأنسانية والنقد الأدبي في النظرية والمارية لبنان بيروت دار النهار النشر 1979) 61 الجولة حال بناء الشخصية في حكاية مدو و اقسام مصطفي قاسي (مقاربة في المشروبات خالد اليهود في عودة إلى عراقة هو سامهورى اعلى منشورات دار ما بعد القتال 1-2010) ص 17

الفئة الثانية: الواصلة (P. Embrayeuts)

تكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنهما في النص، 'ويصنف هامون هذه الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديا القديمة (...) وفي بعض الأحيان يكون

[1] خالد اليعبودي، عودة إلى غرناطة عبر ساجيتورس (فاس: منشورات دار ما بعد الحداثة، ط1، 2010)، ص17.

من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك'.[1]

وشخصية نصر الدين مثلت هذه الفئة، ذلك أنها تتميز بغيابها شكلا وحضورها مضمونا، فغالبا ما تبدأ الفاروق فصلها بذكرى من ذكريات حبها، وكأنما تمثل لهذا رؤية محترقة للزمن، في سلسلة مشاهد تتحدث عن مواضيع مختلفة، فيضطر القارئ هنا إلى تبرير رغبة البطلة الحقيقية وراء خلق هذه الشخصية.

فقولها:

"لماذا اختلفت عن كل الرجال".[2]

" لم أكن أدري أنني منحت نفسي خيبة محكمة الإغلاق".[3]

إن انفتاح خالدة على عالم الحب جعل منها ضحية ساذجة في بادئ الأمر، لكن بمجرد اصطدامها بمجردات الواقع المعيشي، أرغمها على التراجع والمضي وحيدة في الوقت ذاته فمن كان سببا لولادة أمل جديد يستطيع أن يكون الجلاد والخيبة والانهزام.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص217.
[2] فضيلة الفاروق، تاء المنجل، ص06.
[3] المصدر نفسه، ص08.

فشخصية نصر الدين "تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستعدادات والتذكارات مثل استدعاء جزء من جملة أو فقرة وتعد العملية بمثابة العلامة التي تشد تذكرة القارئ، فالعناصر مشهد الاعتراف، التمني والتكهن الذكرى الاسترجاع والصحو، تحديد البرامج، تعد أفضل الصور والصفات لهذا النوع من الشخصيات إذ يقوم العمل من خلالها على نفسه بنفسه'.[1]

إن إنعاش الذاكرة بتخيلات واعترافات تساهم بشكل كبير في مرونة تسلسل الأحداث وجمالية فنيتها الإبداعية، والجدير بالذكر أن استحضار شخصية المحبوب بطابعها الجدالي والعاطفي يولد شحنة عاطفية تجعل المتلقي يتعاطف مع البطلة لا شعوريا.

وفي المقاطع التالية:

" كنت أحبذ دائما تلك المسافة بيننا مسافة الحرقة مسافة اللا لمس، مسافة الطهر.

لكني أردت تعذيبك أيضا، وأردت إرباكك، وإرباك نفسي كنت سادية إلى أبعد حد".[2]

" تخيلتك تضع أصابعك على شفتي تطلب مني قبلة كدت أقبلك لولا ضجيج عمارة الآداب، وابتعادي من المطر".[3]

[1] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصية الروائية، ص25.
[2] فضيلة الفاروق، تاء المنجل، ص28.
[3] المصدر نفسه، ص29.

التناقض واضح في المقاطع السابقة، وامتزاج الواقع بالخيال زاد التناقض حدة، فرغبة خالدة في الابتعاد والالتفاف على القيم الأخلاقية (الطهر) لم يكن إلا تعذيبا لنفسها، أدخلها دوامة الصراع بين الصواب والخطأ.

وما كانت تفعله منافي تماما لتمنياتها ورغباتها، فساديتها لم تكن إلا قناع تخفي به ضعفها، لأن المجتمع لا يسمح لشيطان الحب أن يتملك المرأة الجزائرية.

الشخصية المتكررة: (Personnages amphoriques)

وهنا يتشكل النظام الخاص بالعمل الأدبي، فـ " الشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بالخير أو تلك التي تذيع أو تؤول الدلالات، وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح".[1] وشخصية نصر الدين مثلت هذه الشخصية بامتياز.

"هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضا يلاحقني أنا، ويلاحق نصر الدين (الأصل)".

نصر الدين اختار أن يبقى في الماضي، وأنا علمتني قسنطينة كيف أتشابك مع كل الأزمنة".[2]

[1] حسن بحراوي، الشكل الروائي، ص217.
[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص87.

ما نلاحظه في هذا المقطع تعايش خالدة مع الواقع، رغم هروبها بين الحين والآخر لعالم الخيال والتذكر، فتصريحها في نهاية الرواية أن اختيارها الابتعاد لم يكن قرارا وإنما فرض فرضته مقتضيات الواقع وما كان عليها إلا معايشته لقد كان المجتمع أقوى من حبهما ومن كل شيء.

" الوطن كله مقبرة ولدنا بالصمت".[1]

ونتيجة الحياة الاجتماعية (الفترة الحمراء)، لم يكن السرد إلا بنية واقعية تمثل المرأة في حالة صراع دائم مع ذاتها، تبحث فيها عن القيم المفقودة، لتلجأ إلى المتخيل بمعطى ذهني يعكس الأزمات الفكرية والنفسية والأخلاقية بثوب جمالي ينفس عن المكبوت.

نموذج العاملي عند غريماس.

الموضوع: Objet (الهدف)

تهميش المرأة الجزائرية

(زمن المحنة)

الذات الفاعلة (البطل)

خالدة

المرسل (سيرورة الحدث) المرسل إليه

نداء المغتصبات المتلقي

المعارض المساعد

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص93.

العادات والتقاليد (القيم والمعارف العلمية)

حب خالدة لنصر الدين

وتمردها على المجتمع

الشخصيات في رواية :

تستطيع الشخصية أن تتبنى أفكار الكاتب وتطلعاته فلها القدرة على تشكيل نماذج حية من الواقع، لتعكس بشكل أو بآخر صورة المجتمع في نصها المتخيل.

وتنقسم الشخصيات إلى رئيسة وثانوية:

أ) الشخصيات الرئيسة:

خالدة: بديناميكية واضحة أبرزت الكاتبة الشخصية الساردة كعنصر خام ساهم في بلورة الأحداث وسيرورتها فخالدة الصحفية كانت شخصية محورية مثلت الراوي من خلال ضمير المتكلم، حيث ألقت الضوء عليها كقوة محركة نبهت القارئ لطبيعة العلاقة بين الأب والمجتمع وقولها "كنت مشروع أنثى، ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف، كنت مشروع كاتبة ولم أصبح كذلك إلا حين خسرت الإنسانية إلى الأبد، كنت مشروع حياة ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره".[1]

إن هذا المقطع يتطابق مع واقع الحال، بمعطيات من الحالة النفسية للبطلة، وهذا ما يجعله خاضعا لمنطق رؤية العالم.

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص15.

ففضيلة الفاروق استغلت حياتها الفردية من أجل خلق عالم تخييلي يسمح لذات القارئة بمزج وعيها بالواقع، وكيفية تكيفه تلقائيا مع محتواها الإبداعي. فـ " حضورها في الرواية وعلو صوتها أصبح له طبيعة جوهرية على مستوى النص"[1] وبذلك تكون قد حققت إنتاجا يمثل تهديد على القيم الاعتقادية للمجتمع الجزائري.

