جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية

كلية الآدب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

السرد والآخر في رواية "نادي الصنوبر"

ل " ربيعة جلطي "

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

اعداد الطالبتين:

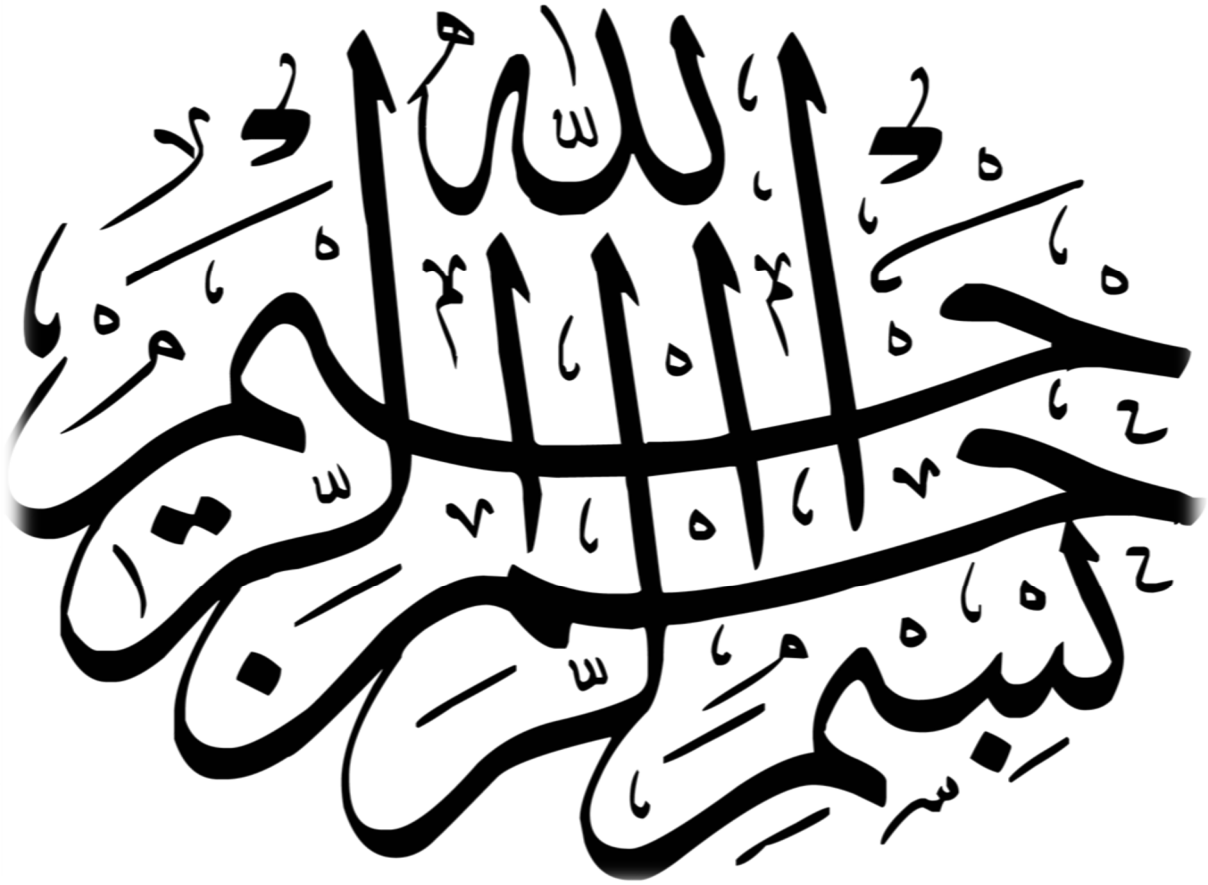
ديهية بومعزة

ضريفة بولخلاص

اشراف الأستاذ :

موسى عالم

السنة الجامعية:2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله و نثني عليه الثناء كله سبحانك لا نحصي ثناء عليك

ونشكرك جزيل الشكر على توفيقك لنا وعلى نعمك علينا التي لا تعد ولا تحصى

نتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى أستاذنا الفاضل "موسى عالم " على ما أكرمنا به من نصائح وتوجيهات، ونسأل الله عز وجل أن يجازيه خير الجزاء.

كما نرفع عبارات الود والعرفان إلى عائلتينا اللتين تحملتا معنا معاناة البحث وكانتا لنا خير سند.

ضريفة وديعية

إهداء

إلى التي حملتني وهنًا على وهن وربتني، وعاشت مرارة الحياة لتغمرني بعطفها وحنانها، إلى أغلى وأروع شيء في هذا الوجود إلى" أمي الغالية".

إلى من كرّس حياته وتحمل مشقة الحياة لتربيتي وتعليمي، حتى وصلت إلى هدفي هذا، إلى الذي لا يُقدر بثمن "أبي الغالي".

إلى جميع أفراد عائلتي.

إلى زوجي وجميع أفراد عائلته.

إلى أبنتي الغالية (سيدرة)أسأل اللّه أن يحميها ويجعلها ذرية صالحة.

إلى من عمل معي بكد بغية إتمام هذا العمل إلى زميلتي: بومعزة دهية.

إلى كل الأساتذة الذين ساعدوني في إنجاز هذا العمل، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف "موسى عالو"،الذي لم يقصرعلينا بتوجيهاته ونصائحه فله جزيل الشكر والتقدير.

إلى أصدقائي و زملائي وجميع طلبة السنة الثانية ماستر دفعة 2018

ضريفة

إهداء

إلى الذين ربياني صغيرا، علماني كثيرا، فلم أستطع رد الجميل لهما إلا بقول:"رب ارحمهما كما ربّياني صغيرا".

إلى القلب الحنون والدي العزيز

إلى من أرضعتني الحب والحنان

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء

إلى القلب الناصع بالبياض، والدتي الحبيبة

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة

إخوتي وأختي الصغيرة تينهينان

وإلى زميلتي وصديقتي العزيزة ضريفة، و كل زملائي الطلبة .

وإلى أعز شخص سا عدني في هذا المشوار و قدم لي الدعم و الثقة

خالتي الحبيبة " سعيدة "و كل أفراد عائلتها.

إلى الذين بذلوا كل جهد وعطاء لكي أصل إلى هذه اللحظة

أساتذتي الكرام خاصة أستاذي المشرف " موسى عالو"

ديحية

مقدمة:

لقيت الرواية الجزائرية اهتماما كبيرا لدى العديد من النقاد والباحثين، حيث سعوا جاهدين إلى تأطير مسيرتها الفنية الطويلة، ومسايرة تطورها المتسارع. فقد قطع الروائي أشواطا كبيرة في مجال التجريب، وطَرق مواضيع كثيرة من صميم اهتمامات الإنسان الجزائري المعاصر، قضية العلاقة بين الجنسين، في ظل المعطيات الثقافية والفكرية التي عملت على توجيه تلك العلاقة وفق قواعد معينة.

وقد طرقت الرواية الجزائرية النسوية باب الكتابة النسوية بقوة مسايرة توجهها الجديدة لهذا النوع في العالم والوطن العربي، خاصة في ظل ظهور أسماء فنية نسائية فرضت نفسها في الساحة الأدبية الجزائرية .

عملت المرأة في الرواية النسوية الجزائرية على تطوير مختلف النصوص السردية، وإضفاء لمسة جديدة فيها من خلال إبراز العديد من الأشياء الكامنة والتي كانت غائبة في الروايات الآخرى التي سبقت ظهور هذا النوع الأدبي .

نذكر من بين الروائيات الجزائريات اللائي اقتحمن عالم الكتابة النسائية للبوح عما كان مخفيا . الروائية ربيعة جلطي في روايتها "نادي الصنوبر" التي تكون نموذجا لبحثنا هذا .

وعليه فموضوع بحثنا يتمثل في : السرد والآخر في رواية "نادي الصنوبر" لربيعة جلطي. من الموضوعات ذات الأهمية في الرواية الجزائرية النسوية المعاصرة حيث عملت على اضفاء أشياء جديدة إلى الساحة الأدبية من خلال الولوج في أوضاع المجتمع المخفية.

وما دفعنا لاختيار الرواية النسوية الجزائرية، وخاصة رواية ربيعة جلطي هي رغبتنا في الاطلاع على أدب ربيعة جلطي واكتشاف الدلالات التي تحملها روايتها " نادي الصنوبر".

ومن هذا المنطلق طرحنا اشكالية بحثنا والمتمثلة في ما يلي :

كيف تجلى الآخر من خلال شخصيات رواية نادي الصنوبر ؟ وما هي الدلالات التي توحي بها؟ وما هي الخصائص التي أضافتها ربيعة جلطي؟ وكيف جعلت أحداث الرواية متناسقة فيما بينها؟ .

وللإجابة عن هذه التساؤلات كلّها اتبعنا المنهج البنيوي للكشف عن العلاقات البنيوية التي حفلت بها روايات ربيعة جلطي، كما استعنا أيضا بالمنهج الوصفي لتحليل الصور السردية .

ولقد قسمنا هذا البحث إلى مدخل وفصلين تطرقنا في المدخل إلى إبراز مفهوم السرد والبنية، السرد النسوي كما تحدثنا عن مصطلحي الأنا والآخر.

أما الفصل الأول فضم تمظهرات الآخر من خلال الفضاء الروائي في رواية ربيعة جلطي .

في حين خصصنا الفصل الثاني لدراسة تمظهرات الآخر اللّغوية المتمثلة في: عنف اللّغة، والجمال الفني للّغة (تهجين اللّغة، المحاكاة الساخرة، الأسلبة).

وقد اعتمدنا على عدة مصادر ومراجع منها:

رواية ربيعة جلطي "نادي الصنوبر"، وكتاب عبد اللّه الغذامي"المرأة واللغة"، وكتاب ميخائيل باختين " الخطاب الروائي" ، وكتاب سعيد يقطين "الكلام والخبر".

أمّا بالنسبة للصعوبات التي واجهتنا فكثيرة منها ضيق الوقت المناسب لهذا البحث مقارنة بسعة مجالاته وعمقه، وقلة الدراسات حول الروائية، وخاصة حول رواية "نادي الصنوبر"، وقلة المصادر والمراجع التي تساعدنا في التدقيق في الموضوع.

وفي الأخير لا يسعنا سوى أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف "موسى عالم" على كل التوجيهات والملاحظات التي قدمها لنا، وحرصه على عدم وقوعنا في الخطأ. فله منّا فائق الاحترام والتقدير.

- مفهوم البنية.
- مفهوم السرد.
- مفهوم السرد النسوي.
- مفهوم النقد النسوي.
- مفهوم الأنا والآخر

اعتبرت الرواية جنسًا من الأجناس الأدبية النثرية وهي من أشهر الأنواع الأدبية التي تقوم على طرح مختلف القضايا سواءً المتعلقة بالفرد أو المجتمع، وهي نوع من انواع السرد باعتبار هذا الاخير من بين المصطلحات اثارة للجدل، وذلك يعود الى الاختلاف الموجود بين الادباء، والنقاد قديما وحديثا مما أدى الى صعوبة تحديد بدايته فالفرد البشري في جميع مراحل حياته يعتمد على مبدأ السرد، أو الحكي كادت تعكس ما بداخله من مشاعر وأفكار بإبلاغها الى غيره من أفراد مجتمعه ونال إعجابهم حيث يعد لفظا شاملا لكل أداء لغوي، فهو وسيلة في تركيب الأحداث المتخيلة وتمثيل المرجعيات الثقافية والتعبير عن الرؤى الرمزية للذات والعالم.

1-البنية السّردية:

-مفهوم البِنية :

أ- **لغة:** ورد لفظ البنية في القرآن الكريم بكثرة على صورة الفعل بَنَى، والاسماء بِنَاء، بُنيَان. قال تعالى: "**والسَمَاء بَنَينَاهَا بِأيدٍ وإنا لَمَوسِعُون. . . (47)**"[1]. وقال أيضا: "**أَأَنتُم أَشَدُّ خلقًا أَم السَّمَاء بَنَاهَا. . . (27)** [2] »

ورد لفظ البَناء: « **نقيض الهدم، ومنه بَنَى البِنَاء، بَنيًا وبَنَى، وبِنية، والبِنَاء جمعها أبنِيَة وأبنِيَات جمع الجمع، والبُنيَة والبِنيَة هو البُنَى والبِنَى، ويقال: البنى من الكرم لقول الحطيئة: أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى.** وقد تكون البناية في الشّرف لقول لبيد:

فبنى لنا بيتا رفيعا سمكه فسما إليه كهلها وغلامها.

" **ويقال فلان صحيح البِنية أي الفطرة وسمي البِنَاء بِنَاءً من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره »**[3]

---

[1]-سورة الذريات، الأية 47.

[2]-سورة الذريات، الأية 27.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر و التوزيع، ط1، بيروت، 1997، مادة (ب ن ى)، ص 258.

و"**البناء مصدر بَنَى وهو الأبنية أي البيوت، وتسمى مكونات البيت بَوَائن، جمع بَوَان وهو إسم كل عمود في البيت، أي التي يقوم عليها البناء**"[1]. فالمقصود بالبناء هنا المكونات التي يقوم عليها البيت ومنه انتقل إلى الأشكال السردية وخاصة الرواية لأنها تقوم على مجموعة المكونات البنائية.

ب- اصطلاحا: لقد تباينت التعريفات حول البنية "**البنية هي ذلك النّظام المتسق الذي تحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة التماسك تجعل من اللغة، مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات ويحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل** "[2]. فهي إذن ذلك النظام المتكون من عدة وحدات وأجزاء لها علاقة مع أجزاء أخرى.

أي أن البنية تلك العلاقة التي تربط بين مكونات الخطاب المتعددة سواء قصة كانت أو رواية أو غيرهما. فالبنية تجمع كل هذه المكونات لإنتاج نص إبداعي متميّز. وقد كان "تنيانوف" (Titanouf) أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرنيات وتبعه "جاكبسون "(Jacobson) الذي استخدم اول مرة كلمة بنيوية، عام 1929.

وكان أول ظهور للاصطلاح البنيوي مع الشكلانين الروس أثناء بحوثهم حول الأبنية اللّغوية. . . ومع أن مصطلح البنية جاء متقدما فهولا يحمل معنا لوحده؛ بل يكتسب معناه ضمن البنيوية التي ظهرت كمنهج نقدي يسير وفق قوانين، وآليات خاصة بتحليل النصوص Liveyبالرغم من أن البنيوية جاءت من لفظ البنية على حد تعريف «ليفي ستراوس "( ) للبنيوية: " **لقد جاء لفض البنيوية من البنية، وهي كلمة تعني الكيفية التي تشيد** strasse

[1]- ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في الاتّجاه الآخر، مذكرة الماجستير، في الأدب واللّغة ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015، ص5.

[2]- المرجع نفسه، ص7.

[3]- المرجع نفسه، ص6.

عليها بنى معين"فهي تدرس وتهتم بطريقة بناء معينة"[1] فهو الطريقة التي يتم فيها البناء أو التشييد.

ثانيا مفهوم السرد:

أ-لغة: جاء في لسان العرب "لابن منظور السرد "هوتقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا ويقال: " **سرد الحديث سرده سردًا إذ تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذ كان جيد السياق له. وفي كلامه صلى اللّه عليه وسلم: "لَمْ يَكُنْ يَسْرِدِ الحَدِيث أَيْ يُتَابِعُه وَيَسْتَعْجِلُ فِيه، وَسَرَدَ القُرْآنَ تَابَعَ قِرَاءَتَهُ فِي حَدَرٍ مِنْهُ وَسَرَدَ فُلَانٌ الصَّوْمَ إِذَا وَالاَهُ وَ تَابَعَهُ"**[2].

فاسرد هنا يقصد به التتابع والاستمرارية، ومواصلة الشّيء الّذي بدأه المرء في مختلف أنواع الكلام أوالحديث.

وقد عرّفه ابن فارس حيث قال: **إن كلمة سرد "تدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد اسم جامع للدروع، وما أشبهها من عمل الحِلق**[3]. فالسرد يدل على التواصل والاتساق، وبالتالي فالسرد بناء محكم الأجزاء لا يكتمل إلا بوجود أبنية أساسية لقيامه.

وفي معنى آخر جاء مفهومه: «**نجومٌ سردٌ: متتابعة. . . وسرد الحديث والقراءة، جاء بهما على ولاء وفلان يخرق الأعراض بمسرده أي بلسانه. . . وماشٍ مَسردٍ: يتابع خطاه في مشيته**"[4]، وهنا أيضا إشارة إلى أنّ السّرد يأخذ معنى المتابعة في الكلام أو السير.

---

[2]-ابن منظور، لسان العرب، المجلد13، مادة(س ر د)، ص 173.

[3]-أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص330.

[4]- أبي القاسم جار اللّه محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة ،تج محمد باسل عين السود، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج1، ص 449.

ويمكن القول بأن للسرد في المعاجم اللّغوية ذو معان متعددة ومختلفة نذكر أهمها: التتابع، الاتساق، الإخبار، كذالك سبك الحديث وحسن تزويق الكلام.

ب-اصطلاحا: يعتبر السرد(Narration)، أداة من أدوات الرّوائي التي يعتمد عليها للتعبير عن أوضاع مجتمعه، وعن نظرته للحياة. ويقوم السرد عموما على ركيزتين أساسيتين: الأولى أن يتضمن على قصة معينة تضم أحداثا معينة، والثانية أن يعي الطريقة التي تحكى بها تلك القصة فهذه الطريقة تسمى سردًا أو حكيًا بحيث نجد القصة الواحدة يمكن أن تسرد بطرق مختلفة، ومنه فالسرد عنصر مهم في الكشف عن أشكال الحكي بشكل أساسي. [1]

فالخطاب السردي، يستدعي وجود كاتب مبدع والذي يتمثل في الروائي، الذي ينتج موضوعا معينا (وهو موضوع الدراسة)، ومتلقي متمثل في القارئ الذي يتلقى هذا الموضوع، لابد من وجود نوع من الثقة بين الطرفين ليضمن نجاح النص السردي.

الراوي (المبدع) ←القصة ←المتلقي(القارئ). [2]

فالسرد هو: "**الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الاخر متعلق، بالقصة ذاتها** "[3]. ومنه فالسرد هو الطريقة التي يعتمدها المؤلف للإخبار عن أحداث قصته، حيث يعتبر العمل السردي رسالة كلامية يحتاج إلى طرفين مرسل، ومرسل إليه حتى تتم عملية السرد ويتوصل إلى التأثير في المتلقي,

[1]- ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي(من منظولر النّقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص45

[2]- المرجع نفسه، ص45.

[3]- المرجع نفسه، ص45.

أما سعيد يقطين فيرى أن السرد "**فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعها الإنسان أينما وجد وحيثما كان**"[1]. فالسرد مجاله مفتوح يتسع ليشمل مختلف الأجناس الأدبية.

كما يصرح "رولان بارت" (Roland Barth) قائلا: "**يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنضم لكل هذه المواد إنه حاضر في الأسطورة، والخرافة، الأمثولة، والحكاية والقصة. . . والأنشطة والمنوعات والمحادثات** "[2]. ومن خلال هذه المقولة يتضح لنا أن السرد يمكنه أن يؤدى بطرق مختلفة، ومتعددة وذلك من خلال اللغة سواء كتابيا أوشفهيا، فنجده حاضرًا في مختلف الأجناس الأدبية.

كما يقول عبد الملك مرتاض أن :"**العمل السردي ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللّغة في شريط محكي يعالج أحداث خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي** "[3].

فرغم اختلاف تسميات وتعريفات السرد إلا أنه يحمل نفس الدلالة التي تمثل لنا ظاهرة الحكي لذا يمكن تعريفه بأنه: "**الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانب من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات أوقد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي، وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص بالذات ويتفق معه كذلك في أنه يشمل الوصف ايضا**"[4]. من خلال هذه المقولة، يتبين لنا أن السرد عبارة عن تلك الطريقة التي يتبعها السارد ليصف لنا عدة جوانب من مكونات النص السردي.

---

[1]–سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص19.

[2]– رولان بارت، نقلا عن سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، ص19.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات الكتابة الروائية) عالم المعرفة للنشر، د ط، 1998 ، ص 219 .

[4]– عبد الرحيم ألكردي السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص154.

إن البنية السردية مفاهيمها مختلفة وتياراتها متنوعة هذا ما جعل العديد من الأدباء والنقاد يجدون صعوبة في تحديد مفهومها، أي أن مصطلح البنية السردية لم يتوقف على مفهوم مستقل بل تعددت الآراء حوله في قضايا السرد.

2-السرد النسوي:

إن الادب هوفن من الفنون، وشكل من أشكال التعبير الإنساني، يتخذه الكاتب أو الأديب للتعبير عن أفكاره، وخواطره وأحوال مجتمعه. فالأدب لم يخص جنسا على حساب الآخر، بل تناوله كل من الذكر والأنثى، إذ تعتبر هذه الاخيرة كاتبة وأديبة شأنها شأن الرجل، شاركته في الكثير من الأمور، وتحررت من قيود الجاهلية لتنتقل إلى ساحة الأدب والإيداع وبالتالي فالأدب الذي تكتبه المرأة يعرف بالأدب النسّوي.

