الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الرحمن ميرة. بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الموضـــــوع:

أنماط التعـــدّدية وتجلياتها
في روايات فضيلة الفاروق.
"تاء الخجل، اكتشاف الشهوة، مزاج مراهقة"

مذكرة مقدمة شهادة لاستكمال شهادة الماستر اللغة والأدب العربي
تخصص أدب جزائري

إشراف الأستاذ:
سعيد إباون

إعداد الطالبتن:
خليصة لونيس
أمال موهوب

السنة الجامعية: 2014/2013

الإهداء

إلى والديّ الكريمين أطال الله في عمرهما

إلى إخوتي:مولود، عبد الحكيم، وفاء، عقيلة، صافية وخطيبها،

وهيبة وزوجها، صورية وزوجها، فهيمة وزوجها وأبنائها مياس وغيلاس.

وإلى جميع الأصدقاء المتواجدين وغير المتواجدين، وأخص بالذكر:

فيصل، أمال، سماح، فاطمة الزهراء، فوزية، سميرة، سعاد.

خليصة

الإهداء

إلى والدي الكريمين ، اللذان زرعا في قلبي روح العلم والمثابرة، واللذان كانا سندا لي في إتمام دراستي، شفاهما الله وأطال في عمرهما.

إلى روح الفقيد عبد العالي الذي لم يبرح مكانه قط.

إلى كل إخوتي وأخواتي وعائلاتهم، وخاصة خير الدين الذي مد لي بيد العون.

إلى زوجي المستقبلي فيصل وعائلته.

إلى كل صديقاتي المتواجدات وغير المتواجدات خاصة: خليصة، سماح، ليندة، كريمة، مديحة، عيدة.

إلى الكتاكيت الصغار:هديل، ريحان، ملاك، إسحاق، ريان، فراس، عماد الدين، مصعب.

أمال

شكر وعديد

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف إباون سعيد الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة

ولا ننسى الأستاذ "سعدلي سليم" و الأستاذة "مسالي ليندة"

مـــقدمة

أنجبت السرديات الحديثة فن الرواية، الذي اكتسب منذ نضوجه على مدار قرن ونصف قرن، في عالمنا العربي، وظائف فنية ومعرفية أ قدراتها على الخوض في أخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية، بعد أن كّ - وت الجماعة وعبرت عن أزم ة الإنسان المعاصر، وقد عرفت الرواية رواجا كبيرا في ة الأدبية، فسارع الأدباء إلى الكتابة والخوض في مضمارها، وبذلك عرفت عدة أنواع، كما اتسعت أغراضها، واختلفت أساليبها، وتنوعت مصادرها وتدرجت مستوياتها.

وقد أصبحت الرواية هي الميثاق الأنثوي الذي تسعى فيه المرأة لحماية وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية، ولكن ظلت المرأة ، على الرغم من ذلك ، على الهامش لا سيما فيما يتعلق بسياق التجربة مع الآخر الذكر، ومدى تأثرها بمقولاته إيجابا وسلبا، ذلك لأن نظرة المجتمع لها ما تزال تقليدية الطابع، فهي الطرف الأضعف العاجز عن تمثيل نفسه والذي ينبغي أن يمثل، وهذا ما حاولت الروائية فضيلة الفاروق أن تثبته في ثلاثي ها التي نحن بصدد دراستها، وكذا محاولة إسماع صوت ا لمرأة واثبات وجودها في مجتمع يهمش المرأة ويصفها بالدونية، رغم مستواها الثقافي والمعرفي.

ويشكل الحوار عند فضيلة الفاروق منطلقا لبناء رواياتها، إذ يطرح هذا الموضوع مجموعة من الأسئلة الإشكالية: هل تحتوي الكتابة عند فضيلة الفاروق على ما يؤسس للحوارية بشكل عام؟ وهل يمكن اعتبار النص السردي الأنثوي خطابا متعدد الأصوات؟ وإن كان كذلك، هل هناك ما يدل على ذلك في كتابات فضيلة الفاروق؟ ما هي مقاصد فضيلة الفاروق الحقيقية وراء صياغة عناوين رواياتها على شاكلة: "تاء الخجل" و"اكتشاف الشهوة" و"مزاج مراهقة"؟ ما هي المنطلقات التي تنطلق منها الكتابة عند فضيلة الفاروق؟ وما هي الدعائم التي يجب على الباحث أن ينطلق منها في تحليله للنصوص السردية؟ وما هي الأدوات الإجرائية التي تستطيع أن تفك رموزها وتكشف شفر اتها؟ كيف تتعدى الرؤى والأصوات حول القضايا المطروحة داخل المتن الروائي؟ وكيف تتفاعل الخطابات وتتحاور داخل المجموعة الروائية لتخلق الحوارية؟

وفي خاتمة هذه الإشكالات نقول إننا لا نزعم أننا نملك إجابات واضحة عن هذه الأسئلة، وإنما هي محاولة لطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات، بغية تحريك الحوار العلمي وإثارة اهتمام النقاد.

وسعيا منا إلى الإجابة عن الأسئلة المطروحة في هذا البحث، ارتأينا أن نقسمه إلى مدخل وفصلين بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة. فتناولنا في المدخل السيرة الذاتية لفضيلة الفاروق، وتحولات حياتها المختلفة، حيث تطرقنا من خلاله إلى ميلاد الكاتبة، ونسبها، وحياتها، ونشأتها. وتحدثنا بعد ذلك عن سفرها وشهرتها، وأهم أعمالها، مع الإشارة إلى قضية الاسم المستعار.

ثم انتقلنا إلى الفصل الأول الموسوم:"الرواية الحوارية"، وقسمناه إلى أربعة مباحث، تحدثنا في المبحث الأول عن الإيديولوجية في الفكر الباختيني ومدى تج ليها في روايات فضيلة الفاروق، ثم تطرقنا في المبحث الثاني إلى الحديث عن مفهوم الحوارية وأشكالها المتمثلة في : حوارية كلام الشخصيات، وحوارية الخطاب، ثم حوارية اللغة، التي تغلب في كتابات فضيلة الفاروق، لنختم الفصل الأول بمبحث ثالث تناولنا فيه التعدد الصوتي واللغوي، إذ تظهر فيه الموسوعة الثقافية والمعرفية التي تمتلكها الروائية.

وأما الفصل الثاني الموسوم :"السرد والصوت السردي "، فقسمناه كذلك إلى ثلاث مباحث: تكلمنا في المبحث الأول عن مستوى من مستويات السرد وهو الصيغة، وحاولنا في المبحث الثاني التحدث عن التبئير الذي نجد الساردة شخصية بطلة وبالتالي هي قر يبة من الأحداث، لنختمه بمبحث ثالث تعرضنا فيه إلى الصوت والضمير السردي.

ولقد استند اختيارنا لروايات فضيلة الفاروق على أسباب عدة نذكر منها:

- هاجس التمرد الذي طغى على كتاباتها مما جعل منها كاتبة تمرد بامتياز، ففضيلة الفاروق تتحدى المجتمع بنبرة حادة، وتصرخ في وجه الرجل الذي سلب المرأة حقوقها وحريتها، وقد تناولت الكاتبة هذه المواضيع بكثير من الحرية والصراحة، فلم تقم وزنا للعائلة ولا للمجتمع ولا للسلطة، وعرّت كل الممارسات الشنيعة التي مورست ضد المرأة من طرف جهات

مختلفة، وتطرقت إلى مسائل حساسة قلما تم التعرض لها من طرف غيرها من الكاتبات، كمسألة الإرهاب والاغتصاب.

- رغم أن فضيلة الفاروق روائية جزائرية، ولكن لا يعرفها في موطنها ـــ الجزائر ـــ إلاّ قليلون ولذا فقد ارتأينا تناول الكاتبة بالدراسة للتعريف بها وتقريبها من القارئ الجزائري خاصة.

ولقد واجهتنا بعض الصعوبات في إعداد هذا البحث منها:

- مشكلة إعارة الكتب والبحث عن المصادر والمراجع، وقلت الدراسات في الموضوع كون المؤلفين والنقاد لا يهتمون كثيرا بالأدب النسائي عامة، وبأدب فضيلة الفاروق بصفة خاصة، مما جعل الدراسات حولها نادرة.

- ومن الصعوبات التي واجهتنا أيضا، هو أننا توجهنا في البداية إلى دراسة موضوع :"صوت المرأة في روايات فضيلة الفاروق"، لكن الأستاذ المشرف قام بتغييره إلى ما هو عليه ، لأنه الأنسب للقراءة التي اهتدينا إليها.

ولا يسعنا في الأخير إلاّ إن نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف، ونحن مدينات له بالكثير فله الفضل فيما قد يكون حالفنا فيه التوفيق.

ونسأل الله التوفيق.

مـــدخل

السيرة الذاتية لفضيلة الفاروق:

يشغل الإبداع النسوي في الجزائر اهتماما متزايدا من قبل الباحثين والقراء على السواء، ويعود هذا الاهتمام إلى طبيعة النشاطات التي خاضتها المرأة من أجل إثبات وجودها وذاتها باستخدام كل طاقاتها الإبداعية، متخذة من أجل ذلك الكتابة وسيلة لتحقيقها، فلطالما نظر المجتمع الجزائري كمجتمع ذكوري إلى المرأة الكاتبة بنوع من الريبة، وهذا ما دفعها إلى تحاشي الكتابة والنفور منها . وعلى الرغم من هذا هنالك من النساء الجزائريات من ولجن عالم الإبداع الأدبي، فظهرت بدايتهن الأولى في الشعر والقصة القصيرة، لتتجه بعد ذلك إلى الرواية، ومن بين الروائيات الجزائريات نجد فضيلة الفاروق، فمن هي هذه الروائية؟

فضيلة الفاروق أديبة وروائية جزائرية مبدعة، ولدت في العشرين من نوفمبر سنة 1967 في مدينة أريس بقلب جبال الأوراس ، وتنتمي لعائلة ثورية مثقفة اشتهرت بمهنة الطب، تسمى عائلة "ملكمي"، وكانت فضيلة بكر والديها، والابنة المدللة لوالديها بالتبني (عمها الذي لا يملك أولادا).

درست في مدرسة البنات في المرحلة الابتدائية، ثم انتقلت إلى متوسطة "البشير الإبراهيمي"، وإلى ثانوية أريس لمدة سنتين، غادرت بعدها إلى قسنطينة لتعود إلى عائلتها البيولوجية، وواصلت دراستها في ثانوية مالك حداد، أين نالت شهادة البكالوريا سنة 1987 قسم الرياضيات، وعلى إثر ذلك التحقت بكلية الطب في جامعة باتنة، محققة بذلك رغبة والدها المصور الصحفي آنذاك، لكنها أخفقت في دراستها الطبية، وعادت إلى جامعة قسنطينة والتحقت فيها بمعهد اللغة العربية وآدابها، ومنذ سنتها الأولى وجدت طريقها، فانضمت إلى مجموعة من أصدقاء الجامعة الذين أسسوا "نادي الاثنين" ومن بينهم الشاعر والناقد "يوسف وغليسي"، والشاعر "نصير معماش" وغيرهم، وكان هذا النادي نشيطا جدّا بتواجد هؤلاء الطلبة.

وجدت فضيلة فرصة لدخول محطة قسنطينة للإذاعة الوطنية، فقدمت مع الشاعر عبد الوهاب زيد برنامجه "شواطئ الانعتاق"وبعد سنة استقلت ببرنامجها الخاص"مرافئ الإبداع" ، وقد استفادت كثيرا من أصدقائها في الإذاعة خاصة الكاتب والإذاعي "مراد بوكرزازة".

في عام 1994 نجحت في مسابقة الماجستير والتحقت من جديد بجامعة قسنطينة، لكنّها غادرت الجزائر في التاسع من أكتوبر سنة 1995 نحو بيروت، أين بدأت مرحلة جديدة من حياتها، حيث التقت بصديقها اللبناني الذي تواصلت بالمراسلة لفترة ثلاث سنوات تقريبا، وعلى الرغم من تدينه بالدين المسيحي، وكبره عنها بحوالي خمسة عشر سنة، إلا أن هذا لم يمنع من وقوعه في حبها، فاقتنع باعتناق الإسلام وتغيير دينه، وبالمقابل لم تطلب فضيلة مهرا لها غير إسلامه، وأنجبت منه ابنهما الوحيد.

تعرفت على "بول شاوول" الذي يعد أهم محطة في حياتها، إذ جمعتها صداقة متينة، ومتميّزة فساعدها على دخول مجال الكتابة في لبنان.

وفي نهاية 1996 التحقت بجريدة "الكفاح العربي"، وعلى الرغم من اشتغالها فيها، إلا أنها فتحت لنفسها أبوابا نحو آفاق لبنان الواسع.

لفضيلة الفاروق عدّة أعمال منها: المجموعة القصصية "لحظة لاختلاس الحب" التي صدرت سنة 1997 بدار الفارابي بلبنان. وبعد سنتين من ذلك أصدرت روايتها "مزاج مراهقة" أي في سنة 1999 بنفس دار النشر (دار الفارابي) على حسابها الخاص تقريبا . ومن الموضوعات التي ناقشتها في روايتها "مزاج مراهقة" : الحجاب، والحب، والحرية، كما أبرزت القوانين التي تخنق نسيج المرأة من كل الجهات، فقوانين حمايتها غائبة ، فكل ما هنالك قوانين عرفية، تحميها وهميا وتنس ف كيانها في الواقع على جميع الأصعدة، تقول فضيلة في روايتها:"وفاجأنا والدي باتصال من فرنسا مقر إقامته وعمله قال:ترتدي الحجاب وتذهب إلى الجامعة ،وفي ما بعد عرفت أن رجال العائلة عارضوا التحاقي بالجامعة ... ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا فكل طموحاتها تتوقف عند عتبة تاء التأنيث..."[1].

وفي سنة 2003 كتبت "تاء الخجل "وأرادت أن ترقى بها إلى درجة أرفع، فطرقت بها أبواب دور نشر كثيرة في بيروت ولكنّها رفضت، وظلّت هذه الرواية بدون ناشر لمدة سنتين، مع أنها ناقشت موضوع الاغتصاب من خلال مجتمعنا العربي وقوانينه،كما عرضت

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2003، ص12 .

فيها معانات النساء المغتصبات في الجزائر خلال العشرية السوداء ، تقول في روايتها :"**هل تعرفون ماذا يفعلون؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة (العيب)، وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا (العيب) نستنجد، نتوسلهم نقبّل أرجلهم ألاّ يفعلوا لكنّهم لا يبالون ... ربطوني بسلك وفعلوا ما فعلوا ...كانت أجملنا فأخذها الأمير لنفسه، لكنّه قاومته مثل وحشة وخدشت وجهه...القذر استعان برجلين واغتصبها أمامهما**"[1]. لكنّ الكتابة عن كل ما هو جنسي لم يكن مرغوبا فيه، فظلت الرواية تتجول وترفض إلى أن قدمتها لدار "رياض الريس" وقرأها الشاعر والكاتب "عماد عبد اللّه" الذي رشحها للنشر مباشرة، ودعم فضيلة الفاروق دعما قويا.

وتعد رواية "تاء الخجل" مزيجا من القصة القصيرة والمقال الصحفي ، ويظهر في العناوين التي تحملها الرواية: أنا وأنت، أنا ورجال العائلة، تاء مربوطة لا غير، وغيرها من العناوين، يظهر ي العناوين أنها اقرب إلى القصة منها إلى الرواية، وتجعل القارئ يغص بالأسى ، ويبقى موضوعها الأساسي المرأة الضحية . وتنطوي هذه الرواية دلاليا على الحرف الأبجدي "التاء المربوطة " الذي يمثل صندوقا مغلقا على الذات الأنثوية، التي تشكل دال الحبس والانفراد، وتطمح للتحرر والانعتاق من سلطة المركز كيفما كانت هذه السلطة، وفي سبيل ذلك تتجاوز الصراع الذاتي لتلج صراع الدين، والثقافة، والمجتمع "الخجل".

وبعد رواية "تاء الخجل"نشرت الروائية رواية "اكتشاف الشهوة"سنة 2005 بدار الريس، وقد طرحت فيها أسئلة مهمة عن العلاقة بين الأزواج، وعن الزواج المدبر، حيث تقول في واحد من مقاطعها :"**جمعتنا الجدران وقرار عائلي بال، وغير ذلك لاشيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة، وأجيال على وشك الانقراض ، لم يكن الرجل الذي أريد...لم أكن حتما المرأة التي يريد ولكنّنا تزوجنا**" [2]. وتحاول فضيلة الفاروق في روايتها "اكتشاف الشهوة" أن تحارب آفة اجتماعية، في مجتمع سلبي يهمش المرأة، ويجعلها مستودعا لعيوبه، فيقول "محمد عبد الله":"تصوّر المرأة مسايرة للصورة السائدة بأنها شبقة، لا تفكر إلا

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص ص 74، 75.