ويعد بطل رواية "الشخصية التي تمتلك حلولا لفعل الشيء المحضور عن الشخصيات الأخرى"[2] وذلك لامتلاكه صفات ومؤهلات تكفيه لتعرية النص من الرموز والإيحاء ولعل اختيار الروائية لاسم خالدة كان مقصودا، حيث نجدها تمثل المرأة المتمردة والمكافحة.

"كانت في يدي قوة واحدة لا يمكن أن تقهر: "حب والدي للعلم".[3]" فزمن الاغتصاب ولد داخل خالدة روحا جديدة تقاتل الآخر من أجل البقاء ودفاعا عن مبادئها التي كانت تترصدها أعين المجتمع بريبة وحيرة.

وفي مقطع آخر نجدها تقول "سلمت آخر كلماتي حيث عدت إلى بني مقران في اليوم الثاني، كنت أحضر حقيقة لرحيل أطول.

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

---

[1] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص134.

[2] سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة الختامية أنموذجا)، ص49.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص26.

إن تناول موضوع وطني تاريخي كتب بدماء نساء مغتصبات، يكشف حالة الضعف والانكسار في أقصى مراحل الذعر والهلع "فلا شك أن اختيار السارد الأنثوي بضمير متكلم يدعو إلى تعزيز مكانة المرأة في النص إذ يمكنها من الاستغراق من دراسة ذاتها والتعبير عن ما يختلج في نفسها بصورة أكثر عاطفية مما يفعل الرجل"[2]. وبهذا تكون الفاروق تجاوزت المسكوت عنه بتاء التأنيث التي تصف من خلالها الوضع المزري لنساء مضطهدات وصمت نفوسهن بالعار والنكران.

ولعل هذا الأخير ألهم الكاتبة لنبش دفاتر التاريخ، حتى وإن امتزجت بعنصر التخييل بطريقة ما إلا أنها تكشف عن ذلك الصراع بين الأنا والآخر، الذي يصبو إلى تحقيق رغباته التي تتحين الفرصة للتعبير عن مكبوتاتها.

كما تسلط الروائية الضوء على السلطة الذكورية، التي استنزفت طاقة المرأة بشتى ألوان التهميش والتحقير والدونية.

"كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبنائهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم"[3]، الأمر الذي أزعج خالدة سلطان

---

[1] المصدر نفسه، ص92.

[2] محمود قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2008، ص290.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص24.

الرجل وجبروته أرغمها على خدمته رجل ينتهك أبسط حقوق طفلة بريئة همها الوحيد أن ترى السماء ذات صباح صافية.

وحتى إن اشتركت نساء الجزائر في الحلم نفسه، إلا أن البعد النفسي والسيسيولوجي كان له دور في وصف كل شخصية (محورية ثانوية مسطحة) داخل حيزها الاجتماعي.

وفي هذه الحالة يتحول وجود الشخصية الرئيسية إلى وجود مطلق في اتجاه الشخصيات الثانوية كضرورة مكملة بين الذات والغيرية. وبهذا نجد أن "الشخصيات الرئيسية تمثل نماذج معقدة وليست نماذج بسيطة وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ"[1].

إن تشكل النهوضية أدى إفراز إبداعي اتخذ من الواقع مرآة تعكس وتفاعل الأصوات داخل النص.

" لم أكن أدري أنني منحت نفسي خيبة محكمة الإغلاق.

بعد حادت الدنيا قليلا عن مسارها، صارت أكثر حدة.

بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا، صارت الأنوثة مدججة بالفجائع. بعدك، بعد الثلاثين، أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة. أصبحت الأيام موجعة ".[2]

[1] محمد بوعزة، اجتذاب النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص56.
[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص8 -9.

لقد صرحت خالدة في هذا المقطع بشكل مباشر عن خيبتها التي تختزل الانهزام والوجع، جاعلة من تجربتها موضوعا للسرد. ولعل الجانب العاطفي هو المنقذ الذي تهرب إليه في حالة التشظي. لكن الأمر يختلف عند الساردة فما هذا الجانب إلا وجه آخر لمجتمع تقليدي بالفطرة. وضمير الأنا بارز يدفع المتلقي لالتماس الخيوط التمويهية للعبة السردية.

" ها أنا أكتب ..... ها أنا اليوم أصف .... أقول ما حدث ".[1]

وقولها أيضا:

" ها أنا أرتمي في حضن لفته ومدينته ..... ها أنا أصحو باكرا ".[2]

ومن خلال ما سبق نجد أن قوة التمرد والرغبة في الاستقلالية، هو محاولة لرسم حدود واضحة للعلاقة التي تربط خالدة بذاتها أولا ثم بالمجتمع ومن ثم بالحب فإن " مهمة التمرد المتعلق بانشطار الذات الداخلية للمرأة هو التمرد على طبيعتها بأن ترفض الزوج ترفض البيت ترفض الأمومة من ناحية، والتمرد على الأعراف الاجتماعية من ناحية أخرى".[3]

أبعاد شخصية خالدة:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص6 -7.

[2] المصدر نفسه، ص81.

[3] أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص232.

الأبعاد	المقطع (المثال)	الصفة
البعد الجسمي	"لأنني نحيفة وساقاي طويلتان"[1]	نحيفة وطويلة
البعد النفسي	" إذ أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب".[2]	خجولة
	" فيه سر من أسرار تركيبتي وتمردي".[3]	متمردة
	"كنت ذكية وناجحة في المدرسة".[4]	ذكية
	"وقد تسلقني الغرور".[5]	مغرورة
	"كان معي غزيرا"[6]	
	"لكن مشوار حزني كان في أوله".[7]	حزينة
	"كان لي رأس تيس".[8]	عنيدة
	"أواجه حبك الجارف بتناقضاتي ومشاعري المتقلبة".[9]	متناقضة
البعد الاجتماعي	"انغمست في العمل الإعلامي".[10]	صحافية
	"لقد قلت لك أنا صحافية".[11]	

ب)الشخصية الثانية:

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص20.
[2] المصدر نفسه، ص14
[3] المصدر نفسه، ص16
[4] المصدر نفسه، ص21
[5] المصدر نفسه، ص23
[6] المصدر نفسه، ص40
[7] المصدر نفسه، ص53
[8] المصدر نفسه، ص27
[9] المصدر نفسه، ص22
[10] المصدر نفسه، ص34
[11] المصدر نفسه، ص48

وتعد عنصرا يساعد على التنوع والنشاط، وبفضله تنمو الرواية وتتصاعد أحداثها، كما يرتبط بالشخصية المحورية ليضفي عليها عنصر التشويق والإثارة.

1) نصر الدين:

ويمثل منبع الحب وذكرى هادئة تلوذ إليها البطلة ساعة أرادت التنفيس عن وجعها وصدمتها فهذه الشخصية هي السر الكامن وراء استمرارية الجانب العاطفي في التشكل.

وفي المقطع الآتي تقول "كان نظيفا فعلا، كان أكثر شيء يعجبني فيه نظافته، وغير ذلك لم يكن فيه خبث الرجال أو خبث بني مقران..."[1] وهذه الصورة التي رسمتها عن محبوبها تبدو طبيعية للوهلة الأولى، لكن إذا ما فككنا عناصرها نجدها تتكلم عن النظافة والخبث في السطر ذاته. فوظيفة التضاد الحاصل هنا نتيجة التناقضات والاختلاف الذي بثه المجتمع في روحها. فصراع البطلة الدائم يترجم رغبتها في الانسلاخ من الواقع والتشبث بالأوهام. فاللجوء إلى عالم الخيال والذكريات يعتبر حافزا حرا يبيع لنا استحصار المحذوف لفهم الدلالة الحقيقية.