قبل أن نتطرق إلى تقديم مفهوم للأدب النسوي، نذهب أولا إلى تحديد مفهوم موجز حول الكتابة النسائية:

و" كتابة نسوية" هي التي تُكتب عن المرأة والقضايا التي تخصّها، سواء كانت تلك الكتابة من تأليف كاتبة ما، أومن تأليف كاتب ما. لذا لا يمكن لنا أن نمزج بين هذين المفهومين، فلكل واحد منها دلالته الخاصة به، فالنسوية في نظر "رضا الظاهر ««**هي بالأساس، اصطفاف مصالح سياسية، يمكن أن يتبناها بعض النّساء ولا يتبناها البعض الآخر، بمعنى أنها ليست تجربة مشتركة بين جميع النّساء. على أنّنا لا نستطيع أن نفصل، فصلا كاملا، بين النّسوية كمشروع سياسي وبين تجربة النّساء، دون أن يعني هذا، بالضرورة، أنّ التأكيد على التّجربة النّسائية يجعل من العمل الأدبي نسويا**»[1]

من خلال هذه المقولة يتبين لنا أن رضا الظاهر قد ربط الكتابة النسوية بالمجال السياسي، لتنتقل من مفهوم أدبي بسيط إلى مذاهب أخرى عند النّساء.

[1]- رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النّساء، دار المدى للثّقافة والنّشر، ط1، سوريا، 2001، ص10.

وفي المقابل نجد ماري إيجلتون(Mary Igelton)، ترفض اعتبار أن الكتابة النّسائية كل ما تكتبه المرأة، وكذلك ترفض اعتبار العمل الأدبي على أنّه نسائي لمجرد أنها تقوم بقرائته.

فهي ترى أن الكتابة النّسائية هي تلك الكتابة التي تتعلّق بقضايا المرأة والمواضيع الخاصة بها، دون النّظر إلى كاتبها. [1]

كما أقرّ "جورج طرابيشي"(George Trabechy)، أن هناك اختلافًا متباينًا بين كتابات المرأة وكتابات الرّجل، حيث قال: «إذا سلمنا بإمكانية وجود رواية نسائية فلا مفرّ من التّسليم أيضا، بأن الرّواية النّسائية ليست هي تلك التي تكتبها امرأة فحسب، بل هي أيضا التي تكتبها بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتبها الرّجل»[2] وبالتالي فالمرأة وحدها التي عاشت معاناة الحياة الأنثوية، والقادرة على تصوير حياتها بأدق التفاصيل، والتي لا يستطيع الرجل أن يصورها لنا، فنظرة المرأة للأشياء تكون مختلفة عن نظرة الرّجل لها.

في حين ماري إلمان (Mary Ellman)، ترى أن هناك فرقًا بين الكتابة الذكورية، والكتابة الأنثوية، على أساس السلطة، وليس الجنس، فالسلطة الذكورية هي التي تحدد نوعية الكتابة الأدبية. [3]

كما يرى العديد من النّقاد أن الأدب الأنثوي مرتبط بالجانب الأخلاقي للمرأة في المجتمع والمكانة التي تحتلّها فيه، وذلك من خلال مجموعة القواعد، والأسس التي برفضها المجتمع الذكوري، وتعمل على التّقيد بها وعدم العبث به، أو الإخلال في الالتزام بها.

فالأدب النسوي، هو ذلك الإبداع الذي تنتجه المرأة بعيدا عن قواعد، وقوانين الأدب الذكوري، وذلك من خلال اعتمادها على تجاربها المختلفة في الحياة، منطلقها الأول هو قضية

---

[1]–ينظر: خديجة حامي، السرد النسائي العربي، بين القضية والتشكيل، روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، مدكرة لنيل درجة الماجستير ، قسم الأدب العربي، جامعة ملود معمري تيزي وزو، 2013، ص 18.

[2]–بوشوشة بن جمعة، الرّوائية النسائية التونسية، المغاربية للنّشر والطباعة، ط1، تونس، 2009، ص121.

[4]– ينظر: خديجة حامي، السرد النسائي العربي، بين القضية والتشكيل، روايات فضيلة الفاروق أنموذجا، مذكرة الماجستير، قسم الأدب العربي جامعة ملود معمري تيزي وزو، 2013 ، ص20–21.

المرأة والموضوعات الخاصة بها، ومحاولة معالجتها، أين تكون المرأة في مركزية النص السردي، ومسيطرة عليه، من خلال الشخصيات النسائية للدفاع عن حقوقهن، وخلق ساحة أدبية خاصة بهن.

والأدب النسوي عند "فاكت"(Fact)، هو«**الأدب الذي تكتبه المرأة مستسلمة فيها لجسدها، والذي نلمح فيه الإكليشيهات الكتابية**»[1]من خلال هذه المقولة، نجد أن المرأة في كتاباتها الأدبية نجدها متحررة من جميع القيود، في تطلق العنان لكامل أحاسيسها للتعبير عما يختلجها.

والأدب النسوي أطلق عليه عدة تسميات، ابتكرها الغرب ووصلت إلينا ففي السويد نجد تسمية هذا الأدب "بأدب الملائكة والسكاكين"، وهذا ما قلّده "أنيس منصور" حين أعطى الأدب النسوي تسمية "أدب الأضافر الطّويلة"، فهو إذن الأدب الذي يُعنى بما يخص عالم الأنوثة بصفة عامة. [2]

فالأدب النّسوي إذن، رغم اختلاف الرؤى حول تحديد مفهوم دقيق له، إلا أنّه أصبح أدبا يتبنى ويعالج القضايا المختلفة والمتعلّقة بالدرجة الأولى بالمرأة، وذلك بتحرر هذه الأخيرة من تلك القيود والقواعد الذّكورية الراسخة سابقا، وفتح آفاق جديدة ترتقي بأدبها عن الأدب الذّكوري، الذي كان يحتكر العديد من القضايا الخاصة بها في كتاباته، فالأدب النّسوي يتطرق بصفة عامة إلى القضايا المختلفة للمجتمع عامة، والمرأة خاصة.

3-النّقد النّسوي:

لقد لجأ العديد من النّقاد وخاصة الرّجال إلى نقد الأدب النّسوي، مما أدّى إلى تراجع بعض النّساء عن حقل الكتابة، ومن جهة أخرى أدّى ذلك إلى تحفيز وتشجيع البعض الآخر على مواصلة مسيرتهنّ الأدبية، ورغم كلّ هذه الانتقادات إلاّ انّ دور المرأة لم يغب عن السّاحة الأدبية، فقبل الخوض في مسائل متعلقة بالنّقد النّسوي لابدّ أوّلا من تحديد مفهومه، إذ نلاحظ

[1]-أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي، بين الصطلح واللغة، مجلة مقاليد، العدد2، ديسمبر، 2011، ص47.
-ينظر، أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي، بين المصطلح واللغة ، ص47.

أنّ هناك اختلافا واضحا بين النّقاد حول ماهيته وقد أشار إلى ذلك "محمّد عنّاني" في كتابه "المصطلحات الأدبية الحديثة ": «**النّقد الأدبي النّسائي من أشدّ مجالات النّقد الأدبي تعقيدا، بسبب صعوبة ترجمة مصطلحاته ترجمة كفيلة بتوصيل المعاني المقصودة إلى القارئ العربي** »[1] أي أن النقد النّسوي مصطلح معقد يصعب تحديده بدقة نظرا لصعوبة ترجمة مصطلحاته، وهذا ما يثبت أن مصطلح النّقد النسوي، غربي الجذور وأصبح متداولا عند العرب عن طريق التّعريب.

أثار الأدب النّسوي جدلا كبيرا في ساحة النّقد الأدبي العربي والغربي على حدّ سواء، حيث انقسم النّقاد إلى مؤيّدين تبنّوا هذه النّظرية النّسوية، وربطوها بالبنيوية والنّقد النّفسي، والاجتماعي وخصوصا الماركسية، في حين ترى النّاقدة "جوليا كريستيفا" (Julia kristiva) بأنّ «**النّظرية التّفكيكية يمكن أن تساعدنا على تحطيم الحواجز المفتعلة بين الرّجل والمرأة، أوبين الذّكر والأنثى، أي أنّه يتحتم على النّظرية النّسوية أن تتسلّح بالنّظرية التّفكيكية حتّى لا تتحجر أو تتجمّد في قوالب جامدة تتحالف مع الرّجل ضدّ تطلّعاتها**»[2]. من خلال هذه المقولة يتبين لنا أنّ جوليا كريستيفا قد ربطت الأدب النسوي بالتّفكيكية القائمة على مبدأ المساواة بين الرّجل، والمرأة.

كما نجد أيضا النّاقد "حفناوي بعلي" في كتابه "مسارات النّقد ومدارات ما بعد الحداثة" الّذي لجأ إلى ذكر رائدات النّقد النّسوي العربي اللّواتي دافعن عن حقوق المرأة من مختلف الجوانب أمثال (هدى الشّعراوي، لبيبة ماضي هاشم، عفيفة كرم، مي زيادة) "**وقد أنشأت الرّائدات في سبيل إبراز قضية المرأة العربية مجالات نسوية بين عامي 1992/1950، وصل عددها إلى حدود خمسين مجلة، ساعدت على التأسيس لانتشار**

[1]–محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط3، 2003، ص190.

[2]–نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2003، ص661.

الكتابة النّسوية، وتطور أفكار النّساء التحررية، وكتابة بعض الروايات والأشعار التعليمية، والأبحاث المتنوّرة"[1]

الكتابة النسوية في أواخر الخمسينات، اصبحت أكثر تميزا ورقيا عن الكتابة الرجالية، حيث برزت مكانتها في الساحة الأدبية باستحقاق.

4-في مصطلح الأنا والآخر:

لقد اختلفت آراء الفلاسفة والباحثين حول مفهومي **الأنا** و**الآخر**، فقد اختلفت تعريفات كل منهما من باحث لآخر. يقول اللّه تعالى في كتابه: "**يَا أَيُهَا النَاس إِنَا خَلَقنَاكُم مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّه عَلِيمٌ خَبِيرٌ**". [2] بما أنّ الإنسان اجتماعي بطبعه فمن سماته التعارف والتعايش مع الآخر.

أ-في مفهوم الأنا:

يُعدّ مفهوم " **الأنا** " من أكثر المفاهيم الصعبة التحديد فهو ئيحمل عدة دلالات ترمز إليه فيطلق عليه مصطلح الأنا تارة، ومصطلح الذات تارة أخرى، ففي مجال الفلسفة يُعتبر "**الأنا**" بالمعنى التقريبي له "**النفس**"، إذ نجد ذلك عند كثير من الفلاسفة وعلى رأسهم الفيلسوف "**روني ديكارت**"، الذي ربط بين الأنا فكرًا والأنا وجودًا بقوله: « **أنا أفكر إذن أنا موجود**»[3]، "**فديكارت**" يرى أنّ الفكر مرتبط بالوجود فكوننا موجودين يعني أنّنا دائماً نفكر في صحة الأشياء من حولنا وهذا التفكير يُبنى على أساس الشك ليصل بذلك إلى حقيقة مفادها الوعي والإدراك، فبوجود "**الأنا**" يحصل التفكير حيث تمكّن "**ديكارت**" من إظهار مفهوم "**الأنا**" المفكّرة ودون هذا الوجود لا وجود للذات.

---

[1]- الحادة عطاوة، النّقد النسوي العربي بين النّظرية والتّطبيق "النّص المؤنّث " لزهرة الجلاصي أنموذجا، مذكّرة تخرج لنيل شهادة الماستر، أدب عربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2015، ص24.

[2]- سورة الحجرات، الأية13.

[2]-ينظر سلاف بوخلايس، صورة الأنا والآخر في شعر فيكتور هيجو، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، ص1.

كلمة "أنا"« **مصطلح مراوغ يستعصي على التعريف والحدّ الإصطلاحي لأنّه يدخل في مشاركة كبيرة في أغلب الفروع الإنسانية (الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع ...)** »[1] ».

ومن هنا تبرز ذاتية الأنا وهذا من خلال احتكاكها وتصادمها مع الأخر. أما في المجال الأدبي "فالأنا" هي الذّات وما تحمله من مظاهر وخصائص ثقافية أونفسية أو إيديولوجية كما أنها تلك المظاهر والخصائص التي تميزه عن غيره من خلال مظاهر سواء داخلية (التفكير، الوعي. . . أو مظاهر خارجية(اللباس، طريقة الأكل. . . .).

وقد اتفق معظم واضعي المعاجم الحديثة على وصف الأنا من خلال تعريف بسيط بأنها: "**ضمير المتكلم الواحد، وهو تعبير عن النفس الواعية لذاتها**"[2].

والأنا هو تعبير عن أحاسيس ومشاعر الذات المبدعة التي تكون متميزة ومشتركة مع غيرها من الأجناس، والثقافات، والعادات والتقاليد التي يسعى جاهدا للحفاظ عليها. لأن "**الذات اوالانا هي مركز شخصيتنا وإنها لا تنمو ولا تفصح عن قدرتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية، وأن الشعور بالأنا لدينا لا يبرز دون أن يكون مصحوبا بذوات الآخرين**"[3]، فيقصد هنا ضرورة وجود الآخر باعتباره شرطا أساسيا من خلال وجود الشرط الاول الذي يتمثل في الأنا.

يمكن القول إنّ "**الأنا**" تتعدّد دلالاته عند الفلاسفة والمفكرين كلٌّ يُعرِّفها حسب نظريته وعلى حسب الخلفية الفكرية التي ينطلق منها، فمرّة يرمز لها "**بالأنا**" ومرّة يرمز لها "**بالذات**"، فليس من الغريب إذن عدم وصول المنظّرين إلى وضع مفهوم محدّد لهذا المصطلح.

---

[1]– عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سوريا 2009، ص187.

[2]– مراد وهبه، المعجم الفلسفي (معجم مصطلحات الفلسفية)، دار قباء الحديثة القاهرة، 2007، ص95.

[2]–محمد الخيار، صورة الاخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 23.

ب-في مفهوم الآخر:

يمثل الآخر تيمة ذات مكانة بارزة لارتباطها بالأنا الذات، وصورة الآخر تستدعي وجود الأنا كما أن صورتنا لذاتنا تستلزم حضور الأخر وكأنهما وجهان لعملة واحدة ولا يمكن عزلهما عن بعض.

أ-لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور، "**الآخَر بالفتح أحد الشيئين وهو اسم على وزن أفعَل والأنثى أُخْرى. . . والآخر بمعنى غير كقولك: رجل آخر وثوب آخر وأصله أفعل من التأخر فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد استثقلنا ن فأبدلت الثانية لسكونهما وانفتاح الأولى قبلها**"[1].

فالآخر في الأصل من التأخير وجمعه آخرون ومؤنثه أُخرى ويقصد به أحد الغيرية مرادف للآخر.

ب-اصطلاحا:

إن الآخر هو عكس الأنا ولكن مصطلحان مرتبطان مع بعضهما البعض والأول مكمل للثاني.

يُعدّ " **الآخر** " بالنسبة إلى "**سارتر**"، شأنه في ذلك شأن " **لاكان** " عاملاً فعالاً في تكوين الذات فوعي الذات الوجودي يكون بناءً على الطرف الآخر، بل ينطوي على أداء يدمّر إنسانين لأنّه يربط الكينونة بطريقة جبرية وغير مستقلة بين لحظتي " **ما كان** " **وما سيأتي** « **فهذا الوضع يجعل الكينونة تتصرف بطريقة مخجلة بسبب الآخر الذي يمنع تماما حرية الاختيار، لذلك اختتم سارتر مسرحيته لا مخرج بمقولته المشهورة الآخرون هم الجحيم**»[2].

وهنا ربط سارتر بين الآخر والجحيم إذ جعل الآخر بالنسبة لنا هو الجحيم.

---

[1]- ابن منظور، لسان االعرب، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري، ج1، مادة (آ خ ر) ص 38.

[2]- ميجان الرويلي ود، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط5، بيروت- لبنان، 2007، ص21.

أمّا مفهـوم "**الآخـر**" عند " **ميشـال فوكو**" هو« **لا المفكّر فيه في الفكر نفسه، أو هو الهامشي الذي سيبعده المركز، أو هو الماضي الذي يقصيه الحاضر، لكنّه أيضاً جوهري بالنسبة لكينونة الخطاب الذي يستبعده، فنحن لا نعرف الحاضر دون الماضي ولا نعرف الذات دون الآخر، أمّا على مستوى الخطاب، فالآخر هو معالم الانقطاع والفصل الذي يحاول التاريخ استبعادها ليؤكد استمراريته**»[1]. أي لا يمكننا معرفة ذواتنا وتاريخنا إلا بحضور الآخر.

تنبثق أهمية البحث في فكرة الآخرية من حجم الصّراع الذي ابتدأ قبل أن يضع الإنسان خطواته الأولى على سلم ارتقائه الإنساني، ولا يزال مستمرا إلى أجل يستحيل تصوره، « **وكل صراع بين إنسان وإنسان يبتدئ من توضع كلا الطرفين في حيّزي الآخرية، فلا يكون بينهما صراع ما لم يكن منهما آخر بالنسبة للآخر، على المستويين الفردي والجمعي بطبيعة الحال**»[2].

من خلال ما سبق نستنتج أنّ مفهوم " **الآخر** " يتحدّد حسب الذات ممّا يجعل "**الآخر**" مختلفة عنها ولهذا لا يمكن أن نحدّد " **الآخر** " في صورة واحدة، فهو فقط يختلف عن " **الأنا**" وأنّ الذات والآخر مرتبطان لا يمكن فصلهما، متلازمان رغم طبيعة العلاقة التي تجمعهما (انفصال / تواصل /. .)، وأنّ أي استعباد لواحد منهما يعني موت أحدهما.

[1]– ميجان الرويلي ود، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، ص22.

[2]– صلاح صالح، سرد الآخر، (الانا والآخر عبر اللّغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط1، ص10.

1-الفضاء:

يمثل الفضاء مكونا أساسيا في مكونات النّص الروائي، إذ لقيى اهتماما كبيرا لدى الأدباء والنّقاد بما يحمله من دلالات فنية وجمالية، التي يتأسس عليها الخطاب الرائي، إذ يعتبر عنصرا فعالا، فهو الحيز الذي تتشابك وتتطوّر فيه أحداث الرواية، فهو المصطلح المقابل للمصطلحين، الفرنسي (Espace)، والانجليزي(Space).

أ-مفهوم الفضاء:

-لغة: ورد تعريف الفضاء في المعجم الوسيط كما يلي: « **الفضاء ما اتسع من الأرض الخالي من الدّار: ما اتسع من الأرض أمامها**»[1]فهو ذلك الحيز من الأرض الواسعة التي يمكث فيها الكائن الحي.

أما في في لسان العرب لإبن منظور فهو: « **المكان الواسع من الأرض والفضاء، فضا يفضو، فضو، فهو فاضٍ وقد فضى المكان وأفضى المكان إذا اتسع**»[2]

ويورد الجرجاني آراء الحكماء والمتكلّمين في (المكان) فيقول: « **المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس السطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الّذي يشغله وينفذ فيه أبعاده**»[3]، فالفضاء إذن من خلال هذه المقولات كلها، أنه ذلك المكان الواسع الذي نجده على مستوى الأرض بكل أبعادها الدلالية وأنّه يحمل مفاهيم عديدة إلا أنّه يؤول إلى نفس المعنى.

-اصطلاحا: يعتبر الفضاء من المصطلحات المتداولة في ميدان الدّراسات النّقدية التي

---

[1]- إبراهيم مصطفى حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي التجار، المعجم الوسيط، دار الدعوة للنشر، 2010، (ج 1-2)، ص3

[2]-ابن منظور لسان العرب، ، يوسف خياط، بيروت، دار لبنان للنّشر،)، المجلد2 ص107 .

[3]- الجرجاني علي بن محمد ، التعريفات، جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 103هـ-192م، ص 125

أولته اهتماما كبيرا غير أنّنا لم نعثر على تعريف محدد للفضاء فجل الجهود كانت عبارة عن نظريات ولم يكن هناك نظرية خاصة بالفضاء.

وهذا ما أدى إلى صعوبة تحديد مفهوم دقيق للمصطلح فأغلب النّقاد يجمعون بين (الفضاء والمكان)ويكادون يضعون هذين المصطلحين في معنى واحد ولا يفرقون بينهما لشدّة الصلة الوثيقة بينهما. وهذا ما أشار إليه" زهير الجبورة في كتابه "**ياسين النّصير المكانية في الفكر والفلسفة والنّقد** "حيث يقول: « **أن(المكان/الفضاء)هوما اهتم به النّقد الغربي وتناقله النقاد العرب، وهو شكل نقدي يعالج المكان/الفضاء ويوصفه ويحدده بمفهومات نقدية جديدة»**،.[1]

فالملاحظ أن ياسين النصير اذن لا يضع أية حدود فاصلة بين المكان والفضاء ويجعلهما في الحقل نفسه، وكما يرى حميد لحمداني أنه لا يوجد بل لا يمكن أن نميز بشكل دقيق بين الفضاء والمكان فهما مصطلحان متداخلان ومتفقان ومتصلان اتصالا وثيقا.[2]

لكن في المقابل نجد الباحث" سمير روحي فيصل" في كتابه(الرواية العربية، البناء والرؤيا) فيميز بين الفضاء الروائي والمكان الروائين حيث يقول: «**الفضاء الروائي والمكان الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومها مختلفا، فالمكان الروائي خص يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرّواية سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدّة ولكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل الفضاء بغية التميز بين مفهومها فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد غيره ونقصد بالفضاء الرّوائي أمكنة الرّواية جميعها**»[2]. فسمير روحي فيصل ربط بين الفضاء الرّوائي والمكان الروائي فهذا الأخير إذن

---

[1]– زهير الجبوري، ياسين النصير، امكانية في الفكر والفلسفة والنّقد، دار نينوي للنّشر والتوزيع، دمشق، 2008، ص 23

[2]–ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 62 .