[2]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، دار رياض الريس للكتب والنشر، 2005، ص8.

في الرجل (...) محكومة بالجهل والخرافة، وفي موضع آخر من الحلم تبرز المرأة، وهي تدفع ثمن تهالكها على الرجل، وانغماسها في شهوتها (...) مستلبة الإرادة، لا تستطيع أن ترفض ما يهدد شخصيتها، ويغيب كرامتها"[1]، فلنطلقت في روايتها إلى رسم الرجل النموذج ، والمرأة النموذج وكذا المجتمع النموذج . والملاحظ في الروايات السابقة أن الشخصية الرئيسية لكل منها تعمل في مجال الكتابة ففي:"مزاج مراهقة" "لويزا والي" كاتبة، وفي رواية "تاء الخجل" البطلة "خالدة مقران" هي أيضا كاتبة، والشيء نفسه في "اكتشاف الشهوة" بالنسبة لـ"باني بسطانجي".

وآخر عمل لها رواية "أقاليم الخوف" التي صدرت عام 2010 عن دار رياض الريس للكتب والنشر بلبنان.

أما حاليا فهي تكتب مقالا أسبوعيا في مجلة "روتانا" تحت عنوان "نميمة شرقية"

وما يلاحظ في الساحة الأدبية ، لجوء معظم الكتّاب إلى الكتابة باسم مستعار، ونجد من بينهم فضيلة الفاروق التي اختارت هذا الاسم في عالم الأدب للتخفي، لأن مجتمعنا لا يتقبل امرأة تكتب مواضيع حسّاسة ومثيرة. و لم تكتف الكاتبة باسم مستعار ، بل امتد ذلك إلى رواياتها أيضا، ففي روايتها "مزاج مراهقة" اختارت لشخصيتها الرئيسية اسم "لويزا والي" ويظهر ذلك في روايتها نحو قولها :"**قلت له: لويزا والي ذلك الاسم الذي اختاره لي، ولهذا أحببته حتى نسيت اسمي الحقيقي...آمنة عز الدين**"[2].

لقد عالجت "فضيلة الفاروق" قضية الكتابة باسم مستعار في رواية "مزاج مراهقة" من وجهات نظر مختلفة، حيث كانت "لويزا" توقع في الجريدة التي تكتب فيها باسم مستعار خوفا من العائلة ومن المجتمع، ولهذا كانت تصر دائما على عدم ذكر اسمها الحقيقي " **لويزا**

[1] – محمد عبد الله القواسمة، جماليات القصة القصيرة (قراءات نقدية)، مكتبة المجمع العربي، عمان، الأردن، ط 1، 2005، ص17- 19.

[2] - فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، 1999، ص68.

والي، اسم جميل(...)يناسب الأدب. قد يناسب الأدب ،لكنه لا يناسب عائلتي ،إذا دخلت عالم الأدب، سأبحث عن اسم مستعار"[1]

أشارت الكاتبة في روايتها إلى اسمها الحقيقي، وذلك في حوار جرى بينها وبين يوسف عبد الجليل:

"...ما اسم جدك؟

أجبته أحمد ملكمي.

وأحمد ملكمي هو جد فضيلة الفاروق ،ولهذا فاسمها الحقيقي فضيلة ملكمي"[2].

وتؤكد فضيلة الفاروق على ضرورة الاسم المستعار في حوارها مع إحدى القنوات حيث تقول:"اضطررت إلى تغيير اسمي لأنني تعرضت لمضايقات، بعد أن فضحت، وتحدثت بصوت من لا صوت لهم، نقلت واقع امرأة جزائرية، بطريقة درامية فعلا، لكن كان ذلك هو الواقع، حتى عائلتي لم تنج من المضايقات، لأنني تحدثت عن أشخاص حقيقيين، وفضحت الآلة التي كانت تحركهم، وانتصرت للمظلومين. تغيير اسمي جاء لضرورة أمنية فقط، خوفا من عائلتي والمقربين"[3].

غير أنّ الاسم المستعار قد يحمل قيمة سلبية، إذ إنّه يعيد المرأة إلى قوقعتها الأولى، ويحاصرها من جديد عن البوح عن ذاتها، ففي حين تعمل الكتابة على نزع الحجاب عن المرأة وتحريرها، فان الاسم المستعار يضع على المرأة حجابا جديدا، ويكبح حريتها في الكتابة، غير أنه في مجتمع مليء بمظاهر العنف والعدوان كمجتمعنا: لا يمكن للمرأة أن تعرض نفسها للخطر بأن تكتب باسمها الحقيقي ، ولو فعلت ذلك لتزعت عن نفسها كل وقاية وحماية. فالاسم المستعار يكون بالنسبة للمرأة/الكاتبة بمثابة الدرع الواقي من أي خطر ممكن.

---

[1] – م.ن، ص94.

[2]– فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص92.

[3]– فضيلة الفاروق لـــ"يورو نيوز نت": htt://arabic,euronews,com/2011/09/19/fadila_alfarok-_leturature-algeria-womens-

الفصـــل الأوّل:

حـــوارية الرّواية

الإيديولوجية في الفكر الباختيني:

الإيديولوجية مفهوم عميق تضرب جذوره في الفلسفة اليونانية، وهذا ما جعل المنظرين والمفكرين والباحثين يقرون بعدم وجود تعريف شامل له، يقول عبد الله العروي في كتابه "مفهوم الإيديولوجية":"أنه مصطلح مشكل يجب استعماله بحذر، بل يتحتم الاستغناء عنه في أكثر الحالات، لأنه مفهوم غير بريء يحمل في طياته اختيارات فكرية، يجب الوعي بها لكي لا يتناقض صريح الكلام مع مدلوله الضمني"[1].

والإيديولوجية تحمل في طياتها ثغرات عميقة، لذلك ينبغي على مستعملي المصطلح توخي الدقة في صياغته، وكون أنصار الإيديولوجية يفضلون أفكار على أخرى، ولابد للمتلقي الانتباه لذلك والوعي بها حتى لا يتناقض اللفظ مع المعنى.

كان التيار الإيديولوجي مهيمنا على الساحة النقدية والثقافية في الاتحاد السوفيتي، وشكل الأدب والفن بشكل عام مادة للتحليل الإيديولوجي، وهذا ما أدى إلى أن تكون التحاليل التي تحاول مقاربة الأنواع الأدبية غير متسمة بالموضوعية.

والخطـــأ الذي وقع فيه الإيديولوجيون هو مقاربة عنصر من العمل الأدبي بما يشبهه في الواقع الاجتماعي، على عكس باختين الذي يرى أنه لا يمكن الاستغناء عن أية حلقة من الحلقات التي يشكلها مفهوم الظاهرة الإيديولوجية، وقد استطاع التخلص من التحليل الإيديولوجي والمضموني، ورسم أفقا مغايرا إذ إنه يعتبر "الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية" [2]. وتعرف الإيديولوجية في الفكر الباختيني من خلال الفعل الكلامي الذي يكون نتاجا لاصطدام فكرة بأخرى، ونقصد بالايدولوجيا "مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي و الطبيعي الذي يعبر عنه، ويثبته بواسطة الكلمة، و الرسم، والخط، أو بشكل سيميائي آخر".[3]

---

[1] - عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجية، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط5، 1993، ص127.

[2] - ميخائيل باختين، الخطابي الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر، ط1، 1987، ص25.

[3]– ميخائيل باختين، م.ن، ص22

يساوي باختين في كلامه السابق بين مفهوم العلامة اللغوية و مفهوم العلامة الإيديولوجية، أي أن اللغة ليست أنساقا مركبة فحسب، بل هي إيديولوجيا في الآن نفسه، باعتبارها لغة وممارسة كلامية، ويؤكد باختين انطلاقا من العلاقة الموجودة بين اللغة والإيديولوجية "أن الوجود الاجتماعي ينجز أشكالا مختلفة للوعي، ويخضع في أساسها إلى طبيعة الوجود العقلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية والاجتماعية، فطبيعة التواصل الإنساني، تجعل اللغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية، وتعبير عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها وحيادها، لتتشكل وتتلون وفق النزعة الاجتماعية، التي توظفها"[1].

وهذا ما نجده في روايات فضيلة الفاروق التي تأثرت بالأوضاع الاجتماعية والظروف التي عاشتها الجزائر في العشرية السوداء، فانعكس عليها ذلك وفجر مواهبها، ونقلت لنا بكل تلقائية تلك الأوضاع، وبالخصوص معانات المرأة الجزائرية حينها.

وتعد اللغة أحد التعابير الممثلة للإيديولوجية، ولهذا يعطي باختين اهتماما كبيرا للغة، باعتبارها الكاشف للإيديولوجية، ويؤكد أن الكلمة هي أداة للوعي، تعبر عن الفعل الإيديولوجي، ولكي نفهم بنية الرواية لابد أن نعتمد على لغتها، التي تستخدم الكلمة، لتجسد الموقف الاجتماعي. وحسب باختين يوجد عنصر آخر توصل إليه من خلال مقاربته للأعمال الروائية لـــــــــ"دوستويفسكي"، وهو الجانب النفسي الذي قال عنه إن بنيته تتشكل وفق الواقع المعيشي" فالإنسان لا يصبح واعيا بذاته، ومنتجا ثقافيا، إلاّ إذا كان منتميا إلى مجتمع معين، وإلى طبقة معينة"[2].

وعندما يفسح الكاتب أمام أبطاله حرية مطلقة لتأدية أفكارهم دون تدخل منه في سلوكياتهم وتصرفاتهم، تصير الرواية مسرحا حقيقيا لحوار الإيديولوجيات واختلافاتها. ويدير الكاتب هذه الإيديولوجيات المعروضة في الخطاب الروائي، بوسائله الجمالية كي تظهر طبيعية، ولعل أنجح وسيلة هي اللغة والكلمة.

---

[1]- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص،ص270، 271.

[2]- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مطبعة آنفو، فاس، 2007، ص17.

ولا شك أن الإيديولوجيات المشار إليها آنفا تعد مادة أساسية من مواد الخطاب الروائي، وهذا ما تفرضه روايات فضيلة الفاروق، إذ تبدو الساردة ذات تفكير مخالف للتقاليد السائدة في وسطها الاجتماعي حيث تقول في واحد من نصوصها :"**وتلك الأشياء الجميلة التي كان يحضرها لي كيف أتركها في خزانتي وأذهب إلى الجامعة بجلباب ومنديل مثل جدتي؟ (...) التي لم تعد تعني لي فقط التنكر الذي يوهم الأعمام أنني سأحمل سجني معي إلى الجامعة**" [1].

ويعد الحجاب وسيلة لفرض السيطرة وتكبيل البطلة، وبالمقابل فإن الحجاب شرعي، لكن هذا لم يكن من وجهة نظر الساردة، فهي تراه كأداة لقمع حريتها، وسجن فرضه الأعمام عليها.

وبما أن الإيديولوجية وجهات نظر، واختلاف في الآراء، فقد أوردت الروائية ذلك في رواياتها، التي تعبر وبصدق عن واقع المجتمع الجزائري في العشرية السوداء، في فترة التسعينات، فاختلفت شخصياتها في آرائها، ومن أمثلة ذلك نورد الحوار الذي دار بين "لويزا" وخالها حول رأيهما عن "يوسف عبد الجليل" فتقول:

"كان شاعرا؟.

ــ كان فاشلا كشاعر.

ــ غريب.

ــ ليس غريبا، لقد كتبه باللغة الفرنسية.

ــ وماذا في ذلك؟

ــ لا شيء... قرأناه نحن، والأجيال التي جاءت بعدنا لم تقرأ.

هذا لا يعني أنه فاشل.

ــ هذا غير صحيح ياخالي كتاب كثيرون رفعهم النقد إلى فوق، وكتبهم لم تخرج من رفوف

[1]- فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص16.

المكاتب بعد"[1].

ترى "لويزا" في هذا الحوار أن عدم نجاح يوسف عبد الجليل في كتابة الشعر، إنما يرجع إلى الظروف المحيطة به، وهذا من مثل عدم تفرغ الجزائريين إلى قراءة الشعر، وإلى عدم اطلاع الأجيال على منشوراته القليلة، أما خالها فيرى أنه غير متمكن وفاشل.

أشكال الحوارية:

يعد مؤلف الرواية المحرك الأساسي للأحداث والشخصيات، كونه فرد ا له وعي مفرد، يفهم من العمل الذي قام به أو من خلال أقوال الشخصيات. والمؤلف" نجده الآن قد أظهر عجزه التام عن فهم طبيعة تكوين الرواية، ذلك أن الكاتب نفسه لا يظهر من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه، إلاّ باعتباره صوتا واحدا من الأصوات المتحاورة" [2].فهو إذن المنتج للمعرفة، ومحاور لثقافته ولمجتمعه.

وتظهر الحوارية أكثر في الخطاب الروائي، لأنها تقوم على تعدد الأصوات واللغات، بسبب تنوع الشخصيات، وهذا ما نجده في روايات فضيلة الفاروق؛ فنجد أنها قد نوعت من هذه الشخصيات، بين المثقفة وغير المثقفة؛ والذكورية والأنثوية، والرئيسية والثانوية؛ والرواية تجمع، فضلا عن ذلك، مختلف الخطابات فتجعلها تتحاور وتتعامل بعضها مع البعض الآخر، ويستخدم الروائي تعدد الأصوات في روايته من دون أن يعزلها عن السيمات التي حمّلها إياها الآخرون، والمؤلف هو من تلك الشخصيات المشاركة في العمل الروائي له رؤاه وأفكاره، وهو في تواصل مستمر مع الوعي الآخر، يصله ويحاوره.

ويعود مصطلح الحوارية للناقد والمفكر اللغوي باختين، حيث جاء مفهومه ردّا على الأسلوبية التقليدية، باعتبارها اتجاها شكليا، تهتم بالنص وترفض ثنائية الشكل والمضمون؛ وقد ظلت هذه الأسلوبية تؤمن بأن الأسلوب هو الرجل نفسه، ولكن باختين يرى أن كل خطاب يكون على الأقل بين اثنين، ويكونان حوارا، فيقول في هذا الصدد:"الأسلوب هو

---

[1]- فضيلة الفاروق،مزاج مراهقة، ص، ص69،70.

[2]- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات سال، دار البيضاء، ط1، 1999، ص92.

الرجل ولكن باستطاعتنا القول أن الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية"[1].

تتنوع أشكال الحوارية ووجوه العلاقات التي تنسجها داخل الخطاب الروائي، ومن بين الأشكال هناك شكل تستخدمه كل الأنواع الروائية وهو:

1 ــ حوارية كلام الشخصيات: وهو الذي طغى في روايات فضيلة الفاروق ومن أمثلته قولها :"**لماذا خانني المطر بعد ذلك، ألانني من بني مقران، من ذلك البيت المليء بالخيبات المغلقة والبريق الزائف؟ أم لأنني أنثى تملأها العقد**"[2].

فهنا تتحاور "باني" مع نفسها لتصور قدرها المشؤوم ، كونها من عائلة بني مقران المعروفة بالتحفظ والدين، والمؤمنة بالعادات والتقاليد. وكمثال آخر على حوارية كلام الشخصيات، حوارها مع حبيبها:

" ماذا ستفعل لو حدث وانفصلنا؟

لن ننفصل.

أقول لو...

أنت مجنونة

لماذا لا ندرس كل الاحتمالات؟

ولماذا يجب أن ندرسها؟

لأن ذلك يخيفني

إذن لا تفكري في ما يخيفك

لكن ماذا لو حدث، هل ستحب غيري؟"[3]

---

[1]- يزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1992، ص124.

[2]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص19.

[3]- فضيلة الفاروق، م.ن، ص23.

كما نجد هذه الحوارات في رواية "اكتشاف الشهوة" ، حيث تعد "باني" البطلة الساردة الفاشلة في حياتها الزوجية وتقول :"**أحار تراني عاهرة صغيرة، أو مشروع عاهرة، أم أنني أشبه كل الناس وما يحدث لي طبيعي وعادي؟ أتساءل لم لا أنهي علاقاتي الرجالية المختلسة؟**

لم لا أكون امرأة مفرغة من الشهوة؟

لم لا أكون كائنا متفرغا للتعبد؟

لم لا أكون ملاكا"[1]

هذا الحوار جرى بين "باني" ونفسها المحطمة، وأرادت التخلي عن علاقاتها الغرامية، وتمنت أن تكون امرأة مختلفة، مفرغة من الشهوة، تكرس حياتها للعبادة، وعلى مل يبدو أن هذه التجربة جعلتها تحس بحجم الخطأ الذي أقدمت عليه.