إن وضوح الصورة لا يمنعنا من تحريك خيالنا في اتجاهات عديدة. بغية إبراز المادة التخيلية لبلوغ المتعة الجمالية، التي تمتد لاستخلاص المعنى الشمولي للنص.

أبعاد شخصية نصر الدين:

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص28.

الأبعاد	المقطع (المثال)	الصفة
البعد الجسمي	"ذلك الصبي الأسمر".[1]	أسمر
	"داكن السمرة".[2]	
	"كنت أحب يديك، واستدارة أظافرك والحقول المزهرة في راحتيك..."[3]	يدان جميلتان
البعد النفسي	"كنت طيب القلب لدرجة لا تحتمل".[4]	طيب القلب
	"كنت بارعا في لعبة "الباسكيت" متفوق وذكي".[5]	متفوق وذكي

2) شخصية سيدي إبراهيم:

وتبرز هذه الشخصية الجانب الاجتماعي بشكل عام والعائلة بشكل خاص.

البعد الجسمي: شيخ.

".....كان يخيل إلى أنه ولد هكذا بشيخوخته".[6]

وأنف طويل.

"كاد أنفه الرفيع أن يلتصق بأنفي".[1]

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص41
[3] المصدر نفسه، ص18
[4] المصدر نفسه، ص14
[5] المصدر نفسه، ص41
[6] المصدر نفسه، ص17

البعد الاجتماعي: يتمتع بالسلطة.

"سيدي إبراهيم هو رجل السلطة في ذلك البيت".[2]

"رجل بكل تلك السلطة".[3]

إمام مسجد

"إمام مسجد ورجل دين".[4]

3) شخصية لالة عيشة:

وهي شخصية نامية مساعدة لسيرورة الأحداث وتسلسلها وتمثل المنبت والأثل، فهي ترتبط بالعائلة ومسقط الرأس. وأبعاد هذه الشخصية:

البعد النفسي: القوة.

"كانت امرأة قوية".[5]

البعد الاجتماعي: تتمتع بالسلطة.

"لالة عيشة كان لها سلطة من نوع آخر".[6]

محترمة

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص21

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص17.

[4] المصدر نفسه، ص22.

[5] المصدر نفسه، ص22.

[6] المصدر نفسه، ص22.

"وهذا ما يجعل عائلة بني مقران كلها تحترمها".[1]

مجاهدة

"كانت أول امرأة تنخرط في الحزب أيام الثورة".[2]

شخصية راوية:

ومثلت هذه الشخصية صورة المرأة المغتصبة والضعيفة.

البعد الاجتماعي: مغتصبة.

"ربطوني وفعلوا بي ما فعلوا".[3]

البعد النفسي: عدائية.

"كانت ترمقني بنظرة مختلفة، عدائية ومخيفة".[4]

شخصية يمينة:

البعد الاجتماعي: لم تكمل دراستها.

"توقفت عن الدراسة حين صار عمري أربع عشر سنة".[5]

البعد النفسي: حزن وألم.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص22.
[2] المصدر نفسه، ص22.
[3] المصدر نفسه، ص44
[4] المصدر نفسه، ص42
[5] المصدر نفسه، ص46

"أجابت والحزن لا يفارق ابتسامتها".[1]

البعد الجسمي: وجهها مصفر.

"كانت تراقبني وكان لون وجهها المصفر يؤلمني".[2]

أم خالدة (زهية):

وتعكس صورة المرأة التي تزوجت عن حب، ولم تلد غير خالدة، البعد الجسمي جميلة وطويلة.

"سأحدثك عن والدتي إذن، طويلة وجميلة ولم تنجب غيري".[3]

البعد الاجتماعي: متزوجة وأم.

الجانب النفسي: منبوذة ومكروهة.

"كل نساء العائلة فيما بعد صرن ينتقمن من أمي بمكائدهن".[4]

وبالنسبة للشخصيات الأخرى فقد ذكرتها الكاتبة في سياق كلامها فقط.

وهي: ريمة، العمة نوس، أبناء العم (أحمد حمود، ياسين، خليل، يونس)، العمة كلثوم والعمة نونة، العم بوبكر، العم الحسين، كنزة (صديقة خالدة)، رئيس التحرير.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص48

[2] المصدر نفسه، ص45

[3] المصدر نفسه، ص10

[4] المصدر نفسه، ص10

إن تفاعل الشخصيات فيما بينها ولد مشهدا تمثيليا يصور لنا تضاريس الرواية بأدق التفاصيل، ويسمح للمتلقي بالانسجام مع أحداث النص، فتركيبة كل شخصية تختلف عن الأخرى مما يساعد على تسلسلها الدلالي وإعطاء صورة متحركة للواقع في نصها المتخيل.

مفهوم الشعرية:

وردت كلمة الشعرية في معجم المعاني الجامع بكونها من الأصل شعر (اسم).

شعر مصدره شعر.

الشعرية فتائل عجين البر تجفف وتطبخ.

لقد جاء في لسان العرب لابن منظور مادة شعر "شعر به أي علم وليت شعري: أي ليت علمي حاضر أو محيط بما صنع، وأشعره الأمر: أي أعلمه إياه، واستشعر خشية الله.

أي اجعله شعار قلبك، وشعرت لفلان أي قلت له شعرا.

أما معجم مقاييس اللغة لابن فارس فقد ورد فيه: "الشين والعين والراء أصلان معروفان: يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم والعلم والجمع أشعار ورجل أشعر: أي طويل شعر الرأس والجسد، وشعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له"، فمفهوم الشعرية لغويا جاء بمعنى العلم والدراية أما في التنزيل تجدها في قوله تعالى أيضا مرادفة لهذا المعنى حيث قال عز وجل ((وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون)) أي ما يدريكم.

أما من الناحية الاصطلاحية:

فإن الشعرية مصطلح وضع في إطار محاولة إيجاد نظرية خاصة بالأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما يستنبط القوانين التي يتوجب الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذا تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي مهما كانت لغته.

لم يرد التعريف واضح ودقيق لمفهوم الشعرية، وإنما اتخذ عدة مفاهيم، ولنأخذ مثلا ما قاله عبد المالك مرتاض بخصوصها، باعتباره نظر لها من معنيين.

" المعنى الأول: تختص فيه بدراسة جنس الشعر وحده، أو الدلالة على الانتماء إليه، أما المعنى الثاني: فتتصرف فيه دلالتها المفهومية إلى كل الأجناس الأدبية"، فنجده عمم مجالها لتشمل كل الأجناس، حيث تشرق أضواء عالمها المظلم وتنير كل زواياه، ما جعل المقولة التاوريرتية تصرح علنا بأنها "مجموعة من الخاصيات الجمالية، التي لا يمكن لأي نص الاستغناء عنها، فيغدوا بها لصا غامضا ومثقلا معرفيا مفاجئا ومدهشا يصدم القارئ ويزج به في مناخ الأسئلة".

والشعرية عند تودروف تشمل الشعر والنثر المجتمعين برابط الأدبية: ليس العمل الأدبي هو موضوع الشعرية في حد ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولذلك فإن هذا العلم، الشعرية لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص

المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية". فشعرية عنده ليست ضربا من ضروب الأدب وإنما هي الخصائص المولدة لنص مترامي الأبعاد.