هوالذي يخص المكان الجغرافي الواحد، وأما الفضاء الروائي فيه تتمركز كل الأمكنة في الرواية وهذا ما جعلهما على صلة وثيقة.

كما أيدت هذا الرأي "أوريدة عبود" في كتابها المكان في القصة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس شاغرة)، بحيث تقول: « **مجموع هذه الأمكنة يمكن أن يطلق عليها من الوجهة المنطقية اسم "الفضاء" لأن الفضاء أشمل وأوسع من الدلالة الثابتة للمكان»**[1].

فكل هؤلاء يرون أن المكان يدل على مكان مفرد، أما الفضاء فهو مجموع الأمكنة المتعددة وبالتالي فنلاحظ أن مهما اختلفت المفاهيم النّقدية حول هذا المصطلح، كل ناقد يعطيه تعريفا حسب نظرته الخاصة به، فيضل الفضاء حسب ما قيل عنصرا هلاميا: «**ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنها مجرد مسألة معنوية، وأغلب النقاد الذي تحدثوا عن الفضاء كانوا يضعون شرطا أساسيا، وهو وجود مكاني معين يمكن أن ندرك أو نتخيل كما يمكن أن يحتوي عدّة أشخاص أو حتى على أحرف طباعية»**[2].

ويرى عبد المالك مرتاض أن الفضاء الروائي هو نفسه الحيز الروائي من منظور النّقد الحديث لأن كلاهما أشمل من المكان حيث يقول : « **لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيّز في كل كتاباتنا الأخيرة وقد حاولنا أن نذكر في كل مرة عرضنا فيها لهذا المفهوم علة إيثارنا لمصطلح الحيز وليس الفضاء الذي يشيع في الكتابات النقدية المعاصرة»**[3]. فمصطلح الفضاء لقي اهتماما وحفاوة كبيرة من طرف النقاد وانتقاله

---

[2]–سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، النشأة والرؤية مقاربات نقدية، موقع اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003، ص 74.

[1] – أوريدة عبود ، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية(دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشروالتوزيع، الجزائر، 2009، ص40

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات الكتابة الروائية)، عللم المعرفة للنشر، 1978، ص61 .

[3]– عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ، ط2، 2010، ص 121.

إلى بيئة النقد الأدبي جعله يخضع للترجمات المتعددة حيث يرى بعض النقاد أن هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تسهم من دون ريب في تصعيب أزمة الاصطلاح الذي يعاني منها النقد العربي الحديث إذ لا داعي من توضيف ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد في حين يرى البعض الأخر أنه من الضروري ايجاد حل لأزمة المصطلح في نقدنا العربي وذلك عن طريق المناقشة الشاملة والاتقان .ومن هنا يمكننا أن نقول اننا نعيش حالة تعتيم وفوضى مصطلحيه وعلى الرغم من ذالك فهذه الترجمات لم تنقص من قيمة الأعمال الأدبية بل فتحت الباب أمام مصطلح الفضاء ليعزّز مكانته داخل الحقل المعاصر.

إنّ الفضاء الروائي بعد تحوله إلى علامة داخل الرواية يأتي دور تلقيه من طرف المتلقي الذي يبني حدودا خاصة لتلقيه-كما رأينا فيحققه عمليا عبر إعادة إنتاجه وتكيفه واستيعابه وتقديمه[1].

وعليه تنطلق عمليات التأويل مباشرة بعد الانطلاق والشروع في عملية القراءة للنص، وفي الرواية يبدأ التأويل من غلافها إلى آخر صفحاتها، ويتم عبر ذلك رصد وقراءة الفضاء على إختلاف أنماطه، وتتحقق العملية وفق نمط الفضاء واستعدادات المتلقي .

ب- تمظهرات الفضاء:

ب-1-الفضاء الجغرافي: يستقبل المتلقي الفضاء المعادل للمكان الجغرافي وهو مدرك منذ البدء أنه مكان روائي، مما جعل تصنيفه للواقعية والتخيل في الفضاء تأخذ مسارا خاصا فالفضاء الواقعي في الرواية هو بالنسبة للمتلقي معطى نصي، فجوليا كريستيفا، ترى أن الفضاء الجغرافي مرتبط أساسا بالحضارة، له دلالات متصلة بثقافة عصر معين، وهو ما تسميه ب "**إديولوجيم العصر**"[2]، أي مقارنة الفضاء الروائي بالنصوص المختلفة لفترة زمنية

[1] - ينظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى: من المعيارية النقدية الى الانفتاح القرائي المتعدد، دراسة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص 213.

[2]-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ-2010م، ص132-133.

معينة، أما حميد لحمداني يطلق عليه الفضاء كمعادل للمكان ويعرفه بأنه: " الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة" [3].أي أنه ذلك المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية. ومن أمثلة الفضاء الجغرافي في روايتنا "فضاء نادي الصنوبر "، فيحضر هذا الفضاء في، شساعة واتساع الأماكن الموجودة بنادي الصنوبر، **«كانت السيارة تتسلق المرتفعات الخضراء، بينما تبدو من تحتها الوديان الجارية وغير الجارية، صخور تتعلق بالأشجار وأشجار تتشبث بصخور عملاقة كي لا تسقط في الهاويتين السحيقتين اللتين تثيران الدوخة جانبي الطريق»**[1]. فهذا الفضاء الجغرافي يتمثل في جبال الشريعة الشاهقة.

أ-2-الفضاء الروائي: فهو فضاء لفظي، يعبر فيها الكاتب عن مختلف الأمكنة من خلال اللغة، مع اترامه لعلامات الوقف داخل النّص السردي، وبالتالي فهذا الفضاء «يتكون من التقاط فضاء الألفاظ، بفضاء الرموز الطبيعية، وهو المظهر التخيلي أو الحكائي، ويرتبط بزمان القصة، وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخيلية، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقا، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال»[2].فالفضاء الروائي مرتبط ارتباطا وثيقا بأحداث الرواية وتسلسلها، وهذا ما جعل متن النص الروائي متماسك.

ب-2-الفضاء النّصي: تشكل هذا النوع من الفضاء انطلاقا من الفضاء الروائي وذلك من خلال الاهتمام بالكلمات المعبرة عن أحوال وأحاسيس الشخصيات، فالفضاء النصي يعني: «**الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، وتشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة**»[3] وهذا الفضاء يتشكل من مساحة الكتاب وسمكه، دون النظر إلى المكان

---

[2]-الرّواية، ص 122.

[2]- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص129.

[3]. - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ-2010م ص129-130.

الذي تدور في أحداث الرواية، أي الاكتفاء بالمظهر الخارجي للكتاب، فروايتنا هذه(نادي الصنوبر) مثلا تحتوي

على199 صفحة. فحميد لحمداني يرى بأن الفضاء النصي يتشكل من مظاهر مختلفة أهمها:

أ-الكتابة الأفقية: وهي الكتابة بشكل عادي من اليمين إلى اليسار مما يجعل ذهن البطل مليءبأفكار وأحداث مختلفة.

ب-الكتابة العمودية: وهي الكتابة في جزء من الصفحة إما على جهة اليمين أو على جهة اليسار، بأسطر قصيرة مختلفة في الطول فيما بينها.

ج-التأطير:

نجد الباحث " ميشال بوتور" (Michal bouteur) أطلق على عنصر التأطير الذي يخدم النص الرّوائي بتسمية "**الصفحة داخل الصفحة ويأتي عادة وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء، وقد يأتي داخل إطار من الكتابة**" [1]منه فمكوّن التأطير يعمل على لفت إنتباه المتلقي إلى قضية معينة في الزمان والمكان إضافة إلى خلقه روح التحفيز والإكتشاف في المتن الرّوائي.

د-البياض: وهو الإعلان عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وهذا ما ذهب إليه حميد لحمداني في قوله: " **يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان ؛ وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الإنقطاع الحدثي والزماني كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كاالتالي (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر**"[2].ومن خلال هذا القول نستنتج أن

---

[2]-حميد لحمداني، بنية النص السردي ؟من منظور النقد الأدبي، ص57.

[1]-حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص58.

البياض قد يحضر بين الكلمات والجمل، وبين صفحات الرواية وكذلك من فصل لآخر، وذلك للفصل بين حدثين مختلفين .

هـ-ألواح الكتابة:

وهذا المظهر يتمثل في" **تلك الكلمات أو الفقرات أو لغات أجنبية، ترد داخل الكتابة الأصلية وتكون في الحوار غالبا**".[1]

ومنه فألواح الكتابة تعتبر مكون من مكونات الفضاء النصي، والتي تتمثل في تلك الألفاظ والفقرات، وأحاديث اللغات الأجنبية التي نجدها في الكتابة الأصلية وتتجسد في الحوار في بعض الأحيان .

و-التشكيل: يتمثل التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنّص الروائي، ويعتمد في هذا التشكيل على أنماط مختلفة نصنفها إلى نوعين واقعي وتجريدي .

وهذا التشكيل يتمثل في مختلف الرسومات أو مختلف الأشكال التي توحي وتشير إلى الموضوع وهو بمثابة مفتاح المتن الروائي، فإن فطن القارى له فسوف يكون متمكنا من الموضوع الروائي . "

3-**الفضاء الدلالي:** هو فضاء يدخل في نطاق الصور المجازية وما تحمله من دلالات ويشرحه جيرار جونيت بقوله: "**إن لغة الأدب يشكل عمل لا تقوم بوضيفتها بطريقة بسيطة إلا نادرا، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن احدهما بأنه حقيقي وعن الآخر بأنه مجازي**"[2].انطلاقا من هذا الإعتقاد نشأ ما يسمى بالفضاء الدلالي يرى جنيت أنه يتأسس بين المدلول

[1]-فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص 131 .

[2]-حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص60.

المجازي والمدلول الحقيقي مثل ذلك في الكناية: «: «**الحمار شهادته الجامعية مزوّرة**».فالكناية هنا عن صفة مما يؤدي إلى دلالته في النّص وتحقيق اتساعه .

كما نجد مثال آخر في الاستعارة والتشبيه: «**يفتح هؤلاء متخلفو الذوق، أعينهم على مصارعها، حتى تنزلق من حناجرها**»[1]، وفي التشبيه نجد قول الساردة: «**كم يضحكني هؤلاء الرّجال الذين يسيل لعابهم وهم يتفرسون في المارات من النّساء، نحيفات شاحبات وكأنهن على مرض عضال**»[2].

فالفضاء الروائي بشكل عام هو امتداد يظهر على طول النص السردي وفي جميع تفاصيله، حاملا معه مختلف مكونات السرد من شخصيات وزمن، ومكان، منصهرةً في لغة روائية خاصة، وباختلاف تجليات الفضاء من الفضاء الجغرافي الذي يعد المكان نواته، إلى الفضاء النصي والحكائي، فدوره مهم في الرّبط بين مكونات السرد، ويبقى نطاقه واسع يجعل من النص الروائي عملا إبداعيا.

2- المكان الرّوائي:

أ-مفهوم المكان:

يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان ذلك. أن كل حدث يؤخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين. فنجد الباحث السميائي" لوتمان" يعرف المكان بقوله«**هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، الحالات، أو الوضائف، الأشكال المتغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية (مثل الأتصال/المسافة...)**»[3].

---

[1]-الرواية، ص53.

[2]-الرواية، ص53.

[3]-يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم و ترجمة سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، العدد8، 1987 ص 69.

يمثل المكان إلى جانب الزّمان «**الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفزيقية فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان. كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال وقوعها في الزّمن**»[1].

فكلمة مكان كما يقول "لالاند": «**عندما تستعمل دون أي تحديد آخر، إنما تنطبق على المجال الهندسي الإقليدي**»[2]، والذي يخضع للقياس الموضوعي، فإن المكان في الأدب لا يفهم من خلال وصفه المادي المجرّد فحسب لأن الأديب وبخاصة الرّوائي يتعامل معه بخياله الواسع وأحاسيسه ورؤيته المكانية الخاصة.

وبالتالي فالمكان الرّوائي يتأسس على اللّغة، فهو«**مكون لغوي تخيلي تصنعه اللّغة الأدبيّة من ألفاظ لا من موجودات وصوّر**»[3]، ومنه فالمكان الروائي يتحدد من خلال اللّغة باعتبارها المنطلق الأساسي له.

– مكان لفضي: « فلا يوجد إلاّ من خلال اللّغة، فهو فضاء لفضي بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الرّوائي بجميع أجزائه»[4].

"**تبدو الشقة وكأنها مهجورة.. غرفتا صديقتي باية ونسيمة لا تزالان مغلقتين وموعد براد التاي الحاجة عذرا ما زال بعيدا.. الصمت يلف كل شيء.. أتسلل إلى الشرفة...قبالة البحر تبدو المدينة الكبيرة وكأنها تستفيق قليلا قليلا**"[5]. فهذه الأماكن التي أشار إليها

---

[1]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني ، ص 59.

[2]– اندري لالاند، المعجم الفلسفي، تر خليل أحمد خليل، وأحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط2، 2001، ص 363 .

[3]– سليمان كاصر، عالم النّص السّردي، دراسة بنيوية في الأساليب السّردية، دار الكندي للنّشر والتوزيع الأردن، 2003، ص 127 .

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 27 .

[5]- الرواية، ص145.

الرّوائي لإعمال الفكر والخيال خاصة أين يتخيله القارئ وكأنه يراها في أرض الواقع، وذلك من أجل أن يكون هو موضوع الفكر.

-مكان متخيل:

يتشكل داخل عالم حكائي، عبارة عن قصة خيالية تحتوي على عناصر السّرد من شخصيات وأحداث، فتظهر دلالته في النّص من خلال العلاقات. فالفضاء السردي هنا يملك جانبا من الخيال الحكائي الروائي بامتداداته الواقعية ويظهر ذلك من خلال قوله" بينما كانت سعدة منهمكة في الرّد على مكالمة بهاتفها الجوال"....**تقول الجدات الطارقيات اللواتي لا يخطىء ظنهن ولا تخيب فراستهن، إن النفط هذا وما يشبه من الخيرات الرّاقدة تحت الرّمل...**"[1].

فإن تحديد المكان إذن لا يؤدي دور الإبهام بالواقع فقط عندما يصور أماكن واقعية فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرّواية، وهو« **مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي، وهذا الاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدّور نفسه وتمارس على القارىء تأثيرا مشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية**»[2].

إن مثل هذه الرّوايات "نادي الصنوبر "تذهب إلى ذكر العديد من الأمكنة من حين لآخر، قد تكون عفوية فحسب، ولا توحي الى القدر الكبير من الأهمية وذلك يظهر من خلال هذا المثال " **الشارع في الأسفل مغر جدّا للمغارة، الحاجة عذرا لن تأتي الأن لتفتح باب الشقة تسبقها رائحة النعناع ولن تبرح باية ونسيمة غرفتيهما للتو.**"[3] وفي قول الساردة أيضا: «**جلس أمام الحمّام العام للنّساء، حمّام "سوق لاباستي" الّذي يرجع إلى القرن التّاسع عشر، سمّاه المستعمرون تبرّكا لانتفاضة سجن لاباستي الشّهيرة**»[4].

---

[1]- الرواية، ص91.

[2]- حميد لحميداني بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، ص66.

[3]- الرواية، ص156.

[4]- الرواية، ص55.

ب-أهمية المكان الرّوائي:

المكان يحمل عدّة دلالات في الرواية، فلم يوضع في الرواية كعنصر زائد فقط بل لأنه يعتبر عنصرا مركزيا وأساسيا فيها، فهو يتجاوز كونه مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية، وهو العنصر الغالب فيها ولا يمكن الاستغناء عنه.

ج-أنواع الأمكنة:

تحتاج الرواية إلى مكان تقع فيه الأحداث، وتتطور حتى يستمر متن الحكي وضمان تسلسل أحداث الرواية وتناسقها وهذا ما ذهب إليه "حسن بحراوي "حيث تحدث عن أمكنة الانتقال، وأمكنة الإقامة، حيث يرى" **أن أماكن الانتقال تعتبر تلك الأماكن المفتوحة التي يمر عليها الناس عند مغادرتهم أماكن إقامتهم والتي تعتبر أماكن مغلقة مثل: (البيت، السجن، الغرفة)، أماكن مفتوحة(الشوارع، مقاهي، أحياء...)**[1].

وقد ارتبطت رواية "نادي الصنوبر "بعدة أماكن مختلفة، حيث قامت الكاتبة بتصوير الأماكن المغلقة منها والمفتوحة.

1-**الأماكن المغلقة:** فهذه الأماكن محدودية، أي عدم تجاوز الايطار المحدود لها مثلا كالبيت أو الغرفة حيث تتميز هذه الأماكن بمميزات إيجابية تحمل دلالة الألفة والأمان والطمأنينة، كما تتميز بمميزات سلبية تحمل دلالة الخوف والوحدة والعزلة.

البيت: يعتبر مكان يقيم فيه الفرد، ، فالبيت يمثل دواخل الفرد وأحاسيسه الداخلية. "**وحدي في هذا البيت أتقلب على الجمر، أبني سيناريوهات صغيرة مقتضبة حول مجيء عذرا..**"[2].

---

[1]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص40.

[2]- الرواية، ص19.

يظهر لنا البيت في هذا المثال صورة العزلة والملل، والوحدة، وذلك في قول الساردة: "**من رماني إلى العالم الموازي بهذه الفيلا التي تبدو لي أكثر وحشة كل يوم، على الرغم مما بها من أثاث فاخر**"[1].

وكذلك، "**بكت عذرا حين زارت قصر أم عبده المتوفاة، وجدت خيمة منصوبة داخل القصر، وكأنها تشهد على عالم منقرض**"[2].فهنا إذن يظهر لنا أيضا البيت أو القصر مشبعا بدلالة الظلام والوحدة، والعزلة.

الغرفة: وهي كذلك من الأماكن المغلقة، ويتبين لنا ذلك من خلال هذه الرواية:

"**على مهل، يدخلها غرفة النوم التي تراقصت رؤوس الشموع بها، من كل حجم ولون وطيب. غرفة كأنها سرقت للحظة من كتاب ألف ليلة وليلة...تميد الستائر شديدة الحمرة على الزرابي والطنافس المطرزة والمزركشة** "[3]. والغرفة هنا تدل على الراحة والأمان والاستقرا، فالغرفة هي المكان الذي يلجأ إليها المرء للاستراحة بعد تعب شديد.

" **كان مسعود يملأ الغرفة بجسده ورائحته وشعره الأشعث الغزير، ونظرته الكسيرة من عينيه المائلتين اللتين تلهبان الرغبة...كأنه دفع الباب بقوة، ثم ولج الغرفة بزمجرة وضجيج، كان يتنفس بسرعة وهو يرمقها من فوق حصان جميل أرعن، لا يتوقف عن القفز في أرجاء الغرفة**"[4]. كأن مسعود هنا عند وجوده في الغرفة يملأ حبا واسترخاء، فرغم أن هذه الغرفة مكان مغلق إلا أنّها تبعث الحب، والطمأنينة، ويمكن القول كذلك الاشتياق، فوجود مسعود يجعلها ترتاح.

2-الأماكن المفتوحة: لا يمكن فهم هذا النوع إلا بمقارنته بالمكان المغلق الذي ألفه الإنسان ويرفض إبقائه مغلقا دائما ومن هذه الأماكن المفتوحة في هذه الرواية:

---

[1]- الرواية، ص26.

[2]- الرواية، ص86.

[3]- الرواية، ص 126

[4]- الرواية، ص 97.

المقهى: حيث يعد مكان من أمكنة الانفتاح الاجتماعي والثقافي وهذا ما أدى إلى انتشاره بكثرة في العالم العربي وهذا ظاهر بشكل واضح في هذه الرواية.

"...**يقبع تماما أمام مقهاي المفضل، أجلس في المكان المناسب على علو متوسط مثالي من أجل وضوح الرؤية، من منظر بانورامي مدهش، أواجه منه الحمام ذا الواجهة الملوكية..**"[1].

"**وكعادة مساء كل جمعة أعود إلى سكني تاركا مقهاي، عندما تخرج جميع النساء، ويخلو الحمام من زائراته بسرعة أجمع كما اتفق، في حقيبة صغيرة الصابون، والمشط، والفوطة الكبيرة والمحكة، وألبسة داخلية نضيفة ثم أتوجه متلهفا إلى الحمام سوق لاباستي**"[2].

الشارع: الشارع من الأماكن المفتوحة التي يلجأ إليها المرء بعد خروجه من المكان المغلق(البيت، الغرفة)، والشارع يحمل عدّة دلالات سواء كانت دلالة سلبية أو إيجابية." **ثم جدران الشوارع...الحيطان...الحيطان...الحيطان...أستند إليها أرى الحياة تمر أمامي هائجة مائجة تعج بسيارات الأغنياء الجدد الفخمة، يخرجون مرافقهم من النافذة ويضعون سماعات التلفون في آذانهم ويفتحون سقوف سياراتهم الباذخة وينظرون من عل إلى بقية المارة والمركبات البسيطة**"[3].

