

**القسم: اللغة و الأدب العربي**

**التّخصص: نقد حديث و معاصر**

**دراسة سيكولوجية في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق**

**مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر**

**إعداد الطالبة: إشراف:**

* **ياسمين حمودي - نعيمة بن علية**
* **د . عبد القادر لباشي ..................................... رئيسا**
* **أ . رشيدة عابد ........................................... ممتحنا**
* **د . نعيمة بن عالية....................................... مشرفا و مقررا**

|  |
| --- |
| **السنة الجامعية: 2020 / 2021** |

**"قد يتحقّق الشفاء الحقيقي عندما نعتقد بصدق أنني لست المسئولة عمّا حدث لي"**

**إحدى الناجيات**

**مقدمة:**

تعد رواية ''تاء الخجل'' لفضيلة الفاروق صرخة إنسانية، تعبر فيها عن الظلم و المعاناة اللذان تعيشهما المرأة في المجتمع الجزائري، فسلطت الضوء على العديد من القضايا الاجتماعية والإنسانية التي تخص المرأة، و غايتها كانت تعرية المجتمع من زيفه و فضح سلطة المنظومة الاجتماعية بقيمها وعاداتها وتقاليدها البالية التي تخضع المرأة وتجعل منها تابعا للرجل.

 كما عكست معاناة الأنثى الجزائرية في ظلّ أزمة العشرية السوداء من مهانة واختطاف واغتصاب، و الأثر النفسي الذي خلفته هذه الاعتداءات في نفسية بطلاتها. كما سعت إلى توعية قراءها ولفت انتباههم لمثل هذه الوقائع التي كثيرا ما تمّ السكوت عنها.

و هذا البحث دراسة لرواية ''تاء الخجل'' دراسة نفسية، الهدف منها التطرق إلى العلاقة بين الساردة و الروائية، و دراسة البنية النفسية لشخصياتها و تأثرها بالظروف الاجتماعية و السياسية التي عايشتها في تلك الفترة. و من هنا نطرح الإشكاليات التالية:

ما هي العلاقة بين فضيلة الفاروق و بطلات روايتها؟ وهل يمكننا اعتبار رواية تاء الخجل رواية سير ذاتية؟

ما هو البعد النفسي لبطلات رواية فضيلة الفاروق؟ و كيف ساهمت السلطة الذكورية في تشكّله؟

و كيف أثّرت أحداث العشرية السوداء على نفسية ضحاياها؟

و للإجابة عن الإشكاليات السابقة سنقسم البحث إلى مقدمة و فصلين و خاتمة.

في المقدمة سنعطي لمحة عن رواية تاء الخجل و عن منهج التحليل النفسي و كيفية تطبيقه على الأعمال الأدبية، و طرح الإشكاليات التي سنحاول الإجابة عنها في هذا البحث. و الفصل الأول عبارة عن فصل نظري نتطرّق فيه لمفاهيم التحليل النفسي و نشأته عند الغرب و انتقاله إلى العرب، كما نتطرق لعدد من المفاهيم و المصطلحات النفسية التي ستساعدنا على فهم و تطبيق المنهج النفسي .

أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي نعمد فيه إلى تطبيق هذا المنهج على رواية ''تاء الخجل'' بداية من عتباتها وصولا إلى متنها الروائي، و سنحاول فيه فهم شخصيات العمل الروائي و كيفية تأثرها بالظروف السياسية و الاجتماعية، و كذلك فهم العلاقة التي تجمع بين الساردة و الروائية.

و خاتمة تكون عبارة عن حوصلة و مجموعة من الاستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال بحثنا.

أما عن الأسباب التي دفعتني لاختبار هذا الموضوع، فتتراوح بين أسباب شخصية و أخرى موضوعية. أمّا عن الأسباب الشخصية فهي ميلي لعلم النفس الذي يساعدني على إشباع فضولي حول أسرار النفس البشرية، كما يشرح طبيعة السلوك البشري و كيفية تأثّره بالعوامل الداخلية والخارجية. ورواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق كانت رواية خصبة مليئة بالأحداث والنزاعات النفسية، و رغم الدراسات التي طبقت عليها إلا أنها لم تدرس بعد من الجانب النفسي.

أمّا الأسباب الموضوعية ، فأهمّها قلة الدراسات النفسية خصوصا في النقد الجزائري، و عدم تسليط الضوء على الروايات التي تناولت مواضيع حساسة تخص بنية المجتمع الجزائري والتجاوزات  التي تحدث فيه. و بحثنا هذا كغيره من البحوث تعرض لعدد من الصعوبات نذكر منها: ضيق الوقت، وقلة المصادر و المراجع المحيلة لبعض الأحداث، إضافة إلى الظروف الصحية التي مست العالم في الآونة الأخيرة (فيروس كورونا)، و التي بسببها أغلقت مكتبات الجامعة، كما صعب علينا التنقل للمكتبات الخارجية للبحث عن المصادر التي يمكن أن تعيننا في بحثنا، مما فرض علينا التقيد بالكتب الالكترونية.

 حاولت في هذه الدراسة الابتعاد عن المبالغة في التركيز عن الحياة الشخصية للكاتبة ونفسيتها للوصول إلى خبايا النص، محاولة إعطاء العمل الروائي حقه، و ذلك لتجنب الخطأ الذي وقع فيه العديد من النقاد النفسيين، حيث كانت دراساتهم تسعى إلى الكشف عن رغبات و أوجاع المؤلّف على حساب عمله الأدبي.

و نسأل الله عز و جل التوفيق.

الفصل الأول: منهج التحليل النفسي و علاقته بالأدب

**الفصل الأوّل**: **منهج التحليل النفسي و علاقته بالأدب**

**مدخل**

1 - منهج التحليل النفسي

1 – 1 - المنهج النفسي في النقد الغربي

1 – 2 - المنهج النفسي في النقد العربي

1 - 3 - انتقادات نظرية التحليل النفسي للأدب

2 – السير الذاتي في رواية ''تاء الخجل'' لفضيلة الفاروق

2 – 1 –السيرة الذاتية

2 – 2 – السيرة النفسية

2 – 3 – علم نفس الشخصية

2 – 4 – السيرة الذاتية في رواية تاء الخجل

**مدخل**:

لم يكن الاهتمام النفسي بالأدب وليد العصر الحديث، بل امتدت جذوره عبر التاريخ، حيث تنسب أقدم الأعمال التي حاولت كشف منبع الخلق الفني و علاقاته بشخص المبدع و المتلقي، للفلاسفة اليونانيين، حيث نجد مثلا في نظريات أفلاطون أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة في مدينته الفاضلة، و عند أرسطو نظرية التطهير التي فصّل فيها في كتابه فنّ الشعر، حيث أرجع الخلفيات التي تقف وراء الإبداع إلى''**سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزيّة في الإنسان، تظهر فيه منذ الطفولة، كما أنّ الناس يجدون لذّة في المحاكاة (...) و سبب آخر هو أنّ التعلّم لذيذ، لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضا لسائر الناس**''[[1]](#footnote-2)

أمّا فيما يخصّ علاقة الإبداع بالمتلقي، فإنّ أرسطو يرى أنّ التراجيديا تثير في الجمهور مشاعر الشفقة والخوف فتؤدي إلى التطهير )كاثارسيس( بالتخلّص من كليهما، والتعديل من الانفعالات، وتحرير النفس من المشاعر العنيفة، كما أنّها ترسّخ فيه القيم الأخلاقية[[2]](#footnote-3)، بينما تسعى الكوميديا إلى إثارة مشاعر النقمة، أو الشعور بالخزي والوقاحة والغضب[[3]](#footnote-4).

عاد الاهتمام بعلاقة ذات المبدع بعمله الإبداعي أواخر القرن التاسع عشر في محاولة الناقد الفرنسي سانت بيف Sainte-Beuve ربط السيرة النفسية للأديب بأثره الأدبي، واعتبر أنّ فهم العمل الأدبي غير ممكن إلّا بفهم الإنسان الذي أنتجه. فركّز على شخصية الأديب، معتبرا عمله ثمرة لطباعه[[4]](#footnote-5)، و تعبيرا عن مزاجه، لذلك كان ولوعا بتقصي حياة الكاتب الشخصية، ومعرفة أصدقائه، وأعدائه، وحالته المادية، والعقلية، والأخلاقية، وعاداته، وأذواقه، وآرائه الشخصية، وكل ما يصب فيما كان يسميه ''وعاء الكاتب'' الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه، و من ثمّ نقده.

**1 - منهج التحليل النفسي:**

يعرّف منهج التحليل النفسي على أنّه مجموعة نظريات ممنهجة بأسلوب علاجي ''**يستمّد آلياته من نظرية التحليل النفسي التي تعود إلى مؤسّسها سيغموند فرويد الذي فسّر على ضوئها السلوك الإنساني بردّه لمنطقة اللاوعي**''[[5]](#footnote-6).

و نظرية التحليل النفسي هي نظرية حول تنظيم الشخصية وآليات تطوّرها التي تُوجّه العلاج التحليلي، حيث يُعرّف مصطلح التحليل النفسي في قاموس أكسفورد على أنّه ''**طريقة علاجية، أنشأها سيغموند فرويد، لعلاج الاضطرابات العقلية من خلال دراسة التفاعلات بين**[**الوعي**](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%88%D8%B9%D9%8A)**واللاوعي في العقل الباطن للمريض، واستحضار المخاوف والصراعات المكبوتة في اللاوعي إلى الوعي، وذلك باستخدام آليات مثل تفسير الأحلام والتداعي الحُرّ. أيضا: نظام النظرية النفسية المرتبط بهذه الطريقة**''[[6]](#footnote-7). أي أنّ هذا التحليل يعتبر طريقة تُستخدم في علاج الأمراض النفسية.

وضع سيغموند فرويد أوّل نظرياته في التحليل النفسي في أواخر القرن التاسع عشر، وخضعت فيما بعد للعديد من التعديلات. و ظهر كنظرية بشكل كامل في الثلث الأخير من القرن العشرين باعتباره جزءا من الحوار الحَرج المُتفاقم حول العلاجات النفسية في فترة ما بعد الستينيات، حيث حوّل فرويد مُجمل تركيزه على دراسة العقل الباطن والسّمات النفسية التي تُشّكله، وعلى العلاج عبر استخدام آليات التداعي الحُرّ والتحويل. أكّدت دراسته على أهمية التنظيمات الجنسية في مرحلة الطفولة التي يمكن أن تؤثّر على الحياة النفسية عند البالغين.

**1 – 1 – المنهج النفسي في النقد الغربي**:

تعود نشأة التحليل النفسي للأدب إلى مجهودات المحلل النفسي الغربي سيقموند فرويد الذي بدأ بتطبيق هذا المنهج على الأعمال الأدبية والفنية منذ 1907، فأصدر مجلة جعل منها منبرا لأعماله و أعمال تلاميذه، و شرع عام 1910 في نشر دراسته عن طبقات الشخصية الإنسانية، والتي جمعها في 1923 في كتابه ''الإيجو والأيد[[7]](#footnote-8)''، أي )الأنا و الهو( كما نشر في 1914 كتابه ''الطوطم والتابو''، و فسّر السلوك الإنساني تفسيرا جنسيا حينما حاول رفع العواطف والأفكار المكبوتة عند مرضاه إلى مستوى الوعي من أجل معالجة العصاب[[8]](#footnote-9)، حيث أكّد فرويد أن مفاتيح السيكولوجية الفردية ثلاثة: الجنس والطفولة والكبت[[9]](#footnote-10)، ففي لاوعي كلّ منّا أصوات فطرية تولّت المعطيات الثقافية قمعها، و أنّ الأثر الأدبي يمثّل إحدى الوسائل التي تسمح بتحقيق الرغبات المكبوتة، إلى جانب الأحلام والتداعي الحرّ للأفكار.

واستعان فرويد بالأدب منذ 1897 حين ربط أسطورة أوديب الإغريقية التي وردت في مسرحية: ''أوديب ملكا'' لسوفوكليس، لتحليل حالات مرضاه و لتحليله الذاتي لنفسه[[10]](#footnote-11)، فاستنتج من ذلك عقدة أوديب، و استخدمها في تحليل مسرحية ''هاملت'' لشكسبير، و أرجع ''**كلّ الأعمال والميول والفنون إلى هذه الغريزة الجنسية، فالفنّ في أصوله صدى للنزعات الجنسية. وأغفل فرويد القوى الروحية، كما أغفل القوى الفنية**''[[11]](#footnote-12)، إذ إنّ الأدب ـــ في نظره ــــ تعبير عن رغبة كامنة في لاوعي الأديب، تظهر فيه تفاعلات الذات و صراعاتها الداخلية، و يقول ما تقوله الأعراض. لأنّ ''**العمل الفنّي تدفع إليه الأسباب نفسها التي تدفع إلى الحلم، و يحقّق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحقّقه الحلم. وهو كذلك يتّخذ من الرموز والصور ما ينفّس عن هذه الرغبات**''[[12]](#footnote-13) و الأدب شأنه شأن الحلم يحمل مضمونين أحدهما ظاهر والثاني مبهم خفي لا يمكن الوصول إليه إلا باستخدام نظرية التحليل النفسي.

وسّع فرويد دراسته لتشمل الأعمال الروائية، و شكّلت رواية ''غراديفيا''- لمؤلّفها الألماني ويلهلم جنسن - مفتاحا لتحليله النفسي للأدب، نظرا لكثافة الأحلام في هذه الرواية، الأمر الذي مكّنه من بلورة مفهومه عن تأويل الحلم وإسقاطاته المرضية التي يراها تحقيقا لرغبة مكبوتات الحالم في الرواية كشخصية لها سلوكياتها النفسية[[13]](#footnote-14)، و أصبح البطل الذي تختلقه مخيّلة الروائي، يحتّل مكانه مع المشاهير من أعلام السياسة والعلم والأدب، كما لو كان شخصية واقعية لها وجودها الفعلي في التاريخ.

و بعد أن أخضع فرويد النص الأدبي للتحليل النفسي، للكشف عن علله و منابعه الخفية، قرّر بعد سنوات من ذلك، و بصورة انقلابية ''**أنّ التحليل النفسي يسعى إلى معرفة خلفية الانطباعات والذكريات الشخصية التي استند إليها الكاتب لبناء عمله، وهذا يعني أنّنا ننتقل من النص إلى السيرة الذاتية ومن الشخصية إلى الكاتب''**[[14]](#footnote-15)، حيث أصدر في 1916 كتابه ''ليوناردو دافنشي - دراسة سيكوجنسية عن ذكريات طفولته''، و في هذا الكتاب طبّق فرويد نظرياته على ما درسه عن حياة و أعمال عبقري عصر النهضة: الفنان دافينشي، و أرجع الابتسامات الشهيرة في أعماله مثل (الموناليزا) و (سانت آنا)، و عجزه عن إتمام أعماله، و تحطيمه لـ (فينوس دي ميلو) بعد إتمامه له، إلى صدمة جنسية ألحقت به و هو صغير . و اعتبر النرجسية في هذا الكتاب، انحرافا خاصا، و مرحلة نموّ غير سويّ، و أنّ ''**درب الجنسية يمرّ في النرجسية**''[[15]](#footnote-16). كما قام بتحليل شخصيّة الأديب الروسي فيودور دوستويفسكي من خلال روايته ''الأخوة كرامازوف''[[16]](#footnote-17) في 1928. و أصدر فرويد كتابه ''التحليل النفسي للفنّ''، و اعترف أنّ الأديب هو المكتشف الحقيقي للاوعي، و أنّه تعلّم تحليل سلوك النفس البشرية ممّا قام به دوستويفسكي من تحليل لشخصياته الروائية، وقال فرويد بهذا الصدد: ''**إن الشعراء والروائيين هم أعزّ حلفائنا و ينبغي أن نقدّر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها، فهم في معرفة النفس شيوخنا، نحن الناس العاديين، لأنهم يرتوون من منابع لم يتمكّن العلم بعد من بلوغها**''[[17]](#footnote-18) فالأديب رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه، و له القدرة أكثر من غيره على وصف حياته العاطفية، ما يسمح له بالتعبير عن تلك الغرائز في لغة ساحرة مؤثرة دون الإفصاح عن ماهيتها، و بهذه الطريقة يوفّر الأدب مادة غريزة لعالم النفس بتصويره للمشاعر المكبوتة تصويرا مؤثّرا.

و لا شك أنّ فرويد في إخضاعه الأدب لإجراءات التحليل النفسي لم تكن غايته إيجاد منهج نقدي أدبي بقدر ما كان يهدف إلى سبر أغوار النفس البشرية، يقول: ''**إنّ الإنسان يبحث بغريزته عن السعادة، و لكنّ طبيعة تكوينه لا تسمح له بأن يرى منها، و بصعوبة، و عن طريق مخالف لطبائع الحياة، إلّا قليلا، وعلى النقيض من ذلك، نرى الآلام تلاحق الإنسان في سهولة**''[[18]](#footnote-19). وحدّد ثلاث مصادر لهذه الآلام: الأوّل هو جسم الإنسان، و الثاني العالم الخارجي المحيط به، والثالث علاقاته بالآخرين. وسعي الإنسان للتخلص من هذه الآلام تفوق جهوده في البحث عن السعادة نفسها، ''**و حتى إذا كانت طبيعته تسعى وراء سعادته، فهو في حياته المدنية لا يكاد يحظى إلّا بتجنب الآلام**''[[19]](#footnote-20). يقول إرنست جونز، في كتابه المؤسس عن حياة فرويد وأعماله: إنّ ما دفع فرويد إلى تناول مشاكل الفنون والآداب والميثولوجيا هو بعض ما قرأه من آراء صديقه و تلميذه يونج حول هذه الموضوعات، فقد وجد فرويد أن يونج يناقش هذه الموضوعات مناقشة تاريخية، و أحيانا أسطورية و حتى غيبية، بينما كان فرويد يريد تحليلها و تفسيرها تفسيرا نفسيا.

أمّا يونغ، فهو يرى أنّ كل شخص مبدع يمثّل ثنائية مركّبة من نزعات متعارضة، ذاتية واجتماعية، واستنبط من اللاشعور الجماعي فكرة النماذج العليا[[20]](#footnote-21) التي حلّت محل الرموز الفرويدية في تفسير اللاوعي الفردي، وللحصول على ما يحدّد شخصية الفنان نظرا إلى تكوينه الجسماني وعمله الإبداعي، و قد تكون للفنان أحوال و أهداف شخصية، لكنّه بوصفه فنّانا يعدّ إنسانا بمعنى أسمى، فهو إنسان جمعي يشكّل اللاشعور أو الحياة الروحية للنوع البشري، إلى حدّ التغلّب على كلّ رغبة شخصية.

يقول إرنست روبيرت عن هدف النقد في كتابه عن الأديب الفرنسي مرسيل بروست: ''**النقد الحقيقي يهدف إلى اكتشاف العناصر التّي تتكوّن منها روح المؤلّف، و ليس آراءه و لا مشاعره**''[[21]](#footnote-22) و بطبيعة الحال، هناك اختلاف بين ما يقوم به عالم النفس و ما يقوم به الناقد، فلكلّ أولوياته، و ''**عالم النفس بالطبع لا يصنع نقدا أدبيا**''[[22]](#footnote-23) إنّما يهتمّ بفهم العمل من أجل الوصول إلى لاوعي الكاتب، دون الالتفات إلى القيم الفنية والجمالية لذلك العمل، كما تستوي لديه دلالات النصوص الجيدة والنصوص الرديئة.

ساهم العديد من النقاد الغربين في تطوّر المنهج النفسي، و جعله يخدم النقد الأدبي بغية فهم شخصية الأديب، منهم: إرنست جونز في كتابه ''هاملت و أوديب'' )نيويورك 1949)، و هربرت ريد الذي انطلق في كتابه ''طبيعة النقد''[[23]](#footnote-24) من الشعر ليدرس حياة الشاعر وردز وورث، كذلك ساهم بعض النقاد البيبليوغرافيين دارسي السيرة الذاتية والنفسية للروائيين أمثال جان دولاي، و لابلانش، و موري فرنانديز في ربط الأدب بلاوعي المبدع.

و صدرت مؤلفات عديدة عن الفرنسيين خاصة، من أهمّها: دراسة شارل مورون لشعر مالارميه، والدراسة التي خصّصتها ماري بونابارت للشاعر إدغار آلان بو، والتي شكّلت منطلقا للتلاقح بين التحليل النفسي والأدب، واستفاد منها الفيلسوف والكاتب غاستون باشلار في مشروعه، حيث اتّكأ في المرحلة الأولى على اكتشافات التحليل النفسي، مع تحليله للخيال الديناميكي في قصيدة لوتريامون Lautréamont ، باحثا عن العقدة التي تظهر في هذا العمل، و توصّل إلى أنّها: ''**عقدة الحياة الحيوانية، طاقة العدوان: بحيث يظهر لنا عمل لوتريامون كظاهرة حقيقية للعدوان**''[[24]](#footnote-25). ثم بدأ مشروعه المتعلّق بدراسة العناصر الأربعة الأساسية: (الماء، النار، الأرض، الهواء) والتي تشكل في نظره مكوّنات كوسمولوجية جوهرية تحدّدت وفقها صور الكون، و سعى لإيجاد قوانين ومعايير تحكم الخيال، فربط مختلف الأدباء و الشعراء بواحد من العناصر الأربعة، و أقام دعائم نظرية الأمزجة انطلاقا من تمركز أحلام اليقظة على هذه العناصر التي تحلم النفوس تحت تأثيرها، منذ كتابه ''النار''[[25]](#footnote-26)، حيث حاول إزالة التصورات الخاطئة التي تغلّف رؤيتنا للنار.

وجمع باشلار بين الظاهراتية والتحليل النفسي حين درس أحلام اليقظة التي يرى أنّ التحليل النفسي قد أهملها، و ذلك في عدّة مؤلّفات، بعد أن أشبع الأحلام العادية دراسة في كتب مثل: ''الهواء والأحلام''، و ''الماء والأحلام'' الذي ألّفه في عام 1942، و تطرّق فيه لدلالات الماء في مختلف أحواله، إضافة إلى بعض العقد مثل: عقدة كارون، و عقدة أوفيلليا[[26]](#footnote-27). وكان في كتابته عن أحلام اليقظة شاعريا، إذ درسها لغويا على ضوء الكثير من المعارف، لاسيما التحليل النفسي ليونغ، و أصدر كتابه ''شاعرية أحلام اليقظة La poétique de la rêverie''، أحلام تبدو وكأنّها الشعر نفسه، كما درس شاعرية المكانLa poétique de l'espace في1957 ، كخاتمة لسلسلة كتب حول الشاعرية كان قد بدأها قبل ذلك بنحو عشرين سنة بكتابه الأشهر ''سيكولوجية النار''، دارسا من خلالها الشعر وعلاقته بالحلم وبالإنسان الفرد على مدى الأزمان.

كما قام ويبر Jean –Paul Weberعام 1963، بتحليل موضوعاتي لمجموعة من التيمات، كالساعة والبرج والغرق، عند كل من ألفرد دوفيني، وفيكتور هيجو، وبول فاليري[[27]](#footnote-28).

و أقام جاك لاكان ـــ أهمّ محلّل نفسي بعد فرويد ـــ جسورا بين التحليل النفسي واللسانيات والنظريات الشعرية المعاصرة، و اعتبر أنّ الأهمّ في نصّ اللاشعور هو قوة دالة وغياب مدلوله. قرأ لاكان آثار إدغار ألان بو بواسطة التحليل النفسي في ''الرسالة المسروقة''[[28]](#footnote-29)، ويعتبر هذا الكتاب أساسا في التحليل النفسي. و ربط بين علم النفس والأدب من خلال اللغة، ''**فاللاوعي مبني كلغة**''[[29]](#footnote-30). و هو ما يعرف بعلم النفس البنيوي.

ثمّ ظهر نقاد معاصرون في هذا المجال، أبرزهم جان بيلمان نويل، وأندري غرين، وجان بيم، وبيرنار بانكو، وبول لوران أسون، وفيليب ويلمارت، وبيير بيار، و عملوا على استكشاف حقول جديدة في لاوعي النص، إضافة إلى الانشغال بالتفاعل بين النص ولاوعي القارئ إلى حدّ يمكن معه القول إنّ الناقد عندما يقرأ النص الأدبي، فهو لا يقرأ النص أو كاتبه فحسب، بل إنّه وهو يقرأ النص الأدبي يقرأ ذاته أيضا.

**1 – 2 – المنهج النفسي في النقد العربي:**

اهتمّ النقّاد العرب القدامى بدراسة علاقة النص الأدبي بنفسية صاحبه من خلال البحث في صحّة المعاني أو فسادها في الدلالة على حالة الشاعر وملاءمتها لمزاجه وطبعه[[30]](#footnote-31)، و اعتبر ابن قتيبة أنّ ''**للشعر تارات )أوقات( يبعد فيها قريبه ،و يستصعب فيها ريضه (...) و لا يعرف لذلك سببٌ، إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاءٍ أو خاطر غم (...) وللشعر أوقات يُسرع فيها أتيُّه، ويسمح فيها أبُّهن منها أوّل الليل** **قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير**''[[31]](#footnote-32). أي أنّ  
للشعر دواعٍ نفسية تحثّ عليه. كما عبّر غيره من النقاد من بعده، على علاقة البنية النفسية للشاعر بالأساليب الأدبية، وربطوها بالعملية الإبداعية، حيث أدرك القاضي الجرجاني أنّ القوم يختلفون في القدرة على الإبداع، و''**ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق**''[[32]](#footnote-33). ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب.

أمّا عبد القاهر الجرجاني، فأكّد من جهته أنّ العملية الإبداعية تتحكّم فيها أمور غيبية تتعلّق بالعقل والنفس، وهي التي تهدي المتلقي إلى إدراك المعاني الدلالية الخفية. وقال: ''**فإذا أريت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء من حيث اللفظ فيقول، حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أن ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، أو إلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقترحه العقل في زناده**''[[33]](#footnote-34)، وقد قفا هذا النهج كثير من النقاد التابعين مثل: ابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والآمدي، والقرطاجني وغيرهم ممّن تنبّهوا إلى العلاقة بين النص الأدبي و مزاج وطباع مبدعه، لكنّ غايتهم لا تخرج عن كونها إشارات ركّزوا فيها على البواعث التي تكمن وراء القول الشعري، و على ما يقف وراء تأثير الأساليب التعبيرية في المتلقي.

و في النصف الأوّل من القرن العشرين تراجع التحليل البلاغي للأدب، و شكّل النقد النفسي رافدا مهمّا في النقد العربي الحديث، خاصة بعدما راجت نظرية التعبير الرومانسية التي رأت أنّ الإبداع مرآة لنفس صاحبه. و أصبح الناقد أو الباحث يتعسّف ليبرهن أنّ الأديب الذي يتناوله بالدراسة مصاب بمرض عصبي أو بشعور بالنقص أو غيرها من العقد.

اهتمت هذه الدراسات بأهمّ الشعراء العرب القدماء، كطرفة بن العبد، وبشار بن برد، وابن الرومي، وأبي نواس، والمتنبي، وأبي العلاء المعري وغيرهم، وفق قراءة إكلينيكية تعتبر النصوص الشعرية أدلّة تثبت معاناة أصحابها من الأمراض والعقد النفسية التي طبعت مراحل حياتهم، فكانت وراء بروز عبقرياتهم، استنادا إلى نظرية التحليل النفسي التي سنّها فرويد، مع كثير من التعسّف، بسبب الأفكار المسبقة التي تبنّاها النقاد، إضافة إلى عدم التزامهم بمقولات التحليل النفسي.

