الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم تسجيل ط1: 1435086145

رقم تسجيل ط2: 1435094312

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري .

بعنوان:

ملامح الكتابة السردية الجديدة في رواية " نادي الصنوبر"- لربيعة جلطي-

إعداد الطالبتين :

- قندوز بشرى
- بن عمو الصافية

أمام لجنة المناقشة المكونة من:

حسين بركات	جامعة المسيلة....	رئيسا
خالد شبلي	جامعة مسيلة...	مشرفا
محمد عرباوي	جامعة مسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 1439 هـ - 1440 هـ / 2018 م - 2019 م

شكر وعرفان

(وسَيجزي الله الشَّاكِرين)آل عمران(144)

أتقدم بالشكر

إلى الساهرين بين الحبر وعتمة الليل

إلى من يحترقون ليضيئوا على الآخرين

إلى من مهد لنا طريق العلم و المعرفة.

إلى جميع الأساتذة الأفاضل

يطيب لنا ويبهج صدورنا أن نتقدم بالشكر الجزيل وعظيم الامتنان

إلى الأستاذ المشرف: شبلي خالد

الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وإرشاداته القيمة وعلى ما وهبه من سعة

علم وجهد كبيرين في إعانتنا على انجاز هذه المذكرة

إلى جنود الخفاء الذين ساهموا في رؤية هذا العمل للنور

الزملاء الأفاضل

ونشكر كل من ساعدنا من قريب أو بعيد

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، وصلي اللهم وسلم وبارك على سيدنا محمد صاحب الخلق الطاهر والمعجز الباهر، صلوات الله عليه وعلى آله وأصحابه ومن ولاه إلى يوم الدين .

لقد شهدت الرواية العربية المعاصرة تطورا كبيرا وسريعا، واكب حركة التطور التي حدثت في المجتمع وتطابقت مع معايير الخطاب الحديث، كما لم تعد الرواية الجزائرية المعاصرة مجرد تقرير عن تجربة، بل هي تصوير للتجربة، توحي بمعان إنسانية ونفسية واجتماعية وإيديولوجية عامة، حيث تتضح معانيها ومعالمها، ويعظم أثرها كلما تعمق الكاتب في معالجة المشكلات والقضايا الاجتماعية التي تهتم بالإنسان، وتشكل حيزا من تفكيره .

لقد شكلت فكرة موضوع هذه الدراسة–**ملامح الكتابة السردية الجديدة في رواية" نادي الصنوبر" لربيعة جلطي.** بداية من اشتغال شخصي ببعض البحوث البسيطة في مراحل الدراسة الجامعية، ثم تبلورت كموضوع للدراسة وكعنوان للمذكرة بعد اختيار الفكرة ورصدها مع الأستاذ المشرف ، الذي شجعنا وحفزنا على الأخذ في الموضوع مع التأكيد على أن اختيار الموضوع لم يكن عشوائيا ولا عبثيا، بل انطلاقا من كونه يشع بدلالات ومعاني جديرة بالكشف عنها وفق مقتضيات الراهن النقدي المعاش.

و هناك سبب آخر لاختيار الموضوع،هو راهن الرواية الجزائرية الجديدة ،كونها رواية تسير نحو الذات الانسانية راصدة أحوالها، كاشفة عن معاناتها وآهاتها واغترابها وتموجاتها .

إنها رواية تبحث عن الخلاص في غياهب المجهول واللامعقول، معتمدة اللامألوف والمعقد.

والاشكالية التي يمكن طرحها:

ترى: ما ملامح الكتابة السردية الجديدة في رواية نادي الصنوبر؟

وبما أن القراءة النقدية تختار نصها الملائم، فقد قررنا اختيار نص من النصوص الروائية الجزائرية الجادة، فكانت رواية نادي الصنوبر لمؤلفتها ربيعة جلطي، والتي وجدنا فيها أجوبة عن أسئلتنا المطروحة، كما أنها تمثل مشروع تطور الرواية الجزائرية المعاصرة أصدق تمثيل، راصدة بذلك ملامح الكتابة الروائية الجزائرية الجديدة.

فكانت النزعة التجديدية في رواية "نادي الصنوبر" ، وذلك نظرا لأن ظاهرة التجديد التي أضحت مظهرا من مظاهر الإبداع الروائي المعاصر على الخصوص، التي ألبست النص الروائي حلة جديدة وقد استعنافي هذه الدراسة المعاصرة بمجموعة من المراجع كانت لنا بلسما يشفي الغليل ويطفئ الظمأ، فكان كتاب ألان روب غرييه" قضايا الرواية الجديدة " أول مرجع نلتقي به في بحثنا كذلك كتاب حميد لحميداني "بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)" ، إلا أن هذين المرجعين لم يغطيا صورة الموضوع المعالج كما كنا نأمل، بل كما كان البحث يريد، وهناك أدركت أن الموضوع، لا بد أن يأخذ نصيبه من التحليل .

وبعد الرحلة بين المكتبات ومساءلة الدواوين والكتب أفرغت عصارة هذا الجهد في قالب معتمدة المنهج البنيوي التحليلي .

فالبنيوي اعتمدنا من خلاله تحليل البنى الجديدة ومحاولة رصدها من خلال رواية نادي الصنوبر، وأما التحليلي فلأننا رأينا أن نقوم بإخراج أنموذج ونقوم بتحليله ودراسته حتى تأتي الدراسة كافية، وأكثر دقة ومقاربة للموضوع.

وقد قسمنا دراستنا هذه إلى مقدمة ومدخل وفصلين، وخاتمة مع ملحق: وقد تطرقنا في المدخل إلى الرواية الجزائرية الجديدة و الأدب النسوي.

ثم تحدثنا في الفصل الأول عن التجريب في الرواية والتجديد.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لملامح الكتابة السردية الجديدة على مستوى البناء الفني.

ثم ألحقنا كل ما تقدم بملحق يخص حياة الروائية ربيعة جلطي وآثارها الأدبية.

وكما هو طبيعي أن لكل عمل بداية ونهاية كانت نهاية هذا العمل بخاتمة حاولنا فيها الإلمام بأهم المحطات الرئيسة التي استوقفتنا عند الموضوع .

وهكذا كانت مسيرتنا مع هذا البحث بعد جهد ظنين، توجت به هذه المذكرة المتواضعة والتي نأمل أن تكون البداية لبحوث مستقبلية، وعليه كان لزاما علينا أن نتوجه من خلالها بالشكر الجزيل إلى كل من أمدنا بالدعم والعون من قريب أو بعيد وعلى رأسهم الأستاذ المشرف المحترم :خالد شبلي الذي سار معنا خطوة خطوة، فجزاه الله عنا خير الجزاء.

مدخل

الأدب النسوي: (الماهية و إشكالية المصطلح)

1-مفهوم الأدب النسوي:

أ- **اللغة:** جاء في اللغة: جاءت لفظة نساء في القرآن الكريم كقوله تعالى: " **يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة و خلق منها زوجها و بث منهما رجالا كثيرا و نساءا و اتقوا الله الذي تساءلون به و الأرحام إن الله كان عليكم رقيبا**"[1].

و شأن النساء نسا، ما لم يسمى فعله إذا كانت عند أول صباها و ذلك حين يتأخر حيضها عن وقته، فيرجى أنها حبلى أي نسئ[2]

و قال الزمخشري: النسوة على وزن فعول النسئ على وزن فعل، و النسوء تسمية المصدر في الحديث أنه دخل على أم عامر بن ربيعة وهي نسوء فقال لها: أبشري بعث الله خلفا من عبد الله فولدت غلاما فسمت عبد الله[3].

كما قيل في العرب أن للمرأة ثلاث لغات: يقال هي إمرأة و هي مرأة و هر مرئة، وقال ابن الأعرابي: أنه يقال للمرأة أنها لا مروء صدق كالرجل، قال: هذا نادر.

و في حديث علي رضي الله عنه لما تزوج فاطمة الزهراء رضوان الله عليهما قال له يهودي أراد أن يبتاع منه ثيابا، لقد تزوجت إمرأة يريد مرأة كاملة كما يقال فلان رجل، أي كمال في الرجال في الحديث يقتلون كلب المرئية هي تصغير للمرأة[4] .

---

(1) -سورة النساء الآية (1).

(2) -ابن منظور-لسان العرب، دار صادر-بيروت، المجلد الأول مادة (ن س ع)، ص168.

(3) -المرجع نفسه ص 168.

(4) -المرجع نفسه ، مادة (م.ر.د)، ص 156.

جاء في قوله تعالي:" يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر و أنثى و جعلناكم شعوبا و قبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير"[1]

و جاء في معجم الوسيط عبد العزيز النجار قوله:" الأنثى خلاف الذكر في كل شيء و إمرأة أنثى كاملة الأنوثة"[2].

كما جاء في قوله تعالى: " و إذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا و هو كظيم"[3].

فالقرآن جاء ليعزز مكانة المرأة و ينقذها من العذاب و المصير المحتوم الذي كانت عليه فكرم الله تعالى المؤمن الذي يحافظ عليها و يسعى إلى تربيتها تربية صالحة ليكرمه الله بالجنة و الخلود.

ب- **اصطلاحا:** ترى سيمون دي بوفوار simon de beawioir أن المرأة تبدأ بالقول "أنا إمرأة" عندما طرحت أسئلة أساسية للحركة النسوية الحديثة في كتابها الجنس الثاني (1949م) حيث تحاول التعريف بنفسها و ليس هناك رجل يفعل ذلك هذه الحقيقة تكشف اللا تماثل الأساسي بين المرأة و التضاد بينهما يرجع إلى العهد القديم و لم يمن للمرأة تاريخ منفصل.

المرأة هي نفسها التي وضعت هذا الفارق من خلال التعريف متى أرادت معالجة موضوع ما، و كذلك ترجع سيمون أن هذا الفارق لم يأت في هذا الوقت بل أنه القديم المتجدد[4].

---

[1] -سورة الحجرات الآية 13.

[2] -عبد العزيز النجار: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية' ص4، 2004م ص 29.

[3] -سورة النحل الآية50-57.

[4] -رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار القباء، القاهرة ط1، 1998، ص 195.

إن المصطلح النسوي هو المقابل الغربي للمصطلح الإنجليزي Feminis حيث أنه يشير إلى الفكر الذي يعتقد أن مكانة المرأة أدنى من التي يتمتع بها الرجل في المجتمعات التي تضع كلا الجانبين من تصنيفات إقتصادية مختلفة[1]

أي أن النسوية توصف على أنها نضال لاكتساب المرأة المساواة في دنيا الثقافة الذي يسيطر الرجل عليها، فالمصطلح النسوي يعني الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة، لا لأي سبب سوى كونها إمرأة.

فالمجتمع الذي ينظم يشؤنه و يجدد أولوياته حسب رؤية الرجل و اهتماماته[2].

فالمرأة تسعى إلى تحقيق ذاتها بعيدا عن الرجل، الذي يعطى دائما الأولية خاصة أن نظرة الرجل إلى المرأة سلبية، فمفهوم الأنوثة عند أرسطو يعني: " الإفتقار إلى بعض الخصائص العامة" كما يرى توماس لاكويني " المرأة في صورة رجل غير كامل، و تعتبر هذه المفاهيم أساسية في كثير من الثقافات العالمية حيث يصاغ الرجل في صيغة الكمال بينما إلى المرأة نظرة هامشية" [3].

و جاءت "يمنى العيد" لتوضح مفهوم الأدب النسوي بقولها " أميل إلى الإعتقاد بأن المصطلح الأدب النسوي يفيد عن معنى الإهتمام و إعادة الإعتبار إلى نتائج المرأة العربية

---

[1] –صابرينة الطبيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية(دراسة بنيوية تحليلة)، جامعة الحاج لخضر–باتنة، ماجستير 20014م ص 6 .

[2] –المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3] –يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين– مصر،ط1،(1414ه/1994م)،ص40.

الأدبية، و ليس عنمفهوم ثنائي أنثوي–ذكوري، وضع هذا النتاج في علاقة إختلاف ضدي–تناقضي، مع نتاج الرجل الأدبي"[1].

و أكدت ذلك في قولها أنها لم تكتب المرأة ضد الرجل الإنسان حين تناولت في كتاباتها الإبداعية العلاقة بين الأنثوية و الذكورية، بل كتبت ضد الإيديلوجية السلطة الذكورية في " النسائي" في الخطاب الأدبي العربي يظهر معنى الدفاع عن الأنثوية بما لها ذاتها و لها هويتها، المجتمعة الإنسانية بل هو آخر له تاريخيات مع و متسلط[2].

فالمرأة ليست نوعا أو جنسا مخلفا للرجل، الذكورية و الأنثوية جانبان جوهريان بأن للوجود البشري لكل منها خصائص و سمات، ليس الهدف مما تصنعه المرأة هو المقارنة بين الرجل و المرأة، بل هي تسعى إلى تجسيد إبداعها على أرض الواقع فالمرأة اليوم أصبحت تتطلع إلى التوغل في جميع مجالات الحياة.

2–إشكالية المصطلح:

كتب الكثير عن الكم النسوي حيث أن الأغلبية قد صاغت أقلام ذكورية و أقلام نسوية خاضعة لسلطة الثقافة الأبوية و معاقبته بالخصوصية الأنثوية على وجه الدقة ما ينبع من سجية المرأة و نظرتها و طبيعة خلقها و يختلط في أعماقها من التنقلات و جدانية تغرضها البيئة الاجتماعية و النفسية التي تصطحبها النظرة المتدنية إلى كينونتها، ولاسيما

[1] –يمنى العيد: الرواية العربية(المتخيل و بنيته الفنية)، دار الفارابي–بيروت، ط1,2011م، ص 137.
[2] –يمنى العيد: المرجع السابق، ص146.

حين تستقر و بصراحة عن مشاعرها إثراء الآخر و التشوق إلى الإكمال دون الخوف من الرقابة الصارمة و استلاب الهوية[1].

تذهب أيلين شوالتر Eline Showalter الناقدة النسوية إلى يحديد مراحل تمر بها الكتابة الأنثوية بثلاث مراحل، أولها مرحلة المحاكاة الأدبية السائدة و تقاليد الأدبية المهيمنة، ثانيها الإعتراض على هذه المعايير و القيم، وآخر مرحلة و هي مرحلة الإكتشاف الذات و قد أطلقت على المرحلة الأولى تسمية "المؤنثة" و على الثانية تسمية " النسوية" و الثالثة " الأنثوية"[2]

هذه التسميات ساهمت في إثارة إشكاليات لهذا المصطلح و لقد استشعرت الباحثة بيارتاك دوبيا beatrice depia تواجه هذا الموضوع بالقول " أن خصوصية الكتابة النسائية لا تلغي مشابهتها ل "كتاب الرجالية"[3].

و تبين صعوبة التفريق بين الكتابين لأنه لا يمكن أن نزعم أن خاصية الكتابة النسائية يمكن أن نعثر لها على نظير في الكتابة الرجالية" و العكس صحيح"[4] .

لكن هناك من يذهب عكس ذلك إلى التشديد على خصوصية هذه الكتابة و إختلافها عن نظريتها عند الرجل، وتمثل هذا التصوير بريجيت لوغرا Brigitte luger و هي

---

(1) –ليناشين شيفرد: أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، علامات ج 59، مج15، مارس 2005م' ص 356.

(2) –وجدان صائغ: خصوصوية النسق الأنثوي في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة ثقافية أصلية تصدر عن كلية الأداب– جامعة البحرين العدد6,2003م ص 82.

(3) –مفيد نجم: الكتابة النسوية (إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي، مجلة نزوي الألكترونية عدد6، 2003، ص164–165.

(4) –سعيد يقطين: ضقايا الرواية العربية الجديدة (الوجود و الحدود) منشورات الإختلاف،ط2، 2012م،ص202.

تستعرض آراء الكتابات في هذا المضمار: نستخلص أن الحركة النسائية الإبداعية جاءت تمثل الإختلاف فيما يلي: الجنس، إدراك الجسد، تجربة و اللغة.

الفعل و البوح و الإعتراف من أبز ما يميز المرأة في كتاباتها ممارستها وهذا الفعل يجعل لكتابة المرأة خصوصية في الغرب إلى " الأدب النسائي" و ماا يتصل به، وتحقق ذلك بتفاوت ملحوظ بين المجتمعات الغربية،فالتجربة الفرنسية تختلف تماما عن التجربة الأمريكية، وكان من نتاج هذه الدعوة ظهور وعي جديد ألا و هو "المساءلة النسائية" فالحركات و الجمعيات النسائية التي تدافع عن الحقوق المختلفة للمرأة صارت أمرا واقعا، وأنتجت الحركات النسائية كاتبات و باحثات و عالمات في مختلف الفنون و المجالات و انتهى الأمر باعتبار الفن والأدب الذي تنتجه المرأة " نسائيا" بالدرجة الأولى و الأخيرة[1].

كما سارت الحركات النسائية العربية في الإتجاه نفسه، الذي اتبعته الحركات النسائية الغربية تقريبا، وإن ظل الفرق واضحا لتباين الوقائع و التجارب، ولقد أنشئت هذه الحركات النسائية المجلات الخاصة: (كاتبات/لبنان)،(الكتابة/لندن)،(8مارس/المغرب)، ورغم تباين الحاصل بين الأقطار العربية، والإقرار بواقع جديد بدأت ترسم ملامحه، وهو لا يزال أخد في التشكل و التبلور، وتمن القيمة الأساسية لهذا التوجه في التحسس بأهمية قضية المرأة العربية، و العمل على إعطائها ما تستحق على صعيد الوعي النظري بعد أن صارت مساهمتها على الصعيد العملي أمر ملموسا في شيء ضروري بالحياة[2]

---

[1] –المرجع السابق ص 206.

[2] –علي زغينة و آخرون: السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة الخبر، أبحاث عن اللغة العربية الجزائرية العدد الأول، 2014م، ص9.

ترى الناقدة "خالدة سعيد" في كتابها المرأة التحرر' الإبداع (إن هذا المصطلح شديد العمومية و شديد الغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي بلا تدقيق... و إذا كانت عملية التسمية العكس تبدأ بتغيب الدقة و تشوش التصنيف و تستبعد التقويم لهذه التسمية تتضمن حكاياتها مشية مقابل مركزية افترضتها)' هي مركزية الأدب الذكوري أو ذلك المقابل للتسمية بالكتابة النسائية، و الأدب النسوي[1].

في حين أن الناقد " عبد الله القدامي" ينطق في تصديد لمفهوم الكتابة لذاتها و وجودها لأن هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل و لغته و بعقليته، و كن ضيفات أنيقات على صالون اللغة، إنهن نساء استرجلن و بذلك كان دورهن دورا عكسيا إذ عزز قيم الفحولة في اللغة[2]

تعزز المرأة ذاتها ووجودها من خلال اللغة التي تستعملها من أجل الوصول إلى غايتها دون أن تلجأ إلى التعريف بنفسها.

و لقد تحدث إبراهيم عبد الله " في كتابه المحاورات السردية عن التفريق بين الكتابة النسائية و الكتابة النسوية، فالأولى يترتب عن نشأتها فرضية الرؤية الأنثوية للعالم و للذات إلا بما يترتب منها قصد مسبق، و قد تماثلت كتابة الرجل في الموضوعات و القضايا العامة لأنها تعرض لشؤون لا تخص المرأة وحدها و إنما تخص العالم المحيط بها، أما الثانية فتقصد التعبيير عن حال المرأة إستنادا إلى تلك الرؤية و معاينتها للذات و للعالم، ثم الإهتمام و الإنقاد من الثقافة الأبوية السائدة لأنها قاهرة للمرأة في إختياراتها الكبرى، و أخيرا إعتبار جسد المرأة مكونا جوهريا في الكتابة و مركزا من مراكزها،

---

[1] –خالدة سعيد: المرأة لتحرر الإبداع، الدار البيضاء، المغرب، 1991م ص 16.

[2] –مفيد نجم: الكتابة السردية، ص16.

بحيث يتم كل ذلك في إطار نسوي و يتفيد من فرضياته. وتصوراته و مقولاته و يسعى إلى بلورة مفاهيم أنثوية من خلال السرد، و تفكيك النظام الأبوي بفضح عجزه، فالتلازم بين هذه السمات الكبرى أو تغليب أحدهما مما يمكن أن يضع إطار مفهوم الكتابة النسوية و داخله تترتب أمور هذه الكتابة[1].

كما يقول محمد معتصم في كتابه " بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي" إذا كانت الكتابة النسائية تدل على كتابة تبدعها المرأة عموما، فإن الكتابة النسوية تربط بنوع خاص من الكتابة التي تنبع من خلفية إيديولوجية ' تنصب المرأة الكاتبة كاشفة المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة كالميادين الاجتماعية و السياسية و الحقوقية،... تندرج ضمن هذا النوع من الكتابة، كتابة السيرة اليوميات، التقارير الصحافية و التحقيقات و الإستجوابات بعض الروايات التي يكون قصدها و مغزاها مرتبطين بالخلفية الإيديولوجية لحركة نسوية محلية أو دولية[2].

ظهر مصطلح آخر إلى جانب مصطلح الكتابة النسوية يدعى الأدب النسوي و هذا المصطلح لم يجد ترحيبا عن الكاتبات الأدبيات و من أبرز هذه الأسماء نجد الدكتورة لطيفة الزيات موضحة رفضها لهذا المصطلح بقولها (إن المصطلح يدل في العربية و الآداب الأخرى على نقص الإبداع و الإنقاص من الاهتمامات النسائية المحددة.

---

[1] –عبد الله إبراهيم:المحاورات السردية، منشورات الإختلاف' الجزائر، ط1,2011م،ص60.3

[2] –محمد معتصم: بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان–الرباط. ط1,2007،ص 17.

لكنها تؤكد أن رفضها للمصطلح لا يستند بأي شكل من الأشكال على تمحيص للكتابات النسائية بل حكم مسبق يعتمد على جنس الكتابة للنص المكتوب[1].

رفض المصطلح من قبل الكاتبة كان من بوابة النظر إليها حيث إلى:

*إبداع المرأة على أنه أقل من ذلك الذي يكتبه الرجل و هو هنا يميز بين الأجناس و جاءت سمية درويش لتؤكد ذلك بقولها: " أن مصطلحات الأدب النسائي، الكتابة النسائية و إبداع المرأة هو من قبل الكلام الدارج أو الخطأ الشائع، لأن الأدب في نظرها فعل إنساني لا يقتصر على عرق أو جنس"[2]

و بحجة أكثر عقلانية، تعلن أحلام مستغانمي رفضها لهذا التصنيف " أنا لا أومن بهذا التصنيف إطلاقا و أثيرا منه تماما، فالأديب بما يكتب و ما يقدم للقارئ سواء كان رجلا أم إمرأة...كتبت بذاكرة رجل، هل أعد كاتبة رجالية في حين يعد يوسف السباعي و إحسان عبد الله القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة إمرأة و عن إمرأة"[3].

*يعرف "يوسف و عيسى" الأدب النسوي بأنه أدب تكتبه المرأة أولا، وتتأثر عادة رؤاه و أساليبه بالقارئ "الجنوسي" بينها و بين الرجل، وتحكمه رؤية المرأة للعالم و كل ما خلق النص في سماوات إنسانية قصية، كلما تضاءل ذلك الفارق و تقلص خصوصية الجنوسة

[1] -بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية، دار الاداب-بيروت-ط1,1999م، ص24.
[2] -يوسف و عيسى: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، دار جسور، ط1,2013م، ص30.
[3] -المرجع نفسه، ص31.

،ولم يبق من نسويته سوى نسبته التآلفية إلى المرأة"[1]، أي أنه هو ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة.

و تعرف شيرين "أبو النجا" النص النسوي بأنه " النص الذي يأخذ المرأة كفاعل في إعتباره، وهو النص القادر على تحويل الرؤية المعرفية و الأنطوجية للمرأة إلى علاقات نصية،وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه، و الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة و أخيرا هو الأنثوي الذي يشغل الهامش"[2]، إلى إبداع المرأة بشيء من الإستخفاف كما لو كان الإبداع فعلا مقصورا على الرجل وحده.

فالرواية النسوية عند "محمود طرشونة" هي " رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة و قد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل و المرأة إلى إثبات التفوق و الإمتياز و فيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان"[3].

إنطلاقا من هذا النص فالرواية النسوية لدى الكاتب ما هي إلا عبارة عن رسالة تقتضي الدفاع عن حقوق المرأة، ثم تلبث أن تأخذ بعدا آخر يتماثل في المساواة بين الرجل إلى التفوق عليها.

أما نزيه " أو نضال" فإن الرواية النسوية- حسب رأيه- لا تتوقف على ما تكتبه المرأة فقط بل على ما يكتبه الرجل أيضا ف"الرواية لا تكون نسوية" لمجرد أن كاتبتها إمرأة بل لابد للرواية أن تحمل صفة النسوية أن تكون معينة لصورة حزينة وكيلة بطرح قضية

---

[1] -المرجع نفسه، ص35.

[2] -شيرين أبو النجا، نساء أمم نسوي، مكتبة الأسرة العامة للكتابات، القاهرة،2002م،ص11.

[3] -محمد طرشونة: الرواية النسائية في تونس، ص05.

المرأة الجنوسي أو الجندري و ليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي، ومن هنا فإن الكثير من الإبداع الروائي الذي كتبته المرأة لا يتدرج تحت ما يسمى بالرواية نسوية"[1].

و عليه بحسب الكاتب فالرواية النسوية لا يعني بالضرورة أنها كتبت من طرف المرأة فلا يمكن أن نطلق عليها بالرواية النسوية إلّا إذا وجدت معايير، كأن تتحدث عن قضايا أو مميزات نسوية.

حدد "إبراهيم خليل" من خلال مؤلفه "بنية النص الروائي" الشروط التي تتوفر عليها الرواية النسوية، ويمكن عرضها كالآتي:

1-التحيز للأنثى عوض التحيز للآخر، و هو الشيء السائد في الرواية غير النسوية.
2-تقديم صورة نزيهة و مجردة للمرأة على وفق الدور الذي تنهض به في الحياة اليومية.
3-نبذ الصورة النمطية السائدة للمرأة من حيث هي عاجزة و لا تعني يغير التافه و المبتذل و العاطفي.
4-إبداء روح، الثورة و التمرد و الإفصاح عما يلحقه بالمرأة من غير عن طريق الأب، و الأخ و الأسرة و العائلة و أخيرا، المجتمع بتقاليده و عاداته الموروثة و معتقداته التي تقلل من شأنها سواء بإعتبارها ندا مساويا للآخر أو بإعتبارها كياناته من مطالب و حقوق.