وفي قول الساردة أيضا في هذا المثال: "**حالة الشوارع الهادئة اللحظة وأنا أتأملها من فوق تذكرني بالصور الفتوغرافية لأرشيف شوارع المدينة هذه، بالأبيض والأسود، تمتعت ذات يوم بمشاهدتها في أحد معارض الصور العتيقة...**"[4].

---

[1]– الرواية، ص57.

[2]–الرواية، ص 58.

[3]- الرواية، ص 21.

[4]- الرواية، ص 145.

فالهدوء الذي يعم هذه المدينة هو صورة لعدم الاستقرار، والسكون، وانعدام الحيوية، والنشاط فيها.

كما تظهر لنا الساردة في هذا المثال حالة الطرقات والشوارع في القول: "**لا أحد..... الشوارع الطويلة الممتدة تزهو بأشجارها...كم عالية هي وباسقة وعتيقة وقوية وجميلة .اليوم تأخذ أبعادها في الامتداد والخضرة، لا أحد ينتبه لوجودها في الأيام الأخر، أيام للسيارات المتلاحقة المتزاحمة مثل دود عملاق يزحف في المدينة .اللعنة على الضجيج والسرعة والتلوث والغبار والدخان...**"[1].

فهنا دليل على عدم الارتياح ضجيج المدينة، فهي تعج بالسيارات ودخان المصانع التي تلوث الجو الذي كان لطيفا، كما أنه دليل على الإخلال من توازن الطبيعة وعدم الإستقرار فيها.

الشوارع حسب ما سبق لنا ذكره تحمل لنا أحداثا مختلفة، فتارة تكون خالية وتارة أخرى تكون مزدحمة ومكتظة بالسيارات، ففي كلتا الحالتين يبدو الشارع غير مريح.

الصحراء: فالصحراء تعكس الكثير من جماليات المكان فهي مكان طبيعي، ذو أشجار النخيل والنباتات الشوكية، فالصحراء في هذه الرواية مكان هادئ ويظهر ذلك من خلال هذا المثال: "**تزيد الروائح وعطور الصحراء التي تملأ الشقة شعورها بالانقلاب، والابتعاد، بالسفر الممدة على جسد الجغرافيا، وعلى الرمل الحار، بين هسيس الصمت وهمس الصهد، كأن أوتاد الخيمة تسمع طقطقاتها المحببة إليها حينما تهب ريح خفيفة، تنتني بين أذرع هواء خجول، فتتحرك خفيفا خفيفا أطراف ثوب الخيمة الثقيل، المصنوع من مزيج الصوف والوبر المضفورين بعناية وذوق، تنبس بخشخشة خافتة...**"[2].

---

[1]- الرواية، ص157.

[2]– الرواية، ص137.

صورة الصحراء هنا دليل على الأمان، والراحة النفسية .كما نجد أيضا في هذا المثال: "**الصحراء مدرسة كبرى يا ناس، والرمل لوحة من ذهب، والطوارق تلاميذها النجباء الأبديون**"[1]. الصحراء دليل الإرث العظيم والمكان الذي يلجأ إليه الفرد خاصة الطارقي ليحس بالراحة والطمأنينة وكأنه يملك العالم بأسره.

د-مميزات المكان:

1-المكان الحميمي: وهو ذلك المكان الدافئ وذلك لتعلقه بشكل كبير بذكرياتنا فهو مثل رحم الأم الذي يحمل ذكريات الماضي والطفولة بكل تفاصيلها التي تبقى راسخة في أذهاننا طوال حياتنا، ومثال ذلك في رواية "نادي الصنوبر "بلاد الحاجة عذرا في الصحراء حيث تقول الساردة: "**تاريخنا لا نخشى عليه النسيان، لأنه يهدأ بأرحام النساء، في صحراء ممتدة سماؤها، ولا أسلاك شائكة تستطيع فصل فضائها الممتد بحرية وجنون...فلا حدود ولاأنفاق فاصلة، ولا أسلاك شائكة فإن المرأة مالكة الخيمة وسيدتها...الخيمة المكان المستقر والمتحرك في الوقت نفسه، المكان الذي الذي يشهد ما يشهده وسط اللامكان، هو المكان الوحيد الذي يملك سقفا ...تملكه الطارقيات الحافظات للعهد...**"[2].

في هذا المثال تخبرنا الساردة عن الصحراء الجميلة بسمائها وتيماتها أين ولدت الحاجة عذرا وتربت في عالم الطوارق.

2-**المكان الحنيني:** وهو ذلك المكان الذي يذكرنا دائما بالماضي ولا نجد له مكانافي زمن الحاضر إلا في صفحات الذاكرة. وفي هذه الرواية يتمثل المكان الحنيني في بيت زوخا في قول الساردة: "**إنّه يوم الجمعة...التنهيدة هذه التي تشق صدري تنبهني أنني اشتقت الى بيتنا....بيتنا يوم الجمعة .يا لها الأشواق ما أقساها. على الرغم من**

---

[1]- الرواية، ص135.

[2]- الرواية، ص133.

مجهود الحاجة عذرا لمحاولة بعث الإنس في مساءاتي، ووجود نسيمة تغني بغرفتها دون انقطاع بصوتها الشجي وتحلم أن تصير فنانة كبيرة، وباية تصلي بغرفتها دون انقطاع أيضا وتسأل اللّه أن يبعث لها بزوج صالح، إلا أن الشوق يأسرني أحيانا"[1] فهنا البيت الذي يؤطر ذاكرة زوخا، ويجعلها تحن إلى تلك الأيام وتلك الحميمية.

3-المكان التخطيطي: وهو ذلك المكان الذي يقوم فيه الروائي بوصف مكان ما وصفا دقيقا وهو ما عبرت عنه الساردة في هذا المثال بقولها: "**بدا باب القصر عملاقا من خشب أحمر داكن، يعلوه القرميد الذي يمتد على شكل قبعة أذن عبده لمرافيقيه بالإنصراف بعد أن أنزلوا الأمتعة"**[2].

وفي قول الساردة أيضا: "كانت عذرا تنظر إلى كل شيء حولها باندهاش بينما لم يكن عبده ينظر سوى إلى لوجهها ..اكتشفت العروس أن القصر لا برد فيه كل شيء مرتب، وكأن جنودا من الخدم يدورون في الخفاء . لم تلمح غير اثنين منهما"[3].

الساردة في هذه المقاطع تصف لنا القصر بكلّ دقة وتفاصيل.

المكان الروائي بشكل عام إذن من أهم العناصر الأساسية في البناء الرّوائي، لما له من مكانة كبيرة في النّص الحكائي، فهو يعمل على تنظيم أحداث الرواية فلا حدث بدون مكان أو زمان له. فالمكان يعمل على تحقيق الترابط والتناسق بين أحداث الرواية.

3-الشخصيات الروائية:

تعتبر الشخصية الروائية محركا أساسيا، فهي البؤرة التي يتمحور فيها البناء السّردي فهي بمثابة المحور ألأساسي في الخطاب الروائي، وهي أداة يستخدمها الروائي لتصوير الأحداث والمظاهر المختلفة، فالشخصية هي المحور العام والرئيسي الذي يتكفل بإبراز الحدث، وعلى هذا الأساس، "**فلا يوجد فعل بدون فاعل ولا يوجد سرد بدون شخصيات،**

---

[1]-الرواية، ص146.

[2]-الرواية، ص124.

[3]-الرواية، ص124.

فهي تشمل بصفة عامة الأفراد الواقعين أو الخياليين الذين تدور حولهم أحداث الحكاية أو القصة"[1].

أ-مفهوم الشخصية من الجانب اللّغوي:

تعتبر الشخصية مجال البحث والدراسة لدى العديد من الدّارسين، فقد تعددت المفاهيم حول مصطلح الشخصية نظرا للتطورات التي عرفها الحقل النّقدي.وانطلاقا مما جاء في المعاجم العربية نذكر أهم هذه المفاهيم، فقد جاء في معجم مقايس اللغة لإبن فارس، « **الشين والخاء والصاد أصل واحد يدل على ارتفاع في الشيء من ذلك الشخص، سواء الإنسان اذا سما من بعيد ثم يحمل على ذلك فيقال شخص من بلد وذلك قياسه، ومنه أيضا شخوص البصر، يقال: شخص شخيص وامرأة شخصية جسيمة** »[2].

من خلال هذا نجد أن الشخصية جاءت هنا بمعنى السمو والظهور الارتفاع والارتقاء.

أمافي المعاجم الحديثة، فنجد أن الشخصية هي تلك الخصائص الموجودة في الإنسان سواء جسمية ظاهرية متعلقة بشكله، أو باطنية عقلية، وعاطفية تشمل أفكاره وأحاسيسة.وتعرف الشخصية بأنها، «**كل مشارك في احداث الحكاية سلبا او ايجابا** » [3]،

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص38.

[2]- بن فارس أبو الحسن أحمد ، معجم مقاييس اللغة، في تحقيق وضيط عبد السلام هارون، ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 2008، مادة (شخص)ج1، ص 647 .

[3]- جران مسعود الرائد، معجم لغوي عصري، المجلد2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص859.

«وهي عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأفعالها»[1].

ب-الشخصية من منظور اصطلاحي: تعددت المفاهيم واختلفت حول مصطلح الشخصية بحيث تعتبر هذه الأخيرة من أكثر المفاهيم التي شهدت تطورات في الساحة الأدبية فقد تناولها الكثير من النقاد والدارسين بحيث اعتبروا، «**أن الشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي وهي عموده الفقري، الذي يرتكز عليه»**[2].

ومنه فالشخصية تعتبر الركيزة الأساسية في بناء الخطاب الرّوائي والعنصر التي تدور حوله الأحداث، بحيث تنوعت وتعددت مجالات دراسة الشخصية الروائية فهناك من أعطى للشخصية بعدا نفسيا واعتبرها، «**وحدة قائمة بذاتها ولها كيانها المستقل، ينظر إليها من منظور نفسي داخلي يتعلق بالسلوك والأنماط ألأخلاقية»**[3].

فيرى ميخائيل باختين أن الشّخصية لها دور مهم في الخطاب السردي فوجودها أساسي في العمل الرّوائي، «**إن فعل الشخصية وسلوكها في الرّواية لازمان سواء لكشف وضعها الايديلوجي وكلامها أو لاختبارهما»**[4].

فالشخصية تلعب دورا مهما إذ بها تتوضح الأمور وتتطور الأحداث ويتوصل المتلقي إلى الفكرة المراد إبلاغها.

---

[1]- صفاء المحمود البنية السردية في روايات خيري الذهبي الزمان وامكان مذكرة الماجستر.في الدراسات الأدبية، جامعة البعث كلية الادب والعلوم الانسانية، دمشق، سوريا، ص102.

[2]- منيرة برباري، بناء الشخصيات في رواية "عرش معشق"، لربيعة جلطي، مذكرة الماستر في الأداب واللغة العربية، بسكرة، الجزائر، 2015، ص13 .

[3]- المرجع نفسه، ص 13 .

[4]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، الفكر القاهرة، مصر ط1، 1987، ص 102.

كما يعتبر كلام الشخصية أساسي وله دور فعّال بحيث يمكن«**لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللّغة**»[1] وذلك من خلال تبادل أطراف الحوار، أو تداخل اللّغات فيما بينهم. وكذلك تبادل واكتساب ثقافات أخرى.

انطلاقا من أن الشخصية الروائية مفهوما تخيليا، فهي كائنات تعيش وتحيا في العمل السّردي، رغم الإبهام الذي نجده فيه أحيانا فيها فتستخدم داخل النص الروائي عبر التعبيرات بشكل فعال وأساسي، فالشخصية تعتبر القلب النابض بالحياة في العمل السردي، وتضمن الاستمرارية والسيرورة داخل العمل باعتبارها، «**هوية الوعي عبر صيرورة الزّمن باعتبارها الفرد متصل بهويته المستمرة عبر الذاكرة** »[2].

فالشخصيات تصنع الأحداث عبر الزّمن في إطار مكاني معين، يستخدمها الكاتب لإيصال رسالته للقارئ بكل سهولة. فلكل شخصية من الشخصيات التي تذكر في الرواية لها أدوار عديدة تقوم بتأديتها عبر هيأتها وتسمياتها.

ج- أهمية الشخصية ودورها في الرّواية:

أصبحت الشخصية أحد المقاييس التي يعتمد عليها في الاعتراف بكاتب على أنه كاتب حقيقي وذلك باعتباره ذات وجود فعلي متعدد المستويات لا يستمد شرعيته من الأعمال وحدها، بل أصبحت للشخصية هوية وخصائص مختلفة، وما يدل على هذه الأهمية من الشخصية **قد جاءت بعض الأعمال السردية مدار القصة ومادتها وربما أعضمها اسما فصار عالمها واحد، مثل شخصية السيدة "بوفاري" لفلوبيلر، و"زينب "لحسين هيكل، و"ابراهيم النظام " للمازني"**[3].

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص102.

[2]- ينظر، إيان واط، نشوء الرواية ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص 23.

[3]- الصادق قسومة، طرائق تحليل قصة، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، ص 97 .

فالشخصية إذن هي التي تقع عليها كل المصائب وتكون حاملة للنتائج وتتحمل كل العقد والشرور وكل المشاكل ونتائجها.

وبالتالي الشخصية تقدر على ما لا تقدر عليه كل المكونات الأخرى في العمل السردي، فاللّغة وحدها لا تكفي لممارسة كل هذه الأحداث الروائية، وبغياب الشخصيات يستحيل نجاح العمل الأدبي.

د- أنواع الشّخصيات:

1-الشّخصيات الرّئيسة: هي المحور الذي تدور حوله أحداث القصة بكونها محل اهتمام السارد، ولها حضور في العمل الرّوائي بنسبة كبيرة، وبالتالي يتم التّعرف على الشخصية الرئيسة من خلال الوظائف المسندة إليها « **تسند للبطل وظائف وأدوار لا تسند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمنة (مفضلة)، داخل الثقافة والمجتمع**»[1]. فالشخصيات الرئيسية تقوم بأدوار ووظائف لا تنسب إلى باقي الشخصيات.

وبالتالي فالشخصية الرئيسية لها القدرة والادهاش تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحمي، ولهاذا تستأثر بالاهتمام ويتوقف عليه العمل الرّوائي،

ومن هنا نحاول تتبع الوظائف التي قامت بها شخصيات رواية نادي الصنوبر من خلال الوظائف التي تحمل دلالات مختلفة. إن المتطلع لرواية "نادي الصنوبر" يظهر له جليا أن شخصية الحاجة عذرا، الشخصية المحورية التي سيطرت على اهتمام المؤلف فهي الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث هذه الرواية وبها تبتدأ الرواية وبها تختم وهي الوسيط الذي نتلقى بها الحديث، فهي الصورة الحية للواقع تختارها الكاتبة في حياة هذه المرأة

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط 1، 1431 هـ-2010، ص53 .

بدون سابق انذار "**تفتح الحاجة عذرا باب شقتها فتصل إلى سمعي وسمع البنات حشرجة .....لا حدود له في الواقع**"[1].

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه الرواية هو هذا الاسم المركب من كلمتين «الحاجة عذرا"، وهو اسم جميل يحمل دلالة كبيرة تدل على العفة والطّهارة والرّقي ونقل مكانتها فقد كانت المرأة التارقية ولا تزال معززة، ومكرّمة لها حقوقها وواجباتها، وهذا ما ذهبت إليه في مجلة الواحات للبحوث الدّراسات بجامعة الجرائر حيث تقول" نبيلة عبد الشكور": « **في ظل هذه الثوابت ما زالت المرأة تنشأ في المجتمع الترقي المعاصر التي هي امتداد طبيع للأسرة في الزّمن القديم مع بدايتها الأولى مرورا بالعصر الإسلامي الذي ترك بصمات واضعة على وضيفة وأثر الأسرة في النّواحي التّربوية....**»[2].

فهنا تظهر مكانة المرأة الطارقية، فالحاجة عذرا في هذه الرّواية شخصية رئيسية تحمل أبعادا واقعية يعيشها المجتمع الترقي.

وتحاول الكاتبة أن تسترسل في حديثها عن صورة المرأة الترقية وعن عاداتها وتقاليدها وعلى ما يعيشه أصحاب الصحراء من مغامرات في حياتهم تتوغل داخلهم لتصف عادات الترقيات .

أرادت "الحاجة عذرا" أن تؤكد على مكانة المرأة في مجتمعها وكذلك تثبت على علو شأن المرأة التارقية، واختلافها عن غيرها من النسوة فليس التقدم أو التفتح هو الذي يحرر المرأة بل طبيعة المجتمع، ما يجعلها حرة طليقة تمارس طقوسها، فهي نصف المجتمع لا تقل مكانتها عن مكانة الرجل حيث تقول: "**وأنا صغيرة كان جدي سيدي محمد بن مبارك يرفع البرّاد عاليا جدّا، ثم يهوي بسرعة على الكأس ليمتلك بالرّغوة الفضيّة فيقول لي: آه يا عذرا.....ستصبحين ذات مال كثير يقول ذلك وهو يشير إلى فقاعات الرغوة الفضية لم**

---

[1]–الرواية، ص 7.

[2]- نبيلة عبد الشكور، صورة المرأة الترقية في نشر ثقافة السلام بين الأمس واليوم، مجلة الواحات للبحوث والدّراسات، ع1، 2011، ص258 ,

تكذب تنبوءات جدي سيدي محمد مبارك"[1].

فالحاجة عذرا في نادي الصنوبر، امرأة قوية استطاعت أن توقع فريستها في حفل طلاقها "**توسطت الجميلة المحتفل بها الحضور فوسعوا لها ساحة الرقص باعدوا بينهم حتى فرغت الحلبة لها، وحدها وبكبريائها المعهود انطلقت في رقصة يمامة يحرك جسمها"[2]**

الحاجة عذرا تملك كل الصفات التي يحلم بها أي شخص كانت تفوق نساء العالم بجمالها ونظراتها وهمساتها إنها الطارقية المعروفة بجمالها وتميزها. «**منذ أن أقمت في بيت الحاجة عذرا وانا لا ازداد إلا رهبة من هذه المرأة المدهشة الضخمة ذات الوجه ذي الجمال النادر بملامحه المنسجمة في تناسق غريب "[3].**

2-الشخصيات الثانوية: رغم ما قيل في شأن الشخصية المحورية إلا أن هذا لا يعني أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها. فالشخصيات الثانوية هي العنصر المساعد للشخصية الرئيسية «**وهي مسطحة، أحادية وثابتة، ساكنة وواضحة، ليس لها أي جاذبية، تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي، لا أهمية لها فلا يؤثر غيابها (...)وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معين له فتظهر في أحداث ومشاهد**»[4]. وبالتالي فالشخصية الثانوية هي الشخصية الخادمة للشخصية الرئيسية في العمل الروائي.

ثم تذهب الساردة إلى عرض شخصية أخرى من شخصيات هذه الرّواية وهي شخصية "**مسعود**": حارس الفيلا التي تملكها الحاجة عذرا في أرقى أحياء «نادي الصنوبر، وهو الرّاوي الثالث للرواية "برّاني الحكاية"، الذي يسوقنا إلى عوالم عذرا الدآخلية، ويعود بنا إلى ماضيها في مجتمعها الطّارقي في الصحراء والذي كان يعيش في أحد عمارات الجزائر،

---

[1]- الرواية، ص 9_10.

[2]- الرواية، ص 17 .

[3]- الرواية نفسها، ص 9 .

[4]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، ص 57-58.

"**أنا مسعود خريج الجامعة بشهادة عليا في الادب العربي ى آلاف مثلي يجبون سنوات الفراغ**"[1]، جعلته البطالة يعمل حارسا في فيلا الحاجة عذرا الذي كان يعتبرها امرأة طيبة وخلوقة، وكان شديد الإعجاب بها "**وما كادت تعبر الحاجة عذرا من الباب الكبير حتى شعرت بتلاكم الكلمات على طرف لساني ولمحت كوكو يثني من الضحك وهو ينظر الي شامتا .....كلما مرت بي داخلة او خارجة من باب فيلتها انحني لها وابتسم بقلق لا اترك كلاما طيبا وسبقت نفسي به اليها**"[2].

مسعود: شخصية محترمة رغم أنه متيم بها إلا أنه يكن لها كالاحترام والتقدير.

«**نعم رغبتي المجنونة أن أمتلكها أن أحبها لم تأثر قيد أنملة في احترامي لها، إلى درجة أنني، حين جاءت المرة الأخيرة رفقة ثلاث فتيات، ارتكبت لرؤيتها على الرغم من أنها أخبرتني مسبقا بمجيئها**"[3].

فهو يروي لنا الأحداث التي تقع في العاصمة كلها أحداث وحياة مخالفة تماما عن الحياة التي سردتها لنا الحاجة عذرا عن حياة الصحراء، فهو يصور لنا حياة الذل والحقد التي يعيشها في المدينة في تلة البنايات العالية الضيقة، ومعاناة وقساوة الناس فيها إنه كان متذمرا وكارها لهذه الحياة التي لا شيء مفرح فيها، "**سنوات عديدة مرّت كنت أكبر، وكان الحقد يكبر بين جوانحي ويتخثر تجاه هذا الرجل الذي طالما أبكى أمي**"[4].