وكذلك نجد هذا النوع من الحوارات؛ في حوار درى بين "باني" وجدتها طريحة الفراش، فكثيرا ما كانت تخترع لها أقاصيص عن الزواج والطلاق، لغرض تسليتها ودفع الملل عنها ومن أمثلة ذلك قولها:

– "والحمامجية؟".

أجبتها: " ماتت يا جدتي، ماتت!".

فتنتفض مذعورة من الموت:

"كيف ماتت يا باني؟".

فأجيبها مخترعة موتا يليق بها: داخت في الحمام، فحملوها إلى المستشفى، لكنها لم تستيقظ، ماتت يا جدتي ماتت.

– متى حدث ذلك؟ لماذا لم تخبرني والدتك؟.

– لأنها لم تعرف!.

– وكيف عرفت أنت؟

[1]– فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص67.

– كنت قرب الحمام حين حملوها"[1].

وتظهر شخصية "باني" المتمردة والمحبة للأدب منذ صغرها، حين قالت:

"قلت لخالي:

–هل هو كاتب جيد؟

فأجاب:

–الشرق لا تلد إلا الكتاب الرائعين.

عقبت جوابه سائلة:

–وهو من الشرق؟.

أجاب: من قسنطينة.

فسألته:

–وهل هذا سبب ليكون جيدا؟.

فقال:

–طالعيه وسأقول لك لماذا هو جيد"[2]

ويكمن هذا الشكل ، في الحوار الذي يدور بين شخصيات الرواية، باختلاف نظرتها واستقلالها الأدبي، فالنص الحواري يختلف عن النص الأحادي الصوت، الذي يهيمن عليه صوت الكاتب، أو الراوي؛ لأن أفكار النص الحواري، ومعلوماته ليست المرجع الوحيد، فالمراجع تتعدد بتعدد الشخصيات، وكلام الشخصيات هو كلام بالنسبة للراوي، وآراء الكاتب توضع في مقابل آراء الشخصيات؛ لأنه لا يمتلك امتيازا خاصا "فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب أو الراوي، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، وإما أن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشخصيات، لكي تعبر عن نفسها، وتعرض آرائها الشخصية".[3]

---

[1]– فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص20.

[2]- م، ن، ص63.

[3]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز العربي الثقافي، دار البيضاء، ط2، 2002، ص2.

والرواية تقوم بفتح المجال للشخصيات للتعبير عن نفسها، وإبلاغ الآخر بما يدور في داخلها، ولا يتحقق ذلك إلاّ بالحوار، باعتباره شكلا من أشكال القول، الذي يقوم على الكلام الذي يجري بين الأبطال.

ويظهر في حوارية كلام الشخصيات نوعان من الحوارات؛ وأولها هي الحوارات الخارجية التي تتمظهر في التناوب بين شخصيتين أو أكثر، وروايات فضيلة الفاروق تضج بهذا النوع، ومن أمثلتها الحوار الذي جرى بين "العم بوبكر" والأب أثناء معارضة الأول لدراسة "خالدة" قائلا:

ـــ "كل بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟

قال والدي غاضبا وردّ عليه:

ـــ إلى هنا وتنتهي أخوتنا.

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

وكأن والدي أراد الدفاع عني:

ـــ ولكن أبناء مسعودة في العاصمة.

فيقاطعه عمي الماكر:

ـــ إنه يأتي من العاصمة خصيصا لرؤيتها"[1].

أوردت الروائية مثالا آخر ونلمسه في الحوار الذي د ار بين "خالدة" و "كترة" حينما كانتا تسيران فوق الجسور المعلقة في قسنطينة ، فشاهدتا امرأة ترش العطر على أطلال المزار ، فشعرتا بالأسف حيالها، وتلك المرأة نموذج المرأة الجاهلة التي لازالت تؤمن بتلك العادات البالية، أما "كترة" ففضلت الهرب على مواجهة الواقع ورأت في أن الزواج هو الحل الأنسب، و كمثال على ذلك نورد هذا الحوار:

"مسكينة، قالت كترة.

[1] ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص29.

ـــ إنها أحسن حال منّا، يكفيها أن ترش عطرها على أطلال المزار، لتشعر بالراحة... من يبعث الراحة في نفوسنا نحن؟.

ـــ أنا نفسي وجدت الحل، سأترك المسرح وسأتزوج ثم أعود إلى سكيكدة موطني الأصلي.

ـــ كنت أنتظر أي شيء إلاّ هذه المفاجأة.

ـــ يزعجك أن أترك المسرح يا خالدة؟.

ـــ إنك موهبة يا كترة.

ـــ ربما، لكن ليس في هذا البلد.

ـــ عندنا فقط، تعتزل المواهب الفن قبل أن تبدأ"[1].

وأما الحوارات الداخلية أو ما يطلق عليه المونولوج الداخلي، فتخص الفرد نفسه؛ ويكون حوارا مع نفسه، أو هو بتعبير آخر تفكير بصوت عال، بحيث يكون المتكلم والسامع شخصا واحدا ، وهو"الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي"[2]. ومن أمثلة ذلك نورد حوار "باني" مع نفسها:

"سأتكلم، ولن أسكت، ما عاد الزمن زمنا للصمت سأحكي لها عن <إيس...>، عن طعم قبلته، عن رغبتي في امتصاصه والانغماس في رائحته.

أوه... ستقول عني أنني أصبحت عاهرة.

ستقول أنني دنست!.

لا... لايمكنني أن أخبرها أنني أمقت <مود...> وأشتهي <إيس...> وأنني قبّلت <شرف> في المصعد حين خرجنا من عند ماري ذات ليلة"[3].

و في حوار آخر للبطلة مع نفسها، وكأنها تبحث عن حب يعوضها حب والدها فوجدته في عبد الجليل فتقول:

---

[1] ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص39.

[2] ـــ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص89.

[3] ـــ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص54.

ـــ" فماذا لو فاجأني من أختار بذلك الشيء الشبيه بجبن ونذالة حبيب؟

ـــ ماذا لو انكسرت بلورة أحلامي؟

ـــ بأي شيء سأضيء ليلي؟ وأملأ الحجر التي يحجزها غياب والدي؟ وحاجتي المتوحشة تلك إلى حنان رجل... إلى حماية رجل؟ أين أدفنها؟"[1].

وفي موضع آخر تقول:

ـــ "أأفضح يمينة؟

ـــ أأفضح نفسي؟

ـــ غدا سيقول الأقارب والأهل، وكل من يعرف اسمي:"هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منا.

ـــ كيف وصلت بي الأمور إلى هنا؟ كيف فكرت بهذه الطريقة؟"[2]

من خلال هذه الحوارات يبدو لنا أن الروائية في رواياتها الثلاث تعيش نوعا من عدم الاستقرار النفسي، فكثيرا ما كانت تخلي بنفسها وتحاورها، ربما كان ذلك بسبب شخصيتها التي تراها مختلفة عن باقي نساء مجتمعها أو لشيء آخر.

2 ـــ حوارية الخطاب:

ويقصد به التوجه بخطاب لشخص ما، يفهمه ويقدم له جوابا، وقد يكون هذا الشخص قارئا أو سامعا . وحوارية الخطاب تعمل بجد داخل الصيغة الفعلية التي يستمد منها الخطاب غايته، فتكون دلالاته المنظمة ، والكاتب في وقتنا المعاصر واع بالدين الذي يكنه لكلمات الغير، وهو يطمح للتفرد في إعادة تشكيل كلام الآخرين، فخطاب الفرد مستمر مع الآخر، يشمل الأخذ والرد الخارجي، ولا يكون بالحوار الداخلي، لذا يتعذر دراسة الخطاب منعزلا عن أغراضه الخارجية ، وقد طغى هذا النوع من الحوارية في روايات فضيلة الفاروق لتعدد الشخصيات ولاستقرائها، ونجد ذلك في قولها:

---

[1] ـــ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص232.

[2] ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص57.

ـــ" ما اسم الفتاة التي كانت معك هنا؟.

ـــ راوية (أجابت).

ـــ ماذا حدث؟.

ـــ مثلنا جميعا.

ـــ كنتن كثيرات؟.

ـــ كنا ثماني، قتلت منا واحدة، قتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا لأنها رفضت الرضوخ للأمير، من يومها وراوية هكذا، فالمقتولة كانت قريبتها.

ـــ كيف كانت حياتكن في الجبل؟.

ـــ نطبخ لهم، ونغسل ثيابهم، وفي الليل..."[1].

قدمت الساردة هنا صورة لمعانا ة العشرات من نساء الجزائر في العشرية السوداء ، لما يؤخذن بالغصب من قبل الجماعات المسلحة، ويمارسون عليهن كل أنواع التعذيب الجسدي والنفسي وهذه يمينة واحدة منهن.

وبما أن فضيلة الفاروق امتهنت مهنة الصحافة، فإن رواياتها تكون ذات صلة بالحوارات والنقاشات، وكمثال على ذلك نورد حوارها مع "إيس":

ـــ "إلى أين أنت ذاهب؟.

فأجاب بلا مبالاته المثيرة.

ـــ لا أدري خرجت لئلا أتشاجر مع زوجتي.

ـــ قلت له:ـــ يبدو أننا خرجنا للسبب نفسه.

فقال مازحا: هل لديك زوجة أنت أيضا؟".[2]

وتقول في مقطع آخر من الحوار الذي دار بينها وبين "إيس":

ـــ هل تفهم لغة المطر؟.

ـــ أفهم كل اللغات إلاّ لغة زوجتي.

---

[1] ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص48.

[2] ـــ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص28.

ـــ أنت مستاء جدا.

ـــ المطر يجعلني سعيدا، إنه طقسي المفضل.

ـــ إنه طقسي أنا أيضا".[1]

من هذا الحوار يبدو لنا أن البطلة/ الساردة تحاول أن تجد مبررا لتعلقها ب ـــــ"إيس"، وهو أنهما هربا من البيت لنفس السبب ، ويحبان نفس الأشياء، فمن هذا اللقاء بدأت العلاقة المحرمة تنشأ بينهما، لكن "باني" البطلة لم تراها كذلك، كانت فقط تبحث عن الحب الذي يعوضها عن الحياة التي تعيشها مع زوجها.

كما أوردت الروائية مثالا آخر لهذا الشكل من حوارية الخطاب ، حدث بين "نرجس" و"ليزا" في حديثهما عن العلاقة التي تجمع "لويزا" مع "توفيق" فتقول:

ـــ "والحل؟

ـــ لا أدري.

ـــ ستلتقيان غدا؟.

ـــ لا أدري.

ـــ لا تدرين! وعلى ماذا اتفقتما؟.

ـــ تسألينني كأن ما حدث بيننا بلغ حدود الوعود و... و...

ـــ نحن قلنا بسم الله لا أكثر، لم نتفق على شيء..."[2]

وهناك حوار مباشر يتضمن سؤالا وجواب ا درى بين "خالدة" وإحدى ضحايا الاغتصاب، لما سألتها "خالدة" عن حال "يمينة" فأجابتها:

ـــ ستموت.

ـــ لم تقولين ذلك؟.

ـــ لأنني أعرف.

ـــ قال الطبيب إنها ستشفى.

---

[1] ـــ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص29.

[2] ـــ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص257.

ـــ هه: وماذا يعرف الطبيب؟.

ـــ يعرف حالتها جيدا.

ـــ وهل يعرف أنها لم تعد تريد أن تعيش؟

ـــ وهل هذا سبب كاف لتموت؟."[1]

3 ـــ حوارية اللغة:

تعد اللغة وسيلة التواصل الاجتماعي، بوصفها مجموعة من الأدلة الإيديولوجية، فأخذت مكانة مهمة في تحديد نوع الرواية، وتتشكل لغة الرواية وفقا لنظم مختلف اللغات، التي تنير أحدها الأخرى حواريا ، والكاتب الحقيقي، كما قال باختين، هو من يترك لغة المجتمع تعبر عن الموقف، ففي الرواية الأصيلة "يمكن للمرء أن يحس خلف كل تلفظ، طبيعة اللغات الاجتماعية، بمنطقها الداخلي وضرورتها (...) وصورة هذه اللغة في الرواية هي صورة الأفق الاجتماعي للعينة الإيديولوجية الاجتماعية، ملحومة بخطابها وبلغتها".[2]

وتبقى اللغة تحمل كلمات الآخرين، فهي كما يراها باختين حركة الحياة. واللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية، والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها التي لا تتجسد إلاّ بواسطة اللغة "فما انتماء الرواية إلاّ للغة، التي تكتب بها لغض النظر عن الحكاية، وانتمائها إلى هذا المكان أو إلى هذا المجتمع".[3] فبهذا لا نحكم على رواية ما استنادا إلى الزمن أو المكان، بل ما يهم هو اللغة.

وظفت فضيلة الفاروق حوارية اللغة، عنصرا أساسيا للتنوع اللغوي، إذ تطغى على هذا الحوار عبارات ومفردات، تكشف عن المستوى المعرفي والاجتماعي والمهني للشخصية، نحو قولها في حوار بين البطلة و"يمينة" في المستشفى:

---

[1] ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص44

[2] – تزفتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص124.

[3] – فضل صالح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1992، ص293.

ابتسمت لي:

ــ ظننتك لن تأتي.

قلت باللهجة المصرية.

ــ يا لهوي بالي ودي تيجي!"[1]

وتقول في موضع آخر:

ــ"أين يمينة؟.

أجابني بالفرنسية:

Dans la morgue*

ــ لماذا ماتت؟

C'est la vie ! **ــ

ــ أيهما يفسر الآخر؟.

حين نسأل لماذا مات فلان؟ نجاوب إنها الحياة!!"[2].

وتظهر حوارية اللغة في المثالين السابقين، حين وظّفت فضيلة الفاروق اللهجة المصرية (يا لهوي بالي ودي تيجي). واللغة الفرنسية (dans la morgue)، و(c' est la vie).

كما نجد أيضا في رواية "اكتشاف الشهوة"، حوار من هذا النوع، فاستعملت اللغة العربية الفصحى، واللغة العامية (يا خلاي...) في الحوار الذي كان بين والدي باني عن مشكلة السكن فتقول:

ــ "متى هذه الزيارة؟.

ــ في تشرين الثاني\ نوفمبر.

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص64.

* – براد الموتى

** - إنها الحياة

[2] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص91.

ـــ يا خلاي، يعني في الشتاء؛ لماذا يحبون أن يلحقوا بنا البهدلة، ألا يمكن أن يوزعوها الآن، ما دام الطقس جميلا ومناسبا للطلاء والتنظيف وإتمام ما يلزم البيت من أعمال.

ـــ يا امرأة تحسبي الرئيس قاعد فارغ شغل.

ـــ ما قاعد يدير والو متى من السكنى عنده بزاف ما مادّش".[1]

كما نجد رواية "مزاج مراهقة" لم تخل هي أيضا من حوارية اللغة وكمثال على ذلك ، حوار البطلة "لويزا" مع "حنان دراج" في لقائهما أول مرة:

تسألني:

ـــ قداه الساعة... يعيشك؟.

أجبتها:

ـــ اسمحيلي... لا أحمل ساعة، ما يهمنيش الوقت.

ضحكت وعلقت:

ـــ العرب كلهم لايهمهم الوقت، ماشي غير أنت.

قلت لها:

ـــ بصح أنا مانيش عربية، أنا شاوية.

ـــ tiers monde (عالم ثالث) شاوية ولا عربية رانا كل في شاشة واحدة."[2]

هذا المثال كسابقيه، استخدمت فيه الروائية ثلاث لغات، الفصحى والعامية واللغة الفرنسية.