[1] -نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية و بيبلةغرافيا الرواية النسوية العربية (2004-2005)المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2004مص11.

5- التركيز على الدور الذي تستطيع أن تضطلع به المرأة إذا أعطيت الفرصة الضرورية المناسبة لذلك "[1] تتسم الرواية النسوية بتحيزها للمرأة عوض التحيز للآخر كما يتم فيها التركيز على المسائل التي لها علاقة بالسلطة الذكورية.

تشير "شيرين أبو النجا" في مؤلفها نسائي أم نسوي" إلى أنه " تلزم التفرقة دائما بين نسوي أي وعي فكري و معرفي، ونسائي أي جنس بيولوجي"

و هو ما يعني وجود فرق بين النسوي الذي يشير إلى وعي معرفي، بينما يحيل مصطلح النسائي إلى الجنس البيولوجي.

[1] -ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، دراسة منشورات الإختلاف الجزائر،ط1,2010م ص 290-291.

الفصل الأول

التجريب في الرواية والتجديد

المبحث الأول: التجريب في الرواية.

المبحث الثاني: التجديد في الرواية.

1/ مفهوم التجريب في الرواية (لغة، اصطلاحا)

1-1-التجريب لغة:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور قوله: "جرب الرجل تجربة: اختبره... و رجل مجرب: قد يلي ما عنده- ومجرب: قد عرف الأمور وجربها...المجرب: الذي قد جرب في الأمور و عرف ما عنده... و دراهم مجربة "موزونة"".[1]

أما في قاموس المحيط للفيروز أبادي: "جربه تجربة: اختبره، ورجل مجرب، كمعظم: يليما (كان) عنده... ومجرب: عرف الأمر ودراهم مجربة: موزونة".[2]

1-2-المعنى الاصطلاحي:

لطبيعة اختلاف هذا المصطلح بين الشعوب فإنه يعد من الصعب بالخروج بمفهوم محدد و دقيق، فالتجريب موضوع كثير التشعب، وطيد الصلة بسائر العلوم لذا فهو يستدعي منا تحديد المصطلح و المفاهيم، و هذا المسعى محفوف بالمزالق.[3]

إلا أن الشيء الأكيد أن التجريب كمصطلح متفق عليه ارتبط إلى حد بعيد بالثورة على الوعي الجمالي السائد إذ لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح تساؤلات، و التي تظل مكمنا لتلتمس خطا جديدا يتأسس على وعي جمالي مفارق، أي لحظة مفارقة تشير إلى فوضى الواقع و تحولاته من خلال رغبة الروائيين في خرق الثابت و أفق التوقع المعتاد على

---

[1] الفيروز أبادي، (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، مج 1، مادة (جرب)، إعداد و تقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1997.

[2] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، مج 1، مادة (جرب) دار صادر للطباعة و النشر، بيروت -لبنان، ط1، 2005.

[3] ينظر: مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007، ص 19.

مستوى النص الروائي باعتباره وسطا خصبا لتشكيل شيء يعد في ذاته تمهيدا لتوليد آليات توردنا إلى هذا الجزء الهولامي في طبيعة الإبداع، إذن فالتجريب تجاوز للمألوف و البحث عن تقنيات جديدة.

و من ذلك فقد ارتبط مصطلح التجريب بالبحث عن آليات جديدة يشتغل عليها السرد الخطابي المتملص من كل ما هو ثابت من خلال ابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، و من ذلك أيضا اعتبر التجريب أداة تطوير الفني الأدبي، و التمرد على كل ما هو ثابت و عقائدي؟

2- ماهية التجريب:

يكون لمصطلح التجريب ما بين المعنى "العلمي" و الفني العام" شيء من المعنى اللغوي الموضوع في القواميس و المعاجم، المستقى من التجربة (Expérience) كاختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة، و منهجية للكشف عن نتيجة أو تحقيق غرض معين بالمعنى العام، خبرة يكتسبها الإنسان علميا أو نظريا بالمعنى الخاص، التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته: و هي جزء من المنهج التجريبي و منها جاءت التجريبية كنظرية في المعرفة يقوم منهجها على إعلاء الإدراك بالحس على سائر المدركات الأخرى بحكم خضوعها للواقع الحقيقي و الملموس، و يقابل النظري و الاستنباطي و تعتبر التجربة كمعرفة أو مهارة أو خبرة يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو من ملاحظته لها، واحدة من مصدرين وجب توفرهما للأديب، و حسب شاعر القرون الوسطى الإنجليزي جيفري تشوسر Geoffrey Chaucer (1343-1400) هما "التجربة بالمعنى المشار إليه هنا، و الحقائق التي يستفيدها الإنسان من الكتب القديمة التي تعتبر كنزا للذكريات البشرية، الحكم

التي استخلصها البشر خلال العصور المختلفة، فعلى الأديب في نظره أن يجمع في أدبه بين الاثنين".[1]

و تكون التجربة بهذا المعنى مهارة شخصية يتميز بها كاتب عن آخر في حين تبقى الحقائق التاريخية زاد الجميع دون استثناء، مع ضمان حد أدنى من التصرف فيها وفقا لتلك الخبرة التي اكتسبها المبدع من التجربة، و رغم المحاولات العديد لضبط مثل هذه المصطلحات، إلا أن هناك من أساء فهم التجريب بعدم السماح له بالخروج من معناه القاموسي المحض و الضيق، و في ذلك جهل بقيمة الكلمة عندما تتحول من القاموس إلى الاستعمال و التداول، فبعد كل هذا الزمن من الإبداع و بعد كل هذه السنوات من التجريب، لا يزال ضبط المصطلح محل بحث و اجتهاد الكثير من الباحثين، مثله مثل كثير من المفاهيم المرتبطة بالتغيير كقاعدة لحياتها، علما أن التجريب أحيانا لا يكون حكرا على الآداب و متطلباتها الشكلية الحداثية فقط و إنما يتحول إلى ضرورة في الحياة الإبداعية الموازية للحياة الواقعية.

و لقد سبب اختلاف الحقول التي يعمل بها التجريب اختلاف معناه بالضرورة ذلك المعنى الذي يتقارب حينا و يتباعد حينا آخر، وفقا لسياق تداوله و مجال تطبيقه، ما أنتج لنا مجموعات تعريفات مهمة تتنوع بين المسموح و الشعر، و القصة القصيرة، و النقد الروائي، كما أورد ذلك الباحث "محمد أمنصور" في خرائط التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هذه القواعد نفسها، و في مجال الرواية فلقانون التجريب باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز الفهم القائم و

[1] مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص 88.

إلى وضعه موضع تشكيك و تساؤل و هكذا تتهدد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات التي وضعها في المجتمع.[1]

يبدو من خلال رواية الرؤية المختلفة بين مسرح وشعر و رواية، أن "التجريب لا يعني الخروج من المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات و أشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب، عن توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين و توفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي و رؤيته للعالم".[2]

و هناك من يرى أن مفهوم التجريب مختلف من العلمية إلى الأدبية مثل الاختلاف البائن بين الإثبات و بين النفي"، ففي العدم باعتباره يفيد معنى الاختبار غير أن جوهره يختلف عنها فهي و إن كانت تختبر مدى صحة الفرضية، فإنها تسعى لاستخلاص القانون الذي يتحكم في الظاهرة و الذي يساعد على تفسيرها لاحقا، في حين أن التجريب في المجال الأدبي و إن كان يختبر المقولات السردية أو الأجناسية العامة، فإنه يسعى إلى خلخلة نظمها لذلك نحدده من خلال الرفض أولا أو الاختراق ثانيا و الحرية ثالثا"[3] فالتجريب الأدبي يرفض السلطة التي تمارسها الأشكال الروائية التراثية، و هو ينشد التطور و يدعو إلى الاختلاف معها و تجاوزها و انتشرت في كل ذلك تجربة مفتوحة عند التقليد و التقيد.

رغم أن التجريب الروائي يعيش مجموعة من الأسئلة، تثيرها الألغاز الحداثية من جهة أولى، و تدفعه إشكالات المصطلح الذي يضبط متأخرا بعد الاستعمال من جهة ثانية،

---

[1] ينظر: محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص ص 22-24.

[2] المرجع نفسه، ص ص 22-24.

[3] قيس الهمامي، التجريب و إشكالية الجنس الروائي مجمع الأطرش للكتب المختص، المغاربية لطباعة و إشهار الكتب تونس، 2009، ص 189.

و غياب النظرة المنطقية المنصفة للتراث من جهة ثالثة، وغياب النظرة المنطقية المنصفة للتراث من جهة ثالثة، أو المتحمسة للحداثي و المنتصرة له من جهة رابعة.

من الأسباب التي جعلت التجريب عرضة للانتقاد، كونه دوما حاملا لصفة "مشروع"، و هي النظرة التي أساسها إليه من خلالها في الغالب الأهم، إنه مشروع لم يكتمل بعد، و قد لا يكتمل أبدا، "له منطقه الخاص، أسسه الجمالية، و احتمالية اللانهائية، و من تلك الأسس رهان السؤال و المساءلة، وخيار الانفتاح و الحوارية وفق مبدأ القناعة الذاتية التي تؤهل الرغبة في التلاؤم مع الحاجة الثقافية و الشرط السوسيو تاريخي، إنه "المجرى المتحول" كما يقول سعيد يقطين، و هو مجرى ينقل الحقل الثقافي الوطني:

- من الفيلولوجيا الأدبية إلى أركيولوجيا المعرفة.
- من الثابت و الجماهر إلى المتحول و الممكن.
- من المطلق إلى النسبي.
- من الجواب العارف بكل شيء إلى السؤال المطروح بصدد كل شيء".[1]

من أولى المحاولات التجريبية في الرواية العربية منتصف السبعينات من القرن الماضي، بدأ التوصل إلى تعريف بعيد، و مهم في مقاربة مفهوم التجريب، حيث اعتبره المغربي السعيد يقطين مثلا "المجرى المتحول" من خلال تغييره عددا من الممارسات الكلاسيكية المكرسة في الكتابة السردية شكلا و مضمونا، و يظهر لي شخصيا من خلال مجموعة من القراءات المختارة في الرواية من القرن العشرين و القرن الواحد و العشرين و من خلال الموازنة بينهما، إنه مع التجريب الانفعال الكبير من الرواية الفنية إلى الرواية المعرفة، تلك التي تتطلب بدورها نوعا من القراء عامة و الدارسين خاصة، ممن يجيدون الحفر في تاريخ تشكل المعرفة الإنسانية، إضافة إلى حسن الذائقة الأدبية.

---

[1] محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص ص 25-26.

و مع هذا التغير الجوهري ظهرت تبعات ذلك في الانتقال أيضا، من الكليات إلى الاهتمام بالتفاصيل و الجزئيات و أشيائها الصغيرة.

و تحولت الرواية من إيمانها المطلق بالثابت إلى شكلها المطلق فيه، أو بأقل حدة إلى يقينها النسبي فيه، خصوصا بعد بروز بديله المتحول و هنا تتخلى الرواية عن راويها الأسطوري العليم العارف الذي لا يجهل شيئا مما مضى أو مما يحدث أو مما سيحصل لاحقا، و تستبدل به راو عصري، ديمقراطي في ظاهره، و تائه في حقيقته، لا يجيد غير طرح السؤال عندما يتوقع منه أنه سيجيب عنه، فيشترك هو القارئ في خصائص زمنهما، الجديد و القلق و المشكك.

يقدم "التجريب" في أكثر من بحث و دراسة على أنه مرادف لـــ "التجديد"، و لقد عانى مصطلح التجريب مثل جل المصطلحات الجديدة، من سوء فهمه أو سوء ترجمته فيما تعلق بالتجريب العربي خصوصا، إضافة إلى إشكاليته مع الأصل في استعماله الغربي أيضا حين يتداخل مع مفاهيم أخرى مجاورة له في الوجود ضمن حقول اشتغاله كما سبق و رأينا في المسرح أو القصة أو الرواية أو الشعر، و اعتقد أن عملية التجريب تصبح صعبة الضبط من حيث مفهومها، كلما تنوعت الحقول التي تلجأ إليها لتنعشها و تجددها من خلال مغامرة التجربة التي تشبه و لا تشبه سابقا ما.

يرجع سبب التقارب بين مفهومي التجربة و التجديد إلى أن الواحد منهما يستلزم الآخر بعلاقة استلزامية، و في أكثر من حالة "اكتسب مصطلح التجريب دلالات أخرى، ربطته بالبحث أن أشكال جديدة تكسر المتوالية و تتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة، بتعبير آخر، ما دامت العلاقة بين اللفظ و الشيء لم تعد علاقة إحالة تعادلية بينهما فإن التعبير غدا مستقلا عن معادلة المادي، و أصبح تأشيرا على غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور كلي، و هذا الموقف من اللغة و غائية الأدب، هو ما شرع الأبواب

أمام ثورة لا متناهية في مجال التعبير الأدبي، و ابتداع أشكاله بواسطة التجريب أي أن كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين، يكونان قادرين على تمثيل الجوانب المميزة في تجربته الروائية أو الشعرية.[1]

يكاد يكون التجريب حالة فردية خاصة بكل تجربة إبداعية على حدة، و عليه فإن عد أشكاله استحالة لا تتحقق إلا بنسبية و هو في عمقه تجربة شخصية تحاول أن تكون موضوعية و حيادية، غريبة عن السائد من خطاب سياسي و تكتل اجتماعي و توجه ثقافي لتوافق الملائمة و المغايرة معا، بمعنى المخالفة الجميلة أو الجمال المخالف.

لا يعني لتجديد القطيعة بالضرورة بقدر ما يعني المغايرة، يتحول إلى مختبر تجريبي، يعمل على مقطعي اللغة و الشكل، كأجزاء لها القدرة على تغيير كامل العينة باعتبارهما أقوى مظاهر كينونة الرواية في حد ذاتها، اللتان يمكنهما التعبير عن العالم بطريقة أجمل "إن التجديد الأدبي بحث دائب عن أدوات تمكن الأديب، و تزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد، و بهذا المعنى فإن التجديد في الأدب هو بالتحليل الأخير حيازة جمالية للعالم أو بحث عن عالم أفضل.[2]

وضمن هذه الحيازة يرادف البحث التجريب ويوازيه على مستوى الاشتغال ما دامت الرواية تتقدم إلى الأمام في سياق ثقافي عالمي و كثرة فكرية شاملة، و تحاول أن تفيد منها قدر استطاعتها، ليس بحثا عن التجديد الذي هو غاية في حد ذاته، بل أكثر و أبعد من التجديد بكثير، إن الرواية تحفر مكانا لها، حتى تستمر فيه بكل معطياته الزمنية المتغيرة، وهي في محاولتها هذه، تستوعب هذا العالم من حولها استيعابا فنيا على طريقتها التي تميزها عن سواها من الحيازات المعرفية الأخرى، و قديما قال أرسطو أن الأدب

---

[1] محمد برادة، الرواية العربي ورهان التجديد، ص 48.

[2] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 11.

الحقيقي هو تعبير عما ينبغي أن يكون، أي هو تعبيد بأفضل صيغة يجيدها المبدع، ليحمل القبيح من خلال كشفه و تعريته.

قد يعني التجريب فيما يعني كتعريف له في الرواية على التعيين "...تمرد على المعايير الجمالية الروائية المعروفة، وربما يطمع إلى تحطيم المعايير النقدية المتداولة"[1] من مثل ما يحصل في الرواية الشيئية أو اللارواية "Anti-Roman"، الحاملة بداخلها للمعنى، فلا يمكن إلا أن يكون تجاوز على المتعارف من قواعدها الثابتة، و محاولة نفي المعظم بديهياتها في انتظار نتائج البرهنة التي سنتوصل إليها الممارسات التجريبية.

توصل السعيد يقطين في ملاحظاته العلاقة التجريب و المؤسسة الأدبية إلى : "أن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة "بالتجريب"، و هي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينات، إن هذا الطرح بموضع "التجريب" في سياق النشأة، و هي موضعة زمنية تنسحب على توترات البداية و ليس الامتداد، لأن التراكم الإبداعي الذي سيتخذ -لاحقا- من التجريب شعارا و استراتيجية سوف لن يحصر منطلقاته أو هدفه في قاعدة "الإفراط في ممارسة التجاوز" بل ستتضاف أسئلة وقضايا أخرى ثقافية وتاريخية ستنحو بالتعريف "المتحرك" للتجريب إلى أفق تملك أبعاد معرفية و إيديولوجية و جمالية"[2]، و يبين هذا المسح السريع من بدايات التجريب إلى تراكماته وصولا إلى تكريسه، أنه لا يمكن ضبط تعريف نهائي له يحكم خاصيته كمفهوم "متحرك"، و من باب الصدفة المواتية أن لا تكون هذه الصفة حكرا على التجريب فقط بل و تتقاسمها الرواية معه، كما سبقت الإنارة، فكلاهما لا يستقر إلى ليغير من جديد، و لا يحل إلى ليرتحل إلى آفاق أخرى بعيدة.

---

[1] شكري عزير الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 166.

[2] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، (دبلوم الدراسات العليا)، إشراف: حسن المنيعي، كلية الأدب و العلوم الإنسانية مكناس، 1990-1991، ص ص102-103.

ولا يحدث التغيير و الارتحال فجأة أو عرضا، و لكنه يتم بالانتقال مع التراكم فالنقض تم التجاوز أو الذي يمكن أن اختزاله في التحول من التجريب كرغبة إلى التجريب كوعي بضرورة إحداث التغيير العارف بمستقبله من خلال رؤية تتضح يوما بعد يوم...

قد يكون التجريب في نهاية المطاف، واحدا من المفاهيم التي لا تضبط بشكلها النهائي أبدا لأنها هي "التشويش" بعينه على كل ما هو نمطي وسائد و مألوف في انتظار تحقق المألول ألا و هو التغيير و كل الذين اعتقدوا أن التجريب مجرد تقليعة فرضتها ظروف المجاملة وجب الاختلاف فقد أخطأوا و "التشويش" الذي خلقه الكتاب المجربون كان مؤذ.

بل سبقه إلى وضع نظرية في الكتابة لوحده و لم ينتظر النقد، و هؤلاء الكتاب نوع ثان".[1]

تقود ناصفة "القطيعة" المشار إليها قبلا، على نحو خاطئ إلى الاعتقاد بأن التجريب من حين هو جديد فهو منقطع، و هذا غير صحيح تماما، فكما أن "ثقافة التجريب تؤمن بالتجاوز و التنوير و الإرهاص و البحث المستمر عن الجديد و المتجدد في الشكل و المضمون، لكنها لا تنقطع انقطاعا عن الوضعيات و الحالات التي تجعلها مسكونة بهاجس التغيير، و بالمرجعيات السوسيو ثقافية الناوية في أنساغها... و ليس العيب أن تكون الرواية تجريبية، كما يقول عبد الله العروي، لكن العيب ألا تكون إلا تجريبية فقط".[2]

التجريب و هو يشتغل في العلوم الإنسانية، لن يكون إلا نسبيا و حلقة بين حلقات التطور الواصلة بين جديد كل العصور، و الفاصلة بين ميزات جميع الكتاب، في شكل امتداد عن طريق التجاوز و هذا هو حال التجريب الروائي، فالرواية "ذات طبيعة

---

[1] "جماع" من المؤلفين، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، ص 14.

[2] محمد خرماش، ثقافة التجريب في الرواية الجديدة، نماذج مغربية، مجلة "الحياة الثقافية"، ص 44.

تراكمية، أي أنها و يا للمفارقة، و تراثية بقدر ماهي نزاعة باستمرار إلى صوغ قوالب مغايرة، و ابتداع رؤى منشقة، هذه التي تتحقق و تتميز إلا بوجود الفرق، التراث الكلاسيكي، سواء السابق، الموازي المحاين".[1]

على الرغم من نزوع الطبيعة البشرية الكسولة إلى الهدوء و السكينة التي تريح العقل من السؤال بعد تزويده بجملة من المسلمات، فإن الطبيعة البشرية الجدلية لا تكتفي عندها أبدا، و ستقوم بجولات بحث طويلة و نساقة في سبيل إرضاء عقلها الأكثر جدلا، و أستطيع القول بأن التجريب قديم جديد من حيث التواجد الزمني، و مختلف دوما من حيث البدائل التي يطرحها كبحث معرفي وفني و إيديولوجي، يستهدف الخلخلة و تجاوز القواعد السائدة إن الطبيعة الجدلية لم تتوقف عن السؤال الحائر بين التسليم بما هو كان و بين البحث كما ينبغي أن يكون إذن، ثقافة التجريب لهذا المفهوم الأخير هي ادعت الكثيرين رغم حدة مستجدات المصطلح بحث أدبي قديم جدا يتوغل في تاريخ النظرية الأدبية، و لا يزال يجدد مناقشاتها لعديد القضايا الفنية الجدلية و يطالب بإنشاء منظومة إبداعية تحرص على خلق المختلف الجميل، فهل هي بهذا المنظور محاولة لم تنجز طموحها كاملا أو فشلت قليلا عبر الأزمنة القديمة، لتواصل دربها نحو تحقيق نبوءتها مع كل عصر جديد؟ هل صوتها المسموع بقوة اليوم يعو د إلى مناسبتها للعصر الحالي، الذي قد يكون الأكثر جرأة ربما، أو الأضعف يقينا و إيمانا مقارنة بالعصور السابقة؟ و إن كان الأمر كذلك، فهل التجريب اليوم، مجرد جرأة متجاسرة وقحة، أو جرأة ناجحة أصابت ما أراده التاريخ الأدبي دوما باستحداث الجديد و ارتياد الآفاق البكر؟

[1] أحمد المديني: تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب و مشرق، ص 346.

3-التجريب الروائي:

تختلف مفاهيم التجريب باختلاف التجاري و الآليات التي يجربها الأديب و ينحني بها منه التطور باعتبار الأدب مجالا من مجالات العلم لأن "العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة، و التقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن الوضع الجديد التي تنشأ عن الوضع الجديد فينتج ع ذلك غلق "أثم و يتعذر علينا أن ننظم في ضميرنا جمع المعلومات التي تهاجمه لأن الأدوات الكاملة تنقصنا".[1]

كما ارتبط مفهوم التجريب بالمحاولات الجديدة التي ظهرت في الأدب بما يحمله من معان الجدة و الابتكار و التمرد على المعمار الجمالي التقليدي الذي تكررت موضوعاته و تحجرت أشكاله "و غالبا ما توصف المغامرات الفنية الجديدة بأنها تجريب لكن تم تبني مفهوم علمي و ملتزم أكثر نوعا ما في الفترة الحديثة من قبل الكتاب كجزء من اتجاه عام لاستغلال الطرق العلمية".[2]

و قد تعددت مفاهيم التجريب في الأدب عامة، و الرواية خاصة بوصفها من أكثر الفنون الأدبية عرضة للتجريب، لتعدد زوايا النظر، اختلفت بذلك أشكال ممارسته بوصفه ابتكارا لتجارب إبداعية، بالإضافة إلى أن "وجود تجديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب"[3]

حيث يقوم التجريب الروائي على مجموعة من المبادئ و المقومات الأساسية و يأتي في مقدمتها البحث باعتباره أولى درجاته فبدون بحث يتعذر الأديب اكتشاف آفاق

---

[1] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها و نشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 59.

[2] جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة و التجريب، ترجمة: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون، للتجرمة، النشر، بغداد، 1989، ص 45.

[3] بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة و النشِ، تونس، ط1، 1999، ص 262.

جمالية و فنية جديدة، فالبحث "هو الذي يحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة و العقيمة، و إلى تجريب أدوات جديدة و خلق أشكال حية"[1]، مما يجعله منفتحا على تيارات التحديث التي تمنح نصوصه حياة جديدة، فتصبح الرواية و كأنها بحث مستمر عن عوامل سرية و مساحات جديدة من خلال التوغل في مسالك المغامرة لأنها فن لا يعرف الاكتفاء فهو دائم الرغبة في التغيير.

أصبحت الرواية الجديدة تتسم بنزعة مستمرة إلى التجاوز، و خلتها أشكال جديدة، و هو ما جعلها في حالة تحول دائم، فالناقد سعيد يقطين يقول "الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب، و هي التسمية التي تكرر الحديث عنها في أواسط السبعينيات في مناقشاته أما الناقد محمد السرغيني فقد حصر وجهة نظره حول التجريب في ميدان الشعر في قوله: "التجريب أساسا هو أن يخرج المجرب عن حدود القاعدة المشابهة انطلاقا منها... فالشاعر ينطلق من قاعدة العامة المألوفة.

التجريب محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هذه القواعد نفسها... فالتجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ، خاصة بعد أن أحس الشعراء بأن العصر هو عصر الرواية، و ليس عصر الشعر لذلك يجب أن نضبط مواصفاته على كل المستويات، و التجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوبا بقناعة ذاتية".[2]

فالتجريب الروائي يعكس حالة إبداعية جديدة و هذا ما يمكن الكاتب من إحداث التغيير و خرق البنية التقليدية للخطاب الروائي، ذلك أن الرواية لم تعد خاضعة لقوانين وقواعد ثابتة وأصبحت دائمة الانفتاح على آفاق جدية في الكتابة، فالرواية التجريبية هي

---

[1] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار، توسن، ط 1، 2005، ص 19.

[2] بوشوشة بن جمعة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 23.

"رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية، و تنظر لسلسلة الخيال و تتبنى قانونا التجاوز المستمر، و لذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص و تخون أية تجربة خارجة التجربة الذاتية المحضة، فكل وقائع مختلفة أشكال مختلفة، و كل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين انشغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها".[1]

فالتجريب الروائي ليس مجرد هدم بل هو بناء جديد للنص الروائي وفق أسس تقربه تنشطه و تفاجئ قارئه.

و مما لا شك فيه أن النصل الروائي تأسس على خلفية الإبداع ذلك لأن التجريب قرين الإبداع حيث يتجاوز المألوف و يتوغل في المجهول لابتكار صياغات جديدة وهذا يدل على "أن أي عمل أدبي يبدأ بالتجريب فلا يمكن لأي كاتب مهما كان أن تنضج تجربته الفنية و الإبداعية دون المرور بمرحلة التجريب".[2]

و من خلال ما سبق يتضح أن مصطلح التجريب قرين الإبداع و التجديد و التجاوز و المغامرة و التحديث فالكتابة للرواية الجديدة لا غنى لها عن التجريب إذ "يسكن هاجس البحث فعل الإبداع في مختلف تشكيلاته الفنية و الأدبية، فيمثل الصفة المقترنة به و الحال الملازمة له، فالإبداع لا يمكن أن تشكل مناخاته حال الثبات و السكون، بقدر ما يقترن بالحركة الدائمة، و التحول المستمر، فيكون في صيرورة دائبة مدارها المغامرة الفنية و

---

[1] محمد الباردي، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 242.