أما رومان جاكبسون فنجده قد ربطها باللسانيات واعتبرها فرعا من فروعها، وهو يعلل ذلك بقوله: "إنما تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثلما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبيانات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات.

فلقد انبثق مصطلح الشعرية على يد أرسطو في كتابه (فن الشعر) لكن أخذه بدوره من أستاذه أفلاطون من خلال كتابه (الجمهورية) الذي يتحدث فيه عن فن الشعر وأورده في الباب التاسع من مؤلفه المذكور فتلفيه معترضا على الشعر التمثيلي، الذي وصفه بأنه شعر المحاكاة، ويتلون فيه الشاعر بشتى الآراء والانفعالات ليخضعها للعواطف، ويؤثر في سامعيه... أما الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي، فإنه الأرقى في نظره، لأن الشاعر يستطيع بهذه الأساليب البسيطة التي تبتعد عن المحاكاة والتمثيل ويعبر بذاته عن حقائق ومثل سامي"، فالمحاكاة عند أفلاطون تعد تزييفا للواقع وتشويها لحقيقته، إن نظرته للفن كانت نظرة التزام، لأنه ينظر له من منظور أخلاقي تربوي، لا من منظور إحداث شحنات عاطفية في الغير، ليقسم الوجود إلى ثلاثة أقسام: "الأول عالم المثل، والثاني عالم الحس وهو صورة للعالم الأول، والثالث عالم الظلال والصور والأعمال الفنية". فالعالم الذي يعترف به أفلاطون في جمهوريته الفاضلة هو عالم المثل، باعتباره العالم الذي يضم حقائق مطلقة وثابتة، وإن لم تكن كذلك فإنها تبتعد عن الحقيقة بدرجة ثانية، أما إذا تدخل فيها الجانب الفني الذي تعكسه ريشة الفنان وأقوال الشعراء ما نسميه ابتعادا بدرجة ثالثة عن الواقع، لأن الفنان في نظره "هو الذي

يكون معبرا للناس عن الحقائق الأصلية لا صورها، وهو الذي يكشف في باطن النفس البشرية ما انطوت عليه من مثل فيقفز بها بفنه إلى الناس، وفي هذا تنبثق العبقرية الفنية في رأي أفلاطون".

فالمبدع ما هو إلا مصور يصور حقائق الأشياء ليأخذها كما هي، فلا يزيد منها أو ينقص في شيء ليتخذ مفهوم المحاكاة عند أرسطو مسارا آخر فيتمثل في كونها تجميلا للواقع لا تزييفا له على حد قول أفلاطون.

إن الشعرية من وجهة نظر أدونيس لا يمكن أن نفهمها إلا ضمن السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويظهر هذا في صريح قوله: "لا يمكن فهم شعرية الحداثة العربية فيها صحيحا، إلا إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي اجتماعيا وثقافيا وسياسيا، يمكن القول إذن إن الشعرية من منظور أدونيس تعني أيضا الخروج عن بعض النظم الاجتماعية والسياسية والتقاليد السائدة، لأن الشعرية الحديثة لم تعد مقيدة بنظام.

يعد "جون كوهين" من أبرز رواد الشعرية إلى جانب سابقيه، فقد بنى نظريته معتمدا على الدراسات اللغوية الحديثة، لقد "تأثر "جون كوهين" في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية فهو أن الشعريته أن تصطبغ بصيغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري وما يكتنزه من جماليات أسلوبية".

نجد "كوهين" يعتمد على مبدأ المحادثة التي تقوم على مقاربة النص الأدبي في ذاته ولأجل ذاته بمعزل عن السياق الخارجي، كما تجده يركز كثيرا على خاصية الانزياح، فالشعر حسبه هو: "علم الانزياحات اللغوية".

أي أن شعرية "كوهين" قد تأسست على مفهوم الانزياح، فالشعرية لا تتوقف على اللغة العادية بل اللغة الانزياحية.

واللغة في النص الروائي، حسب عبد الملك مرتاض "العمود الفقري لبنية الرواية، حيث لا يمكن لأي مشكل أن يكون إلا بوجود اللغة و نشاطها"[1]، والأدب أساسا يقوم على الوظيفة النوعية التي تؤديها اللغة لإنتاج دلالاته أو رموزه أو معانيه وذلك لأن اللغة هي ضرورة الحياة وصانعة رحلة الإنسان الطويلة على الأرض"[2].

ولا تتحقق الرواية إلا بـ "اللغة التي تكتب بها بغرض النظر في الحكاية وانتمائها إلى هذا المكان وإلى المجتمع"[3].

وعبد الملك مرتاض تحدث عن وظيفة اللغة، والتي يسميها لغة النسج السردي (اللغة الشعرية) حيث يقول "تتجسد (....) في تقديم الشخصيات ووصف المناظر[1] والانحياز والأهواء والعواطف (...) ولا

---

[1] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ – دراسة تطبيقية- (الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، ط1، 2000)، ص27.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص132.

[3] يمنى العيد، مفاهيم في النقد وحركة الثقافة العربية، (بيروت، دار الفارابي، ط1، 2005)، ص227.

يمكن الاستغناء عنها في أي عمل روائي وإذا كانت الشعرية كما يذهب عبد الإله الصائغ هي: "روح النص التي يفرط بها المبدع، لأنها تعني الحذق في جعل الرسالة عملا فنيا بما يعلق كثيرا من الجمالي على الخيالي"[2] وبهذا يكون مفهوم الشعرية مختلف عن ما هو عليه في ألوان الأدب الأخرى.

ويقصد بشعرية الرواية كل "ما فيها من الصياغة الأدبية المتخيلة التي تحيل الحكاية من خبر أو مجموعة أخبار تحكي وترى على عمل أدبي يخضع لقوانين تتعلق بطرائق ترتيب الحوادث، وتوظيف الأشخاص واستثارة الحوافز ووصف المكان واستخدام الزمن والمنظور والراوي (...)[3].

"وبما أن رهان الشعرية الروائية الحاسم كما يقول نبيل سليمان يكون في اللغة، في كلمة، في التركيب"[4] فإن رواية تاء الخجل، ما هي إلا صدى يتمادى في تكرار وجع الروائية، لما حل بالمجتمع من تكالب الواقع، الذي أضحى مصيرا محتما حسبها.

فاستعانت الكاتبة بلغة شعرية تتراكم ألفاظها، في جل الأمكنة التي نسجتها الرواية وحاكها القلم. "فالشعرية تبحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر اجرائياتها الخاصة ومرجعيتها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه"[5] و"لقد أضحى النص الأدبي فضاء ينوء بالمعاني الكامنة ضمن نسيجه،

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص134.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص134.

[3] إبراهيم خليل، بنية النص السردي (الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2010)، ص255.

[4] نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد (سوريا، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1991)، ص16.

[5] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمناهج) (القاهرة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994)، ص9.

وأضحت الشعرية تبعا لذلك بحثا في هذا القضاء ومجالا لرصد المكونات الأساسية للأدبية والشعرية، يشتركان معا في أن لهما غاية واحدة"[1].