و يعدّ العقّاد من النقّاد العرب الأوائل الذين تبنّوا هذا المنهج، و ذلك في دراسته لمجموعة من الشعراء العرب، من بينهم أبو نواس، محاولا فهم شخصيته من خلال شعره، حيث أعلن أنّ مفتاح شخصية هذا الشاعر هو النرجسية التي تتجلّى في الاشتهاء الذاتي، والتوثين الذاتي، ولازمة التلبيس والتشخيص، ولازمتي العرض والارتداد، الأمر الذي منعه من إقامة علاقات سويّة مع الآخرين، لأنّ العالم بأسره لا قيمة له إلّا بقدر ما يحقّق له من رغبات[[34]](#footnote-35). وكان همّ العقاد هو البرهنة على معاناة أبي نواس من العقد النفسية التي ذكرها علماء النفس، خاصة النرجسية التي فسّر بها مجونه وإدمانه الشراب، وإيثاره الغلمان، وظاهرة التحدي بالإباحية والتهتك. و لم يكتف العقّاد بتفسير نفسية أبي نواس بعقدة النرجسية، بل أضاف إلى ذلك عقدة أوديب، وعقدة النقص والتسامي، مازجا بين مختلف نظريات التحليل النفسي.

والعقاد في طليعة الذين أكّدوا وجود علاقة وطيدة بين العمل الأدبي والعوامل البيولوجية والسيكولوجية لمبدعه، واعتبر مناهج التحليل النفسي الحديثة ''**أقرب المدارس إلى الرأي الذي ندين به في نقد الأدب، ونقد التراجم، ونقد الدعوات الفكرية جمعاء**''[[35]](#footnote-36). و في دراسته لابن الرومي قال: ''**و كلّ ما نعلمه من نحافته وتقزّز حسّه، وشيخوخته الباكرة، وتغيّر منظره، واسترساله في الوجوم، واختلاج مشيته، وموت أولاده، وطيرته، ونزقه وشهوانيته الظاهرة في تشبيبه وهجائه، وإسرافه في أهوائه ولذّاته، ثمّ كلّ ما نطالعه في ثنايا سطوره من البدوات والهواجس- قرائن لا نخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب، وشذوذ الأطوار، بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ**''[[36]](#footnote-37). أي أنّ لاختلال أعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره دور فعال في إبداعه الشعري، ''**فموضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته**''[[37]](#footnote-38). وأوّل شيء تشخّص به حالة الفنان الصحية أنّه عصابي، رغم أنّ فرويد أدرك أنّ الشاعر يتحكّم في خياله، في حين أنّ العصابي يتحكم فيه خياله[[38]](#footnote-39).

و قدّم طه حسين في عام 1914 أطروحته لنيل شهادة العالمية ولقب دكتور في الأدب، بعنوان ''تجديد ذكرى أبي العلاء''، وكان بداية سلسلة دراسات وضعها هذا الناقد عن المعري، منها ''مع أبي العلاء في سجنه''[[39]](#footnote-40) عام 1939، و''صوت أبي العلاء''[[40]](#footnote-41) في 1944، و يوضّح طه حسين أنّه استنبط حياة المعري ممّا أحاط به من مؤثّرات، إذ صرّح قائلا: ''**لست في هذا الكتاب طبيعيا فحسب، بل أنا طبيعيّ نفسيّ أعتمد ما تنتج المباحث الطبيعية ومباحث علم النفس معا**'**'**[[41]](#footnote-42)**.** و أكّد لنا أنّ المعري ''**ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية، ولسنا نحتاج إلى أن نتذكر الدين، فإنّه أظهر أثرا من أن نشير إليه**''[[42]](#footnote-43). كتب ذلك أوائل القرن العشرين، في وقت كانت أوروبا لا تزال عند أول اكتشافها مع فرويد، دور علم النفس والتحليل النفسي في دراسة الأدب وعلاقته بحياة الأديب.

كما تتبّع طه حسين حياة المتنبي من خلال شعره، محاولا إبراز التأثير الذي أحدثته البيئة الاجتماعية فيه، دون أن يصدر عن نظرية نفسية متماسكة، وإنّما كان يشير بين الفينة والأخرى إلى الحالة النفسية للشاعر، وطبيعة شخصيته، وعلاقة ذلك بشعره، معتمدا على الأطر الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية التي تشكّلت داخلها هذه النفسية، فأعطى الأولوية للعوامل الخارجية في تكوين نفسية الشاعر، مخالفا ما ذهب إليه المحلّلون النفسانيون الذين يعتبرون الذات بنية مغلقة محكومة بعقد نفسية داخلية.

قسّم طه حسين شعر المتنبي إلى قسمين: الأوّل عبارة عن محاكاة لشعر القدماء، والثاني مرآة لنفسه ومصوّر لانفعالاته وعواطفه[[43]](#footnote-44). و بذلك سعى إلى التوفيق بين مجموعة من التصوّرات حول الأدب، منها ما هو اجتماعي تاريخي، ومنها ما هو نفسي، ومنها ما هو ذوقي.

و درس النويهي بدوره عقدة أوديب عند أبي نواس، في كتابه ''نفسية أبي نواس'' الذي أصدره سنة 1953، و الذي سار فيه على نهج فرويد، مرجعا خصائص النفس ومظاهر السلوك التي استنبطها من أشعاره وأخباره، كحاجته للخمر، إلى تفسيرات لرابطة الأم[[44]](#footnote-45)، حيث رأى أنّ هذا الشاعر ''**ولد رقيق التكوين، مشحوذ الأعصاب، بالغ الحساسية، وإلّا لم يكن الشاعر الذي نعرفه في حدّة شعوره، وسرعة تأثّره، ودقّة استجابته الشعرية لمؤثّرات حياته**''[[45]](#footnote-46). حيث بحث عن العوامل الجسمانية التي تؤدي إلى الشذوذ الباثولوجي، والعوامل الاجتماعية التي ترجع إلى النشأة، وبالتالي رأى أن هذا الشاعر كان يعاني من عقدة نفسية رافقته في نشأته وتربيته الأولى.

و آخذ طه حسين، في مقالة له نشرت بجريدة الأهرام (23 مايو 1953) بعنوان ''إسراف''، كلّا من العقاد والنويهي، و أعلن أسفه لما فعلاه بالشاعر المسكين[[46]](#footnote-47)، حيث حوّلوا دراسة الأدب إلى دراسة للغدد والجينات، وتركوا الأدب نفسه على الهامش، لذلك يقول النويهى بعد مراجعته لكتابه: ''**ألّفت هذا الكتاب في سنة 1953 م، حين كنت في إبان شبابي، وهو زمن ينتظر فيه من الفرد كثير من الخطأ، ويغتفر له غير قليل من الشطط**''[[47]](#footnote-48). لأنّه أدرك تواري القيم الفنية في لجة التحليلات النفسية.

و درس النويهي شخصية شعراء آخرين مثل: ابن الرومي، و بشار بن برد، معتمدا على مناهج نفسية حديثة مختلفة، حيث قال: ''**إنّني لم أتّبع فرويد هذا الاتباع المذهبي الضيق (...) وانّما تخيّرت من شتّى الفلسفات النفسية الحديثة الأخرى ما رأيته نافعا في شرح موضوعي الخاص الذي تناولته**''[[48]](#footnote-49). وعلّق أحمد كمال زكي على آراء النويهي في شخصية بشار، قائلا إنّ الكتاب في جملته جاء مظاهرة للتأثير الاجتماعي في الشاعر العظيم[[49]](#footnote-50).

كما تعدّدت الدراسات في النقد العربي المعاصر التي طبّقت هذا المنهج سواء من زاوية المؤلف أو النص، أو المتلقي. و ممّا جعل لهذا المنهج قيمة وحضور في مجال النقد الروائي، البحوث النفسانية للناقد والكاتب والمفكر السوري جورج طرابيشي المعروف بميله الشديد إلى معجم فرويد، و تميّزه بكثرة ترجماته ومؤلفاته، حيث ترجم لفرويد، و هيغل، و سارتر، وغيرهم، و بلغت ترجماته ما يزيد عن مئتي كتاب في الفلسفة والايدولوجيا والتحليل النفسي.

كما انكبّ الناقد المغربي حسن المودن على مقاربة النصوص السردية انطلاقا من مرجعية التحليل النفسي منذ بداية التسعينيات، بكتابه ''لاوعي النص في روايات الطيب صالح، قراءة من منظور التحليل النفسي'' 2002، و ''الكتابة والتحوّل''، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، و''الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي'' 2010. و هو كذلك مترجم كتاب ''التحليل النفسي والأدب'' لجان بيلمان .

و تطرّق عز الدين إسماعيل لقضايا و مشكلات الفنّان و عقده، و للمعايير السيكولوجية وعلاقتها بمنهج التحليل النفسي، في فصل بعنوان ''مشكلة الفنان''، في كتابه ''التفسير النفسي للأدب''، إذ يقول إنّنا: ''**نستطيع من خلال الدراسات النفسية والتحليل النفسي أن نعرف الشيء الكثير عن الفنّان و إن لم نتمكّن من معرفة كلّ شيء، و قد رأينا أنّه يمتلك قدرة فائقة كانت تفسّر قديما في ضوء فكرة الإلهام، ثم فسّرت على أساس مرضي، وكلا التفسيرين قد صار مرفوضا في وقتنا الحاضر، وهي تفسّر حديثا في أبحاث الذكاء والتوافق الاجتماعي**''[[50]](#footnote-51). كما تطرّق لدراسة موسيقى الشعر والصورة الشعرية في ضوء التحليل النفسي، و أعاد النظر في تحليل شخصية دستويفسكي[[51]](#footnote-52) من خلال روايته ''الإخوة كارامازوف'' التي حلّلها فرويد.

و ركّز أمين الخولي في أعماله على التكوين الداخلي للمبدع، لمعرفة سلوكه الخارجي الذي يظهر بين الفينة والأخرى في أسلوبه الأدبي، إذ قال:'' **وصل الأديب بأدبه، بحيث نفهم الأدب بشخصية صاحبه، كما نفهم شخصية الأديب بآثاره الفنية**''[[52]](#footnote-53). لأنّ الشعر لا يمكن فصله عن شخصية الشاعر، سائرا بذلك على فريد.

و نجح محمد خلف الله، وعز الدين إسماعيل، وأنور المعداوي في تطبيق المنهج النفسي، حيث وسّعوا اهتماماتهم لتشمل الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، و قضايا النقد عبر الأزمنة والثقافات، و كتب حليم متري دراسته النقدية النفسية عن إبراهيم ناجي وشعره، كما اشتهرت دراسة مصطفى سويف ''الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة''، و هذا بغضّ النظر عن الدراسات النقدية الأكاديمية، والمقالات التي تنشر في الصحف والمجلات، و مع ذلك، يبقى تطبيق هذا المنهج على الأدب قليلا مقارنة بغيره من المناهج النقدية.

**1 – 3 - انتقادات نظرية التحليل النفسي**:

رغم الدور الكبير الذي لعبه التحليل النفسي في توسيع فهمنا للكاتب و شخصياته، وكذلك فهم العلاقة التي تتشكّل بين العمل الأدبي أو الفنّي والمتلقي، إلّا أننا نجد بعض الانتقادات وُجّهت لأصحاب هذه النظرية، من بينها:

* كان للتحليل النفسي تركيز ضيّق على بنية العقل و علم الأمراض، و اقتصر فقط على العوامل الجنسية، مهملا – في غالبه - الأداء الطبيعي الصحي، و دون مراعاة الخلفية الثقافية وتأثيرها على الشخصية.
* عدم الاستناد إلى أساس علمي، و افتقار الدلائل التجريبية، و غياب النتائج البحثية والعلمية في الكثير من الدراسات، ممّا جعل تأكيدها أو دحضها شبه مستحيل.
* كما أشار العديد من النقّاد إلى أنّ جلّ نظريات التحليل النفسي كانت تهتمّ بالرجل مهملة العنصر النسوي.

لكن، على الرغم من النقائص التي أشرنا إليها، والانتقادات المثيرة للجدل التي وُجّهت لنظريات التحليل النفسي، إلّا أنّنا نجد أنّها لعبت دورا كبيرا في محاولة النقاد فهم نفسية الأدباء وشخصياتهم، وكذا العلاقة التي تربط صاحب العمل الأدبي بأدبه، و علاقة الأدب بمتلقّيه.

**2 – السير الذاتي في رواية ''تاء الخجل'' لفضيلة الفاروق**

**2 – 1 – السيرة الذاتية**:

يشكّل الميثاق السير الذاتي حدا فاصلا بين الأجناس الأدبية، فهو يحدّد هويّة النص إذا ما كان سيرة ذاتية أو غيرها، من خلال ما ورد في النص ذاته، دون الاستعانة بعوامل خارجية لإثبات ذلك. و وجود الميثاق السير ذاتي، يعني تحقّق التطابق بين المؤلِّف، والسارد، والشخصية الرئيسية، ممّا يضع النصّ ضمن جنس السيرة الذاتية، حيث يقول فليب لوجون: ''**أنّ السيرة الذاتية، تفترض وجود تطابق بين الكاتب من جهة، والسارد والشخصية البطلة من جهة أخرى. وهذا يعني أن "الأنا" يحيل إلى الكاتب. ولا يتمّ إثبات ذلك إلّا من خلال النص**''[[53]](#footnote-54). فالنصّ هو السند الوحيد الذي من شأنه أن يفصل بين حدود النص السردي.

تمتاز كتابة السيرة الذاتية على شكل رواية بعدّة خصائص و مميّزات فنّية، و طبقا رأي "روي باسكال"، فإنّ أوّلها ميزة أن تكون قادرا على سرد الظروف التي تقع خارج نطاق التجربة الشخصية المباشرة للمؤلّف، فالروائي يمكنه أن يستدعي أحداثا من خارج نطاقه الشخصي، وأن يتخيّل أفكارا ضمنية لم يعبّر عنها الآخرون، كما يمكنه أن يعيد ترتيب الحوارات التي لا قدرة للذاكرة على الاحتفاظ بها، أضف إلى هذا أنّ بطل الرواية يمكن وصفه بضمير الغائب من كل جوانبه، أمّا الميزة الأهمّ، فهي الحرية المطلقة للمؤلّف، إذ يكون هذا الأخير في رواية السيرة الذاتية مستقلا، شأن المؤلّف في كلّ عمل أدبي آخر، فهو لا يكون موجودا داخل صفحات عمله بصيغة مباشرة، ممّا يمكنه من وصف مراحل الحياة الأولى للشخصية، دون أن يكون مجبرا على متابعة مستقبلها[[54]](#footnote-55)، فالرواية تمنح الكاتب حرية أوسع بهذا الخصوص. ''**إنّه ينبغي لنا دائما أن نضع في اعتبارنا أنّ السيرة الذاتية ليست إلا تخييلا تمّ إنتاجه في ظروف خاصة**''[[55]](#footnote-56). و بهذا المعنى تصبح الرواية والسيرة الذاتية صيغتين مختلفتين لمفهوم واحد.

و الحافز الذي يدفع الكاتبة لاختيار رواية السيرة الذاتية بدلا من السيرة الذاتية الخالصة، هو حاجتها الملحّة لعرض خبراتها الذاتية الخاصة، في الوقت الذي تخشى فيه من البوح الصريح وتعجز عن التحدث عن تجاربها للآخرين[[56]](#footnote-57)، فقد وجدت ضالّتها في رواية السيرة الذاتية، و هي الصيغة التي أعطتها فرصة البوح دون خوف من العقاب**.**

**2 – 2 - السيرة النفسية:**

تهدف السيرة النفسية إلى فهم الأفراد المهمين تاريخيا، مثل [الفنانين](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86) أو [الأدباء](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D9%8A%D8%A7%D8%B3%D9%8A)، من خلال دمج علم نفس الشخصية مع الأدلة التاريخية[[57]](#footnote-58). و يمكن اعتبار السيرة النفسية شكلا تاريخيا من دراسة الحالة العلاجية، فهي تمثل حقلا متناميا في مجال السيرة الذاتية عامة، و مجال علم نفس الشخصية بصفة خاصة، بما في ذلك علم الوراثة، والاعتبارات العصبية في الشخصية، والمنظور التطوري، ونموذج الشخصية "الخمسة الكبار"، وغيرها من القضايا المعاصرة [[58]](#footnote-59)، هدفها هو تطوير فهم أفضل للأفراد من خلال تطبيق النظريات النفسية على سيرهم الذاتية لمزيد من شرح الدوافع الكامنة وراء بعض الإجراءات والقرارات الموضوعية.

تركّز السيرة النفسية بشكل أساسي على بعض الأحداث المهمة التي عاشها الأديب و تركت أثرا فيه[[59]](#footnote-60)، أي محاولة فهم سبب حدوثها، و تأثيرها على نفسية الأديب و كيفية تفاعله معها، ممّا ساهم في تطوير فهم السير الذاتية، كما ألهمت أيضا التوجيه والبصيرة في مجال علم النفس.

**2 – 3 - علم نفس الشخصية:**

هو أحد فروع علم النفس تدرس مفهوم الشخصية و تباينها بين الأفراد، يُعتبر هذا الفرع بمثابة دراسة عملية رامية إلى إظهار الاختلافات الفردية الناجمة عن القوى النفسية بين الأشخاص.

تشتمل مجالات اهتمام علم نفس الشخصية عموما على تكوين صورة مترابطة حول الفرد وعملياته النفسية الرئيسية، و دراسة الفروق النفسية الفردية، و كذلك تهتم بدراسة الطبيعة البشرية وأوجه التشابه النفسية بين الأفراد.

و تُشتق كلمة شخصية من الكلمة اللاتينية ''بيرسونا'' والتي تعني القناع، يقصد بها مجموعة ديناميكية منظّمة من الخصائص التي يمتلكها الفرد، ومجموعة من الصفات الجسدية والنفسية (موروثة ومكتسبة) والعادات [والتقاليد](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%82%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%AF) والقيم [والعواطف](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D8%A7%D8%B7%D9%81%D8%A9)، والتي تؤثّر بشكل فريد على كلّ من بيئته وإدراكه وعواطفه ودوافعه وسلوكياته في سياق مواقف مختلفة[[60]](#footnote-61). و من أهمّ المُلاحَظات في الشخصيّة هي أنّها ظاهِرة منذ سنين الرضاعة، فلكلّ رضيع مزاجه وطبعه، ولكن الشخصيّة تبقى في تطوّر مستمر، تطبعها الأحداث و مختلف ظروف الحياة، حيث قد يشير مفهوم الشخصية أيضا إلى نمط الأفكار والمشاعر والتكيّف الاجتماعي والسلوكيات التي تظهر باستمرار، والتي تؤثّر على توقّعات، الفرد ومفاهيمه الذاتية، وقيمه، ومواقفه، إلى حدّ كبير. كما قد تتنبّأ الشخصية بردود الأفعال البشرية تجاه الأشخاص الآخرين، والمشاكل، والتوترات المختلة.

وتشتمل النظريات الأساسية - حسب علم نفس الشخصية - على المنظور النزوعي (السمة)، والمنظور الديناميكي النفسي، والمنظور الإنساني، والمنظور البيولوجي، والمنظور السلوكي، والمنظور التطوري، والمنظور الاجتماعي.

## تقسيماتها: قسمت الشخصية إلى عدة جوانب، نذكرها كالتالي[[61]](#footnote-62):

* الجانب الوجداني: وهو كل ما يتعلّق [بالقيم](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D9%8A%D9%85_%D8%A7%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A9) [والأخلاق](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%AE%D9%84%D8%A7%D9%82) [والعاطفة](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D8%A7%D8%B7%D9%81%D8%A9) [والسلوك](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D9%84%D9%88%D9%83).
* الجانب العقلي المعرفي: يهتمّ بتجميع المعارف والخبرات.
* الجانب الحركي: يضع من اهتماماته [الجسم](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%AF%D9%86) [والذات البشرية](https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%B0%D8%A7%D8%AA_%D8%A8%D8%B4%D8%B1%D9%8A%D8%A9&action=edit&redlink=1) ككلّ.

إلّا أنّ هناك من يقول بأنّ الشخصية لا يمكن تفكيكها، فهي كل شامل، كما أنّ العديد من الباحثين وعلماء النفس لا يقرنون أنفسهم بمنظور معيّن علانية، بل يتخذون نهجا انتقائيا.

وللشخصية علاقة بالافتراضات الفلسفية، حيثتعود جذور العديد من الأفكار التي ابتدعها منظرو الشخصية قديما وحديثا إلى الافتراضات الفلسفية الأساسية التي يؤمنون بها. فلا تُعتبر دراسة الشخصية بمثابة تخصّص تجريبي بحت، حيث وُجد أنّ بينها تشابه كبير في الكثير من المسائل والموضوعات التي تهتمّ بها. وجدت الطبيبة النفسية باربرا إنجلر في الفصل التاسع من كتابها مدخل إلى نظريات الشخصية[[62]](#footnote-63)، أنّ مثل هذه النظريات العلمية يجب النظر إليها كجانب فلسفي وعلمي وأدبي، لأنّها تتطلب عناصر فنية وعلمية وفلسفية لاستخلاص نماذجها واستنتاجاتها العامة. و لخّصت باربرا إنجلر، نظرية موري في علم الشخصية في عشرين حاجة رئيسية تنظّم الإدراك، والفهم والسلوك، و تقود إلى تغيير الوضع غير المُرضي، ومنها: السيطرة، والإذعان، والاستقلالية، والعدوان، والجنس، والرفض، والاستغاثة، والتنشئة، والدفاعية. كما تُعد الفئات التالية من أهمّ القضايا والافتراضات الفلسفية التي تتداخل مع التحليل النفسي[[63]](#footnote-64):

* **الحرية مقابل الحتمية:** وهي مسألة اعتبار البشر قادرين على التحكّم في سلوكياتهم وفهم دوافعهم الكامنة، أو اعتبارها سلوكا غير واع مقترنا بالبيئة، أو بأنّه بيولوجي.
* **العوامل التكوينية (الوراثة) مقابل التنشئة:** تُعرّف الشخصية إما عن طريق [علم الوراثة](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D9%84%D9%85_%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B1%D8%A7%D8%AB%D8%A9) و[علم الأحياء](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D9%84%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A1)، أو من خلال البيئة والتجارب. تشير الأبحاث المعاصرة إلى استناد معظم سمات الشخصية إلى تأثير مشترك بين علم الوراثة من جهة والبيئة من جهة أخرى.
* **الفردية مقابل العمومية (أو الفاعلية مقابل التفاعلية):** تتناول هذه المسألة ما إذا كان البشر مدفوعين بمبادرة فردية أساسا (فاعلية)، أو مدفوعين بمحفّزات خارجية. و يعتقد المنظّرون السلوكيون التقليديون عادة أنّه لا دور للبشر في عملية صقل البيئة لهم، بينما يؤمن المنظّرون الإنسانيون والمعرفيون بالعكس.
* **التفاؤلية مقابل التشاؤمية:** تختلف نظريات الشخصية فيما بينها من حيث اعتبار البشر جزءا لا يتجزّأ من التغييرات التي تطرأ على شخصياتهم، و غالبا ما تكون النظريات ذات التوجه التعليمي أكثر تفاؤلا من غيرها.

**2 – 4 - السيرة الذاتية في رواية تاء الخجل:**

نظرا لطبيعة الجنس الأدبي في كتابات ''فضيلة الفاروق'' ، فإنّ البحث عن نتيجة نهائية فيما يخص جنس العمل الذي تشتغل الروايات في إطاره، لا يبدو سهلا، وقراءة أعمال الكاتبة يضع القارئ في حيرة من أمره، إذ تشتغل رواياتها على بعدين رئيسيين، يتعلّق الأول بقضية حساسة من تاريخ الجزائر، وهي العشرية السوداء؛ حيث عالجت الساردة في كتاباتها قضية الإرهاب وما سبّبه من مأساة وطنية، خاصة على فئة النساء، وذلك بذكر التواريخ والأماكن، ممّا يؤكّد على الوظيفة المرجعية للنصوص. و من الجهة المقابلة فهي تسرد الحياة الشخصية للساردة/البطلة، ممّا يجعل بنية رواياتها تسير على نهج موحّد، حيث نجد الساردة تترك الكلمة للشخصية الرئيسية حتّى تسرد حياتها وتهيمن على القصة والأحداث والحوار.

واللافت للانتباه، أنّ شخصيات أعمال فضيلة الفاروق قد مررن بتجارب حياتية متشابهة إلى حدّ التطابق[[64]](#footnote-65)، الأمر الذي يدعو القارئ للتساؤل عمّا إذا كانت حياة الشخصيات البطلة ليست سوى انعكاسا للسيرة الذاتية للمؤلفة المتجسدة في الساردة.

و من أجل دراسة احتمالية وجود سير ذاتي ينظّم البنية الداخلية لروايات فضيلة الفاروق بصفة عامة، ورواية تاء الخجل بصفة خاصة، يمكننا الاستناد على مبدأ التطابق بين المؤلّف - السارد- الشخصية الذي قال به فليب لوجون، ومن أجل ذلك يقتضي بنا الأمر أن نبدأ بدراسة مواثيق الكتابة التي اقترحها هذا الأخير.

تعد رواية تاء الخجل عبارة عن حكي نثري يتناول حياة شخصية ''خالدة'' من منظور استعادي، كما أنّ هناك تطابق بين الساردة والشخصية الرئيسية، والعديد من الأحداث والمواقف التي عاشتها كلّ من فضيلة الفاروق و شخصية خالدة، و على الرغم من ذلك إلّا أنّ اسم المؤلفة الموجود على الغلاف لا يتطابق مع اسم الساردة، وهذا يعني أنّ رواية تاء الخجل تخرج من إطار السيرة الذاتية لتدخل ضمن مفهوم الرواية الشخصية، حسب تصنيف فيليب لوجون الذي يراهن على أهمية اسم العلم في الميثاق السير ذاتي، إذ يعتبره الدعامة الرئيسية لهذا الجنس الأدبي، ولذا فهو يقول إنّه: ''**يجب علينا أن نموضع مشاكل السيرة الذاتية في علاقتها مع اسم العلم، ففي النصوص المطبوعة يتحمّل التلفظ من طرف ضمير اعتاد أن يضع اسمه على غلاف الكتاب، وعلى الصفحة الأولى فوق عنوان المؤَلف. ويتلخص في هذا الاسم، الوجود التام لما نسمّيه بالمؤلِّف: العلامة الوحيدة في النص لخارج \_نص لا ريب فيه، التي تحيل إلى شخص واقعي، يطلب بهذه الطريقة أن ننسب إليه، في آخر المطاف، مسؤولية تلفّظ النص المكتوب برمّته. وفي كثير من الأحيان يختزل وجود المؤلّف داخل النص، في هذا الاسم فقط. ولكن المكانة المخصّصة لهذا الاسم أساسية: لأنّها مرتبطة، عن طريق عرف اجتماعي بالتزام المسؤولية لشخص موجود**''.[[65]](#footnote-66) فاسم العلم الخاص بالمؤلّف إذن، هو على أهمية كبيرة في دراسة المؤلفات السير ذاتية، لأنّه يعتبر الإشارة الوحيدة التي تحيل مباشرة إلى المؤلف وتوثق العلاقة بينه وبين نصّه، وغياب هذه الإشارة هو فسخ للميثاق السير ذاتي، كما هو عليه في روايات فضيلة الفاروق.

كما لا نجد أي مقطع أولي تتحمل فيه الساردة التزامات أمام القارئ، بطريقة تجعله يوقن أنّ النص عبارة عن سيرة ذاتية، حيث لا نعثر على أية إشارة أو التزام من طرف المؤلفة عن انتساب مضمون الرواية لشخصها مباشرة.

أمّا عن اسم فضيلة الفاروق فهو اسم مستعار، و اسم الكاتبة الحقيقي هو فضيلة ملكمي، أمّا لقب الفاروق فهو مستعار. و يقول فليب لوجون في هذا الصددأنّ: ''**الاسم المستعار اسم يختلف عن اسم الحالة المدنية، يستعمله شخص واقعي من أجل نشر كلّ كتاباته أو بعضها، فالاسم المستعار اسم مؤلّف(...) فهو ليس اسما زائفا بكل تأكيد، بل اسم علم، اسم ثان (...) إنّ الأسماء الأدبية المستعارة، على العموم، ليست سرا خفيا، ولا خداعا، فالاسم الثاني حقيقي كالأوّل، ويشير فقط إلى تلك الولادة الثانية التي هي الكتابة المنشورة. وبكتابة سيرته الذاتية، فإن المؤلف الذي يستخدم الاسم المستعار، يمنح هو نفسه أصل هذا الاسم''**[[66]](#footnote-67)**.** و ينتهي إلى أنّ الاسم المستعار مجرد مفاضلة ازدواجية لا تغيّر شيئا في الهوية.