واستنادا على ما سبق، يمكن القول إن اللغة تشكل في عمقها، عنصر التفاعل الأساسي في نسج العلاقات الاجتماعية والقيم الخلقية، ولهذا يرى باختين أن الوعي لا يتحقق إلاّ إذا امتلأ بحمولة إيديولوجية . وما دامت اللغة هي الوسيط الأكثر اتصالا بحركة الفكر، فإنها تصبح دلائل مجتمعية مرسومة بخصائص الفئة أو العصر الذي تنقله ، إذ إن" الكلمات منسوجة

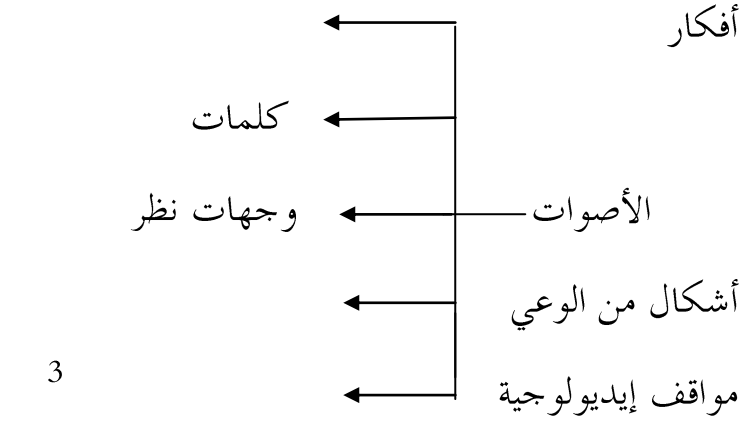
[1]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص123.

[2]ـــ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص79.

من خيوط إيديولوجية عديدة لا تحصى، إنها لحمة العلاقات المجتمعية لجميع مجالاتها، ومن ثم فإن الكلمة ستكون المؤشر الأكثر ملموسة لكل التحولات الاجتماعية"[1]

التعدد الصوتي:

طرح باختين إشكالية تعدد الأصوات التي"تدحض وحدة الذات الناطقة" [2]، في أعماله المخصصة لدراسة روايات "دوستويفسكي" التي تحتوي على حشد كبير من الأصوات، دون أن يطغى صوت على آخر، فهو الذي رفض تواجد الصوت الواحد في الرواية، ويمكن التمثيل لمفهوم الأصوات بالخطاطة الآتية:



[3]

حدد باختين كيفية تعدد أشكال الحقيقة والوعي عن طريق تنوع الرؤى ووجهات النظر. وعليه تلتقي في الرواية الكثير من الأصوات، فالشخصيات البطلة في الرواية ليست مجرد موضوعات يحركها المؤلف، بل لها كلماتها الشخصية المفعمة بالدلالة، وهذا التنوع في الشخصيات والمتكلمين، يفضي بالضرورة إلى تعدد الرؤى في المجتمع، وهكذا تتمتع الشخصيات بالحرية في التعبير دون قيد من المؤلف . و" التعدد الصوتي هو مظهر يتجسد عن طريقة التعدد اللغوي، والتنوع الكلامي والأسلوبي داخل الخطاب الروائي، ذلك أن الذي

---

[1] ـــ ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط2، الرباط، 1987، ص29،30.

[2] ـــ دومينيك مانغو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص98.

[3] ـــ سامية داودي، صوت المرأة في رواية رأس المحنة 1+1=0، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ع12، 2012، ص28.

يتكلم هذه اللغات، وينوع في أساليب الكلام، هو ذلك العدد الكبير من الأصوات المتباينة من حيث الأفكار، وأشكال الوعي، والرؤى في أثناء عملية التواصل اللغوي داخل مجتمعه".[1]

وتقوم الرواية على تعددية الأصوات، بسبب التنوع الكبير في الشخصيات، وتكون للشخصية استقلالية مقارنة بالكاتب، فتعدد الأصوات تمنع انغلاق الشخصية، وتفتح لها المجال مع باقي الشخصيات، لتكوِّن حوارا لا نهائيا، "فالمتكلم لا يعد ناطقا باسم المؤلف، لأنه يتمتع بدرجة استثنائية من الاستقلال في بنية العمل، فكلمته تعبر عن موقفه بكل حرية، جنبا إلى جنب مع خطاب المؤلف؛ وتدخل في تركيب خاص مع صوت المؤلف، والأصوات الأخرى المؤهلة للشخصيات وبصورة متساوية"[2]. وبذلك أصبحت مهمة الروائي في الروايات المتعددة الأصوات، ليس التغلغل بين الشخصيات؛ بل التأكيد على استقلاليتها وبوصفها ذات فاعلة، وتوزيع الحدث على الأصوات من أجل إبراز ردود الأفعال. ونجد أنّ التعدد الصوتي في الروايات المرتبطة بالاتجاه الحواري، تحمل طابعا حواريا على نطاق واسع، "فتتكامل وتتداخل في علاقات حوارية، وتتعايش في وعي الأفراد"[3].

وإذا نظرنا إلى نصوصنا ، موضوع الدراسة ، نجد تعدد في الأصوات، سواء أكانت الشخصيات أنثوية أم ذكورية، وهذا التعدد بطبيعة الحال ينتج تعدد في الأصوات، وتظهر إيديولوجية الشخصيات من خلال تبادل وجهات النظر، ففي رواية "تاء الخجل" نجد أن مجموع الأصوات هو: أربع وثلاثون شخصية، موزعة بالتساوي: سبعة عشر شخصية نسائية، وسبعة عشر ذكورية، وتتصادم هذه الشخصيات فيما بينها وتتحاور، وقد أوردت الروائية أمثلة في ذلك نحو قولها في الحوار الذي دار بين خالدة ووالدها:

ـــ هذا القواد، ألا يتعب هو والعمة كلثوم من نسج الدسائس للآخرين؟.

ـــ كنت تتنصتين كعادتك.

---

[1] ـــ نورة بعيو، الخطاب الروائي عند عبد الرحمان منيف خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد أنموذجا، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد القادر بوزيدا، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2008، ص9.

[2] – تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص193.

[3] –ـــ لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص83.

ــ لا شيء يخفى عليّ في هذا البيت".[1]

وفي مثال آخر تقول:

"نظر إليّ لحظة ثم قال:

ــ لأن نصر الدين صديقي!.

لحظتها بكت قسنطينة، وطوقني الصمت، فإذا بالماضي يترل دموعا شديدة الملوحة، وإذا بعينيك تسبحان في السماء، وأنا طائرة ورق أنهكها البلل.

ــ لنختبئ من المطر.

قال أحمد لكنني أردّ".[2]

وتضم رواية" اكتشاف الشهوة" عشرون صوتا، عشرة نسوية وعشرة ذكورية، ونستدل على ذلك بقول البطلة \الساردة:

احتميت في غرفتي ولم أخرج إلاّ حين دخل ليغير ثيابه، ثم خرج، فهرعت إلى "ماري" التي أصبحت تعرف الكثير عني، وعن علاقتي ب"مود" وعلاقتي ب"إيس ".[3]

كما تحتوي رواية "مزاج مراهقة" على ثمانية عشر صوتا نسويا، وثماني أصوات رجالية ، وكما هو ملاحظ فإن الصّوت النسائي قد طغى على هذه الرواية وهيمن عليها، ومن بين هذه الشخصيات نذكر على سبيل المثال: البطلة "لويزا والي"، و"كترة"، "سماح"، و"وداد"، و"حنان"، و"توفيق عبد الجليل"، و"يوسف عبد الجليل".

وتدور أحداث الروايات الثلاث حول مرتكز أساسي يجسد بعمق مدى معاناة المرأة في المجتمع الأبوي، ويظهر ذلك من خلال ما عايشته نساء العائلة من أمها التي تركها زوجها وسافر غير آبه ونظرة العائلة لها إلى جدتها المطروحة فراشا "إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها"[4].

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص29.

[2]- م، ن، ص31.

[3]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص34.

[4]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص6.

وتحاول الساردة البطلة أن تصف لنا حجم المعاناة التي لحقت بالنساء المختطفات، بعد أن أصبح صوتهن غير مسموع وأصبحن مجرد وسيلة للتخلص من التعب والأرق، ويظهر ذلك مثلا حين تصف أوضاعهن في الجبل قائلة :" **هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة العيب[...] نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا العيب، نستنجد، نتوسلهم نقبل أرجلهم ألاّ يفعلوا ولكنهم لا يبالون[...] أنظري ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا**". [1] من خلال هذا المقطع يتبين لنا حجم الكارثة التي ألمت بهؤلاء الفتيات من قِبل الأشخاص الذين لا يعرفون لا رحمة ولا شفقة.

وكان دور الرجل في هذه الروايات هو تغييب الصوت الأنثوي، معتمدا على الكفاءة التي منحتها له الطبيعة ، والامتيازات التي خصها به المجتمع من سلطة وقوة، وهذا ينعكس على المرأة في الروايات الثلاث التي تعيش في مجتمع يعمل على تغييب شخصيتها، وجعلها مغلوبة ومظلومة، تعيش تحت جناح الرجل، ويظهر ذلك عندما عادت "باني" مطلقة، فعارض ذلك أخوها "إلياس" قائلا:"**أنا الذي أقرر ولست أنت**"[2].

وصفوة القول أننا نجد أن رواية الأصوات، تتميز بعدم هيمنة الصوت الواحد، وتقر بالهيمنة الجماعية، وكل صوت يرتبط بحقبة معينة، وبوعي إيديولوجي مختلف، وبطريقة كلام خاصة في المجتمع، فغالبا ما تتصل بواقع متغير، والصوت الواحد لا يحل شيئا، والحياة تقتضي صوتين اثنين، وهذا ما يجعل الرواية جنسا أدبيا مميزا، تلتقي فيه مجموعة من الأصوات، مما يولد عدة إيديولوجيات، لتصبح الرواية عالما مزدحما من الأصوات، ما يخلق ا ختلافا في الأفكار والرؤى.

التعدد اللغوي:

لم تبرح المسألة اللغوية تشغل بال المفكرين والباحثين منذ القدم، لأن اللغة هي الحياة،"إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو إذن لا يفكر إلاّ داخلها، أو بواسطتها، فهي

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص45.

[2]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص85.

التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره، فيبلغ ما في نفسه ، فيعبر عن عواطفه، فيكشف عما في قلبه (...) والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن إلى لاشيء!"[1].

ويبدو أن علاقة الكاتب باللغة غير ثابتة، فهي متحركة وحية، ويوزعها الكاتب على شخصياته، وقد تبدو ملائمة للموضوع أو العكس"وهذه الحركة من الذهاب والإياب، بين الكاتب ولغته، والتعديل المستمر للمسافات والانتقال المتتابع بين العتمة والضوء. تارة حول مظهر للغة، وتارة حول مظهر آخر"[2].

وقد طرح باختين العلاقة بين اللغة والخطاب في قلب العلاقات الاجتماعية، لكونها علاقة تخاطب وكلام "وعلى هذا النحو تشكل اللغة مستوى تعبيري جديد يرصد التحولات الاجتماعية ذات الطابع التخييلي، مما يحقق استجابتها لمعالجة المتناقضات التي يعاني منها المجتمع الواقعي، وقدرتها على استيعاب معطياتها، لتصبح مادتها الاجتماعية"[3].

ويمثل خطاب اللغة في جوهره خطاب عامة الناس، فتختلف لغتهم باختلاف انتماءاتهم، ولهجاتهم الاجتماعية، كما تختلف لغاتهم بحسب الأجيال، والأعمار والسلطات، بحيث " يمتلك كل جيل لغته (لغة جيل الأطفال) وكل فئة لغتها : لغة طالب الثانوية، ولغة طالب المعهد العالي"[4]. فمفهوم التعدد اللغوي لا يرتبط بمجال ثقافي معين، بل هو مفهوم واسع شامل، واللغة (أية لغة) لا توجد بمنأى عن الاحتكاك والأخذ من اللغات الأخرى.

ولما كانت الرواية تتوفر على مزيج من تلك اللغات، فقد تحدث باختين وبإسهاب شديد عن لغة الروائي التي أصبحت مشكلة من لغات متعددة مختلفة باختلاف أعمار الناس وانتماءاتهم، ولكي تكون الرواية حوارية لابد أن تستعمل جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعا لنقل كلام الآخرين، ويورد باختين ثلاث طرائق لتشييد صورة اللغة في الرواية:

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، 1998، ص23.

[2]ـــ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص75.

[3]ـــ نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية: روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية، إشراف: الطيب بودربالة، باتنة، الجزائر، 2011ـــ 2012، ص184.

[4]ـــ سامية داودي، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، ص31.

1- التهجين

2ـــ- الأسلبة

3- الحوارات الخالصة[1]

تتداخل هذه الأشكال إلى درجة يصعب لنا أن نميز صنفا عن آخر، وأول ما نبدأ به هو:

1ـــ التهجين:

وهو كما يعرفه باختين قائلا:"مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذالك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا" [2]. ونفهم أن التهجين هو عملية مزج لغتين اجتماعيتين، وينتج عن هذا المزج أن يلتقي وعيين مختلفين في التفكير والثقافة.

والتهجين أيضا طريقة مقصودة واعية ، إنه" المزج بين لغتين في نطاق القول الواحد"[3]. ويكون بخلق لغة تكون بالجمع بين لغة محلية، ولغة أجنبية لتشكل لغة واحدة، وهذا من مثل استعمال لهجة عامية داخل اللغة العربية . يقول باختين :"الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبرة (كما في البلاغة) فحسب، بل هي مزدوجة اللسان، وهي لا تشمل فقط على وعيين فرديين على صوتين، على نبرتين بل على وعيين اجتماعيين" [4]. فكل لغة تحاور إذن لغة أخرى، وتستدعيها إلى نصها، ففي ملفوظ واحد نجد صوتين، قد يطغى صوت على آخر، فيضيئه ليعطي لنا هجنة فردية واعية.

ويظم التهجين لغات فصيحة تنتمي إلى لغة واحدة، وما يفرقها هو نفس الفروق الاجتماعية، التي تفصل اللهجات عن بعضها، فلكل زمن استعمالاته.

---

[1] ـــ عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص36.

[2] ـــ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

[3] ـــ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988، ص144.

[4] ـــ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص121.

وتلخيصا لما سبق ، يمكننا القول بأن الهجنة الروائية نسق من توحيد اللغات، وهدفها إضاءة لغة بمساعدة لغة أخرى لتشكل لغة موحدة حية.

ونقرأ في روايات "فضيلة الفاروق" مقاطع كثيرة، مزجت فيها بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ تفصلها حقبة زمنية أو فارق اجتماعي أو بهما معا، والتهجين يعمل على إنارة لغة بلغة أخرى ، على أن تكون اللغة الأخرى مختلفة عن الأولى، فالملاحظ على المجموعة الروائية لفضيلة الفاروق أنها استقطبت اللغات الاجتماعية الشفوية منها والمكتوبة. وسنحاول إعطاء أمثلة لنبرز التهجين القصدي.

رواية تاء الخجل			
الهجنة	**الصفحة**	**الهجنة**	**الصفحة**
الكسكاس	15	**الساندويش**	67
البابور إلي يكثرو ربانو يغرق	84	**أيوه دي حلوة بشكل!**	65
دز معاهم	28	**بنطلونك**	70
الباسكيت	41	**شلون عرفتيني**	83
راديو	50	**الحوش**	16
صح ثعزيز أمن عاش	55	**يا راجل ما تخليك معاي**	61
الأنترنت	61	**قاربين**	85
البلاستيك	46	**كورنيش**	88

رواية اكتشاف الشهوة

الطراباندو	19	كا بوتشينو	72
الويسكي	22	ياخلاي...ومالا نتمسخرو؟	98
الكاتو	27	البلارج	111
النيسكافيه	34	الكنبايات	118
الروتيني	67	الألبوم	127

رواية مزاج مراهقة			
الهجنة	الصفحة	الهجنة	الصفحة
أش ممي يلَّ أوسحار ذايِّ	23	ياكل في الغلة ويسب	50
عوم بحرك	32	دكتاتورية	116
بو زوج كرعين	52	بوليسية	116
الفيس	53	الكاسيت. الفيديو	132
الأفلان	53	الجاكيت	138
الفرانكفوني	68	البيداغوجي	142
ما ركيز	70	الكرواسون	214
كرنفال	116	مراطون	302

2. **الأسلبة:** إن الأسلبة "صورة من صور التنوع اللغوي، تنشأ بفعل احتكاك لغة بلغة أخرى، وبمدى تأثرها بها، فهي" تشخيص وانعكاس أدبين للأسلوب اللساني لدى الآخرين، وفيها يقدم إلزاميا وعيان لسانيان مفردان" [1]. والذي يقوم بالتشخيص في هذا الوعي اللساني

[1] ــ عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص37.