[2] علي محمد المومني، الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، ط 1، 20096، ص 22.

الفكرية و مداها تحقيق، المغايرة للسائد و المألوف من أشكال التعبير الفني و الأدبي، و هو ما يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين فعل الإبداع و مسعى البحث و التجريب".[1]

فالرواية المعاصرة أصبحت تتميز بالتحول المستمر تبحث عن أشكال فنية جديدة مألوفة و غير تقليدية قائمة على التجريب الذي تستمد منه تجد نسغها "وانفتحت شهوة السرد لديها على عوامل متعددة في التجريب: العجائبي- الأسطوري- التاريخي- السياسي- الجنسي- الديني- اللغوي إلى درجة أن الإبداع في الحكي [2]اتسم بالجرأة و بنزوعه الدائب في التجاوز و هدم الحدود".

4-الرواية الجديدة:

يرجع ظهور الرواية الجديدة إل نكسة 1961 حسب شكري عزيز الماضي، التي كانت سببا في سقوط الكثير من القيم السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية، وكذلك منظومة القيم الفنية المعايير الجمالية، فساعد ذلك على تهيئة "المناخ الملائم لتمرد على الجماليات الروائية المألوفة، إبداع شكل روائي جديد لعناصره و بناءه و تفاعلاته الذاتية و الموضوعية، وفلسفته و قيمه الفنية التي يسعى إلى تجسيدها".[3]

و تميزت الرواية الجديدة بالثورة على أسلوب الرواية التقليدية و الحديثة، حيث كسرت خطية الزمن بالقفز على التسلسل المنطقي من خلال خاصتي الاستباق و الاسترجاع، كذلك المكان تعاملت كأنه إنسان و هذا ما عرف بأنسنة المكان، و في المقابل نجد الشخصيات غير واضحة المعالم فتكون مجرد حروف أو ضمائر أو أطيافا.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 361.

[2] محمد رضوان، التجريب و التحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013، ص 09.

[3]شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص 14.

ومصطلح الرواية الجديدة "يستند معرفيا إلى اتجاه جديد ظهر في فرنسا في أوائل الخمسينات"[1]، و لكن هذا لم يمنعه من أني طلق عليها مسميات عديدة، مثل: الرواية التجريبية، رواية "الحساسية الجديدة" "ينطوي على كل ما هو جديد و يحتوي على كثير من الصفات المتعارضة، و الألوان و المتباينة و لهذا فهو أشمل من سائر المصطلحات و ربما أكثر دقة".[2]

ولأننا لسنا بصدد بحث مستقل حول أنواع الرواية سنكتفي بهذا الطرح المبسط الذي بينا بإيجاز من خلاله سيرورة تقدم الرواية العربية و كيف ساهم التجريب في خلق أشكال و متون جديدة تظهر في كل مرة لمجاراة تقدم الأحداث الأحداث، و تطور العصر، حيث لم يقتصر تطرو الرواية على الوسيط الورثي فقط، لا سعى بعض الكتاب إلى تجريب وسائط أخرى هي وليدة الثورة التكنولوجية كالحواسيب، والأقراص المضغوطة، و ما وفرته الانترنت من فضاءات للقاء كالمنتديات و مواقع التواصل الاجتماعية.

في أعقاب السلسلة الأخيرة من التحولات التي شهدها الفعل الروائي، ظهرت الرواية الجديدة على يد مجموعة من الكتاب، أمثال الفرنسيين ناتالي ساروت Nathalie Sarraute (1980-1999)، كلود سيمون Siman Claude (1913-2005)، روبير بنجيه (Robert Pinget) (1919-1997) آلان روب غرييه Alain Robbe-Grillet (1922-2008) وميشيل بيتور Michel Bitor (1926-...)، جوزيف كونراد Joseph Conrad (1857-1924) برسي لبوك Percy Lubbock (1879-1965)، فرجينيا وولف Virginia Woolf (1882-1941)، ود ه لورنس David Herbert Lawrence (1885-1930)، وحسب ما أوردته المعاجم المتخصصة، "الرواية الجديدة عنوان الاتجاه

---

[1] سائدي سالم أبو يوسف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 223.

[2] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص 15.

جديد في الرواية ظهر بفرنسا في أوائل الخمسينيات يقصد به الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية التي تهتم الموصول على مواقفها و تتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية مثل وصف جدار من الطوب مثلا وصفا دقيقا أو رائحة البصل أو مقتطفات من الأحاديث المألوفة بين الناس.

من غير أي وجه أو تعيل من قبل المؤلف تاركة للقارئ حرية تكوين انطباعه الشخصي عما يقرؤه.."[1].

لكني لا أظن بتاتا أن هذا كل شيء بخصوص الحساسية الجديدة في الرواية، و ما أكثر العموميات المانعة التي بسببها قصرت المفاهيم، الموضوعة بين الحين و الآخر عن إشباع غريزة البحث الجامع و الفهم الواقي، و قبل أن نعيش أزمة اصطلاحية أخرى، ثم تتبع و تقصي مسارات الرواية الجديدة التي سلكتها منذ بدايتها، و يقال أن "أول من استعمل عبارة" "الرواية الجديدة" هو إميل هنريو Emile Henriot في مقال نشر بجريدة لوموند le monde نقد فيه رواية الغيرة la jalousie لروب غربييه A RobbGrillet وقد ظهر بتاريخ 57/05/22 و الحق أن هذه التسمية في الرواية متصلة بروح جديدة ظهرت في جل الفنون آنذاك، و ليس من باب الصدفة أن تظهر عبارة "الموجة الجديدة la Nouvelle Vague في مجلة الاسكبريس l'express خريف نفس السنة، وقد طلقت على جيل جديد من السينمائيين الفرنسيين"[2] ثم ثبتت الرواية الجديدة بعدة عوامل، كان أهمها الصحافة الأدبية، التي وافقت على نشر أعمال هؤلاء الكتاب و الترويج لهم، دون اعتقال علاقاتهم هم أنفسهم بالكتابة الصحفية في نوع خاص من الإصدارات كالمجلات مثلا.

---

[1] وجدي وهبة، كامل المهندس معجم المصطلحات العربية، ص 175.

[2] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها و نشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 66.

و غير بعيد عن الصحافة نذكر الحركة النقدية، النشطة جدا في القرن العشرين، سواء في المجال الجامعي الأكاديمي، مع بروز عدد من الأسماء اللامعة من أساتذة الجامعات المختلفة في أوروبا.

الذين استطاعوا أن يخرجوا من الصفة الأكاديمية الجافة المحاطة بجدرانها الأربعة إلى الساحة الأدبية و الاشتغال المباشر فيها أو عليها، أو الحراك الفكري الذي تشرف عليه الصالونات، الندوات الأدبية، التي تألفت هي بدورها من مجموعة من الأدباء و المفكرين، الذين تكتلوا في مجموعات كل مجموعة منهم وفق مبادئها وأفكارها التي تنادي بها.

إن هذا يترجم بوضوح تطور الثقافة الأوروبية، التي أخذت شيئا فشيئا في الانسلاخ عن سلطة الآداب الكلاسيكية، التي طال أمدها خصوصا بعد الانهيار الإنساني/ الأخلاقي الكبير بسبب الحرب العالمية الثانية على التعيين، و ما حملته من خراب عم أوروبا خاصة العالم عامة و "قد رافق هذا التمرد الجمالي تحول في ماهية الرواية و مهمتها، فلم تعد الرواية أداة لتفسير العالم، وفهمه و ربما تغييره، بل أصبحت وسيلة تعبير و تصوير، و مشاهدة على ما جرى و يجري من تفكك و اضطراب و اهتزاز للقوانين و الإيديولوجيات و الأبنية الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية".[1]

حين بدأت المفاهيم الكلاسيكية تسقط تباعا بدت الرواية الجديدة لا تهدف إلى الذاتية الكلية كسابقتها التقليدية، تصاحبها دعوة للمحايدة و البعد عن الراوي العليم بكل شيء، بل و أكثر من ذلك، راحت الرواية الجديدة تسخر من الرواية التقليدية، و هي فهي تقدمها لها و لأهم مقوماتها تساء لها قائلة: "من هو ذلك القصاص الواعي دائما الحاضر دائما الموجود دائما، في كل الأماكن في وقت واحد، هذا يرى في وقت واحد وجه الأشياء وظهرها، و الذي يتبع دائما حركات الوجه حركات الشهور في نفس الوقت هذا الذي

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص ص 207-208.

يعرف حاضر وماضي و مستقبل كل مغامر؟ هذا لا يمكن أن يكون إلا لها، الله وحده يستطيع أن يكون موضوعيا"[1].

ربما تبرر الرواية الجديدة وجودها على حساب الرواية و الأدب التقليديين، بأنها منطقية جدا، واقعية جدا، حقيقية جدا...فالإله، المتخفي يفعل كل شيء، لم نعد أفعاله مقنعة و الدور الذي لعبه طويلا و هو على كرسي عرش المتصرف من عل، في كل حركة و يمكنه قد عراه الزمن المعاصر، و انهال عليه يحطمه، فيرى العالم في مستواه الحقيقي، أي سيجد الإنسان الطبيعي و الأشياء العادية كما قال روب غرييه في مقال له سنة 1961 حمل عنوان "رواية جديدة إنسان جديد" و بدأ خلق في جديد فيه الرواية الجديدة في ذلك اليوم "لم يعد هناك شيء ذو بال من كل هذا، ففي الوقت الذي كانت البرجوازية تفقد في امتيازاتها، و أسباب وجودها كان الفكر يتخلى عن أسس الباطنية، و كانت الفينومينولوجيا تحتل ميدان الأبحاث الفلسفية، و العلوم الفيزيقية تكتشف سيادة (قانون) اللا استمرار وحتى علم النفس قد مر بطريقة موازية بتحول كلي شامل".[2]

إن كل ما حدث آنذاك، أذن بتغيرات كبرى و مهمة، هام بها طموحها إلى حد تطبيق نتائج التجارب العلمية على المجالات الإنسانية في نوع من التكامل الذي يسعى إليه الإنسان المعاصر المعتز بفردانيته، من خلال حركية التاريخ و التطور الفكري، و ثبت مع الإيمان بضرورة الاستمرار و حتمية الانفتاح، و في هذا الصدد يؤكد آلان روب غرييه أن "الرواية الجديدة ليست نظرية، و إنما هي بحث، و عليه فهي لا تتحكم إلى أي قانون، مما يعني أنها ليست مدرسة أدبية بالمعنى الضيف للكلمة، و نحن من يعرف بأن

---

[1] آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة، مصطفى إبراهيم مصطفى، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 125.

بين أعمالنا الخاصة اختلافات هامة، مثلا تلك التي لكلود سيمون ولي، و نعتقد أن هذا أمر جيدا ايضا".[1]

و المتخصص لها يكتشف حقا أن إنتاجاتهم مختلفة بالفعل، لا تعمل بخواص مشتركة بين كتابها المنضوين تحتها تسميتها العامة، فهي بالتأكيد ليست مدرسة بالمفهوم الكلاسيكي لذلك...إن كان هذا لا يمنع برأي نقاد آخرين، متى بعض نقاط الاشتراك بين أعضاء هذا التيار رغم اعتراف الجميع أن كلا منهم يمثل لوحده اتجاها و مدرسة تختلف عن الآخر: "هنالك كذلك المواضيع المشتركة، والتشابه الوهمي بين كتب الرواية الجديدة، ويوجد عدد من الاهتمامات المشتركة، و بصورة خاصة الاهتمام بالحاجات المألوفة و بأمور الحياة اليومية، و تختلف هذه الروايات بعضها عن البعض الآخر، و مع ذلك نجد في جميعها وصفا مطولا و دقيقا أكثر من المعتاد لمنافض السكاير و الكراسي، و أثر الأبواب، إنه شيء مفاجئ بالتأكيد ويمكننا القول أنه أصبح العلامة المميزة للرواية الجديدة.

إن الاهتمام بالحاجيات اليومية هو اهتمام يستند على الاعتراف باللغة و يعتمد ذلك على مشكلة اللغة، فمن الممكن أن تفاجأ عندما ترى الروائيين و هم يصفون بعناية فائقة أشياء يعرفها الكل".[2]

أولا لأنها حاجات نراها دوما فلا نعير لها اهتماما، ثانيا لإرجاع اللغة إلى واقعها من خلال تفعيل الكلمات التي لا تستعملها عادة في الأدب، فنقوي بذلك اللغة، و غرييه الذي يعد رائد الرواية الجديدة و مؤسسها في فرنسا، لم تعمد رواياته إلى سرد و أحداث

---

[1] *Plaine Robbe, Grillet : pour un nouveau romane collection critique, les éditions de minuite, septembre, 1986, p 114.*

[2] رجمون إلا هو: حوار الرواية الجديدة، نزارصبري، ص 18.

متصلة بل حاول إلغاء "نظرة" على أحداث ممكنة الحصول، وصنفت الرواية الجديدة أدب حصريا.

من هنا جاءت تسمية "مدرسة النظرة"، كونها" تعج بالأشياء، تلك الأشياء التي تختار من عالم المدينة إذا نادرا مكان الأشياء الطبيعية، فتوصف الأشياء بجدية و لكن في ظاهرها، و بأقل انسجام مع مميزاتها، إن لم نقل عديمة الأهمية معها، على أي حال فهي وظيفة محضة.[1]

مما هو معروف أن الرواية الجديدة أقامت علاقة منطقية بالأشياء وصفتها بالأدب البصري، و طبعت غالبية نصوصها بالوظيفة الوصفية للقص، و لكنه غير الوصف الطبيعي القديم الذي نسجت به النصوص الكلاسيكية تشبيهاتها، إنه وصف جديد من صميم المدينة، و الرواية ابنتها دون أدنى ريب، وليس هذا الوضع بغريب على الرواية في عمومها الكلاسيكية منهما و الجديدة، لأنه و منذ البداية الرسمية لهذا الشكل التعبيري في القرن الثامن عشر و إلى اليوم، و لم تفلح الرواية في مجابهة النقد الموجه لها المرة تلو المرة كما نجحت بتأكيد أن تكون الابنة الوحيدة والشرعية للمدينة.

عندما نسب غرييه مفهوم الرواية الجديدة إلى "البحث"، نبهنا إلى الفارق بينهما و بين نظرية أخرى قد تلزم اتباعها بقوانينها، و هي التي ما جاءت إلا ثورة على القيود الكلاسيكية التي كبلت الأدب، من جهة نظرها، وجل البحوث تنطلق كمشروع يعرف البداية لكن النهاية فيه غير حتمية، لا تقف على قواعد حازمة، تشجع الاختلاف كظاهرة حجة، تضمن جودة الإبداع المنافس، لكن في الوقت ذاته كون الرواية الجديدة أيضا، هو أمر يشبه حقلا ملغوما، السلامة فيه و منه شيء نادر الحصول و ما أكثر من توجس خيفة

[1] رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي (أطروحة دكتوراه)، ص 115.

منها، عندما ذاته شهرته مريبة شكل نوع من الشعر شيء (...) فقد أصبحت الرواية بحثا مستمرا.[1]

لذلك قد يفهمها كثير من مستقبليها على أنها حرية مطلقة لا تحد الكاتب المؤلف بأي قاعدة أو حتى منطلقات عامة، طالما هي تجريب يعي في داخله جيدا استحالة الوصول إلى شكل و مضمون نهائي متفق عليه، إنها لا تضر ولا تعلم المؤلف طريقة القول "كيف يقول الرواية؟"، فتفتح بالمقابل شهية التلقي لأشكال متنوعة و مختلفة.

قيم ما في الراهب الإبداع الروائي اليوم بأنه ثورة حداثية، قائلا: "لا شك في أن بيننا كثيرين ممن يعرفون كيف استخدم مارسيل روست تيار الوعي و كيف يستخدمونه هم أنفسهم و هم يعرفون كذلك استنباط التعددية، و النص المفتوح اللا مشتكل و تسيء الإنسان في العصر الأمبريالي، و غير ذلك من أنماط التعبير الصداقية الغربية"[2]، و قد كان البعد عن القوانين الإلزامية في اختيار المواضيع الكبيرة، و التملص من التقنيات الإجبارية في الحبكة الردية، طريقا اختارته الرواية الجديدة عن قناعة، بعد أن جر أصحاب النظريات (قبل زمننا بمدة طويلة) الرواية فوق سرير بروكست لا لكي يقصوا أطرافها بل ليطيلوا أعضاءها، فأرودنا في مذاهب يتفاوت حظها من الإهمال الآن (و لكنها قريبة جدا من كثير من البيانات الأدبية المعاصرة".

رغبة الروائي في اصطحابنا إلى شيء ما هو "خلف) الحكاية و الأشخاص و المكان، شيء ما أبعد أيضا، حيث تستحم الحكاية، والأشخاص، و المكان في شيء أوسع، ذلك كان رأي أديرب أمريكي قبل الرواية الجديدة بزمن بعيد، و رأي كاتب إسباني

---

[1] محمد خرماش، ثقافة التجريب في الرواية الجديدة، نماذج مغربية، مجلة الحياة الثقافية، العدد 140، ص 43.

[2] رشيد قربيع، في الأدبين الفرنسي و المغاربي (أطروحة دكتوراه)، ص ص 39-40.

كجوزييه ماريا جيروفيللا الذي قال منددا بأن "على الروائي إذا أراد الوصول إلى كمال فنه أن ينجح في حصل بعض المشكلات الأساسية الداخلية".[1]

ما دامت هي إلى جانب المعضلات الكونية الكبرى جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان، وقد لا يطالب الروائي المعاصر بأكثر من معالجة الأمور البسيطة التي يعيشها مثلما يعيشها الجميع.

"لقد شاءت بعض أشكال الرواية أيضا، في الفترة نفسها، أي في النصف الثاني من القرن العشرين أن تقلل من قيمة الرواية الواقعية التافهة من غير أن تعتمد على الوهمي العلمي أو الفلسفي، فالرواية الجديدة (...) قد لعبت على هذه الواقعة و هي أن للحقيقة عدة كثافات".[2]

تم راحت تمارس ذكاء وصيل الإنسان المعاصر، الذي تعددت معه فرص الإجابة عن المعضلات، و تفتحت معه إمكانية الاحتمالات، لتتسع فتقدم رؤى متعددة للعالم مؤكدة أن للحقيقة عدة كثافات، فيما يدل على عمق الحقيقة، و كل اجتهاد علمي و إبداع ففي هو مقاربة لأحد مستويات الكثافة فيها.

و غير بعيد عن سياق التطور دائما، نصت الرواية الجديدة على مجموع بنود أسست على تفكير فلسفي و أدبي جديد، رأى أن الحقيقة ليست واحدة، و عليه انصب جهة الروائيين الجدد الذين تفطنوا لذلك منذ البداية و هنا سمح يتيح للرواية –الفن الجديد يلعب "الإمكانات" غير المحدد كلاهما، ما من شأنه إظهار الغرابة" في نتاج هؤلاء بعيد تخليهم تدريجيا عن الواقعية المفضوحة بولائها للتجارب العظيمة، و أصبح مع الرواية الجديدة من الممكن اتخاذ تجربة إنسانية واحدة بالغة التفاهة موضوعا لها، محولة إياها إلى شيء

---

[1] ر م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، قرة جورج سالم، ص 457.

[2] المرجع نفسه، ص 457.

خارق و ساحر و مبهم في الآن ذاته، فتتحول التجربة من واقع إلى لغز، و الرواية من حكاية إلى فخ، و القارئ من مشاهد إلى مفكك، في لعب مستمر بالواقع والوهم.

في الحقيقة لم تأتي كل هذه المستجدات فجأة بل كانت مشروعا بدأ منذ سنوات، في مسايرة جد واضحة للأحداث التاريخية على وجه الخصوص ويقوم الإفراط الذي انتهت إليه بعض أشكال جديدة من الرواية حوالي عام 1930 على أن تقدم للفكر الحساسية بشكل حر، ألغازا أو إثارات، دون اهتمام بالسرد أو ربط الحوادث، و على أن يتصرف الروائي لا على أنه روائي بل اعتباره صائدا للخوارق، على طريقة الشاعر، و لم تعد هذه الأشكال الجديدة تقدم سردا، بل حوادث وصور استحضارات تتصرف بها الغزوة و حدها أو الاهتمام بالفن، من يتصرف على متقسم و متضاد أو على طريقة تداعي الأفكار، صنيع دراسة تكعيبية تمزج و تقطع لمستويات الهندسية.[1]

ما الأشكال الجديدة إذن إلا دراسة و بحثا، أدواته الانفصام، و التضاد و تداعي الأفكار كمرادف بديهي للفوضى و عدم الانتظام، إنه عشوائي و تلقائي جدا، يتداخل و يتقارب و يتنافر و يتعارض في أحايين زمنية تكاد تكون لحظة واحدة، باختصار شديد هي تشبيه لغزي، و احجية تستلزم معطيات كثيرة، و مراحل حل متعددة، و ربما أقدمت الرواية الجديدة على هذه الطريقة المزجية في عرضها السردي الجديد الذي يشبه البيريس بتصنيع التكعيبيين[*]، تمثلا منها للعصر، و انضماما إلى اتجاه فني ما بعد حداثي يصعب فهم معانيه، لأنه لا يصور منظرا بقدر ما لفكرة، و الأفكار ضمن مداراتها الداخلية التي تحيا فيها تتقاطع كثيرا، و نادرا ما تترتب مصرحا بالنظام المفهوم و ملمحا إلى الفوضى الغامضة، فتصبغ الرواية الجديدة بصفات تجريدية و غرائبية وسريالية.

---

[1] المرجع السابق، ص 162.

* التكعيبية اتجاه معاصر في الرسم، يعتمد الأشكال الهندسية وسيلة للتعبير.

4-1وجودها في الأدب الغربي: (الرواية الجديدة)

مصطلح الرواية عند الغرب يتلخص في كونها "بحث" يرسم الهدف منه عند غرييه متمثلا في "البحث في الحقائق الفردية" و هو بحث يعترف بذلك اليأس من إدراك كنه الأشياء وجوهرها، ويكتفي بملاحظاتها بالحواس...".[1]

4-2وجودها في الأدب العربي:

أما عندنا نحن العرب فسؤال مبدئي كبير يلح علينا ها هنا: هل يدرك الروائيون العرب و الجزائريون خصوصا –مدار الدراسة التطبيقية– حجم هذه الأسئلة الفلسفية، التي يلفها السطح و التعويم و يسوقها العبث في ظاهرها على الأقل؟".[2]

لقد وقف المتحمسون العرب للجديد على نقاط التقاطع في الفكر الإنساني الشمولي، فحين أشاعر السوري أدونيس إلى كون الإبداع بحثا مستمرا المعرفة ذاته أكثر، ما انقطع غرييه قط في الضفة الأخرى عن عد الرواية الجديدة بحثا، في طريق الخلق الجدي المتمايز بهيئته، وشكله المتضمن لمحتواه الجديدين و غير المسبوقين، ولقد رأى بأن التيار الفني الحداثي و الما بعد حداثي قد أبطل "قياس الشعر و الأدب على الدين، أبطل بتعبير آخر، القديم، من حيث أنه أصل للمحاكاة أو نموذج، يتضمن هذا الإبطال النظر إلى العلم من وجهة جديدة تعتبر بحثا مستمرا، ليس للإنسان فيه إلا أن يؤسس بالفن صورة عن عالم يصدر بالإنسان، حيث يجد نفسه و يتعرف عليها"[3]، لعل الشائك في علاقة الجديد رواية أو غيرها مع الثقافة العربية نابع من مقابلته في الكثير من الأحيان بالمجابهة

---

[1] آلان روب غرييه، قضايا الرواية الجديدة، تر: زياد العودة، مجلة الآداب الأجنبية، ص 407.

[2] المفاهيم الثلاثة التسع و التهويم و العبث لا تعني الضياع بالضرورة، بقدر ما تكون حالة منطقية مرافقة للأسئلة العميقة المؤدية إلى الحقيقة أو إلى الشك رغم أن النافي أقرب إلى التحقيق من الأول.

[3] أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت و المتحول يحن في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط4، 1983، ص 15.

الشرسة بين أنصار القديم و معارضي سلطة التراثي أي كان، أو ربما الديني منه على وجه الخصوص، لتمثيله في رأي هذا الناقد وإضرابه لأكثر السلطات استبدادا بالعقل العربي، بسبب القيد الذي يفرضه و المراقبة التي يمارسها.

في مطلع القرن الماضي اجتمع لغط نقدي كبير، و مع تزايد توافد تيارات التجديد (الغربية) على اختلاف فلسفاتها، على صوت من الجهة الأخرى ذات النظرة المعاكسة منتقدا للجديد، حيث "تمثل آراء مصطفى صادق الرافعي النموذج الأكثر تكاملا و تماسكا في نقد التجديد و الصداقة، فهو يرى أن أصل القول بالجديد ينبعث من علل ثلاث: الفسق و الإلحاد، و تقليد الفسق و الإلحاد، فالفاسق أو الملحد أو مقلد أحديهما، إذ كان أدبيا أو يعني بشؤون الأدب، مجدد إذا جرى في انتهال الأدب مجرى التكذيب و الرد و النقيصة الدراية عليه و على أهله، و الضبط ما بين أصوله وفروعه"[1]، و لقد استعمل الرافعي نارا ضارية، و أعلى معركة أدبية حامية الوطيس، جلبت نقاشات مهمة في الثقافة و الأدب و حتى الاعتقاد... حيث سمى كل مجدد "جريء"، وفصل بين المجنون الجريء و المجدد الجريء، بفارق المسؤولية، بأن جعل "جراءة المجنون من عمل أعصابه المريضة، و جراءة المجدد من عمل نفسه المريضة، و أمراض النفس كثيرة، منها التقليد، و منها حب الصيت و الشهرة، و المحمدة، و منها الغرور و الاستطالة و التعنت، و منها الكفر و الإحصاء".[2]

و لقد عملنا مما سبق الحديث عنه معجميا، أقل من المعاني التي تترادف مع "الجدة"، في الكثير من الاستعمالات اللغوية معنى "الجرأة"، بل إن الجدة مدعاة لها، و ها هي عند البعض يؤول معناها إلى التطاول الفكري و الجهر بالردة الدينية، و قد رآها

---

[1] المرجع السابق، ص 123.