نستنتج من هذا الكلام، أنّ باستعمال الكاتبة هنا لاسم مستعار لا تتنكّر لهويتها الحقيقية، وإنّما هو وجه ثان لها يعبّر عن ميدان اشتغالها. إلّا أنّ الأمور تبدو أكثر تعقيدا بالنسبة للمرأة مقارنة بالرجل، حيث تشير نجيبة رقيق إلى أنّ الكتابة النسوية تكون أكثر عرضة لانتقادات الأسرة والمجتمع، لهذا كثيرا ما نجد المرأة الكاتبة تلجأ إلى استخدام اسم مستعار[[67]](#footnote-68). كما تؤكّد مونيك حسين أنّ الإفصاح عن الذات عن طريق الكتابة، يعتبر قضية معقّدة، سواء تعلّق الأمر بالمرأة أو بالرجل، إلّا أنّها أكثر تعقيدا في علاقتها بالمرأة، لارتباطه مباشرة بمكانتها الدونية في المجتمع. ولذلك تتعلّق بها ظاهرة الأسماء المستعارة أكثر في حقب زمنية ماضية، خاصة في القرن 19. وتضيف الناقدتان أنّ فعل الكتابة ظلّ مرتبطا اجتماعيا بالرجل حتى القرن20 ، وتخوّفا من فضح الكاتبة لهويتها، فإنّها تتستّر وراء الاسم المستعار الذي يلعب دور القناع الواقي من المجتمع[[68]](#footnote-69).

وهذا ما تؤكده فضيلة الفاروق في حوار مع إحدى القنوات، حيث تقول: ''**اضطررت لتغيير اسمي لأنّني تعرّضت لمضايقات بعد أن فضحت المستور، وتحدّثت بصوت من لا صوت لهم. نقلت واقع امرأة جزائرية، بطريقة درامية فعلا، لكن كان ذلك هو الواقع. حتّى عائلتي لم تنج من المضايقات، لأنّني تحدّثت عن أشخاص حقيقيين، وفضحت الآلة التي كانت تحرّكهم، وانتصرت للمظلومين. تغيير اسمي جاء لضرورة أمنية فقط، خوفا من عائلتي والمقربين**''[[69]](#footnote-70)**.** وهذه المقولة تؤكّد ما ذهبنا إليه سابقا، في أنّ الاسم المستعار هو أداة من أدوات تحوير الذات الأنثوية للحقيقة، وابتعادها عن الواقع.

كما يعتبر جيرار جينات، أن للاسم المستعار وظيفة شعرية، ويربطه بقدرة الكاتب الإبداعية، ''**فالكاتب الذي يملك القدرة على تغيير اسمه، يملك، لا محال، القدرة على الكتابة**''[[70]](#footnote-71). ممّا يعني أن توظيف الاسم المستعار يعتبر أول خطوة يخطوها الكاتب نحو التخييل. كما أنه يرى أن المبدع يجد لذة في استعمال الاسم المستعار.

و هذا ما نجده ينطبق على فضيلة الفاروق، فبعد أن لعب الاسم المستعار دوره في إخفاء هويتها عن القارئ، أصبح الآن يصنع هويتها، ويمنحها مكانة في الساحة الأدبية، وهي الفكرة التي تؤكدها لويزا بطلة رواية "مزاج مراهقة" حين تقول: ''... **انصهرت في اسمي المستعار ... ذلك الاسم الذي اختاره لي، ولهذا أحببته حتى نسيت اسمي الحقيقي**...''[[71]](#footnote-72) فالاسم المستعار قد أصبح يصنع هوية لويزا بعدما كان من قبل يخفيها.

أمّا الميثاق الروائي، فهو يبدو الأقرب إلى روايات فضيلة الفاروق، حيث نجدها تحترم هذا الميثاق احتراما كلّيا، فمن جهة يختلف اسم المؤلفة عن أسماء الساردات الثلاثة في الروايات، ومن جهة ثانية، فإنّنا نجد على ظهور أغلفة الروايات إشارة إلى الجنس الذي تنتمي إليه، وهو ''**رواية**''، إلّا أنّنا نلاحظ أنّ رواياتها تستجيب للميثاق المرجعي الذي يصاحب الميثاق السير ذاتي، وتقيم العلاقة بين حياة المؤلف الواقعية وحياة الشخصية داخل المتن الحكائي. فالقارئ لرواياتها يلاحظ تشابها إلى حدّ التطابق، بين مسارات حياة بطلات الروايات الثلاث من جهة، وبينها جميعا ومسار حياة المؤلفة من جهة ثانية، الأمر الذي يستحيل أن يكون صدفة محضة، فالجدير بنا أن نصنّف روايات فضيلة الفاروق ضمن جنس رواية السيرة الذاتية التي تحمل من خصائص الرواية والسيرة الذاتية معا، وذلك أخذا برأي فليب لوجون الذي قرّر أن يدرج تحت هذا النوع كلّ النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقا من التشابهات التي اكتشفها، أنّ هناك تطابقا بين المؤلّف والشخصية، في حين أنّ المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار أن لا يؤكده[[72]](#footnote-73). كما يظهر انتماء روايات الكاتبة إلى صنف السيرة الذاتية من خلال تطابق الساردة مع الشخصية الرئيسية.

أمّا من منظور الميثاق الاستيهامي Le pacte fantastiqueالذي يرى أنّالصدق والحقيقة موجودان في الرواية أكثر من السيرة الذاتية، فإنّ الرواية تفصح عن جوانب دالة في حياة الكاتب، دون أن يقصد ذلك. وتفسّر ناتاشا ألي و لورون جيني وجهة النظر هذه، باعتبارهما أنّ الرواية تكشف عن أنا الروح المجهولة، أو لاشعور الكاتب، ممّا يعني أنّها تكشف عن الأنا الحقيقية وليس أنا الشعور التي نستنتجها من الأحداث الإيجابية في حياة الفرد. و هو الأمر الذي يسمح بالتمييز بين نوعين من الأنا، والتفضيل بينهما استنادا على معايير قيمية[[73]](#footnote-74). فالباحثان يعتبران أنّ الأنا الموجودة داخل السيرة الذاتية مزيّفة باعتبارها تعبيرا عن الشعور، بينما تكون الأنا التي تجسّدها الرواية، هي الأنا الحقيقية لأنّها تكون نابعة من لاوعي الكاتب. وعليه فإنّ القارئ مدعو إلى قراءة الروايات ليس باعتبارها تخييلات فقط، أو على أنّها حقائق تاريخية واجتماعية، بل أيضا باعتبارها إيحاءات لذات الكاتب، و شكل غير مباشر و لا شعوري من ميثاق السيرة الذاتية.

و تبدو دعوة فضيلة الفاروق صريحة إلى قراءة نصوصها على أنّها سيرة ذاتية في التطابق بين حياتها وحياة شخصياتها، كما أنّها تمنح لشخصية خالدة في رواية مزاج مراهقة لقب ملكمي الذي هو لقبها الحقيقي. و تصرّح في تاء الخجل أنّ ''**الراوي لا يروي سوى حياته'**'[[74]](#footnote-75).وفي مزاج مراهقة كتبت: ''**الأدب في النهاية ليس خلقا، إنّه عملية تفكيك وإعادة تركيب لا غير**''**[[75]](#footnote-76)**.

ممّا سبق ذكره، فإنّ الجانب السير ذاتي طاغي في روايات فضيلة الفاروق بصفة عامة، ورواية تاء الخجل بصفة خاصة، إلى الحدّ الذي لا نكاد نميّز فيه جنس المؤلَّف، ويصبح من الصعب الجزم بروائيته أو سير ذاتيته. وهذه الخاصية تهيمن على معظم الكتابات النسوية، إن لم نقل كلّها، العربية والغربية منها.

**الفصل الثاني: تطبيق المنهج النفسي على رواية تاء الخجل**

**الفصل الثاني: تطبيق المنهج النفسي على رواية تاء الخجل**

**مدخل**

1 - التعريف بالرواية

2 - تحليل عتبات النص

2 – 1 - عتبة الغلاف

2 – 2 – الصفحة الخلفية للغلاف

2 – 3 – عتبة العنوان

2 – 4- عتبة العناوين الداخلية

3 – تحليل المتن الروائي

3 – 1 – الأنا و الآخر

3 – 2 – تاء مربوطة لا غير

3 – 3 – فعل الكتابة

3 – 4 – يمينة

3 – 5 – دعاء الكارثة

3 – 6 – جولات الموت

4 – الكتابة بين الحقيقة و الخيال

**مدخل:**

تناولت فضيلة الفاروق في روايتها ''تاء الخجل'' العديد من القضايا الإنسانية و الاجتماعية، ويعدّ العنف الممارس ضدّ المرأة وسط استلاب الواقع وتأزّمه، أحد القضايا التي تضمنتها، فجسّدت فيها أشكال مختلفة من العنف والقهر ضدّ للشخصيات النسوية، بفعل ممارسات ومواقف لا إنسانية على مستوى الواقع والخيال.

و لأنّ الإبداع لا يأتي من عدم، فإنّ الفضاء الذي ترسمه الروائية و تشكّل من خلاله الشخصيات و الأحداث، لا يأتي بدوره من عدم، بل هو نتيجة التفكير الداخلي، و أحداث مرّت بها أو تتخيّل نفسها داخلها. حيث إنّ الروائي لا ينطلق أبدا من العدم، و أنّ الشخصية الروائية هي ثمرة لكلّ العلاقات الاجتماعية السائدة في تلك المرحلة[[76]](#footnote-77). وبما أنّ الرواية **''أفكار عن واقع ابتغاء هدف نفعي معيّن يختلف مداه وتتباين مستويات صياغته تبعا لطبيعة الطبقة وتكوينها ودورها و وعيها  بهذا الدور في علاقتها بغيرها''**[[77]](#footnote-78)**،** فإنّها إذن جزء من كل ذلك.

حاولت فضيلة الفاروق في روايتها، إيصال رسالتها للرجل، و ذلك عبر رؤية تمردية نابذة للقهر والعنف المسلّط على المرأة، وساخطة في الوقت نفسه على المجتمع الذي يحمي الرجل، ''**فالمجتمع يرفض أن يعترف بحقّها في التميّز والاختلاف و إنجاز أدوار وظيفية خلاقة حتى يبقى على وضعها المهمش**''[[78]](#footnote-79). ولهذا يظهر الرجل في رواية "تاء الخجل" على أنّه الممارس الأوّل لمثل هذا الفعل الشنيع، ما جعل العلاقة بين الرجل والمرأة غير متكافئة.

يتداخل مفهوم العنف مع العديد من المفاهيم التي تأخذ منحى واحدا، وتؤدّي وظيفة واحدة، كالجريمة باعتبارها سلوك ينتهك القواعد العامة للمجتمع، والعدوانية التي تلحق الضرر بالغير نفسيا واجتماعيا، وحدّة الطبع الذي يصاحب مفهوم الغضب والتدمير والتخريب والسلوك الشاذ، يتلخّص في **''إلحاق الأذى والضرر بكائن او بمجموعة بشرية، بحيث يكون هذا الضرر إمّا ماديا أو جسميا أو نفسيا ومعنويا بوسائل مختلفة تسبب للمتلقّي او المتلقّين آلاما وخسائر متفاوتة''**[[79]](#footnote-80)**.** والإرهاب يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم العنف لأنّه سلوك إجرامي بالدرجة الأولى.

واختلفت تفسيرات أسباب العنف من نظرية إلى أخرى، فمنهم من يردّه إلى عوامل نفسية، أو إلى عوامل اجتماعية أو بيولوجية. فالنظرية النفسية تركّز على الجوانب النفسية والذاتية للعنف. ومن بين منظّريها **فرويد** الذي يرى **''أنّ الإنسان ليس ذلك الكائن الطيب السموح الضمآن إلى الحبّ، الذي يدّعي أنّه لا يهاجم إلّا دفاعا عن نفسه، (...) فالإنسان كائن يختزن قدرا كبيرا من العدوان''**[[80]](#footnote-81)**.** حيث إنّ فرويد يلحّ على أنّ السلوك الإجرامي استجابة للعقد المكبوتة. فهناك دوما شيء ما كامن في اللاشعور يؤدّي إلى الإحساس بالنقص الذي يعدّ أقوى بواعث العنف. بالنسبة إليه الإنسان ما هو إلا ذئب للإنسان.ما يعني أنّ العنف – سواء كان ممارسا ضدّ الذات (المازوشية) أو ضدّ الآخر (السادية)- من مميّزات الطبيعة البشرية، و له أسس نفسية تدفعه إلى العدوان، عن طريق تكرار حالات سالفة، و ليس له علاقة بالطبيعة الاجتماعية أو الاقتصادية، أي أنّه قبلي، يسبق مدلول الملكية الخاصة.

أمّا عن النظرية الاجتماعية فتفسيرها للعنف كان قائما على التقسيم الاجتماعي، ومن بين منظريها **دوركايم** الذي ارتكز على مبدأ اللامعيارية الذي يتضمّن ثلاث مجالات: الأسرة، والحياة الزوجية، و مجال تقسيم العمل. و هكذا تتعدّد تفسيرات العنف من تفسيرات سيكولوجية، و أخرى سوسيولوجية، و بيولوجية، و ميتافيزيقية[[81]](#footnote-82).

و يحدث التداخل بين الأدب والواقع باعتباره الملهم الأساس للكتابة الأدبية، والرواية على وجه الخصوص، لأنّها تعدّ وسيلة لنقل الواقع و عكسه في تجربة إبداعية نابضة بمجرياته من أجل رسم رؤية عنه تساعد القارئ على فهم و وعي ذاته الاجتماعية، فالرواية هي الوعاء الذي تتفاعل فيه الكتابة مع الواقع من أجل بيان مدى فعالية العلاقة بين الواقع والخيال. و **''قد اعتبرت الكاتبة النص الروائي متنفسا لآلامها وللتعبير عن العالم الداخلي الرافض، مقابل العالم الخارجي القاهر والمهمش لدور المرأة، التي تعاني الصراع بين الذات والواقع الموروث''**[[82]](#footnote-83)**.**

كما أنّ فضيلة الفاروق تلوم المجتمع الذكوري **''الذي يعطي الرجل حقه ويرى المرأة تابعة له، وعاء لأبنائه، ظلا من ظلاله، فالكاتبة بصفتها امرأة تصل هذه المرحلة من الإدراك تحت وطأة صراعات عميقة الجذور، يلتبس فيها التشوق للتكافؤ باليقين العميق من استحالة تحقيقه(...) فالروائية تهتم بقضايا ترتبط بدرجة كبيرة بالثقافة الذكورية''**[[83]](#footnote-84)**.** و موضوع الرجولة سائد في المجتمعات البطريكية التي تحفل بتاريخ متخيّل أكثر منه حقيقة. ذلك أنّ الساردة قد أدركت أنّ مجتمعاتنا أشدّ التصاقا بالتاريخ الذي يصنعه الماضي، رافضا أيّ محاولة لتجاوز ذلك الفكر البالي، وهذا ما جعلها تشتكي على لسان فاطمة المرنيسي، من تأثير الماضي في نفسية الرجل العربي، فتقول: ''**الزمان هو جرح العرب، إنهم يرتاحون إلى الماضي''[[84]](#footnote-85).** فهي تعرّي ممارسات المجتمع الذكوريفي أقصى انعكاساتها، في مواجهة القمع الذي تتعرّض له الأنثى،لأنّ هذه المفاهيم التي ورثها المواطن العربي من الأجداد، جعلته إنسانا يفكّر بطريقة رجعية، ولا يدرك أنّ ما صحّ في مكان وزمان معيّن، لا يمكن أن يصحّ في كلّ مكان وفي كلّ زمان.

أمّا عن الشخصيات فنجدها تمحورت بالدرجة الأولى حول الشخصية المتمردة على الدور التقليدي للنساء في المجتمع الجزائري البطريقي، موظّفة ضمير المتكلم من بداية الرواية لتعلن بذلك عن حضورها، وشخصيتها القوية داخل الرواية. حيث تعالج من خلال شخصياتها عدّة قضايا أغلبها نسوية،فنجدها تطرقت إلىقضية تهميش المرأة في المجتمع وتحطيم شخصيتها وملئها بالعقد والمشاكل النفسية، حتى صارت الأنثى ترى في نفسها نقص بمجرد أنها أنثى، وترى أن مكانتها أقل بكثير من مكانة الرجل، فأصيبت بعقدة النقص، باعتبار أن كل ما لحق بها كان نتيجة الجسد المؤنث الذي يحمل علامات العار عليه، فنجدها تسعى بذلك إلى التخلص من كل الصفات المرتبطة بالأنوثة.

كما نجدها تتحدث أيضا على فعل الخطف والاغتصاب الذي أصبح إستراتيجية حربية عند الجماعات المسلحة في الجزائر سنوات التسعينيات، الذي كانت المرأة أكبر ضحاياها، فتدين التواطؤ والصمت الذي تتبناه كل الجهات، بداية من الدولة والقانون و رجال الدين، وصولا إلى الأهل والمقربين الذين يتنكرون لبناتهم، ويرفضون استقبالهن لأنّهن يمثّلن العار بالنسبة لهم، ليلجأن إلى الانتحار أو يصبن بالجنون أو يرتمين في حضن الدعارة، بعد أن تحطمت نفسيتهم و فقدن إيمانهن في وطنهن و عائلتهن و حتى في أنفسهن، كما نجد أغلب النساء الذين كنّ ضحية للاعتداء الجسدي مصابات بعدة أمراض و عقد نفسية، و عانت الكثير منهن من كآبة حادة واضطرابات ما بعد الصدمة، منهن من قررن المحاربة و مواصلة التقدم، ومنهن من كرهن الحياة فقمن بالاستغناء عنها طواعية، هروبا من هذا العالم المادي المغموس بالتناقض والرذيلة والانحراف.

حتى أن فضيلة الفاروق بدأت روايتها باقتباس للشاعر والمسرحي الأمريكي توماس ستيرنز إليوت: ''**كلّ هول بالإمكان تحديده، كلّ حزن يعرف بشكل ما نهاية في الحياة، لا وقت لتكريس الأحزان الطولية**''. فمن خلال هذا الاقتباس كأنّها تقول إنّه يجب علينا عدم الوقوف على أحزاننا، بل المضيّ قدما و تجاوزها، كما فعلت بطلة الرواية **خالدة** في نهاية السرد، حيث قرّرت الرحيل، لأنّه لم يبق لها مكان في الوطن الذي تحوّل إلى مقبرة، خصوصا بعد أن استقرّ في وعيها أنّ البقاء يعني الانتحار.

**1 – التعريف بالرواية:**

تاء الخجل، عمل روائي أدبي للكاتبة الجزائرية المغتربة فضيلة الفاروق، تناولت فيه ظاهرة اغتصاب المرأة، و بشاعتها، في مرحلة جدّ حساسة من تاريخ الجزائر، فكشفت عن فظائع التطرّف الديني المتشدّد، بالإضافة إلى معالجتها العديد من القضايا الحساسة التي مسّت المرأة الجزائرية، فكانت روايتها بمثابة صرخة أنوثة، عكس ما يتراءى لنا عند قراءة السطور الأولى التي توحي بأنها رواية حب.

تختلف هذه الرواية عن ممّا كتب سابقا، حيث إنّها تتميز بجرأة لم تعهدها الكتابة الجزائرية، وكسّرت كل الطابوهات، فدقّت على الوتر الحساس المسكوت عنه في العالم العربي بصفة عامة، وفي الجزائر بصفة خاصة، بسبب الخجل الذي يلازم المرأة في كلّ مكان وزمان، لا لشيء سوى أنّها امرأة.

انتشرت هذه الرواية، و لقيت صدى واسعا لدى المتلقي، فأسرت قلوبهم، و أثّرت فيهم، ممّا أثار ردود أفعال كثيرة، نظرا إلى حساسية الموضوع، و طريقة تناولها له. و يجدر بنا الإشارة إلى أنّها ترجمت إلى اللغة الفرنسية و الاسبانية و الكردية، كما ترجمت بعض المقاطع منها إلى الايطالية أيضا[[85]](#footnote-86). و يدلّ هذا على البعد التواصلي الذي  يحمله هذا العمل الأدبي الروائي، فالترجمة بمثابة قناة تواصلية بحيث تقلص المسافة بين الشعوب، و هذه الرواية تمكّن القارئ الغربي من التعرّف على معاناة المرأة في المجتمعات العربية.

كتبت فضيلة الفاروق روايتها في ثمانية و تسعين صفحة، صدرت عن دار رياض الريس للكتب والنشر، سنة 2003. و قسّمتها إلى ثمانية فصول، و كلّ فصل يرتبط بالفصول الأخرى، وهي:

**الفصل الأول**: أنا و أنت

**الفصل الثاني**: أنا و رجال العائلة

**الفصل الثالث**: تاء مربوطة لا غير

**الفصل الرابع**: يمينة

**الفصل الخامس**: دعاء الكارثة

**الفصل السادس**: الموت و الأرق يتسامران

**الفصل السابع**: جولات الموت

**الفصل الثامن**: الطيور تختبئ لتموت

**2 – تحليل العتبات الروائية:**

**2 – 1 عتبة الغلاف** :

يحمل غلاف الرواية صورة تقع على البصر مباشرة، و هي علامة غير لغوية قد ينتبه إليها القارئ حتى قبل العنوان، فهي بذلك ظاهرة تواصلية شأنها شأن النص والخطاب اللغوي. و على غلاف رواية “تاء الخجل” صورة امرأة يظهر منزوية في جانبها السفلي الأيسر، و وجهها غير واضح، كما تبدو أنّها عارية و مطأطئة الرأس، كعلامة دالة على الخجل، فنلاحظ أن هذه الصورة تكملة للعنوان.

و يغلب على الغلاف اللون الأحمر. و كغيره من الألوان يحمل دلالات عديدة تختلف حسب سياقات استخدامه، **''فهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس و اشتعال النار والحرارة الشديدة، و هو من أطول الموجات الضوئية''**[[86]](#footnote-87)**.** ويوحي إلى الحب والعاطفة، وفي الذاكرة الشعبية إلى الشهوة و الثورة والتمرد والحياة الصاخبة، كما يدلّ على الغضب والانتقام والقسوة، وفي الديانات هو رمز لجهنّم، وعند الهندوس يدلّ على الحياة والبهجة[[87]](#footnote-88). و قد يرتبط اللون الأحمر بالموت، إذ يقال “موت أحمر” و ذلك للدلالة على شدّته، خاصة عندما يتعلّق الأمر بإراقة الدماء والعنف[[88]](#footnote-89)، كالعنف الذي عاشته الجزائر إبان العشرية السوداء، و لعلّ لهذا السبب آثرت الروائية استخدامه.

أمّا عند علماء النفس فإنّ اللون الأحمر يعزّز الشعور بالانتماء، بحيث يستخدمه الأخصائيون في الجلسات العلاجية للمرضى المنعزلين والذين يعانون من الشعور بالغربة والوحدة، و لعلّ هذا ما يفسّر البساط الأحمر الذي يفرش للدبلوماسيين عندما يزورون بلدا غير بلدهم، إذ إنّ هذا اللون من شأنه أن يرفع روح الانتماء لديهم، و لهذا يسمى اللون الأحمر باللون الدبلوماسي.

أمّا اللون البنفسجي الفاتح الذي احتل النصف السفلي من الغلاف فهو يرمز إلى الهدوء، والرومانسيّة، والخيال، والروحانيّة، والإبداع، والشعور بالعظمة، فهو يُعتبر لون التوازن العاطفي والسلام الداخلي والحكمة، و لون الإنسانيّة، كونه يجمع بين القوة والحكمة والتواضع والحساسيّة. وفي حالات التوتّر والعصبيّة ينصح علماء النفس باستخدام اللّون البنفسجي كمهدئ[[89]](#footnote-90)، فهو يساعد على الشعور بالرضا وتقبّل الذات، خاصة للمرضى المصابين بأمراض عصبية ونفسية، إذ يخلق لديها شعورا بالأمان.

وفي الوقت نفسه – حسب كات سميث Kate Smith في كتابها "All About The Color" - فإنّ كثرة استخدام اللّون البنفسجي يسبّب الاكتئاب، لذا يُفضّل إبعاده عن مرضى الاكتئاب، ومن يمرّ بحالة حزن أو صدمة نفسيّة، و كلّ من فقد عزيزا، لأنّه يزيد من الشعور بالاكتئاب والحزن[[90]](#footnote-91).

أمّا بالنسبة للعلامات اللغوية فنجد كلمة “رواية” توحي إلى المؤشر الجنسي لهذا العمل الأدبي، و الملاحظ أنّها أصغر ما كتب مقارنة بالعنوان، و هذا يدلّ على أنّ الروائية لم تول أهمية للجنس الأدبي بقدر ما أولتها للعمل الأدبي بحدّ ذاته.

**2 – 2 - الصفحة الخلفية للغلاف:**

جاءت الصفحة الخلفية لغلاف الرواية بنفس ألوان الصفحة الأمامية، إلّا أننا نلاحظ أن اللون البنفسجي احتل مساحة أكبر مما احتله في الصفحة الأمامية حتى أنه طغى على اللون الأحمر الذي تقلصت مساحته هنا.

و كما ذكرنا سابقا أن اللون البنفسجي يرمز إلى الهدوء، والروحانيّة، والإبداع، و يعبر عن التوازن العاطفي والسلام الداخلي والحكمة، كما ينصح به علماء النفس كمهدئ، لأنّه يخلق الشعور بالأمان، و لعلّ هذه هي الغاية وراء تغليبه في هذا الجزء.

ورد كذلك في الصفحة الخلفية اقتباس من الفصل الأول للراوية، و جاء في الصيغة التالية:

“**منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة**

**منذ أقدم من هذا**

**منذ والدتي التي ظلّت معلقة**

**بزواج ليس زواجا تماما،**

**منذ كلّ ما كنت أراه يموت فيها بصمت،**

**منذ جدّتي التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن،**

**إثر الضرب المبرح الذي تعرّضت له من**

**أخي زوجها وصفّقت له القبيلة،**

**وأغمض القانون عنه عينيه.**

**منذ القدم،**

**منذ الجواري والحريم،**

**منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،**

**منهنّ إليَّ... إليَّ أنا، لا شيء تغيّر سوى تنوّع**

**في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء**

**لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي**

**و كثيرا ما هربت منك لأنّك مرادف لتلك الأنوثة**''[[91]](#footnote-92).

و بهذه اللغة الشاعرية، وهذا الأسلوب التخييلي الذاتي الذي اعتمدت فيه بطريقة ملفتة على المحسنات البديعية من جناس، وسجع، وتشاكل صوتي، تعبّر عن حجم معاناة المرأة في مجتمع متخلّف كالمجتمع الجزائري، وعن مدى تجذّر هذه الظاهرة في التاريخ، و عن القمع والظلم اللذين مورسا ضدّ المرأة منذ القدم، و انتهاك كرامتها وأبسط حقوقها، فالمعاناة سلسلة توارثتها المرأة منذ اللحظة التي أبصرت فيها النور، وحتى القانون الذي من واجبه حماية المرأة همّشها وغضّ البصر عمّا يطالها من أشكال الاستغلال والتعذيب، فما المرأة في نظر المجتمع سوى جارية وغنيمة حرب. وهذه الفكرة التي زرعها المجتمع في عقول النساء حرمتهنّ من أبسط حقوقهنّ، حتّى حقّ التفكير وحقّ تقرير مصيرهنّ. فما إن ترسّخت فكرة الدونية فيهنّ حتّى أصيبت نفسيتهنّ بعدّة علل نتيجة مكبوتات و عقد غرسها المجتمع فيهنّ.

و صارت المرأة تهرب من أنوثتها و تنكرها، كأنّ هذه الأنوثة رمز ضعف و عار عليها التعايش معها، كما تهرب من كلّ ما يذكّرها بدونيّتها و نقصها، و حتّى من الحب.