هو المؤلف الذي "يعيد خلق الأسلوب المؤسلب، ونقله في شكل جديد ، وهنا يقلد المتكلم أسلوب الغير ويوجهه لتحقيق وظائفه الخاصة" [1]. أما باختين فيعطينا وصفا آخر للأسلبة فـــ"ينير اللغات المتبادلة المصاغة في حوار داخلي ؛ لغات تنجزها الأنساق اللسانية . والأسلبة في مجملها تتميز عن التهجين بمعناه ا الخاص، "ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد" [2]. أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة، بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد.

وفي روايات فضيلة الفاروق تتجلى لنا الأسلبة حسب هذا الجدول:

النص المؤسلب	الصفحة في الرواية	النص المؤسلب الأصلي
إذا كانت سبيه وأمها دخلت على أمها فلا يجوز أن تدخل على ابنتها	تاء الخجل ص57	{حُرِّمَت عَلَيكُم أُمَّهَاتِكُم وَبَنَاتُكُم وَأَخوَاتِكُم وَعَمَّاتِكُم وَخَالاَتِكُم وَبَنَاتِ الأَخِ وَبَنَاتِ الأُختِ وَأُمَّهَاتِكُم التِي أَرضَعنَكُم، وَأَخوَاتِكُم مِنَ الرِّضَاعَةِ وَأُمَّهَاتِ نِسَائِكُم وَرَبَائِبِكُم التِي فِي حُجُورِكُم مِن نِسَائِكُم التِي دَخَلتُم بِهِنَّ فَإِن لَم تَكُونُوا دَخَلتُم بِهِنَّ فَلَا جُنَاحَ عَلَيكُم وَحَلَائِلَ أَبنَائِكُم الذِينَ مِن أَصلَابِكُم وَاِن تَجمَعُوا بَينَ الاِثنَينِ إِلّا مَا قَد سَلَفَ إِنّ اللهَ كَانَ غَفُورًا رَحِيمًا}سورة النساء، الآية 23.

[1] ـــ سامية داودي، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، ص25.

[2] ـــ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص122.

رفقا بالقوارير	تاء الخجل ص92	مقولة من خطبة الوداع للنبي(صلى الله عليه وسلم) والمقصود منها رفقا بالنساء
ما قالت النسوة عن نبينا يوسف ما هذا بشرا إن هذا ملك كريم	مزاج مراهقة ص157	{فَلَمَّا سَمِعَت بِمُكرِهِنَّ أَرسَلَت إِلَيهِنَّ وَأَعتَدَت لَهُنَّ مُتَّكَئًا وءَاتَت كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَت أَخرِج عَلَيهِنَّ فَلَمَّا رَأَينَهُ، أَكبَرنَهُ وَقَطَّعنَ أَيدِيهُنَّ وَقُلنَ حَاشَ للهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنَّ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيم} .سورة يوسف الآية 31.

3. الحوارات الخالصة:

يقصد بها عند باختين ما أسماه أفلاطون بالمحاكاة المباشرة، أي يكون فيها حوار الشخصيات داخل الحكي. والحوار الخالص عند باختين لا يقتصر على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص، ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية؛ أي من التهجين والأسلبة، "فخطابات الشخصيات شأنها شأن التهجين والأسلبة تعبر عن تصادم أنماط الوعي ووجهات النظر حول العالم، وهي حوارات تتغذى من الحوارات الكبرى"[1].

والحوار عند باختين مرتبط بحوار اللغات، فتكون حوارات الشخصيات "متنوعة معرفيا ولغويا واجتماعيا على نحو شبيه بتنوع أنماط الشخصيات واتجاهاتها في الحياة" [2]. وحوارات الشخصيات تقدم نفسها دون سلطة أو قيد، فهي قائمة بذاتها حاملة لخطابها الخاص،

[1] ــ عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص39.

[2] ــ فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999، ص191،

فملامحها لا تتحقق من خلال وصف المؤلف، وإنما من خلال ما يصدر عنها من كلام أثناء محاورتها مع الآخرين.

وقد استقطب الحوار في السنوات الأخيرة اهتمام النقاد بعدما كان محصورا داخل الدراسات المسرحية، وهو" تمثيل للتبادل الشفهي وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع" [1]. والحوار نمط تعبيري فني، يقدم من خلاله لغات الشخصيات في جميع مستويات الحياة، ويؤدي وظائف فنية ودلالية، ويكشف عن واقع الشخصيات، ويعرف الحوار أيضا بأنه" تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، وهو نمط تواصل، حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي" [2]. ويختزن الحوار فعاليات عالية كتوجهه مباشرة للمتلقي، ويتبادل الأدوار معه بذلك ينجم الحوار، ولا يقل الحوار أهمية عن العناصر الأخرى لتشكيل صورة اللغة، وقد لعب دورا في الغوص عميقا لمعرفة الشخصيات والإيديولوجيات التي تقوم عليها، مثل ما نجده في روايات "فضيلة الفاروق" وذلك في الحوار الذي جرى بين "خالدة" و"يمينة":"ـــ هل تريدين أن احضر لك شيئا؟

ـــ أريد راديو.

حاضر، وماذا أيضا؟

ـــ لاشيء فقط راديو"[3].

كما نجد أيضا حوارها مع رئيس التحرير:

"ـــ إنّها مأساة!

ـــ اكتبيها إذن.

ـــ لا...

---

[1] ـــ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص89.

[2] ـــ ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع المؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2011، ص171.

[3] ـــ فضيلة الفاروق،تاء الخجل، ص49.

ـــ نعم!

ـــ لا، لن أكتب شيئا عنهن؟

ـــ لست بوعيك على ما يبدوا، هل أنت مريضة اليوم؟."[1]

كما وظفت فضيلة الفاروق الحوارات الخالصة في روايتها "اكتشاف الشهوة" وذلك في حوار البطلة "باني" مع ابن عمها "توفيق" الذي تبين بأنهما يقيمان في نفس العمارة بفرنسا فتقول في هذا الصدد:

"ـــ أكنت تقطن هنا من قبل؟

ـــ لا كنت في مرسيليا بحكم عملي أستاذا في كوسنوفاتور مرسيليا.

ـــ ومنذ متى وأنت في باريس؟

ـــ منذ ما يقارب الستة أشهر.

ـــ أنا ما أحببت باريس أبدا.

ـــ إننا نكره الأماكن التي لا أصدقاء لنا فيها.

ـــ عادة ارتاح مع وحدتي.

ـــ عادة نرتاح مع وحدتنا الوهمية المحاطة بوسطنا المألوف"[2]

كما نجد أيضا حوار "باني" مع أختها شاهي فتقول:"

ـــ من قال لك إنني سأظل هنا؟

ـــ وأين ستذهبين؟

ـــ سأعود إلى فرنسا.

ـــ مجنونة أنت!... من لديك في فرنسا لتعودي إليها.

ـــ لست بحاجة إلى احد يا شاهي سأعيش وحدي"[3].

---

[1] ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص57.

[2] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص51.

[3] م، ن، ص89.

ولا نقول إنّ رواية "مزاج مراهقة" قد خلت من الحوارات الخالصة لأنّ الروائية وظفت فيها هذا النوع من الحوار، ونجد ذلك في قولها:

"ــ هل زرت القاهرة؟

ــ لا لكنني أحب أن أزورها...احلم بزيارتها.

ــ إنّها تشبه الحلم جميلة...جميلة جدا خصوصا في رمضان.

ــ المدن جميلة بأناسها.

ــ أوه...ناسها مهذبون جدّا يعزونك دائما، بأنك شخص مهم بإعطائك صورة فخمة لك، يابيه... يا باشا... ياهانم... أفندم... حضرتك..."[1].

وكذلك نجد الحوار الخالص في حوار "لويزا" مع "توفيق" في معاتبتهما لبعضهما البعض:

"ــ كيف نسيتني كل هذه الفترة؟

ــ كيف لم تخبرني أنّ والدك قرأ نصوصي وأراد نشر أحدها.

ــ لا تنسي انني جزائري سياسيتي الوحيدة أن أعامل بالمثل.

ــ لكنّك على علمي ابن شاعرة فرنسية أيضا.

ــ الشعر لم يعد له مكان في فرنسا، الشعر خبز الحالمين أمثالنا.

ــ طيب، غير الشعر فيما تريد ان تحدثني.

ــ كنت متعبا.

ــ بالتأكيد لست السبب.

ــ بالتأكيد أنت السبب"[2].

يلاحظ في هذه المقاطع مدى حرص الروائية على نصاعة اللغة الفصيحة، وإمكاناتها البلاغية والأسلوبية، مستعملة تنبيرات ومفردات منتقاة، وبالتالي استثمرت بذلك إمكانيات التنوع اللغوي، ومحققة التناغم بين الشخصية وملفوظها.

---

[1] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص239

[2] م، ن، ص124،125.

ومما سبق نفهم أنّ الحوارية في الرواية لا تنحصر فقط في التهجين والأسلبة والحوارات الخالصة، بل نجدها أيضا في استحضار النص الروائي لنصوص أخرى، تتفاعل فيما بينها لتخلق تعددية في اللغات والأصوات التي تقوم في أساسها على الحوار.

الفصل الثّاني:

السرد والصوت السارد

يبدو العمل السردي قطعة من الحياة، فهو عادة ما يحكي عن شخصيات تقوم بأفعال يمكن تصور وقوعها في الواقع المعاش. والسرد هو إعادة تصوير هذه الأحداث عبر وسيلة سيميوطيقية هي اللغة، ويعرفه "جيرار جنيت" بقوله: "العرض اللغوي لمتوالية من الأحداث داخل النص السردي" [1]، ونميز ثلاث سرديات وهي: القصة والخطاب والحكاية *، ويرى "جيرار جنيت" أن الحكي بمعنى الخطاب، هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا"[2]، لأن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلاّ في علاقة مع الحكي، ولذلك على تحليل الخطاب السردي أن يهتم بدراسة العلاقة بين الحكي والقصة من جهة، والحكي والسرد من جهة أخرى، والقصة والسرد من جهة ثالثة، وتتميز القصة عن الخطاب في أن الخطاب بحكم طابعه الخصوصي بإمكانه أن يتضمن المقاطع السردية على عكس السرد الذي يتميز بخصوصية القص، غير أنه من الصعب الفصل بينهما؛ لأنّ الكاتب يتعامل مع صيغة السرد بأساليب شتّى قد تكون عن طريق تكليف شخصية رئيسية تتكلم وتقوم بوظيفة السرد، والتعليق على الأحداث، أو قد تكون عبر توزيع أدوار السرد على عدة شخصيات في العمل الروائي.

---

[1] ــ ينظر:جيرار جنيت،حدود السرد، ترجمة: بنفيسي بو حمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، ص71

* القصة :نظام سردي مؤلف من ثلاث مستويات الحكاية وهي الحدث وفعل السرد وهو عمل الراوي، والخطاب وهو كلام الراوي، لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص 133، 134.والقصة هي تمثيل حدث أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وتحديد اللغة المكتوبة، وقد دعى جنيت إلى دراسة القصة كتوسع للفعل بالمفهوم النحوي أيا كان حجم التوسع،وتعتمد القصة دائما على نباهة القارئ، وحرصه على تماسك النص والتزامه بمنطق النوع القصصي، فالقصة لا يمكنها أن تقول كل شيء ولابد أن تحذف وتوجز لأنها مقيدة بطاقة القارئ على التذكر

الحكاية :عادة ما تستخدم كلمة الحكاية دون اهتمام منا بالتباسها وأحيانا دون تبين هذا الالتباس، فالحكاية هي مادة الرواية وهي مجموعة من الأحداث والشخصيات، وتقدم الرواية عالما لغويا مكونا من كلمات وجمل مرتبة ترتيبا معينا وهذا العالم قد يشابه العالم الواقعي، أو يختلف عنه فتكون أحداثه شبيهة بالواقع أو خيالية. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص77.

الخطاب/النص:يعرف الخطاب على انّه مجموع الأقوال الخاضعة للتحليل وكلمة النص عند يلمسليف تدل على القول الشفوي أو الخطي الموسع أو الموجز،القديم أو الجديد فكلمة قف نص والرواية بكامله نص. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص176.

[2] ــ تيزفيطان طوتوروف، الشعرية ،ترجمة شكري المبخوت ورجاء ابن سلامة،دار توبقال للنشر ، المغرب،ط2، ص56.

والخطاب أعم من السرد، والعلاقة بينهما علاقة احتواء، فالخطاب يجعل من السرد عنصرا أساسيا في تشكله، وهذا ما نجده في روايات فضيلة الفاروق، فأول ما يلفت الانتباه أنّ رواياتها ذات صلة وطيدة بحياتها، فهي عبارة عن سيرة ذاتية، إذ أصبحت الكتابة عن الذات تتسع يوما بعد يوم، وتفسح المجال للإنسان أن يعبر عن تجاربه في الحياة سواء كانت شخصية أو عاشها وشاهدها أو تمناها، وفيها يمزج الواقع بالخيال، إذ يتصور شخصيات أخرى ويضع أبطالا مزيفين من نسج خياله.

وتحكي روايات فضيلة الفاروق عن معاناة المرأة الجزائرية في مجتمع ذكوري يهمش المرأة ويصفها بالدونية كونها إنسانة خلقت للبيت لا غير وخدمة الذكر، وهذا ما نجده في قولها:"أما ما يجعلني افقد أعصابي فهو فترة الغذاء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغذاء يأتي دورنا نحن النساء؛ كنا نجتمع كلنا عند العمة تونس، وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية"[1]، فالبطلة تسرد لنا حياتها في ظل هيمنة الرجل، وسلطة التقاليد والأعراف التي كانت تمنع المرأة من التحرر، وهذا ما نجده في قولها:"نخلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها، ونظن أننا أحرار، من جهة كنت أخاف من والدي، ومن جهة أخرى أخي الياس"[2].

مستويات السرد

اقترح تودوروف عام 1966 تقسيما جديدا لحقل الدراسة السردية، ويتمثل في ثلاث مقولات وهي: "مقولة الزمن التي يعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومقولة الجهة أو الكيفية التي يدرك بها السارد القصة، ومقولة الصيغة؛ أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد"[3]، أي أنه اختزلها في ثلاثة مقولات:

---

[1] ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص24.

[2] ـــ فضيلة الفاروق،اكتشاف الشهوة، ص12.

[3] ـــ جيرار جنيت ،خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص40.

1 .الزمن: وهو دراسة العلاقة بين زمن السرد والخطاب وهو عنصر استبعدناه من البحث لأن في نظرنا لا علاقة له بموضوعنا، ولكون الصوت لا يدرس الأزمنة بل يدرس ما يتعلق بالسارد وعلاقته بالسرد.

2. الصيغة:وتتعلق بالخطاب الموظف من قبل السارد.

3. الرؤية:وتتعلق بالطريقة التي يتمثل من خلالها راوي الحكاية.

الصيغة السردية:

يتجلى التنوع في الصيغ السردية داخل الخطاب الروائي عن طريق استلهام نصوص نوعية، ذلك أن الصيغة في النص الروائي هي: "عالم خيالي منظور إليه من وجهة نظر قدرة البطل على الفعل بالنسبة للبشر وبيئتهم" [1]، أي هي مجموع الطرائق السردية التي تمكن من نقل الواقعي إلى التخييلي، وتحدد مقولة الصيغة في مستوى العلاقة بين القصة والسرد، وذلك وفق رؤية معينة، وأشكال مختلفة تتعلق بالسارد أو الراوي وما يرويه، والموقف الذي يتخذه السارد من الأحداث من حيث قربه أو بعده عنها، وكذلك الموقع الذي يتخذه للتعامل مع الأحداث والشخصيات.

والصيغة هي"ضبط المعلومة السردية أي التحكم في أشكالها ودرجاتها، فالمسافة والمنظور هما الوجهان الأساسيان للصيغة"[2]، ويختلف المنظور عن السرد، فالسرد يجيب عن السؤال من يتكلم؟ أما المنظور فيجيب عن السؤال من يرى؟ أما المسافة فهي تفصل بين السارد والشخصيات، وبين السارد والقارئ، ويتحدث جنيت ضمن المسافة عن حكي الأحداث، وحكي الأقوال، وضمن المنظور بما يسميه التبئيرات"[3]

أ ــ المسافة

---

[1] ــ جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص114.

[2] ــ لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية، ص118.

[3] ــ ينظر سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط 3، 1997، 117.

يميز جنيت بين مظهرين للسرد هما: سرد الأفعال، وسرد الأقوال، فأما سرد الأفعال فيمثل مستوى تحدده مسافة الراوي مما يعرضه من أحداث في النص، أي أنّه يرتبط بالصوت، أي درجة حضور الراوي.