وتتعارض اللغة الشعرية في الرواية، النص الشعري رد على مستوى المكونات الأساسية من استعارة ومجاز وكناية (...) من جهة، وعلى مستوى الأغراض من جهة ثانية ثم على مستوى أنماط إجراء، الدلالات وتوزيع الملفوظات وتنويعها"[2] فشعرية الرواية تنطلق أساسا من "ماهيتها كممارسة تقنية للغة، في علاقة عضوية مع المجتمع، وليس ما تعكسه من آراء تقنية للغة في علاقة عضوية مع المجتمع وليس ما تعكسه من آراء المؤلف أو ما تطرحه من موضوعات"[3].

فالوظيفة الشعرية تدرج المكان، كتصور أولي لمكنونات الكاتب ومرآة تعكس وجه الواقع، وتقعد للأحداث مسيرتها، وتقنن الزمن وتضبطه وفقا لمعايير الواقع المعيش أو العنصر التخييلي.

المبحث الثاني: شعرية المتخيل السردي في تاء الخجل:

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي – سردية الخبر– (الجزائر، قسنطينة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012)، ص9.

[2] محمد سالم، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر –دراسة نظرية تطبيقية في سيميانطيقا السرد – (بيروت، لبنان، الانتشار العربي، ط1، 2008)، ص60.

[3] وائل بركات، نظريات النقد الروائي عند ميخايل باختين (بيروت)، ص72.

إن تحليل الجانب الشعري لنص، يستدعي ضرورة البحث عن مواطن الجمال والإبداعي الفني، فاستخراج المقومات البلاغية يعتمد أساسا على ما قدمه النص من صورة بيانية وعبارات مجازية أدت إلى تشكل مفهوم مركز للصورة الشعرية داخل النسيج الروائي، وبالتالي تحقيق دلالات مصورة تمثيليا.

1. الصورة الشعرية:

تعتمد الصورة في تركيبها على فاعلية التصوير اللغوي وإنشاء علاقات متنوعة أساسها وهدفها التشبه والتشخيص، حيث تعالج الظواهر الفنية التي تقوم أساسا "على العبارات المجازية. فلا يعني هذا أن العبارات حقيقية الاستعمال لا تصلح للتصوير، بل إننا نجد الكثير من الصور الجميلة الخصبة جاءت من استخدام عبارات حقيقية لا مجاز فيها"[1]. حيث تكون أكثر تأثيرا وأبلغ من المجاز.

فالصورة في هذا المقطع: "جاءت هذه السنوات لتضع سجني التي لم أتوقعه، سجني الانفرادي، داخل وطن مليء بالقضبان"[2]. تضمنت تشبها بلاغيا بليغا شبهت فيه الفاروق وطنها بالسجن وتقاليده وأعرافه بالقضبان. هذا السجن الذي أوقف العنان لطموحاتها وأسكنها سجن الصمت والعزلة والوحدة.

ودلالة السجن هنا تعددت لتجاوز القمع وتبلغ مرحلة الانهزام، فالسجن الانفرادي له خاصية العتمة والجوع، الألم، الضياع.

---

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990، ص09.

[2] فضيلة الفاروق، تاء المخجل، ص34.

أ. التشبه:

إن استعمال آلية التشبيه تقنية شعرية دليل على جمالية النص وانسيابية معانيه مع ما يتماشى من ذوق المتلقي، وتشبيه "هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة وملحوظة"[1]. أي هو تشبيع شيء بآخر مع بيان وجه الشبه، وللتشبيه أربعة أركان: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه.

نجد الروائية تستخدم التشبيه في عدة مواطن في نصها، فمثلا تقول: "إنها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفحخات بالألم، تشبه الجواري، والحريم تشبه الكمنجة التي لا تكف عن الأنين"[2]. وهنا تصف المدينة بصخبها وفوضاها على أنها مجرد حكاية، لها بداية ونهاية ورغم التفاصيل المشوقة إلى النهاية دائما ما ترتبط بالزوال والمجهول، كما شبهتها بالنساء المفحخات بالألم، كالقنابل قابلة للانفجار في أي لحظة، وهذا الانفجار قي ينهي حياتهن فكثرة الضغط لا تولد غير العنف والألم، وما عاشته المرأة الجزائرية جعلها كالجواري والحريم، خادمة للسلطة الذكورية، وفي آخر المقطع شبهت الكاتبة المدينة بالكمنجة التي تعزف أنين ضحاياها، وقولها لا تكف دليل على استمرارية الحزن والألم.

[1] يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص98.
[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.

وفي مقطع آخر نجدها تقول "أغمض عيني فيجر البيت إلى داخلي كزورق يدفعه القدر، يتوقف البيت عند منبع النبض وينفتح الباب بسرعة ليخرج ذلك الصبي الأسمر"[1]. فالمشبه هنا مفرد (البيت) والمشبه به مركب (كزورق يدفعه قدر) ووجه الشبه الإبحار في عالم التخيلات، ونوع التشبيه هنا هو تشبيه مجمل.

ب. الاستعارة:

وتعد "نوع من التعبير الدلالي القائم على المشابهة، بل إنها من أبرز مظاهر النشاط الشعبي الذي يطلق المعنى من قيود الواقع ليبلغ في أحدث مفاهيم الاستخدام الاستعاري، درجة الخلق الفني وتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف"[2]. والاستعارة تتشارك مع التشبيه في المشابهة، غير أنها أكثر غموضا منه، فتعالق اللفظ بمعناه المستعار يولد دالة بيانية ينحصر فيها المدلول في بنيته الاستدلالية، حيث يتحول النثر إلى معيار يقيس جودة اللغة الشاعرية ومداها الانزياحي.

تتحرك المقاصد داخل النص الروائي، بفعل التخيل بغية الاندماج والانسجام مع مجريات الأحداث، وبهذا الصدد أوردت الفاروق جملة من الاستعارات لتصوير الدلالات المحتملة باعتبارها وجها آخر لكيان النص الحكائي.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.

[2] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار العلم العربي سوريا، ط1، ص1988، ص250.

فقولها:

"وقفت يومها واحتضنت المطر".

أما أنت، فقد بقيت تتأملني، وبؤبؤا عينيك يصليان، ورموشك تغرق في سجود طويل"[1].

إن الاحتضان والصلاة والفرق استعارات تفيد معاني متتابعة لقوة الإرادة، وإن العلاقة القائمة بين الاحتضان وحالات التأمل بخشوع، هي في الواقع علاقة تزامن، ففي الوقت ذاته الذي تحتضن فيه خالدة المطر يحدث لنصر الدين أن يتأملها في خشوع تام وفي أسمى درجات التخيل، فكل العناصر مترابطة سببيا متتابعة زمنيا توضح الفرق الواقع والخيال.

وفي مقطع آخر:

"كان المساء موحشا، والبستان يختنق من الملل.

وأنا واقفة أمام السور الخلفي، أتأمل بيتك"[2].

لقد تضمن المساء في المقطع معنى الوحشية، فقد كان كوحش يلتهم الأخضر واليابس ولا يذر لخالدة غير تمرير الأمنيات بين الذكريات، أما البستان فلم يختنقا على حد قولها وإنما هو إسقاط جائز لما تحسه خالدة من ضجر الانتظار متأملة أن تلمح طيفه خلف السود.

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص21.

2. الكناية:

إن الوظيفة الإحالية للكناية يحيلنا إلى الخصائص الأساسية لنموذج التصوري لها فيتأكد منبعها الواقعي، فهي عبارة عن صورة فوتوغرافية تستبدل كيانا بآخر لتشكيل معنى حديد يقوم على البلاغة والتأويل.

والمقصود بالكناية لغة هي أن يتحدث الشخص بشيء ويريد شيئا آخر، فهي تحميل معنى إيجاري في شكل حقيقي، وهنا يكمن سر جمالية الكناية[1].