استخدمت في هذا النصّ مجموعة من الكلمات والجمل، التي تحمل تناغما صوتيا وشكليا يقع بلطف على السمع والبصر، مخفّفا بذلك من عمق الجرح النسوي، و ربّما تختار الكاتبة هذا النوع من الاستهلال، لتلمس ذات القارئ، و تجذبه نحو مواصلة القراءة، وتدخله عالم الرواية دخولا جميلا.

**2 – 3 - عتبة** **العنوان**:

''تاء الخجل'' عنوان مرّكب من كلمتين ''تاء'' و ''خجل''، أمّا التاء فهي في اللغة العربية علامة دالّة على التأنيث الذي يحتلّ الدرجة الثانية ، أي السفلى بعد المذكر المتعالي. ولو عدنا إلى ضمائر اللغة سنجد: أنا، أنتَ، أنتِ، فضمير المتكلّم ''أنا'' بألف مدّ طويلة، يحمل من السمو والرفعة والتبجيل ما يؤهّله ليكون واقفا فوق الجميع، كيف لا وهو محرّك خطاب الذات. ثمّ يأتي في المرتبة الثانية المخاطب المذكر ''أنتَ'' وهو أقلّ درجة من ضمير المتكلم ''أنا''، بصفته مصدر الصوت وملفت الأنظار ومصدر الأوامر، ثم بدرجة تراتبية أقلّ، يأتي ضمير المؤنّث "أنتِ" مع خفضه[[92]](#footnote-93)، ممّا يدل على خضوعه و ضعفه مقارنة بما سبقه، فبذلك، فإنّ اللغة العربية قلّلت من شأن المرأة و قيمتها، إذ تأتي دائما في المرتبة الثانية بعد المذكّر، وهذا ما أكّدته خديجة حامي في رسالتها إذ تقول في هذا الصدد: “**حتّى اللغة قلّلت من قيمة المرأة و من قدرتها ووزنها**''[[93]](#footnote-94). ثمّ تضيف معلّلة السبب: ''**لتساهم بذلك في اضطهاد المرأة و تمييزها عن الرجل، عن طريق تثبيت صفات الضعف والوهن و الجبن فيها، حيث تنزعنا من عالم طبيعي لتقذف بنا إلى عالم ثقافي يصنعه الرجال**''[[94]](#footnote-95).

**و** يعرّف الخجل علىأنّه سلوك يحدث عادة في مواقف جديدة أو مع أشخاص غير مألوفين، ويمكن أن يكون الخجل من سمات الأشخاص الذين لديهم [تقدير ذاتي](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA) منخفض. وعادة ما يشار إلى أشكال أقوى من الخجل [بالقلق الاجتماعي](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%84%D9%82_%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B9%D9%8A) أو [الرهاب الاجتماعي](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%87%D8%A7%D8%A8_%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%A7%D8%B9%D9%8A). والسمة المميزة الأساسية للخجل هي الخوف المدفوع [بالأنا](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%86%D8%A7) إلى حدّ كبير فيما سيفكّر به الآخرون في سلوك الشخص[[95]](#footnote-96)، فينتج عنه أن يخاف الشخص من فعل أو قول ما، و يريد أن يتجنّب ردّة فعل سلبية، أو كالضحك عليه، أو إهانته، أو انتقاده أو رفضه. فقد يختار الشخص الخجول ببساطة تجنّب المواقف الاجتماعية بدلا من ذلك.

أما الخجل في علم النفس فهو شعور داخلي يؤدي بالإنسان إلى كتمان المكبوتات والانطواء على الذات. و هو عاطفة قويّة تدفع الشخص للشعور بأنّه مليء بالعيوب، وغير مقبول من الآخرين، ولا يمكنه إصلاح أخطائه، ومن أعراض الشعور بالخجل أن يحسّ الإنسان بكونه مخطئاً بشكل كليّ، بحيث لا يستطيع أن يحمل أفكاراً جيّدة تجعله يشعر بالإيجابيّة والرضا عن نفسه، وقد يؤثر وجود مثل هذه الصفة لديه على سلوكيّاته بشكل كبير.[[96]](#footnote-97)

و من بين العوامل التي يمكن أن تسبّب تشكّل شخصية خجولة الوعي الذاتي للشخص بنظرة الناس له، والخوف من أحكام الآخرين، والشعور بأنّه تحت الضوء على الدوام مما يؤدّي لتعاظم شعوره أن أفعاله مراقبة، وهذا ما قد يدفعه للشعور بالخجل[[97]](#footnote-98).

و من خلال ''التاء'' و ''الخجل'' فإنّ الروائية ربطت الخجل بالعنصر النسوي ''**فالعنوان صيغ بطريقة جعلته يؤكّد على كلّ معاني الانحطاط مرتبطة بالأنثى إلى حد الخجل**''[[98]](#footnote-99). كما يظهر وعي المرأة وإيمانها بدونيتها مقارنة بالرجل. و أنّ تصرّفاتها و أفعالها دائما ما تكون مراقبة. و يعبّر هذا العنوان بعمق عن متن الرواية المرتبطة بالقهر والظلم والتعسّف، حيث تعالج البطلة صوت المرأة المختنق، و تعبّر عن هذه التاء بشكل ملفت في متن النص، إذ أدّى هذا العنوان وظيفة ''**تحديد المضمون**''**[[99]](#footnote-100)،** حسب تصنيف **جيرار جينيت**، إلى درجة كبيرة، فسمح بالتغلغل إلى مضمون الرواية، والكشف عن أسرارها قبل الإطلاع عليها، فجاءت عبارة ''تاء الخجل'' تحمل الكثير من معاني الدونية والقهر، لتؤدي هذه العبارة جزء كبيرا من رسالة الرواية.

و يتساءل عبد الرحمان تبرماسين عمّا إذا كانت تاء الخجل مربوطة أم مفتوحة، لأنّ تاء الخجل تتأرجح بين الربط والفتح، فيقول في هذا الصدد: ''**يبدو لي أنّها في حيرة من أمرها لأنّها عرضة للوأد من حين لآخر، لذا فهي تعيش حالة اضطراب واللا استقرار بين الربط والفتح، بين من شاءوا أن تكون مربوطة و من شاءوا أن تكون مفتوحة**''[[100]](#footnote-101). و هكذا يربط الدلالة النحوية بالدلالة النفسية، إذ يقصد باللا استقرار هنا أنّه رغم محاولة الرجل قهر المرأة وربط الخجل والدونية بها، إلّا أنّ هناك من النساء من لا تستقرّ على ذلك، فتحاول التمرّد و التخلّص من هذه القيود والأحكام، و إضافة إلى هذا فإنّ تاء الخجل، إن كانت مفتوحة في العنوان، فإنّها في متن النص مربوطة، بسبب الاضطهاد النفسي والخوف الذي يسكن النساء ضحايا العار والاغتصاب على حدّ تعبيرها، رغم محاولتهن الهروب من ذلك.

**2 – 4 – عتبة العناوين الداخلية:**

**الفصل الأول ''أنا و أنتَ'':** يتشكّل عنوان هذا الفصل من ضميرين، و إذا اعتبرنا أنّ ضمير المتكلّم ''أنا'' الذي يدلّ على بروز الذات و تشكيلها، و يعود على امرأة يمكن أن تكون الروائية نفسها، و ضمير المخاطب “أنتَ”، فإنّ عنوان هذا الفصل يحيل من القراءة الأولى، إلى علاقة إنسانية بين رجل و امرأة، والتي قد تكون في الأغلب علاقة حبّ.

**الفصل الثاني ''أنا و رجال العائلة'':** تكرّر الضمير المتكلم المفرد "أنا" في هذا الفصل، تأكيدا على حضور الذات الروائية في الرواية، فهي كما يبدو، عنصر أساسي لا غنى عنه. كما نلمس بروز العنصر الذكوري بصيغة الجمع، و هم ليسوا أيّ رجال، إنّما تربطهم بها صلة قرابة، إذ ذكرت أنّهم رجال العائلة. إنّ هذا يوحي إلى أنّ شخصية “أنا” تملك روح التحدي والمواجهة إلى درجة التمرّد على القوانين التي يصنعها الرجال.

**الفصل الثالث''تاء مربوطة لا غير'':** في عنوان هذا الفصل بيّنت الروائية فضيلة الفاروق نوع التاء التي أوردتها في عنوان الرواية، بحيث صرّحت بشكل مباشر أنّها مربوطة، وتنفي غير ذلك. والربط في هذا السياق يعني التقييد، و يفهم من هنا أنّ العنصر الأنثوي المكبوت الذي رمزت له بالتاء لا حرّية له، فهو يعيش تحت سلطة و ضغط العنصر الذكوري.

**الفصل الرابع ''يمينة'':** يتشكّل عنوان هذا الفصل من كلمة واحدة على خلاف الفصول الأخرى. و هي  اسم علم مؤنث على وزن فعيلة، وهي صيغة مبالغة من اليمين الذي يعني القسم. إنّ وضع الروائية لهذه الكلمة المفردة كعنوان لهذا الفصل لم يأت اعتباطيا أو عشوائيا، إنّما جاء للتشويق و بعث الفضول في نفسية القارئ، للكشف عن هذه المرأة، و عن علاقتها بالضمير المتكلّم ''أنا'' الوارد في الفصول السابقة.

**الفصل الخامس''دعاء الكارثة'':** عنوان مكوّن من كلمتين: دعاء، والكارثة، و باجتماعهما توحيان بالمفارقة، فالدعاء شكل من أشكال العبادة، يريح النفس و يقرّب من الله، و يذهب الأحزان والغمّ والهموم، أمّا الكارثة فتعني أضرار وخيمة، و وصف الروائية الدعاء بالكارثة خلق مفارقة تجذب القارئ إلى الكشف عن السر وراءها.

**الفصل السادس''الموت والأرق يتسامران'':** يحمل عنوان هذا الفصل صورة بيانية، بحيث شخّصت الروائية الموت والأرق و جعلتهما يلتقيان في السمر والسهر. و إذا ربطنا عنوان هذا الفصل بالعنوان الرئيسي ''تاء الخجل'' و بالعناوين السابقة، فإنّه يوحي إلى المصير الكارثي الذي تلقاه النساء بسبب الخجل.

**الفصل السابع''جولات الموت'':** يتكوّن هذا العنوان من كلمتين هما: جولات، والموت. فنلاحظ تكرار لفظة الموت، و ما هذا إلا تأكيد على المصير الذي ستلقاه النساء، و هو موت في الجولات، أي أنّه سيكون موتا بطيئا، ممّا يترك في نفسية القارئ مجالا ليتساءل عن السبب، و لماذا يأتي هذا الموت على شكل جولات؟

**الفصل الثامن''الطيور تختبأ لتموت'':** في عنوان الفصل الثامن والأخير من الرواية تكرّرت كلمة الموت للمرة الثالثة. و إذا كان القصد بالطيور العنصر النسوي، فإنّ موتهنّ يكون بصمت، بعيدا عن الأنظار. و عنوان هذا الفصل ترجمة لعنوان مسلسل تلفزيوني أمريكي قديم، لداريل ديك Daryl Duke، تأثّرت به الروائية ''Les oiseaux se cache pour mourir''، اقتبس من رواية أسترالية لـ Colleen McCullough، ظهرت عام 1977، والذي يوحي بالابتعاد من أجل الموت بكرامة.

من خلال هذه العنوانين الفرعية المتكاملة يمكن للمتلقي أن يكوّن فكرة أوّلية حول مضمون النص الروائي، ويلمس سوداويته، كما تترك أثرا في نفسيته من خلال تكرار كلمة الموت في عدّة سياقات، والذي غالبا ما يكون في جرعات، مع ربطه بالعنصر الأنثوي داخل هذا النص السردي. وهذا ما سنراه في تحليلنا لهذه الرواية.

**3 - تحليل المتن الروائي:**

سعت فضيلة الفاروق من خلال روايتها هذه إلى البحث في قضايا المرأة بواسطة الحكي، من أجل تغيير المنظومة الثقافية وتحرير المرأة من سجن القمع وجذور الظلم المجحفة في حقّها. إضافة إلى تسليط الضوء على معاناة الأنثى من تهميش و إقصاء، و ما يزرعه المجتمع وعاداته وتقاليده البائسة لاعتراض طريق نجاحها، فقط بسبب جنسها لأنّها أنثى.

**3 – 1 – الأنا و الغير:**

يتجلى من خلال هذا النص السردي، رفض فضيلة الفاروق و تمرّدها على المجتمع الجزائري و عاداته البالية و سلطته الجائرة من خلال دخول بطلتها في صراع مع المجتمع الذكوري المهيمن، و مطالبتها بالعدل وبرفع الظلم على الأنوثة، محاولة كشف الجرح وتضميده.

تناولت في بداية الفصل الأوّل ظاهرة الخجل التي رافقت المرأة في كلّ زمان ومكان لا لشيء إلا لأنّها امرأة، فتقول في أول الفصل:

“**منذ العائلة …منذ المدرسة… منذ التقاليد … منذ الإرهاب،**

**كلّ شيء عنّي كان تاء للخجل،**

**كلّ شيء عنهنّ تاء للخجل،**

**منذ أسمائنا التي تتعثّر عند آخر حرف،**

**منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة منذ أقدم من هذا''**[[101]](#footnote-102)

في هذا المقطع تظهر رغبة المجتمع الرجالي في زرع أفكار الدونية والانحطاط حول صورة المرأة، مع العلم أنّه قد توصّل فعلا إلى ترسيخ هذه الفكرة في الأذهان، فالمجتمع الجزائري لا يعترف بالمرأة كائنا بشريا مثلها مثل الرجل، تفكّر كما يفكّر، و تحسّ كما يحسّ، ولها حقوقها كما الواجبات مثلهم تماما، رغم أنّ الاختلاف يكمن فقط في الناحية البيولوجية- وما للطرفين اختيار[[102]](#footnote-103). وحتى عند المرأة نفسها التي أصبحت تؤمن بحقيقة قصورها عن الرجل، ولذا نجد خالدة بطلة الرواية تصرّح بذلك علانية حيث تقول: '' **كلّ شيء عنّي كان تاء للخجل، كلّ شيء عنهنّ كان تاء للخجل''.**

بسبب هذا الخجل أجبرت والدتها على الزواج، و تعرّضت جدّتها للضرب، فلطالما كانت العادات والتقاليد والأعراف المتّبعة في المجتمع سببا في آلام المرأة و معاناتها، والبطلة الساردة تعي بعمق مدى معاناة المرأة في المجتمع الأبوي منذ القدم، وهو ما نجده في المتن الروائي، وذلك من خلال ما عاشته نساء العائلة، من أمّها التي تركها الأب مسافرا غير آبه، ونظرة العائلة إليها، إلى جدّتها المطروحة فراشا، والتي أرّقتها كثرة طلباتها وهي صغيرة، وصولا إليها، وما عانته في دراستها وعملها وزواجها. ولذا نجدها تعالج حالات الاستبداد التي تعيشها المرأة[[103]](#footnote-104). فتقول:

**''منذ والدتي التي ظلّت معلّقة بزواج ليس زواجا تماما،**

**منذ كلّ ما كنت أراه يموت فيها بصمت،**

**منذ جدّتي التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن،**

**إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة،**

**وأغمض القانون عنه عينيه.**

**منذ القدم،**

**منذ الجواري والحريم،**

**منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،**

**منهن إليَّ... إليَّ أنا، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء**''[[104]](#footnote-105).

و هذا المقطع تعبير عن آلام المرأة ومعاناتها من سلطة الرجل التعسفية، و من القمع والضرب وانتهاك الحقوق، بل و من سلطة العادات والتقاليد والمنظومة الاجتماعية القاسية. فهي عقلية متواجدة منذ القدم، حيث لا يعترف بالمرأة على أنّها كائن بشري لها حقوقها وحرّياتها، بل هي مهمّشة مسخرّة لخدمة الرجل. و هذه القضايا أنساق يقوم عليها المجتمع. فالرجل في أعلى طبقاته والمرأة سافلها، فلا القبيلة تحاسبه على فعلته ولا القانون يقرّ بجريمته.

و تعدّ قضية تهميش المرأة حسب ما تحيل إليه الرواية، قضية متجذّرة في القدم، منذ العبيد، وشراء وبيع الحريم، فقد كانت المرأة من الغنائم التي يحظى بها الرجل في الحرب، ولم يتغيّر الوضع مع هذا التقدم الحضاري، حيث لا تزال تمارس ضدّ المرأة كلّ أنواع العنف والظلم والتهميش، سواء من طرف العائلة، أو من المجتمع الذي  ينظر إليها على أنّها وسيلة للمتعة، أو من طرف الذين اتّخذوا من الدين شعارا للتعسف واحتقارها بكلّ الوسائل. ولهذا تلجأ الكاتبة إلى تفريغ مكبوتاتها على شكل قوالب سردية، تصف المجتمع البطرياركي في أبشع صورة يتمتّع بها في ماضيه وحاضره.

منذ بداية العائلة وقبلها بكثير، ومصائر النساء لا تختلف، قمع وضربٌ وانتهاك لأبسط حقوقها. كان العنف لفترة طويلة وسيلة يقمع بها الشعب الجزائري، بداية مع الاستعمار الذي لم ينته، وانتهاء بعشرية دموية. ولعلّ ما جسّدته الكاتبة حول الاغتصاب الذي تعرّضت له المرأة الجزائرية كان أكبر دليل على دموية الفترة السابقة وعلى وحشية الإرهاب.

و العنف الذي مورس ضدّ المرأة لم يكن عنفا جسديا فقط أو لفظيا، بل أخذ أيضا شكل العنف النفسي الذي له تأثير كبير في تكوّن شخصية الأنثى وبنائها، خاصة وأنّه غار في ذاتها منذ طفولتهاأ ليخلق فيها عقدا دفينة انغرست فيها لآخر حياتها، لا يمحيها الزمن، خاصة إذا ما كانت من الأقربين. فتصبح الأنثى كائنا مهمّشا مسلوب الهوية، يعيش الحرمان ويعامل معاملة التابع العبيد، ويتلقّى من الكلام قبيحه، من شتائم وسباب، والعنف النفسي أشدّ وقعا و ألما من العنف الجسدي، إذ تكون له تبعات ومخلّفات تزيد من تعقيدها عند خروجها للمجتمع واحتكاكها بالناس[[105]](#footnote-106). فهي مرفوضة منذ بداية وجودها **''منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة**''. غير مرغوب فيها منذ لحظة ميلادها، فما أن يتحدّد جنسها أنّها أنثى- رغم أنّها لم تختر بنفسها المجيء إلى هذا العالم- إلّا أنّها تستقبل بالعبوس والتعاسة وتضلّ اللعنة تتبعها حتّى عند آخر حرف من اسمها.

و للتأكيد على أهمية هذه الفكرة أعادت فضيلة الفاروق كتابة هذا النص على الواجهة الخلفية، مشيرة إليه بعبارة ''من الكتاب''. إنّ هذا المقطع إشارة إلى أنّ الروائية تبحث عن أصل قضية ''تاء الخجل'' التي وضعتها كعنوان، و تغور في أعماقها، محاولة الكشف عن جذورها، ما يثير فضول القارئ و يبعث فيه التشويق والرغبة في اقتحام المتن واكتشاف وجع الروائية من الأنوثة، ومعرفة تفاصيل هذه القضية، و من جهة أخرى، كشف وتعرية ما في النظم المجتمعية والثقافية من ظلم لحقوق المرأة. وانتشار ظاهرة العنف بأنواعها على مساحه واسعة من الرواية دليل على كون ''**المرأة تكتب من منطلق نصرة المرأة مثلها ومحاولة مساعدتها من أجل التحرر من العنف الممارس ضدّها، حيث أنّ المرأة هي أكثر متضرري ظاهرة العنف. والسؤال المطروح لماذا يمارس العنف ضد المرأة؟ والإجابة الأولى قد تكون لأنّها دائما في المرتبة الثانية بعد الرجل الذي يملك القوة والمركز لممارسة العنف ضدّها، فهو من يُعنِّف وهي من تُعَنف**''[[106]](#footnote-107). وهذا السلوك العدواني الاستغلالي المتّسم بالقهر والقسوة ضدّ المرأة مكتسب من المحيط الاجتماعي والظروف السائدة.

لا تجد البطلة في موطنها ـــــ بني مقران بالقرب من آريس عاصمة الأوراس في الشرق الجزائري، حيث تسكنه عائلات بربرية عريقة ـــــ سوى القمع القائم على المرأة بصفتها عورة، ومخلوقا تابعا لا حول له ولا قوّة في مجتمع الذكور الأعلى، وداخل الفضاء المغلق للمنزل الذي يبدو كالسجن الذي ينغلق على غرفة الست عشرة، وساحته الكبيرة المحاطة بسور عال يشبه سور السجن الذي ينطوي على أسراره وخباياه الكثيرة. حيث التمييز بين الذكور والإناث هو القاعدة الأولى للبيت المغلق، و يؤكد الذكر حقّه في دونية المرأة معتمدا على التاريخ تارة، وعلى الطبيعة تارة أخرى، أي التاريخ الذي كتبه الرجل وصنعه، و لم يترك للمرأة في رحابه حيزا إيجابيا سوى المتعة والخدمة والأمومة، والطبيعة التي جعلتها تتهيّأ فيزيولوجيا ونفسيا منذ النشأة الأولى لتتخلّف عنه، فلا ترقى إلى مستواه الإنساني. ولذا نقرأ: ''**كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضّلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم. كانت النسوة يبقين في المطبخ، يسكبن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها''[[107]](#footnote-108).** فواقع الساردة جعلها لا تحيى لنفسها ولا بنفسها، بل بالرجل وللرجل، في مجتمع جاهلي متخلّف يخيّم عليه ظلام عبودية المرأة، حيث مارس وأد المرأة معنويا و نفسيا، كما مارس الأجداد وأدها جسديا، بل إنّ التاريخ يؤكّد أنّ المجتمع قد مارس عمليات وحشية ضدّ المرأة أقسى من وأدها وهي حيّة.

توضح لنا الساردة من خلال هذا المقطع تقسيم المهام والوظائف بين الرجال والنساء في المجتمع البطرياركي حسب العادات والتقاليد، حيث نجد أنّ النساء وجدن للخدمة، في حين يتمتّع الرجال بحقّ الأكل والشرب على الطاولة الكبيرة، ثم يأتي دور النسوة ليأكلن ما تبقى من الطعام. وهذا تجسيد للطبقية المستفحلة إلى درجة الفصل بين الجنسين على مائدة الأكل، وتفضيل الأولاد الذكور على الإناث، ممّا يجعل تلك الأفكار تترسّخ في أذهان الفتيات، ويجعلهنّ يكبرن على تقبّل ذلك التمييز الذي يتأسّس عليه المشروع الذكوري التغييبي، والتنشئة في ظلّ تكريس الفروق البيولوجية بين الجنسين.

لكنّ الساردة ترفض أن ترضخ لإهانات العائلة، و تعلن تمرّدها فتقول: ''**وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منّا قطيعا من الدرجة الثانية (...) ولهذا كلّ يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض، وأختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار. كانت تلك أولى بوادر تمردي، و مقاومة العائلة''[[108]](#footnote-109)**، فترفض الاعتراف بمشروعية تفضيل الذكور على الإناث في كل شيء، ولذا تقول**:** ''**سأرى من سينكسر أنا أم هم**''[[109]](#footnote-110)، محاولة إبطال الحتمية البيولوجية في تبرير تلك الفروق، بل ومنافسة الرجل على السلطة.

فشخصية خالدة دائما ما كانت تطالب بحقوق المرأة المشروعة، و تدعو للتحرّر من التبعية، مثلما تبنتها مبادئ الحركة النسوية التي عرّفتها **ساره جامبل** Sarah Gamble في معجم النقد بأنّها **''الاعتقاد بأنّ المرأة لا تعامل على قدم المساواة لا لأي سبب سوى كونها امرأة في مجتمع ينظّم شؤونه ويحدّد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته''**[[110]](#footnote-111)**.** لاعتباره قوام المجتمع و له السلطة والسياسة و السيادة .

و سردت الراوية قصة عرس حضرته و أثّر فيها كثيرا منظر خروج العريس من غرفة العروس و هجوم النساء على العروس التي كانت تبكي لأنّ هذا الأخير لم يفعل شيئا، و لمعالجة الموضوع أحضروا شيخا، ثم عاود العريس الدخول مع ترقّب الفضوليات من النساء على الباب حتّى تأكّدن أنّ كلّ شيء عادي فزغردن. اندهشت خالدة ولم تصدّق ما رأته وأضفت عليه صفة البشاعة فقالت: ''**ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا''**[[111]](#footnote-112)**.** و بعد هذه الحادثة كرهت العادات التي تتماشى مع الزواج في مجتمعنا و صارت تشمئز منها، فكلّها عادات تنهك عزيمة المرأة وتجعلها تنظر إلى نفسها بعين الازدراء، كون كلّ وظيفتها في الحياة تتلخّص في خدمات تافهة تقدّمها للآخر عسى يرضى ويشفق عليها. و قالت في موضع آخر معبّرة عن هذه الفكرة: **''ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا! فكل طموحاته تتوقّف عند عتبة تاء التأنيث''.** فالساردة تشكي من تعاسة كونها أنثى وسط سلطة الرجال في العائلة، ومن التقاليد التي تزيد من جبروتهم، حيث تعتبر أنّها ليست سوى وسيلة توارثتها الأجيال لتؤرق طريق النساء وتجعل أمر تقدّمهنّ في الحياة مستحيلا**.**

كذلك أدرجت العنف الذي تمارسه المرأة ضد ّالمرأة و ذلك يتمثل في الغيرة التي كانت تكنّها نساء العائلة لوالدة الساردة بعد أن تركها زوجها وتزوّج عليها زوجة ثانية تنجب له الذكور، **''فلا يقتصر العنف ضدّ النساء على الرجال فحسب، وإنّما نجد عنفا بين النساء بعضهنّ على بعض (...) وهنا يبدو وقع العنف أكثر إيلاما في حياة المرأة فيما لو كان هذا العنف قادما من الرجال الذين عوّدوا النساء أن يتوقّعن العنف منه''**[[112]](#footnote-113). وتؤكد البحوث الاجتماعية والنفسية على غلبة التنشئة الاجتماعية في زرع أفكار الدونية حول المرأة، وقد تمحورت الدراسات النسائية في كلّ المجالات حول بطلان الحتمية البيولوجية في التمييز الجنسي، و تجسّد ذلك في مفهوم ا**لجنوسة Gender،** الذي يؤكّد أنّ هذا التمييز النوعي تمييز تركيبي مؤسساتي ثقافي، وليس خاصية بيولوجية طبيعية. ولهذا تصبح الجبرية البيولوجية مجرّد إسقاط ثقافي واجتماعي لا علة طبيعية له في التكوين البشري نفسه[[113]](#footnote-114). ''**فرق إيديولوجي ثقافي اجتماعي، دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بقوّة القانون والسلاح، كما أنّ الضغط الاجتماعي والثقافي يؤسّس بنية الجنوسة، ويجيز الدور الذي سيلعبه كلّ من الطرفين**''[[114]](#footnote-115). أي أنّه مجرد فروق مبنية على أنساق ثقافية من صنع الرجل.

و قد أشارت **سيمون دي بوفورا** إلى دور التنشئة الاجتماعية في التمييز بين المرأة والرجل وفي خلق التفاوت بينهما، في عبارتها الشهيرة: ''**لا تولد الواحدة منّا امرأة وإنّما تصبح امرأة**''**.**  فالتنشئة الاجتماعية هي التي غيّبت صورة المرأة وشخصيتها في ظلّ سلطة الرجل: ''**سيدي إبراهيم هو الرجل السلطة في ذلك البيت''****[[115]](#footnote-116)**. كما يبدو أنّ المرأة في عائلة بني مقران تفقد مكانتها وشخصيتها في ظلّ سلطة الرجل، إلّا اللاعيشة **''كانت لها سلطة من نوع آخر، فبالاضافة إلى راتبها الشهري الذي كانت تتقاضاه لأنّها زوجة شهيد، كانت قد ورثت عن زوجها نخيلا في مشونش وأراضي ضواحي آريس تدر عليها  كلّ سنة مبالغ محترمة من المال هذا ما يجعل عائلة بني مقران كلّها تحترمها وتأخذ رأيها في كثير من الأمور''[[116]](#footnote-117)**. أي أنّ الإمكانيات المادية تسعفها و تعفيها من القهر.