[2] مصطفى صادق الرافعي: تحت راية القرآن، المعركة بين القديم و الجديد، ص 371.

الرافعي سلبية في جميع الحالات الأخيرة يرتجي منها لأن الجرأة هي علم الجاهل حين يكون له علم، و جهل العالم حين يكون للعالم جهل".[1]

وفي سخرية الأخيرة الشهيرة من طه حسين و رميه بالعمق و الجهل لقد تم توجه مفرد بل إلى كل المجددين (الجريئين) الذين أقاموا قولتهم في الدفاع عن أنفسهم و الاعتزاز بتميز فهمهم على انحياز عقلهم إلى الحياة على حد تعبيرهم و يتمادى أدونيس في الرد على الرافعي بزيادة وتيرة السخرية مستشهدا بكلامه فيما يشبه شعر النقائص قديما، يقول: "التجديد إذن هو أن تكون لصا من لصوص الكتب الأوروبية، ثم لا تكون زادين، أولا يكون قبل من الدين إلى اسمك، و هنا يعني أن التجددي يقتضي من المجدد، كما يرى الرافعي أن يطبع بالإلحاده الزيغ مسائل التاريخ الإسلامي و الأدب العربي، و أن يفسد الخالص بالممزوج ويحقر الناس، و المعاني، وهذا يؤدي بالرافعي إلى القول أن التجديد هو من الأمة بمنزلة الثرثرة و أنه ليس أكثر من رواية تمثيلية كاذبة بالنسبة إلى الأصل".[2]

لقد بدأت سلطة المعنى تسقط ها هنا في الأدب العربي، كما سقطت هناك في الأدب الغربي، موارية بذلك الباب أمام زحف الأشياء، و إفراغ القوالب من محتوياتها القديمة تماما في الغرب، و شيئا فشيئا عند العرب.

4-3.أسماؤها خصائصها مادتها:

اعتبار الرواية الجديدة تجربة شخصية يؤهلها لأن تحمل العديد من الأسماء المختلفة اختلاف حكم الناس عليها و إن كان حصوص الروائي الفرنسي كلود سيمون على جائزة نوبل للآداب عام 1987، قد رسخها إلى حد بعيد، إلا أنه لم يمنع وسائل الإعلام المختلفة

---

[1] المرجع نفسه، ص 371.

[2] أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع عند العرب، صدمة الحداثة، ص 123.

من طرح عدة أسئلة من بينها سؤال أيمكننا استنباط نظرية جديدة في كتابة الرواية الجديدة؟ و جاء الجواب على لسانه أنه لا يمكن أن يكون كل شيء نظريا، إنها تجربتي الشخصية ومن الملاحظات التي دونتها من خلال عملي... ثم السؤال الآخر الذي الذي طرحه عليه هو ما هي علاقتك بالرواية الجديدة؟ رد كلون سيمون على هذا السؤال بقوله "علاقة بسيطة، كنا قلة، و كنا نرى اضمحلال أشكال الرواية التقليدية و قد رفضناها.

ومن هنا فإن كل واحد عمل باتجاه الخاص... و لحسن الحظ كانت هذه الاتجاهات مختلفة و إلا لكتبنا لكنا الكتب نفسها.[1]

فلا يمكن أن تكون البداية غير تجريب لمجموعة من طرق التأليف المتاحة حديثا، في مقابل فضهم للرواية التقليدية هذا دفع بعض الملاحظين إلى تسميتهم بقوى المعارضة أو مدرسة الرفض"، أي رفض كل ما له علاقة بالرواية التقليدية إلى المقاطع أو المقتطفات الدلالية و على القارئ أن يحاول بناء السرد القصصي، هذا ما جعل الرواية الجديدة صعبة القراءة، إذ لم تعد المشكلة الشخصية محور الرواية بل مشكلة الروائي نفسه، أي بمعنى آخر لم يعد سوى الروائي نفسه".[2]

وردت تسميات أخرى أيضا، لكن في غير انصاف كونها كانت بعيد عن الرؤية الدراسة المحايدة، و هي تتوسل ببعض الصفات، أكثر من كونها معان جامعة مانعة، كما يقول أهل الفلسفة، "... و يكفي أن نستذكر التسميات المختلفة التي أضافت على الروائيين الجدد الذين كانوا و لا زالوا ضحاياها و من بين هذه التسميات كتاب الرواية المضادة، و

---

[1] ريمون إلاهو: حوار في الرواية الجديدة، تر: نزار صبري، ص 7.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

روائيو مدرسة الرؤية، وروائيو المدرسة الوقحة، و الشكلانيون، و المهتمون بالأشياء التافهة".[1]

غير أن أكثر التسميات هذا الشكل الجديد اللامحدود رواجا مصطلح "الرواية الجديدة"، من جهة اشتماله على كل ما هو جديد، و تدقيقه في كل التباين أو التعارض المنتشر في سماء الحياة الإبداعية المعاصرة، فهو شمولي و دقيق في الآن ذاته، إن لم يكن الأقرب و الأنسب للتعبير عن حال هذه الكتابات المختلفة عن بعضها في أمور كثيرة، إضافة إلى مناسبته لزمن الكتابة الجديدة بالفعل.

اعتقد أن مرد تعدد المصطلحات لمفهوم واحد، كثافته، بسبب اختلاف الإبداع فيه، من كاتب إلى آخر، فمرة و بمنطق الحقيقة هي "الرواية الجديدة" و أخرى بتعبير فضفاض هي "الرواية الحديثة" كما سماها ألبيريس، و ثالثة بمفهوم الاختلاف و المعارضة هي "ضد الرواية"، أو "اللارواية" كما سماها سارقر، و رابعة بحكم انتسابها لروح عصرها هي "رواية اليوم" كما سمتها ساروت: "لهذه الأسباب أعتقد أن الرواية الجديدة هي في الحقيقة طريقة جديدة في الكتابة و تبقى محتفظة بهذا الاسم لأن ذكره يجلب إل السطح عناصر هذه الطريقة و خصائصها".[2]

اخترت الحديث عن خصائص الرواية الجديدة في هذا المطلب لأن المصطلحات في الكثير من حقول الفكر و المعرفة تعجز عن ضبط المفاهيم، فتتخذ من الخصائص سبيلا لتذليل العسر و تقريب المعنى، غير أنه من الأهمية العلمية بمكان، التنبيه إلى أن ما ستأتي على ذكره من بعض خصائص الرواية الجديدة، لن يكون ملزما لأصحابها، و اتباعها من طرف بعض الكتاب أو الانصاف بها بالشكل المشترك هو أحيانا محض

---

[1] المرجع نفسه، ص 13.

[2] رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبيين الفرنسي و المغاربي، ص 39.

مصادفة، و ليس قوانين صارمة التطبيق، و لقد سبقت الإشارة إلى أن الرواية الجديدة و منذ الجيل الأول من الرواد و هي كتابة.

و الدارسون و المتابعون لحركتها تصنيفها مدرسة لغياب الشعار الموصد والقانون الملزم والصفات المشتركة المتشابهة بحق و مع ذلك يضطرنا هذا النوع من المفاهيم إلى التوسل بخصائصه أو ببعضها على الأقل لبيان معالمه، ومما يميز الرواية الجديدة أو الأكثر جدة كما تسميها الباضة آمنة يوسف، عن الرواية ذات الإتجاه الحديث، محايدتها المتمثلة في الرؤية الخارجية "أي السرد الذي يبرز فيه السارد أو الراوي محايدا تماما، بعكس الراوي كلي العلم في بنية الرواية التقليدية، هنا السارد لا يتدخل، لا ينحاز، لا يعلق، لا يفسر الأحداث اللاحقة و لذلك يطلق عليه النقاد البيوبون مصطلح الراوي (غير الظاهر) أو الراوي الشاهد و يشبهون وظيفته الفنية بوظيفة الكاميرا السينمائية التي تلتقط المشهد المائل التقاطا آليا خارجيا".[1]

من مميزات الرواية الجديدة في جل أحوالها و مع معظم كتابها، أنها غير بعيدة عن الغموض، عديمة الترتيب الزمني، كثيرة التشعب و التداخل و التناقض، مستسلمة للانهاية....نصوصها نصوص الغرابة، فيها يكون الموت أوليته مسيطرا على الشخصيات في عالم يبدو و كأن الإنسان قد استبعد منه، والأحداث تدور بشكل مفاجئ جدا، عن طريق تقديم أحداث غاية في الأهمية و التشويق، ثم تركها هكذا بلا إستمرار و العودة إلى الحدث الأول البسيط و بلا مدلول واضح، في تسطيح وتيفيه واضح الأحداث الأخرى كأن لا شيء منها حدث أهو العدم فعلا هو ما يميز هذا المتخيل الفوضوي، في ظل عبثية

[1] –آمنة يوسف: السرد الروائي، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي(الرواية والمدينة) دورة إدوار سعيد 2003، الجزء الأول المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية–القاهرة–2008 ص58.

الحياة المعاصرة، والتي صارت تظهر عشوائية للكثيرين، بعد سلسلة النكبات و الحروب و الانكسارات الإنسانية الكبرى؟

أما الغرابة فليست بعيدة عن أخص خصائص الرواية الجديدة، تحق الأشياء بحضور استثنائي مميز في مكوثها، يقوم على أنها مظهر فوقي لفلسفة لها علاقة مباشرة بالظواهرية، التي تبرز الأشياء بطريقة مختلفة عن الوصف القديم في القص الكلاسيكي، إن الأشياء في نصوص الرواية الجديدة تتساير بشكل خاص، بالإضافة إلى إحتلالها المكان تنتزع الفعل في الزمان " إن الأشياء في نظر رووب جرييه تتمتع بوجود مستقل تمتما عن الإنسان، و في هذا يقول: إن الإنسان إلى العالم و لكن العالم لا يجيب على نظرته، وليس هذا لأن العالم لا يريد مثلما رأى كتاب العبث و إنا لأن العالم يتمتع بصفة واحدة ليس له غيرها و هي الحضور présence على هذا الأساس فإن واجب الروائي هو إنكار تلك الشركة المزيفة التي يصر المثاليون على وجودها بين الشيء و الإنسان"[1] و بحسب هذه الرواية فإن صفة العالم الوحيدة إذن هي "الحضور" و الرواية الجديدة تتجاوب بشدة مع هذه الصفة بتركيزها على تقنية "الوصف" لكل من الإنسان و الأشياء ليست بالضرورة تابعة له، بل كنوع آخر مستقل بذاته المنفصل بكيانه و شخصيته القادرة على الفعل، و من ثم على إحداث التغيير.

بعدما انطلقت الرواية الجديدة تحكي عن وجود الأشياء في الحياة كأنها جوهر لا ظاهر، حية لا جامدة، و يمكن القول بأن هذه النظرة السيئة هي من أهم خصائصها لكتابة جديدة و مختلفة.

ورد في البيان الأخير الشهير للرائد آلان روب غرييه مبدأ أساسي من المبادئ الأساسية التي قامت عليها الرواية الجديدة الذي يدل على أنه لا يهتم بشيء سوى الإنسان

---

[1] –آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، ص4.

و موقفه في العالم في العمق و الباطن، أي عكس ما روِّج له من قبل معارضي هذا التيار الأدبي، من أنها طردت الإنسان نهائيا من عالمها المتخيل.

إذن"إنها تبين" لوجهة نظر الإنسان" و تنازل عن وجهة نظر الخالق، فبدلا من أن نثير من علٍ و من بعيد ضمير القارئ و ذلك بتوسيعه و إزاحة الستائر و القيام حياله بدور الساحر و "المخرج" فإنها تتحد به و تشبه معه في رمادية الوجود".[1]

ثاني تلك المبادئ إكتشفته الرواية الجديدة عبر طريقة جديدة في الإحساس و التخيل في الزمن الذي بعث و أعيد التفكير فيه عند بروسات، و في الزمن المجزأ، الشرس عند فولكر أو هكسي(...) إلا أن تصدع السرد لا يتحول قط إلى بتر الزمن، ومهما كان هذا البتر ضروريا في بعض الحالات، فإنه يستمر في الظهور على شكل طريقة، هي طريقة يسيرة جدا و الواقع أن الإنطباع عن العمق المعاش الذي يعطينا إياه فولكتر يقوم على ضمائر عديدة تعيش الرواية بالتناوب و يتصل بها القارئ إتصالا مباشرا، أكثر من إدراك مؤخر للأحداث[2].

و هذا النوع من الإدراك المؤخر لا يتيح بشكل كاف المشاركة الفعلية داخل الرواية، لأنه يأتي متأخر في شخصية ملاحظ محايد لصيرورة تاريخ حياة شخص أو مجموعة ماورحا هذه القصة أو تلك، و هو ما كانت الرواية التقليدية تفعله بعرضها الذي يشبه الشريط السينمائي الذي يمر أمام أعين المشاهد/المتلقي، في حين أن الرواية الجديدة تسعى سعيا حثيثا إلى جعل المتلقين مشاركين يتناوبون على الفعل الحياتي داخل النص المتخيل/الرواية، وتمنحهم صوتا من الأصوات الفاعلة داخل متنها، ثم تعبر الزمن في غير تسلسله الطبيعي مشتتا ومتقطعا و متداخلا، حاضره مع ماضيه مع مستقبله أيضا، إذ

---

[1] –ر.م. آلبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، تر، جورج سالم، ص 144.

[2] –المرجع نفسه، ص 192.

لا شيء يوقف الزمن أن يكون حاضر أو أن يستنكر فيعود ماضيا أو أن يستشرف فيصير مستقبلا.

إن الهدف الرئيسي للرواية الجديدة هو تجديد تقنيات الأدب الروائي[1]، وهو ما حصل بالفعل خصوصا أثناء الفترة البطولية للرواية الجديدة خلال الأعوام 1954-1964، التي لم "تقدم فيها معان جاهزة" عندما جهز أصحابها من خلال آثارهم المفتوحة بمبدئهم الثالث قائلين" " إننا لا نؤمن إطلاقا بالمعاني المصكوكة المتجمدة التي كان النظام اللاهي القديم يعطيها للإنسان ، كما لا نؤمن بتتابع هذا النظام أعني النظام العقلاني للقرن التاسع عشر، ولكنه تعلق على الإنسان كل..... فالأشكال التي يخلقها هي التي تستطيع أن تأتي للعالم بالدلالات"[2].

ما يحدث مع الرواية الجديدة يبدو أنه لا يخرج عن كونه "متابعة التصور الدائم للنوع الأدبي" ضمن سلسلة الإضافات التي يلحقها الزمن بالأدب وفق قانون الحياة المرتبط بشرط الإستمرار فيغدو كل نص لبنة من لبنات البناء الفكري و الفني الذي يصل الإنسان الحديث بالقديم، طبعا للتابع و ليس التفاضل فلا شيء من هذا السياق هو في حسبان الرواية الجديدة، غير أنها تبغي كاتبها خاضعا للإلتزام الوحيد و الممكن و هو الأدب الذي بدوره لم يعد موضوعيا قط في زمن صارت فيه كلمة (موضوعية) ضربا عبثيا غير معقول، لم يمنع المبدع أن يحسها على طريقتها و يتخيلها بكيفيتها و يصور بعدستها " إن الرواية الجديدة ترفض أن تقدم رؤية جديدة للعالم لأنها لا تكتب عن العالم و إنما تسمح له أن ينكتب عبر سطور ما و لوحاته، ومن ثم إهتماما بالشكل و التشكيل و إفساح المجال

---

[1] -ريمون إلاهو: حوار في الرواية الجديدة ،تر،نزار جبري،ص12.

[2] -آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ص 125.

لجميع التوقعات و الإحتمالات و هي ليست تشكيلية بقدر ما هي تمردية و تدميرية..."[1] الشكل فيها ليس واحدا، بل و غير قابل لأن يكون واحدا موحدا، وإنما مفتوحا متعددا.

4-4.أسئلتها:

لا يقوم أي علم أو فن إلا على أساس من جودة إشكالية التي يبحث فيها، و ما تقدمه هذه الأخيرة من مساع حقيقية في سبيل فك بعض أسئلة الوجود كمن حيث الفكرة التي يعبر عنها الحال التي هو عليها، الإمكانية التي تطوره، و في سياق ذو صلة بأسئلة العالم الإنساني المعاصر، برزت الرواية الجديدة على يد مجموعة من الكتاب الغربيين، كواحدة من الجهود الفنية السامية إلى إثارة عدد من الأسئلة، والتي من شأنها تفعيل الحراك الفكري،" و الرواية عند هؤلاء الكتاب هي بحث و نهاية معا، إنها الموضوع و مادة تخطيطه، وهي طريق أدب يسير نحو إلمام جديد بالإنسان، ولبست جهود ناتالي ساروت الدائبة لحل غموض، والقصص المفرطة في الكشف التي سعى فيها ميشال بونور لإكمال الخلق الشعري في الحركة الروائية (لم يكن أكثر بعدا في هذا السبيل إلا في قصة إستعمال الوقت).

و "الناضر" المضطرب لآلان غرييه أو أشواط كلود سيمون الوهمية هي التي تلائم هذا التعريف، بل جميع المؤلفات، التي سعى فيها للعمل على إجتياز مرحلة جديدة في فن الرواية"[2] و بذلك يشترك في هذا الإلهام كل مؤسسي هذا التيار الروائي، كونه بحث فردي/جماعي يغطي فيه كل واحد زاوية ما أو يجيب على سؤال ما، لكن في شكل

---

[1] –محمد خرماش: ثقافة التجريب في الرواية الجديدة، نماذج مغربية، مجلة " الحياة الثقافية'، العدد 140،ص 44.

[2] –بيار دي بواديفر: معجم الأدب المعاصر، ترجمة بهيج شعبان، ص 52.

مجموعة من الإحتمالات، هي جميعا في المحصلة جهود مفتوحة و متاحة للجميع، في سبيل بناء تصور جديد لعلاقة الإنسان بالعالم.

إن العالم الإنساني مليئ بالإنقلابات القوية و التحولات الكبيرة التي شهدها التاريخ منذ القدم، في جميع مستويات الحياة السياسية و الإجتماعية و الإقتصادية و الثقافية والفكرية، وليس غريبا البتة أن يولد تيار جديد في الأدب طريقة مبتكرة في إعادة صناعة سؤال الوجود، فمع "الكتابة الجديدة" ظهر تساؤل جديد: كيف يمكن التعبير عن " نظام الأشياء" بوساطة " فوضى الكتابة"؟ و يستحق هذا السؤال ةقفة تأملية لتفطنه إلى القلب الإستراتيجي لسؤال الأدب و الوعي به في منتصف و ما بعد منتصف القرن العشرين" وهو قلب يعد من صيغة: كيف يمكن السيطرة على فوضى الأشياء (أو الصراع الطبيعي بمعنى آخر) بواسطة نظام الكتابة إلى صيغة : كيف يمكن السيطرة على فوضى الأشياء بواسطة فوضى الكتابة؟ فهذا النص الذي حمل معه قضايا جديدة مثل: مسألة الميثاق الروائي المبدع، وسؤال التقليد أو الإستلاب، و سؤال اللغة الروائية، ومسألة الغموض في الكتابة...إلخ، سيعيد تصديد قضية الكتابة الروائية أو على الأقل سيقلب موقع و زاوية النظر إليها، بحيث سيرغم التلقي على الإلتفاف إلى ما يمكن أن يطرأ على النص –قبل الواقع– من تغيير و خلخلة على صعيد ما يسمى بقواعد الجنس الروائي (...) لقد كانت مرحلة السبعينيات مهووسة بالبحث في إشكالية العلاقة بين الذات و الموضوع...إلخ و كان لابد من إنتظار تحولات كبيرة على صعيد التاريخ و الواقع و سيرورة المناقفة لكي تبزغ مع الثمانينات موجة البنيويات و الشعريات التي يتم فيه تحجيم أو تغييب المرجع الخارج– نصي لصالح مكونات النص الروائي و الأدبي عموما"[1] جرت عملية تعديل الصيغة بقلب إتهام الرواية التقليدية للخارج بالفوضى، إذ تحول سؤال النص إلى قضية

[1] –محمج أ منصور: خرائط التجريب الروائي، ص17.

داخلية، و أن كل الأشياء من حولنا هي منظمة في مكانها و أوانها، ومرتب لها أن تكون كذلك. أما الغرابة بتهويهاتها و اللغة بتسطحاتها فهي أمر مختلف فيه من كاتب إلى آخر.

عكس الرواية التقليدية، تطرح مع رواية اليوم سؤال الداخل المشتت و الفوضوي في مواجهة المنظم من الخارج نصي، و تستفسر عن مدى إمكانية موازنة هذه المعادلة الجديدة التي تقدم بها الفكر المعاصر بعد تشريحه للعالم الجديد.

دور الرواية الجديدة لا يقف على طرح السؤال على متلقيها من ثم المغادرة، ولا في البحث معه عن الإجابة في طريق طويلة لا تعرف معنى المغادرة، و إنما تبذر الشك في كل الزوايا بعد أن ابتدأت من ذاتها بكل ديمقراطية ناقدة شفافة، الكتابة عندها عتبات استفهامية و أسئلة تفتح الآفاق أمام أسئلة أخرى، في حركة زمنية لا تعترف بزمن الساعات من الرملية إلى الإلكترونية، في فضاء موارب الباب للتنقل العجائبي المخترق الذي يصنع على الحدود و في خضم بحر الأسئلة الجديدة لا تنسى الرواية الجديدة أن تذكرنا بالإنسان الذي بات يعيش بين الأشياء الكثيرة، الكتابة الجديدة، التي نتحدث عنها شديدة الوفاء إنها " لا تدعي فقط أنها لا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة أو المشاهدة و إنما تبدو أيضا و دائما محتجة على نفسها و تزداد شكا في المكان . إن الوصف يتردى و يناقض نفسه و اللحظة تنكر الإستمرار"[1] و غاية ما تفعله الرواية الجديدة بهذا ليس السعي إلى الأسطورية بقدر متابعة لمراحل التطور الطبيعية، و تلبية لما تقتضيه مشروعية الطموح، الإنساني في ترتيب الأمور وفقا للتطور الضامن للإستمرار المتميز.

و لكن يحق للنقاد أن يسائلوا الرواية الجديدة عن مشروعها للتنوع، وماذا حققت منه؟ في مطالبة بانفتاح الرواية على أحاسيس كثيرة، تلخص عدة مواضيع ضمن نص –سمفونية

[1] –آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، ص 137.

واحد(ة)- مثل ما إحتج به الباحث ألبيريس بقوله :" إلا فن الرواية لم يصبح حتى الآن فن السمفونية- هل يمكن أن يصبح كذلك؟ إنه يزداد شبها بتلك الصفحات السمفونية حتى تحرز عدة مواضيع..."[1].

هناك و نتيجة تربط أسئلة الرواية الجديدة القلقة بعلاقتها المضطربة بالقارئ، و قد كنت في فصل سابق قد بينت أهمية الرواية اليوم في إنتقالها من طور القول إلى طور الفعل، ولازلت أؤمن كثيرا بصواب هذه المقولة " إبداع بلا جمهور هو في حكم العدم"، إذ رام تحقيق ذاته من خلال إنتقاله من الوجود بالفكرة إلى الوجود بالآخر، و تقيم الرواية الجديدة علاقة تفاعلية متينة مع المستقبلين، تتطلب بالضرورة قارئا جديدا، به تسعى "إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد"[2] ذلك الذي يتلخص عند العامة تحت عنوان عام "الذوق"، وعليه تستند الحياة على ورق لتكتب أكثر و تعيش لمدة أطول في الوجدان الجمعي و بالقارئ الجديد فتكون هناك علاقة جديدة أيضا، تحكمها شروط غير التي كانت قبل "فالرواية الجديدة لا تثير انفعال القارئ و لا تدفعه إلى فهم الحقيقة و لا إلى الاندماج مع بعض الشخصيات أو مع العالم الروائي، بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ كأن القارئ يقرأ و هو منفصل بدرجة ما عما يقرأ أو يراقب، أو كأنه يقرأ أو يراقب، وعدا يمكنه من النظر نظرة نقدية للرواية و دلالاتها الكلية و يدفعه إلى التأمل لا للإندماج"[3].

ثمة حكاية طويلة و متدرجة يرويها الأدب عن توطينه في واقع المتلقين، و هي علاقة قديمة متجددة رصدتها مسيرة الإنتقال من الإندماج و التعاطف إلى العزل و التغريب، و لا أدل على ذلك من المسرح المتأصل في التاريخ الإنساني منذ القدم و إلى اليوم و قد

---

[1] -ر.م. البيريس: تاريخ الرواية الحديثة،تر،جورج سالم، ص175.

[2] -شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص15.

[3] -المرجع نفسه، ص16.

كانت نصوصه الأدبية الأولى التي وصلتنا مرفوقة بنظرياتها منذ عهد الإغريق، غاية تأليفها في المتلقي قدر جهدها، فقدمت العروض التراجيدية (المأساة) و أبكت الجمهور تأسفا و شفقة على مصير البطل، وتوجسا خائفا على الذات من ملاقاة المصير عينه في الوقت نفسه كما علمتنا نظرية التطهير الأرسطية كما مثلت الكوميديا (الملحماة) فأبعجت و أضحكت حد البكاء في عملية تنفيس تعجز أهم نظريات علم النفس الحديث في تطبيقها على مرضاها و اتفقت المحصلة في النهاية من العرضين المختلفين على ضرورة إدماج جمهور المتلقين في أجواء النصوص الأدبية من أجل كسب رهان التعاطف مع الشخوص المتخيلة.

في العصر الحديث حدثت نقلة كبيرة تختلف عن العصور القديمة، ففي القرنين الآخرين و قبيل الإنفجار المعرفي الكبير بدأنا نشهد التحولات الضخمة تتلاحق و تغيرت الروايات التمثيلية و التي كانت لعقود طويلة غايتها الإندماج و التعاطف مع برلوت بريخت bertolt bercht (1898–1956) مسرحه الملحمي الواقعي إلى العكس تماما، تعمد هذا الموقف و المخرج الثأر على الكلاسيكية إلى تحطيم جدار الإيهام، بل و أقدم على عرض أجزاء من كواليس عمله المسرحي حتى يتفطن الجمهور إلى خبايا لعبة الحقيقة الزائفة، عندما يرى بعينه طريقة الإضاءة و الممثلين و هم يقوموا بالإستعدادات و بتغيير الأزياء مثلا أو التحضير النفسي للدور، فيعرف أن ما يجري على الركح يخرج عن كونه تمثيلا، و بالتالي سينصرف إلى التركيز على الفكرة التي عالجها النص لا على التعاطف مع الشخصية لأن الحياة في تقدير بريخت جملة قضايا سياسية و اجتماعية تتطلب الإنتباه.