ورغم كل هذه المشاكل والمعاناة التي مرّ بها مسعود إلا أنه غرق في بحر الحب، حب عذرا التي كانت أكبر منه سنّا، فكما يقال الحب لا يعرف العمر حيث يقول: "**يا ربي ما الذي يحدث لي...فككت عن رقبتي فكي غول البطالة، فوقع قلبي فيحب الحب يبدو أن**

---

[1]– الرواية، ص 31.

[2]– الرواية، ص 28 .

[3]– الرواية، ص28 .

[4]– الرواية، ص32 –33

الحب لا سن له؟ ولا منطق له ولا حساب قد يصيبك سهمه متى شاء وليس متى ما شئت"[1].

فرغم معاناة مسعود، إلا أنّه كان يسعى دائما إلى المضي قدما، والنجاح فرغم رغبته القوية أن يصبح قاضيا بارعا إله دوامة البطالة إلا أنه قوي وطموح إلى العلم والمعرفة لا يعرف معنى لا أن القدر خالفه وتحتم عليه الأمر أن يبتعد عن أمه وأخته من أجل العمل في فيلة الحاجة عذرا في نادي الصنوبر، بحيث كان يحس دائما بالعزلة والوحدة في هذا المكان في "جنة نادي الصنوبر" التي كان يعمها الهدوء والتي لا يأتي إليها سوى أناس ذو مكانة اجتماعية مرموقة، "**اقتربت من شخصين ذات ليلة، تعرفت عليهما، إنهما وزيران كانا يتمشيان في الطريق الضيق خافت النور، ذلك الذي يفصل البنايات الصغيرة المرصوفة بعناية**"[2].

نلاحظ أنّ الرواية في كل مرّة تشحن النّص السردي بشخصية جديدة مثيرة تجعل من هذا النص متكاملا ومنسجما.

يما زهور: وهي أيضا شخصية ثانوية كانت تقاوم جبروت صاحب العمارة "القاضي قدور"، حين ألقى بحوائجها في الخارج المسكينة لم تحرك ساكنا، وسكان العمارة لم يستطيعوا أن يساعدوها سوى الحزن من أجلها "بعد أن فتحوها بالقوة، بكسر القفل تحت نظر السيد اللوسي (المحضر القضائي).

أخرجوا حوائج يمة الزهور القديمة وأوانيها وأشيائها العزيزة عليها، على الرغم أنها ليست ذات بال ولا ثمن"

بالرغم من هذه الحقرة التي تعرضت إليها شخصية يما زهور وأسف الجيران عليها ومحاولتهم مساعدتها، إلا أنها كانت شخصية صبورة وقوية من خلال موقفها الصادم

---

[1]– الرواية، ص 45.

[2]– الرواية، ص65 .

للجيران حيث رفضت أن تبقى عند أي أحد منهم، حيث مضت إلى جهة جديدة ومجهولة، "**رفضت يمة زهور اقتراح الجيران لها واصرار كل واحد لإيوائها في شقته، اعتذرت بشموخ ثم عانقت جاراتها واحدة واحدة مودعة بحرارة وصمت ملغوم، وقبلتنا نحن الأولاد، وحين اقتربت مني مسحت على رأسي وضمتني إلى حضنها الدافئ كالعادة فسمعت لأول مرة دقات قلبها النافرة كأنها طبول قوية**"[1].

شخصية عبده: هو ذلك الوسيم الخليجي الذي كان زوج الشخصية " عذرا" التي أوقعته في شباكها في حفلة طلاقها في بلاد الصحراء الواسعة فهو شخص قوي ولكن عذرا جعلته مخلوقا ضعيفا أمامها، "**جاء بدوره ليصطاد فرمت بشباكها فأوقعت به مثلما يوقع هو وشركاؤه بغازلات الصحراء وطيورها ومخلوقاتها**"[2].

كان عبده شخصية وفية لعذرا، ولم يخبئ سر حبه لها، وكان ما يراه سوى عذرا الجميلة الفاتنة التي ستصبح زوجته في ذلك القصر الكبير الذي هيء خصيصا لحفلة زفافها، "**بدا باب القصر عملاقا من خشب أحمر.....حمل عروسه بين ذراعيه عابر مدرج القصر، كانت عذرا تبتسم دون أن يغيب عن عينيها أي جزء من تفاصيل ما حولها**"[3].

شخصية عبده تبين لنا إذن واقع الشاب الذي يقع في حب المرأة خاصة الطارقية الجميلة الفاتنة فهي حقيقة لا مهرب منها فالذي يقع قلبه في حب المرأة لا سبيل له إلا الارتماء بين أحضانها.

شخصية سعدة: وهي أخت عبده فائقة الجمال ثرية تسكن أفخم القصور ورغم هذا الجمال والثراء كله إلا أنها تحمل صورة مختلفة فهي تحاول قهر نفسها من خلال الحياة المرهقة التي تعيشها، فهذه الشخصية تحاول تعويض النقص الذي تشعر به من خلال عدة

---

[1]- الرواية، ص37.

[2]- الرواية، ص121.

[3]- الرواية، ص124.

التصرفات التي تملأ وقت الفراغ، وتنسيها همومها وأحزانها، وقد وضحت ذلك الساردة من خلال الوقت الذي تقضيه مع عذرا والتحدث إليها، "**كم من متعة فائقة تجدها سعدة وهي تحدث عذرا بهدوء وأناقة عن أثاث قصرها المستقدم من إيطاليا، وفرنسا، وإسبانيا وعواصم أخرى ...تتكلم بغنج شديد فيخرج نصف صوتها من أنفها الصغير بينما يتعثر النصف الأخر في ممره من حنجرتها حتى شفاهها مرورا بأسنانها البيضاء المتراصة بعناية فائقة**"[1].

فإذن شخصية سعدة رغم النقص والحالة النفسية التي تمر بها إلا أنها في كل مرّة تحاول التغلب على المشاكل وتحاول قهر أعدائها، وتجعل من كل شيء في حياتها جميل وحيوي مليء بالآمال.

شخصية الشريفة: وهي الشخصية المسكينة المقهورة وباعتبار البيت هو المكان الذي يحس فيه الفرد بالأمان والراحة والطمأنينة لكن "الشريفة" كانت تفتقد لهذا كله خاصة عندما طردها زوجها من بيتها، وهذا ما سردته زوخا على لسان أمها حكاية هذه المرأة، " **كثيرا ما رأيتها تمسح دموعها السخية وهي تتمتم كلما وصل إلينا من الشارع صراخ يمزق صدر الظلمة، صوت المرأة التي كأنما تختار الليل بمثابة جبل أصم أو وادي سحيق تصرخ فيه، وتسمع صداه أعطووووووووني حوايجي**"[2].

تعرضت هذه الشخصية الى القهر والعنف من طرف زوجها الظالم، " **الشريفة القليلة مسكينة سعدها قليل قليلة الحظ فعلا فاجأها زوجها ذات يوم باقترانه بامرأة اخرى وهو يمد لها ورقة الطلاق باردة...**"[3].

فالشريفة القليلة لم تفقدها هذه المصائب والمعاناة كرامتها وانسانيتها فحسب بل ضيعت شيء من صواب عقلها أصبحت مشرّدة تجول الشوارع في النهار.

---

[1]- الرواية، ص88.

[2]– الرواية، ص 159.

[3]– الرواية، ص159.

فإذن كل الدلالات التي تحملها نعمة البيت من استقرار وهناء قد أصبح عند الشريفة القليلة نقمة أصبحت محرومة من هذا الجو الحميمي الدافئ لتجد نفسها في أحضان الشوارع المخيفة والمقهرة والمشرّدة، فشخصية شريفة تحمل صورة دقيقة وعاكسة للواقع المعاش أين تعرضت للعنف من طرف الزوج، والظروف القاسية والمحرجة التي تعيشها.

شخصية سمية: تعتبر هذه الشخصية من بين الفتيات التي استأجرن شقة في فيلة الحاجة عذرا، فهي فتاة طموحة فمنذ الصغر تحلم أن تكون مغنية ومطربة رائعة لكن أفراد عائلتها وقفوا في وجهها ومنعوها وحطموا رغبتها مما أدى بها إلى مغادرة البيت. «**تركت سمية بيت العائلة لأنها لم تجد تفهما وتشجيعا لحلمها بعد أن وقف جميع أفراد عائلتها ضد رغبتها اعميقة ان تصبح مطربة التقاليد لا تسمح وشرف العائلة لا يجيز**"[1].

شخصية القاضي قدور: هي شخصية متسلطة متجبرة وهو الملك الشرعي للعمارة التي كان يعيش فيها مسعود بحيث كان سكان العمارة يكرهونه، لأن معاملته لهم كانت قاسية فهو دائما يهددهم بالطرد، والرحيل. «**اللي ما يقدرش يدفع...يحط المفتاح ويروح فحالو يدوّر على سكنى بعيدة**"[2]، فالقاضي قدور لم يتغير طبعه بل ازداد ظلما بحيث امر رجاله بإخراج حاجيات يمة زهور خارجا، نجده يمارس السلطة على الناس البسطاء، ويتجبر عليهم.

شخصية رضوان: يعتبر رضوان أحد الحراس المهمين في المدخل الرئيسي الرسمي في نادي الصنوبر له أهمية وشأن كبير. فرضوان ومسعود أبناء من منطقة واحدة لكنهما التقوا بالصدفة في نادي الصنوبر وأصبح رضوان يتقرب من مسعود ويستأنس به ويشاركه غربته وأصبح يزوره كل يوم، "**رضوان يرتاح لي ويستأنس بوجودي، وأشعر أنه يثق بي. تعددت**

[1]– الرواية، ص 181 .

[2]–الرواية، ص 34 .

زياراته لي حتى أن كلما حلت فترة من راحته التي لا تتعدى نصف ساعة، لا ينسى أن يمر بي ويسلم علي ثم يمضي.."[1]

الشخصيات كثيرة في هذه الرواية بالإضافة إلى: مادام كاترين، سعيدة وجليل إبراهيم. وكل هذه الشخصيات ساهمت في بناء الرواية. فبعد استعراض الشخصيات التي بنت عليها رواية "نادي الصنوبر"، فإن اختيار الكاتبة لهذه الشخصيات لم يكن هكذا عشوائيا، وإنما هو اختيار عن قصد هذه الشخصيات الروائية في نقل الأحداث وايصالها إلى المتلقي.

4-الزّمن الرّوائي:

أولا-مفهوم الزمن الروائي: للزمن أهمية كبيرة في العمل الروائي، فهو يعمق الاحساس بالشخصيات والأحداث المختلفة، لدى القارئ فلا يمكن كتابة أي نص سردي خالف من عنصر الزمن.

أ-لغة: يرى ابن منظور أن «**الزّمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره...والجمع أزُمن وأزمان وأزمنة وزمنٌ زامن شديد وأزمن الشيء: طال عليه الزمان والاسم من ذلك الزّمن والزّمنة وأزمن بالمكان: أقام به زمانًا**»[2].

ولم يكتف المعجميون العرب بتقديم تعاريفه وإيراد مشتقاته في المعاجم والكتب ولم يحتفظوا بلفظة الزمن فقط بل ساهموا في تقديم مرادفات عديدة ومختلفة تكون موازية له وبمثابة وجه أخر له مثل "**حين وفترة وعهد وعصر، وحقبة ودهر**" **وبالتالي** كل هذه الألفاظ عبارة عن مفاهيم توحي إلى الزمن أي هذا الأخير له عدة دلالات.

أما علماء النحو العرب فهم يرون أن «**الزّمن لا ينبغي له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحض للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل**»[1].

---

[1]- الرواية، ص71 .

[2]- ابن منظور لسان العرب، ، المجلد السابع، دار صادر، بيروت لبنان، ط6، 2008، ص 60.

فإن الزمن مكون من ثلاث أبعاد زمنية (الماضي، الحاضر، المستقبل)، فهو إذن يدل على الحركة والاستمرارية ومرتبط بالفعل على مستوى الدلالة.

ب-اصطلاحا:

إن الأحداث والأشياء التي تقع لكل واحد منا لا بدّ من أنها لم تحدث هكذا عفويا بل ترتبط بزمن وظروف معينة تؤرخ لوقوعها وبالتالي فلا يمكن تصور وجود حدث دون زمن.

والزمن في الاصطلاح السردي هو" **مجموعة العلاقات الزمنية السرعة التباعد.... بين المواقف المحكية وعملية الحكي الخاصة بها والعملية المسرودة**"[2].

اختلفت وتعددت المفاهيم حول مصطلح الزمن فحسب عبد الملك مرتاض "**يظل الزّمن من أفلاطون إلى أرسطو طالس ومن كانت إلى برجسون ومن هسيسرل إلى ريسل مظهرا معقدا وملغزا لا ينتهي إلى الاتفاق حول ماهيته وطبيعته** "[3].

ومن هنا يتضح لنا أن الزّمن يصعب تحديده، وذلك للاختلاف الذي حازه بين الفلاسفة والمفكرون فلم يقتصر على مجال واحد بل تعددت ميادينه فمثلا في الفن الأدبي وبالأخص الرواية يلعب الزمن دور فعّال في تركيب الأحداث.

ثانيا-المفارقات الزمنية:

تمثل المفارقات الزمنية دراسة للتسلسل الزمني في الرّواية أو حكاية أو قصة معينة، مقارنة بالترتيب الطبيعي لها، فعدم تطابق وتوافق بينهما، يؤدي إلى ما يعرف بالمفارقات الزمنية وذلك من خلال وجود استرجاع للأحداث، أو استباق لها. قبل وقوعها، أي وجود

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص172-173.

[2]-المرجع نفسه، ص 177 .

[3]-المرجع نفسه، ص 172 – 173.

هناك اعتراض بين الأحداث المتتابعة التي ألفناها في القصة، و«**المفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاظر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السّرد التتابعي الزمني(الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون استرجاعا أو استباقا**»[1].

فمن خلال هذه المقولة خلصنا إلى أنّ المفارقة الزمنية تحدث عندما يخالف زمن السّرد ترتيب أحداث القصة سواء كان ذلك بتقديم حدث على آخر قبل وقوعه أو استرجاع حدث وقع سابقا، فنميز إذن بين نوعين من المفارقات الزمنية:

أ-الاسترجاع:

لا تسير الرواية بخط زمني واحد انتقالاً من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل؛ بل تراوح بين الوحدات الزمنية: الماضي، والحاضر، والمستقبل ؛ لأن الأحداث في الرواية لا تُرتّب كما حدثت على أرض الواقع، وإنما يكسر الخط الزمني من خلال استخدام تقنيتي الاسترجاع: أي العودة إلى الماضي، والاستباق، أي القفز إلى المستقبل.

وحسب ما يرى حسن بحراوي «**فإن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة**»[2].

ويظهر الاسترجاع في رواية نادي الصنوبر من خلال استرجاع الماضي. حيث كانت شخصية مسعود تروي أحدثا وقعت في الحي الذي يسكن فيه: "**كم تعلقت "بيمة زهور" هكذا كنت أناديها، حتى ظننتها جدّتي أو فردا من أفراد عائلتي .لا شيء يثنيها حين أرغب أن تأخذني إلى الحديقة العمومية، وتتجول بي على جبهة البحر في المساء. كل الأطفال**

[1]- جيرال برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص15.

[2]- حسن بحراوي، «بنية الشكل الرّوائي»، ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1900، ص 121.

الذين في سني آنذاك كانوا يحبونها حبا جما ويناديونها جميعا ب "يمة زهور"[1]. فنجد أن يمة زهور تعلق بها كل من الكبير والصغير وهذا دليل على طيبتها وقلبها الواسع وحسن معاملة جيرانها.

ب-الإستباق:

وهو الحدث الذي يتم توقع حصوله أو التنبأ لما سيحدث مستقبلا، فتعرفه:

«ميساء السليمان" على أنه "التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا حكائيا، يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية»[2].

وفي هذا التعريف يتبين لنا أنّ الاستباق يمثل نوع من التحدث أو الإشارة إلى أشياء وأمور ستحدث مستقبلا.

وكمثال على ذلك في الرواية، نجد تنبؤات جد عذرا حول مصيرها مستقبلا "وأنا صغيرة كان جدي سيدي محمد بن امبارك يرفع "البراد" عاليا جدا، ثم يهوي بسرعة بالسائل على الكأس، كي تشتد الرغوة فيه وتزداد وتتناسل....وكان يبالغ في شدة حركته تلك حين يملأ كأسي من دون الحاضرين، ليمتلئ بالرغوة الفضية فيقول لي بزهو:

آه يا عذرا ..ستصبحين ذات مال كثير حين تكبرين..انظري الدراهم الكثيرة ... يقول ذلك وهو يشير إلى فقعات الرغوة الفضية المتلاطمة وهي تفيض على شفاه الكأس وقد امتلأ حتى التمام."ومن خلال هذا القول نجد بأن جد الحاجة عذرا صدق في قوله، فقد تنبأ بخير وأصاب في ذلك، فالحاجة عذرا أصبحت ذا شأن كبير وذا مال وجاه فهي تعيش في ثراء.

ثالثا-الإستغراق الزمني:

---

[1]- الرواية، ص 151 -152 .

[2]- ميساء السليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 203 .

لم يكن هناك تعريفا دقيقا لهذا المصطلح، لأن الأمر متعلق بالتفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة، **وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل. فلا بد أن تكون لدى القارئ قناعة تامة أنّ الأحداث التي قرأها لها مدّة زمنية متناسبة مع المدة الزمنية، أو الطول الطبيعي لها. أو غير متناسبة، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي عرضها الكاتب**"[1].

حيث يقترح «جيرار جنيت" أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية:

1-تعطيل السرد: تعتبر تقنية من التقنيات الحكائية التي يعتمدها الرّوائي في النّص السردي، بحيث يتم من خلالها تعطيل السرد، أو تأخيره وهذه التقنية تعتمد في عملها على ركيزتين أساسيتين هما: الوقفة، المشهد.

أ-الوقفة: نجدها في مسار السرد الروائي أين نجد هناك توقفات للسارد قصد دخوله في شيء آخر ألا وهو الوصف، فالوصف يقتضي انقطاع الوقت وثبوت الحركة أو انقطاعها. ونجد ذلك ظاهر من خلال هذا المثال، "**تشير سعدة بأصابعها الملساء، ذات الأظافر الأنيقة الطويلة المصبوغة بالأحمر القاني، وهما تعبران بابا آخر، تتراص به آلات كهربائية من كل نوع، بينما في ركن هناك تقف مجموعة من الفتيات بعيون مسحوبة، يتوارين خلف بعضهن البعض، ويتبادلن نظرات كأنها لغة** "[2]. نلاحظ من خلال هذا القول أن السارد قام بإيقاف الأحداث وأخذ لحظة استراحة، ووصف لنا شخصية سعدة أخت عبده طليق عذرا، ومجموعة من الفتيات .

ب-المشهد: وهو ذلك الحوار الذي يتخلل المقاطع السردية بحيث يتم فيه فسح المجال للشخصيات في التحاور فيما بينها، حيث يعتبر المشهد نقطة تطابق بين زمن السرد

---

[1]- ينظر حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص75- 76.

[2]- الرواية، ص90.

وزمن القصة. ومن الملاحظ أن تقنية المشهد تحتل نسبة كبيرة في رواية "نادي الصنوبر"، فقد وصفتها ربيعة جلطي على شكل حوار بين شخوص الرواية، ومن بين هذه المشاهد نجد ذلك الحوار الذي دار بين مسعود وعباس «يقترب مني كل يوم جمعة، "**قائلا: بلهجة العارف الأمر الناهي الناطق باسم الملائكة والرسل أجمعين:**

-لم أرك في مسجد الحي يا مسعود؟.

مرت الجمعات متتاليات...صبرت كثيرا، ثم ذات جمعة وبينما هو يقترب مني ماسحا على لحيته الشعثاء، وقبل أن ينطق بعبارته: "لم أرك في صلاة الجمعة يا مسعود... سبقته:

تعرف خويا عباس...ما كان لاش تعيي في روحك؟؟أنا سبقتك ...أنا نصلي الجمعة يوم الخميس...يوم الخميس واش داني صافا خويا عباس ؟"[1].

والغرض من قول مسعود هو إبعاد عباس عنه وعن أسئلته التافهة ووضع حد له، وأما عباس أراد التقرب من مسعود، وجعله في صفه فهو مرشح للبرلمان وأراد كسب الأصوات له.

2-تسريع السرد: وهي تقنية يتم فيها تلخيص بعض الأحداث والوقائع في الرواية التي يمكن أن تأخذ فترة طويلة، وذلك في بضعة أسطر أو كلمات، ويتم ذلك باستخدام خاصيتين أساسيتين هما: الخلاصة والحذف.

أ-الخلاصة: وهي اللجوء في الحكي إلى سرد أحداث ووقائع قد جرت في أيام أو ساعات، أو حتى سنوات أو أشهر ووضعها في شكل ملخص صغير يعيد عن التفاصيل الدقيقة "[2]، ويمكن أن نطلق عليه عدّة تسميات منها: الإيجاز، الملخص، المجمل فكل هذه المصطلحات تحمل معنى واحد.

---

[1]- الرواية، ص55.

[2]- ينظر حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص77.