**3 – 2 – تاء مربوطة لا غير:**

شخصية اللاعيشة حالة استثنائية، فهي تمثل رمز المرأة التي استطاعت أن تكتسب مكانة في عائلة بني مقران، وهذا راجع إلى المال والأراضي التي تمتلكها، حيث أكسبها النفوذ المادي مكانة تختلف عن بقية النساء، ويؤخذ برأيها في كثير من الأمور، وتمثّل اللاعيشة المرأة القوية، **''إذ كانت تجالس الرجال، وتشاركهم أحاديثهم السياسية، وقد أخبرتني ذات يوم أنّها كانت أوّل امرأة تنخرط في الحزب أيّام الثورة، وأنّها دفعت أربعة دورو كقيمة للاشتراك وقتها''[[117]](#footnote-118)**. فاكتساب المال ومجالسة الرجال ومشاركتهم الأحاديث السياسية، والانخراط في الثورة أكسب المرأة مكانة في المجتمع الذكوري في بني مقران لم تحظ به بقية النساء. وكرهت خالدة أنوثتها المستضعفة لدرجة أنّها أرادت أن تكون ذكرا: **''كثيرا ما تمنّيت أن أكون صبيّا أو مثل اللاعيشة**''[[118]](#footnote-119). و يرجع فرويد هذه الرغبة لكون المرأة تفتقر إلى الأعضاء التناسلية المرئية التي لدى الذكور، وأنّ ذلك راجع إلى **''مشروعية علمية لصورة المرأة الدونية، من خلال تصوّراته ونظريته النفسية، معتبرا أنّ المرأة تظلّ راغبة بصورة لا واعية في أن تصبح ذكرا، بسبب العامل البيولوجي الذي يجعل منها موجودا مخصيا''**[[119]](#footnote-120)**.** فهي تشعر بعقدة الافتقاد لضرورة أساسية تكسبها القيمة [النرجسية](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B1%D8%AC%D8%B3%D9%8A%D8%A9) في مجتمع ذكوري و وسط عائلة كبني مقران التي تنمّي مشاعر عدم المساواة بين الجنسين. وقد واجه التحليل النفسي النسوي هذه الأفكار لاسيما علاقة الإناث بالفالوس (القضيب)، الحقيقي منه والوهمي أو الرمزي، والتوصّل إلى استنتاجات مختلفة. فترى نانسي تشودرو أنّ الذكور يمتلكون تفوقا بدنيا وأنّ الإناث تتحدّد شخصيتهنّ بالضرورة عن طريق مدى افتقارهنّ للعضو الذكري. مثلما قال فرويد، ولكن لأسباب مختلفة[[120]](#footnote-121).

 أما لوسي إيريجراي فهي تعارض الأفكار التي تتعلّق بأهمية ذلك بالنسبة للنساء[[121]](#footnote-122)، وتفترض أنّ سبب تميّز القضيب في نموذج فرويد هو أنّه مرئي. و في نظرية جاك لاكان المبكّرة السبب هو أنّ النشاط الجنسي لدى الذكور يعتمد على وجود قضيب، و الإناث عدم على وجوده. ففي نموذج فرويد، رغبة الأنثى هي الحصول على طفل لكي يحلّ محلّ القضيب، وبالتالي واستمتاعها مستمدّ من عملية التناسل.[[122]](#footnote-123) و ذلك موجود حقيقة في مجتمعنا، حيث أنّ المرأة تحاول بعد الزواج مباشرة أن تنجب ذكورا لتضمن مكانتها في العائلة، و عدم استبدالها كما حدث مع أمّ خالدة التي تزوّج عليها زوجها لعدم إنجابها الذكور.

و في نظر الساردة ظلّت المرأة مستهدفة لسنين طويلة بسبب أنوثتها، و**''صارت الأنوثة مدججة بالفجائع''**[[123]](#footnote-124). ولم تتمكّن من التحرّر كلّيا من أنوثتها و لكنّها تستطيع أن تصبح مثل اللاعيشة، وهذا ما يشير إليه عبد الله الغذامي حين يعتبر أنّ على المرأة أن تعتمد في تصرفاتها على **إستراتيجية** **البقاء،** وأوّل مبادئ هذه الإستراتيجية، **''هو أنّ المرأة لن تتمكّن من تحقيق موقع متميّز لمجرّد أنّها سيّدة أنيقة، ولا بدّ لها أن تخطّط، وأن تكافح مثلما يفعل الرجال لكي تصل إلى القمة وتبقى على قمتها، حيث يصبح الرجل هو النموذج المحتذى، فتجد المرأة نفسها بلا قدوة سوى قدوة الرجل، وبلا تقاليد وأعراف سوى ما تعلمته من الرجال''**[[124]](#footnote-125)**.**

كانت العائلة تمثل صورة مجتمع بأكمله يحاول أن يمنع للمرأة من أبسط حقوقها، **''ويرفض أن يعتبرها كائنا إنسانيا ذو، حرية مستقلة تصطفي ذاتها في عالم حرص الرجال فيه على أن تلعب دور الجنس الآخر فقط''**[[125]](#footnote-126)**.** وذلك ما جعل استغلالهن أسهل، والحقيقة أن المجتمع الجزائري لم يكن قد تحرّر بعد من بعض العقد التي لازمته، وأمور لا تزال تعتبر ممنوعات وتابوهات لا يجب المساس بها، ليس لتقديسها إنّما لاعتبارها مدنّسات و كذلك كان شأن الحب لذي اعتبر فعلا يدعو للخجل: **''أعترف لك اليوم أنّني كنت هشّة حتّى العظم، وأنّني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبك''**[[126]](#footnote-127)**.** و روت في هذا الجزء تفاصيل علاقة الحبّ التي ربطتها **بنصر الدين**، والتي بدأت وهي في الرابعة عشر من عمرها، ثمّ فرقتهما الدراسة، فبعد البكالوريا قصدت قسنطينة، بينما هو سافر إلى العاصمة، إلا أنّهما بقيا يتراسلان و يصف كلّ منهما المدينة يتواجد فيها. ولكن سرعان ما تغيّرت الأمور عندما قرّر السفر إلى حاسي مسعود للعمل، و هنا كانت النهاية. وصفت الراوية شخصية نصر الدين على أنّه ''**ذلك الصبي الأسمر''**[[127]](#footnote-128)، ''**داكن السمرة**''[[128]](#footnote-129)، له يدان جميلتان: ''**كنت أحبّ يديك، واستدارة أظافرك والحقول المزهرة في راحتيك**'[[129]](#footnote-130)'، كما كان طيّب القلب :''**كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل**''[[130]](#footnote-131)، متفوّقا وذكيّا: ''**كنت بارعا في لعبة الباسكيت متفوقا وذكيا**''[[131]](#footnote-132). و كان حب ّ**نصر الدين** يشغل كلّ تفكيرها وكيانها إلى حدّ أنساها حقدها الكبير الذي تحمله لكلّ رجال العالم: "**حين دغدغت مشاعري بنقائك ... عشت الحيرة لأوّل مرة ... أبصفّ النساء أنا أم بصفّ الرجال''**[[132]](#footnote-133)**.** لتعود بذاكرتها إلى الوراء في قولها: ''**أتذكّر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟**''[[133]](#footnote-134). و''**عشت أجمل قصة حبّ في ذلك الزمن الباكر**''[[134]](#footnote-135).فضعف الساردة أمام حبيبها، جعلها ترتدي أنوثتها من جديد وتنسى مشروعها الانتقامي، فلا ترى أمامها سوى ذلك الحبّ، وتنسى: ''**معك في الغالب كنت أنسى قسوة الرجال''.** و في نقطة أخرى نجدهاتشكي وجعها من حبيبها إلى حبيبها نفسه، وتخبره عن الفراغ والألم الذي تركهما في حياتها: ''**بعدك حادت الدنيا قليلا عن مسارها، صارت أكثر حدّة، بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا، صارت الأنوثة مدجّجة بالفجائع بعدك بعد الثلاثين، أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة أصبحت الأيام موجعة''.** وتعبّر عن اشتياقها له بقولها: ''**لحظتها بكت قسنطينة، و طوّقني الصمت، فإذا بالماضي ينزل دموعا شديدة الملوحة، و إذا بعينيك تسبحان في السماء، و أنا، طائرة ورق أنهكها البكاء**''[[135]](#footnote-136). حتى البعد لم ينجح في إنهاء هذا الحبّ، إذ تقول في موضع آخر: ''**فقد وجدني أمامك وأنا، في تلك السن الباكرة، أواجه حبّك الجارف بتناقضاتي ومشاعري المتقلّبة، ولم أتغيّر إلى يومنا** **هذا مازلت أحبّك على طريقة البحر**''[[136]](#footnote-137). و على الرغم من علاقة الحبّ النظيفة التي ربطت خالدة و نصر الدين إلا أنّها اضطرت فيما بعد إلى الزهد فيها، كنوع من الضريبة القسرية التي على الأنثى أن تدفعها لتصبح أكثر من مجرد أنثى، ولكنّ طيفه ظلّ يحوم في سماء البطلة، يطلّ عليها من شرفات يومياتها، ليستأثر بها رغم افتراقهما، وظلّ حضوره اللامجدي يزعجها، ويشوّش على طموحها: ''**يزعجني أنّك تتواجد في الموقع الخطأ، في الاتجاه المعاكس لأحلامي وطموحاتي**''[[137]](#footnote-138). فشخصية نصر الدين موزعة في صفحات المتن الروائي ممّا يدلّ على أنّ حبّ خالدة له لم ينته.

ثم تروي لنا عن محاولة الاغتصاب التي تعرّضت لها من طرف ابن عمّها، الذي علم بعلاقتها مع حبيبها و أراد استغلالها أبشع استغلال، تقول:

''**كنت قد اشتقت إليك فجأة لكنّ صوتا قطع أفكاري: لماذا تحبّين هذا المكان ؟**

**التفت كان ياسين ابن عمي.**

**هل تتجسّس عليَّ ؟**

**أجاب وعيناه تشتعلان: نعم.**

**فهمت أنّه يريد أن يقول شيئا: ماذا تريد ؟**

**صدمني: أريدك أنتِ...**

**ابتعدت عنه. لاحقني..**

**أمسكني من الخلف، دفعته عنّي وصرخت في وجهه :إيّاك أن تلمسني....**

**ابتسم ياسين بخبث: أيتّها العاهرة نصر الدين أحقّ بك مني؟**

**صفعته وهربت.. في اليوم التالي التقيت به في السلالم أوقفني بهدوء وقال :**

**كوني مطيعة وإلا فضحتك''**[[138]](#footnote-139).

أبدى ابن عمّها **ياسين** رغبته في الارتباط بها، لكنّها رفضته، و في كلّ مرة حاول التقرّب منها وإقناعها صدّته، ممّا دفعه إلى تهديدها بأنّه على علم بحبّها لنصر الدين وسيفضحها. و كان هذا التهديد أبشع أنواع الاغتصاب والعنف، فابن عمّها من العائلة التي من المفروض أن تحسّ بالأمان في أحضانها، لكنّه حاول الانتقام منها بتحريض عمّها **بوبكر** الذي تحدّث إلى والدها محاولا إقناعه بتزويجها للحفاظ على شرفه، لأنّ بنات الجامعة معروفات بالسمعة السيئة. و ''**ذات ليلة، دخل العم بوبكر على والدي غاضبا... وقال له: كلّ بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟''[[139]](#footnote-140).** من هنا، تتجلى رغبة رجال العائلة في منعها من دخول الجامعة، حفاظا على سمعة العائلة، وتفاديا للعار. إلا أنّ حب والد البطلة للعلم أنقذها: ''**كان في يدي قوة واحدة لا يمكن أن تقهر: حبّ والدي للعلم''[[140]](#footnote-141).** أرادت الروائية أن تبرز من خلال هذا المقطع النظرة السوداوية التي يحملها الرجل للمرأة التي تدخل الجامعة، كونها مصدرا للعار، لأنّها بمجرّد تعلّمها ستتحرّر من قيودهم و أغلالهم و تتمرّد على أحكامهم.

هكذا تمكنت خالدة من مواصلة الدراسة في الجامعة، و اختارت الأدب دون التخصصات الأخرى، و توجّهت نحو الكتابة، و يعد رفع تحدي اللغة العربية والإبداع بها وسيلة بالنسبة لهاللانفلات من العنف والهيمنة، بحثا عن الحرية، وبحثا عن الذات، بعدما أصبحت اللغة ضرورة للهرب من العنف الأسري وظلم المجتمع وتقاليده.

**3 – 3 – فعل الكتابة:**

فالكتابة هي الفضاء الذي يمكن للمرأة أن تعبر فيه عمّا عاشته و تعايشه هي و غيرها من رفيقاتها في المعاناة، فهي تتخذ من اللغة وسيلة لتسجّل ذاتها، والذات لا يمكن أن تفهم ذاتها إلا تأويلا، ولا يمكنها من ذلك إلا السرد على حد قول ريكور: ''**معرفة الذات تأويل، و إنّ تأويل الذات بدوره يجد في السرد من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على  الخيال**''[[141]](#footnote-142). فالكاتب مهما سرح بخياله لا يمكنه أن ينكر تاريخه و يبتعد في سرده عن واقعه، ودائما ما نجده يحاكي واقعه الاجتماعي والنفسي. و الظروف التي عاشتها الساردة داخل هذا النص هي التي جعلت منها كاتبة، و ذلك يتجسد في قولها: **''كنت مشروع كاتبة، ولم أصبح كذلك إلا حين خسرت الإنسانة إلى الأبد''**[[142]](#footnote-143)**.** والكتابة بالنسبة لخالدة كانت وسيلة لتعرية المجتمع الجزائري و إدانته بجرم التعدي على ذات المرأة و شخصها، وتجريدها من أنوثتها و ثقتها بنفسها حتى صارت ترى نفسها إمعة تابعة للرجل و مكملة له.

و بما أنّ السرد يكشف هوية السارد و انتماءه لا إراديا، و أنّ ''**إنتاج شعب ما لنص قصصي يبني ما يعرف بالهوية السردية التي تأخذ من الثقافة وترد إليها عبر اللغة في حدود الجماعة وما حولها**''[[143]](#footnote-144). فمن خلال هذه النصوص يمكننا التعرف على نفسية الكاتب وهوياته الثقافية والاجتماعية.

والنصوص التي تكتبها خالدة في الحقيقة هي نصوص كتبت بقلم المرأة الجزائرية لتعبّر عن نفسها و ذاتها، فلا يمكن إلا لامرأة عاشت التهميش والقهر والاستبداد أن تعبّر عنها، فمن أحسن من امرأة لتعبر عن امرأة أخرى. فالمرأة بهذا تتّخذ من السرد وسيلة بحث عن هويتها و فرض ذاتها و إثبات كينونتها في مجتمع ذكوري.

وهكذا تساهم الكتابة في جعل الساردة تكسر طابوهات المجتمع وتبثّ أفكارها من خلال أعمال أدبية إبداعية، ولهذا تلجأ خالدة إلى التناص، فتقول: **''لا يمكننا سوى أن نحلم، لا يمكننا سوى أن نكتب، لهذا كتبت لك الكثير من الرسائل، كنتُ غريزة الكتابة، ربما لأنّني أيضا كما قال غي دي كار امرأة، والمرأة تعشق السرد لأنّها تقاوم به صمت الوحدة''[[144]](#footnote-145).** فالكتابة بالنسبة لها وسيلة تساعدها على التعبير عمّا بداخلها، ممّا يحفّزها على المثابرة والاستمرارية والتقدم من أجل حياة أفضل. ''كا**ن صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل، ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة''[[145]](#footnote-146).** من أجل التحرّر من سجنها الداخلي والخارجي، فالكتابة تمنحها شحنة من الثقة بالنفس.

و لقد حاولت المقاربة النفسية التقرّب من شخصية المرأة من خلال كتاباتها، من أجل استقصاء الحالة النفسية التي تكون عليها الكاتبة تبعا للظروف التي كانت تعيشها، و هذه المقاربة لا تكشف فقط عن الأمراض والعقد النفسية، بل إنّها أيضا-على حد قول ديدي أنزيوDidier Anzieu: **''لا تتعرّف على مريضها إلا من خلال محكيه الخاص، أو من خلال أسلوبه ولفظه الفريدين، ومن خلال ما يصاحب هذا أو ذاك من إيقاع وتقطيع وتنغيم وانفعال وألم**''[[146]](#footnote-147). هذا يعني أنّنا قد نتوصّل إلى فهم الحالة الداخلية و النفسية لكلّ من الروائية فضيلة الفاروق و الساردة خالدة ملكمي من خلال كتاباتهما، فحسب مفهوم جاك لاكان للتحليل والمقاربة النفسية: **''ليس للتحليل النفسي سوى وسيط وحيد ألا وهو الكلام''**[[147]](#footnote-148)**.** ويربط لاكان بين الإبداعات الفنية المتميزة وحالة المرض أو الألم التي قد يعاني منها المبدع. وأغلب الدراسات النقدية النفسانية التي اهتمت بالكتّاب والمبدعين كانت تسعى إلى الكشف عن رغباتهم و أوجاعهم وآلامهم.

والعنف والألم اللذان عانت منهما خالدة منذ ولادتها: ''**منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة''[[148]](#footnote-149)،** إلى مراحل متقدمة من حياتها، جعلاها تتّخذ منها أحد الموضوعات الرئيسية في أدبها، لتسرد الألم في كتاباتها وتجعل الألم يسرد شخصيتها.

ويرى حسن المودن أن الكتابة التي يكون سببها العنف، لا يقتصر دورها في سرد مشاهد ومواقف من العنف، بل إن تقنيات الكتابة نفسها قد تأتي عنيفة، حيث يقول: **''ومع ذلك، نعتقد أن اللافت في كتابات العنف هو أن الكتابة لا تكتفي دوما بنقل العنف كما يقع في مجتمع وتاريخ معينين، بل إن فعل الكتابة نفسه يمكن أن يكون فعل عنف، أو فعل/انفعال من مورس عليه العنف، ويمكن للكتابة وهي تكتب العنف أن تأتي هي نفسها كتابة عنيفة مدمرة انقلابية انتهاكية''[[149]](#footnote-150).** و نجد نفس هذا العنف يحتلّ مكانة واسعة في مجريات أحداث الرواية بداية من قول خالدة: ''**كان صخب الكتابة يكسّر قضبان الداخل ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة''[[150]](#footnote-151).**

ويربط التحليل النفسي من ناحية أخرى بين العنف والكتابة على أساس من الخيال والتخييل، حيث إنّ الكاتب يلجأ في كتاباته إلى الخيال من أجل الهروب من قسوة الواقع ومرارته، فكلّ ما لم تستطع الساردة الإفصاح عنه أو القيام به علنا كانت تنجزه في خيالها. و تعتبر خالدة أنّ''**الحلم أساسيّ بالنسبة للذين لا يتوّفرون على السلطة**''[[151]](#footnote-152). وباعتبار أنّ الكتابة هي نوع من الخيال، فهي تمنح الساردة سلطة إنتاج نص أدبي يسمح لها بالهروب من العنف الذي تعاني منه، في محاولة تجاوز الألم: ''**كانت لعبتي المفضلة أن أصنع أشياء جميلة بالورق، ما زال الورق ضروريا في حياتي، ما زلت أصنع به أشيائي الجميلة**''[[152]](#footnote-153). حيث الورق، أي الكتابة بالنسبة لها هي ذلك الحلم الجميل الذي لم يتحقّق في الواقع.

استطاعت خالدة بفضل قدرتها على التعبير والكتابة أن تمتهن الصحافة- على غرار المؤلّفة- وتنضمّ إلى جريدة "**الرأي الآخر"،** وتصبح عضوا فعّالا فيها: ''**انغمست في العمل الإعلامي، انضممت إلى جريدة الرأي الآخر المعارضة''.** إضافة إلى ذلك، فقد وجدت خالدة من يعجب بمخطوطها ويقرّر نشره، ليكون ذلك خطوتها الأولى نحو دخول عالم الكتابة والإبداع. ''**بعد أسبوع اتّصل بي في المكتب، وقال لي إنّ مخطوطي جميل ويستحقّ النشر''.**

انشغلت خالدة بعملها الإعلامي في جريدة الرأي الآخر، و رأت فيه هروبا من الواقع على الرغم من أنّه كان في مرحلة حساسة من تاريخ الجزائر، و هي العشرية السوداء، التي حدثت فيها أبشع الجرائم، منها اغتيال النساء و اختطافهن و اغتصابهن. وتقول واصفة هذا الوضع: ''**هاهي أيام الثورة تعود، الموتى في كلّ مكان، و القبور كالملاهي يزورها الناس أكثر من مرة في اليوم''**[[153]](#footnote-154)**.** ومن بين ضحايا تلك الفترة صديقتها المسرحية كنزة التي تخلّت عن عملها، و عادت إلى مسقط رأسها، و اختارت سجن الزواج. و قد تأسّفت خالدة كثيرا لأنّها رأت أنهّا موهوبة و بإمكانها تقديم الكثير للفن.

تلجأ الساردة لتصوير صورة أخرى للمرأة من خلال شخصية كنزة التي كانت لها إرادة قوية دفعت بها إلى السفر لتحقيق أحلامها في قسنطينة، لكنّها لم تستطع أن تحقّقها في مجتمع ينظر إليها على أنّها عاهرة، فقرّرت الرحيل: **''سأترك المسرح... أعود إلى سكيكدة موطني الأصلي ... خمس سنوات وأنا أعطي وقتي وتفكيري وجهدي للمسرح فهل أعطاني شيئا؟ إنني أرشق بالحجارة من طرف الأطفال، والجمهور نفسه الذي يصفّق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا، فهل تظنّين أنّني سأواصل هذا النوع من الحياة؟''**[[154]](#footnote-155)**.** تحدّثت عن المشاكل التي واجهتها، وأكّدت أنّ الخروج عن العادات والتقاليد أمر مستحيل، لذا يجب عليها أن ترضخ لها، وبدل من التمثيل يصبح لديها وظائف أخرى كالإنجاب وتربية الأولاد ومسئوليات البيت.

**3 – 4 – شخصية يمينة:**

تواصل الساردة تصوير الظلم المسلّط من المجتمع الذكوري الذي غاب فيه القانون الذي يضمن للمرأة حقّها وكرامتها ويحافظ على شرفها، فتسرد الأحداث التي حصلت في الجزائر في العشرية السوداء، ولهذا نقرأ في تاء الخجل: ''**سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم. ثم ابتداء من سنة 1995 أصبح في "GIA" الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية؛ إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة بيانها الصادر في 30 نيسان أنّها قد وسعت دائرة معركتها ''[[155]](#footnote-156).** نلاحظ من خلال الإحصائيات الواردة في هذا المقطع، الدقّة التي توخّتها خالدة في ذكر المعلومات والتواريخ، و هي كلّها مسجّلة في أرشيف التاريخ وفي ذاكرة كلّ جزائري عاش تلك الحقبة الزمنية، و أخذتها الساردة من جريدة أسبوعية تصدرفي الوطن تحت عنوان ''**الخبر الأسبوعي**''، حيث نقرأ في التهميش: ''**الخبر الأسبوعي، العدد 75، من 9 إلى 15 أوت''،** كمصدر اتّكأت عليه.

كما نقرأ في مقطع آخر من الرواية نفسها، فتاوى الاغتصاب كمّا نصّت عليهاالجماعات الإرهابية، لنقرأ في التهميش: ''**وثيقة عثر عليها بعد مجزرة بن طلحة ... توضّح أدبيات "الوطء"، حرّرت يوم 5جمادى الأولى 1417 ه''[[156]](#footnote-157). و** كلّها إشارات تحيل إلى علامات خارج نصية، ومرجعية تؤكّد مصداقية الرواية وابتعادها عن التخيل.

كتبت الساردة عن شخصية ريمة نجار بداية من اضطهاد الطفولة، فقالت: **''بكيت وأنا أكتب قصة قصيرة عن بنت تشبه ريما''**[[157]](#footnote-158)**.** وهذا ما تجسده الساردة في قصة هذه الطفلة التي لم تتجاوز الثامنة حين رمت بنفسها من جسر سيدي مسيد. **''لم أصدّق أنّ الأطفال ينتحرون، لهذا حقّقت في الموضوع ... اكتشفت أنّ الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر ... قال إنّه خلصها من العار، لأنّها اغتصبت، اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب وقصير … ولم يكن صراخها ليصل أحدا... وقد جاءت توابع القضية مضحكة فقد حكم على الأحدب بعشر سنوات سجنا بسبب حنكة محاميه''**[[158]](#footnote-159)**.** وانتهت القصة دون أن يحاسب الأب على جريمة قتل طفلة بريئة راحت ضحيّة شذوذ رجل مريض، ودون أن ينال المغتصب عقابا يليق بوحشية ما فعل، فكأنّ القانون الجزائري يشجع الاغتصاب الوحشي ضدّ النساء، بوضعه عقوبات هشة لمرتكبيها. ''**فالمادة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بهتك العرض تنصّ على معاقبة كلّ من ارتكب جناية اغتصاب بالسجن المؤقّت من خمس إلى عشر سنوات، وإذا وقع هتك العرض ضدّ قاصرة لم تكمل السادسة عشرة فتكون العقوبة بالسجن المؤقت من عشر إلى عشرين سنة... القانون ليس صارما، مقارنة مع القانون الفرنسي''[[159]](#footnote-160).** حيث إنّ الساردة تستشهد بالدستور الجزائري لتؤكّد على تواطئه مع الجرائم التي ترتكب في حقّ النساء، وترجع ذلك إلى كون الرجل هو نفسه من يصنع تلك القوانين، وبالتالي يستحيل أن يضع قانونا لا يخدم مصالحه.

لقد حاولت الروائية من خلال هذا المشهد السردي أن تعكس إحدى الأزمات اللا أخلاقية التي يتخبّط فيها المجتمع، مسلّطة الضوء على فئة الأطفال، وهذا ما صورته من خلال قتل الأب لابنته بسبب عملية الاغتصاب التي تعرّضت لها من طرف صاحب الدكان، وهي أيضا التي انتحرت بعد أن أوهمها والدها بوجود الراحة الأبدية تحت الجسر، فثنائية **الاغتصاب والانتحار** التي لعب فيها الرجل دور البطولة في كلا الشقين بينما اكتفت الفتاة بلعب دور الضحية، تؤكّد ما للرجل من سلطة وقوّة على المرأة، كما أنّ رضوخ ريمة يكشف عن جوهر الفتاة وبراءتها التامة، كما أشارت إلى غياب القانون وصمته في ظلّ هذه الجرائم التي انتشرت في المجتمع. ولهذا تقول خالدة: ''**هنا العدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيق''[[160]](#footnote-161).** فكأنّ حماية المواطن ليست من مسؤولية الدولة.

و تنتقل الروائية إلى مشهد سردي آخر تحاول من خلاله أن تصوّر حياة النساء اللواتي تعرضن للاختطاف من طرف الجماعات الإرهابية المسلّحة وما تعرّضن له من اعتداء وعنف، متجاوزة بذلك العنف الأسري إلىالعنف الإرهابي.