الكناية	نوعها
" وكانت تناديني بلارج"[2]	كناية عن موصوف (طويلة)
"كان لي رأس تيس"[1]	كناية عن صفة (العناد)

[1] ينظر مجلة الموسوعة، تعريف الكناية وأقسامها. www.almosoaa.com

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص15.

"أحيط نفسي بسور عال"[2]	كناية عن صفة (الانغلاق)
"وأن السماء ترتل الآيات"[3]	كناية عن صفة (الدعاء)
"شعرت أن الموت يركض نحوها مستعجلا"[4]	كناية عن صفة (الاحتضار)
" الزهور تنمو أيضا على القبور"[5]	كناية عن صفة (الأمل)
"كانت جبالها تقيم الصلاة"[6]	كناية عن صفة (الخشوع)
"الأشجار تثمر حبات من الرصاص"[7]	كناية عن الحرب.

وهكذا يعتبر الإبداع الوسيلة الكونية لتحقيق التخيل العابر لكل شيء، في خلقه صورا وإدراكات الحياة، والتي تحتوي كل أنواع التواصل الإنساني، وهو يتأسس على مواضعات وقناعات وأحلام ورؤى وأفكار وتقييمات تنتجها المصالح والظروف والحسابات والمسؤولية والأعراف والإشارات الدينية والسياسية"[8].

[1] المصدر نفسه، ص24.
[2] المصدر نفسه، ص11.
[3] المصدر نفسه، ص30.
[4] المصدر نفسه، ص63.
[5] المصدر نفسه، ص78.
[6] المصدر نفسه، ص90.
[7] المصدر نفسه، ص90.
[8] حسن عمارة، اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجا، (مجلة تقاليد 14 جوان 2011)، ص2.

فكل الصور البيانية في بنيتها المعجمية أو الإيقاعية تبقى رهينة مخزون الذاكرة والرغبات والطموحات، وهذا هو المجال الأساسي لعملية التأويل فما قدمته الفاروق في نصها كان عبارة عن معطيات إيكو إستراتيجية تفرض على القارئ التفاعل مع العناصر الجمالية للرواية مصحوبة بلذة التذوق.

إن استعمال لفظة الشعرية عند الحديث عن اللغة الإبداعية يستدعي الإشارة إلى مفهوم البنية الدينامية كوحدة يتحرك فيها السرد وفق ركائز وروابط منطقية وسببية، تجعل من الممارسة النقدية عنصرا فاعلا في بلورة النص الحكائي "فلا شك أن الأنساق السردية وأشكالها تختلف من روائي إلى آخر وقد تختلف من عمل إلى آخر بسبب تطور التجربة وتغير قوانين الكتابة والإبداع من فترة زمنية إلى أخرى"[1].

فعملية التخييل باستعمال حقائق تاريخية، تقوم بتوليد الأفكار بشكل عرضي يحول الأساليب المجازية والاستعارية إلى قراءات متعددة، وبهذا تكون الفاروق أعطت للغة الشعرية دورها في هندسة التصميم الداخلي لنص، ولأن الرواية تقوم على عنصر اللغة كأداة تواصل تترجم الصراع القائم بين الأنثى والذكر وليس الأنثى والمجتمع. فإن الانفتاح عليها يصبح "وسيلة من وسائل كشف المعاناة والألم

[1] أمينة بلعلى، ص61.

والذات النسوية تؤسس سياقا ونسقا جديدا وكأنها تبدأ على غير مثال، مميزات الأشياء ومرجعيتها هي الآخر الذي يقصيها ويدينها متى شاء، بل ويحدد مساحة دورانها كهامش في فلك مركزيته"[1].

والرواية إنتاج "يحاكي الواقع بأفكار ورؤى إما يتبناها أو يعارضها الكاتب، في إطار إديولوجي متصل ضمنيا وبأسلوب غير مباشر بالجانب التخييلي، ونقصد هنا بالإيديولوجية (علاقة الرواية بالإيديولوجية)، هي تلك الرؤية الشمولية التي أطلق عليها لوسيان غولدمان (Lucien Goldmen) رؤية العالم (La vision du monde) "وهي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع، وصراعها مع جماعات أخرى"[2]، وهذا ما قدمته فضيلة الفاروق في تاء الخجل. حيث تجاوزت النص الروائي بأبعاده ومقوماته اللغوية البلاغية والشكلانية لتصور معاناة المرأة الجزائرية في ظل الممارسة القمعية.

[1] رفقة محمد عبد الله دودين، التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجماليتها، رسالة دكتوراه، جامعة مؤته، الأردن، 2004، ص421.

[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيان المركز العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص85.

الخاتمة

لم تكن الرواية الجزائرية تاء الخجل بعيدة عن مرمى التجريب في إطاره الجديد ، حيث اشتغلت الروائية على توظيف التراث المحلي و تصوير ذات المرأة الجزائرية كأداة فاعلة .

لقد ساهمت الرواية في إبراز المسكوت عنه في المجتمع الجزائري الذي كان رهين العادات و التقاليد لفترة طويلة من الزمن .

إن موضوع تاء الخجل يترجم حالة المرأة المضطهدة في العشرية السوداء ، و بجرأة إبداعية تطرقت فضيلة الفاروق لنبش التاريخ و الوقوف على أحداثه .

نجد داخل النص عدة قضايا منها القتل ، الاضطهاد ، التعذيب ، التهميش و الحب في قالب واحد موضوعه اجتماعي سياسي .

محاولة التملص من الأعراف و التقاليد هدفه الأسمى كان إبراز المرأة في المجتمع كفرد له حق في تقرير مصيره .

وظفت الكاتبة عنصر المونولوج و الاسترجاع و الاستباق بما يخدم سير الأحداث ، و تفعيل خاصية الرمز بغية تجاوز المألوف .

من خلال الدراسة نلاحظ امتزاج الواقع بالخيال كظاهرة فنية تجسد ما يدور من أحداث المحيطة بالمؤلفة ، لأن غالبا ما يلتزم الأديب بواقعه و ما يقتضيه من انفعالات .

ركزت الأديبة على إبراز شخصية المثقف بكل انتماءاته ، بحيث يؤثر و يتأثر ، و هذا الانتماء يبرز بصمته السيكولوجية و الإيديولوجية اتجاه ما يعيشه .

رواية تاء الخجل نقطة وصل بين المرأة في العشرية السوداء و المرأة الجزائرية عموما ، فهي تصف تمردها على الآخر و رفضها لحالة القمع و التهميش التي عاشته منذ الولادة ,

تعتبر الواقعية أرضية خصبة لولادة أحداث تخييلية بلغة سردية تبين الإدراك التام للكاتب للعالم المحيط به ظاهريا و باطنيا ,

توظيف الأماكن المفتوحة و المغلقة كان محاولة لتقريب القارئ من الواقع ، و خلق مقاربة جمالية تتماشى مع عنصر التخييل الأدبي فالصور و المشاهد داخل النص تفرض بشكل تلقائي تصورها ذهنيا وفق دلالات مختلفة .

تعتبر الشخصية البطلة النواة و البؤرة التي ترتكز عليها الأحداث فهب المحرك الأساسي لشفرات التأويل ، تخدم سردية النص في علاقة تفاعل و استجابة .