وما نلاحظ على هذه الحركة أنها عرفت حضورا قويا في " رواية نادي الصنوبر"، فمثلا نجد في هذا القول: "**ضاق الصدر منها وتكدر الخاطر، لم تفلح السنوات الخمس التي قضتها هناك أن تنجزها، أو تحفرها، أو تفصلها على قياس جديد**"[1].

ب-القطع(الحذف): ومن خلال هذا العنصر يقوم الروائي بحذف فترة زمنية معينة من زمن القصة ولا يصرح بها وإنّما يدركه القارئ من خلال مقارنته وتتبعه للأحداث.

فإذن الحذف يكون وسيلة سريعة وملخصة للأحداث دون اللجوء إلى أدق التفاصيل فيها.ومن نماذج الحذف في رواية "نادي الصنوبر" قول مسعود: " **الوقت منذئذ يبدو لي وكأنه يمشي حاملا السلم بالعرض، لا أحب أن أتابعه كي لا يتعبني...ثم أنا لا أحمل ساعة معي ليست من عاداتي، لكن الحق يقال فإن الليل يشكل المفصل الأساسي والوحيد في ساعتي الأربع والعشرين ..الليل هو الوقت بالنسبة لي** "[2].

وفي هذا المثال كان الحذف محددا وذلك من خلال(منذئذ) حيث اختزل السارد أحداث زمنية مقدرة، بأيام مضت في بضعة أشهر فقط.

يعتبر الزمن إذن عنصر مهم في تطور أحداث النص الروائي واستمرارها، من أجل تحقيق الانسجام. فلا وجود لأي نص سردي سواء قصة أو رواية بمعزل عن الزمن.

---

[1]- الرواية، ص86.

[2]- الرواية، ص63.

الآخر في رواية نادي الصنوبر:

كما تطرقنا سابقا إلى تحديد مفهوم موجز حول الآخر. من خلال تعدد الرؤى حول هذا المصطلح، إلاّ أنّ الآخر نجده بارزا في رواية نادي الصنوبر، للروائية ربيعة جلطي التي تطرقت في روايتها هذه إلى التحدث عن الآخر وهو الجنس. حيث جعلته وسيلة للتعبير عن المكبوتات، والمشاعر فهو جزء من حياتنا اليومية وعاكس لدواخل الشخصية، فربيعة جلطي طرحت موضوع الجنس كقضية أخلاقية، حيث أصبحت الأنثى تدافع فيها عن خصوصياتها وعن الحقوق المسلوبة منها لتقتحم فيها عالم الصمت والنسيان وتعيد الذاكرة إلى الحاضر من أجل فضح الموروثات الثقافية السائدة من خلال تلك العادات والتقاليد التي سلبت حقوقها ومنعتها من التعبير عن خواطرها في الحياة، وتحقيق رغباتها. وهذا ما جعلها تأخذ مكانة مركزية تعمل على الدفاع عن متطلباتها في الحياة، والتحرر من السلطة الذكورية الشائعة.

لكن في هذه الرواية لا يتمظهر لنا الآخر من خلال الجنس فحسب، بل يتمظهر أيضا من خلال عنصر السلطة، سلطة الرجل والمختزل في مجرد جسد، وذهبت "ربيعة جلطي" في روايتها إلى إبراز السلطة الاجتماعية والسياسية، تلك السلطة الممارسة ضد المجتمع الجزائري. حيث صورت لنا الواقع الذي يعيشه الشعب الجزائري من فساد سياسي، يتسلط فيه أصحاب النفوذ والجاه على البسطاء من خلال الظلم الاجتماعي، الذي هلك المجتمع الجزائري بأكمله.

تمظهرات الآخر اللغوية:

يعتبر الخطاب الروائي من الأجناس الأدبية التي تتعدد فيه الأصوات واللغات، فالأمكنة والأزمنة والأشخاص الذين يتحاورون ويقومون بالأدوار المختلفة والأحداث التي تدور في متن الرواية تجعلنا نحس أنّها على شكل مجتمع قائم بحد ذاته، حيث نلاحظ فيها تعددا في اللغات فكل لغة حسب نوعية الفرد(أمي، طفل، طبيب، معلم، فلاح. . . .)، فالأخر في هذه الرواية يتحدد من خلال اللّغة التي يمارسها الآخر اللغوي على شكل نصوص حوارية جذابة تعكس سلطة الأنا التي حاولت أن تخترق تلك الهيمنة، هيمنة الذكر عليها والسلطة والقيود التي يفرضها عليها، ومحاولتها تحريرها منه.

حيث يرى "ميخائيل باختين " أنّ "**حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام. . . . هنا ينصهر التعايش والتطور معًا في الوحدة الملموسة الصلبة، لتنوع مليء بتناقضات لغات متخلفة**"[1].

فباختين ربط حوار اللغات بالمجتمع فلا يمكن عزلهما عن بعض، لأن التواصل بين الأفراد والمجتمعات لا يتم إلاّ من خلال اللغة في أمكنة وأزمنة مختلفة.

1-العنف في اللّغة:

أ-مفهوم العنف: يعتبر العنف ذلك الأذى الذي يتم إلحاقه بأي شخص من الأشخاص وذلك إما معنويا أو ماديا وبمختلف الوسائل سواء عن طريق السلاح أو الكلام القاسي. . . . إلخ.

فالعنف ظاهرة ناتجة لأفعال الإنسانية، أفرادا وجماعات، في مختلف مراحلها التاريخية، أي ظاهرة لها محددات اجتماعية واقتصادية ونفسية وثقافية. . . كما أنه مفهوم أي بناء نظري

[1]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص111-112.

تجريدي ينطوي على مداخل ومستويات معرفية متعددة تروم العلوم الإنسانية والطبيعية استكشاف مظاهرها ووصف بنياتها، وتجتهد في إدراك وتفسير آليات اشتغالها.

إن العنف بهذا الوضع مسألة تعني الجميع: العالم، والمثقف والإنسان العادي. فهو موضوع للمعرفة الإنسانية في مستواها التخصصي الواعي وفي مستواها الحسي العام اللاواعي. فهو يسترعي اهتمام وفضول علماء النفس والاجتماع والتربية، وعلماء الدين والاقتصاد والتاريخ، ورجال القانون والسياسة، واللغة. . . الخ.

فالعنف سمة من سمات الطبيعة البشرية، فهي ظاهرة تعود جذورها إلى أزل قديم، وعلى مدى التاريخ نجد شواهد تدل على لجوء الإنسان إلى العنف استجابة لانفعالاته من الغضب، وتعتبر محاولة التسلط من أجل السيطرة على الآخرين هي المصدر الأساسي للعنف في تاريخ البشرية، سواء تسلط الفرد على الآخر، أو تسلط طبقةٍ على مجتمع، وكذلك تسلط مجتمعٍ على مجتمعٍ آخر.

أما لسان العرب فقام بتحديد العنف كما يلي: «**الخرق بالأمر وقلة الرفق به وهو ضد الرفق، عنف به وعليه يعنف عنفا وعنافة وأعنفة، وعنفه تعنيفا، وهو عنيف، إذا لم يكن رفيقا في آمره واعتنف الآمر أخذه بعنف**". [1] ويتجسد لنا العنف هنا في الخرق بالأمر فهو ضد الرفق والتسامح.

ب-أشكال العنف:

لقد تعددت أشكال العنف، واختلفت الآراء حولها فنجد الباحث "ميشال فوكو "(Michals foukou)، قد اعتبر العنف مصدر من مصادر القوة، ولا تكون هذه القوة فقط عن طريق السلاح أو الضرب أو الحبس، أو غير ذلك إنما يمكن أن يمارس ذلك العنف بطرق وأشكال

[1] .- ابن منظور لسان العرب المجلد 6، مادة (ع ن ف)، ص 474

متعددة، تكون عاكسة لحياة المجتمعات. فكل نوع من أنواع البحث والدراسة، والحكم هو صورة من صور ممارسة القوة وبالتالي العنف. [1]

حيث أضحى العنف ظاهرة معقدة، فهو سلوك سواء كان فعلي أو قولي بهدف إلحاق الضرر والأذى بالأخرين سواء كان ضررا ماديا أو معنويا، أو نفسي، أو عقائدي. . .. إلخ، وذلك بطريقة غير قانونية.

2-1-العنف الجسدي والمعنوي:

أ-العنف الجسدي (البدني): وهو استعمال القوّة ضدّ الآخر الضعيف بوسائل مختلفة، (القوة الجسدية، أو السلاح مثل السيوف، السكاكين، الحجارة. . . إلخ)، والهدف منه هو إيذاء الآخر، والتسبب له بإصابات جسمية خطيرة، «**فالعنف الجسدي هو التّسبب في الجروح أو الكسور أو الحرق. . .، نتيجة الرفس أو الطّلم.** "[2]

ب-العنف المعنوي(الشّفوي): حيث يعرّفه العالم "رمون"(Raymond): " **ندعو عنفا كل مبادرة تتدخل بصورة خطيرة في حرّة الآخر، أو وسيلة، أو أداة من مشروع يمتصه ويكتنفه دون أن يعامله كعضو حر وكفء**"[3]. من خلال هذا التعريف يتّضح لنا أنّ العنف المعنوي هو كلّ لفظ أو كلام شفوي يحمل دلالة شتم، وسبّ تجريح وإهانة، سخرية واستهزاء، فيكون له تأثير كبير على نفسية الضّحية.

---

[1]- ينظر، د. الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، جامعة العربي تبسي، ط 1، 2001، ص 15 .

[2]-مطاوع محمد بركات، العدوان والعنف في الأسرة، مجلة الأحرار، العدد795، أكتوبر 2000، ص21 .

[3]-فريق من الأخصائيين، المجتمع والعنف، تر: الأب الزّحلاوي، المؤسسة الجامعة للدّراسات للنّشر والتّوزيع، ط3، 1985، ص154 .

2-2-العنف المشروع والغير المشروع:

أ-**العنف المشروع:** وهو ذلك العنف الذي يقوم على الدّفاع عن الحقوق والقرارات كالدّفاع عن الوطن، ومحاربة الاستعمار وطرده من البلاد قصد تحقيق الحرّية واستعادة الأرضن في طريقة سلمية وقانونية للوصول للمبتغى.

ب-العنف الغير المشروع: وهو استخدام القوة للاحتفاظ بالشيء الذي يزعم الفرد أ نّه ملكه بطرق غير قانونية، فهو أسلوب لاعقلاني ولا يُسامح عليه القانون.

2-3-العنف ضدّ المرأة:

يُعرّفه "إعلان القضاء ضد النّساء لعام 1993، الصادّر عن الجمعية العامة للأمم المتّحدة، العنف ضدّ المرأة بأنّه: «**أيّ فعل عنيف فيه عصبية الجنس، ويرتب عليه أي يترتّب عليه أذى**". [1] فهو معاناة المرأة من نواحي عديدة (الجسدية، الجنسية، أو النفسية)، من خلال التهديد والحرمان، والقوة من طرف المُمارس للعنف خاصة الجنس الرجالي، الذي يعامل المرأة بقسوة، ومستغلاّ ضعفها لعدم قدرتها على الدّفاع عن نفسها، وهذا يبدو لنا بارزا بالخصوص في " **النّصوص الأدبية الجزائرية، التي نجد فيها ذلك الارتباط الوثيق بالواقع الاجتماعي القاهر للمرأة، إنّها تعبّر عن أشكال القهر(العنف)، الفقر والاغتراب، الذي يعيشه أفراد المجتمع الجزائري، خاصة المرأة منه، أماّ الطّرف الثاني فهو الذي يسلّط عليه العنف المادي والمعنوي**". [2] فالعنف ضد المرأة يأخذ أشكالا مختلفة منها العنف الجسدي المتمثل في استعمال القوّة الجسدية، بضربها وكذلك استعمال الأسلحة أو التّهديد، كما نجد

---

[1]-مرفت تلاوي، العنف ضدّ المرأة، 15محمد محافظ متفرع من شارع الثورقن المهندسين، الجيزة، مصر، ط1، ص11.

[2] -هبة مشقوق، العنف ضدّ المرأة، قراءة في روايات فضيلة الفاروقن مجلّة الخبر، أبحاث في اللغة والأدبالجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد6، 2010، ص6 .

العنف الجنسي الذي بدوره يتمثّل في الإكراه، وإجبار المرأة على أيّ ممارسة جنسية دون موافقة منها، بل تحت التأثير عليها وتهديدها، أو الضغط عليها.

كما نجد أيضا العنف النّفسي والذي ينطوي في السّيطرة على المرأة، وعزلها، وإذلالها، والإحاطة من قيمتها أمام الآخرين، والسّخرية منها وحرمانها من أيّ رعاية صحّية، والحرّية في ممارسة أي نشاط، وتهديدها بمختلف الطّرق المباشرة، والغير المباشرة. [1]

فهذا ما يؤدّي إلى نتائج وخيمة على الفرد والمجتمع وذلك بعدم القدرة على مواجهة التوتر والضغوط، بطريقة إجابية، والشّعور بالاكتئاب والقلق، وعدم القدرة على حل المشكلات التي تواجه الفرد، والشّعور بالعزلة والجنوح.

فإذا ظاهرة العنف من الظّواهر الهامة، والمستعصية والمركّبة، التي اطّنب الدارسون في الحديث عن أهمّ مظاهرها، والوقوف عن أسبابها، وعواملها. ولعلّ مثل هذه الدّراسات نجدها في الأعمال الأدبية بشكل عام، خاصة في الرّوايات فهي تنقل لنا الواقع، وتقدّم لنا صورة واضحة، وعاكسة له.

3-عنف اللغة:

إنّ الإنسان بوصفه من أرقى الكائنات الحيّة له القدرة على الإدراك، والتمييز وذلك من خلال التواصل بغيره لتلبية حاجياته اليومية، وذلك بواسطة اللغة (المنطوقة) المتمثلة في تلك الأصوات التي يخرجها الإنسان للتعبير عن أفكاره ورغباته.

حيث عرفت اللغة بأنّها كلّ قدرة ذهنية المتمثلة في تلك الرموز والأنساق التي تقوم على التواصل بين أفراد مجتمع ما، **فإذن** اللغة تعبر عن السلوك اللفظي سواء كان شفاهيا أو مكتوبا، والذي يسمح للفرد بالتعبير عن الأفكار من أجل التواصل مع الآخرين. وإن الشيء الذي نلاحظه في الرواية الجزائرية المعاصرة يغلب عليها العنف اللغوي نجد فيه كلمات تحمل معاني السب والشتم، والمعاناة والقتل، والتي تحدث في المتلقي الإحساس بالإحراج والنفور.

[1] .-ينظر، مرفت تلاوي، العنف ضدّ المرأة، ص11

وفي هذه الرواية نستقي مثال لذلك، والمتمثل في قول الشاردة: «**اعتقد الاستعمار الفرنسي كما تروي نساؤنا أنه كسر شوكتنا، بعد أن تسلل إلينا في صحرائنا، حاصرنا وأضعف قبائلنا، وشتتنا وألحقنا بالقرى والمدن، تخطيطا منه كي ننصهر وننحل في طريقة الحياة التي يفرضها على الآخرين**"[1]. ومن خلال هذا المثال نجد الساردة تحدثت عن جرائم الاستعمار الفرنسي، وذلك باستخدامه مختلف أساليب العنف (كسر، تسلل، حصرنا، وكذلك تظهر لنا ظاهرة العنف من خلال هذا المثال "**بعد أن فتحوها بالقوة، بكسر القفل تحت نظر السيد اللوسي (المحضر القضائي). أخرجوا حوائج يمة زهور القديمة وأوانيها وأشياءها العزيزة عليها** ". [2] ومن هنا نفهم أن المسكينة يمة الزهور راحت ضحية عنف وتسلط القاضي قدور، فهو أمر السيد اللوسي بكسر باب غرفتها ورميها خارجا.

فعلم اللغة في العصر الحديث تم اعادة تركيبه في قالب جديد دون الخروج عن قواعد النحو الأصلية. فهي تأكيد على طبيعة اللغة المادية، التي تؤثر بشكل كبير على السامع أو القارىء سواء كان ذلك ماديا أو نفسيا، فبغياب اللغة لا يمكن للمرء أن يعبّر عما يختلج في أعماقه .

وأما «جان جاك لوسركل"(jon jak loser)، في كتابه "عنف اللغة" تطرق إلى مسألة أساسية لطالما أهملها اللغويون، فهو مصطلح يعادل اللاوعي عند فرويد ذلك العالم المهمل والمؤثر معا. وبالتالي فعنف اللغة يمكن أن يتجسد من خلال الكلام العادي سواء مكتوبا أو شفاهيا، فجان جاك لوسركل قد اعتبر الاستعارات بكل أنواعها أحد أهم أشكال خارجية على المعنى المعجمي للمفردات والتراكيب، والتي تخرق الأنظمة النحوية والصرفية، لكنها تظل صحيحة ويمكن للكاتب أن يلعب بالألفاظ الانضباطية الصارمة في الكتابة، وهي ترسبات من

[1] .–الرواية، ص115

[2] .–الرواية، ص35

ضمن نظام اللغة يسميها المؤلف بالمتبقي. فنجد "لجان جاك لوسركل " قام بتقسيم عنف اللغة إلى قسمين:

أ – **عنف اللغة المادي: والمتمثل** في لغة الجسد إذ تعبر اللغة عن جسم يصدر تلك الأصوات، قبل ممارستها من طرف الفرد. فهذا العنف اللّغوي يكمن في وجود حالة التأثير والتأثر بين جسدين اثنين تكون في الأولى سلطة التأثير في الثاني. "**والعنف هنا بمعناه الحرفي البحت، جسد يخترق جسدا. ونحن نجد مثل هذا الاختراق غالبا في حالات الهذيان أو المس، وهناك مثلا نوع الجنسية في الحماسة الدينية** ". [1]

واللغة في العنف المادي تكون مصدر المعاناة والألم، ولكن ليس بطريقة مباشرة. فهو عنف للمشاعر وظلم لها الغضب مشاعر الذنب . . .) مما يؤدي إلى نتائج وخيمة تعود على الجسد بأضرار مختلفة (الانتحار، الجنون)، وبالتالي يمكن لنا القول أنّ هناك علاقة اعتباطية بين لغة الفرد وجسده. فإذا كان الفرد المؤدي للغة في حالة عقلية سليمة تكون لغته سليمة وتفكيره منطقي، وأما إذا كان في حالة هذيان أو اضطراب نفسي وعقلي تكون لغته مضطربة وتفكيره مشوش.

وبالتالي "**فحالة العقل السليم تتطابق مع جهاز تنفسي منضبط بحسب درجة نشاط الجسم، . . .. إن ممارسة التأمل أو الفكر الوجداني، ضمن السيطرة على العواطف أو المشاعر الذهنية؛ يتلازم مع أو يتأثر بالسيطرة المناسبة على التنفس، ويكون العقل هادئا ويصاحبه التشنج والتنهد عندما يكون في حالة أخرى**"[2].

وهذا ما أشرنا إليه من خلال علاقة اللّغة والجسد فكيفما كان حالة الجسم تكون حالة لغته.

---

[1]– جان جاك لوسرل، عنف اللغة،تر، محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص399 .

[2]– المرجع نفسه، ص404.

فالرواية حافلة بالعنف اللغوي وهذا يتجلى من خلال هذه الأمثلة "**كانوا شداد يضعون كل ما يحملونه أو يجرجرونه من حوائج يمة زهور على قارعة الطريق**"[1].

"**أحكموا إغلاق باب الشقة بسلسلة حديدية أحدثت صداها قرقعة مزعجة في العمارة، سلسلة ضخمة عليها أقفال، حركوا السلسلة بقوة ليتأكدوا أنها لا تلين أبدا، نظروا إليها وكأنهم يتأكدون من إتقان عملهم ثم مدوا أيديهم لبعضهم مصافحين، وقد بدا على الجميع الراحة من إتقان مهمتهم.** "[2] من خلال هذه الأمثلة تتجلى لنا ظاهرة العنف اللغوي أين لخصها السارد في تبيان صفات رجال القاضي قدور الظالم لسكان عمارته.

ب_ العنف اللامادي: وهي عبارة عن تلك الألفاظ التي تحمل معاني داخل الحدث نفسه، فالمرء لا يتكلم عن هذه الأحداث، والأشياء وإنما يتحدث عنها في الوقت نفسه وبطريقة مباشرة، ويتمثل هذا العنف اللغوي من خلال الإهانة، ليس بالصوت المرتفع، وإنما من خلال الألفاظ والحركات التعبيرية الموجهة للطرف الآخر أين يكون فيها هذا الأخير قادر على رد الإهانة أو السكوت مما يجعله يصاب بالخجل ويفقد كرامته.

"**إن العنف الكامن في الإهانة ليس راجعا إلى النبرة العالية للصوت الذي يحملها، بل إلى أنها مقحمة في ممارسة راسخة، في سلسلة من الألفاظ والحركات التعبيرية، وسلسلة من التأثيرات، والتوقعات شبه التقليدية**"[3]

فالأديبة "ربيعة جلطي اعتمدت على عنف اللغة في بناء روايتها، فظاهرة العنف تتسلل بين أسطرها والأمثلة كثيرة نذكر منها:

"**لا تخفى على أمي كراهيتها واشمئزازها من تصرف مالك العمارة الجديد القاضي قدور.**

---

[1]–الرواية، ص35.

[2] .–الرواية، ص 35

[3] –جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ص 397 .