وأما سرد الأقوال، فهو التعامل مع أقوال وخطابات الشخصيات، وهذه الخطابات وكلام الشخصيات يتم التعامل معها من قبل السارد بحسب مسافته من هذه الشخصيات. وبتفاعل الصيغتين – سرد الأفعال وسرد الأقوال – ينشأ التنوع والتعدد في الأصوات والخطابات. وعلى هذا الأساس يميز جنيت بين ثلاث أنواع من الخطابات:

1. الخطاب المسرود:

وهو الخطاب الذي يرسله الراوي، وهو على مسافة مما يقوله متحدثا إلى مروي له بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إنّه الخطاب المهيمن في خطابات الراوي، وهو الأبعد مسافة، فإن تعلق الأمر"بأفكاره لا بأقواله فإنّ الملفوظ يمكنه أن يكون أكثر قربا من الحدث العام، ويمكن اعتباره حكي أفكار وخطابا داخليا مسرود" [1]، أي أنه خطاب يقوله السارد وينقل فيه كلام الشخصية.

ويظهر عادة في الروايات الجزائرية هيمنة وسلطة لصيغ الخطاب، ففي هذه الثلاثية طغى فيها الخطاب المسرود، لأن الشخصية المحورية تريد أن تنقل لنا حالتها في جو مشحون سواء بالاغتصابات، أو بزواج فاشل، وهذا ما تستلهمه هذه الروايات الثلاث حيث تبدأ فاتحتهن بخطابات مسرودة:"منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن تاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة، منذ أقدم من هذا"[2]

من خلال هذه الفاتحة النصية المفعمة بالدلالات الرمزية المكثفة، تجد الساردة نفسها في أرجاء السرد، التي تعد عندها نقطة انطلاق محورية تبني عليها حكايات وأحداث الرواية. تقول فضيلة الفاروق في رواية "اكتشاف الشهوة ":"**جمعتنا الجدران وقرار عائلي**

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص178 .

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص11.

بال، وغير ذلك لاشيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأخيال على وشك الانقراض.

لم يكن الرجل الذي أريد ...

ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكنّنا تزوجنا.

تزوجنا، وسافرنا، ومن يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب."[1]

ومن هذه الاستهلالية ندرك بأنّ الرواية عبارة عن حكي لحياة امرأة فاشلة في حياتها الزوجية، فمن أول وهلة لدراسة الرواية ندرك ما تدور عليه أحداث الرواية، فالخطاب المسرود يسهل تبيان المسافة بين الراوي وما يقوله. ففضيلة الفاروق في رواياتها تبدو قريبة جدا مما ترويه لأنّها بصدد سرد قصة حياتها ،ولا نجزم بأن الخطاب المسرود يظهر فقط في فاتحة الروايات، وإنما نجده أيضا في ثناياها، حيث تقول :"**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 وكأنّها عمل سري وأغطيها بغطاء سميك، نادرا ما يتمكن الضوء من اختراقه.**"[2].

إنها هنا تسرد معاناتها وألمها في مجتمع يرفع راية الرجولة، إذ تتجلى كفاءته في امتلاكه السلطة الجسدية والسيطرة الكلية على المرأة، وهذا ما نتبينه من هذا المقطع في قول إلياس :"**أنا الذي أقرر ولست أنت**" [3]، وتضيف قائلة :"**صفعني حتى وقعت أرضا ثم أمسكني من شعري، وراح يزمجر: ستعودين إليه في أقرب فرصة وستركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي**"[4].

تبين لنا فضيلة الفاروق في كلامها السابق أن لا قرار للمرأة وحتى وإن تعلق الأمر بحياتها، فالرجل وحده الذي يقرر ما يصدره من أمور، فهنا نجد"باني" التي تعاني في زواجها

---

[1] فضيلة الفاروق،اكتشاف الشهوة، ص7.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص14.

[3] فضيلة الفاروق،اكتشاف الشهوة، ص85

[4] م، ن، ص87.

من مغترب ولا يقدر الحياة الزوجية، تمتثل لأمره خوفا من المجتمع الذي سيطلق عليها أسماء تخل بالحياء كـــ"العاهرة"، وكذلك خوفها من أخيها.

2. **الخطاب المنقول:** هو حديث متكلم ينقل الكلام بحرفيته إلى متلق (أو مخاطب)، أو ينقله بتصرف فيرد مشابها للخطاب المسرود، مما قد يظهر هيمنة صوت السارد وبقاء سلطته ومركزيته التي تتحكم في أنماط أو صيغ الأساليب والرؤى المتوقعة في السرد"[1]. أي أنّ السارد يتبنى صيغ الحوارية بين رؤى الشخصيات الروائية وأصواتها، ويوجهها بحسب ما تستدعيه حال الصراع الروائي الذي يؤول إلى هدف يرتضيه السارد، كما أنّ الشخصية الساردة يمكن أن تحتك في رواياتها مع الشخصيات التراثية، ففي رواية "تاء الخجل"، تنقل الساردة كلام "غي دي كار" * للدفاع عن المرأة ونجد ذلك في قولها :**"قال غي دي كار: والمرأة تعشق السرد لأنّها تقاوم به صمت الوحدة"**[2]. **وتقول في موضع آخر:"قلت لها ذلك ومقولة غي دي كار تحضرني أمام رجل نواجه كل الأخطار، فكيف لي أن نواجه والدي وأعمامي، وشبان العائلة "**[3].

بالإضافة إلى غي دي كار، تفاعلت الساردة مع الكاتب الجزائري مالك حداد في قولها" seul le silence a du talent " **وحدة الصمت له الموهبة** "[4]. كما نجده أيضا في قولها: **"**le romancier ne romance que sa vie. **الروائي لا يروي سوى حياته"**[5].

وكذلك قولها:**"عبارة قديمة لمالك حداد تطوقني من كل الجهات:"من الغباء أن نموت بعيدا عن قبرنا"**[6]. بالإضافة إلى مالك حداد، فقد احتكت فضيلة الفاروق أيضا بالفنان الجزائري دحمان الحراشي حيث تقول:

---

[1] سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي،ص198.

* غي دي كار:فيلسوف تأثرت به فضيلة الفاروق

[2]ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل،ص13.

[3]ـــ م، ن، ص29

[4]ـــ م، ن، ص68.

[5]ـــ م، ن، ص69.

[6]ـــ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص41.

"يا الرايح وين مسافر * تروح تعيا وتولي**

شحال من الغافلين * راحو قبلك وقبلي"[1]**

ومن سبل تعانق الساردة مع التراث، أن يلبس الكلام المنقول عن الشخصية أثوابا تمنحها التحرر. ويظهر من كل هذا أنّ فضيلة الفاروق واسعة المعرفة، سواء من الناحية العربية أو الناحية الغربية.

3. الخطاب المعروض:

يعتبره جيرار جنيت فرعا من فروع الخطاب المنقول و"فيه يتحدث المتكلم مع متلق مباشر دون تدخل الراوي، وقد تظهر مصاحبات المعروض من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو بعده أو وسطه، أما إذا تحدث المتكلم إلى ذاته عن أشياء تتم أثناء الكلام فيكون الخطاب المعروض حينئذ ذاتيا"[2].

إنّ هذا الخطاب مرتبط "بوجه عام بالمظهر الذاتي للغة، ولكن هذه الذاتية ترتد أحيانا، عندما يقدم إلينا الخبر وكأنّه صادر عن الشخصية الروائية" [3]. ويقدم السارد الخطاب وفق هذه الصيغة بعرض أقوال الشخصيات عن طريق الحوار دون تدخل المعينات اللفظية، أو مصاحبات الخطاب المعروض، وقد يظهر وجوده أحيانا للتركيز على دلالات بعينها أو لإثبات وجهة نظر خاصة، أو لمجرد توضيح الحوار القائم بين الشخصيات. ويبدو هذا النوع من الخطاب قليل في هذه الثلاثية لأن الساردة لا تترك مجالا للشخصيات لتتحدث مع بعضها إلاّ وكانت داخل الحكي، ولعل هذا النوع من الخطاب يكاد يخفى في هذه الروايات إلاّ ما جاء عفويا.

وتقول فضيلة الفاروق في روايتها "اكتشاف الشهوة ":**"إنّها الخدعة الأولى التي تنطلي على المرأة قالت ماري وكأنّها توجه الحديث إليّ"[4].**

---

[1]ـــ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 41.

[2]ـــ ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص197.

[3]ـــ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص394.

[4]ـــ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص26.

وصفوة القول من كل هذا: يتبين لنا أن فضيلة الفاروق جعلت من هذه الخطابات كقاعدة لبناء رواياتها، و فاصلا بينها وبين ما تسرد من حياتها، ويظهر من كل هذا أنّ الساردة لا تترك مجالا في الحكي إلا ولها بصمة حتّى في أبسطها، إذ تبدو أنها على مسافة قريبة مما ترويه وكأنّها عاشت التجربة، وهذا ما جعل من خطاب السرد يكثر في هذه الروايات.

ب ــ المنظور:

يتعلق المنظور فيما اصطلح على تسميته بوجهة النظر، ويستند إلى العلاقة بين السارد والعالم المشخص، فهو إذن صنف مرتبط بالفنون التشخيصية*"[1].

ويؤكد جنيت أنّ كل الدراسات التي تناولت هذا الموضوع وقعت في اضطراب وخلط كبيرين، وهو لذلك يقترح التمييز بين الرؤية والصوت؛ أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟، ويقصد بالمنظور أو وجهة النظر اصطلاحا بأنّه: "حيلة تقنية ووسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحا، وهي الوسيلة التي في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة لكي يؤثر في الجمهور حسب رغباته، ولا يحكم على هذه التقنية إلاّ من خلال علاقتها بالمفاهيم الأكثر عمومية للمعنى والأثر الذي استخدم لتحقيقه"[2].

فالمنظور يجيب عن سؤال مهم هو: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ أو من الرائي؟ ومن المتكلم؟ وقد قدم تودوروف ثلاث تصنيفات لعلاقة الراوي بالشخصية:

1. الراوي أكبر من الشخصية "الرؤية من الخلف": يعرف الراوي أكثر من الشخصيات، وهو ما أطلق عليه جيرار جنيت بالتبئير الصفر أو اللاتبئير، والذي يعد أحد خصائص السرد التقليدي أو الكلاسيكي ونجده في الحكي التقليدي"[3].

---

* الفنون التشخيصية:نعني بها التخييل، الرسم التصويري، السينما وبدرجة أقل في المسرح والهندسة المعمارية.

[1] ــ ينظر:تيزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط4، ص129.

[2] ــ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، ط1، 1985، ص220،221.

[3] ــ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص297.

وتتسم روايات فضيلة الفاروق بمجموعة من الخصائص تجعلها تصنف ضمن الرواية الحديثة، التي تعرف بأنها نموذج حديث لا يعتمد الحكاية والحبكة، ولا ينصرف إلى بناء الشخصية، ولا يهتم بالنمو الخطي للزمن الروائي، فهذه الروايات نموذج حديث يعتمد الراوي الممثل على التبئير الصفر، أو السرد الذاتي، ففي التبئير الصفر تتوافق البؤرة مع الشخصية، وتصير"حينها الذات الخيالية لكل الإدراكات، بما فيها الإدراكات التي تهمها، هي نفسها بصفتها موضوعا، وفي هذه الحالة يمكن للحكاية إن تحدثنا عن كل ما تدركه هذه الشخصية، وكل ما تفكر فيه"[1].

وقد عمدت الروائية فضيلة الفاروق إلى تقمص شخصيات البطلات "باني"و"خالدة"و"لويزا" ليتم سرد الروايات بتوظيف التبئير الصفر، ويتجلى ذلك في المونولوج الداخلي، لأن الساردة تعرف نفسها أكثر من الشخصيات الأخرى، وهذا ما نجده في قول باني:"**ربما أحببت، ربما لا! ربما ما كان حبا ما كنت أشعر به تجاه الرجال الذين عرفت، إذ كانت تستهويني لعبة الإيقاع بهم، تلك اللعبة التي تبدأ بالكلام وتنتهي بالهروب. ربما اشتهيتهم، ومارست العادة السرية، وأنا استحضر صورهم. ربما فعلت ذلك انتقاما من والدي وأخي إلياس، هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي ولم يختفيا أبدا من مبنى الخوف الذي شيداه في قلبي** "[2].

إن الساردة بما أنّها تحاور نفسها فهي أكبر من الشخصية، وهذا ما يدل على الرؤية من الخلف، كما نجد هذا النوع من الرؤية في قولها:"**خرجت من عندها وأنا شبه دائخة، فكيف تعرفني على رجل يزورها بالصدفة وأنا عندها، وتضعني في هذا الموقف معه، وكأنني أنثى تبحث عن رجل مسبقا، بدا لي كلامها كله غير منطقي، وقد أقنعت نفسي أنّها ربما شربت كأسا قبل أن أدخل عندها، وإنها حتما كانت ثملوس**"[3].

---

[1]ـــ جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص97.

[2]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص13.

[3]- ،م.ن، ص27.

ونستنتج من هذا أن الساردة تعيش ضغوطات نفسية، فهي تلجأ إلى المونولوج الداخلي الذي يبين لنا أن الساردة أكثر معرفة من الشخصيات؛ لأنها وحدها التي تعرف ما يدور في ذهنها.كما نجد هذا النوع من التبئير الصفر في رواية "تاء الخجل" حين قالت :"... **ولهذا تنام يمينة نازفة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التغيير ! ولهذا مئات الزهرات يغتصبن، ما باركه الشعب بالدعوات كان يجب أن يصيب الشعب لا غير !**"[1]، فالساردة بكونها صحفية، فهي أكثر معرفة، فهي تحكي عن مأساة نساء الجزائر اللائي تم اغتصابهن وقهرهن على أيدي الإرهاب. أما "لويزا" في "مزاج مراهقة" فلم تخل من المونولوج الذي يعتبر أن السارد أكبر من الشخصية، وهذا ما نجده في قولها :"**قلت لنفسي قد يغضب، ثم قلت ليغضب، لكنني لن أكذب عليه وسأظل على صراحتي حتى ينكسر جدار الجليد الذي يفصلنا وهذا أبسط ما لدي عنده من حقوق فلطالما أردت أبا يرشدني بحب**" [2]. فالساردة هي وحدها التي تعيش الوحدة والعنف في مجتمع ذكوري يهمش المرأة ويحتقرها، وتقول في هذا الصدد:" **وكان بودي أن أمزق الجلباب أيضا وأرميه في وجهه ولكنني تمالكت نفسي**"[3]، فهي وحدها التي قررت ما تفعله وبالتالي هي أكثر معرفة .

2- الراوي أصغر من الشخصية "الرؤية من الخارج": فمعرفة الراوي تتضاءل، ويقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهو ما يطلق عليه جيرار جنيت التبئير الخارجي، ويظهر هذا التبئير في قول "خالدة" في رواية "تاء الخجل":"**سمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا**" [4]، فهنا تبدو الشخصية أكثر معرفة من الساردة ويتبين ذلك من قولها:" **سمعتهن**"؛ أي أن هذه الكلمة تبين لنا أن الساردة لا علم لها بالإحداث فهي تبدو غائبة عن موطن الحدث، كما نلمس أيضا ضآلة وجودها وحضورها في قول "باني":"**عرفت على مر الأيام أنّه رجل له لغته الخاصة، فهو يدخل الحمام أو ينام**

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص52.

[2] فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص41.

[3] م، ن، ص55.

[4] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص21.

حين لا يعرف أن يجيب" [1]. ومن هنا يتبين المؤشر **"عرفت على مر الأيام"** الذي يجعل من الساردة ضئيلة المعرفة.

3 – الراوي يساوي الشخصية "الرؤية مع": الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات، أو ما يطلق عليه بالتبئير الداخلي، ويظهر هذا النوع في الحوارات التي قد تبدو الساردة فيها مساوية لمعرفة للشخصية، ويتبين لنا ذلك في قول "خالدة" مع "يمينة":

" ــ انه اليوم الوحيد الذي ذقت فيه مرارة الصدق.

ــ لم (سألتها.)

ــ اخبرني الضابط أنّ أهلي رفضوا استقبالي من جديد"[2].

فمن هنا تبدو خالدة/البطلة على نفس المعرفة مع الشخصية/يمينة. كما أننا سنشير إلى هذا النوع من التبئير في قول فضيلة الفاروق:

"ــ اهدئي يا باني أنا صديقك

ــ لكنني لا أعرفك، أنت لست صديقي.

ــ [...]

ــ لكنني طبيبك منذ أكثر من سنة"[3].