ازدادت معاناة المرأة من العنف بسبب الحروب والإرهاب، فالحقائق تثبت أنّها أكثر عرضة لذلك تحت وطأة الاحتلال، حيث عبّرت عن هذه الفترة الحرجة التي فقدت فيها الجزائر الفرح، وارتدت ثوب الحزن والدماء وكلّ ألوان الإيذاء الجسدي والنفسي، وقد عاد هذا على جسد المجتمع بالتفكك والانحلال، فأصبح الوطن يعمّه السراب والخراب، و تملؤه رائحة الموت، وتعمّه الجنائز كلّ يوم. فالعنف الإرهابي ها هنا متمثل في شكل الاغتصاب الذي **''يعني ممارسة الجنس والاتصال الجنسي بالقوة دون موافقة الطرف الآخر''**[[161]](#footnote-162)**.** ويندرج الاغتصاب ضمن خانة العنف المادي الجسدي المسلط خصوصا على المرأة، وهو من أخطر أشكال العنف الموجه ضدّها. وهذا لا ينفي وجود أضرار نفسية عميقة على الضحايا المعنّفات، إذ أنّ **''العنف في هذه الحالة يصيب المرأة في أشدّ خصوصياتها و له انعكاسات خطيرة على الفرد والمجتمع عموما''**[[162]](#footnote-163)**.**

بدأت قصة خالدة مع ضحايا الاعتداء الإرهابي حين أوكلت إليها مهمة عمل تحقيق صحفي في جريدة الرأي الآخر التي تعمل لصالحها، حول الفتيات المغتصبات من عناصر الجماعات الإرهابية في سنة 1994، والمتواجدات في المستشفي الجامعي بقسنطينة. ''**مجموعة من الفتيات حرّرن منذ ساعات من أيدي الإرهاب، بعضهنّ في المستشفى الجامعي''[[163]](#footnote-164).** وفي هذا الجزء من الرواية لم تقدم سردا عشوائيا عن انتهاكات تعرّضت لها المئات من النساء ــــ كما ذكرنا سابقا ــــ بل توثيقا عن مرحلة مروّعة فاقت كلّ مراحل الاستغلال واضطهاد النساء عبر التاريخ، ومسائلة النظم القانونية المجحفة في عقاب المجرم، والعائلات التي تتبرأ من بناتها بحجّة غطاء الشرف. **''وحدهنّ المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد وانتهاك الأنا، وحدهنّ يعرفن وصمة العار، وحدهنّ يعرفن التشرّد والدعارة والانتحار. وحدهنّ يعرفن الفتاوي التي أباحت الاغتصاب''[[164]](#footnote-165)**. وكان سردها مروّعا في تفاصيله، وجريئا في طرحه، حيث فضحت القانون المتساهل والمستهتر مع هذه الجريمة البشعة في مجتمع غارق في الازدواجية، بسبب العار الذي يدفعهم إلى التخلي عن فلذات أكبادهم إلى الشارع والانتحار ومواخير الاتّجار بالجسد.

ثم تستعرض حكاية يمينة الفتاة الأوراسية التي عكست من خلالها العنف والتعذيب والاعتداء الوحشي الذي تعرضت له المرأة من طرف الجماعات الإرهابية المسلحة: ''**كانت مشاعري قد حلّت عليها العاصفة بمجرّد وقوفي أمام غرفة يمينة. شدّتني جثّتها التي تئنّ، إذ لم أتوقّع أن أجد أي واحدة منهنّ بذلك الوضع ... فأجابتني بجمود، ستموت … لو أنّ الجيش وصل قبل أن تلد لكانت أنقذت ربّما''[[165]](#footnote-166).** فأحداث العنف والاعتداء التي عايشتها يمينة في الجبل جعلتها محطّمة وترك جسدها مليئا بآثار التعذيب و مخلفاته، و الطريقة الوحشية التي انتهكوا بها حرمة جسدها. **''شلحتها قميصها فكشف الجسد عن كلّ ما عناه. أثار للتعذيب خدوش وبقايا جراح، ابتسم الاصفرار الذي يلوّن الشفتين، الأسود في عينيها كان بعيدا. أزاحت الغطاء فإذا برقعة كبيرة من الدماء تغطي ساقيها ... لقد مزقوا أحشائها تمزيقا وأستغرب كيف عاشت كلّ هذه الأيام''**[[166]](#footnote-167). وكأنّ هذا لا يكفي حتى نجد أنّ أهلها تخلّوا عنها في المستشفي لأنّها العار الذي سيظلّ يلاحقهم. ''**هممت بالخروج فإذا بها تقول: لو عرف أهلي أنّي هنا، فهل سيأتي أحدهم لرؤيتي؟ أجبتها من دون تردّد: طبعا، وخرجت، كانت تلك أوّل كذبة أكذبها عليها**''[[167]](#footnote-168). و هذا ما حصل مع **يمينة** التي تعرضت للعنف الجسدي من الإرهابيين و العنف النفسي من قبل والدها الذي تبرّأ منها، رغم أنّها اختطفت أمام عينيه، فأصبحت يمينة تمثّل رمزا للشرف المعتدى عليه، وبدل أن يحمّل عاره الإرهابيين الذين اختطفوها، مارس سلطته وعنفه عليها، و بسبب افتقاره للثقافة النفسية مارس تلك السلطة العنيفة على الأنوثة المعطوبة المستضعفة المشوّهة النفس والجسد معا، ليؤكّد بذلك لا إنسانيته بإهمالها وتركها مرمية في المستشفى، و كلّ ما تمنته هو أن يزورها فرد من عائلتها. إلا أن الأب تنكر لابنته بكلمة واحده قالها للضابط: إنه لم ينجب ابنة '**'أخبرني الضابط أنّ أهلي رفضوا استقبالي من جديد، أنكر والدي في البداية أنّ له بنت''**[[168]](#footnote-169). هذا ما ولّد لديها الإحباط والكآبة وحطّم نفسيتها.

وبينما تقبّلت يمينة فكرة الموت، و بدأت تعيشها بالتقسيط، نجدها تفكّر في الأهل، و كيف أنّهم تخلّوا عنها، ممّا زادها كآبة و حزنا: **''تمنيت أن أرى أحدا من أهلي قبل أن أموت''[[169]](#footnote-170).** ممّا خلق [حافز](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%B8%D8%B1%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A7%D9%81%D8%B2) الموت عندها، و هو في نظرية التحليل النفسي الكلاسيكية [لفرويد](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D9%8A%D8%BA%D9%85%D9%88%D9%86%D8%AF_%D9%81%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%AF) التدمير الذاتي عن طريق الاستسلام للموت، بعد أن فقدت لذّة الحياة، و الدورة التشاؤمية التي اتّخذتها الأحداث العقلية وسيطرت على نفسيتها، فاستسلمت للموت ولم تبدِ أي مقاومة. ''**لم تكن تقاوم الموت، كانت تساكنه باستلام ولم أكن أفهم تلك المماطلة من طرفه. كان بإمكانه أن يريحها مرة واحدة ولكنّه يستحوذ على أعضائها عضوا عضوا، يجالسها يلاعبها يهمس لها أنه سينهي الموضوع قريبا، يعطيها أملا في الخلاص ويترك لعواطفها متّسعا من التوجّع''**[[170]](#footnote-171). فالموت بالنسبة لها كان يعتبر راحة وخلاصا.

و يبدو تأثّر خالدة بهذه القصة واضحا حين قالت: '**'ساعتها لم أكن أعرف أنّي سأسلك منعرجا جديدا في حياتي''**[[171]](#footnote-172)**.** تعلقت بيمينة ابنة قريتها، و شعرت بالوصاية عليها، فتبنّتها وتضامنت معها ضدّ الانتهاك البشع، و حاولت أن تكون لها السند الذي فقدته، و الصديقة التي تحتاجها. ومنحتها هي الأخرى تاء جديدة تكتب عنها، تاء لا تستدعي للخجل، متسائلة **''كيف هي الكتابة عن أنثى سرقت منها عذريتها عنوة**''[[172]](#footnote-173).

شخصية **يمينة** هي الشخصية التي قيل عنها الكثير نتيجة تواترها العالي في النص الروائي، حيث إنّ الساردة سعت بكلّ الأساليب إلى شدّ القارئ والتأثير عليه من خلال ما حدث معها، و قد بدت لنا أكثر تعنيفا من صاحبتها، فجعلتها نموذجا **''يجسّد القهر والألم من الواقع المتأزّم نتيجة لما تعرّضت له من عنف بشع من الإرهاب، يمينة التي تعرضت للاختطاف من قبلهم، أصبحت بعد تحريرها من قبضتهم متلفة الأعصاب، ويائسة، تائهة بين مرارة الحدث ونكران العائلة لهذا الكيان الأنثوي الممزق''**[[173]](#footnote-174). و رغم ذلك قرّرت خالدة عدم فضحها حتّى من أجل إرضاء ربّ عملها الذي عنّفها لرفضها الكتابة عن يمينة و رفيقاتها، و لا حتى من أجل أن تنال سبقا صحفيا فتقول: **''بأيّ قلب، بأيّ فعل، بأيّ قلم، بأيّ لغة؟ أقلام القرابة لا تحبّ التعدي. لم أعد أعرف، لن اكتب الموضوع انتهى الأمر''**[[174]](#footnote-175)، فقد اعتبرت يمينة بمنزلة أهلها. **''أنا الأهل وأنا الأقارب''**[[175]](#footnote-176)، لتتساوى بذلك الذات الكاتبة والذات المغتصبة **''أأفضح يمينة، أأفضح نفسي؟''**[[176]](#footnote-177)**.**

أما المشهد الأخير الذي تشيع فيه خالدة يمينة و تودّعها، فجسدت فيه مشهد الموت مع معاناة يقشعرّ لها البدن، فكانت لحظات مؤثّرة جدا للقارئ، والأكثر إيلاما. **''تربة الوطن في حداد عليك، كلّ الجسور في حداد عليك، و حتّى الصنوبر، حتّى الثلوج...لو لم تموتي نازفة فقط، لو لم تموتي عضوا عضوا، لو لم تموتي بالتقسيط''.** فبموت الفتاة المغتصبة الوطن كلّه مغتصب في تلك الفترة. وهذا ما عبّرت عنه الساردة بنبرة الحزن مستخدمة كلّ طاقاتها اللفظية للتعبير عن معاناة المجتمع: **''كل شيء صار يشبه هذيان ونزيف يمينة. كلّ شيء صار أحمر، صار دما، صار ألما''[[177]](#footnote-178).** ولهذا فيمينة رمز لاغتصاب الكيان الإنساني و امتهان الجسد الأنثوي و تعنيفه، ورمز للوطن الذي أصبح كلّه مجازر.

و لم تكن يمينة وحدها التي ترقد في المستشفى بسبب ما تعرّضت له من طرف الجماعات الإرهابية، فغيرها كثيرات، فرزيقة التي كانت إحدى سبايا الأمير، قاومته لحدّ أن خدشت وجهه، لكنّهم تمكّنوا منها، وتركوا في أحشائها ثمرة قذارتهم. رفض الطبيب إجهاضها بحجّة أنّ القانون يمنعه من ذلك ما دام التحقيق لم ينته، **''أيّ قانون هذا الذي يجبر امرأة على قبول ثمرة اغتصاب كرامتها وإنسانيتها في أحشائها'**'[[178]](#footnote-179). وما زاد الوضع تأزّما أنّه أثناء التحقيق سأل الضابط المغتصبات عمّا إذا التحقن بالجماعات الإرهابية بإرادتهن:**''سألني الضابط هل اختطفت أم التحقت بالإرهابيين لوحدي. تصوّري''**[[179]](#footnote-180)**.** وما كان أمام الفتاة إلا الإقدام علي الانتحار كحلّ أخير لوأد هذا العار و الذلّ اللذين أجبرت أن تعيشهما، فقد انتظرت كثيرا كي تتخلّص من آثار الفترة الرهيبة التي عاشتها في الجبل لكنّهم أبوا أن ينصفوها، فعمدوا إلى تطبيق الشريعة، لأنَّ الإجهاض فعل حرامٌ، ولم يعوا أنَّ ما حلّ بها هو أكبر حرام، و بدل أن تموت بالتقسيط، قرّرت أن تنهي معاناتها وترتاح تاركة رسالة تتبرع من خلالها بأعضائها.

و فعل الانتحار كان المهرب الوحيد لدى رزيقة، فالظروف هي التي قهرتها و قادتها لاتخاذ هذا القرار و جعلت منه آخر الحلول الممكنة. و قد حدّد **فرويد** مفهوم الانتحار على **''أنه عدم القدرة على تقبّل نتيجة لعدم قدرة نرجسية على تقبّل أي إصابة وعلى أنّه شكل من أشكال العقاب الذاتي وهو رغبة موت موجّهة نحو الغير تنقلب ضد الذات**''[[180]](#footnote-181). فعجز رزيقة على تقبّل واقعها وألمها هو ما دفعها للإقدام على هذا الفعل، رغم معرفتها أن الشريعة تحرّمه وتجعله من الكبائر. قال تعالى: **''ولا تقتلوا أنفسكم إن الله كان بكم رحيما، و من يفعل ذلك عدوانا فسوف نصليه نارا و كان ذلك على الله يسيرا''**[[181]](#footnote-182)**.** و هذه عاقبة الانتحار والعياذ بالله، و رغم معرفة رزيقة بهذا إلا أنّها أقدمت عليه، ما يدلّ على قدر المعاناة التي كانت تعيشها، و على التعب النفسي والجسمي الذي لم تستطع تحمّله.

والشخصية الأخرى هي راوية التي تعرضت للحرق في مرفقيها، و تعرّضت لأبشع صور التعذيب الجسدي والنفسي مثلها مثل رفيقاتها، كمّا أنّها شاهدت مجزرة قتل قريبتها التي رفضت الانصياع لرغبات الأمير. ففضّلت راوية أن تسلم نفسها للجنون كمهرب أخير من ماضيها وذكرياتها التي ستضلّ تلاحقها ما دامت عاقلة. فالاعتداء في علم النفس يخلق **''حالة من التوتر لدى الطرف المغتصب دون أن يكون لديه سلطة على نفسه أو قدرة للتحكم بانفعالاته، التي تأتي نتيجة هذا التوتر الذي يحوله من إنسان طبيعي إلى إنسان لا يملك قدرة الاندماج في المجتمع نتيجة فقدانه توازنه النفسي''[[182]](#footnote-183).** فلم تستطع تجاوز المأساة التي حدث لها خصوصا أن ّ راوية هي الوحيدة التي قررت العودة إلى البيت لكنها لم تتوقع أن أهلها سيرفضونها، **''فالأهل لا يبالون. طردوا بناتهم بعد عودتهنّ، قلت أنّهن أصبن بالجنون، ارتمين في حضن الدعارة، انتحرن.''**[[183]](#footnote-184)**.** ورّبما كان الجنون حيلة جميلة من الساردة كي لا تزيد من عمق الأسى الذي يترسّب في دواخلنا، وتأتي نهايتها المجنونة أحسن بكثير من أن ترتمي في حضن الدعارة أو تعود إلى الجبل مرة أخرى.

و ظلّت ملامح التعذيب والاعتداءات المتكررة قابعة في ذاكرتهنّ مشكّلة بذلك جرحا وشرخا للذات الأنثوية المغتصبة، ما خدّر في أنفسهن جميع الأحاسيس، ما عدا الذكريات المؤلمة التي تعيد يمينة ورفيقاتها معايشتها بطريقة مكرّرة. فظاهرة التكرار عند [الصدمة النفسية](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D8%AF%D9%85%D8%A9_%D9%86%D9%81%D8%B3%D9%8A%D8%A9) تظهر عند الأشخاص الذين عانوا من الصدمات النفسية، إذ غالبا ما يميلون إلى إستعادة تلك التجارب المؤلمة، ويتضمن ذلك تنشيط الحدث أو وضع النفس في المواقف التي من المحتمل أن يحدث فيها الحدث مرّة أخرى. يمكن لظاهرة **إعادة العيش** تلك أن تكون على شكل [الأحلام](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D9%84%D9%85) التي تتكرر فيها الذكريات والمشاعر، ذلك بسبب عدم التعامل معها و محاولة قمعها ممّا يحفز اللاوعي على تكرار المواد المكبوتة كخبرة معاصرة بدلا من تذكّرها على أنّها شيء يخصّ الماضي، فيعاود المريض معايشة الأحداث من جديد بالمشاعر السلبية نفسها، والخوف والألم، و هذا ما يسمى في علم النفس **الإكراه على التكرار**[[184]](#footnote-185). ونجده حاضر في كلّ مرة تسرد فيها أحد الضحايا الثلاث عن التجارب التي عشنها حين كنّ أسيرات. **''علت كمي جلبابها وقرّبت معصميها المشوّهين منّي: نحن نصرخ ونبكي ونتألّم و هم يمارسون معنا العيب، نستنجدهم نتوسّلهم، نقبّل أرجلهم ألّا يفعلوا ذلك ... لكنّهم لا يبالون. ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة … صار صوتها يرتفع شيئا فشيئا، وبدأت تشدّ شعرها وتمزّق ثيابها، وصراخها يعلو''[[185]](#footnote-186)**. و في موقع آخر تقول: **''قتلت منا واحدة، قتلت أمامنا ذبحا بمجرّد وصولنا، لأنّها رفضت الرضوخ للأمير … خنقتها الكلمات وعاودها البكاء، خفت أن تموت من شدّة ما شهقت''[[186]](#footnote-187)**. يعمّق هذا المقطع الوضعية المتأزمة التي عاشتها **يمينة** بإكراه الجسد على ممارسة ما لا طاقة له به، هذا الإكراه المحمّل بالعنف هو ما ولّد البكاء والصراخ الذي يكشف بدوره عن الجوّ الداخلي لنفسيتها المحطّمة و أعصابها المتلفة، فلا تمرّ حادثة الاغتصاب هكذا على جسد المرأة كحادثة مزعجة وإنّما لها أثار خطيرة على مستوى الحياة الاجتماعية والنفسية والأسرية، خصوصا إذا لم تقدم المساعدة النفسية و الدعم الاجتماعي لهذه الفئة بدل الحكم عليها.

و ذلك يخلّف آثارا نفسية طويلة الأمد مما يدخل الضحية في دائرة القلق والخوف والإحساس بالعجز والدونية. آثار نفسية دائمة منها ما يعرف **بكرب ما بعد الصدمة،** أو **اضطراب** **ما بعد الصدمة\*[[187]](#footnote-188)**، فالخوفُ الشديد، أو العجز، أو الرعب الذي يواجه أثناء الحدث يمكن أن يطارد من يتعرّض له، فيكوّن لديه ذكريات متكرِّرة غير مرغوب فيها تعيد سيناريو الحدث الصادم، كما لو كانت تحدث مجدّدا. و كلّما تكرّر الاعتداء، كلّما زاد عمق الصدمة النفسية التي يتعرضّ لها. والتركيبة البنائية لشخصية الناجية، ومتانتها النفسية، والمساندة الأسرية والاجتماعية تستطيع أن تساعدها على التعافي من هذه الصدمة بيسر أكبر من غيرها ممّن تعاني من الوحدة والرفض. وهذا ما افتقرت إليه بطلات الرواية، فكنّ محرومات من الدعم النفسي والأسري، ممّا ترك في نفسيتهن تشوهات و اضطرابات أثرّت في حياتهنّ، و تعرّضن لصدمات نفسية شديدة ممّا ولّد الخوف والرعب الذي سيطر على تفكيرهن و ردّة أفعالهن.

وتقول الكثير من المغتصبات اللواتي استطعن الإدلاء بما تعرضن له أنّهن شعرن بالموت والفناء أثناء اغتصابهن، ذلك أنًّ ما تتركه **''عملية الاغتصاب من آثار على صعيد شخصية الضحية، يولّد في نفسها اضطرابا عميقا يمكن أن يستمر مدى العمر إذا لم تعالج. حيث تشعر الضحية بكراهية لجسدها، تحجر لعواطفها، قلق نفسي شديد، خوف من الآخر ورفض لأحاسيسها''**[[188]](#footnote-189)**.** و تشعر في بعض الأحيان أن لا قيمة لجسدها ممّا قد يجرّها إلى الدعارة من منطلق أنّه بات سلعة سيذكّرها كلّ مرّة تراه أنّها كانت يوما هناك، حيث لا تحبّ أن تكون. جسد تشوّه وحُلّ بين طياته ما يجعلها تعيسة بقية عمرها، ولن تستطيع نسيان ذلك، فقد **''كشف الجسد عن كل ما عاناه من آثار تعذيب، خدوش وبقايا جراح''**[[189]](#footnote-190) ولن يكون سهلا عليها أن تتخطى عواقب ما ستراه بعد ذلك، لذلك ماتت يمينة حسرة، و جنّت راوية، و انتحرت رزيقة، فلكل منهن طريقتها في الهروب من عذابها.

**3 – 5 - دعاء الكارثة:**

تلفت الساردة نضرنا لموضوع آخر هو استخدام الدين و استغلاله لأغراض إرهابية، فيؤوّلونه لما يخدم مصالحهم،و ما على الشعب إلا أن يرضخ لهم سواء خوفا منهم، أو جهلا لمعالم الدين الإسلامي، و هذا ما دفعهم لقول آمين عن كل ما يقال في المساجد، إذ لا يصحّ إغضاب الله. فلطالما كانوا هم أصحاب الدعوة الصحيحة، دعوة القتل والقمع وسفك الدماء، و كانت المساجد تخدمهم، وكان الشعب يصدّق المساجد لأنّها بيوت الله. و مثال خالدة في ذلك خطاب الجبهة الإسلامية للإنقاذ في قسنطينة. تقول: “**الناس هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن، حتى حين قالت: اللهم زن بناتهم قالوا آمين و حتى حين قالت اللهم يتم أولادهم قالوا آمين و حتى حين قالت: اللهم رمل نساءهم قالوا: آمين**''[[190]](#footnote-191). وفي سياق الحديث عن مدى فظاعة هذه الجناية فإنّ الجيش قد عثر بعد مجزرة بن طلحة على وثيقة تمثّل قانون الاغتصاب، **''فوحدهنّ المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد وانتهاك الأنا، ... ووحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت أجسادهن وحللت أرواحهن**''[[191]](#footnote-192). حيث عثر على وثيقة قذرة تدعو إلى إحلال الاغتصاب بعد مجزرة بن طلحة الشهيرة، تقول الوثيقة: **''الأمير هو الذي يهديها. لا يقتلها إلّا من أهديت له وبإذن الأمير ... لا تضرب من الإخوة بل ممّن أهديت إليه، فعليه أن يفعل بها ما شاء في حدود الشرع. إذا كانت سبية وأمها، دخلت على أمها فلا يجوز أن تدخل على ابنتها... إذا كان الأب وابنه فلا يجوز الدخول على نفس السبية. إذا كانت السبية وأختها لا يجوز الجمع بينهما مع مجاهد واحد''**[[192]](#footnote-193)**.** ففي هذه الوثيقة تبيّن أنّ المرأة ما تزال مجرّد جارية تهدى لترضي هذه الوحوش البشرية، و يجوز لمالكها استعبادها و اغتصابها و حتى قتلها إن أراد، و كل هذا تحت راية الدين.

|  |
| --- |
|  |

و يظهر تتابع السرد الروائي العلاقة السببية بين جذور الأوضاع الاجتماعية للنساء وكلّ ما حدث بعد ذلك من قمع إرهابي وحشي وقع على جسد المرأة وروحها باسم الدين الإسلامي، فتشير الساردة إلى سلطة الدين و أثر تأويلاته المغلوطة والموروثات الاجتماعية المنحرفة، وذلك هو السبب الذي جعل الشعب يميل إلى تبنّي خطباء جبهة الإنقاذ الديني، فكان لسلطة الدين إذا، مفعولها وتأثيرها الكبيران في كلّ ما حدث، حيث إنّ الجماعات الإرهابية تختطف وتقتل باسم الدين، والأهل يقهرون ويحتقرون بناتهم باسم الدين، والدولة تشرع القوانين المشوهة باسم الدين، داخل مجتمع متخلّف يحتلّ الوازع الديني المكانة الأكبر ليعوّض عن القصور العلمي والثقافي، ولذا فقد كان **للمئذنة**، التي تجسّد سلطة الدين في رواية تاء الخجل، مسؤولية كبيرة في كلّ ما حدث، لأنّ ''**الناس هنا لا يخالفون ما تقوله المآذن ... كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة ... 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''[[193]](#footnote-194).** و هذا ما وصفته الكاتبة بدعاء الكارثة. و الدعاء في الإسلام فعل عظيم وهو سلاح المؤمن ووسيلة تقرّب العبد من خالقه، كي يحقّق له راحة البال والضمير، فأين هي راحة البال من هذا الدعاء، وأين هو تأنيب الضمير لكلّ من قالوا آمين؟ قد يعتقدون أنّ ذنبهم سيغفر لأنّهم لم يخالفوا ما قالته المآذن، فالناس لا تخالف ما قالته المآذن، وقد يكون إيمانهم بأنّه ما دام الله عليمٌ بأحوالهم فهو سيغفر لهم خطيئتهم بقولهم آمين. فكلّ من لم يتّبع ملّتهم يعدّ خائنا، و الخونة استبيحت دماءهم ولذلك حلّلت زوجاتهم، وبناتهم، و أخواتهم، وكلّ ما لهم لا يعدّ قتله أو سرقته أو اغتصابه فعلا حراما. هكذا تكلّم الإرهاب، و جعل لنفسه حقّ الألوهية في النطق بالحق وفي الكلام باسم الله تعالى. و تظهر وحشيتهم في عدّة مقاطع سردية ''**أنظري ربطوني بسلك، وفعلوا بي ما فعلوا..لا أحد منهم في قلبه رحُمة وحتى الله تخلى عني مع أنني توسلتهم، أين أنت يا رب، أين أنت''**[[194]](#footnote-195)**.** و من شدّة وطأة المعاناة التي عاشتها الضحية تقف على حدود الإلحاد، لأنّها أحست أن الجميع تخلى عنها، حتى الله لم يعد يحرسها.

هم يعرفون كيفية تطبيق تعاليم الدين الإسلامي بحذافيره، لكن بحقارة وإذلال، يمتهنون ذلك، ولا أحد يبالي بما تعانيه النساء. لا أحد يهتمّ لأمرهن. **''خمسة آلاف امرأة اغتصبن منذ سنة 1882 م، 1700 امرأة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب، والوزارة لا تهتمّ، القانون لا يبالي''[[195]](#footnote-196).** وذلك راجع للفساد الذي عمّ مجتمعاتنا والانحلال الأخلاقي الذي عاشته في تلك الفترة في أوحال الآفات والفساد والنجاسة (خمور ومخدرات وشذود)، و تعبّر هذه الأرقام عن تضخّم أشكال الكبت والحرمان التي تحوّل الجنس إلى ظاهرة مرضية وشاذة تفرز أنواعا منحرفة من السلوك الجنسي[[196]](#footnote-197)، لأنّ الإنسان السوي لا يمكن أن يقبل انتهاك جسد بريء و استباحته. فالناس لم تبق طيبة كما كانت، أصبح الأمر أكثر تعقيدا، فقد أصبح **''الخروج من المنزل لقضاء المرء حاجياته اليومية وهو يدرك أنه قد لا يعود مساءا إلى منزله حياً وأنه بإرسال أطفاله إلى المدرسة قد يضحي بهم''**[[197]](#footnote-198)**.**

**3 – 6 - جولات الموت:**

تنهي فضيلة الفاروق روايتها مكسورة وخائبة بعد أن تتلاشى كلّ الأحلام، ولا يبقى منها سوى الحقيقة القاسية التي تواجهها البطلات، فخالدة لم تجد بعد توالي خيباتها حلا سوى الرحيل، ففي اليوم الموالي لموت يمينة قرّرت العودة إلى أهلها في أريس ولكنّها عودة مؤقتة، لأنّها كانت تحضر للرحيل من الوطن: ''**سلّمت أوراقي، سلّمت آخر انكساراتي، وحين عدت إلى بيت بني مقران في اليوم التالي، كنت أحضّر حقيبة لرحيل أطول. كنت قد اقتنعت أنّ الحياة في الوطن معادلة للموت**''[[198]](#footnote-199). فلم يعد لها مكان في الوطن بعدما تحوّل إلى مقبرة، والبقاء فيه يعني الانتحار''**لا مكان للإناث هنا، إلا وهن نائمات''[[199]](#footnote-200)**. فبموت يمينة تأكدَت خالدة أن لا مكان لإناث في واقعنا إلا جثثا.