و لا يبعد المبدع الكبير صموئيل بيكيت samuel beckett (1906–1989) عن هذا الإتجاه في التغريب، فيضيف له هذه المرة من وحي صميم النص، و ليس بتقنيات العرض و يكتب عن أحداث غريبة متكررة في اللازمن لشخصيات مفرغة من محتواها

تعاني الإنكسار و الشبه إلى اللانهاية، في مسرح العبث المحايل لتيار الرواية الجديدة، لأنهما معا تتابع الظروف الفكرية ذاتها.

القارئ لا يستطيع أن لا يلتزم مع الرواية الجديدة، رغم إجتياح تيار التغريب لمظاهر التغيير الأدبي و هي التي تدعى أنها من يأخذ بيده حيث العالم الحقيقي- حسب نظرتها له- من خلال إنتزاعه من صراعات العالم الواقعي لتدخله بشراسة في العصر الأكثر إذهالا، مع تحذيره من الأخطار التي تهدده "... تلك الكتب التي لا تضرعهم في دلالة مزعومة لوجودهم

و إنما تساعدهم على رؤية هذا الوجود بوضوح أكثر"[1]

تريد الرواية الجديدة أن تكون فنا صادقا غير مجامل، و هي أدب الإنسان و لا شيء آخر سواه، كلما ورطته في حيثيات العمل الإبداعي يجعل صفاته المعاصرة الدالة على التفكك بؤرتها، و تعمل بكل شجاعة و جرأة على تبرير وضع التشتت و التقطع الموجود في نصوصها بالقصيدة، " و الرواية بشكل عام في نظر الروائيين الدارسين المحدثين سؤال ميتمر يسعى إلى تحقيق تفسير لوجود الإنسان، وقد عدّ الإنسان الحديث موضوع الرواية الجديدة، إنسانا مليئا بالبؤر، تماما كالرواية التي ابتدعها لتعبر عنه، و هو (أي إنسان) عالم مفتوح على جميع الإحتمالات.

كما ..... المفتوح الذي يتيح للقارئ فسحة التساؤل و مجالا للولوج، فالرواية الجديدة حوارية تدمج القارئ و تورطه"[2].

---

[1] -آلان روب غرييية: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ص 124.

[2] -رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المنغاربي، ص 154 و 155.

فلا شخصية واحدة و لا عقدة واحدة، و لا مكانا واحدا رئيسيا، بل كلها بمركزها و هامشها بؤر، وقديما كانت للنص بؤرة مركزية في محور تدور حوله الفروع و الأمور الثانوية، أو تتجمع من أجله.

ربما أدرك القارئ الجديد حجم الانفجار في عصره ما مكنه أن يكون عديد الأشخاص في واحد، وجملة حيوات في واحدة ، ومتواجدا في كم مكان في وقت واحد، و عابرا للأزمان في لحظة واحدة، مثله مثل شخصيات التضليل الروائي، لو استطاعت الرواية الجديدة توسيع الدائرة على الاحتمالات أكثر مما تفتح لهم طريقا للجواب.

4-5-الرواية الجديدة في ميزان النقد:

بدون شك و بدرجة قصوى تعتبر "الرواية الجديدة" كيانا جدليا، عرفت كيف توطد علاقتها بالتغيير المنشود من حيث، المبدأ، و لكنها من ناحية أخرى أطالت الحيرة في ميزان الانتقاد، فكان لها مدافعين تنوعوا بين المهمين المقتنعين بفلسفتها و بين المناصرين بصيادهم المائل نحو التأييد المدرج في باب التضامن الصامت معها بالقدر نفسه الذي احتشد فيه معارضون كثر بغير..... التجريبي بما فيه من إغراء الجديد و غواية المختلف، غير أن الجديد لا يراد فيكون و إنما هو فوضى لصراع عميق من شأنه خلخلة السائد و النمطي و عيا قبل الممارسة.

4-5-1.رأي المعارضة:

غير بعيد عن الأجواء المشحونة بالصراعات القاتلة و الباحثة عن الحياة في الآن ذاته، تقف الرواية الجديدة بين مؤيد متحمس و معارض متهجم مثلما أسلفت الذكر، إذ لا يمكن أبدا تجاوز هذه الحركية الحارقة التي تعيشها هذه الكتابات، و لقد لاقت الرواية الجديدة معارضات شيء و بأشكال مختلفة تنوعت بين الصرامة و التقدم، و من أمثلة الآراء الساخرة، تلك التعليقات التي أعقبت تعريف الرواية الجديدة نفسها بمدرسة النظر، فراح الآخرون يسخرون منها، بنسبة أنفسهم إلى مدرسة الأذن، والحقيقة أنها كانت تريد أن لا تقتنع بالفكر النظري، وأن تذهب بعيدا في التقصي، حد الثقة بالحواس و قد لا يعينها تصنيف النتائج في خانة الخطأ أو الصواب، بقدر ما كان يهمها خوض المغامرة التجريبية في حد ذاتها عبر ملاحظة وجود العالم بأبسط أشيائه التي قد تصنه منها كبريات القضايا.

أما الرأي المعارض الصارم، فقد شنّ هجومه على الرواية الجديدة، من خلال موقف الواقعيين الإجتماعيين (الإشتراكيين) الذين تدارسوا كأعمال لا تسمى روايات إلاّ بتحفظ شديد، ثم وصل بهم النقد إلى نقض و رفض هذه الأشكال الإبداعية الروائية الجديدة

بخلع صفة الفنية عنها، فقالوا: " إنها تفتقر بصورة خاصة إلى القيم الملحمية و يمكن فهمها في أبعد الإحتمالات على أنها تأملات غنائية متكاثفة و عمليات وصفية بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الروايات ماتزال أقرب إلى البحوث السيكولوجية تجري على مواد تنطوي على قيمة معينة جدا محدودة كما يبدو لعمل عالم النفس، وفي الوقت الذي يشك فيه بتمكنهم من العلمية تراهم يفقدون الاتصاف بالفنية"[1].

تنبع معظم الاتهامات الصادرة عن مجموعة باحثين سوفيين في حقيقتها من إختلاف إيديولوجي كبير جدا، يمثل في الباطن و العمق رأي الشرق الشيوعي في الغرب الرأسمالي آنذاك، و هو رأي راديكالي متزمن رافض، قد يكون بعيدا عن التقييم الموضوعي الحق، و لكنه يلقي الضوء على جانب من حجم المعارضات القوية التي لاقتها الرواية الجديدة، فلم تكن البتة ذلك الجديد الموص به، بل على العكس من ذلك تماما، مريبة متهمة إذ ليس من السهل أو المقبول أن يتخلى الأدب فجأة عن دور ضمير الأمة الذي عاش يلعبه لقرون طويلة من الزمن.

و في الأدب العربي و الجزائري وجه إليها إتهام خطير آخر، منها صنعة الجيل الجديد المتصفة " بالاستسهال" و هو واحد من الأحكام القاسية أيضا أسسه أصحابه على قراءة متخصصة في هذه الروايات التي شملت الجيد و الرديء، الروائي الحقيقي راكب الموجة، الكاتب المتمرس، الآخر الشباب، ليبقى ما هو موفق فهو كذلك و ما هو خائب فمجمله ينتمي إلى جيل ربما يكون قد جانب الفهم الحقيقي للإبداع الروائي محولا إياه إلى حوارات شخصية تروي حياة عادية تختلف عن تلك الحياة الشقي التي كانت وحدها جديرة بأن تروى.

---

[1] –عدد من الباحثيين السوفيين، نظرية الأدب ،ترجمة: جميل نصيف النابي، سلسلة الكتب المترجمة (92)، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام الجمهورية العراقية،1980.ص 376–377.

هذا الجيل "لا يكتب الرواية" و لا " يجرب" و إنما "يركب" إنها وضعية مريحة للكاتب، أن يروي رواية مجنونة شديدة التعقيد أن يريح عقله من اللف و الدوران حول عقدة لا تنحل إلا في نهاية القصة أن يوسع شخصياته بالغموض المطلوب، لتوهم القارئ أنها على هذا النحو، لتتحول إلى غيره فجأة ربما كان مثل ذلك الصنع مغر في عهد من العهود، أما اليوم فالمغري حقا هو مثل الضمائر، و التلصص على الذوات في خلواتها، و فضح أسرارها ودخول المحرم من مناطقها، وليس أسهل في ذلك من نصوص تأتي و تذهب فب عرض الرواية في أشكال متعددة، حوارا أو وصفا تداعيا نفسيا، عرضا فلسفيا وعظيا..."[1] ،فالكاتب الجديد

أزال كل الهموم من رأسه و تفرغ لخلوة الذات و أسرارها، فمنى بصدقنا عن سيرته الذاتية باستعارة ضمائر الآخرين التي يركبها دونما حاجة لتوافقها بفوضوية داخلية، يلج كل الأبواب المغلقة و يكسر جميع الطابوعات، دون استئذان بالحديث عنها، وكأنها أمرا اعتيادي، على طريقة الإشهار العلمي.

4-5-2.رأي الدفاع: هناك تياران نقديان يختزلان الموقفين، المختلفين تجاه الرواية الجديدة، واحد انهال عليها ذما و روج إشاعات تنقص من قيمة هذا الجديد و ليس تفسير ذلك بالضرورة لقصر الفهم لديه، لكن لإختلاف المعطيات التي أنتجته عبر الأزمان الكلاسيكية الطويلة الأمد و العميقة الأثر و المتطلبات المستجد في الحياة الإنسانية المعاصرة و الباخلة بنفسها عن كشف ذاتها، بعيدا عن الجاهز من الأفكار و السابق من المرجعيات، و الآخر أسهب في مدحها و غاص في الدفاع المستنبت عنها فاتحا الأبواب على مصراعيها لكل جديد أصاب و لم يصب فأخطأ من حيث ظن أن الجديد مجرد من كل مسؤولية بحكم حدته، ناسيا أو متناسيا سلطان التاريخ الذي سيحكم آجلا على

[1] -حبيب مونسي: الجيل الجديد لا يكتب الرواية بل يكتب اعترافات، جريدة الخبر بتاريخ:30سبتمبر2012.

الاجتهادات و المحاولات التي عرفتها الساحة الثقافية بعد أن تتقادم هي بدورها، فلم يخلو كلاهما من الإشاعة و الخطأ.

يصر أصحاب الرواية الجديدة على الدفاع عن مكتسباتهم التي حقوقها و يعترف غرييه بصوت الناقد لا المبدع هذه المرة: " نصر عندما نتهم كوننا منظرين، بأننا لا نعي ما الذي يكون " رواية" و "رواية حقيقية" فنحن نعلم فقط أن رواية اليوم هي ما نستعمله اليوم، و أننا أيضا لا نملك تنمية المشابهة مع ما كان بالأمس و لكن هذا لا يمنعنا من المضي بعيدا"[1].

لقد أعلن عن إحقاق جنس الرواية لما يكتبون، وعن إنتصارهم قضايا و أمور عصرهم، متابعين السير في طريق قناعتهم الجديدة –أعني انهيار الإمبراطوريات التاريخية من فكرية و سياسية و اجتماعية و غيرها–، إيمانهم بأن العالم لا يمتلك غير صفة الوجود الذي تستمل عليه الرواية، تنتشر إليه عبر أنه الوصف للرواية المتطورة وتقصه بتقنية السرد الحكائية الجديدة.

و لذلك تكتفي الرواية الجديدة بالاستمرار في الإبداع بجوار مثيلاتها من أشكال الكتابة الأخرى، و بتفاوت آخر فعلهم بتباين مستويات وعي المؤلفين و درجات قبول المتلقين كل هذا جاف النشاط في مجال حيوي خصب لم ينصب بعد مادام الإختراق فاعل ماض في الأثر، ومادام كل جديد يؤتى يبقى حلما بعيدا عن الخلق الأول من العدم، إذ هو الموجود بطريقة ما فيما سبق من زمن بيد أن تشكله اليوم يجعله مختلفا عن الأمس بإختلاف فلك الزمان و المكان الذي يسبح فيهما أو قد يكون المحور الذي تدور حوله رواية قديمة و أخرى جديدة هو ذاته، لكن الدوران كحركة فكرية هو الذي يختلف بطريقة ما فلا يجب أن يكرر نفسه.

---

(1) – Alain Robbe–GrilletM pour un nouveau romman p 115.

الفصل الثاني

الكتابة السردية الجديدة على مستوى البناء الفني

1- التجديد على مستوى البناء الزمني:

1-1.بنية المفارقة الزمنية:

أ-**الإسترجاع:** المقصود به كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، وهو عودة بالزمن إلى الوراء عن طريق التذكر أو التوضيح أو الشرح[1] و بعبارة أخرى أوضح يعود بنا الراوي إلى الوراء لاسترجاع حادثة ما أو موقف ما، لسد ثغرة في الحكي أو استكمال بعض المعلومات حول هذه الحادثة أو الموقف"[2]

ونجد هناك من يفضل تسميته " بالارجاع" كما نجده مع "سعيد يقطين" الذي يرى بأنه " استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكي"[3].

أنواعه:

- **إسترجاع خارجي:** و هو العودة للماضي و الوقائع التي حدثت قبل نقطة الصفر حاضر التلفظ، حيث يستدعيها الراوي أثناء السرد، و تعد ومنيا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية.

و هو بذلك يساعد القارئ في التعرف على سابقة الأحداث لبداية الحكاية و يلجأ إليه الكاتب لملأ فراغات زمنية.

---

(1) -كان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن5، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق، (د،ط) 2001. ص 363.

(2) -مؤتمر أدباء مصر (أسئلة السرد الجديد) الأبحاث: الدورة 23' الهيئة العامة لقصور الثقافة،ز القاهرة ط12008، ص58.

(3) -سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 77.

" ويعد الاسترجاع الخارجي هو الأكثر شيوعا في الرواية العربية الحديثة لأن لجوء الروائي لتضييق زمن السرد و حصره دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمني بالإنفتاح على الإتجاهات الزمنية حكايته ماضية لها دور أساسي في إظهار صورة الشخصية بشكل كامل و إبراز دوافعها و فهمها بصورة أفضل"[1].

و هنا نعطي ملخص صغير لرواية نادي الصنوبر.

- تعكس الرواية سلطة الأنثى في شكل حواري يلفت الانتباه، الأنثى التي تخترق المذكر في مجتمع مغشوش و مليء بالعبيد، الذي اخترقته راقصته المتلفظة في شكل تحرير الأنثى من سلطة مفرغة خاوية، إنها عودة فجائية للصوت الهامشي الذي يأتي من بعيد ليدمر وحدة النص المتناهية في الشكل.

***المقطع الأول:**

" وأنا صغيرة كان جدي سيدي محمد بن امبارك يرفع "البراد" عاليا جدا ثم يهوي بسرعة بالسائل على الكأس كي تشتد الرغوة فيه و تزداد و تتناسل..."[2]

- من خلال هذا المقطع الاستذكاري يسترجع الراوي أحداثا وقعت "الحاجة عذرا" و هي تتأمل الكأس، بحيث تعود إلى الأيام التي نحن إليها في الزمن الماضي، عندما كانت تجلس مع جدها "سيدي محمد بن امبارك" و هو يصب الشاي.

***المقطع الثاني:**

"كم تعلقت ب "يمة زهزر" هكذا كنت أناديها، حتى ظننتها جدتي أو فردا من أفراد عائلي، لا شيء يثنيها حين أرغب أن تأخذني إلى الحديقة العمومية، و تتجول بي على جبهة

---

[1] –مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص194.

[2] –ربيعة جلطي(نادي الصنوبر)، منشورات الاختلاف، بيروت لبنان ص 1، 2012، ص09.

البحر في المساء، كل الأطفال الذين في سني آنذاك كانوا يحبونها حبا جما و ينادونها جميعا ب "يمة زهور"..."[1]

- يسترجع "سي مسعود" في هذا المقطع الأيام التي كان يعتبرها فردا من أفراد أسرته، ومدى تعلقه بها، لأنها كانت تحبه كثيرا، و من المؤشرات اللسانية الدالة على هذا السرد الاسترجاعي هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي (كانت-كنت).
- و قد استحضر "سي مسعود" صورة "مادام كاترين" في مساندتها لثورة التحرير و إيمانها بالجزائر المستقلة و التي بدورها تعتبر نفسها جزائرية كما في المقطع التالي: "... اشتراها بثمن زهيد من صاحبتها "مادام كاترين" الفرنسية التي كانت معروفة بمواقفها الإنسانية و الثورية المشرفة، عرفت بوقوفها إلى جانب الحركة الوطنية و الدعوى إلى الجزائر المستقلة، إلا أن الأحداث الدموية في الأيام الأولى من الإستقلال جعلتها تضطر إلى المغادرة السريعة..."[2].

-**الاسترجاع الداخلي:** " وهو ذلك الاسترجاع الذي تظل يعته كلها داخل الحكاية الأولى"[3]

أو بعبارة أخرى هو " العودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص"[4]

وقد ورد هذا الاسترجاع في رواية: "ربيعة جلطي: (نادي الصنوبير) و من أمثلته:

---

[1] -المرجع نفسته، ص34.

[2] -المرجع نفسه، ص32.

[3]-جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص60.

[4] -سيزاا قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة (د.ط) 1978.ص58.

***المقطع الأول:**

"...ربة على كتفي ثم أجلسني بهدوء في مكاني و أنا لا أزال أرغي، جلس أمامي، كان يبدو لي إثنين أو ثلاثة أو جماعة ثم لا يلبث أن يصير واحدا وفردا ثم أراه جماعة و هكذا، مثل مروحة تفتح و تغلق..."[1]

- فب هذا المقطع استرجع الراوي حالة "مسعود" عندما ذهب إلى حانة الوفاء في آخر عطلة الأسبوع و شرب حتى سكر لأول مرة، و هذا بسبب زواج حبيبته من رجل ثري و تركه بسبب فقره.

***المقطع الثاني:**

"..عذرا العروس، تقفز إلى خيالها عذرا الصغيرة، وهي تربط جوادها عند باب الخيمة و توصي أمها أن تسقيه و تطعمه، دون أن تشك لحظة واحدة أنه مجرد عود طويل من القصي... تجري فوقه تجده بين فخذيها و تأمره أن يسرع أكثر، و هي تتأمل بكبرياء أثرها المرسوم، الذي يخلفانه فوق الرمل..."[2]

- في هذا المقطع تسترجع "عذرا الروس" أمها و ذكرياتها في الصحراء، و توصي أمها أن تعتني بجوادها الذي تركته عند باب الخيمة.

---

[1] –الرواية، ص 23.

[2] –الرواية، ص 132.

ب- الاستباق: prolepse

المقصود به كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما[1]، أو هو محاولة القاص استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة [2]

و للإستباق مصطلحات عديدة: كالتوقع، الإحالة إلى الأمام، سبق الأحداث، الاستشراف، منظور مستقبلي...إلخ

و الاستباق هو حالة توقع و انتظار يعيشها القارئ أثناء قراءة النص الأدبي بما يتوفر له من أحداث و إشارات أولية توحي بالآتي و لا تكتمل الرؤيا إلا بعد الانتهاء من القراءة أما أنواع الاستباق حسب الوظيفة التي تؤديها فهي نوعان: تمهيدي و إعلاني:

- الاستباق التمهيدي:

" هو بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة تكون الغاية منها التطلع إلى ماهو متوقع أو محتمل في العالم الروائي، ويتخذ الاستباق صفة تطلعات مجردة تقوم بها إحدى الشخصيات الروائية على شكل توقعات و احتمالات مشوقة"[3].

هذا النوع من الاستباق يتشكل تدريجيا، يبدأ بتلميح للحدث الاستباقي االتمهيدي ليتطور و يكبر حتى ينتهي إلى حدث رئيسي فيما بعد

و نجد هذا و في رواية (نادي الصنوبر لربيعة جلطي):

---

[1] -جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص51.

[2] -حميد حميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النسشر و التوزيع، بيروت ط1، 1991 ص 74.

[3] -حسن بحراوي/ بنية الشكل الروائي، ص132-133.

*** المقطع الأول:.**

" من البله لا تدرك جنوني بها... ربما هي تحاول تجاهلي لسبب ما أو لغاية في نفسها...ثم كم أتوق لمعرفة كيف سيبدو لها فكرة إهتمامي بها،...كيف ستستقبلها...هل ستفرح أم سيستولي عليها الخوف و الارتباك، أم يا ترى سوف لن يتحرك شيء فيها و تعتبر الأمر و كأنه لم يحدث"[1].

- هذا المقطع يصور لنا الصورة التي تكون عليها الحاجة عذرا عند رؤيتها "لسي مسعود" و عندما تعلم بأنه مجنون بحبها هل ستقبل حبه أم ترفض، وقد استغرق هذا الاستباق أربعة سطور.

*** المقطع الثاني:**

«... اطرد الفكرة الشيطانية –يعذبني اصرارها، تراوديني حتى اكاد أقتنع أن من حقي، بل أولى من هؤلاء بالجلوس إلى "الحاجة عذرا" و النظر إلى وجهها و ربما أخذت يدها بين يدي واحدثها عن أشياء كثيرة و احس مسبقا أنها ستفهمني و سيدور بيننا حديث دافئ النبرة له معنى »[2]

في هذا المقطع يتمنى "المسعود" البقاء بجانب "الحاجة عذرا" فهو يرى نفسه أولى بالجلوس معها بدلا من باقي الرجال.

---

[1] –الرواية، ص 24.

[2] الرواية ، ص30

- **الإستباق الإعلاني:**

هو سبق للأحداث يتجاوز مداه الحكي الإبتدائي فهو مقصور على الإستباقات التي تبقى في جميع الأحوال كيفما كان مداها خارج النطاق الزمني للمحكي الأول، تخالف بذلك الإستباقات الداخلية التي تبقى محجوزة داخل الحكي الأول فغير

قادرة على تجاوزه، يعرفها عبد العالي بوطيب بأنها "عبارة عن إستشراقات مستقبلية خارج الحد الزمني للمحكي الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعًا، وهو أقل إستعمالا بالنسبة للصنف الثاني"[1]

أي الإستباق الداخلي الذي يستعمل بكثرة في الخطاب الحكائي.

ومن أمثلة هذا النوع في رواية "نادي الصنوبر" لربيعة جلطي نجد مايلي:

*** المقطع الأول:**

« نعم بعد كل هذه السنوات أنا سألت عني يا "يمة زهور" فأنا عساس ...عساس خمسة نجوم أو ستة بالأحرى... سامحيني إن لم أصبح قاضيا و لم أحقق لك امنيتك فيَ، لكن ضدقيني يا "يمة زهور" أعدك أنني سأكون عساس أحسن و أنظف من القاضي "قدور" لسبب بسيط و مقنع ...»[2]

يبين هذا النوع من الإستباق ما سيحدث فالمستقبل " فالسي مسعود " بعد سنوات سيصبح عساس بدل أن يصبح قاضي.

[1] عبدا العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي،ص136

[2] الرواية، ص44

*** المقطع الثاني :**

«...سترفع خيمتي قرب خيمة أمي، كما رفعت خيمات بنات خالاتي محاذيات لخيمات خالاتي و خيمات بنات عمتي، من اليوم سأطلق عيون قلبي حيث يسير أجمل الفرسان سأكون سيدة خيمتي مثل أمي و جداتي و مثل الملكة "تينهينان" ...»[1]

هذا النوع من الإستباق يمهد عن حدث سيحصل في المستقبل قابل للحدوث و قابل للإمتناع عنه ،و قد استعمل الراوي حرف السين (سأكون، سترفع...) هذا ما زاد هذه الأسطر جمالا.

من هذا نستنتج أن هذا النوع من الإستباق يقضي على عنصر التشويق و يخلق للقارئ نوعًا من الإنتظار و التساؤل..

1-2. وتيرة الزمن السردي: تعني سرعة الإيقاع الزمني من حيث السرعة و البطء.

أ-تسريع السرد:

"تعني زيادة حركة السرد إلى الأمام من إيراد مقطع يغطي زمنا طويلا من القصة "[2] ،فمن خلال هذه الظاهرة نتطرق إلى ما يتصل بها" تسريع السرد من تقنيات متمثلة من تقنيات الخلاصة و تقنية الحذف

-**الحذف:** "هو أقصى سرعة يمكن أن يسير بها السرد، و تتمثل في تخطيه لأحداث بأكملها دون الإشارة إليها و كانها ليست جزءًا من المتن الحكائي، كإلغاء التفاصيل الجزئية أو الأحدث قليلة الأهمية في سياقٍ ما"[1].

---

[1] الرواية، ص141.

[2] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء و الرؤية (مقاربات نقدية) إتحاد كتاب العرب دمشق (د.ط) 2003، ص115

و بالرغم من الإختلافات حول هذا المصطلح مثل القطع، القفز، الثغرة، إلا أن المفهيم تبقى متشابهة و التي من خلالها يمكن إدراج مفهوم واحد تشترك فيه و الذي هو " حذف فترة زمنية أو أحداث طويلة دون الإشارة إليها أو عدم التطرق لما جرى من أحداث . ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بعبارات مثل:" بعد مدة زمنية " أو "مرت سنوات عديدة"، و إلى غير ذلك من العبارات التي تدل على الحذف.

و الحذف نوعان:

- **الحذف المعلن:** «هو الذي يعلن فيه الكاتب عن الفترة المحذوفة مشيرًا إلى المدة الزمنية بالتحديد كأن يقول مرت ثلاث أسابيع مثلا»[2]

ومن أمثلته في الرواية نجد:

« نعم بعد كل هذه اتلسنوات غن سألت عني "يمة زهور"، فأنا عساس... بخمسة نجوم أو ستة بالأحرى ...»[3]

تذكر الروايى المدة المحذوفة المقدرة وسنوات مشيرة إلى أن موضعها القصصي يؤدي دوره البنيوي في السرد

- **الحذف الضمني:** أي ذلك الذي لا يصرح في النص بوجوده بالذات، وإنما "يستنبطه القارئ من خلال تبينه لوجود ثغرات غي تسلسل الزمن أو فجوات في إطراد الرواية "[4] –بمعنى يستخلصه المتلقي أو القارئ من النص أو الرواية عن إشارة غير محددة.

ونجد هذا في الرواية كما يلي:

---

[1] محمد شرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرءان الكريم، أطروحة الدكتوراه (د،سنة)،جامعة طنطا،ص80

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)،ص168

[3] الرواية ص44،

[4] السيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة (د.ط)،1997،ص119

«منذ عشرات السنين أقربهم ...ووكل سنة أفقد الثقة بهم و تشتد كراهيتي لهم و حقدي عليهم »[1]

لم تقم الروائية هنا بتحيد الفترة الزمنية بل تركت القارئ يخمنها وحده و يقدرها .