وانطلاقا مما سبق نستنتج أن مواقع السارد تختلف في النص لاختلاف مستويات السرد، واختلاف علاقات السارد بالحكاية التي يرويها، واختلاف التبئير ويمكن أن يتحدد موقع السارد من خلال علاقته بالحكاية "فهو إما ينتمي إليها باعتباره واحدا من شخصياتها داخل كحائي أو لا ينتمي إليها خارج كحائي"[4].فمن كل هذا نكتشف أن فضيلة الفاروق وظفت السرد داخل الحكائي لان الساردة عنصرا من المادة المحكية التي تعرضها، والساردة تشكل

---

[1] فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص10.

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص74.

[3] ــ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص104.

[4] ــ نقلا عن سامية داودي، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي: Michel jerrety et autre lexique des terme littéraire،ص77.

شخصية من شخصيات الوقائع والمواقف المروية، ففضيلة الفاروق تبدو من ثلاثيتها وكأنها تسرد لنا سيرتها الذاتية فبالتالي لابد أن تكون متضمنة حكائية.

ج ــ الصوت:

استند جنيت للتقسيم الذي اقترحه تودوروف، ولكنّه أضاف بعض التعديلات، حيث قام بالجمع بين الصيغة الثانية والثالثة "الجهة والصيغة"، وأضاف المقولة الثالثة؛ التي تتعلق بأسلوب السرد نفسه، والتي تبنى على التعارض بين الرواية بضمير المتكلم، والحكاية بضمير الغائب، ويقترح لها مصطلح "الصوت"،فإذا رويت قصة من وجهة نظر شخصية خاصة، فإن السؤال الذي يمكن طرحه هو هل هذه الشخصية هي السارد بما أنها تتحدث بضمير المتكلم؟"[1].

وتجسد الأصوات السردية داخل الخطاب الروائي عالما تخييليا مجردا ناطقا عبر لغة شخصياته الورقية، التي تبوح عن مكنوناتها اللغوية وانطباعاتها الرؤيوية، وهي تختلف عن الصيغ لوجود فرق بين طريقة تقديم القصة في شكل خطاب وزوايا الرؤية السردية، أما الصوت فهو مظهر لفظي مرتبط بالشخصية المتكلمة، يقول فندريس:"الصوت مظهر الفعل اللفظي معتبرا في علاقته بالفاعل" [2]. ويرتبط الصوت بشبكة من العلاقات الخاصة: بالراوي ومن يروي لهم، والحكاية التي يرويها، ويظهر صوت السارد، وصوت البطل باعتبارهما أكثر الشخصيات حضورا وكلامهما المحكي بالإضافة إلى أصوات أخرى كالشخصيات المشاركة في خلق الحدث.

واستنادا إلى هذه المعلومات يبرز أمامنا أن الصوت له مدى أكثر من الشخص، وأن هناك تقارب بينه – الصوت – وبين وجهة النظر، إلا أنّه يجب التفريق بينهما، فالشخص يفضي بمعلومات عن ذلك الذي "يرى" ويتصور، بينما الصوت يدلي بمعلومات عن ذلك الذي يتكلم "من السارد".

---

[1] ــ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص26.

[2] م، ن، ص226.

تتبين لنا من ثلاثية فضيلة الفاروق أن السارد هي من الجنس الأنثوي، فـــــــ"خالدة" هي ساردة في رواية "تاء الخجل"، و"باني" ساردة في رواية "اكتشاف الشهوة"، و"لويزا" ساردة في رواية "مزاج مراهقة"، ولعل اختيارها لهذه الساردات من هذا الجنس ربما كونها الأنسب لإيصال معاناة المرأة الجزائرية في وسط مشحون بالاضطرابات سواء من ناحية العادات والتقاليد، وسواء من الناحية السياسية التي تعيشها الجزائر. تقول فضيلة الفاروق في هذا الصدد :"**كان الليل في أوله، لكن الخارج كان يغط في نوم عميق. فالخوف روض الناس على نمط حياتي جديد. أسدل الستائر باكرا وأتحاشى رؤية الفزع الذي يملأ الشوارع كل مساء**"[1].

لم يكن الفزع في المنزل فقط، بل امتد ليؤثر على المسجد الذي هو مكان العبادة، إذ تحول إلى مكان يدعو إلى الكارثة من مثل قولها :"**كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاض، فغنّوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة...**"[2].

ليست مهمة المؤلف هي التعبير عن إحساسه بما حوله وبالواقع الذي يصوره فحسب، بل انه يعكس ذلك في صورة جميلة مؤثرة، عن طريق اختيار بطل قادر على احتضان صفات بعض الشخصيات الأسطورية، أو التاريخية، أو الشعبية ودمجها في عالمه. ويعرف فيليب هامون البطل"بأنه بناء عقلي يؤلفه القارئ، انطلاقا من مجموعة دوال، قائمة في النص ومتكونة من ثلاث معطيات : معلومات صريحة، واستنتاجات، وأحكام قيمية"[3].

وما يميز شخصية البطل أنها ترفض الوصاية، وتنتهز فرصة إبراز الذات والتعبير عنها في حوارية جدلية مع سارد الحكي في الخطاب الروائي، "فالسارد لا يعلم فقط واختياريا تماما أكثر مما يعلمه البطل، إنه يعلم مطلق العلم، أي يعرف الحقيقة وهي حقيقة لا يقترب منها البطل بحركة تدريجية مستمرة" [4]. فالسارد هو أكثر معرفة من البطل، والسارد داخل الحكاية

---

[1]ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص33.

[2]ـــ م، ن، ص52.

[3]ـــ لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية، ص35.

[4]ـــ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص262.

قد يكون بطلا أو مجرد شاهد، أو شخصية يكتشف شيئا فشيئا الأشياء والشخصيات التي تحيط به.

لقد اختارت "فضيلة الفاروق" في ثلاثيتها الساردة هي نفسها البطلة، إذ جعلت منها أنثى لتعبر عن أوجاعها وآلامها، ونتبين ذلك من قولها:"كنت مشروع أنثى، و لم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف، وكنت مشروع كاتبة، و لم أصبح كذلك إلاّ حين خسرت الإنسانة إلى الأبد "[1].

ولكن هذه البطلات اخترن طريقا غير أنثوي، لكي يجدن مكانة وسط المجتمع البطرياركي* الذي لا يرحم، وعليه فقد اتخذت بطلات الروايات الثلاث طريقة مسح علامات الأنوثة باعتبار أن كل ما أصابهن من إهانة سببه الجسد المؤنث الذي يحمل علامات العار، ولهذا نجد في هذه الروايات أن البطلة/الساردة قررت أن تتبع حياة رافضة للأعراف والتقاليد، وتكون ضد هذه العادات، فإذا فرض عليها المجتمع إخفاء هويتها في الحجاب انفلتت، وهذا من مثل قولها :"**لم أجد وسيلة لحرق دمه غير نزع الحجاب من على رأسي، والإلقاء به في وجهه**"[2]، كما تخلصت أيضا من ملامح الجمال، فبدأت بقص شعرها الطويل، وجمال المرأة شعرها فمحت هذه الفتنة، تقول في هذا الصدد :"**أخذت مقصا، وجلست أمام المرآة، وقصصت شعري أقل ما يمكن**"[3].

وعلى ما يبدو أن البطلة تسعى إلى التخلص من أنوثتها عن طريق مسح علاماتها، كما أنّها تستبدل سلوكاتها الأنثوية بسلوكات رجالية، ونتبين ذلك من قولها :"**أغلب فتيات الجناح الذي أقطن فيه يعتبرني رجل الجناح، حتى أنّ سهى الطالبة الفلسطينية المقيمة في ذات الجناح معنا تناديني "حسن صبي"، وأنا استلذ الاسم، تلقبني بـــ"فتوتنا"، وكنت**

---

[1]ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص15.

* البطرياركي: المجتمع الأبوي.

[2]ـــ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص65.

[3]ـــ م، ن، ص83.

أتباهى كثيرا بهذا اللقب" [1]. من خلال هذه المقاطع، "لويزا" تسعدها كثيرا فكرة اعتبارها ذكرا بين رفيقاتها.

أمّا "باني" بطلة رواية "اكتشاف الشهوة "فتبدو في قمة ثورتها بعدما لاحظت أنّ معالم أنوثتها تظهر يوما بعد يوم، يفاجئها دم الحيض، فتخاف وتفزع بعدما كانت تقنع نفسها أنّه لن يصيبها ما يصيب كل الفتيات في سن معينة، فتقول في هذا الصدد :"**الدم كان أحمرا قاني، الجرح كان في الموضع الذي أخجل منه[...]في الرابعة عشر من عمري، كنت واثقة أنّ كل ما أصاب البنات لن يصيبني في عمرهن، وقد عشت ذلك الوهم على طريقتي**"[2].

مما سبق، يتبين أنّ "باني" تمقت هذه العلامات الدالة على أنوثتها، إذ تجعلها عاجزة أكثر، أمام هذا المجتمع الذي يراها في المرتبة الدنيا، تقول في هذا الصدد: **"أحلامي تتعثر ببروز نهدين صغيرين لي، وبوجع يتكرر ويكبر، ويصنع مهانتي بإتقان"**[3].

وتظل البطلات الساردات يعانين من عقدة الأقلية، ويعتبرن أن الرجل أعلى مرتبة منهن، حتى وإن تمكنت من إحراز منصب مهم في العمل والمجتمع كدخول الجامعة، وامتهان الصحافة، وهذا ما يشير إليه "عبد الله الغدامي" في بعض النماذج النسائية اللواتي قررن الاختفاء وراء قناع الذكورة، ومن بينهن أسطورة "ديانا" التي دخلت إلى علم النفس القديم، بوصفها عقدة حضارية تلازم المرأة، وهي لدى علماء النفس عقدة نقص تدفع الأنثى إلى التصرف مثل الرجال، كما كانت ديانا تمتهن مهن الرجال كالصيد، وركوب الخيل، وكافة أفعال وصفات الرجال، وظلت عذراء حيث منعت جسدها من أنوثته لتبقى على تشبهها بالرجال[4].

ويكاد الضمير أن يكون عمدة التحليل السردي في مقولة الصوت، لأن الضمير يرتبط بشكل وثيق بالسارد، وعلاقته بشكل الخطاب الروائي، ويتعدد استعمال الضمائر في السرد،

---

[1]ـــ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص135.

[2]ـــ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص15

[3]ـــ م، ن، ص16.

[4]ـــ ينظر:عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص124.

فقد يكون "أنا" أو "أنت" أو"هو"، ولكن في الغالب يكون بضمير الغائب"هو"، أو ضمير المتكلم"أنا"، فالروائي هو الذي يختار شخصياته، ويصنعها انطلاقا من حياته الخاصة، ويجعل هذه القصة تروي إما من طرف إحدى شخصياتها، وإما من قبل سارد غريب عن القصة.

ونجد أنّ "فضيلة الفاروق" في رواياتها تجعل من الأنا هو المسيطر والغالب، إذ تجعل من الساردة هي الشخصية التي تروي الأحداث. فمثلا في روايتها "تاء الخجل" نجد أنّ "خالدة" هي التي تعيش مأساة العشرية السوداء، وتنقل لنا الفظائع والمجازر، كما أنها تحصي حالات الاغتصاب، ويتبين ذلك في قولها :"**قلت إنّ خمسة آلاف امرأة اغتصبن منذ 1994، وقلت إنّ ألف وسبعمائة امرأة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب، قلت إنّ الوزارة لا تهتم، قلت إنّ القانون لا يبالي، قلت إنّ الأهل لا يبالون[...] قلت إنهن أصبن بالجنون**"[1].

وفضلا ما سبق، كشفت عن العذاب وما يخلفه من آثار ويظهر ذلك في قولها :"**أزحت الغطاء عنها وشلحتها قميصها، فكشف الجسد عن كل ما عاناه، آثار تعذيب، خدوش وبقايا جراح...**"[2].

أما "باني" في رواية "اكتشاف الشهوة" فهي تسرد معاناتها من خلال زواجها من مغترب لا يحترم الشريعة ولا يقدر الحياة الزوجية التي يضنها ويحسبها للجنس فقط، فتقول في هذا:"**طرحت السؤال على نفسي أكثر من مرة خلال تلك الأيام المشحونة بالغضب وفي اليوم السابع جن جنونه حاصرني في المطبخ ومزق ثيابي ثم طرحني أرضا** " [3]، **وأما "لويزا" في رواية "مزاج مراهقة" فتسرد قصتها مع "يوسف عبد الجليل" فتقول:"كنت أقول له الكثير ولكنني لم أجرؤ يوما على قول ما يجب قوله فالعائق بيننا كان جدارا كبيرا من الاختلاف**"[4].

---

[1]ـــ فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص59.

[2]ـــ م، ن، ص77.

[3]ـــ فضيلة الفاروق اكتشاف الشهوة ص8

[4]ـــ فضيلة الفاروق مزاج مراهقة ص9

يظهر لنا أنّ الضمير المهيمن في هذه الرواية هو ضمير المتكلم وهذا ما نستشفه من خلال توظيف الروائية لجملة من الأفعال الماضية ونستخرج البعض منها من خلال الأمثلة التي أوردناها مثل "قلت،أزحت، شلحت، طرحت، كنت، وقفت، تحركت، فهي تعود على المتكلم "البطلة"، ولكن لا نجزم أنّ كل الرواية تحدثت فيها بضمير المتكلم، فأحيانا تتخلى عن هذا الضمير، وتستعمل الجمع، وهذا ما نجده مثلا في قولها :**"فقد قررت أقدارنا أن نقتسم الحزن والفرح معا"** [1]، فكلمة "أقدارنا" توحي إلى استخدام ضمير المتكلم نحن، كما نجده أيضا في قولها :**"لا أدري لماذا التقينا، فقد اختلفنا كثيرا عن بعضنا بعضا ليصعد الحب الذي نما فينا"** [2]، كما نجد هذا الضمير أيضا في رواية "اكتشاف الشهوة" ويظهر ذلك في قولها:**"وكنّا جميعا نعيش في قفص، خارج أجسادنا تماما خارج رغباتنا، يحلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها، ونظن أننا أحرار"** [3] .

ومن كل هذا نستنتج أنّ فضيلة الفاروق قد مزجت بين كل هذه المستويات السردية، فبعد دراستنا لرواياتها وتحليلها تحليلا سرديا، نجد أنّ فضيلة الفاروق اتبعت الخطوات السليمة لبناء البنية السردية، سواء من الناحية الحوارية أو من ناحية قربها مما ترويه.

---

[1] ــ فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص80.

[2] ــ م، ن، ص5.

[3] ــ فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص13.

خاتـــمـــة

إن هذه الدراسة ما هي إلا محاولة سعينا من خلالها إلى تبيان الركائز والخصائص التي تغلف الكتابة الأدبية بطابع أنثوي، وتجعل منها أدبا فاعلا في الحياة الإنسانية، ونشير إلى أن المرأة/ الكاتبة هي ذلك الإنسان الذي يتأثر بالواقع، ويتفاعل معه، وقد كشفت دراساتنا عن وجود تقنيات سردية في نصوص فضيلة الفاروق، ومن أهم النتائج المتحصل عليها:

– لدى الروائية كفاءة حوارية في رسم ما تعانيه المرأة الجزائرية، سواء من الناحية الاجتماعية أو السياسية، وهذا ما أدى بنا إلى التفرقة بين ثلاث مستويات من الحوارية: وهي حوارية الفكرة (الإيديولوجية)، حوارية التنوعات الكلامية، وحوارية اللفظ، وهي تأكيد أن الحوارية هي جوهر اللغة الروائية.

– حاولت فضيلة الفاروق التركيز على أهم اللغات المشكلة لبنية الخطاب الروائي، والتي كان لها الفضل في طرح الرؤية الإيديولوجية، ومن ثم الإسهام في تحقيق التعدد اللغوي في الروايات، فهناك اللغة الفصحى، العامية، الشاوية، المصرية، الفرنسية، وهي الكفيلة بتقديم المشهد اللغوي للرواية.

– تناولت الكاتبة ثنائية التدمير والبناء في رواياتها، في البداية قامت بتدمير أنوثة البطلات، وإيصالهن إلى نفسية محطمة، ترفض أنوثتها، وفي النهاية تبدأ تدريجيا بإعادة بناء نفسيتها، فتعترف البطلات بأنوثتهن، ويمارسن موقعهن كإناث.

– تبرز روايات فضيلة الفاروق، التركيبات الهجينة كمنظمات للتنوعات الكلامية عند باختين، وبإطار تجتمع فيه لغة السارد، وكلامه بلغات الآخرين، وتدخلاتهم الكلامية، وقمنا برصد مختلف هذه التركيبات، ودورها في بناء التعدد اللغوي.