فضّلت الرحيل والهروب على البقاء في مكان ليس فيه إلا رائحة الموت: ''**كل ما نراه، ونسمعه، ونلمسه، ونستشفه، و نتذوقه، وما تذكره، وتنتظره، وينتظرك يدعوك للرحيل**''[[200]](#footnote-201). ففي اعترافها تظهر المفارقة ليصبح الرحيل بديلا موضوعيا للوطن الذي لم يعد مؤهّلا للحياة، فلا أمن ولا أمان، فقط الموت والخوف، والرحيل أصبح ملاذا للذَات التي تشعر بالاغتراب النفسي. ''**كلّ شيء في هذه الجبال تعوّد على الحرب، والقتال. الجزائر منذ اليونان، منذ الرومان، منذ بيزنطا منذ الوندال، منذ الأتراك، منذ فرنسا و هي في حالة قتال'**'[[201]](#footnote-202). والخيار الوحيد أمام الساردة هو أن تودع الوطن، و تقول له أن هذه هي حصتها من هذا الوطن الدامي، تقول في آخر الرواية: **''ها هي حقيبتي في انتظاري.. ها هي حصتي في الوطن ... ليست أكثر من حقيبة سفر... هادي أوراقي... ها هي أقلامي، في انتظاري ... وها هو المجهول يصبح بديلا للوطن''**[[202]](#footnote-203)**.** بعد المجازر التي حدثت و الجنائز التي صارت مواكبها لا تنتهي، وأمام ''**صمت الشارع المخيف، والناس وقوف، والنعوش الخضراء تقصد بيوتها الأبدية**''[[203]](#footnote-204). ما ولّد هذه الرغبة الملّحة على الارتحال إلى فضاء فسيح الآخر سيمنح لها بعض الراحة.

و لا يمكن أن نفسره على أساس أنّه هروب، أو أنّه وعي وإدراك لحقائق الأوضاع والأمور، ذلك أنّ **''الوعي في مرحلة الاغتراب الحقيقي هو الذي يعطي الأشياء فلسفتها الحقيقية وصورها الواقعية ويبرز تناقض ما هو قائم مع ما هو واجب، ويدفع العقل إلى التحرر والبحث عن الحلول من أجل تجاوز هذا الواقع وتبديله''**[[204]](#footnote-205)، ومن ثَم كان على الساردة أن تغاير قليلا من فكرها وواقعها كي تتحرّر من الأزمات التي تجرعتها في بلدها الأم، فتفضل تجاوزه بعد أن تعبت من مواجهته، فما كان لها إلا الصمت، و ختمت روايتها بقولها: **''الوطن كلّه مقبرة و لذنا بالصمت''[[205]](#footnote-206).**

**4 – الكتابة بين الحقيقة والخيال:**

في نهاية هذه الرواية استخدمت فضيلة الفاروق أسلوب الخطاب الخيالي الذي يقوم أساسا على أن يلجأ المؤلف إلى اعتماد طريقة خاصة في سرد القصة، الهدف منها هو التشويش على القارئ حتى لا يميّز بين الخيال والحقيقة في النص، ومثل هذه التلاعبات السردية نجدها موزعة في رواية تاء الخجل بشكل ملفت، حيث مضت فضيلة الفاروق بعيدا في مسألة اللعب بالأحداث والكلمات والمواراة وراءها، إلى حدّ يجعل القارئ يبحث عن ملامح الأحداث والشخصيات في نسيج النص وسياقه، فيستعصي عليه ذلك، ويظهر هذا التعقيد في أوجّه، في الجزء الأخير من رواية تاء الخجل حين تقول خالدة: **''أتعبتني خالدتي ركضت خلفها حتى زقاق رحبة الصوف توقّفت أمام مدرسة علي خوجة كان بإمكان نصر الدين أن يمرّ من هناك، فيما كانت تنتظر صديقة لها، ولكنّه فضّل أن يحتمي من المطر في أحد الدكاكين ... كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطالي غير قسنطينة، قسنطينة مخادعة، وتتلذّذ بآلام العشّاق ... وكتبت عن لقاء محتمل بينهما في ساحة العقيد ... تعبت من نصّي، هناك شيء في اللاوعي عندي يعبث بالعلاقة بين بطليّ، هناك شيء ما يشبه سوء الطالع يلاحقهما معا هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضا يلاحقني أنا، ويلاحق نصر الدين، أيعقل أنّنا لم نعد نلتقي منذ1988 ؟ نحن القاطنين في مدينة واحدة''**[[206]](#footnote-207)**. و** يظهر لنا جليّا من خلال المقاطع السردية المذكورة تلك التداخلات المكثّفة التي تموّه القراءة وتمنع القارئ من اختراق مباشر لحيثيات السرد، وتدفعه إلى التأويل والانفتاح على جميع الاحتمالات، فبعدما كانت فضيلة الفاروق تحكي على لسانالساردة قصة خالدة ونصر الدين فجأة يجد القارئ نفسه أمام خالدة ثانية و نصر الدين ثان، يجسدان بطلا قصة خالدة الأولى ويتحركان على صفحات روايتها المتضمنة داخل الرواية الرئيسية، فتسعى خالدة الأولى أن تجمع بينهما بشتى الطرق، وبعد فشل كلّ محاولاتها، تستسلم للواقع وتتأكّد أنّ القدر أقوى من عالمها المتخيّل.

و يظهر ذلك في موقع آخر من الرواية حين تقول فضيلة الفاروق على لسان خالدة:

**''Le romancier ne romance que sa vie''**[[207]](#footnote-208). ما يعني أنّ الروائي لا يروي سوى حياته، و هذا اعتراف منها شخصيا أنّ كل كتاباتها كانت عنها. و بذلك تصرّ على البعد السير ذاتي داخل العمل الأدبي، وتلغي المسافة بين المؤلّف وعمله. و هذا التداخل المعقّد بين المؤلفة والساردة وشخصيات الرواية، يضع القارئ في حيرة ويدفعه إلى تساؤلات عديدة، في محاولة لإيجاد الحدود الفاصلة بين هذه العناصر المتشابكة. فما هي احتمالات أن تكون الروائية هي نفسها الساردة؟

إنّ الروائية هنا ملتزمة بمواضيع المرأة، حيث تخطّت من خلالها الحدود بلغتها التي تجاوزت الخطوط الحمراء، إذ أنّ الروائي لا يكون ناجحا في عمله وإبداعاته إلا إذا كان **''إنسانا ملتحما بقضايا الإنسان''**[[208]](#footnote-209)**.** ومنتميا إلى بيئة يرى من خلالها كل أبعاد مجتمعه و انشغالاتهم التي تكون مادة دسمة لكتابة الرواية من خلال فهمه لهذه القضايا ثم إعادة صياغتها بطريقه تختلف عن فهم وصياغة الآخرين **''فلا شك أنّ كلّ روائي يحتاج لتصوير البشر، وتجسيد فعلهم في رواياته إلى تصوّر ما عن طبيعة الفعل البشري وعن المبررات والدوافع التي تدفع البشر إلى الفعل، وهذا التصوّر لا يشكّل أساس رؤيته فحسب، ولكنّه يحدّد طبيعة الموضوع الذي يختاره لروايته ومضمونها، كما يشكل ويتحكم في الأدوات الفنية التي يعبر بها الروائي عن هذا المضمون''**[[209]](#footnote-210) ومن أجل هذا كلّه عمدت فضيلة الفاروق إلى التمرّد على السائد والمعتاد، وتجاوز الأطر المفروضة.

و نجدها استخدمت البطاقة الدلالية[[210]](#footnote-211)\* في وصف شخصياتها وطبائعهم فنلاحظ أنّها قد خصت بها كلّ من الرجل والمرأة، مركّزة على الخصائص الداخلية النفسية التي تميّز كل منهما، لأنّ القضية التي تعالجها تستدعي الوقوف على الخصائص النفسية أكثر من الصفات الجسدية، لما يحمله الوصف من أهمية في العمل السردي، فقد اعتبره فليب هامون من الركائز الأساسية التي يبنى عليها العمل السردي، خاصة فيما يتعلّق بالشخصية والأثر الذي يخلّفه عند المتلقي، حيث يقول: ''**وقد تبين لنا فعلا، أن الوصف يلفت انتباه القارئ بالأساس (...) على سبيل المثال أن العلاقات بين الوصف من ناحية والشخصية من ناحية أخرى، وبين تحديد الطبع وموضوع والذات الموصوفة الوصف استقطب هذا المفترق النظري فعلا''[[211]](#footnote-212).**

تتمثل أهمية وصف الملمح في كون الشخصية ''**تعرف وتتميز به عن غيرها وتكتمل من خلاله بطاقتها الدلالية، ويصبح الملمح بمثابة الخاصية التي تجسد الشخصية كوجود في مسار الحكاية، وتوجه تصور القارئ لهذه الشخصية أو تلك''**[[212]](#footnote-213) وهذا يعني أن ملمح الشخصية هو ما يجعل صفاتها تترسّخ في ذهن القارئ، وذلك عن طريق أثرها الذي يختلف تبعا لعمق الوصف أو سطحيته.

**خاتمة:**

 جعلت فضيلة الفاروق من قضايا المرأة بؤرة كلامها و تجرّأت على الكتابة في موضوعات ظلّ الاقتراب منها محرّما، محطِّمة أغلال كلّ رقابة أو مرجعية تقيّد الكتابة النسوية، ومستفيدة من هامش الحرية التي أصبحت تتمتعّ به المرأة العربية، فكانت ''تاء الخجل'' رواية من أجل 5000 امرأة مغتصبة، رواية ضد تواطؤ المجتمع و احتقاره للمرأة و استغلالها.

قامت بتنميط قضية المرأة العربية وتقديمها كضحية، من خلال عمل يتداخل فيه السِّيري التاريخي بالروائي المتخيل في عمل فني أقرب إلى القصة المكثفة والصغيرة الحجم (Novella) ، و تأخذ طابعا أنثويا بامتياز، مسلطة الضوء فيها على معاناة المرأة، و على طبيعة المجتمع والبيئة التي انطلقت منها الروائية. و لقد أفضت بنا الدراسة السابقة إلى عدّة ملاحظات و نتائج نلخصها في النقاط التالية:

- استخدمت فضيلة الفاروق أسلوب الخطاب الخيالي الذي يقوم أساسا على اعتماد طريقة خاصة في سرد القصة، الهدف منها هو التشويش على القارئ حتى لا يميّز بين الخيال والحقيقة في النص، حيث مضت بعيدا في مسألة اللعب بالأحداث والكلمات إلى حد ّيجعل القارئ يبحث عن ملامح الأحداث والشخصيات في نسيج النص وسياقه.

- سخّرت لذلك لغة حزينة و شاعرية موزّعة على عدة مستويات لغوية، فاستخدمت لغة تتأرجح بين الحب و الألم تارة، و بين الثورة على التقاليد تارة أخرى. و امتازت لغتها ببساطة السرد، وعدم استعراضها للتراكيب اللغوية المعقّدةن حيث نجدها تحكي عن التصفيد في المجتمع الجزائري بطريقة موجهة ليس للمثقف فقط، بل للجميع ربما ذلك ما جعلها مميزة في طريقة كتابتها.

\_ استعملت فضيلة الفاروق ضمير المتكلم الذي يعدُّ دليلا على السيرة الذاتية المتخيلة للشخصية الروائية، فتساوت الروائية و الساردة في ذات واحدة.

\_ أكبر تحدي واجهته الكاتبة هو خرق ما هو محظور للمرأة، و هو حقها في امتلاك الكلمة من أجل التعبير عن ذاتها، بحكم النظرة الأخلاقية الضيقة التي يحيطها بها المجتمع، إذ لطالما كان الهدف من الكتابة التي تحكي الممنوع، الخروج من التناقض الصارخ الذي يعيشه المجتمع والتخلص من التراكمات العرفية التي تأصّلت في معتقدات الناس.

\_ تناولت العلاقة بين الرجل و المرأة من مختلف أبعادها النفسية والاجتماعية والعاطفية والجنسية، وعكست صورة المرأة في ظلّ المجتمع الذكوري، وهذا من خلال عائلة بني مقران. و وصفت الحالة النفسية و الجسمية لضحايا الاعتداءات، و تنكّر الأسرة و القانون لهنّ.

\_ تصب هذه الرواية في مجملها في قضية واحدة، هي التحرر من القيود الاجتماعية والدينية والسياسية، التي تكبحها عن الكتابة بحرّية في القضايا المسكوت عنها، و هو ما يعرف بالثالوث المحرم أو المحكي الممنوع.

\_ أرادت الروائية تعميق الوعي الثقافي المتمثل في التعدي على الجسد الأنثوي و تعنيفه مع محاولة تبرير مأساة هذا الجسد وهو يقاوم السلطة الذكورية، بحيث شكلت الأنوثة عندها عقدة بل اعتبرها كارثة.

\_ تخلّلت الرواية سلسلة من الأحداث اللا متوقعة جعلت الكاتبة تبحث عن منطقة وسطى علّها تخفّف من وطأة التوتر والصراع المعتمل داخلها، ممّا خلق اغترابا ذاتيا وإحساسا بالضياع لديها.

\_ تعددت أسباب ومستويات العنف في رواية فضيلة الفاروق، فمنها ما يعود لمنظومة العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية، ومنها ما يعود إلى الأزمة الوطنية. و الروائية هنا لا تشير فقط إلى الفتيات الجزائريات الخمسة آلاف اللواتي اغتصبن، بل تدين صمت وتواطؤ المجتمع والإرهاب. و اعتبرت أن الرجل دائما هو من يمارس ذلك العنف ضدّ المرأة فيغتصبها ذكر، ويلعنها ذكر، ويتبرأ منها ذكر.

\_ اعتمدت فضيلة الفاروق على البناء الداخلي للشخصية على حساب البناء الخارجي، فركّزت على إبراز البعد النفسي لكلّ شخصية. و سلطت الضوء على الساردة من بداية الرواية إلى نهايتها، فجاءت هذه الشخصية مكتملة من جميع النواحي، إذ حملت إضافة إلى البعد النفسي أبعادا اجتماعية و ثقافية وسياسية.

\_ عرّت عمّا عاشته المرأة الجزائرية من تداعيات فرض سياسات المحو الهوياتي، وسياسة الإدماج والاحتواء والتفرقة، ما سبّب لها عقدة الانتماء، وانعكس على علاقتها بالجسد وبالآخر، حيث أصبحت تعيش اغترابا داخليا.

\_ و كشفت عن عقدة اللاوعي الخائف التي عاشتها ضحايا الاغتصاب، و عن سطوة الخطاب الديني والاجتماعي التي تنطلق من هيمنة الذكورة ، وانعدام الدفء الأسري والدعم النفسي والاجتماعي، إذ انعكست هذه المركزيات على صياغة وعي الأنثى. كلّ هذا يعكس النزعة الانفعالية والنظرة الحاقدة التمردية التي تكنّها المرأة للرجل لأنّه - في نظرها - السبب الأوّل في معاناتها.

**الملحق:**

فضيلة الفاروق من مواليد 20 نوفمبر 1967، في مدينة آريس بقلب جبال الأوراس، التابعة لولاية باتنة شرق الجزائر. تنتمي لعائلة ملكمي الثورية المثقفة التي اشتهرت بمهنة الطب في المنطقة، واليوم أغلب أفراد هذه العائلة يعملون في حقل الرياضيات والإعلام الآلي والقضاء بين مدينة باتنة وبسكرة وتازولت وآريس طبعا.

و تعتبر نفسها ابنة الجيلين، جيل مخضرم يعيش فرحة الاستقلال و ما دفعه لذلك، وجيل جديد يريد أن يتخطى تلك الأزمات والنكاسات التي مرّ بها الوطن.

درست في الجزائر، و عملت في الإذاعة والصحافة، ثم انتقلت إلى بيروت. ومن هناك كانت انطلاقتها ككاتبة. و تعد ّاليوم من بين الروائيات العربيات المتميّزات جدا، كونها تناقش قضايا هامة في المجتمع العربي، ولها آراء جدّ مختلفة، وأحيانا صادمة. تنادي بتعايش الأديان، والمساواة بين الرجل والمرأة، و تدين الحروب بكلّ أنواعها. نشر لها بعد تاء الخجل، روايتها "اكتشاف الشهوة" سنة 2005، و رواية "أقاليم الخوف" سنة 2010، وهي جميعها صادرة عن دار رياض الريس ببيروت. و ترجمت تاء الخجل إلى اللغتين الفرنسية والإسبانية، كما ترجمت مقاطع منها إلى الإيطالية.  
- دراستها الثانوية كانت بقسنطينة في ثانوية مالك حداد.  
- بكالوريا ـــ رياضيات 1987.  
- التحقت بجامعة باتنة (شرق الجزائر) ودرست الطب لمدة سنتين.  
- التحقت بمعهد اللغة العربية وآدابها في جامعة قسنطينة سنة 1989.  
- ليسانس في اللغة العربية وآدابها في سنة 1994.  
- ماجستير في اللغة العربية وآدابها في سنة 2000.  
- تحضر لشهادة الدكتوراه منتسبة لجامعة وهران.  
- عملت في حقل الصحافة المكتوبة والمسموعة في الجزائر  من 1990 إلى 1995، وكان لها زاوية شهيرة في أسبوعية ''الحياة الجزائرية'' أثارت أكثر من ضجة.  
- كان لها برنامج أدبي دام سنتين اسمه ''مرافئ الإبداع'' على القناة الإذاعية الأولى، و كان من أهم البرامج الناجحة.  
- انتقلت إلى لبنان سنة 1995 بعد أن تزوّجت بلبناني.  
- لها إسهامات في الصحافة اللبنانية (الكفاح العربي ـــ الحياة ـــ السفير، وعناوين أخرى).

هذا ما يدّل على التشابه الكبير بينها وبين شخصية الساردة خالدة كما لاحظنا من خلال التحليل.

**قائمة المصادر و المراجع**:

القرآن الكريم

فضيلة فاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس، بيروت، 2001.

إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة الفيصلية، مكة، 2004.

إبراهيم العريس، أبو العلاء المعري كما رآه طه حسين: فيلسوف مشاكس على أكمل وجه، نشر في الحياة يوم: 19 – 02 – 2013.

1. أحمد إبراهيم الهاواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، وزاره الإعلام، بغداد، د ط، 1976.
2. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث ــــــ أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت.

الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة منشورات المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و 19، نوفمبر 2006.

1. أرسطاطاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979.
2. أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، 1953.

إلياس بوكراع، الجزائر: الرعب المقدس، تر: خليل أحمد خليل، دار الفارابي،بيروت، 2003.

1. أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، 1961.
2. إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.
3. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999.

بول ريكور، الزمان و السرد ـــ الزمان المروي، تر: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية، جورج زيناتي، ج 3، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس.

1. بيلا غرانبرغر، النرجسية، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000.

جاك لاكان، الخيالي والرمزي، إشراف: مصطفى المسناوي، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

1. جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات) ، ج 1 و ج 2، مركز النشر الجامعي، تونس 2004.

جيرار جينيت، عتبات، باريس، فيبراير 1987.

حسين مناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن 2013.

خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية و التشكيل، روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و اللغات، جامعة مولود معمري تزي وزو، 2013.

1. خيري دومة، رواية السيرة الذاتية الجديدة، قراءة في بعض روايات البنات، مجلة نزوى، العدد 36،2009/07/27.

ديدي أنزو، أثار النفس في الكتابة، دراسة نفسية لنص سردي، تحليل نفسي و لغوي من القلب إلى الكلمة، باريس، 1998.

ديفيد وورد، الوجود و الزمان و السرد و الفلسفة بول ريكو، تر: سعيد الغانمي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضا، االمغرب، د ت.

رسول بلاوي، دلالة الألوان في الذاكرة الشعبية، صحيفة المثقف، العدد 8، 14/03/2012.

ريتشرل شاخت: الاغتراب، تر: كامل يوسف حسني، دار الشرقيات، القاهرة، 1980.

1. زهور كرام، السرد النسائي العربي، ﻤﻘﺎﺭﺒﺔ ﻓﻲ ﺍﻟﻤﻔﻬﻭﻡ ﻭ ﺍﻟﺨﻁﺎﺏ، ﺸﺭﻜﺔ ﺍﻟﻨﺸﺭ ﻭ ﺍﻟﺘﻭﺯﻴﻊ ﺍﻟﻤﺩﺍﺭﺱ، ﺍﻟﺩﺍﺭ البيضاء، 2004.

سارة جامبل، النسوية و ما بعد النسوية ــــ دراسات و معجم نقدي، تر: أحمد الشامي، ط 1، المجلس الأعلى لثقافة 2002.

سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة، الرباط، 1989.

1. سلاف بعزيز، الذات الكاتبة المؤنثة ) تاء الخجل ( لفضيلة الفاروق أنموذجاً، أعمال الملتقى الثاني في الأدب الجزائري، بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، يومي 19 – 17 مارس 2009، المركز الجامعي الوادي، الجزائر.

سميرة حدادي، التحليل الثقافي لروايته تاء الخجل واكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق ــــ نموذجا ــــ، مجله إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 9، عدد 3، المركز الجامعي لتمنراست، الجزائر، 2020.

1. سنان عبد الله الخميس، جرائم التعذيب والاغتصاب في السجون.
2. سيغموند فرويد، هذيان وأحلام، تر: نبيل أبو صعب، وزارة الثقافة السورية، 1986.
3. سيغموند فرويد، هذيان و أحلام، غراديفا، جونسون، 1971، ص127، ضمن: جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، دار الكتب، مصر، 1997.
4. سيقموند فرويد، كتابه ما فوق مبدأ اللذة ، تر: إسحاق رمزي، دار المعارف، ط5، د.ت.
5. سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، ترجمة: مجموعة من الأساتذة، دار أسامة، دمشق، د ط ، 1997.

شهرام حشمت، العوامل التي تجعلك تحس بالخجل، www.psychologytoday.com, Retrieved 20-6-2018.

طه حسين، صوت أبي العلاء ، مطبعة المعارف، مصر، د.ت.

1. طه حسين، مع أبي العلاء المعري في سجنه، دار المعارف، القاهرة، 1981.

طه حسين، مع المتنبي، ط 13، دار المعارف، القاهرة، 1986.

1. عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.
2. عباس محمود العقاد، ابن الرومي ـــــ حياته من شعره، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.

عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

1. عبد الجواد المحمص، المنهج النفسي في النقد- دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، مجلة الحرس الوطني، السعودية، العدد 155، 1419.
2. عبد الرحمان تبرماسين، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر  و الإعلان، العدد 61.

عبد الرحمان تيبرماسين و آخرون: السرد و هاجس التمرد عند فضيلة الفاروق، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، د س.

عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991.

عبد الله بن مسلم ابن قتييبة، الشعر الشعراء، ج 1، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1958.

1. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، 2008.

عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، دار المعارف، القاهرة، طبعه 3، .

عبد الوهاب بوشليحة، إشكاليه الدين، و السياسة، و الجنس في الرواية المغاربية (1970-1990)، جامعة باجي مختار، عنابة، 2003-2004.

1. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط 3، مكتبة غريب، القاهرة، 1984 .

علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 2، المكتبة العصرية، بيروت، 2006.

عمر أحمد مختار، اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1997.

غاستون باشلار، الماء والأحلام ـــ دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي مجيب إبراهيم، المنظمة العربية، للترجمة، بيروت، 2007.

1. فرويد حياته و تحليله النفسي، مراجعة: أحمد عكاشة، دار المستقبل، الإسكندرية.
2. فضيلة الفاروق ليورونيوز نت،http://arabic.euronews.com/2011/09/19/fadela-alfarouk- literature-algeria-womensrights, 16/11/2012 .19h06.

فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007.

فليب هامون، في الوصف، تر: سعاد التريكي، بيت الحكمة، قرطاج،2003 .

1. فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلى، المركز الثقافي العربي، 2009.
2. كات سميث، كلّ ما يخص اللون البنفسجي، الإحساس بالألوان، طبعة 8/4/2020.

كرستانلي سالترس، ما هو الخجل، وما هو الفرق بينه و بين الذنب، 6-2-2018، أطلع عليه بتاريخ 20-6-2018، www.verywellmind.com.

الكلية الملكية للأطباء النفسيين، الخجل و الفوبيا الاجتماعية، 2012، من الأرشيف [الأصل](https://www.rcpsych.ac.uk:443/mental-health/problems-disorders/shyness-and-social-phobia)ي في 21 أكتوبر 2018. اطلع عليه بتاريخ 17 يناير 2014، من موقع ويكيبيديا.

1. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي الحديث، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
2. محمد النويهي، نفسية أبي نواس، ط 2، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1970.
3. محمد بدوي الرواية الحديثة في مصر، الهيئة المصرية العامة، 1993.
4. محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث و النشر، بيروت، 2009.

محمد سليمان، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العلمية، عمان، 2007.

فاطمة كامل، الألوان و تأثيرها النفسي والعلاجي على الإنسان ــــ اللون البنفسجي، WWW.neronet-academy.com، اطّلع عليه بتاريخ 8/4/2020

ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء.

1. ن. شمناد، مدرسة التحليل النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة كاليكوت، المجلد 2، العدد 1، جامعة كاليكوت، كي ا رلا، الهند، يونيو 2010.
2. ناتاشا ألي و لورون جيني، طرق و مشاكل السيرة الذاتية، جامعة جونيف، 2005.
3. نجيبة رقيق، من السيرة الذاتية إلى الخيال في كتاب أسيا جبار، دار محمد علي، سفاكس، 2004.
4. نوال السعداوي، قضايا المرأة والفكر والسياسة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2002.
5. صبرينة حسدان، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، ويبيكيديا الموسوعة الحرة، بتاريخ 23 مايو, 2018.
6. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور النشر و التوزيع، الجزائر، 2007.

Bernardo J. Carducci, The Psychology of Personality : Viewpoints, Research, and Applications, 2nd éd, Wiley-Blackwell, 2009.

[Carl](https://www.google.cd/search?hl=fr&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Carl+Rollyson%22&source=gbs_metadata_r&cad=4) Rollyson, Biography: An Annotated Bibliography, Paperback, 2007.

NancyChorodow, Family structure and feminine personality, Princeton University Press, 1994.

Gaston Bachelard la Poétique de la: rêverie, PUF Quadrige, Paris, 1960, 4ème éd, Librairie José Corti, 1986.

Howard Friedman, Miriam Schustack, Personality: Classic theories and modern research, USA: Pearson, 2016. [ISBN](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D9%82%D9%85_%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D9%8A%D8%A7%D8%B1%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%88%D9%84%D9%8A) [978-0-205-99793-0](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AE%D8%A7%D8%B5:%D9%85%D8%B5%D8%A7%D8%AF%D8%B1_%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8/978-0-205-99793-0).

Luce Irigaray, *Ce* sexe qui n'en est pas un, Editions de Minuit, 1977.

1. Krauskopf, C.J. & Saunders, D.R, (1994) Personality and Ability: The Personality Assessment System. University Press of America, Maryland <https://e3arabi.com/?p=376207>

Henry A. Murray, The Analysis of The Personality of Adolph Hitler, 1943, at archive.org, [Wikimedia](https://www.wikimediafoundation.org/), 5 July 2020.

psychoanalysis, n." OED Online. Oxford University Press, June 2015.

1. Winnie, J.F. & Gittinger, J.W, An introduction to the personality assessment system. Journal of Clinical Psychology, Monograph Supplement, 1973.