الجيعان والى فاق. . .. يصيب روحو في الزقاق . تقول أمي. "[1] وفي هذا المثال نلاحظ أن أم مسعود استحضرت صوت القاضي قدور الذي كان يهددهم دائما، فهو نوع من التهجين والسخرية يدخلان ضمن دائرة العنف اللغوي.

وكذلك نجد قول رضوان: «**واللّه يا خويا مسعود. . . يا دين الرب. لوكان يجي اليوم اللي نقدر نقلب الطنجرة على ريسانهم أولاد القحبة**"[2]. ومن خلال هذا القول نستنتج أن رضوان يوجه كلامه إلى رجال السلطة ويحط من قيمتهم، وينعتهم بأدنى وأقذر الصفات، إذ استخدم معهم عنفا لفضيا.

" **هذا الحمار شهادته الجامعية مزورة. . . ثم إنه إذا زاد في وغيه فواللّه سأوليها فوق رأسه لواحد، عندو النجوم فوق الكتاف والشلاغم فوق الشفاف . . . نتغذى بيه قبل ما يتعشى بيا. .** "[3]

وهذا الكلام موجه للقاضي قدور من طرف أب مسعود، فنلمس في هذا الكلام نوع من السخرية والاستهزاء، والمساس بكرامته وكل هذا يدخل في ضمن العنف اللغوي.

وأيضا في قول رضوان: "**الله ينعل هاذ الخدمة . . معندكش الوقت حتى باش تحك راسك**"[4].

ويتجلى عنف اللغة هنا من خلال السب والاشمئزاز.

ومن هنا يبقى هذا الموضوع الواسع من حيث البحث والتعقيد، والانتشار مُثارا باستمرار، ما يفتح الباب حول التساؤل عن من توكل إليه مهمة المسؤولية عن هذه الظاهرة، هل الفاعل أم المجتمع نفسه، أم اللغة وطبيعتها، تلك الأداة التي تصاحب الإنسان أينما ذهب، فرواية

---

[1]- الرواية، ص 32 .

[2]-الرواية، ص76.

[3] .-الرواية، ص33

[4]-الرواية، ص70.

نادي الصنوبر نجدها حافلة بعبارات وألفاظ تحيل إلى العنف من خلال اللغة المعتمدة في العديد من صفحات هذه الرّواية.

2-الجمال الفني للغة:

1-تهجين اللغة:

التهجين عبارة عن مزج بين لغتين في لفظة واحدة، تفصل بينهما حقبة زمنية معينة، فهذه الأخيرة تتغيّر بتغيّر طريقة الكلام من خلال التهجين.

يعتبر التهجين طريقة أساسية لبناء لغة الرواية، وذلك من خلال المزج بين لغتين اثنتين عند متكلم واحد وهذا ماعبّر عنه باختين في قوله: "**إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد إنّه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين، تفصل بينهما حقيقة تاريخية أو تباين اجتماعي أو كلاهما معا**"[1]. فنصف البناء اللغوي هنا بأنه هجين، ينتمي بمختلف مؤشراته التركيبية والنحوية إلى المتكلم، لكنه يستحضر صوتا آخر غائبا، يقيم معه حوارا خفيا.

يمكن لنا أن نقول هنا أن ميخائيل باختين، لا يؤمن بصفاء الخطاب الروائي ولا بوجود صوت واحد ولغة واحدة داخل هذا الخطاب. إنما هو يقرّ أنّه خطاب هجين تشكله الخطابات الأجنبية الأخرى عن طريق الاحتكاك والتفاعل، وهذا الخطاب يشكل من خلال التواصل مع صيغ الخطابات الأخرى، وهذا ما جعله يربط النص الروائي بالتاريخ والمجتمع معا.

وهذا ما يطلق عليه بعملية التأثير والتأثر في لغة الرواية، فالروائي يقوم باستعارة لغة أخرى ويقوم بدمجها في لغته فتصبح لغة الرواية مركبة من عدّة لغات، لأن الخطاب الروائي يعتبر ملتقى الأفكار واللغات. وأشار إلى ذلك باختين حينما قال "**كلامنا يشتمل بوفرة على**

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي ، ص122 .

كلمات الآخرين بدرجة منقولة من الدقة . . .. "[1]. وهنا إشارة إلى استخدام التناص الذي يكون بشكل كبير في الخطاب الأدبي خاصة، حيث يظهر لنا في مختلف الروايات أنّها تحتوي على قدر مهم من النصوص القرآنية والحكم والأمثال وأقوال مأثورة وأبيات شعرية. . .. الخ.

ويكون التهجين في الرواية من خلال مزج عدّة لغات بطريقة منظمة، والعمل على إحياء لغة أخرى. ويقول في هذا الصدد عبد المالك مرتاض: " **يفعل ذلك بلغة كأنّها خلق جديد من اللغة، لأنّ ذلك الخلق لغته هو وحده من دون العالمين، لغته هو وحده لأنّه يمنحها من دفء حنانه، وسعة خياله ما يجعلها تتطبع بطابعه**"[2]. أي أن الروائي يقوم في أعماله الروائية اللغة التي كانت تستخدم في أزمنة ماضية ويمزجها بلغة العصر ليعطيها حياة جديدة، ويعرضها في قالب جديد مما يكسبها تميّزها، ويكتسب عمله الأدبي إبداعيته.

ففي الخطاب الروائي عند "ربيعة جلطي" توظيف الشعر ضمن بنية النص الروائي، وذلك باستحضار مسعود للبيت الشعري للشاعر العربي "أبا نواس" في قوله: "

سألتها قبلة ففزت بها بعد امتناع وشدة التعب" [3].

والدّافع في استحضار هذا البيت الشعري هو أن مسعود كان في حالة حب وعشق للحاجة عذرا لدرجة أنّه تذكر تلك الأشعار الغزلية التي كان قد تعلمها في المدرسة أين كان لم يكن يدرك المعنى الحقيقي لها ودلالاتها.

وكذلك استحضار الساردة شيئا من أحاديث "شريفة" في قولها: «**هاذي رحمة من عند الله**"[4].

---

[1]–المرجع نفسه، ص55 .

[2]–عبد المالك مرتاض، سؤال الكتابة ومستحيل العدم، مجلة أسئلة الكتابة، المركز الجامعي، بشار، الجزائر، 2003، ص 5.

[3] –الرواية، ص51.

[4] –الرواية، ص152.

وهذا ما به اهتم باختين بتركيب الخطاب الروائي، وركّز دراسته على الخطاب المنظم بعناصر التواصل، التواصل اللفظي والتعدد الصوتي والأسلوبي، كما دعا أيضا إلى الحوارية خاصة الاجتماعية والتاريخية في الخطاب الروائي.

فالحوارية التي قام باختين بتأسيسها مختلفة تماما عن المنهج السوسوري بل كانت أوسع وأرحب منه، فباختين قام بربط اللغة بالمجتمع، أي أن اللغة تحدث من تواصل وتفاعل فردين أو أكثر.

كما يرى ميخائيل باختين أنّ الرواية "**تترجم الوعي بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتداخل الخطابات. . . وليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه**"[1].

فيمكن أن نمثّل لذلك من خلال رواية "نادي الصنوبر" التي وجدنا فيها ظاهرة التهجين بارزة حيث مزجت الساردة في لغة الرواية كلمات مختلفة (باب المسجد، الصلاة، اللّه طيب ...).

كما نجد لغة شعبية عامية منها قول جدّ زوخا: "**هاذي رحمة من عند اللّه. . .. . .** "[2].

وكذلك في قول أم زوخا "**زوخا، زوخا . . . . جيبيلي كأس ما. . . بتتي**"[3].

"**ربي ما يحبش الشر. . .. هكذا لخص كلشي**"[4].

لقد كانت لغة الرواية هجينة بهذه الكلمات والخطابات التي ذكرناها، وهي عبارة عن بنيات تشكل لغة الرواية وكذلك لغة الحوار في بعض صفحات الرواية التي كانت ممزوجة داخل السرد الروائي.

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص29 .

[2]-الرواية، ص152 .

[3]- الرواية، ص146 .

[4]- الرواية، ص153 .

2_ الأسلبة:

وهي تقليد الكاتب للآخرين عن طريق المزج بين مختلف الأساليب، مما يثري الجانب الحواري للنص السردي، أين يقوم الكاتب بتحويل تلك النصوص إلى حوار لغوي، يصعب على القارئ التّمييز بين النّصين، المؤسلب والأصلي، مما يوحي بذلك إلى عدة دلالات.

يذهب باختين بطرحه إلى الدعوة إلى تأليف الرويات ذات لغات وأساليب متعددة، فأفكار الأمم كلها وأصواتهم تلتقي في الرواية متعددة الأصوات، وذلك من خلال الحوار بين الأنا والآخر داخل النص الروائي. وهذا ما يعطي النص الروائي جماليته وإبداعه.

حيث يعرف باختين الأسلبة بقوله: "**هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب في صورة فنية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين؛ الوعي المصور أي الوعي اللّغوي المؤسلب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بوجود الوعي اللغوي للمؤسلب، وجمهوره الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلب وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدا** "[1]. وهنا يتبين لنا أنّ الأسلبة هو احتكاك اللغة التي تم دمجها في النص الروائي وإعادة صياغتها في قالب جديد بأسلوب جديد خلال الوعي اللغوي للمؤسلب، ويظهر ذلك من خلال ابراز كلام الآخر في الرّواية عن طريق الكلام المنسوب للشخصيات الروائية .

فتكون الكلمة في الخطاب الروائي حسب باختين"مشيأة""**بمعنى عديمة الشكل، لأنها موضوعة بطريقة تيماتيكية معتمدة على تلك الخصوصية التي تشملها، مع إضافة نواياه الخاصة وإضاءتها على طريقتنا من خلال السياق**"[2].

فالأسلبة تصبح لغة منسقة من خلال المحاكاة الخاضعة لها. وهذا ناتج عن استخدام الأسلوب الغير مباشر للخطاب المنقول والخلط الغريب بين الأصوات.

---

[1]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988، ص 149 .

[2] –المرجع نفسه، ص149.

وهذا مثلا يتجلى في قول الشاردة: «**يمر في مخيلة عذرا عبده، طليقها، ذاك الخليجي الوسيم الذي جاء بدوره ليصطاد، فرمت بشباكها فأوقعت به، مثلما يوقع هو وشركاؤه بغزالات الصحراء وطيورها ومخلوقاتها. حين انتقلت معه إلى العاصمة لمراسيم الزواج قبل أن ترافقه إلى بلده، اكتشفت ممتلكاته الكثيرة، وزياراته السهلة السالكة المتكررة للحاكم الأوحد في قصره، وعلاقته المتينة به وبأهل بلاطه.** " [1]. ففي هذا المقطع تأخذنا الساردة إلى تصوير شخصية عبده من خلال اعتمادها أسلوب التشبيه ونقل القارئ إلى عالم محسوس خلال الصفات التي قدمتها لنا عن عبده طليقها.

في موقع آخر مؤسلب نجد الساردة تقول في هذا المقطع: «**ظلت الجملة الشيطانية تلاحقني، كيف لأبي أن يثير كل هذا الضحك**"[2].

"**بعيدا عن أمي، أطلت فكرة معقولة جدا تروم إشباع تطفل رأسي الصغير**"[3].

وفي هذه المقاطع تخاطب زوخا نفسها، وعما كان يدور في داخلها، وتعبر عن تلك الأفكار التي بقيت تراودها دائما.

كما نجد «محمد عبد الله عطوات "يقول" **بأن هذا التعاون والتبادل بين لغتي الكلام والكتابة أدى إلى تضائل الفروق بينهما. ودنت كل منهما من الآخر لتحقيق ازدواجية لغوية يمثل امتداد لازدواجية الوجدان وهذا دليل من دلائل تحضر الإنسان، ومطلب من مطالب تطور اللّغة وتجديدها**"[4].

فمن أوجه اللغة في "نادي الصنوبر «تفصح بعض العبارات الغريبة منها مثلا ما ورد في هذه المقاطع:

"**خليها تدخل المسكينة في الكراج**

---

[1]–الرواية، ص121 .

[2]– الرواية، ص147–148 .

[3]– الرواية، ص148 .

[4]– محمد عبد اللّه عطوات، اللغة الفصحى و العامية، دار النهضة العربية، ط 1، بيروت، 2013، ص 64.

– رن جهاز الطاكي _والكي الموضوع فوق الطاولة قبالته، يرد رضوان بصوت فيه نبرة سلطة، فهمت أن جماعته يسألونه هل يسمحون بالدخول لسيارة تسوقها امرأة لم يعرفونهما قبل، ثم دار حديث مقتضب بينه وبين محدثه.

–واش نوع ورقم السيارة

–.....

عند من جاية؟؟؟.

–.....

–صابغة شعرها طاكسي؟؟؟.

–.....

ايه نعرفها خلي الهم تفوت"[1].

كما نجد مقطع آخر: "

–أنت قدامي وأنا موراك.... آالزين آاللي هناك.

مرت بقربه امرأة جميلة دون أن تنتبه له، ربما ساءه أن تمر دون أن تشتري سمكا من عنده فصاح، وهو يلوح بسمكه في اتجاهها.

–عندي هنا لاسيران... لاسيران الحي... آيا آيا.

كأنها فهمت ما يرمى إليه، وكأنها حورية البحر التي يقصدها، شزرته ثم واصلت سيرها بزهو، بينما توقفت عند بضاعته زبونة أخرى سمينة جدا، سألته ضاحكة:

– بشحال راك تبيع لاسيران، خويا الحوت؟؟

–باطل ورخيص... شحال خصك نوزنلك... كيلو... زوج... قنطار؟؟

[1]–الرواية، ص78–79 .

وحين ابتعدت وهي تمسح العرق بيد وتدس بالأخرى بضاعته في سلتها وعلى وجهها علامات الرضى، صاح وهو يغمز للإسكافي الذي بجانبه، يقبض على المسامير الصغيرة اللامعة بين شفتيه قبل أن يغرزها في الحذاء الفتوح بين يديه:

-أيا لابالين السمين. لابالين الحي ... أيوا أيوا خويا العزيز"[1].

تحتوي هذه المقاطع الحوارية تركيبا هجينا بين لغة السارد الراصدة الفصيحة، وبين لغة كل من مسعود ورضوان، وكل من بائع الحوت والسيدة، حيث تم إدراج الالفاظ خارجة عن ألفاظ الساردة كالألفاظ الأجنبية وإدراجها ضمن الألفاظ العربية والعامية. فالحوار المؤسلب هنا في بعض الاستعمالات الواقعة المنتمية إلى لغة هذه الشخصيات.

والمهم إذن الأسلبة تقودنا إلى العلاقة مع الآخر في علاقات تفاعلية يكون فيها التأثير والتأثر بين النصوص في انعكاسها على النسيج اللغوي للنص، وفي كونها مظهرا من مظاهر اللّغة التي تظهر وتبرز لغة الآخر.

3-المحاكاة الساخرة:

تعتبر المحاكاة الساخرة جنس نجده تقريبا في كل الروايات العربية، فهي تحرر من الضغوط، ومحاولة دفع ذلك الأدبي الذي تعرض له الخصم، ويمكن القول أيضا بأنه ذلك الموقف المثير للضحك أو تجريح الجهة الأخرى وذلك بغرض النقد والضحك في آن واحد، أي صورة الإنسان من خلال الضحك، وقد ورد ذلك في قول "شوقي ضيف" في كتابه «الفكاهة في مصر": "**السخرية أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاج من ذكاء، وخفة، ومكر، وهي لذلك أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة الذين يهزؤون بالعقائد والخرافات، ويستخدمها الساسة للنكاية بخصومهم، وهي حينئذ تكون تهكما، إذ يلمس صاحبها لمسا رقيقا"[2].**

---

[1]-الرواية، ص61-62 .

[1]- فتحي محمد معوض أبو عيسى، الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، الشركة للنشر و التوزيع، الجزائر، 1390 هـ-1970 م، ص 35.

فالأدباء إذن يعتمدون وبشكل كبير على هذا الأسلوب وذلك للتعبير عما بدواخلهم بكل ذكاء وحرفية.

كما يطلق عليها أيضا الباروديةparodia)(، وهي تحطيم للغة عن طريق الأسلبة وهي في الغالب تحمل موقفا ساخرا من اللّغة، ويحدث هناك توافق بين اللّغة المؤسلبة واللغة الموضوع "**هو أكثر أشكال الأسلبة شيوعا، ويجمع فيه كل أنواع إدماج النصوص اللغوية السابقة في نص معاصر، وجعلها تعبر بطريقة تلقائية عن نوايا اللّغة الخفية المؤسلبة**"[1].

حيث تعتبر هذه الباروديا أسلوبا في الإتيان بأقوال الغير وإعادة محاكاتها بطريقة ساخرة "**وفق الموضوع المشخص يستحضر المحكي بطريقة بارودية، أحيانا الفصاحة البرلمانية أو القانونية وطور الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومحاضره، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في المدينة وثرثرات البلهاء، والجهود الضائعة المتحذلقة للعلماء والاسلوب النبيل أو الأنجيلي والنبرة المتزمتة للموعظة الأخلاقية، وأخيرا طريقة كلام شخص محدد اجتماعيا وبالملموس** "[2].

إذ يمكن محاكاة أسلوب في الكلام بطريقة ساخرة بغية التعبير عن أسلوب في التفكير ونمط في العيش، عبر اختيار الألفاظ والمصطلحات العاكسة لثقافة فئة اجتماعية ما، وانتقاء عبارات توحي بمستوى التفكير وأنماط التفكير وأنماط الوعي المختلفة والراسخة في الأذهان.

تكون الباروديا المحاكاة الساخرة أسلوبا في إخفاء صوت الكاتب وفي تحقيق مبدأ الحوارية. لكن بشرط هو أن تكون السخرية من كل الخطابات المتصارعة في الرواية، لأن الكاتب إذا سخر من ظرف واحد بدا صوته من خلال الصوت الآخر، لأنه نقله بصورة جدّية.

---

[2]– عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ص 12 .

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص127 .

كما تعتبر المحاكاة الساخرة ذلك التصوير المضحك ويمكن القول بالتحقير الساخر للعادات أو التقاليد أو الأعراف المختلفة، فمن خلال النقد تسعى المحاكاة الساخرة، إما إلى إحداث التغير أومنعه. وهنا تكمن إنسانيتها، فهي تحاول أن تبقى على ما يراه المؤلف صالحا وأن تقاوم ما يراه المؤلف خطر يهدد المجتمع.

فالمحاكاة الساخرة تدرج في طياتها عبارات السب والشتم والتهكم والسخرية والأشياء. . . إلخ، وتتجلى الباروديا في مواضع متعددة من الرّواية. خصوصا فيما يتعلق

بعلاقة الشخوص بالأحداث ويظهر ذلك خاصة في سخرية "كوكو" في هذه الرواية على مسعود في قوله: "وما كادت تعبر الحاجة عذرا من الباب الكبير، حتى شعرت بتلاكم الكلمات على طرف لساني، ولمحت كوكو ينثني من الضحك وهو ينظر إليّ شامتا يومىء وبلا صوت: "**عذرا العذارى ومسعود يا خسارة**"[1].

ففي هذا المقطع يتمظهر لنا جانب السخرية بشكل واضح، أي أن مسعود أصبح محل سخرية واستهزاء من طرف "كوكو" لعدم قدرته على امتلاك عذرا التي تكبره سنًا وتفوقه جاها ومكانة.

وأيضا تظهر السخرية في عدة مواضيع من خلال قول والد مسعود الذي كان يشتم القاضي قدور: "**هذا الحمار شهادته الجامعية مزورة... ثم إنه إذا زاد في غيه فواللّه سأوليها فوق رأسه لواحد، عندو النجوم فوق الكتاف والشلاغم فوق الشفاف... نتغذى بيه قبل ما يتعشى بيا..** "[2]. فهنا يتبين لنا تهكم وسخرية من القاضي قدور المتعجرف والمتسلط الظالم.

تتمظهر أيضا الباروديا في سخرية مسعود من الرجال الذين تسيل لعابهم أثناء رؤيتهم للنساء " **ههههه ... كم يضحكني هؤلاء الرجال الذين يسيل لعابهم وهم يفترسون في المارات من النساء، نحيفات شاحبات وكأنهن على مرض عضال، تكاد أصوات قرقعة عظامهن**

[1]–الرواية، ص28 .

[2]–الرواية، ص33 .

تسمع، يتحركن مثل أسلاك الكهرباء المسننة، وهن يمشين مثل أقلام رصاص منجورة يا إلهي.. أريد أن أفهم. كيف يشعر أحدهم بالمتعة وهو يعانق بقايا سمكة؟ كيف لا ينغص عليه الشوك الذي يغرز في صدره وبطنه وكليتيه وركبتيه ويجمد الدم في عروقه؟؟"[1].

"يفتحوا هؤولاء متخلفوا الذوق، أعينهم على مصاريعها، حتى تنزلق من محاجرها، وهم يورقون المجلات الأروبية، يتصفحونها بمحنة البحث والتنقيب عن نساء أروبيات عاريات، بلا أوراك، ولا صدور، ولا أكتاف، ولا أفخاذ، ولا بطون، ولا ترائب ولا أعناق، ولا خدود، ولا أوداج. يُتخيل لي أنك حين تعض كفيك على جسدها تدمى أصابعك من نغز عظامها البارزة وكأنها مسامير. مهزلة. واللّه مهزلة!" [2].