– اعتمدت فضيلة الفاروق على أنماط سردية متعددة، وبوجهات نظر مختلفة، لتعبر عما في الحياة من قضايا مختلفة: حياتية، سياسية، واجتماعية، إذ يمكننا القول إنها روايات متعددة الأصوات، أي أنّها شخصيات موجودة في الرواية تروي عن ذاتها.

– أخذ التبئير الصفر نسبة أكبر من بقية التبئيرات، وهذا نظرا لوجود الراوي العليم، الذي لا يتراجع إلى الخلف ليدع الشخصيات تعبر عن وجهة نظرها.

– مارست الساردة البطلة التي هي شخصية داخل الرواية، السرد بضمير المتكلم"أنا".

– عند تحليلنا للخطاب الروائي – ثلاثية فضيلة الفاروق – نعاين بوضوح أن استعمال الضمير فيه أخذ وضعية متميزة، ومختلفة نسبيا عن بعض الخطابات الروائية المعاصرة، فقد اجتمعت فيه ترهينات سردية، فالبطل هو السارد وهو الكاتب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

1ــ المصادر:

ــ فضيلة الفاروق:

ــ تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2003.

ــ اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005.

ــ مزاج مراهقة، دار الفارابي، ط3، 2009.

2 - المراجع

أ ــ اللغة العربية:

ــ حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات سال، دار البيضاء، ط1، 1999.

ــ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، ط1، 1985.

ــ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، 1997.

ــ عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1993.

ــ عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.

ــ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، 1998.

ــ عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مطبعة آنفو، فاس، 2007.

ــ عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د، ط، 2008.

ــ فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

ــ فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط2، 2002

ـــ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002.

ـــ محمد عبد الله القوا سمة ،جماليات القصة القصيرة (قراءات نقدية)،مكتبة المجمع العربي،عمان، الأردن ،ط1،2005 .

ـــ ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

ب ـــ المترجمة:

ـــ تيزفيطان تودوروف:

ـــ الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء ابن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 1990.

ـــ مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

ـــ ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1992.

ـــ جيرار جنيت:

ـــ خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 3، 2003.

ـــ حدود السرد، تر: بنفسي بوحمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1.

ـــ عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

ـــ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرنيت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، 2003.

ـــ دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

ج ـــ المجلات:

ـــ سامية داودي، صوت المرأة في رواية رأس المحنة 1+1=0، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد: 12، 2012.

ـــ فضل صالح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 164، 1992.

د ـــ الرسائل الجامعية:

ـــ سامية داودي، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، إشراف: بوجمعة شتوان، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012ـــ 2013.

ـــ نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية" روايات الطاهر وطار وواسيني أنموذجا مقاربة تحليلية تأويلية، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011-2012.

ـــ نورة بعيو، الخطاب الروائي عند عبد الرحمان منيف خماسية مدن الملح وثلاثية أرض السواد أنموذجا، إشراف: عبد القادر بوزيدا، جامعة الجزائر، 2008- 2009.

و ـــ شبكة الانترنيت:

ـــ فضيلة الفاروق، ليورونيوزنت

htt// Arabic, euronews, com/2011/09/19/fadila_alfarok_leturature_algeria_womens_right/16/11/2012.

مـــــــلحـــق

ميخائيل باختين (1895- 1975)

ميخائيل باختين فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي ـــ سوفيتي ـــ، ولد في مدينة أريول، درس فقه اللغة وتخرج عام(1918)، عمل في سلك التعليم وأسس حلقة باختين النقدية عام 1921م، أعتقل سنة 1929 بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، ونفي إلى سيبيريا مدة ست سنوات.
بدأ عام1936 التدريس في كلية المعلمين في سارانسك، ثم أصيب بالتهاب أدّى إلى بتر ساقه اليسرى 1938، عاد باختين بعدها إلى مدينة لينغراد، وعمل هناك في معهد تاريخ الفن، الذي كان أحد معاقل الشكلانيين الروس، ثم عاد مرة ثانية إلى سارانسك، ليلتحق بجامعتها، استقر منذ عام 1969 في كليموفسك بإحدى ضواحي موسكو .
بدأ باختين الكتابة والنشر بعد تخرجه من الجامعة، فصدرت مقالته الأولى "الفن والمسؤولية عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير "مشكلات في شعرية دوستويفسكي" 1929 ، ونشر باختين بعض مقالاته وثلاثة من كتبه بأسماء مستعارة:"فولوشينوف"و"ميدفيديف"،وهي:

ـــ الفرويدية 1927

ـــ الماركسية وفلسفة اللغة 1929

ـــ شعرية دوستويفسكي 1963

دافع عام 1940 في المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم السوفياتية في موسكو عن رسالة دكتوراه عنوانها "إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة، وقد صدرت هذه الرسالة في كتاب بعد خمس وعشرين سنة من كتابتها.
توفي ميخائيل باختين سنة 1975، و لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلاّ بعد خمسين عاما.

جيرار جنيت: 1930

باحث و أستاذ جامعي متقاعد، ولد عام 1930 في باريس، ناقش رسالة دكتوراه في جامعة السوربون سنة 1972، وأسس مع تودوروف المجلة العالمية" الشعرية".
لعب جيرار جنيت دورا رئيسيا في تطوير الدراسات البنيوية للأدب. تناول علم السرد في الأجزاء الثلاثة لأمثلة (1966- 1972)؛ ثم كشف عن مختلف مظاهر السردية في كتابه "عودة إلى خطاب

الحكاية"، واهتم بتصنيف الأنواع في مقدمة لمعمارية النص، كما تعرض للمتعاليات النصية وعلاقة النصوص بعضها ببعض في عتبات، ولقد صرح جنيت بأن مصطلح التناص وظف لأول مرة من قبل الفرنسية جوليا كريستيفا، ويعني الحضور الفعلي لنص في آخر، ويميز بين ثلاث صور داخل التناص: الاستشهاد، السرقة الأدبية، التلميح أو الإيحاء.

من مؤلفاته:

أمثلة I 1966

أمثلة II 1969

أمثلة III 1972

أمثلة IV 1999

أمثلة V 2002

عتبات: الأدب في الدرجة الثانية 1982

عودة إلى خطاب الحكاية 1983.

تقديم الروايات الثلاث:

"تاء الخجل"

تحكي الرواية قصة فتاة نشأت في أسرة متمسكة بالعادات والتقاليد، لكنّها ترفض ذلك كونها من الجيل المعاصر، فتحدت تلك العادات، وبدأ هذا التحدي عند مغادرتها البيت العائلي إلى قسنطينة، لتواصل دراستها العليا، وهناك تفتح عيناها على عالم أكثر رحابة، وتتعلم كيف ترد الاعتبار للأنثى، وعملها كصحفية كان السبب في التعرف على عالم المغتصبات، في معركة سياسية بين الحكومة وجبهة الإنقاذ، والممارسات البشعة ضد النساء الجزائريات بعد اختطافهن من مواقع سكناهن، ثم نقلهن إلى الجبال حيث تتمركز معسكراتهم، ويتم توزيعهن على الجماعات المسلحة بعد اختيار أجملهن للأمير.

ويتم تعذيبهن واغتصابهن، وفي حالات أخرى قتلهن، لأنهن بنات أو زوجات أو قريبات لمسؤولين، أو موظفين في الحكومة الذين تعتبرهم جبهة الإنقاذ كفارا.

كلفت "خالدة" البطلة /الساردة بمهمة تغطية خبر هؤلاء من قبل رئيس التحرير، فتجد من بين الضحايا التي هي من نفس قرية خالدة، طريحة الفراش تصارع الموت في المشفى الجامعي بقسنطينة، تخلت عنها عائلتها وأنكرتها، فكان مصيرها كمصير الأخريات فهو الموت.

وفضلا عن تصوير معاناة "يمينة" صوّرت "خالدة" معاناة فتاة أخرى تدعى "رزيقة" التي انتحرت، لأنّ الطبيب رفض طلبها بالإجهاض، وأمّا "راوية" جنّت، والأخريات اتخذن من ممارسة الدعارة الطريق الأنسب لهنّ.

فوقفت البطلة"خالدة" عاجزة أمام كل هذا، رافضة فضح الضحايا باسم الواجب، فحملت حقيبتها عائدة إلى آريس مكسرة الأجنحة حائرة و متحسرة، على الحال التي وصلت إليها بلادها.

"اكتشاف الشهوة":

تحكي **رواية** "اكتشاف الشهوة" قصة فتاة تدعى باني بسطانجي التي تجاوزت الخامسة والثلاثون من عمرها، وزوجت إكراها من رجل لاتعرفه ، مغترب في فرنسا يدعى "مود". انتقلت للعيش معه هناك، ومن أول يوم لها معه وهي ترفضه وتحرمه من حقه الشرعي، وبعد مضي سبعة أيام، اضطر لأخذ حقه عنوة وإرغاما، وهذا ما أحسسها بأنها عاهرة تتعرى أمام أول زبون، ومن هنا تتحول حياتها إلى جحيم، إذ يتكرر ذلك يوميا، وهي في رفض مستمر، وهذا ما جعله أحيانا يمارس العادة السرية بمعية القنوات الإباحية، وواقعها النفسي ذاك جعلها تدمن الحبوب المنومة، هروبا من جحيم حياتها، ويزداد رفضها لأنوثتها يوما بعد يوم.

بعدها تصور لنا زوجها كرجل حيواني لاهمه إلا غريزته، وبسبب رفضها له يلجأ إلى الحانات، أو يهرع إلى عشيقته "ليلى" لإشباع غريزته.

وترجع البطلة سبب سلوكها العدائي داك، إلى الضغط الذي مارسه عليها والدها وأخوها "إلياس" الذي وجدها مع عصابة أبناء الرحبة، فقام بحرق فراشها، وحذرها من إعادة الكرة، فاضطر إلى حبسها بعد انتهاء دوام الدراسة.

وبعد استرجاع البطلة أحداث الماضي تعود بنا إلى فرنسا، لتروي مغامراتها بدءا بتعرفها على جارتها ماري المثقفة اللبنانية، وصديقها "إيس" الذي طالما حذرتها ـــ ماري ـــ منه، وتدخل معه في علاقة غرامية، وبعد نيل مراده يرفضها لتلجأ إلى "شرف" لتواعده، ومن حين لآخر تستيقظ

فيها "باني" القسنطينية، لتحن إلى موطنها وناسها، وتستذكر الأحبة خاصة عنها "محي الدين"، الذي اعتبرته العائلة سيء السمعة بسبب زواجه من امرأة تعمل في الماخور، بعدها مباشرة تعود بنا "باني" إلى خياناها الصغيرة، فتحكي علاقتها مع "توفيق بسطا نجي" الذي اتضح أنه ابن عمها، يعيش في نفس العمارة التي تعيش فيها "باني" ليبني بينهما علاقة صداقة قوية، فتصارحه بكل ما عاشته هناك، وبعدها تقيم معه هو الآخر علاقة، ويتضح أن توفيق كغيره الذين يناضلون من أجل ثقب المرأة أكثر مما يناضلون من أجل المرأة ذاها.

فتعود إلى الجزائر كمطلقة لتواجه والدها وأخوها اللذان استنكرا ذلك بشدة، فتلجأ إلى أختها "شاهي" لعلها تكون سندا لها وتواسيها، وفي تلك الفترة قررت أن تكتب حكايتها مع "توفيق" فتنام وهي تؤلف، لتستيقظ صباحا، وتجد نفسها في مشفى للأمراض النفسية أمام الطبيب"خالد سليم". فتغير العالم من حولها، وأنها كانت في غيبوبة، وتلك كانت مجرد أوهام، فأخوها أصبح أعرج بسبب إصابة رجله برصاصة، وموت زوجته أثر فيه كثيرا، وكذا انهيار مترلهم وانتقالهم للعيش في مترل عمها "محي الدين"، ووفاة زوجها الحقيقي، بعدها تطارد "باني" حياها بحثا عن الحقيقة.

"مزاج مراهقة":

تحكي رواية "مزاج مراهقة" عن فتاة تدعى "لويزا والي" وهي فتاة قوية لا تخاف أي شيء، انفعالية، لا تحب أن يتدخل الآخرون في شؤوها، بل تحب العيش على ذوقها، دون قيود، كانت متفوقة في الدراسة، ونجاحاها مرتبطة دائما بالحزن، ففي المرحلة الابتدائية كانت عائلتها تعيش في خلافات حادة، ويوم إعلان نتائج التعليم المتوسط، توفيت جدها، وبالرغم من شجاعتها إلا أنها كانت خجولة، وهذا الخجل ورثته من عائلتها، ففي هذا الوسط أول ما تبدأ العائلة بتلقينه لبناها هو الحياء، إلى درجة أصبح سلوكا مرضيا، وهذا ما جعلها تخجل من أنوثتها ومن كوها أنثى، كما قالت في بعض الأحيان؛ فهي تحب مشاهدة الأفلام المصرية خاصة مسلسلات يوسف شعبان.

ومن جهة أخرى هي طالبة جامعية من مدينة آريس، دخلت جامعة باتنة بعدما تحصلت على شهادة البكالوريا تخصص طب ، لكنها فشلت في دراستها، لأن الطب لم يكن رغبتها، بل فرضه عليها والدها وأفراد عائلتها.

وميولها للأدب مكنها من الالتحاق بجامعة قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، فتحصلت منه على شهادة الليسانس، ثم دخلت عالم الصحافة من أبوابه الواسعة، ولكونها ذكية كانت تطرح للنقاش موضوعات مهمة مع خالها، أو مع "يوسف عبد الجليل"، أو توفيق عبد الجليل، أو مع زميلاتها وزملائها في الدراسة، أو في الجريدة التي تعمل فيها، وهذا الأمر كان أحد الأسباب التي أدت إلى نجاحها، و لم تكن حياتها كلها نجاحات بل تعثرت في بعض المواضع، وهذا بسبب علاقتها مع ابن عمها "حبيب" الذي خانها بعد تعلقها به.

وما ميز "لويزا والي" هي إقامتها لصداقات كثيرة، منها الصداقة المتينة التي ربطتها مع سماح، التي كانت زميلتها في غرفة الحي الجامعي، وبعد سماح جاءت نرجس وحنان التي عرفتها على "توفيق عبد الجليل" الذي أحبها. وفي المقابل كانت مهتمة بوالده "يوسف عبد الجليل"، فاختلطت مشاعرها بين الاثنين، ف"توفيق " لم تكن تعرف إن كانت تحبه بصفة حبيب أم بصفة صديق، وفي الوقت نفسه كانت أشد الإعجاب بوالده، لكن في النهاية خسرتهما معا، "توفيق" سافر إلى فرنسا، ويوسف لما أصيب برصاص من قبل الإرهاب الذي يقضي على كل من يقف في طريقه، سافر إلى القاهرة فبقيت وحيدة، وعادت بعدها إلى آريس و لم ترافقها سوى تلك الذكريات.

فهرس الموضوعات

إهداء
كلمة شكر
مقدمة 07
مدخل 11

الفصل الأوّل:
الرواية الحوارية

1. الإيديولوجيا في الفكر الباختيني 18
2. أشكال الحوارية 21
1.2 حوارية كلام الشخصيات 22
2.2.حوارية الخطاب 27
3.2. حوارية اللغة 30
3. التعددالصوتي 33
4. التعدد اللغوي 36
1.4. التهجين 38
2.4. الأسلبة 40
3.4.الحوارات الخالصة 42

الفصل الثاني
السرد والصوت السردي

تمهيد..... 47
مستويات السرد عند جيرار جنيت..... 48
1ــ الصيغة السردية..... 49

1-1- المسافة 49
1-1-1-الخطاب المسرود..... 50
1-1-2-خطاب المنقول..... 51
1ـــ1ـــ3ـــ الخطاب المعروض..... 53
1ـــ2ـــ المنظور..... 53
1ـــ2ـــ1ـــ الرؤية من الخلف..... 54
1ـــ2ـــ2ـــ الرؤية من الخارج..... 56
1ـــ2ـــ3ـــالرؤية مع..... 56
2 ـــ الصوت السردي..... 57
خاتمة..... 63
قائمة المصادر والمراجع..... 66

الملحق الأول:بيوغرافي

ميخائيل باختين..... 71
جيرارجنيت..... 71

الملحق الثاني:تقديم الروايات

تاء الخجل..... 72
اكتشاف الشهوة..... 73
مزاج مراهقة..... 74