**مقدمة ...................................................................... أ - ت**

**الفصل الأوّل**: **منهج التحليل النفسي و علاقته بالأدب**

**مدخل ....................................................................... 6 – 7**

1 - منهج التحليل النفسي

1 – 1 - المنهج النفسي في النقد الغربي ..................................... 12 - 15

1 – 2 - المنهج النفسي في النقد العربي ...................................... 16 - 22

1 - 3 - انتقادات نظرية التحليل النفسي....................................... 23

2 – السير الذاتي في رواية ''تاء الخجل'' لفضيلة الفاروق

2 – 1 –السيرة الذاتية ....................................................... 24 - 25

2 – 2 – السيرة النفسية ...................................................... 25 - 26

2 – 3 – علم نفس الشخصية ................................................ 26 - 28

2 – 4 – السيرة الذاتية في رواية تاء الخجل .................................. 29 - 34

**الفصل الثاني: تطبيق المنهج النفسي على رواية تاء الخجل**

**مدخل ......................................................................** 37 - 40

1 - التعريف بالرواية ....................................................... 41 - 42

2 - تحليل عتبات النص

2 – 1 - عتبة الغلاف ...................................................... 43 - 44

2 – 2 – الصفحة الخلفية للغلاف ........................................... 45 - 46

2 – 3 – عتبة العنوان ................................................... 47 - 49

2 – 4- عتبة العناوين الداخلية ............................................ 50 - 51

3 – تحليل المتن الروائي

3 – 1 – الأنا و الآخر ................................................. 52 - 60

3 – 2 – تاء مربوطة لا غير ........................................... 60 - 66

3 – 3 – فعل الكتابة ................................................... 66 - 71

3 – 4 –يمينة .......................................................... 71 - 82

3 – 5 – دعاء الكارثة ................................................. 82 - 85

3 – 6 – جولات الموت ................................................ 85 - 87

4 – الكتابة بين الحقيقة و الخيال ....................................... 88 - 90

**خاتمة** ................................................................. 91 - 93

**الملحق** ................................................................ 94 - 95

**قائمة** **المصادر** **و** **المراجع**

**الفهرس**

1. - أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، 1953، ص 12 – 13. [↑](#footnote-ref-2)
2. - كتاب أرسطوطالس في الشعراء، نقل متى بن يونس، ضمن: فن الشعر، ص 96. [↑](#footnote-ref-3)
3. - أرسطاطاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979، ص132 . [↑](#footnote-ref-4)
4. - ينظر: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة، 1991، ص 128. [↑](#footnote-ref-5)
5. - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط 1، جسور النشر و التوزيع، الجزائر، 2007 ، ص 22. [↑](#footnote-ref-6)
6. - psychoanalysis, n." OED Online. Oxford University Press, June 2015. Web. 7 September 2015. [↑](#footnote-ref-7)
7. - فرويد حياته و تحليله النفسي، مراجعة: أحمد عكاشة، دار المستقبل، الإسكندرية، ص 69. [↑](#footnote-ref-8)
8. - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط 3، مكتبة غريب، القاهرة، 1984 ، ص39. [↑](#footnote-ref-9)
9. - ن. شمناد، مدرسة التحليل النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة كاليكوت، المجلد 2، العدد 1، جامعة كاليكوت، كيارلا، الهند، يونيو 2010، ص 14 – 15. [↑](#footnote-ref-10)
10. - مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي الحديث، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة . والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 95. [↑](#footnote-ref-11)
11. - ن. شمناد، مدرسة التحليل النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 14. [↑](#footnote-ref-12)
12. - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 40. [↑](#footnote-ref-13)
13. - سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام، تر: نبيل أبو صعب، وزارة الثقافة السورية، 1986، ص 143. [↑](#footnote-ref-14)
14. - جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص 193 – 194. [↑](#footnote-ref-15)
15. - بيلا غرانبرغر، النرجسية، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000، ص 09. [↑](#footnote-ref-16)
16. - إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص 138. [↑](#footnote-ref-17)
17. - سيغموند فرويد، هذيان و أحلام، غراديفا، جونسون، 1971، ص127، ضمن: جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، دار الكتب، مصر، 1997، ص 7. [↑](#footnote-ref-18)
18. - عبد الجواد المحمص، المنهج النفسي في النقد- دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، مجلة الحرس الوطني، السعودية، العدد 155، 1419، ص 100. [↑](#footnote-ref-19)
19. - المرجع نفسه، ص 100. [↑](#footnote-ref-20)
20. - عزّ الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 38. [↑](#footnote-ref-21)
21. - إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص 399 [↑](#footnote-ref-22)
22. - المرجع نفسه، ص 319 [↑](#footnote-ref-23)
23. - هربرت ريد، طبيعة النقد )في طبيعة الأدب(، نيويوك، 1956، ضمن: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص 141. [↑](#footnote-ref-24)
24. - Gaston Bachelard: Lautréamont, Librairie José Corti, 1986, p9 [↑](#footnote-ref-25)
25. - Gaston Bachelard: la Poétique de la rêverie, PUF Quadrige, Paris, 1960, 4ème éd, 1993, p150- 152 [↑](#footnote-ref-26)
26. - غاستون باشلار، الماء والأحلام ـــ دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي مجيب إبراهيم، المنظمة العربية، للترجمة، بيروت، 2007. [↑](#footnote-ref-27)
27. - سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة، الرباط، 1989، ص 27. [↑](#footnote-ref-28)
28. - ن. شمناد، مدرسة التحليل النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 17. [↑](#footnote-ref-29)
29. - محمد سليمان، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العلمية، عمان، 2007، ص 49. [↑](#footnote-ref-30)
30. - إبارهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة الفيصلية، مكة، 2004 ، ص 72. [↑](#footnote-ref-31)
31. - عبد الله بن مسلم ابن قتييبة، الشعر الشعراء، ج 1، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1958، ص 80 – 81. [↑](#footnote-ref-32)
32. - علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 2، المكتبة العصرية، بيروت، 2006، ص 17 – 18. [↑](#footnote-ref-33)
33. - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص 3. [↑](#footnote-ref-34)
34. - عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانئ، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص 35 – 36. [↑](#footnote-ref-35)
35. - العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012، ص 12 – 13. [↑](#footnote-ref-36)
36. - عباس محمود العقاد، ابن الرومي ـــــ حياته من شعره، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012، ص 101. [↑](#footnote-ref-37)
37. - المرجع نفسه، ص 12. [↑](#footnote-ref-38)
38. - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 22 – 23. [↑](#footnote-ref-39)
39. - طه حسين، مع أبي العلاء المعري في سجنه، دار المعارف، القاهرة، 1981. [↑](#footnote-ref-40)
40. - طه حسين، صوت أبي العلاء ، مطبعة المعارف، مصر، د.ت. [↑](#footnote-ref-41)
41. - طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ط 9، دار المعارف، القاهرة، 1963 ، ص 12. [↑](#footnote-ref-42)
42. - نفسه، ضمن: إبراهيم العريس، أبو العلاء المعري كما رآه طه حسين: فيلسوف مشاكس على أكمل وجه، نشر في الحياة يوم: 19 – 02 – 2013. [↑](#footnote-ref-43)
43. - طه حسين، مع المتنبي، ط 13، دار المعارف، القاهرة، 1986. [↑](#footnote-ref-44)
44. - ينظر: محمد النويهي، نفسية أبي نواس، ط 2، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1970، ص 80. [↑](#footnote-ref-45)
45. - المرجع نفسه، ص 75. [↑](#footnote-ref-46)
46. - أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث ــــــ أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ص 186. [↑](#footnote-ref-47)
47. - محمد النويهي، نفسية أبي نواس، مقدمة الطبعة الثانية، ص 9. [↑](#footnote-ref-48)
48. - محمد النويهي، نفسية أبي نواس، ص 185. [↑](#footnote-ref-49)
49. - كمال أحمد زكي، النقد الأدبي الحديث، ص 184. [↑](#footnote-ref-50)
50. - عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 41. [↑](#footnote-ref-51)
51. - المرجع نفسه، ص 213. [↑](#footnote-ref-52)
52. - أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، دار المعرفة، 1961، ص 334 – 335. [↑](#footnote-ref-53)
53. - نجيبة رقيق، من السيرة الذاتية إلى الخيال في كتاب أسيا جبار،دار محمد علي، سفاكس، 2004، ص 35. [↑](#footnote-ref-54)
54. -ينظر: خيري دومة، رواية السيرة الذاتية الجديدة، قراءة في بعض روايات البنات، مجلة نزوى، العدد 36،2009/07/27 ، ص 4. [↑](#footnote-ref-55)
55. - جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات) ، ج 1 و ج 2، مركز النشر الجامعي، تونس 2004 ، ص142. [↑](#footnote-ref-56)
56. - محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات ، ص 4. [↑](#footnote-ref-57)
57. # - Bernardo J. Carducci, The Psychology of Personality : Viewpoints, Research, and Applications, 2nd éd, Wiley-Blackwell, (2009) p. 196.

    [↑](#footnote-ref-58)
58. # -[Carl](https://www.google.cd/search?hl=fr&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Carl+Rollyson%22&source=gbs_metadata_r&cad=4) Rollyson, Biography: An Annotated Bibliography, Paperback, 2007, p. 3.

    [↑](#footnote-ref-59)
59. - Henry A. Murray, The Analysis of The Personality of Adolph Hitler, 1943, at archive.org, [Wikimedia](https://www.wikimediafoundation.org/), 5 July 2020. [↑](#footnote-ref-60)
60. - Howard Friedman, Miriam Schustack, Personality: Classic theories and modern research, USA: Pearson, 2016. [ISBN](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D9%82%D9%85_%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D9%8A%D8%A7%D8%B1%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%88%D9%84%D9%8A) [978-0-205-99793-0](https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AE%D8%A7%D8%B5:%D9%85%D8%B5%D8%A7%D8%AF%D8%B1_%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8/978-0-205-99793-0). [↑](#footnote-ref-61)
61. - Winnie, J.F. & Gittinger, J.W. An introduction to the personality assessment system. Journal of Clinical Psychology, Monograph Supplement, 1973, 38,1-68 [↑](#footnote-ref-62)
62. **-** باربرا انجلر، مدخل إلى نظريات الشخصية، تر: فهد بن عبد الله بن دليم، دار الحارث، الطائف،1991.جاء في ستة أجزاء: تناول التحليل النفسي بمختلف فروعه، واتجاهاته المعاصرة، والنظريات المزاجية التكوينية، و منه علم الشخصية، و نظرية السمات الإنسانية، ثم النظريات المعرفية والإنسانية، وممّا تناوله فيه: نظرية تحقيق الذات. [↑](#footnote-ref-63)
63. - ينظر: باربرا انجلر، مدخل إلى نظريات الشخصية، مقدمة الكتاب. و ينظر: ص214، و أيضا:

    Krauskopf, C.J. & Saunders, D.R, (1994) Personality and Ability: The Personality

    Assessment System. University Press of America, Lanham, Maryland, <https://e3arabi.com/?p=376207>. [↑](#footnote-ref-64)
64. - السرد النسوي بين السيرة الذاتية والتخييل الذاتي، ص 144. [↑](#footnote-ref-65)
65. - فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي،تر: عمر حلى، المركز الثقافي العربي، 2009، ص34. [↑](#footnote-ref-66)
66. - فليب لوجون، السيرة الذاتية والميثاق الأدبي، ص 35 – 36. [↑](#footnote-ref-67)
67. - ينظر: نجيبة رقيق، من السيرة الذاتية إلى الخيال، ص 30. [↑](#footnote-ref-68)
68. - المرجع نفسه، ص 31. [↑](#footnote-ref-69)
69. - فضيلة الفاروق ليورونيوز نت،http://arabic.euronews.com/2011/09/19/fadela-alfarouk- literature-algeria-womensrights, 16/11/2012 .19h06. [↑](#footnote-ref-70)
70. - جيرار جينيت، عتبات، دار سوي، باريس، 1987، ص 52 – 53. [↑](#footnote-ref-71)
71. - مزاج مراهقة، ص146. [↑](#footnote-ref-72)
72. - فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 37. [↑](#footnote-ref-73)
73. - ناتاشا ألي، السيرة الذاتية (L'autoportrait)، 2005، و لورون جيني، طرق و مشاكل السيرة الذاتية (Méthodes et problèmes l'Autofiction)، 2003، جامعة جونيف. http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements [↑](#footnote-ref-74)
74. - فضيلة فاروق تاء الخجل، منتديات إيثار، http://www.ithar.com، ص 69. [↑](#footnote-ref-75)
75. - فضيلة فاروق، مزاج مراهقة،دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007، ص 90. [↑](#footnote-ref-76)
76. - أحمد إبراهيم الهاواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، وزاره الإعلام، بغداد، 1976، ص 16. [↑](#footnote-ref-77)
77. - محمد بدوي الرواية الحديثة في مصر، الهيئة المصرية العامة، 1993، ص 212 [↑](#footnote-ref-78)
78. - بوشوشة بن جمعة، في الرواية النسائية المغاربية، المغاربة للنشر و التوزيع، تونس، 2003، ص 72. [↑](#footnote-ref-79)
79. - محمد سبيلا، مدارات الحداثة، مقالات في الفكر المعاصر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2009، ص 189 [↑](#footnote-ref-80)
80. - ينظر: المرجع نفسه، ص 193، 194. [↑](#footnote-ref-81)
81. - ينظر: المرجع نفسه، ص 191 و ما بعدها. [↑](#footnote-ref-82)
82. - عبد الرحمن تيبرماسين، و آخرون: السرد و هاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، د ت، ص 97. [↑](#footnote-ref-83)
83. - سلاف بعزيز، الذات الكاتبة المؤنثة ) تاء الخجل ( لفضيلة الفاروق أنموذجا، أعمال الملتقى الثاني في الأدب الجزائري، بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، يومي 19 – 17 مارس 2009، المركز الجامعي الوادي، الجزائر، ص 213. [↑](#footnote-ref-84)
84. - تاء الخجل، ص 51. [↑](#footnote-ref-85)
85. - ينظر: ويبيكيديا الموسوعة الحرة، صبرينة حسدان، البعد التواصلي في رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، بتاريخ 23 مايو, 2018. [↑](#footnote-ref-86)
86. - عمر أحمد مختار، اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1997، ص 201. [↑](#footnote-ref-87)
87. - رسول بلاوي، دلالة الألوان في الذاكرة الشعبية، صحيفة المثقف، العدد 8، 14/03/2012. [↑](#footnote-ref-88)
88. - المرجع نفسه. [↑](#footnote-ref-89)
89. - ينظر: فاطمة كامل، الألوان و تأثيرها النفسي والعلاجي على الإنسان ــــ اللون البنفسجي، أكاديمية نيرونت للتنمية والتطوير، WWW.neronet-academy.com، اطّلع عليه بتاريخ 8/4/2020. [↑](#footnote-ref-90)
90. - كات سميث، كل ما يخصّ اللون البنفسجي، الإحساس بالألوان، طبعة 8/4/2020.. [↑](#footnote-ref-91)
91. - الصفحة الخلفية للرواية. [↑](#footnote-ref-92)
92. - ينظر: الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة منشورات المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، خاص بأعمال ملتقى الكتابة النسوية: التلقي، الخطاب والتمثلات، أيام 18 و 19، نوفمبر 2006، ص26. [↑](#footnote-ref-93)
93. - خديجة حامي، السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل، روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، جامعة مولود معمري تزي وزو، 2013، ص 36. [↑](#footnote-ref-94)
94. - المرجع نفسه، الصفحة نفسها. [↑](#footnote-ref-95)
95. - الخجل و الفوبيا الاجتماعية، الكلية الملكية للأطباء النفسيين، 2012، من الأرشيف [الأصل](https://www.rcpsych.ac.uk:443/mental-health/problems-disorders/shyness-and-social-phobia)ي في 21 أكتوبر 2018. اطلع عليه بتاريخ 17 يناير 2014، من موقع ويكيبيديا. [↑](#footnote-ref-96)
96. - ينظر: كرستانلي سالترس، ما هو الخجل، وما هو الفرق بينه و بين الذنب، 6-2-2018، اطلع عليه بتاريخ 20-6-2018، www.verywellmind.com. [↑](#footnote-ref-97)
97. - شهرام حشمت، العوامل التي تجعلك تحس بالخجل، www.psychologytoday.com, 20-6-2018. [↑](#footnote-ref-98)
98. - المرجع نفسه. [↑](#footnote-ref-99)
99. - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص74. [↑](#footnote-ref-100)
100. - عبد الرحمان تبرماسين، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر  و الإعلان، العدد 61. [↑](#footnote-ref-101)
101. - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11. [↑](#footnote-ref-102)
102. - سميرة حدادي، التحليل الثقافي لروايته تاء الخجل واكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق ــــ نموذجا ــــ، مجله إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 9، عدد 3، المركز الجامعي لتمنراست، الجزائر، 2020، ص 11 - 25 . [↑](#footnote-ref-103)
103. - ينظر: السرد الروائي العربي بين القضية و التشكيل في رواية فضيلة الفاروق أنموذجا، ص 32. [↑](#footnote-ref-104)
104. - تاء الخجل، ص 11. [↑](#footnote-ref-105)
105. - ينظر: سميرة حدادي، التحليل الثقافي لروايته تاء الخجل واكتشاف الشهوة لفظيلة الفاروق ــــ نموذجا ــــ، مجله إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 9، عدد 3، المركز الجامعي لتمنراست، الجزائر، 2020، ص 11. [↑](#footnote-ref-106)
106. - عبد الرحمان تيبرماسين و آخرون: السرد و هاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص 119. [↑](#footnote-ref-107)
107. - تاء الخجل، ص 24. [↑](#footnote-ref-108)
108. - تاء الخجل، ص 24. [↑](#footnote-ref-109)
109. - نفسه، ص 29. [↑](#footnote-ref-110)
110. - سارة جامبل، النسوية و ما بعد النسوية ــــ دراسات و معجم نقدي، تر: أحمد الشامي، ط 1، المجلس الأعلى لثقافة 2002، ص 13. [↑](#footnote-ref-111)
111. - تاء الخجل، ص 26 [↑](#footnote-ref-112)
112. - حسين مناصرة، قراءات في المنظور السردي النسوي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013، ص28 [↑](#footnote-ref-113)
113. - ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، 2005، ص 151. [↑](#footnote-ref-114)
114. - ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 151. [↑](#footnote-ref-115)
115. - تاء الخجل، ص15. [↑](#footnote-ref-116)
116. - تاء الخجل ، ص21 [↑](#footnote-ref-117)
117. - المصدر نفسه ، ص 22. [↑](#footnote-ref-118)
118. - المصدر نفسه، ص 22. [↑](#footnote-ref-119)
119. - زهور كرام، السرد النسائي العربي، ﻤﻘﺎﺭﺒﺔ ﻓﻲ ﺍﻟﻤﻔﻬﻭﻡ ﻭ ﺍﻟﺨﻁﺎﺏ، ﺸﺭﻜﺔ ﺍﻟﻨﺸﺭ ﻭ ﺍﻟﺘﻭﺯﻴﻊ ﺍﻟﻤﺩﺍﺭﺱ، ﺍﻟﺩﺍﺭ البيضاء، 2004، ص 14. [↑](#footnote-ref-120)
120. - NancyChorodow, Family structure and feminine personality, Princeton University Press, 1994. pp.87-89. [↑](#footnote-ref-121)
121. -  Luce Irigaray, *Ce* sexe qui n'en est pas un, Editions de Minuit, 1977 , pp.73 [↑](#footnote-ref-122)
122. -  Idem, pp. 34-57. [↑](#footnote-ref-123)
123. - تاء الخجل، ص 16. [↑](#footnote-ref-124)
124. - ينظر: عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، 2008، ص 169 [↑](#footnote-ref-125)
125. - سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر: مجموعة من الأساتذة، دار أسامة، دمشق، 1997، ص 11. [↑](#footnote-ref-126)
126. - تاء الخجل، ص 34. [↑](#footnote-ref-127)
127. - المصدر نفسه، ص 17. [↑](#footnote-ref-128)
128. - المصدر نفسه، ص 41. [↑](#footnote-ref-129)
129. - المصدر نفسه، ص 18. [↑](#footnote-ref-130)
130. - تاء الخجل، ص 14. [↑](#footnote-ref-131)
131. - المصدر نفسه، ص 41. [↑](#footnote-ref-132)
132. - المصدر نفسه، ص 12. [↑](#footnote-ref-133)
133. - المصدر نفسه، ص 18. [↑](#footnote-ref-134)
134. - المصدر نفسه، ص 12. [↑](#footnote-ref-135)
135. - المصدر نفسه، ص 31. [↑](#footnote-ref-136)
136. - تاء الخجل، ص 23. [↑](#footnote-ref-137)
137. - المصدر نفسه، ص 34. [↑](#footnote-ref-138)
138. - تاء الخجل ، ص 27 – 28. [↑](#footnote-ref-139)
139. - المصدر نفسه، ص 28. [↑](#footnote-ref-140)
140. - المصدر نفسه، ص 28. [↑](#footnote-ref-141)
141. - ديفيد وورد، الوجود و الزمان و السرد - فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د س، ص 251. [↑](#footnote-ref-142)
142. - تاء الخجل، ص 15. [↑](#footnote-ref-143)
143. - بول ريكور، الزمان و السرد، ج 3، الزمان المروي، تر: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية، جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ص 371. [↑](#footnote-ref-144)
144. - تاء الخجل، ص 13. [↑](#footnote-ref-145)
145. - المصدر نفسه، الصفحة نفسها. [↑](#footnote-ref-146)
146. - ديدي أنزو، أثار النفس في الكتابة، دراسة نفسية لنص سردي، تحليل نفسي و لغوي من القلب إلى الكلمة، باريس، 1998، ص 174 – 175. [↑](#footnote-ref-147)
147. - جاك لاكان، الخيالي والرمزي، إشراف: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص 16. [↑](#footnote-ref-148)
148. - تاء الخجل، ص 11. [↑](#footnote-ref-149)
149. - حسن المودن، الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، و منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 28 [↑](#footnote-ref-150)
150. - تاء الخجل، ص 13. [↑](#footnote-ref-151)
151. - تاء الخجل، ص 40. [↑](#footnote-ref-152)
152. - المصدر نفسه، ص 55. [↑](#footnote-ref-153)
153. - المصدر نفسه، ص 37. [↑](#footnote-ref-154)
154. - تاء الخجل، ص 38 – 39. [↑](#footnote-ref-155)
155. - تاء الخجل، ص 36. [↑](#footnote-ref-156)
156. - المصدر نفسه، ص 36. [↑](#footnote-ref-157)
157. - المصدر نفسه، ص 40. [↑](#footnote-ref-158)
158. - المصدر نفسه، ص 39 – 40. [↑](#footnote-ref-159)
159. - تاء الخجل، ص 55. [↑](#footnote-ref-160)
160. - المصدر نفسه، ص 55. [↑](#footnote-ref-161)
161. - تاء الخجل، ص 55. [↑](#footnote-ref-162)
162. - نور الهدى باريس، دراسات في الخطاب، ص 135. [↑](#footnote-ref-163)
163. - تاء الخجل، ص 42. [↑](#footnote-ref-164)
164. – نفسه، ص 57. [↑](#footnote-ref-165)
165. - تاء الخجل، ص 45 [↑](#footnote-ref-166)
166. - نفسه، ص 46 – 77. [↑](#footnote-ref-167)
167. - نفسه، ص 52. [↑](#footnote-ref-168)
168. - تاء الخجل، ص 81. [↑](#footnote-ref-169)
169. - نفسه، ص 51. [↑](#footnote-ref-170)
170. - نفسه، ص 76. [↑](#footnote-ref-171)
171. - تاء الخجل، ص 54. [↑](#footnote-ref-172)
172. - المصدر نفسه، ص 56. [↑](#footnote-ref-173)
173. - عبد الرحمن تيبرماسين وآخرون، السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص 124. [↑](#footnote-ref-174)
174. - تاء الخجل، ص 53 – 54. [↑](#footnote-ref-175)
175. - نفسه، ص 53. [↑](#footnote-ref-176)
176. - نفسه، ص 57. [↑](#footnote-ref-177)
177. - تاء الخجل، ص 45. [↑](#footnote-ref-178)
178. - نفسه، ص 66. [↑](#footnote-ref-179)
179. - نفسه، ص 74. [↑](#footnote-ref-180)
180. - تاء الخجل، ص 65. [↑](#footnote-ref-181)
181. - القرآن الكريم، سورة النساء، الآية 29 – 30. [↑](#footnote-ref-182)
182. - سنان عبد الله الخميس، جرائم التعذيب والاغتصاب في السجون، ص 17 – 18. [↑](#footnote-ref-183)
183. - تاء الخجل، ص 59. [↑](#footnote-ref-184)
184. - ينظر: سيجموند فرويد، كتابه ما فوق مبدأ اللذة، تر: إسحاق رمزي، دار المعارف، ط5، ص 294. [↑](#footnote-ref-185)
185. - تاء الخجل، ص 45. [↑](#footnote-ref-186)
186. - نفسه، ص 51. [↑](#footnote-ref-187)
187. \* [اضطراب ما بعد الصدمة](https://www.webteb.com/mental-health/diseases/%D8%A7%D8%B6%D8%B7%D8%B1%D8%A7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%B1%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D9%84%D9%8A-%D9%84%D9%84%D8%B1%D8%B6%D8%AD) PTSD هو -حسب [John H. Greist](https://www.msdmanuals.com/ar/home/authors/greist-john)**،** MD, University of Wisconsin School of Medicine and Public Health - اضطراب [القلق](https://www.webteb.com/mental-health/diseases/%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%84%D9%82) المرهق الذي يحدث بعد التعرض لحدث صادم أو مشاهدته. و يعد حالة نفسية خطيرة تتطلب العلاج، ويمكن أن تؤثر على أي شخص تعرض لحدث صادم، ويظهر كرد فعل على التغيرات الكيميائية في الدماغ. [↑](#footnote-ref-188)
188. - نوال السعداوي: قضايا المرأة والفكر والسياسة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1، 2002، ص 29. [↑](#footnote-ref-189)
189. - تاء الخجل، ص 77. [↑](#footnote-ref-190)
190. - تاء الخجل، ص 52 [↑](#footnote-ref-191)
191. - المصدر نفسه، ص 56. [↑](#footnote-ref-192)
192. - المصدر نفسه، ص 56. [↑](#footnote-ref-193)
193. - تاء الخجل، ص 52. [↑](#footnote-ref-194)
194. - تاء الخجل، ص 45. [↑](#footnote-ref-195)
195. - المصدر نفسه، ص 59. [↑](#footnote-ref-196)
196. - ينظر: بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999 ، ص 636 [↑](#footnote-ref-197)
197. - إلياس بوكراع ، الجزائر : الرعب المقدس، تر: خليل أحمد خليل، دار الفارابي،بيروت، 2003، ص 25. [↑](#footnote-ref-198)
198. - تاء الخجل، ص 92. [↑](#footnote-ref-199)
199. - المصدر نفسه، ص 94. [↑](#footnote-ref-200)
200. - المصدر نفسه، ص 87 . [↑](#footnote-ref-201)
201. - المصدر نفسه، ص 93. [↑](#footnote-ref-202)
202. - المصدر نفسه، ص 94. [↑](#footnote-ref-203)
203. - تاء الخجل، ص 37 . [↑](#footnote-ref-204)
204. - ريتشرل شاخت: الاغتراب، تر: كامل يوسف حسني، دار الشرقيات، القاهرة، ط ، 1980، ص 85. [↑](#footnote-ref-205)
205. - تاء الخجل، ص 96. [↑](#footnote-ref-206)
206. - تاء الخجل، ص 88 – 89. [↑](#footnote-ref-207)
207. - تاء الخجل، ص 69. [↑](#footnote-ref-208)
208. - عبد الوهاب بوشليحة، إشكاليه الدين، و السياسة، و الجنس في الرواية المغاربية (1970-1990)، جامعة باجي مختار، عنابة، 2003-2004ن ص 25. [↑](#footnote-ref-209)
209. - عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، دار المعارف، القاهرة، طبعه 3، 1984، ص 17. [↑](#footnote-ref-210)
210. \* يعرفها فليب هامون على أنّها مجموعة من الوحدات الصغرى التي تشكل مجتمعة الشخصية L’effet- personnage. [↑](#footnote-ref-211)
211. - فليب هامون، في الوصف، تر: سعاد التريكي، بيت الحكمة، قرطاج،2003 ، ص 203 – 204. [↑](#footnote-ref-212)
212. - المرجع نفسه، ص206. [↑](#footnote-ref-213)