هنا يجب أن نشير إلى أن كل رواية لا تخلوا من هذا النوع من الحذف لانه يسهل على الراوي ترتيب عناصر القصة و تجاوز فائض الوقت في السرد.

-**الخلاصة:** هي ثاني تقنيات تسريع السرد، إذ "تعتمد في الحكي على سرد أحداث و وقائع يفترض انها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات و إختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[2].

«الخلاصة ذات طابع تكثيفي و إختزالي»[3]

و يمكن التمثيل لهذا النوع من التسريع الزمني في رواية "نادي الصنوبر" ما يلي:

المقطع الأول:

«أصبحت حارسا ... حارسا يعني عساس يا "يمة زهور"، نعم يا "يمة زهور"، أنا عساس ... كانت سنوات دراستي دويلة و أنا الآن و الحمد لله عساس. و أي عساس ...سيد العساسين...»[4]

لخصت لنا الروائية معاناة "مسعود " في حصوله على وظيفة في أسطر بعد تخرجه من الجامعة و انتظاره لسنوات للحصول على وضيفة ليصبح عساس في فيلاء "الحاجة عذرا" .

---

[1] الرواية ص75.

[2] حميد الحميداني بنية النص السردي ص 73

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص224.

[4] الرواية ،ص42

المقطع الثاني:

«أشتهي أن أدس جسدي في الرمل... إن أعود إليه ...! أم أن الطارقية الجميلة، الطيبة خرجت كعادتها، يناغي رنين أساورها الفضية رنين الكؤوس الفارغة المترنحة، فوق السينية، يلوح لنا الأمزاد مودعا يبتسم تحت إبطها من أنين...»[1]

-لخصت الروائية سنوات في نادي الصنوبر لأسطر قليلة تصور لنا معاناة "الحاجة عذرا" في بعدها عن الطوارق وإتخاذ قرار نهائي في عودتها إلى الصحراء و حنينها إلى رمالها.

ب-إبطاء السرد: نتعرض في هذا العنصر للتقنيات التي يستعملها الكاتب للحد من سرعة السرد.الذي يشمل بدوره على تقنيتي: المشهد، والوقفة، لرسم المشاهد الحوارية و تقديم المقاطع الوصفية .

-المشهد:

المشهد تقنية تستعمل في كسر رتابة السرد وشرح الغامض من الأحداث و إعطاء الفرصة للشخصيات لكي تبين ملامحها و تعبر عن أفكارها.

"سميت هذه الحركة بالمشهد لانها تخص الحوار ، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين "[2]

و يوضح حميد لحميداني هذه التقنية بقوله "أن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الإستغراق، .. وعلى العموم فإن

[1] المصدر نفسه ص 198-199

[2] يمني العيد، تقنية السرد الروائي،ص127

المشهد السردي هو أقرب المقاطع الروائية الى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف"[1]

و المشهد عند تودوروف هو : " حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب و إقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدًا"[2]، و فيه يتعادل الزمنان: " زمن الحكاية وزمن القول كما يتجسد عبر النص ذاته، لاطبقًا للوقت الذي تستغرقه عملية الكتابة، فهو نسبي ولا يجدي قياسه، ولا للوقت الذي تستغله القراءة، لأنه أيضا مطاط نسبي يعسر القياس عليه، لكنه يتجلى في عدد الصفحات التي تشغلها القطع الحوارية، بإعتبارها نقطة إلتقاء المكان بالزمان في لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها و المقارنة بها"[3]

و يمكن أن نمثل المشهد الحواري في رواية "نادي الصنوبر" من خلال الحوار الذي دار بين "مسعود" و "عباس" في المقطع التالي:

«... يقترب مني كل يوم جمعة، قائلا بلهجة العارف الأمر الناهي الناطق بإسم الملائكة و الرسل أجمعين: لم أرك اليوم في مسجد الحي يا مسعود ؟ مرت الجمعات متتاليات... صبرت كثيرًا ثم ذات جمعة و بينما هو يقترب مني ماسحًا على لحيته الشعثاء، وقبل أن ينطق بعبارته: لم أرك في صلاة الجمعة يا مسعود... سبقته.

تعرف خويا عباس.. ماكان لاش تعيي في روحك... انا سبقتك... أنا نصلي الجمعة يوم الخميس... يوم الخميس واش الداني... صافا خويا عباس؟»[4]

---

[1] حميد الحميداني، مرجع سابق، ص78

[2] تودوروف، مرجع سابق، ص 49

[3] صلاح فضل مرجع سابق،ص19

[4] الرواية ، ص55

–في هذا المشهد يتراجع السرد للحوار، و يكتفي السارد بتنظيم الحوار، ثم نلاحظ يتخلى عن هذا الدور التنظيمي و يترك شخصيته تتبادل الحوار مباشرة. وهدف هذا الحوار هو إبطاء وتيرة زمن السرد.

- الوقفة الوصفية:

"تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الإشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث... اي تعطيل زمنية السرد و نعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر"[1]

و هي "التي تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة إنقطاع السيرورة الزمنية، و يعطل حركتها،"[2] ،ويسميها جيرار جينيت "الوقفات الوصفية" [3]،حيث يلجأ الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث و الإنشغال بالوصف الذي يؤدي إلى قطع تنامي الأحداث "وفيها يتوقف زمن الحكاية تماما أو يبطئ بطئًا شديدًا، بينما يضل توالي زمن القول"[4].

و قد لعبت الوقفة الوصفية دورًا مهمًا في بناء النص الروائي، بإعتبارها تقنية سردية قديمة لانكاد نجد رواية تخلو منها.

ومن امثلة ذلك في الرواية نجد :

«.. كانت لطيفة بيضاء ممتلئة شهية و خجولة و كثيرة التشاكي، و تحلم بحياة مترفة، كانت متشبعة الخيال بصور شخصيات المسلسلات العربية و على الرغم من أنها كانت

[1] حسن بحراوي مرجع سابق ص240

[2] حميد الحميداني، مرجع سابق، ص76

[3] إدريس بودبية االرؤية و البنية في روايات الطهر وطار، منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،ط1،2000 ،ص106

[4] عبد الرحيم الكردي، مرجع سابق،ص61

تشبهني لمطربها المفضل راغب علامة إلا أن خيبتي كانت كبيرة حيث خطبها رجل ثري أكبر منها بعشريتين..»[1].

في هذا المقطع قدمت لنا الرواية وصف لحالة "لطيفة" حبيبة "مسعود" التي احبها بشدة، إلى أنها تزوجت من رجل غني يكبرها سناً.

من هذا نستنتج ان الوقفات الوصفية في الرواية غالبا ما تقوم على وظيفة تفسيرية من خلال الشخصيات و الأمكنة.

2- التجديد في بناء المكان

2-1.مفهوم المكان: تعددت المصطلحات التي وظفها النقاد المحدثون واختلفت في تحديد مفهوم المكان في فن الأدب كمصطلح قديم أعيد له الإعتبار في الدراسات النقدية المعاصرة شأنه شأن العديد من المصطلحات اللسانية والنقدية الحديثة.

وقد استخدموا أيضا مصطلحات أخرى تدل على المعنى المقصود بصورة أدق كقولهم: (الفضاء، المكان، الخير، والموضع، والإطار، والمال، والموقع، والمحل...) والمكان والفضاء والخير هي المصطلحات الأكثر تداولا دون غيرها عند الكثير من النقاد والدارسين المحدثين الذين استعملوها في بعض دراساتهم.[2]

-المكان لغة:

[1] الرواية، ص 22

[2]- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص 18.

ابن منظور "الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن توهموا الميم، أصلا قالوا: تمكن في المكان"[1]، أما تحت الجذر (مكن) فقال: والمكان الموضع، والجمع أمكنة.

ويعرفه "أحمد رضا" بقوله: "مكن، مكانة، صار له منزلة عند السلطان فهو مكين مكناء"[2]

والمكان هو موضع كون الشيء وحصوله لقوله تعالى: {فحملته فانتبذت به مكانا قصيا}[3]

-المفهوم الأدبي للمكان:

المكان في الأدب ليس مجالا هندسيا تضبط حدوده قياسات وأبعاد تخضع لحسابات دقيقة كما نجده بالنسبة للأمكنة الجغرافية ذات المواصفات الطوبوغرافية "فهو الرحم الذي يتفاعل فيه الفرد الأجتماعي لكيانه ووجدانه، كما بإمكانه إبراز مختلف الأنشطة والسلوكات الإجتماعية التي تعاقبت عليه، وارتبطت خصائصها به.

إن المكان في الأدب ينتقل مع الأديب، وتتناسخ خيوطه تبعا لرؤيته وتفاعلاته الوجدانية مع مختلف العلائق الخارجية التي تثيرها الظروف والأحوال"[4].

ومنه نصل إلى أن المكان في الأدب هو المكان الذي يشعرنا بوجوده، ويتداخل فيه إحساسنا أحيانا تداخلا يصعب فصلنا عنه.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (كون)، مز 13، ص 136.

[2]- أحمد رضا: علم اللغة (موسوعة لغوية)، مج: 5، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 334، نقلا عن الزمان والمكان في الشعر الجاهلي لباديس فوغالي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط: 1، 2008، ص: 170.

[3]- سورة مريم: الآية 22.

[4]- بلغول مريم: شعرية الأمكنة عند ابن زيدون، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم، أم البواقي، الجزائر، 2011، 2012، ص 27.

2-2.أنواع المكان:

إن أغلب الدراسات النقدية الحديثة لا تكاد تتفق على نوع واحد للمكان في الرواية، وهناك مجموعة من الدارسين لفن الرواية قاموا بوضع أنواع للمكان في الرواية، واعتمدوا في تصنيفها على بعض الدراسات الغربية التي اهتمت بالبحث والتدقيق في ماهية المكان الروائي مثل: دراسات "يوري لوتمان" و"غليستون بلشار" و"ابراهام مول" و"اليزابيث رومر".

ومنه فإننا سنعتمد على الرؤية الغربية في تقسيمنا للمكان الروائي وفي تحديد أنواعه لأنها المنظور الأسبق والأعمق، وبعدها نعتمد على تقسيمات النقاد العرب الذين اجتهدوا فيها أيضا.

2-2-1- الأماكن المغلقة في الرواية:

والمقصود بها الاماكن التي لا يجلها الا أصحابها أو المقربون منهم وفيها يجدون كامل حريتهم في القيام بشتى الأعمال.

«تؤدي الأمكنة المغلقة دورا محوريا داخل الرواية، لأنها ذات علاقة وثيقة بتشكيل الشخصية الروائية، كما تتفاعل هذه الأمكنة المغلقة مع الأمكنة المفتوحة بإيجابياتها وسلبياتها، فتغدو هذه الأمكنة مليئة بالأفكار والذكريات والأمال والترقب وحتى الخوف والتوجس، فهي التي تولد المشاعر المتناقضة في النفس، وتخلق لدى الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات وبين المواقع وتوي بالراحة والأمان كما توحي في الوقت نفسه بالضيق والخوف».[1]

[1]- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص 134.

- **البيت:** البيت عند محمد بوعزة هو"فضاء للسكن يحفظ الذكريات ويتضمن تفاصيل غايته الأشد خصوصية وحميمية"[1].

فالبيت يمثل الكينونة الخفية للإنسان بمعنى دواخله وأخلاقه، والبيت هو الأمان والإستقرار والإطمئنان، والأكثر من ذلك هو الحرية فهو يختلف عن غيره، في الأماكن المغلقة في: "أن الإنسان يمارس فيه حرية متى يشاء"[2].

"يمثل البيت فضاءا مكانيا هاما في حياة الإنسان ومن ثم في النص الروائي، تعيد إنتاجه الكتابة وفق الرؤية الفكرية والجمالية يتبناها الكاتب ويحملها راويه: وإذا كان البيت في الواقع ملجأ للراحة والإطمئنان فإنه كان ذلك وإلى حقبة طويلة في النص الروائي".

والبيت في رواية نادي الصنوبر يميل إلى الراحة والهدوء والأمان والطمأنينة لأنه المكان الذي تجد فيه الروائية الأمان ومثال ذلك في المقطع التالي:

«فقلت لهما ذات صباح جمعة بعد تردد:

ألا يكفي حمام البيت لكي تغتسلا براحة...ثم لم كل هذا الشظف: اليوم كله ضائع بلا فائدة»[3].

ويتبين إرتباطها وحنينها إلى بيت الطفولة ورسوخه بذاكرتها لأنه لم يعد موجودا ويتجسد دور الذاكرة عبر الإمتداد الزمني لإسترجاع صورة البيت اللطيف الذي فقدته الشخصية الروائية بسبب الإحتلال، ويظهر هذا في المقطع التالي من رواية نادي الصنوبر: «نزحت يما زهور أثناء الثورة إلى المدينة بعد أن فقدت أحبتها ومالها، أرضها

---

[1]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص 106.

[2]- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص 133.

[3]- الرواية، ص 62.

وبيتها، وبقرتها، تعيش وحيدة بعد أن استشهد زجوها وولداها في حرب التحرير منذ الإستقلال تعيش بمنحة زوجة الشهيد البسيطة لا تصلها بشكل منتظم، إلا أن يما زهور لا تشتكي أبدا صبورة كما يليق بامرأة حكيمة مثلها»

ومنه نستنتج أن الرواية الجزائرية قد أعطت أهمية كبرى للبيت كعنصر جمالي فكان الخاتمة التي تنتهي بها الشخصية يومها لترتاح فيه.

- **السجن:** يقول "يوري لوتمان": أن السجن مكان تحبس فيه حريات الناس بغض النظر عن أصنافهم وأسباب حبس حرياتهم، فهو مكان له حدود وحواجز، لا يستطيع من بداخله الخروج منه إلا بتحطيم هذه الحدود والحواجز فهو يرتبط إرتباطا لصيقا بمفهوم الحركة، ومما لا شك فيه أن من أكثر صور الحرية هي حرية الحركة، ويمكن القول أن العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية في هذا المضمار، مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز وعقبات"[1].

أما في رواية نادي الصنوبر فقد ورد السجن عدة مرات، فقد جسدت الروائية ربيعة جلطي بأن الشخصية الروائية كانت تعمل كحارسة بهذا المكان المغلق ولم تكن سجينة داخله.

ويظهر هذا في المقطع التالي: "تعلم التجلد والقوة، وتعلم الصبر، وتعلم كيف يكتشف معادن الناس بخفة وذكاء، قضى نصف حياته خلف أبواب الحراسة من حراسة أبواب المدرسة إلى حراسة بنك إلى حراسة سجن، إلى أن وصل إلى ما هو عليه، يحرس كبار القوم، يضعون بين يديه طمأنينته إن تعروا أو لبسوا، او قاموا أو ناموا...

[1]- شريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 100.

الحراسة أصبحت طبيعته الثانية أو قل الأولى"[1].

ومما سبق نستنتج أنه وعلى الرغم من أن السجن يعد مكانا معاديا للحرية إلا أنه في هذه الرواية أصبح مكانا للعمل.

- **الحمام:** "يعتبر الحمام في الرواية غير معادي للمرأة، وقد جاءت فيها صورة الحمام الخاص، وباعتباره من ملحقات البيت"[2].

يعد الحمام المكان الوحيد الذي يشعر به الإنسان بالراحة، فالحمام يعد من ملحقات البيت وساكنيه، فهو لا يرتبط فقط بخصوصية نسوية بل أيضا بخصوصية الرجال.

وتتجسد صورة الحمام الخاص في قول الروائية "من الحمام أسمع صوت الماء المختلط برنين الطاسة التي يغرف بها...تملأ رائحة الصابون وبخار الماء الساخن ومعجون الحلاقة المعطر لأرجاء البيت.

لعله يتوضأ الوضوء الكبير...كلمة كلما سمعتها رجت جسدي قشعريرة لئيمة...كلمة ارتبطت بأبي ولا معنى لها بدونه"[3].

اما بالنسبة للإسم الذي أطلقت عليه الروائية ربيعة جلطي إسم "حمام سوق لاباستي" فهو يمثل صورة الحمام العام الذي يستقبل النساء في النهار والرجال في الليل.

والمقطع التالي يجسد هذا: "ثم لست أدري لماذا يخترن يوم الجمعة.

أجلس امام الحمام العام للنساء، حمام سوق لاباستي الذي يرجع إلى القرن التاسع عشر، سماه المستعمرون تبركا بإنتفاضة سجن لاباستي الشهيرة، له مدخل مفضفض.

---

[1]- الرواية، ص 73.

[2]- حفيظة أحمد: بنية الخطاب ففي الرواية النسائية الفلسطينية، ص 159.

[3]-الرواية ، ص 147.

ومزين من الرخام الأصلي...وله ساريتان عظيمتان تحيطان بالباب الكبير الخشبي المنتصب بأبهة »[1]

«حمام لاباستي يستقبل النساء في النهار والرجال في الليل»[2]

-الفيلا:

تعتبر الفيلا واحدة من الأماكن المغلقة التي اعتمدتها الروائية في سرد أحداث روايتها، و هي تمثل مكان عيش و تواجد "حاجة عذرا" و ذلك في:

«والله لا أعرف...

كلما مرت، لتعبر الباب إلى مدخل فيلتها بنادي الصنوبر أرتجف، و يشع الضوء ساطعًا بقوة في عيني،»[3]

الفيلا و كما هو معروف أنه مكان يتوفر على أثاث أنيق وفاخر وهو مكان يمثل الراحةو و الهدوء. إلى انه يتميز عند "الحاجة عذرا" بالرهبة و الوحشة، و يتجسد ذلك في قول الروائية: « من رماني إلى العالم الموازي بهذه الفيلا التي تبدوا لي أكثر وحشة كل يوم،على الرغم مما بها من أثاث فاخر، علمت أنه من لدن الدولة الكريمة، ملأت كل البنايات الفاخرة هنا بهذا الأثاث، مثل ما فعلت على ما يبدو مع جميع الفيلات الجاهزة الأنيقة المترامية على أطراف شجر الصنوبر و على الشاطئ المحروس، لا يدخله من

[1] – الرواية، ص55

[2] الرواية، ص:56

[3] الرواية،ص:46

هب و دب من الشعب، قطعة من الخيال، فيه مالا عين رأت لولا اذن سمعت ولا لسان ذاق»[1]

2-2-2.الأماكن المفتوحة في الرواية:

و هي أماكن غير محدودة و مفتوحة للجميع و يتسع فيها مجال الحرية.

«يوحي المكان المفتوح بالإتساع و التحرر، ولا يخلوا الأمر من مشاعر الضيق و الخوف لا سيما إذا كان المكان المفتوح في أمكنة الشتات و المنافي و المخيمات و يرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق إلى المكان المفتوح، توافقًا مع طبيعته الراغبة دائمًا في الإنطلاق و التحرر، هذا لا يتوفر إلا في المكان المفتوح.»[2]

3- التجديد على مستوى الشخصيات :

3-1مفهوم الشخصية:

نجد مصطلح الشخصية في القواميس مثل قاموس لاروس الموسوعي "الشخصية الأدبية: شخص يشارك في الحديث في قطعة مسرحية او رواية أو فيلم "[3]

فنجد أن قاموس لاروس جعل الشخصية والشخص هما وجه لعملة واحدة .

أما عبد المالك مرتاض فيعرفها قائلا :«إن الشخصية كائن حركي حتى ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وحينئذ تجمع الشخصية قياسًا على الشخصيات

---

[1] الرواية ،ص:26

[2] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص:146

[3] رؤوف قماش: سيميولوجية الشخصيات القصصية غند أبي العيد دودو تحت إشراف الدكتور عزالدين بويش، مذكرةً لنيل شهادة الماجيستار في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، 2004/2003 ،ص18

لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص. ويختلف الشخوص عن الشخصية بانه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية»[1].

«... ثم الخلط باستمرار بين مقولتي الشخصية و الشخص، ومن البديهي أن أي تصوير للشخصية أو للذات أو الفرد »[2].وبذلك نجد ان فرقًا بين الشخص و هو الصورة أما الشخصية فهي كائن ورقي.

«فالروائي الحقيقي الذي يخلق الشخصيات، إن شخصية ما في روايةٍ تختلف عن شخصية تاريخية أو شخصيةٍ موجودة في الحياة الواقعية، فالشخصية فالرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصنفها أو التي وضعها المؤلف على لسانها وليس لتلك الشخصية ماضٍ أو مستقبل، وليس لها أحيانًا حياة مستمرة...»[3].

-**الشخصية عند سوريو:** «يتكون نموذج سوريو من ستة وحدات هي: البطل و البطل المضاد و الموضوع، و المرسل المستفيد و المساعد، و قد أطلق على هذه الوحدات اسم الوظائف الدرامية»[4].فنجد البطل و هو متزعم اللعبة السردية و البطل المضاد الذي يتمثل القوة المعاكسة التي تقف في وجه البطل، أما الموضوع فيمثل الغاية المرجوة من البطل، أما المرسل اول مستفيد من المرسل إليه، و مما يعاذ على نموذج سوريو هو اعتماده على العمومية .

---

[1] جميلة قيسمون (الشخصية في القصة)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، ع 13، 2000، ص19

[2] فيليب هامون: ترجمة سعيد بن كراد، دار كرم الله للنشر (د.ط) ، 2012،ص17.

[3] عبد العالي بوطيب:مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، مطيعة الأمينة دمشق، الرباط، ط1،1999، ص 43،45.

[4] معلم وردة: الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء و النص الأدبي، ع4، جامعة محمد خيضر بسكرة،2006،ص315

-**الشخصية عند فيليب هامون:** «تعتبر نظرية هامون عند الشخصية من أهم النظريات الحديثة المنجزة إلى غاية يومنا هذا وقد حدد هذا المفهموم بدقة عند ما قال: أن إعتبار الشخصية أو بشكل أولي علامة أي غختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع و ذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكوناً من علامات لسانية»[1] .نفقم من هذا التعريف أن فيليب هامون الشخصية مدلولا متوصلا قابلا للوصف.«وهذا المدلول عبارة عن جمل تتلفظ بها الشخصية أو يتلفظ بها عنها، و تعتبر مجموعة أوصاف الشخصية ووظائفها و مختلف علاقاتها (معايير كمية) المكون الأساسي لمدلول الشخصية»[2].والشخصية عند فيليب هامون لا تكتمل إلا في آخر صفحة.

-الشخصية عند بروب:

لا يمكننا إغفال دراسة فلاديمير بروب عن الشخصية الحكائية، ذلك أن بروب يعتبر من أهم رواد الشكلانية وقد قدم الباحث في كتابه مورفولوجية الحكاية الخرافية، تصوره عن الشخصية، ويظهر من خلال هذه الدراسة اهتمام بروب بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية، وهي وهي تعتمد على " أن فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل " [3] وقد عددت هذه الدراسة ثورة نصانية أوردت الإهتمام بالشكل على حساب المضمون.

3-2 أنواع الشخصية :

[1] المرجع السابق،ص319

[2] المرجع نفسه س 121

[3] فلاديمير بروب : مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، ترجمة إبراهيم الخطيب، الناشرون المتصدرون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 77.

3-2-1 الشخصيات الرئيسية : " هي التي تدور حولها أو بها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها فلا تطغى أي شخصية عليها، وإنما تهدف جميعا لإبراز صفاتها، ومن ثم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها، وقد تكون الشخصية رمزا لجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة و المحفوظة وحياة الشخصيات تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالحدث وتفاعلها معه وجعلها معبرة عن الموقف دون تصنع" [1]

-**الحاجة عذرا :** تمثل " الحاجة عذرا " الشخصية الرئيسية ابنة الطوارق، التي جاءت إلى المدينة الساحلية الرطبة الآتية من أقصى الجنوب، هذه العذراء المثيرة للدهشة و الجمال و الإعجاب ومرد هذا الإعجاب في كونها شخصية مستوية في جميع جوانبها، ويتمثل ذلك في قول الروائية " توسطت الجميلة عذرا المختفي بهذا الحضور، فوسعوا لها ساحة الرقص، باعدوا بينهم حتى فرغت الحلبة لها وحدها، وانطلقت في رقصة يمامة بربة زرقاء، يشع الأزرق اللماع كأن المرايا تسكنه، أسقطت منديلها الأسود الفاحم من على شعرها المضي، اشتدت الموسيقى سرعتها، فازداد توحشها الجميل ... كانت ترقص بكل شيء يستطيع أن يتحرك في جسمها "[2]

كانت " عذرا " صورة المرأة المبهجة، الذكية و المقاومة المخلصة، عاشت عذرا مرهقة الإحساس كثيرة التأمل ويبرز ذلك في هذا القول :

[1] عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص 135.
[2] الرواية، ص 7.

" وجدت عند الحاجة عذرا الصورة المبهجة للمرأة العكسية المقابلة المناقضة لصورة أمي، الحاجة عذرا على الرغم من سنها فهي تبدو أصغر بكثير من أمي إلا أنني لمست لديها حكمة مجربة، " عذرا " امرأة ذكية ومقاومة لكل صفوف الضعف هكذا تبدو "[1]

عاشت " عذرا " ظروف نفسية مضطربة بسبب تفكيرها الدائم في تلك الحياة مع الطوارق، على الرغم من أنها كانت تسكن في جنة " نادي الصنوبر " ومع ذلك بقيت على أمل تعود فيها إلى صحرائها ورمالها، واستمرت في الإنتظار ولكنها فوجئت أن زوجها كان متزوجا وله زوجة وابنتان، فنراها تقف وقفة شجاعة إزاء تصرفه هذا تعكس حبها لصحرائها ومحافظتها على كرامتها ويبرز ذلك في قول الروائية :" عبده متزوج من امرأتين، ويمك له أن يفتح بيوت أخرى لزوجات أخريات "[2]

على الرغم من عدم استقرارها في تلك المدينة الساحلية، إلا أنها أرادت أن تملآ وقت فراغها بتعلم اللغة الفرنسية و التعرف أكثر على سر سكان هذه المدينة ويبرز ذلك في هذا المقطع :" أول فكرة راودتني هي المزيد من التعلم، وهذه المرة ركزت على تعلم اللغة الفرنسية، الجميع هنا يتكلم، تبدو أميا وغريبا إن لم تفهمها على الأقل "[3]

شبهت الروائية " عذرا " بأنوثة " تينهنان " تلك الأنوثة الأسطورة الرمزية التي ورثتها من الملكة " تينهنان " هي تلك المرأة التي تولد وهي تجمع بين الشجاعة المال والحكمة و القيادة مثل الملكة تمام وتقول الروائية في ذلك وفي قولها أيضا :" تينهنان أصبحت ملكة الثلج إذن في عالي جبال الشريعة ... تطوق عذرا الهدوء ونوأدة قصر الحاكم الأوحد ... تحث بهجة نظرات عبده وضعفه وشغفه.