فسخرية مسعود هنا من الرجال الذين يبحثون عن نساء أجنبيات لا يملكن ولا ذرة جمال. وكذلك سخريته من النساء اللواتي لا يحملن لا أخلاق ولا جمال وسترة فهي عبارات اللعن والسب والسخرية.

كما نجد أيضا تمظهر المحاكاة الساخرة في سخرية مسعود على ي في قوله: "مرات أخلو إلى نفسي وأنا مستلق على فراشي، وقد طردت كوكو وأغلقت الباب، أكاد أرجع إلى رشدي وأوبخ نفسي بكلام قاس حزين:

أنت عساس يا مسعود وتبقى عساس "[3].

كما نجد السّخرية ظاهرة في قول المعلمة بنعتها للتلاميذ بالحمير: " **هذه هي الأسئلة الحقيقية التي تفيد مستقبلكم أيّها الحمير.**

هكذا بصقت في وجه الجميع"[4].

---

[1]-الرواية، ص53 .

[2]-الرواية، ص53-54 .

[3]-الرواية، ص29 .

[4]-الرواية، ص151.

وكذلك في قول مسعود: «**نعم يا يمة زهور أنا عساس. كانت سنوات دراستي طويلة، وأنا الآن والحمد لله عساس.**

وأي عساس. سيد العساسين"[1].

فهنا نلاحظ احتقار وسخرية مسعود على نفسه وهو يقوم بالتدني من قيمة رجولته. فإذا من خلال هذه الأمثلة كلّها ظهرت لنا مكانة السّخرية، والتي استخدمتها الساردة في النص السردي بطريقة فنية وذكية لا تؤثر على متن النص، وهذا ما يزداد النص الروائي إبداعا وجمالا.

[1]–الرواية، ص43.

خاتمة:

إن الرواية الجزائرية المعاصرة خاصة النسوية، من أهم ما جاءت به الروائيات الجزائريات في العصر الحديث، وبرزت أعمالهن في الساحة الأدبية اين أصبحت تحتل الدرجة الأولى في هذا المجال. ففي بحثنا هذا حول السرد والآخر في رواية نادي الصنوبر توصلنا إلى:

-اختلاف تعريفات السرد والبنية، لدى العديد من الباحثين وصعوبة وضع مفهوم محدد لهما.

-إدراج الأدب النسوي ضمن الأدب الذي يهتم بقضايا المرأة أو المواضيع الخاصة بها، رغم اختلاف الرؤى حول المصطلح.

-ارتباط مصطلحي الأنا والآخر فيما بينهما، فهما لا ينفصلان عن بعضهما البعض فوجود واحد منهما يستلزم حضور الثاني، ولا يمكن عزلهما عن بعض.

-الرواية حافلة بعدّة شخصيات التي تقوم كل واحدة بدور ما، وكل واحدة وظيفة خاصة ودلالة بها، قصد تصوير الواقع الذي يعيشه الشعب الجزائري.

-الروائية كانت حاضرة في الرواية فهي تسرد لنا الأحداث بطريقة وكأنها شخصية من شخصيات الرواية.

-نجد المكان في الرواية له خصائص عديدة، فقد كانت أحداث الرواية تجري في أماكن ومناطق عديدة من البلاد، وكان لكل مكان من أمكنة الرواية دلالة خاصة بها.

-جاءت أسماء الأمكنة واضحة للتعبير عن هويتها وحقيقتها، ولم تكن أماكن خيالية بل كانت حقيقية من مناطق الجزائر.

-كان ترتيب زمن الرواية مضطربا نوعا ما، وذلك بإحداث الاسترجاع إلى الماضي تارة والاستباق تارة أخرى مما زاد من جمالية النص الروائي.

-كانت الرواية حافلة بالمصطلحات والعبارات التي توحي بالعنف والقسوة، من خلال التهجين والأسلبة والسخرية.

-أما التهجين يقوم بدمج لغتين مختلفتين في عمل روائي واحد.

-أما الأسلبة هي تلك النصوص الأخرى التي يستحضرها الروائي في نصه ليعطيه جمالية وإبداع.

كانت هذه أهم النقاط التي تطرقنا إليها في بحثنا، علما أنه يحتاج إلى المزيد من التعمق والدراسة.

وأخيرا نسأل الله أن يوفقنا في بحثنا هذا، وأن يكون فاتحا لدراسات أخرى، وآخر دعوانا الحمد والشكر لله.

ملحق:

1-التعريف بالروائية:

"ربيعة جلطي" شاعرة وأكاديمية جزائرية معروفة من مواليد 1964 من أم مغربية وأبٍ جزائري، عرفت في طفولتها المبكرة غياب الأم، وتأثرت بهذا الفقد، وتربت في كنف أبيها اهتمت بالكتابة ونبغت فيها وهي في سن مبكرة، وجدت فيها الدفيء والحنان، تربت على حب الوطنية والتاريخ درست في جامعة دمشق أين تحصلت على شهادة الدكتورة في الأدب المغربي الحديث.

شهدت في حياتها فترتان أدبيتان وشعريتان كبيرتان، الفترة الشامية والفترة الجزائرية، حيث تعتبر الأولى مؤسسة لشخصيتها الشعرية أين التقت بكتّاب وفلاسفة كبار وهي حاليا أستاذة في جامعة وهران في الغرب الجزائري. تعتبر الكاتبة والمترجمة ربيعة جلطي من أهم الشاعرات الجزائريات، فهي الوحيدة تقريبا من بين شعراء جيل السبعينات التي بقيت تكتب وتنشر أعمالها الأدبية، كما اهتمت ودرست الموسيقى .

ومن أعمالها الشعرية مايلي

- تضاريس على وجه باريسي 1981
- التهمة 1984 .
- شجر الكلام 1991 .
- حديث في السر2002 .
- من التي في المرآة 2004 .
- حجر حائر 2009

من عالم الشعر تنتقل الأديبة إلى عالم النثر أين تستقي مواضيعها من قلب المجتمع وتجسدها في نصوص نثرية نذكر منها:

-بحار ليست تنام .

- الذروة .

-عرش معشق .

- حنين بالنعناع.

-نادي الصنوبر 2010 م

2-عالم الرّواية:

"نادي الصنوبر" رواية للكاتبة الجزائرية ربيعة جلطي، قسمت الرواية إلى عشرة أبواب كل باب يحمل أحداث وحكاية معينة، في الباب الأول الموسوم بواقعة الوسيم تحكي لنا الساردة عن الحاجة عذرا التي تعشق الطقوس الصحراوية فهي لم تنسى عاداتها في إعداد الشاي، الحاجة عذرا هنا كانت تجتمع دائما مع الفتيات وتروي لهن عن حياتها الصحراوية وعن طفولتها حيث اعتبرتها الساردة امرأة شجاعة ومدهشة، كانت الحاجة عذرا تتذكر دائما حديث جدها لها، فهي تحدثهن عن أهمية إعداد الشاي وتروي لهن حكايات مشوقة، تتحدث عن عما يدور في كواليس النساء وعن الذكور والأمور الخاصة بهم، كانت الحاجة عذرا تسكن قصرا كبيرا بنادي الصنوبر ثم انتقلت إل هذه الشقة والتي قامت باستئجارها غرفة للفتيات الثلاث حيث وعدتهن بالذهاب معها لرؤية بيتها بنادي الصنوبر، الحاجة عذرا كانت متزوجة من عبدو ثم طلقت منه بسبب عدم إنجابها، كما تطرقت أيضا لحديث عن الحاكم الأوحد وعن حفلات الرقص.

الباب الثاني: الموسوم بباب المعسول، تروي لنا الساردة عن حياة مسعود و معاناته لترك حبيبته له التي كان يحسبها مصدر عيشه وانتصاره وربحه، وحتى نجاحه، لكن القدر شاء أن يفترقا حين زوجها أهلها من غيره ، فكانت بداية جديدة لحياة لطيفة ونهاية حبها لمسعود، غير أن مسعود في هذا الوقت كان يشعر بالخيانة ويرى أن النساء كلهن من نفس الطينة، لكن بعد لقائه بالحاجة عذرا كان أمر مختلف تماما، فقد أصبح مفتونا بها، مفتونا بجمالها و لطفها وضرافتها، والتي كانت تقدر مسعود كثيرا، حيث جعلته حارسا لفيلاتها بنادي الصنوبر فهو لايستطيع أن يصارحها بمشاعره اتجاهها، كما يروي لنا مسعود الأحداث التي جرت في العمارة

التي يسكن فيها، والتي كانت ملكا للقاضي قدور الذي كان متعجرفا، وكان يتسلط على سكان العمارة، إما بالدفع أو الخروج من العمارة، وهذا ما فعله مع المسكينة يما زهور حيث رمى بحوائجها خارجا دون رحمة ولا شفقة رموها خارجا دون أن تجد لنفسها مأوى، يقول مسعود أنها بمثابة أمه الثانية، حزن كثيرا لفراقها كما حزن عليها أيضا سكان العمارة.

الباب الثالث: المسوم ب باب الحيرة: وفيه يحدثنا مسعود عن حبه للحاجة عذرا فهو لا يبالي بفارق العمر الموجود بينهما، فنجده يتغزل بمحبوبته عذرا من خلال استحضاره لأبيات شعرية لشعراء الجاهلية والعصر العباسي، أمثال أبو نواس وامرئ القيس...، كما حدثنا مسعود أيضا في هذا الباب عن شخصية عباس الذي أراد أن يجمع أكبر عدد من الأصوات لأنه مترشح للبرلمان القادم، حيث قام مسعود بتجاهله، ثم ينتقل مرة أخرى للحديث عن حمام لباستي الذي يفتح أبوابه صباحا للنساء ومساء للرجال فهو الحمام الذي يقابل مقهى الحي، ولا ننسى أيضا بائع السمك الذي كان يبيع جل أنواع السمك.

الباب الرابع: الموسوم بباب الاشتياق وما جاوره، يتذكر مسعود عائلته التي تركها في تلك العمارة، فهو الآن أصبح حارسا في فيلة الحاجة عذرا، كان مسعود مندهشا بهذا العالم الغريب والمغلق، والذي يأتي إليه العديد من الأشخاص الغرباء والمهمين من الحكماء والوزراء، فمسعود يشعر وهو في هذا المكان الواسع وكأنه الوحيد الذي له القيمة في ذلك القصر، حيث تعرف على العديد من الشخصيات ويتعلم منهم كثيرا من الحكم و المواعض.

الباب الخامس: الموسوم بباب مفاتيح رضوان: يشعر مسعود دائما بالغربة والوحدة في هذا المكان المغلق، لكن تعرفه على رضوان جعله يكون مطمئنا بعض الشيء حيث وجد فيه الصديق الذي يتفاسم معه معاناة الغربة، فلا يمر يوم لا يريا بعضهما البعض فرضوان يحكي كل ما يجري في نادي الصنوبر فهو عارف بكل الأمور التي تجري هناك ولا يخفى عليه شيء رضوان يكره هؤلاء الذي يأتون إلى تلك الفيلا كونهم متسلطين ومتعجرفين، فهو الحارس الأول للباب الرئيسي للفيلا وفي يده دائما جهاز الطاكي والكي، ويشرح لمسعود كل صغيرة وكبيرة في نادي الصنوبر.

الباب السادس: الموسوم بباب البذخ وماجيرانه: تتقلب الحاجة عذرا في فراشها وهي تفكر بمسعود الشاب الذي التقته في العمارة التي يسكن فيها، والذي أخذ كل تفكيرها لقد رأت في مسعود عبده طليقها الذي كانت تحبه كثيرا ، فهي تسقط بفريستها بكل احترافية فالحاجة عذرا ترى أن هناك شبه كبير بين مسعود وعبده، كما تحدث الحاجة عذرا عن سعدة أخت عبده الثرية التي كانت تعيش في القصر لوحدها في هناء ورخاء .

الباب السابع: الموسوم بباب الرغبة...بوابة السماء: لا يوجد فرق كبير بين مسعود وعبده يمر في مخيلة عذرا مسعود بحركاته ورائحته ونظراته، هو ذلك الحصان الجميل الذي يملأ كل أرجاء القصر، الحاجة عذرا ليست مرتاحة كثيرا في المدينة لأنها مليئة بالغرباء والضجيج كل شيء فيها معقد، ترغب كثيرا في العودة إلى الصحراء.

الباب الثامن: الموسوم بباب عثمان بالي: تتحدث عذرا عن طفولتها تلك التارقية التي تجري فوق الرمل الصحراوية المليئة بالعادات والتقاليد، فتاريخ الصحراء مليء بالفخر والزهو فالنظر إلى الصحراء وكأنها لوحة فنية.

الباب التاسع: الموسوم بباب الجمعة: تحكي لنا زوخا عن حياتها حيث تذكرت طفولتها في تلك الشقة الصغيرة، اشتاقت كثيرا لعائلتها التي فارقتهم منذ زمن طويل، كما اشتاقت خاصة لأبيها الذي كانت لديه هيبة لدى الناس كله، كما تذكرت معلمتها المتعجرفة التي كانت كثيرة الصراخ، و كانت زوخا في طفولتها مليئة بالبراءة و الدهشة ترغب دائما في الاستفسار عن كثير من الأشياء، رغبتها الكبيرة أن تجد عملا لنفسها.

الباب العاشر: الموسوم بباب سماء سمية الصماء: كان حلم سمية أن تصبح مغنية وكانت عائلتها ضد هذه الفكرة، إلا أنها تمسكت بحلمها وتحدت كل الصعاب للوصول لمبتغاها، حيث حققت لها الحاجة عذرا أمنيتها.

الباب الحادي عشر، الموسوم بباب الرحيل: وفيه قررت الحاجة عذرا العودة إلى الصحراء كما سلمت رسالة لزوخا لتوصلها لمسعود، وسجلت الشقتين لكل من زوخا وباية، وموت بدرة التي كانت زوخا قد سردت لنا قصة مرضها.

وفي الأخير نقول أن الرواية يبقى مجالها مفتوحا.

1-القرآن الكريم، برواية ورش.

قائمة المصادر و المراجع:

أولا –المصادر:

2-ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012 .

3-أبو القاسم جار اللّه محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري أساس البلاغة، تح محمد باسل، عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 ، ج1 ،1998 .

4-روحي البعلبكي، المورد الثلاثي قاموس ثلاثي اللغات(عربي، فرنسي، انجليزي)، دار المعلمين للملاين، بيروت لبنان،ط1، 2010 .

ثانيا-المعاجم والقواميس:

5-ابن منظور لسان العرب، دار صادر للنشر والتوزيع، ط 1 ، بيروت .

6- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقايس اللّغة، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1 ، 1991 .

7-إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط ،المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د ت.

8-مراد وهبه، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007 .

ثالثا-المراجع باللّغة العربية:

10-أيمن بكر، السرد في مقام الهمذاني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

11-أوريدة عبود، المكان في القصةالجزائرية الثورية، دار أمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009 .

12-بدر عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1986 .

13-بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للنشر والطباعة، تونس، ط1 ، 2009 .

14-حبيب مونسي، فلسفة القراءة واشكاليات المعنى من المعيارية النقدية إلى الإنفتاح القراني المتعدد، دراسة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002 .

15-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1990 .

16-حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ،1991 .

17-رضا الظاهر، غرفة فرجينيا وولوف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2001 .

18-سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

19-سليمان كاصر، عالم النّص السردي، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار الندى للنشر والتوزيع، الأردن، 2003 .

20–سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، النشأة والرؤية، مقاربات نقدية، موقع اتحاد كتاب العرب .

21–الشريف حبيلة، الرواية والعنف ، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرةن عالم الكتب الحديثة، جامعة العربي التبسي، ط1، 2001 .

22–الصادق قسومة،طرائق تحليل قصة، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس.

23–صلاح صالح، سرد الآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت.

24–عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992 .

25–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات الكتابة الروائية)، عالم المعرفة للنشر، دط، 1978 .

26–عثمان بدري، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986 .

27–علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992 .

28–عمر وعيلان، الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، قسنطينة، 2001 .

29–فتحي محمد معوض أبو عيسى، الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث هجري، الشركة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970 .

30–فيصل الأحمر،معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ–2010 .

31–محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية، مصر،ط3، 2003 –محمد الخيار، صورة الآخر في شعر المتنبي، نقد ثقافي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2009 .

32–محمد عبد اللّه عطوات، اللّغة الفصحى و العامية، دار النهضة العربية، ط1 ، بيروت، 2013

33–محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ، بيروت، لبنان، 1431هـ–2010 .

34–ميساء السليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الإمتناع و المؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.

35–ميجان الرولي، ود. سعد البازغي،دليل الناقد الأدبي ، إضافة لأكثر تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2007 .

رابعا– المراجع المترجمة:

36–اندري لالاند، المعجم الفلسفي، تر خليل أحمد خليل و أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت،ط2، 2001 .

37–إبان واط، نشوء الرواية، تر. ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ن سوريا، ط2 ،2008 .

38-جيرال برانس، قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميرة للنشر و المعلومات، القاهرة، ط1 ، 2003 .

39-جان جاك لوسرل، تر. د محمد بدوي، المنضمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان،ط1 ، 2005 .

40-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر، الرباط، ط1، 1987 .

41-ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا،ط1 ،1988.

42-فريق من الأخصائين، المجتمع و العنف، تر الأب الزحلاوي المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر و التوزيع،ط 3، 1985 .

خامسا- المجلات:

43-أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح واللّغة، مجلة مقاليد، العدد 2، ديسمبر 2011 .

44-مطاوع محمد بركات العدوان و العنف في الأسرة، مجلة الأحرار العدد 795 ، أكتوبر 2000.

45-هبة مشقوق، العنف ضد المرأة، قراءة في روايات فضيلة الفاروق، مجلة الخبر أبحاث في اللّغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 6، 2010 .

46–نبيلة عبد الشكور، صورة المرأة الترقية في نشر ثقافة الاسلام بين الأمس و اليوم، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، ع1، 2011 .

47–يوري لوتمان ،مشكلة المكان الفني، تقديم وتر سيزا قاسم، دار النشر مجلة العيون،المقالات العدد 8 .

سادسا– الرسائل الجامعية:

48–الحادة عطاوة، النقد النسوي العربي بين النظرية و التطبيق، النص المؤنث لزهرة الجلاصي أنموذجا ، مذكرة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2015

49–خديجة حامي، السرد النسائي العربي (بين القضية والتشكيل، روايات فضيلة الفاروق ، مذكرة الماجستير، مولود معمري تيزي وزو، قسم الآداب و اللّغات، 2013 .

50–ربيعة بدري، البنية السردية في رواية خطوات في الإتجاه الآخر، مذكرة الماجستير في الأدب و اللّغة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015 .

51–صفاء المحمود، البنية السردية في روايات خيري الذهبي (الزمان والمكلن)، مذكرة الماجستير، الدراسات الأدبية ، جامعة البعث كلية الأدب و العلوم الإنسانية .

فهرس المحتويات:

كلمة شكر وتقدير.

مقدمة.....أ-ب-ج

مدخل

1-البنية السردية:

1-1-مفهوم البنية.....6

1-2-مفهوم السرد.....8

2- السرد النسوي والنقد النسوي.

2-1-مفهوم السرد النسوي.....11

2-2-مفهوم النقد النسوي.....14

3- الأنا و الآخر.

3-1-مفهوم الأنا.....16

3-2-مفهوم الآخر.....17

الفصل الأول: تمظهرات الآخر من خلال الفضاء الروائي

1-الفضاء الروائي.

1-1-مفهوم الفضاء.

أ-لغة.....23

ب-اصطلاحا.....24

1-2-دلالات الفضاء.....26

2-المكان الروائي.

2-1-مفهوم المكان.

أ-لغة.....30

ب-اصطلاحا.....31

2-2-أهمية المكان.....33

2-3-أنواع الأمكنة.....33

2-4-مميزات المكان.....37

3-الشخصيات الروائية.

3-1-مفهوم الشخصيات.

أ-لغة.....39

ب-اصطلاحا.....40

3-2-أهمية الشخضية الروائية ودورها.....41

3-3-أنواع الشخصيات.....42

4-الزمن الروائي.

4-1-مفهوم الزمن.

أ-لغة.....50

ب-اصطلاحا.....51

-2-المفارقات الزمنية.....51

4-3-الاستغراق الزمني.....53

5- الآخر من خلال رواية نادي الصنوبر.....55

الفصل الثاني: تمظهرات الآخر اللغوية.

1-عنف اللغة.

1-1-مفهوم العنف.....59

1-2-أشكال العنف..... 60

1-3-عنف اللغة في الرواية.....63

2-الجمال الفني للغة.

2-1-تهجين اللغة.....68

2-2-الأسلبة.....71

2-3-المحاكاة الساخرة.....74

خاتمة.....80

ملاحق.

1-التعريف بالروائية.....83

2-. ملخص الرواية.....84

قائمة المصادر و المراجع..... 88

فهرس المحتويات.....95

- عنف اللغة.
- الجمال الفني للغة.

أ-التهجين.

ب-الأسلبة.

ج-المحاكاة الساخرة.

- الفضاء.
- المكان.
- الزمان.
- الشخصيات

الفهرس

قائمة المصادر والمراجع

خاتمة

الملاحق

الفصل الأول:

تمظهرات الآخر من خلال الفضاء الروائي.

الفصل الثاني:

تمظهرات الآخر اللغوية.

مدخل

مقدمة

المصادر والمراجع