استطاعت الرواية استيعاب البعد الإيديولوجي لفترة المحنة ، بتقنيات سردية بعضها وصفي تمثيلي و الآخر رمزي تخييلي ,

تاء الخجل تاء الذات الأنثوية و هي في حالة صراع مع الآخر و المجتمع ، فالسلطة الذكورية كانت سببا في معاناة المرأة الجزائية على حد قول خالدة ، ما جعل نفسية المرأة تعيش مخاضا عسيرا بين الرفض و القبول ، و حالة من التمرد على كل أشكال العنف و الإضطهاد .

إن الاختلاف الفيزيولوجي بين المرأة و الرجل خلق رؤية جديدة ، تستقطب كل الأ[فكار التحررية ، لتعطينا لمحة عن الهوة الحاصلة بينهما .

الزمن داخل الرواية روح تائهة تحتاج من يملكها ، و الفاروق تحكمت جيدا في ربط هذا العنصر بغيره من العناصر ، فدراسة الزمن التاريخي و الاجتماعي هي دراسة تنطلق من الواقع إلى عالم التخيل و التأويل .

و في الختام وجب التذكير أن العادات و التقاليد هي أساس تفضيل الذكر على الأنثى هذا ما جسدته الكاتبة في نصها المحكي ، و تاء الخجل هي الأم و الزوجة و العمة و المثقفة و الحبيبة ... إلخ و الرواية دعوة للتحرر من ظل الرجل و التهميش .

فالمرأة الجزائرية فرد له فاعليته السيكولوجية و الإيديولوجية .

و أسأل الله التوفيق فيما قدمته ، و إن أخطأت فمن نفسي و على الله قصد السبيل .

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر :

1. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار الريس للنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2015.

المراجع بالعربية :

1. إبراهيم خليل، بنية النص السردي (الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2010).
2. إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي –الجزائر نموذجا 1952–1962، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2003.
3. إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي –الجزائر نموذجا 1952–1962، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2003.
4. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، تركيا.
5. إبن منظور، لسان العرب، بيروت، لبنان، مج06، دار صادر، ط1، 1997
6. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، . 1987..
7. أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979.
8. احسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996
9. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العامة المصرية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004 .
10. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد العربي الحديث، دار الصفاء والثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2012.
11. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله (لبنان، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005).

12. إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.
13. أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
14. آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ط2، دار الأمل للنشر والتوزيع، 2000.
15. آمنة يوسف . تقنيات السرد في النظرية و التطبيق (،دار الحوار للنشر ،سوريا ،ط 1997 .).
16. أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، دراسة أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998.
17. بدر حلمي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1 ، 2002.
18. بديع حلمي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط2، 2002.
19. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، دت.
20. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، 1987.
21. جماعة من الباحثين، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988.
22. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع23، مارس 1997.
23. جيرار جينين وآخرون، الفضاء الروائي، أثر عبد الرحيم حازم، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002.
24. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية- ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 2011.
25. حسن المودن، رواية التحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، 2009.
26. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990.

27. حسن جمعة، البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي، عالم الفكر. المؤسسة الوطنية للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، ع3 يناير مارس، 1997.
28. حسن خميري، فضاء المتخيل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
29. حسن عمارة، اللغة الشعرية ودورها في تشكيل جمالية المكان في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي أنموذجا، (مجلة تقاليد 14 جوان 2011).
30. حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط1، 1987.
31. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمناهج) (القاهرة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994).
32. حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 2000.
33. حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.
34. حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، ط1، 2007.
35. حلمي نذير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2002.
36. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
37. حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيان المركز العربي، بيروت، ط 1، 1990.
38. خالد اليعبودي، عودة إلى غرناطة عبر ساجيتورس (فاس: منشورات دار ما بعد الحداثة، ط1، 2010).
39. خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل، روايا فضيلة الفاروق أنموذجا، رسالة ماجستير، مولود معمري، تيزي وزو، 2013.
40. خليل إبراهيم أبو ذياب، دراسات في فن القص، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

41. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار المكتبة والهلال، (دط)، (دت).
42. رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس، سطيف.
43. الرازي، مختار الصحاح، تحقيق وتعليق: مصطفى ديب البغا، عين مليلة، الجزائر، دار الهدى للطباعة والنشر، ط4، 1990.
44. الراغب الأصفهاني، [أبو القاسم الحسين بن محمد]، المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سعيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
45. الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.
46. رفقة محمد عبد الله دودين، التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجماليتها، رسالة دكتوراه، جامعة مؤته، الأردن، 2004.
47. رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط، .
48. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
49. الزبيدي، تاج العروس، باب النون (ترجمة)، تح: علي بشري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 1999، .
50. الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عيون السود، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1998.
51. الزمخشري، معجم أساس البلاغة، المكتبة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
52. زياد أبو لبن، فضاء المتخيل ورؤيا النقد، قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده، دار اليازوري، عمان، دط، 2004.
53. زين الدين الرازي، مختار الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، بيروت، ط5، ج1، 1999.
54. سامية حسين الساعاتي، اجتماع المرأة، رؤية معاصرة لأهم قضاياها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

55. سعد رياض، الشخصية أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها (القاهرة، مؤسسة إقرأ، ط1، 2005)
.
56. سعيد الورقي، في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، مصر ، د ط ، 2002.
57. سعيد حامد النساخ، بانوراما الرواية العربية الحديثة (المركز العربي للثقافة والعلوم، ط1، 1982).
58. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.
59. سعيد يقطين، قال الراوي–البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.شريف حبلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010.
60. سلمى خضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997.
61. سليمان كاصيد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2003.
62. سمير سعيد حجازي: النقد العربي و أوهام رواد الحداثة(مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع القاهرة ،ط). 2005
63. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984.
64. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1975.
65. شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1، 1998.
66. صالح مفقودة، دروس في الأدب الجاهلي والأموي، شركة الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج1، د.ط، 2003–2004..
67. صلاح صالح، سود الآخر–الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

68. صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب العربي المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997. صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع الأدبي، دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1992.
69. صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع الأدبي، دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1992.
70. طيب سعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، دراسة تطبيقية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، وهران، الجزائر، 2013-2014.
71. عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة (،مكتبة الآداب ،القاهرة ط3 ،) 2005.
72. عبد الرزاق جليبي، دراسات في المجتمع والثقافة والشخصية، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1989).
73. عبد السلام الشاذلي، تجربة المدنية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2006
74. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، 1999.
75. عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي – سردية الخبر- (الجزائر، قسنطينة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012).
76. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1999.
77. عبد اللطيف الصديقي، الزمن وأبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1995.
78. عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة كرواية زقاق المدق) (الجزائر- بن كنون، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، د. ط. ت).
79. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د ط، العدد 240، 1998.
80. عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2000.

81. عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية (رواية) (الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع).؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟
82. عبد المنعم الميلادي، الشخصية وسماتها (الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامعة، د ط، 2006).
83. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية ط1.
84. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان، ط2، 1977.
85. عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ – دراسة تطبيقية– (الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، ط1، 2000).
86. عز الدين اسماعيل الأدب وفنونه، دراسة ونقد دار الفكر العربي، ط9، 2013.
87. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (القاهرة، دار النشر المصرية، د ط، 1955).
88. علي محمد هادي الربيعي، الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء، عمان، ط1، 2011.
89. عمار حازم محمد العبيدي، الخيال الشعري في القصائد العشر الطوال، عالم الكتب الحديث، العراق، ط3، 2009.
90. عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.
91. عمر عروة، الشعر الجاهلي، دار مدني، الجزائر، د.ط، 2004.
92. فاسي مصطفى، البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
93. فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.
94. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في شعرية المكان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 2008.
95. فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء، عمان، ط1، 2012.
96. فيصل الأحمد، دراسات في الآداب الأجنبية، دار الألمعية للنشر، قسنطينة، الجزائر، 2013.
97. فيصل الأحمد، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات الاتحاد والكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.

98. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
99. فيصل غازي النعيمي، العلامة في الرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2009.
100. القضي، سيد الأسطورة والتراث، سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992.
101. كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002.
102. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ،القاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة، 2005.
103. مجد الدين محمد بن يعقوب محمد بن ابرهيم الفيزور آبادي الشافعي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1، 1999.
104. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ج 5مجلد 1–، مكتبة لبنان، 1986.
105. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وأبداله، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
106. محمد بوعزة، اجتذاب النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
107. محمد داود فائزة، على أجنحة الخيال وفي أدغال السرد، وزارة الثقافة ، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2014.
108. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000.
109. محمد سالم، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر –دراسة نظرية تطبيقية في سيميانطيقا السرد – (بيروت، لبنان، الانتشار العربي، ط1، 2008).
110. محمد عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ج2، 1984.
111. محمد عبد الرحمن مرحبا. من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1987.
112. محمد علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة، ط4، 1984.

113. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط1، 2001.
114. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، .
115. محمد محمد داوود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، 2003.
116. محمد معتصم، بنية السرد العربي من مسألة الواقع إلى سؤال المصير، دار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
117. محمد مندور، الأدب وم\اهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
118. محمد مهداوي، جمالية المقدمة في الشعر العربي القديم (مقاربة تحليلية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009.
119. محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، د.ت.
120. محمدي محمد محبوبة، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة سورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2011.
121. محمود قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2008.
122. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، دط، 1997.
123. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي أنموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
124. مراد وهبه، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة د.ط، 2007.
125. مرشد أحمد، البنية الدلالية في روايات ابراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2005.
126. مسعود بوسعدية، ظاهرة العنف في الجزائر والعلاج المتكامل، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.

127. مصطفاوي عبد الحق، مرخي عز الدين، الخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوفي، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي للنشر، ط3، بيروت، لبنان، 1992.
128. مصطفى ابراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، د.ط، 1999.
129. مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
130. مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار الهلال، بيروت، لبنان، د.ط، 2000.
131. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004.
132. موريس أبو نصر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة (لبنان، بيروت، دار النهار للنشر 1979).
133. نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد (سوريا، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1991).
134. نبيل راغب، فنون الأدب العالمي (مكتبة لبنان ،الشركة المصرية العالمية للنشر" لونجمان " ط1997) .
135. نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.
136. نور الدين السيد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.
137. وائل بركات، نظريات النقد الروائي عند ميخايل باختين (بيروت).
138. واسيني الأعرج، ديوان الحداثة، منشورات السهل، الجزائر، د ط ، 2009.
139. وسام حسين جاسم العبيدي، صورة المجنون في المتخيل العربي من\ العصر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري، ط1، ابن القيم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، 2006
140. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990.
141. ياسين النصيد، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986.
142. يمنى العيد، مفاهيم في النقد وحركة الثقافة العربية، (بيروت، دار الفارابي، ط1، 2005).
143. يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، دار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

144. يوسف الإدريسي، الخيال والتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، 2005، ط1.

المراجع بلغات أخرى :

.Gérard Genette, figures 2, Seuil, Paris, 1969

المراجع المترجمة :

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر وتح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دت.
2. أمندو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
3. أندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، مج (A.G)، تر: خليل أحمد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.
4. ترفيطان تودوروف، مفهوم سردية (ترجمة عبد الرحمن مزيان منشورات الاختلاف، ط1، 2005).
5. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003
6. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.
7. فرونسوا مورياك، الروائي وشخصيات رواياتية، ترجمة عادل غضبان (بيروت، لبنان، ط1، 1985).
8. الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2002.
9. ولاس مارتن نظرية السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد المجلس الأعلى للثقافة، مصر دط، 1998.

المجلات و الدوريات :

1. بودربالة الطبيب، وحباب الله السعيد، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الانسانية، محمد خيضر ، بسكرة، ع7 فيفري، 2005.
2. جميلة قيسمون: الشخصية في القصة (مجلة العلوم الإنسانية، العدد 13 جوان 2000).

3. عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، من الموقع، www.aljabriabed.net تاريخ المنشور، 2020/02/17.
4. عبد المالك مرتاض: مجلة الأقلام ،(عن وزارة الثقافة و الإعلام ،بغداد ، ع16-1981).
5. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد (مجلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطنية للثقافة والفنون والآداب، عدد 240، 1998).
6. القل حورية، الفضاء الروائي بين الواقعي والمتخيل، المجلة العربية، العدد 494.
7. لؤي صهيود فواز، الخيال الشعري عند حازم القرضجاني، مجلة كلية الأداب، العدد 104، جامعة دبالي.
8. نصر الدين محمد، الشخصية في العمل الروائي في مجلة الفيصل السعودية، دار الفيصل الثقافية للطباعة العربية، العدد 37، ماي–جوان 1980.
9. مجلة الموسوعة، تعريف الكناية وأقسامها. www.almosoaa.com
10. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.

الدواوين الشعرية :

1. ابن شهيد الأندلسي، الديوان، ج وتح: يعقوب زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.
2. طرفة بن العيد، الديوان، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1982.

الأطروحات و الرسائل الجامعية :

1. رشيد سلطاني، الزمن في الرواية الجزائرية، دراسة بنيوية ودلارشيد سلطاني، الزمن في الرواية الجزائرية، دراسة بنيوية ودلالية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2013.

الملخص

تعد الرواية وعاء تصب فيه كل التوجهات ، فهي المرآة العاكسة لواقع المجتمع و تغيراته، و رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق تعتبر قالبا يحتوي الواقع في نصه المتخيل ، فالكاتبة بنزعتها التخيلية تقوم بتعرية القناع عن العناصر السردية لتفتح خطابا تعبيريا يعكس ضمنيا حركة المجتمع الجزائري ، و بمنهج وصفي تحليلي قمنا برصد رمزية هذه العناصر ،بغية معرفة الميزة الفنية للواقعية و مدى ارتباطها بالعالم التخيلي.

الكلمات المفتاحية

الرواية ، الواقع ، الخيال ، السرد التخيلي .

Résumé

Taa al-Khajal de Son Eminence al-Farouk est considéré comme un modèle qui intègre la réalité dans son langage de fiction, et le roman est considéré comme un vaisseau dans lequel toutes les orientations coulent puisqu'il est le miroir qui reflète la réalité de la société et ses changements. Analytique Afin de comprendre la qualité créative du réalisme et son lien avec le monde fantastique, nous avons examiné de près le symbolisme de ces composants.

:**Mots clés** Roman, réalité, fiction, narration créative

Summary

Taa al-Khajal by His Eminence al-Farouk is regarded as a template that incorporates reality in its fictional language, and the novel is considered a vessel into which all orientations flow since it is the mirror that reflects society's reality and its changes. Analytical In order to understand the creative quality of realism and its connection to the fantastical world, we closely examined the symbolism of these components.

Keyword : Novel, reality, fiction, creative storytelling