---

[1] الرواية، ص 171

[2] الرواية، ص 94

[3] الرواية، ص 104

تينهنان بمرتفعات الشريعة ... بصوت جهوي لا مثيل له " [1]

– **مسعود :** أما الشخصية الثانية التي مثلت نموذجا رئيسا في الرواية فهي شخصية " مسعود " فقد كان لها حضور قوي في الرواية وتراه يعني بتفاصيل الواقع، وحيوات الناس العاديين فهو " مسعود " ذلك الرجل المتعلم، الذي تحصل على شهادات عليا في الأدب و التاريخ.

إلا أن طالته العائلية المزرية وسوء المعيشة، جعله يعمل عساس في فيلا " الحاجة عذرا"، هذه الأخيرة التي أحبها حبا لا يوصف، إلا أنها لم توليه أي إهتمام وتقول الروائية في ذلك :" كلما مرت بي داخلة أو خارجة من باب فيلتها، لنحنى لها وابتسم بقلق، لا أترك كلاما طيبا إلا و سبقت نفسي إليها ... اسمعها الكلام المنتقى باحترام، الذي أرتبه مسبقا في سري جملة " وقعا وقعا "[2]

" مسعود هو ذلك الشاب الذي رأت فيه " عذراء " شبها لعبده طليقها كأنهما صبا في قالب واحد، هو في طوله، لونه، ابتسامته، يخلق من الشبه أربعين، حيث تبت في نفسه النار، الأمر الذي انتهى ولم تترك إلا الهشيم حوله ويبرز ذلك في المقطع الآتي : " لا شيء له قيمة خارج حدود تلك النظرة المستنجدة ... تداخلت صورته بصورة عبده ... يا له من تشابه بينهما ... إنه يشبه عبده ربما كانت النار تستمد حطبها من هذا الشبه الغريب ..."[3]

مسعود رجل صغير السن لكنه أكبر من سنه في أفعاله وتصرفاته ورجاجة عقله.

---

[1] الرواية، ص 126.

[2] الرواية، ص28

[3] الرواية ، ص83

– **سعدة:** " سعدة " هي إحدى أخوات " عبده " وهي إمرأة جميلة ومتزوجة من رجل له ثلاث زوجات، فاتنة، إلا أن الحزن كان يسكن أعماقها فتريد دائما أن تفضي " لعذراء " بعض من أحرارها، لأنها وجدت فيها ضالت الشكوى وهذا المثال دليل على ذلك :" سعدة جميلة فاتنة، تدخل في أغلى ما ضيعته الدنيا من حرير، إلا أن بريق حزن يسكن أعماق عينيها وخيرات صوتها، تفض ل " عذرا " بمزيج غريب من الكبر و الأنين في صوتها بينما هما تتجولان في أرجاء القصر ".

– باية ونسيمة وزوخة :

عن صديقات الحاجة عذرا اللواتي كن مستأجرات مؤقتا لشقتها وبالأحرى أصبحت صديقاتها اللواتي تجلس إليهن وتحكي لهن عن أخبار نساء ورجال أهل الصحراء وحياة الطوارق.

– **باية :** هي تلك الفتاة المنطوية المتوازية التي تريد أن تتزوج خوفا من العنوسة حيث تقول الروائية في ذلك :" باية المنطوية دائما خلف صمتها، لا تبحث عن عمل بقدر ما تحلم بالزواج تخاف من العنوسة، ولا شيء ينقص حياتها سوى أعوامها السبعة و الثلاثين "[1]

أما نسيمة فهي تحلم أن تصير فنانة معبودة جماهيرها، فقررت " عذرا " أن تمد لها يد المساعدة عن طريق معارف طليقها " عبده " وتقول الرواية في ذلك :" فنصت نسيمة الملف بتردد ثم بلهفة ثم فرغت ، من أجل نسيمة فكرت الحاجة عذرا في كل شيء... في

[1] الرواية، ص 92

بطاقة السفر إلى دولة عربية في الإقامة عند صديقة ل " سعدة " أخت " عبده " في الموعد المنشود، مع منتج معروف وفرقة موسيقية لها حضور إعلاميب مميز" [1]

– **زوخا :** هي إحدى صديقات الحاجة عذرا التي كانت تجلس معها وتسألها عن أسرار الجمال والفتنة و الغواية، وتسعد غاية السعادة بالأحاديث حول أسرار الرجال وضعفهم وقوتهم، و الفرق بين أصنافهم العديدة وثقافتهم وشخصياتهم ومواقفهم المضحكة وتبرز الروائية ذلك من خلال المقطع التالي:" ... يعجبني ويملآ خاطري نخوة فينا تسأل في كل ما أوتيت من فضول عن تاريخ الطوارق الذي لا ينتهي الحديث عنهم أبدا، وعن حياتي وأزواجي وأسفاري، ومعارفي ومغامراتي مع تعلمي اللغات و القراءة و الكتابة وسباقي مع الوقت في ذلك ... لذيذة هي الأحاديث عن الرجال وخفاياهم، لذلك أدخر أغرب ما تعلمته من قصص وحوادث لأسرده على مسامعهن .. " [2]

هي تلك الفتاة التي تريد دائما رفع الستار على التفاصيل الدقيقة وتريد التعمق في معرفة ما يتعلق بنساء الطوارق وهكذا عاداتهم التي يتمسك بها الرجل الطارقي من رجولة وقوة وشجاعة وجمال، مما جعل " زوخا " تعجب بالرجل الأزرق وبفروسيته وبمدى معرفته بأحرار الصحراء ويتمثل ذلك في المثالين التاليين :" ... رجالنا فرسان زرق، ونساؤنا حافظات العهد ... " [3]

[1] الرواية، ص 180

[2] الرواية، ص 112.

[3] الرواية ، ص 115.

وقول الروائية:" البارحة استرت زوخا صورة كبيرة لرجل طارقي ملثمبزيه الأزرق الغامض وهو يرقص بسيفه فوق أرضية من الرمل الذهبي قالت أنها ستعلقها في غرفتها " [1]

2-3 الشخصيات الثانوية : وهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية وتكون " إما عوامل كشف عن الشخصيات، المركزية وتعديل لسلوكها، وأما تبعا لها، تدور في فلكها، وتنطلق باسمها فوق أنها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها "[2]

أما عن دور الشخصيات الثانوية " أن الشخصية الثانوية لها مكانتها أو دورها في الرواية، و الكاتب المتعلق هو الذي لا يستغرق كل منه في شخصيته الرئيسية "[3]

وقد حضيت الشخصيات الثانوية في الرواية باهتمام ملحوظا من قبل " ربيعة جلطي " حيث اعتنت برحمها من الداخل و الخارج ونجد ذلك من خلال الشخصيات الآتية :

-**عبده :** هو ذلك الخليجي الوسيم الذي يحضر بالصدفة إلى حفل طلاق " الحاجة عذرا " فأوقعته في شباكها، واستسلم لحبها هي وحدها، فكانت عذرا فتنه وبتغاه، وتمثل الروائية ذلك في قولها :" الحق يقال كان أمرا، تتداخل سمرته النحاسية بما يشبه حليب النوق الرائب وشفتاه تلمعان من بعيدّ، مثل تمرة براقة وسط عرجون معلق في أعالي نخلة " [4]

القاضي قدور : هو مالك العمارة الجديد الجديدة الذي اشتراها من " مدام كاترين " هو ذلك المتسلط المستبد هو الشخص الذي يسلك السبل المتاحة جميعها من أجل تحقيق أهدافه

---

[1] الرواية ، ص 114.

[2] صبيحة عودة زغرب، جماليات السردالخطابي الروائي، ص 132.

[3] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للدنيا للطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص 27.

[4] الرواية، ص 16.

المرجوة، وإن كان تحقيق هذه الأهداف يتعارض مع مصالح الآخرين، فهي شخصية تمارس العداء و الكراهية على أصحاب العمارة وتعلن حقدها عليهم، تقول الروائية في ذلك :" لا تخفي أمي كراهيتها واشمئزازها من تصرف مالك العمارة الجديد القاضي قدور ... الجيعان وإلى فاق يصيب روحوا في الزقاق تقول أمي " [1]

وتقول أيضا :" اللي ما يقدرش يدفع يحط المفتاح ويروح فحالوا يدور على سكنى بعيدة "[2]

-**مدام كاترين :** هي تلك الفرنسية صاحبة العمارة التي كانت معروفة بمواقفها الإنسانية و الثورية المشرفة، كما عرفت بوقوفها إلى جانب الحركة الوطنية و الدعوة إلى الجزائر المستقلة وهي على عكس القاضي " قدور " الذي يمارس على أعمال العمارة تصرفات تخرجهم وتقول الرواية في ذلك :" لا تمل أمي من التذكير بأن " مدام كاترين " التي ولدت بالحي نفسه، كانت تساند ثورة التحرير، وتؤمن بالجزائر المستقلة، وتعتبر نفسها جزائرية كانت تعامل سكان العمارة بطريقة فيها الكثير من العائلية، و الإنسانية ترفض مثلا أن تستلم الأجرة من أسرة إذا ما مرض عائلتها "[3]

-**لطيفة :** هي عشيقة " مسعود " وجه الأول الذي فتح عليه جنون عشقها، هي تلك الفتاة الخجولة التي وهبها الله جمالا مميزا، و التي كانت تحلم دائما بحياة راقية وثرية إلى أن خطبها رجل ثري فقبلت بعرضه، على الرغم من أنه يكبرها سنا دون أن تكترث لمشاعر " مسعود " وجه وقد بينت الروائية ذلك في هذا المثال :" كانت لطيفة بيضاء و ممتلئة شهية وخجولة، وكثيرة التشكي وتصدم بحياة مترفة، كانت متشبعة الخيال بصور شخصيات المسلسلات العربية وعلى الرغم من أنها كانت تشتهي لمطربها المفضل راغب

[1] الرواية، ص16.
[2] الرواية، ص 32.
[3] الرواية، ص22

علامة إلا أن خيبتي كانت كبيرة جن خطيبها رجل ثري أكبر منها بعشرين قلم تتردد في ترك الجامعة و القبول به خوفا من العنوسة التي تسحبها ظلما بمرارة على بيتهم، بحيث تجاوزت أختاها الأكبر منها الرعواج "[1]

-**بدرة :** هي امرأة بدوية جميلة هادئة مبتسمة، جاءت من قريتها إلى المدينة الكبيرة لتعالج ركبيتها التي أصابها الورم الخبيث، الذي كاد أن يشل ركبتها، هي تلك المرأة التي تحاول دائما إخفاء وكتم ألمها ووجعها ليلا ونهارا خوفا من إزعاج زوجها بكثرة شكواها، وتقول الروائية في ذلك :" بدرة إمرأة جميلة جدا حياتها البدوية البسيطة تجعلها قريبة من القلب، هادئة قليلة، الحديث مبتسمة دائما، رغم أن ألم ركبتها قد صفر بصماته على ملامحها السمحة، تحاول أن تخفي خلق ابتسامتها، وتحمل أوجاع ركبتها التي تأذت إثر سقوطها أثناء عملها في الطفل، تورمت كثيرا عكس ما كانت تعتقده وتنويه من شفاء قريب "[2]

ثم يستمر الراوي في رسم خطوط وألم وبؤس بدرة خوفا من أجل أن تفقد رجلها، وتفقد الثقة بنفسها، فكانت دائما تفكر بمعجزة من السماء تقضي على محنتها في رمشة عين وقد تحددت نهاية هذه الشخصية عندما قررت " بدرة " الرحايل من منزل " عذرا " و المغادرة إلى مكان نجله، ويبرز ذلك في قول الروائية :" خرجت بدرة لتركب سيارة أجرة عند مدخل العمارة كي تنطلق بها لتوصلها إلى القرية، دست ساقيها معها في المقعد الخلفي، كانت تضع يدا فوقهما بحنان وتلوح لنا بالأخرى ... حتى غابت "[3]

---

[1] الرواية، ص 191.

[2] الرواية، ص197

[3] الرواية، ص 48

-**السيد خليل إبراهيم خضر** : هو فلسطين الأصل مدرس اللغة العربية الذي كان يميل إلى إثراء القصائد الغزلية القديمة و الطويلة، يريد دائما أن يحلل ويفسر هذه القصائد لطلبته حتى يستقيم المعنى في أذعانهم ولسيما قصائد " امرئ القيس " التي كان يحبها لدرجة أنه حفظها لأنها أسند رهافة وإيحاءات جنسية ساخنة وواضحة ومثال ذلك :" مدرسنا باللغة العربية " الفلسطيني " السيد " خليل إبراهيم خضر " يصلي في القسم من حين لآخر ركعات للإستغفار فقط ، كما كان يسميها، لم يكن يخفي ضعفه حيال قصائد الغزل القديم، الجاهلي منها على الأخص، لم يكن يختار لنا غيرها، ولم يكن ينحرج في تغيير الأبيات، بيتا بيتا، ثم كان يبدوا على غاية من التمتع وهو يفتت معانيها إربا إربا، ويعيد ترتيبها أما من بكل تفاصيلها الحسية الدقيقة، حتى الحميمية منها الموغلة، في الوصف غير العفيف كما كان يسميه وينعته "

-**رضوان** : هو أحد الحراس المهمين في المدخل الرئيسي الرسمي، وهو ابن المنطقة التي جاء منها " مسعود "، وأصبح صديقا وحميما له، يحكي له عن أسراره وعن نظرته الغاضبة الساخرة إلى العالم، لأن طموحه الذي كان يحلم به في أن يكون ملاكها مشهورا لم يتصفق، بل أصبح حارسا لمدينة الأحلام وتقول الروائية في ذلك :" يأتي " رضوان " في أوقات فراغه القصيرة، يضع جهاز إتصال الطالكي – و الكي الذي لا يفارقه على الطاولة الصغيرة ويخرج عليه سجائره، ثم يجلس فارقا بين رجليه كأنه عسكري في حالة تأهب حتى في وقت الراحة، أو ملاكمفي استراحة بين جولتين في انتظار صفارة الحكم "[1]

-**نفيسة** : هي المحامية الخاصة التي ترعى اموال " الحاجة عذرا " وممتلكاتها، و التي تستشيرها في كل كبيرة وصغيرة، بل هي من أعز صديقاتها، حيث أصيبت بتدهور في صحتها لكن طبيبها نصحها بأن تجدد حياتها وفقا لنصائحه التي أوصاها بها، فكانت إبنة

[1] الرواية، ص 71.

الطوارق " الحاجة عذرا " هي أول من مد لها يد المساعدة وخفف عنها، ويبرز ذلك من خلال هذا المقطع :" من أموامر طبيبها ان تلبس نظارات سوداء غامقة حتى أثناء وجودها في البيت، وأن تحدد ما في خزانتها، فتستغني عما تعودت ارتداؤه من ملابس وأحذية وأن تمشي كل يوم طويلا "[1]

-**أم زوخا :** هي تلك المرأة الحنونة الكريمة التي كانت دائما تخاف من زوجها ولا تجادله في أي أمر، كانت تتصدق كل يوم جمعة بصحن من الكسكسي إلى مسجد الحي لكنها في يوم من الأيام جاءها خبر زواج زوجها من إمرأة أخرى تفوقها جمالا و أناقة وتمثل الروائية ذلك في قولها :" يهوم أفراد العائلة حول المائدة فوقها القطعة الكبيرة التي تضعها أمي أماننا شهية يسيل اللعاب لرائحة الحمص و اللفت بين بقية الخضر و المزيج السحري للتوابل ونحن ننتظر رجوع أبي من صلاته، بينما تبعث أمي بصحن آخر إلى المسجد حينا، صدقة مقبولة على المرحومين " [2]

-**الشريفة القليلة :** هي إمرأة مسكينة سعدها قليل تزوج عليها زوجها بإمرأة أقل منها سنا وطلقها بطريقة غامضة بحجة أنها لا تصلح لفراشه، ولأنه رجل لا يقتدر عليه مقتدر له معارف كثر فقد ضغط لنفسه بالبيت وممتلكاته بقوة القانون الذي هو فوق الجميع وطردها إلى الشارع، تقول الروائية في هذه الشخصية :" ... تصرخ أثناءه بكل قواها حتى تكاد تختنق، ولا تكرر سوى جملة واحدة أعطو في حوايجي "[3]

-**عباس :** هو واحد من الذين عودو ما مستعدون للإفتاء لحياة الناس وإعطاء دروس فغي الإيمان و التوبة والأخلاق وتقول الروائية في هذه الشخصية " عباس من هؤلاء، من

---

[1] الرواية ص71.

[2] الرواية، ص 158

[3] الرواية، ص 160.

وجوه الحارة، مهرب سابق، أفصح عن رغبته في للترشح في البرلمان القادم فأطلق لهية شعناء منذ مدة قبل أن يبدأ حملته الإنتخابية في المسجد " [1]

-**المعلمة:** في تلك الشخصية المتعلمة التي لجأت إليها " زوخا " لكي نجيب عن سؤالها الذي حيرهما وأقلقهما، وهي الوحيدة القادرة على فك طلاسم حديث أمها مع خالتها ولأن جواب المعلمة لها سيزيل عنها الإبهام و الغموض ويبرز ذلك من خلال هذا القول :" سأسل المعلمة على مضض، عليها تريصني على الرغم من أنني لم أرتح لها يوما، لم أرى منها إلا الفضاضة و الغلظة "

وفي قولها أيضا :" معلمة معلمة ... ما معنى الوضوء الكبير من فضلك " [2]

-**فطوم مونرو:** هي جارت أم زوخا وقريبتها، وهي تمثل نقيضها التام و الصارخ للحياة، هي ترى أن يكون الرجال شأنهم شأن النساء في القيام بشؤون البيت وفي تربية الأطفال فهي تردد دائما مثلا شائعا تحمله شعار " نص لا نعيش من أجل أن نأكل من أجل أن نعيش " وسميت بهذا الإسم " فطوم مونرو " لأنها توحي بأنها شبيهة " مارلين مونرو " وهذا المقطع يمثل ذلك :" وغالبا وفي طريقها إلى هدف ما، تمر فطوم مونرو بيتنا لتشرب قهوة العشية، تأتي بكامل أناقتها، يلمع شعرها المصبوغ دوما بالأشقر الفضي، تضع رموشا إصطناعية، وترسم شامة أسفل خدها، توحي انها شبيهة مارلين مونرو ".[3]

سنتخلص مما تم تقديمه أن الشخصيات الثانوية عند " ربيعة جلطي " بحكم الدور الذي تلعبه في الرواية بين الكلام الكثير، وهي تأخذ حيزا متسعا من المساحة حين تلعب دورها في الأحداث بين الكم القليل، إلا أنها دورها في بناء الرواية وأحداثها وحبكتها لا يقل بحال

[1] الرواية، ص 54.
[2] الرواية،ص 149.
[3] الرواية، 149 .

من دور الشخصيات الثانوية التي ترد كثيرا مما يوحي بقدرة فائقة للروائية في توظيف شخصياتها حسب الدور المنوط .

4- ملامح الكتابة السردية الجديدة على مستوى شعرية اللغة:

4-1 مفهموم اللغة:

-لغة:

اللغة أصلها لُغَي أو لُغَوُ، حذفت منها الياء و الواو،والهاء عوض و على هذا فوزنها فقه، وجمعها "لغى و لغات ولُغْوينٌ."و النسبة إليها لُغَوِي (بضم اللام ولا يجوز فتحها كما ذكر بعض الباحثين المحدثين أن كلمة (لُغَة) ليست عربية أصلية، وإنما هي معربة عن كلمة logus الإغريقية التي تعني كلمة او فكرة، مستدلا على ذلك بعدم ورودها في القرءان الكريم، وبعدم ورودها في أشعار العرب، ولوجود تشابه كبير بين اللفظتين العربية و الإغريقية [1].

فالمعاجم العربية لم تذكر المعنى اللغوي لكلمة "لغة" إلا ما نراه عند الصاحب ابن عباد في قوله:« اللغة واللغات واللغُونَ: اختلاف كلام في معنى واحد لكن اكثر هذه المعاجم أوردت تعريف إبن جني الذي يعتبر أقدم تعريف عرفه العرب وهو:أما حَدُهَا (اللغَة) فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم »[2]

ففي هذا التعريف نجد تمييزًا بين الأصوات و الحروف، وشمل هذا التمييز تعدد الصوت الواحد وهو ما يعرف بالفونيم

-اصطلاحًا:

«نظام لغوي يتلقاه الفرد عن مجتمعه بطريق التعلم و التقليد كما يتلقى عنه سائر النظم الاجتماعية الأخرى ،ويصب أصواته في قوالبه ويجتذبه في تفاهمه و تعبيره ثم انها

---

[1] عاطف فضل محمد، مقدمة في اللسانيات، ص 28.

[2] عاطف فضل محمد، مقدمة في اللسانيات، دار المسيرة، عمان، ط، 2011، ص 29.

ليست من الامور التي يضعها فرد معين أو أفراد معينون و إنما تولدها طبيعة الاجتماع و تنبعث على حياته الجمعية و ما تقتضيه هذه الحياة من تعبير عن الخواطر و تبادل الأفكار»[1]

و هكذا فهي وسيلة ضرورية للتفاهم و الثقافة و العلم فهي ليست غاية مقصودة لذاتها وهي القالب الذي يصب فيه التفكير فكلما ضاق هذا القالب و اضطربت أوضاعه ضاق نطاق فكره و اختل انتاجه .

4-2-أنواع اللغة:

تميزت رواية نادي الصنوبر باللغة الفصحى واللغة الشعرية و اللهجة العامية و لغة الحوار و لغة التهجين :

-**اللغة الفصحى** : هي اللغة الفخمة و الجزلة التي تتميز بالرصانة و حسن السبك و الترتيب و من معاينها الاقتدار و الابانة عن المعاني الكامنة في النفوس على العبارات جلية و معاني نقية بهية » [2]

و قد كانت اللغة الفصحى « خاصية اساسية و مميزة للادب العربي و القديم كما كانت تامنبع الاساسي الايداع و القارئ للادب العربي يجد هده اللغة الفصحى و الجيدة متاصلة في النصوص الادبية شعرا و نثرا حيث تتميز بجمال الاسلوب و فصاحة اللغة و جزالته »[3]

---

[1] محمد عبد الله عفوات، اللغة الفصحة و العامية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 11.

[2] البقلاني أبي بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تح : السيد أحمد صقر ، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط3، د . ت . ص 127.

[3] أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين في الكتابة و الشعر، نتح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المعدية، صيدا، لبنان، د ط ، 1986، ص 138.

« انما لغة القران و الحديث و الشعر و النثر و الخطابة و سائر مجالات الانتاج الفكري و تعلم وحدها في المدارس ، و يجري بها تدريس المواد المختلفة في المعاهد و الجامعات ، و تؤلف بها سائر الكتب و الصحف و المجلات » [1]

-**اللهجة العامية :** هي لغة الحديث التي نستخدمها في شؤوننا العادية و يجري بها حديثنا اليومي في الصورة التي اصطلحنا على تسميتها بلغة لهجات المحادثة، و هي لا تخضع لقوانين تضبطها ة تحكم عباراتها ، لانها تلقائية متغيرة تبعا لتغير اجيال و تغير الظروف المحيطة بهم ، و تتصل نشاتها بتاريخ اللغة العربية »

و قد ادركت الروائية ربيعة جلطي " دور الهجة العامية في ملامسات القلوب و تحريك المشاعر لذلك وظفتها في روايتها و من الامثلة في ذلك نذكر بعض المقاطع التالية :

« واش يا بنات تاع زمان ... رقدتوا بعدا ؟؟ ايا نوضو نوضو ...»[2]

«أنا لي نعرفهم الذكور ..... أنا اللي نفهمها و هيا طايرة...»[3]

«أنا مفتون بيها يا دين الزعاف... ولا تشبه فتنتي بها ما كان يحدث لي من قبل »[4]

«زوخا زوخا ... جيبيلي كاس ما بنتي»[5]

من هنا جاءت اهمية استخدام اللهجة العامية فهي حاجة فنية لخلق الواقع الموازي الذي تسعى الروائية دائما لتشييده .

---

[1] محمد عبد الله عطوات، اللغة الفصحى و العامية، ص 138.

[2] المصدر نفسه، ص 65.

[3] الرواية، ص 07.

[4] الرواية ، ص 13

[5] الرواية، ص 21

4-3.اللغة الشعرية :

يعتبر " أدونيس " من أكثر نقاد الحداثة تميزا بين اللغة الشعرية و غير الشعرية ، فهو يؤكد على التفريق بين اللغة و الإبداع و اللغة و التواصل، فلغة الإبداع عنده وعند باقي الحدثيين هي: «اللغة الخارجة عن سلطة قانون اللغة أي هي اللغة الملأ بالإنزياحات، وقد كان الإنزياح هو المحور الذي عمل فيه "جون كومين" لتحديد ماهية اللغة الشعرية فهو يرى أن الشعر إنزياح عن معيار هو قانون اللغة»[1]

فاللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة «تعارض النص الشعري على مستوى المكونات الأساسية من إستعارة و مجاز و كناية ... من جهة، وعلى مستوى الأغراض من جهة ثانية، ثم على أنماط إجراء الدلالات و توزيع الملفوظات و تنويعها من جهة ثالثة »[2]

تتحدث اللغة في المقطع السابق على الرجل الذي تحلم به "الحاجة العذرا" أن يكون شريك حياتها، الصفات التي تتمنا أن تتوفر في هذه الشخصية فوضفت بعدًا شعريًا ذاتيًا، حيث لجأت في التعبير عن هذه الخصال وبثها بأسلوب التجميل و التصوير فجاءت الدلالات الغوية لعناصر الصورة دالة على الذات وما تريده، و قد جاء هذا المقطع على صورة دفقات شعورية تختلط فيها اللغة الشعرية و التكرار كما استخدمت

[1] جون كلين، النظرية الشعرية (بناء ولغة الشعر،) تر: أحمد درويش دار غريب، القاهرة، مصر، د ط، 2000، ص 06.

[2] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص 62.

الروائية في روايتها التكرار، الفعل المضارع المسبوق بالسين المستقبلية و مثال ذلك مما ورد في الرواية نجد (سأختار-سأساعد -سأغار...) [1]

و هي كلها أفعال تراها الروائية تستحمل رؤية -إيجابية في المستقبل،وعليه فكثيرا ما يشير التكرار إلى سيطرة شعور توحي به العبارة أو اللفظة المكررة، فعلى الدارس الغوص في هذه المعاني و ربطها بالمعنى العام.

كما وظفت الروائية "ربيعة جلطي" التشبيه و المجاز في روايتها و يظهر ذلك من خلال المقطع التالي: «"تينهينان" أصبحت ملكة الثلج إذن في أعالى جبال الشريعة ... تطوف "عذرا" بهدوء و توأدة قصر الحاكم الأوحد تحت بهجة نظرات لا مثيل لها » [2]

جاءت لغة الروائية في هذا المقطع فصيحة متينة خالية من التأنق المفرط، حيث لجأت إلى بعض الأساليب البلاغية كالمجاز ز التشبيه فأضفت بها رواد على النص، وبرز ذلك من خلال تشبيه الروائية "عذرا" بالملكة "تينهينان" و هي بمرتفعات الشريعة، مما عمق هذا الأخير " التشبيه" من الخيال و كشف عن الجهد المبذول، فكانت الصورة جميلة رقيقة و ذات تعبير عالي و ألفاظ عذبة.

و يمكن تحقيق اللغة الشعرية أيضا من خلال ترك الفراغات و هي تقنية مقصودة من قبل الروائية و يتمثل ذلك في قول الروائية:

« واش نوع ورقم السيارة

.....

-عند من جاية ؟؟؟

[1] الرواية، ص 142.

[2] الرواية، ص 125.

.....

-صابغة شعرها طاكسي

.....

-أيه نعرف خلي الهم تفوت

.....

ما تنساش أسألها شحال غادي تقعد ... أسمعت ؟؟!!»[1]

وفي قولها أيضا:«سأذهب في رحلة اكتشاف عالم ألف ليلة و ليلة كما وصفه رضوان ... معه حق:

-روح شلل عينيك شويا مسعود خويا

.... معه كل الحق ... علي ان لا أطل فارقا هنا .... اذهبي في رحلت اكتشاف .... ربما

سأشعر بالأمان بعد معرفة ما يجري حولي »[2]

لقد قامت الروائية في هذين المقطعين من الرواية ، بشحن اللغة بالفجوات وتكوين الشقوق و الفراغات في بنيتها، فيكون المتلقي إزاء فضاء من الاحتمالات الدلالية، و ربما ذلك الفراغ هو عبارة عن صمت لم تجد الروائية اللغة المناسبة لملئ هذه الفراغات.

[1] الرواية ص 79.

[2] الرواية، ص 81.

4-4 لغة الحوار:

يقول "باختين"« أن تقاطع اللغات في الحوارات المباشرة له حضور قوي منه في الأسلوب غير المباشر للسارد، ذلك وان هذا الأخير، كما يقول" باختين" نفسه لا يستحضر من تلك الأشكال سوى أجزاء تعابير وأصناف لغات الشخصيات».[1]

«يشمل هذا النوع جميع الروايات لانه يتعلق بحوار الشخصيات وبأقوالها»[2]

و من هنا فالحوار أداة فنية تكشف عن ملامح الشخصيات الروائية ، كما تساعد القارئ على تمثلها ، حيث يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب عنها و يدعم المواقف التي تظهر على طول الرواية .

و في رواية نادي الصنوبر وظفت " **ربيعة جلطي**" لغة الحوار بنوعيه : لغة الحوار الداخلي و لغة الحوار الخارجي .

و من أمثلة الحوار الخارجي نجد :

---

[1] مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، الرباط، ط2،1987، ص74.

[2] إديس قصوري ، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2007 ، ص 411 .

" أتسمحين أن أطرح عليك سؤالا ؟

كنت آخذ مكاني في المقعد الخلفي و أنا أجفن نظاراتي قبل أن ألبسها من جديد ، أمسحها من قطرات المطر التي علقت بها ، قبل ركوبي سيارة الأجرة .

أتسمحين بسؤال ... ؟

لم ينتظر أن أسمح أو لا أسمح ... بعربية ملوثة بفرنسية مكسورة ، كانت كلماته تتعثر في العلكة بين أسنانه .

النظارات « هذه ... تلبسينها كل يوم ؟ »

لم أجب لكنه واصل .

وجهك رائع الجمال دون نظارة ... حتى أنك لا تشبهين نفسك و هي تعض على نصف وجهك ... سبحان الله خالق الجمال .

أتعرفين يا سيدتي ... عفوا آنسة أم سيدة ؟

رفع ابهامه و هو يخاطبني في المرآة ...

و لأنني لم أجبه واصل دون أدنى حرج " [1]

[1] الرواية ، ص 166

لغة هذا المقطع الحواري لغة سهلة واضحة لا نجد فيها أي غموض في الفهم أو الشرح.

أما الحوارات الداخلية « فيما حدث الشخصية نفسها متأملة حالها ، فيزول حينئذ ما بين الوعي و اللاوعي من حجب و إستار و ينتفي البعد الزمني بين الماضي و المستقبل ، بذلك تكشف الشخصية عن نفسها لقارئها و توضح له خفاياها و أسرارها »

[1]

و برز الحوار الداخلي في المثال التالي :" **دار بمخيلتي سيناريو سريع حزين بطلاه الرئيسان بلا منازع أنا و رضوان ... هو بمصير مجهول لن يعلمه غير الله و أنا سأبدأ بدور ثانوي صغير مطرود خائب عائد إلى شقتنا البئيسة لا صوت يعلو بها على آلة الخياطة تجلس إليها أمي لكسب قوت يومنا .**"

جاءت لغة الحوار الداخلي غير منظمة لأن شخصية " **مسعود** " كانت قلقة و متوترة خوفا من أن تسيئ " **الحاجة عذرا**" فهمه. لذلك تقوم الروائية بترك الفراغات بين الكلمات للقارئ ليملأها و يتفاعل معها و يتأثر بها .

4-5-لغة التهجين :

[1] عبد القادر أبو شريفة ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ص 150 .

إن وعي الكتابة الروائية الجزائرية بما هو يومي، نتج عنه تقاطع انما لغوية متعددة تختلف هذه الانماط باختلاف مستويات الناطقين بها في مجتمع النص، الذي هو العاكس بمجتمع الواقع.

فالنص الروائي التجريبي المكتوب بالعربية، جاء بمثابة اللوحة الفسيفسائية التي تتلون بالفصحى و العامية والأجنبية و هي لغات ذات استعمال يومي، تم اختزالها لغاية فنية، لأن التجريب الروائي يسعى دائما لإزاحة "المعيار" ومن ثمة كان توظيف العامية و الاجنبي في السرد، بمثابة تجاوز ملموس للغة الرصانة و الجزالة .

التهجين: «هو مزج قصدي للغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد أو التقاء وعيين لسانيين ينتمي كل منهما إما لحقبة زمنية او فئة اجتماعية مختلفة عن اولاهما معا مما يعني حضور نمطين من الوعي المُشَخِ صْ و الوعي المُشَخَص وصورة اللغة باعتبارها هجنة قصدية، هي أولا و قبل كل شيء هجنة واعية أي أنها بمعنى من المعاني لغة مؤجلة خاضعة لتنبير معين و تشديدات دقيقة لها إقاعها و موقفها الخاصان تجاه اللغة الأولى موضع التشخيص الشيء الذي يجعل الوعي المشخص وعيا مختلفا له بنيته اللسانية المغايرة »[1]

إن لغة التهجين جاءت لتعطي للقارئ الإحساس بقوة تواجدها و تغلغلها قوة الادارة التي تلزم للتخلي عنها، و لهذا نجدها في بعض الأحيان تأتي عفوية في الحوار بين الجزائريين و خاصة في مشاهد الاستفزاز و العصبية التي لا يستطيع فيها الإنسان السيطرة على نفسها وضبط أعصابه فينطق مثلا ينطق بالفرنسية قبل أن ينطق بالعربية.

[1] إدريس قصوري، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ) ، ص 410.

ومن أمثلة لغة التهجين التي وظفتها الروائية في روايتها (نادي الصنوبر) نجد كلمة "كطاستروف"[1]،دالة على التعجب ، "الروتين" [2] الذي بعد أعدى أعداء " سعدة" على الرغم من أنها كانت تعيش في ترف واسع يطل من كل شيء... من الثريات الفخمات و الثراء، يفوح من طبقات قماش الستائر النادر، إلا أنها كانت تحس بالفراغ و الوحدة و لم تجد إلا "الحاجة عذرا" أنيسة لها وكاتمة أسرارها، كذلك نجد كلمة " الطالكي – ولكي "[3]

وهو جهاز إتصال يرافق " رضوان كل يوم عندما يجلس مع " مسعود " يستعمله للرد على النداءات التي تصله إضافة إلى كلمة " لاباستي "[4] هو حمام سوق لباستي يستقبل النساء في النهار و الرجال في الليل أما كلمة " أمونكال" [5] التي تعني بلغة التيفيناغ (سيد الوطن) راكب الهاري البيضاء العالية " إموهاغ "[6] هذه الكلمة تعني الأحرار.

لقد جاءت هذه الألفاظ الهجينة لتشارك في خلق الحدث وتحدد مساره أيضا، فكان لها حضور واضح في هذه المقاطع وهي تمثل نموذجا حقيقيا لخطاب الآخر المندمج غير المباشر، وهي اللغة تكشف من حيث المحتوى الخطاب من حيث أبعاده:

إذا فلغة الرواية بالإضافة إلى لغتها اليومية و الفصحى فهي مزيج ايضا بين اللغة العامية و الشعرية، ولغة التهجين، وهذا من صفات الرواية التجريبية المعاصرة.

---

[1] ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، ص 169

[2] المصدر نفسه، ص87

[3] الرواية، ص 78

[4] الرواية، ص 60

[5] الرواية، ص 119.

[6] الرواية، ص 102.

خاتمة

الخاتمة:

وما يمكن ان نخلص اليه في نهاية هذا البحث هو ان الرواية الجزائرية المنبعثة من بوتقة التجريب قد شكلت انجازا مغايرا . ، ودخلت مرحلة إبداعية اخترقت المفاهيم السائدة، ومن خلال رواية نادي الصنوبر التي تنفرد بخصوصيتها الجديدة ونزعتها التجريبية تم التوصل إلى النتائج التالية :

التجريب ظاهرة إبداعية مرتبطة بملكة تفكير، فهو احد مظاهر الحداثة يصدر عن هاجس التجديد من خلال البحث عن أساليب جديدة تجاوز فيها الكاتب الأشكال السائدة واختراع أشكال جديدة ..

وقد أعلنت الروائية ربيعة جلطي خضوعها للتجريب ويتجسد ذلك فيما تحمله روايتها من مفارقات زمنية ومن هدم المعايير المألوفة والقيم الفنية الكلاسيكية السائدة، فهي عمل تتداخل فيه الأجناس الأدبية متشبع بكل المكونات الاجتماعية والإنسانية.

لقد طبع التجديد وتخطى النمطية في رواية" نادي الصنوبر "بخصائص وسمات فنية، لم تكن معهودة في الروايات التقليدية من خلال استخدام الكاتبة التقنيات جديدة أحدثت نقلة نوعية في مجال الكتابة.

يعد الزمن من المكونات الجوهرية في بنية النص الروائي والتي مهما تغيرت وتحولت فروعه وتشكلت وخضعت للتجريب فستظل دائما أساس وجوهر أي عمل روائي فربيعة جلطي تجاوزت كل التصورات المألوفة والسائدة لزمن السرد، فقد تلاعبت بالمواضيع الزمنية للأحداث لتبدع منطقا سرديا خاصا وفريدا هدمت به البنية التقليدية للرواية.

من سمات التجريب الروائي تعدد اللغات والأصوات داخل المتن الروائي وهذا يوسع ممكنات خطاباتها ويجعل منها جنسا أدبيا منفتحا على قضايا الإنسان، فتعددت

المكونات اللغوية في داخل الرواية أنموذج الدراسة مع تجاوز ما هو مألوف فأدخلت الروائية أنماطا متعددة من اللغة فجاءت اللغة الفصحى واللغة العامية واللغة الفرنسية.

لقد خرجت الساردة في روايتها عن مواصفات السرد القديم من خلال أشكال عديدة اعتمدت التجريب أساسا، كان ذلك بتوظيف الأساطير وخرق المحظور الجنسي أسهمت بشكل كبير في الخروج عن الأنماط الكتابية السائدة.

ختاما إن رواية نادي الصنوبر "تتفرد بخصوصيتها السردية الجديدة، وقد قدمت الكاتبة لنا نزعتها التجريبية متبنية نمطا جديدا، وهكذا نجد أن المؤلفة ربيعة جلطي قد خطت خطوة جريئة في ظل التجريب ضمن السرد الروائي الجزائري.

ملاحق

الملاحق:

I -التعريف بالأديبة ربيعة جلطي:

شاعرة وروائية ومترجمة جزائرية، من مواليد 9111 ،حاصلة على شهادة الدكتوراه في

أألدب المغاربي الحديث بجامعة حلب بسوريا، وهي حاليا تشغل منصب أساتذة بجامعة وهران.

تعتبر "ربيعة جلطي" من أهم الشاعرات والروائيات الجزائريات في الوقت الحاضر، فهي الوحيدة من بين أدباء جيل السبعينات التي بقيت تكتب وتنشر أعمالها أألدبية، وهي كما تقول في بعض إفاداتها الصحفية لم تكتب ضمن الجوقة السياسية لتلك المرحلة.

وهي متزوجة من الروائي "أمين الزاوي".

صدر لها العديد من المؤلفات نذكر منها:

- "تضاريس لوجه غير باريسي" (مجموعة شعرية صدرت عام 9199.)
- "التهمة" عام 9191" ،شجر الكالم" عام 9119" ،كيف الحال" عام 9111.
- "حديث في السر" عام 6336" ،من التي في المرآة" عام 6331.
- "بحار ليست تنام" عام 6339" ،حجر حائر" عام 6393.

وكلها عبارة عن مجموعات شعرية، كما لألديبة ر بيعة جلطي تجربة في مجال الكتابة

الروائية ترجمت في ثالث روايات هي:

- "نادي الصنوبر" عام 6339" ،الذروة" عام 6393.

- "عرش معشق" عام 6390.

وقد صدر لها مؤخرا ديوان شعر بعنوان "النبية".

وقد ترجمت أعمالها إلى الفرنسية من طرف المغربي "عبد اللطيف اللعبي" الذي ترجم مجموعتها الشعرية "حديث في السر".

وترجم لها "رشيد بوجدرة" مجموعتها الشعرية الأخيرة.

الروائية: ربيعة جلطي

2-.ملخص الرواية:

رواية نادي الصنوبر للكاتبة الجزائرية ربيعة جلطي، صادرة عن منشورات الاختلاف، تتشابك خيوط الرواية في 199 صفحة وتنتشر زخما دلاليا على شكل ابواب جعلت الروائية لكل باب عنوان وعتبة نصية توحي باحداث وعلاقات جديدة داخل بنية النص أو بين شخصياته، بابا واقعة الوسييم، باب المعسول، باب الحيرة، باب الاشتياق وما جاوره، باب مفاتيح رضوان، والرضوان عليهم، باب البذج وما جيرانه، باب الرغبة... بوابة السماء، باب عثمان بالي، باب الجمعة، باب سماء سمية الصماء، باب الرحيل...طيرق السراب.

نادي الصنوبر عنوان الرواية وهو مكان في الجزائر العاصمة، محمية ترفيهية، شاطئ من اجمل شواطئ العاصمة، محصن لخاصة المجتمع السياسيين والدبلوماسيين وأصحاب المال والنفوذ، يقضون فيه عطلهم ولحظات انسهم من مدينة محصنة من المتاطفلين والفضوليين، دخوله يتطلب المسائلة والتوصية، لكن المفارقة ان يحمل النص اسم شاطئ ويبدأ السرد من الصحراء ...

رغم اهمية الصحراء في الثقافة العربية وفي تاريخ الشعر العربي، فانها لم تستثمر روائيا في شكل كبير لصعوبة الاحاطة بموضوعاتها المختلفة ان لم تكن اتييت منها، وعاشت

طقوسها وعاداتها من المجتمعات الصحراوية ذات الطابع الخاص والغريب"مجتمع الطوارق" الذين يعودون الى الواجهة من خلال رواية جديدة للجزائرية ربيعة جلطي بعنوان "نادي الصنوبر".

فتتعرف على البطلة الحاجة عذرا وهي الشخصية الادبية الاكثر تعبيرا عن البيئة الطارقية .

عذرا امرأة طارقية، جاءت من مجتمع الطوارق تميزت بصيفاتها الفردية، انتقلت الى عالم آخر وذلك بعد تعرفها على عبدو الخليجي ومن هنا بدأت قصتها، حيث هذا الاخير جاء بالصدفة الى حفلة طلاقها من زوجها الأول، فوقع في شباك حبها أثناء أدائها لرقصتها المميزة، تزوج بها وأخذها الى دياره، فتفاجئت بحياة الترف والبذخ وعجزت عن التكيف مع هذا المجتمع وطلبت منه الطلاق، لم يوافق في البداية، لأنه يحبها لكن بعد تدهور صحتها، خضع الى الأمر الواقع، طلقها وأعاها الى بلدها ومنحها كل ممتلكاته ومنحها فيلا الموجودة في أرقى شوارع العاصمة والتي أطلق عليها "نادي الصنوبر" ولكنها لم تتمكن من العيش فيها ولم تتأقلم فيها فاختارت مسعود حارس لها وهو من بين الشخصيات الرئيسية في الرواية، بحيث انقذته من شبح البطالة الذي كان يطارده فوقع في حبها، حيث وضع لنفسه قرينا وهميا أسماه "كوكو" وهذا الأخير كان يستهزئ منه بقوله "عذرا العذارى ومسعود ياخسارة".

فالروائية ربيعة جلطي تؤرخ الصحراء الجزائرية الجنوبية، من خلال امرأة عرفت كيف تنقل الينا حب الصحراء وماتشمله من عادات دون استحضار القبائل والتحديات.

غلاف رواية: نادي الصنوبر

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

أولا : القرآن الكريم

رواية نادي الصنوبر لـــ" **ربيعة جلطي** "

1. جماعة من المؤلفين، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة.

. ابراهيم خليل: بنية النص الروائي، دراسة منشورات الإختلاف الجزائر،ط 1 ، 2010.

2. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين في الكتابة و الشعر، نتح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المعدية، صيدا، لبنان، د ط ، 1986.

3. أحمد المديني: تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب و مشرق.

4. أحمد رضا: علم اللغة (موسوعة لغوية)، مج: 5، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 334، نقلا عن الزمان والمكان في الشعر الجاهلي لباديس فوغالي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط: 1، 2008 .

5. إدريس بودبية االرؤية و البنية في روايات الطهر وطار، منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،ط1. 2000.

6. إدريس قصوري، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ).

7. أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت و المتحول يحن في الاتباع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، ط4، 1983.

8. أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت و المتحول، بحث في الاتباع عند العرب، صدمة الحداثة.

9. آمنة يوسف: السرد الروائي، ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي(الرواية والمدينة) دورة إدوار سعيد 2003، الجزء الأول المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية–القاهرة–2008 .

10. بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية، دار الاداب–بيروت–ط1,1999م.

11. البقلاني أبي بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تح : السيد أحمد صقر ، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط3، د . ت.
12. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة و النشٍ، تونس، ط1، 1999.
13. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار، توسن، ط 1، 2005.
14. التعكيبية اتجاه معاصر في الرسم، يعتمد الأشكال الهندسية وسيلة للتعبير.
15. تيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008
16. حميد حميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النسشر و التوزيع، بيروت ط1، 1991 .
17. خالدة سعيد: المرأة لتحرر الإبداع، الدار البيضاء، المغرب، 1991م.
18. ربيعة جلطي (نادي الصنوبر)، منشورات الاختلاف، بيروت لبنان، 2012.
19. سائدي سالم أبو يوسف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2008
20. سعيد يقطين: ضقايا الرواية العربية الجديدة (الوجود و الحدود) منشورات الإختلاف،ط2، 2012م.
21. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء و الرؤية (مقاربات نقدية) إتحاد كتاب العرب دمشق (د.ط) 2003 .
22. السيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة .ط)،1997.
23. سيزا قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة (د.ط) 1978.
24. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني).

25. شيرين أبو النجا، نساء أمم نسوي، مكتبة الأسرة العامة للكتابات، القاهرة،2002م.

26. الصادق قسومة، الرواية مقوماتها و نشأتها في الأدب العربي الحديث .

27. عاطف فضل محمد، مقدمة في اللسانيات، دار المسيرة، عمان، ط، 2011 .

28. عبد العالي بوطيب:مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، مطيعة الأمينة دمشق، الرباط، ط1999،1.

29. عبد العزيز النجار: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية' ، 2004م.

30. عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009.

31. عبد الله إبراهيم:المحاورات السردية، منشورات الإختلاف' الجزائر، ط1,2011م.

32. عدد من الباحثيين السوفييين، نظرية الأدب ،ترجمة: جميل نصيف النابي، سلسلة الكتب المترجمة (92)، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام الجمهورية العراقية،1980.

33. علي محمد المومني، الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، ط 1، 2009.

34. قيس الهمامي، التجريب و إشكالية الجنس الروائي مجمع الأطرش للكتب المختص، المغاربية لطباعة و إشهار الكتب تونس، 2009.

35. كان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن5، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق، (د،ط) 2001.

36. محمد الباردي، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

37. محمد رضوان، التجريب و التحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013

38. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008

39. محمد شرف خضر، بلاغة السرد القصصي في القرءان الكريم، أطروحة الدكتوراه (د،سنة)،جامعة طنطا .

40. محمد عبد الله عفوات، اللغة الفصحة و العامية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

41. محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للدنيا للطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007.

42. محمد معتصم: بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان–الرباط. ط1 ، 2007

43. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007.

44. معلم وردة: الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الرابع السيمياء و النص الأدبي، ع4، جامعة محمد خيضر بسكرة،2006.

45. المفاهيم الثلاثة التسع و التهويم و العبث لا تعني الضياع بالضرورة، بقدر ما تكون حالة منطقية مرافقة للأسئلة العميقة المؤدية إلى الحقيقة أو إلى الشك رغم أن النافي أقرب إلى التحقيق من الأول.

46. مؤتمر أدباء مصر (أسئلة السرد الجديد) الأبحاث: الدورة 23' الهيئة العامة لقصور الثقافة،ز القاهرة ط1 ، 2008 .

47. نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية و بيبلةغرافيا الرواية النسوية العربية (2004–2005)المؤسسة العربية للدراسات و بيروت، ط1، 2004م.

48. وجدان صائغ: خصوصوية النسق الأنثوي في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة ثقافية أصلية تصدر عن كلية الأداب– جامعة البحرين العدد6,2003م.

49. يمنى العيد: الرواية العربية(المتخيل و بنيته الفنية)، دار الفارابي–بيروت، ط1,2011م، ص 137.

50. يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين–مصر،ط1،(1414ه/1994م).

51. يوسف و عيسى: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، دار جسور، ط1,2013م.

المعجمات:

1 . ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، مج 1، مادة (جرب) دار صادر للطباعة و النشر، بيروت –لبنان، ط1، 2005.

2.الفيروز أبادي، (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، مج 1، مادة (جرب)، إعداد و تقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت– لبنان، ط1، 1997.

3. مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية.

رسالات ومذكرات:

1. بلغول مريم: شعرية الأمكنة عند ابن زيدون، رسالة ماجستير في الأدب القديم، أم البواقي، الجزائر، 2011، 2012.

2. رؤوف قماش: سيميولوجية الشخصيات القصصية غند أبي العيد دودو تحت إشراف الدكتور عزالدين بويش، مذكرةً لنيل شهادة الماجيستار في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، 2004/2003 ،ص18

3. صابرينة الطبيب، آليات السرد في الرواية النسوية الجزائرية(دراسة بنيوية تحليلة)، جامعة الحاج لخضر–باتنة، ماجستير 2004م.

4. محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، (دبلوم الدراسات العليا)، إشراف: حسن المنيعي، كلية الأدب و العلوم الإنسانية مكناس، 1990-1991.

5. رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي (أطروحة دكتوراه).

مجلات:

1. حبيب مونسي: الجيل الجديد لا يكتب الرواية بل يكتب اعترافات، جريدة الخبر بتاريخ:30سبتمبر2012.
2. جميلة قيسمون (الشخصية في القصة)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، ع 13، 2000.
3. علي زغينة و آخرون: السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة الخبر، أبحاث عن اللغة العربية الجزائرية العدد الأول، 2014م.
4. محمد خرماش: ثقافة التجريب في الرواية الجديدة، نماذج مغربية، مجلة " الحياة الثقافية'، العدد 140.

5. مفيد نجم: الكتابة النسوية (إشكالية المصطلح التأسيس المفهومي لنظرية الأدب النسوي، مجلة نزوي الألكترونية عدد6، 2003، ص164-165.

كتب مترجمة:

()Alaine Robbe, Grillet : pour un nouveau romane collection critique, les éditions de minuite, septembre, 1986

1. آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى.

2. بيار دي بواديفر: معجم الأدب المعاصر، ترجمة بهيج شعبان.

3. جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة و التجريب، ترجمة: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون، للتجرمة، النشر، بغداد، 1989.

4. جون كلين، النظرية الشعرية (بناء ولغة الشعر،) تر: أحمد درويش دار غريب، القاهرة، مصر، د ط، 2000.

5. رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار القباء، القاهرة ط1، 1998،.

6. ريمون إلاهو: حوار في الرواية الجديدة ،تر،نزار جبري.

7. فلاديمير بروب : مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، ترجمة إبراهيم الخطيب، الناشرون المتصدرون، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

8. فيليب هامون: ترجمة سعيد بن كراد، دار كرم الله للنشر (د.ط) ، 2012.

9. ليندا شين شيفرد: أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، علامات ج 59، مج15، مارس 2005م.

فهرس المحتويات

قائمة المحتويات	الصفحات
ا	
مقدمة	أ- ب
مدخل: الادب النسوي (الماهية واشكالية المصطلح)	14-4
الفصل الاول: التجريب في الرواية والتجديد	
المبحث الأول : التجريب في الرواية.....	28-16
المبحث الثاني: التجديد في الرواية.....	57-29
الفصل الثاني: الكتابة السردية الجديدة على مستوى البناء الفني	
المبحث الأول:التجديد على مستوي البناء الزمني.....	72-59
المبحث الثاني: التجديد على مستوى البناء المكاني.....	78-72
المبحث الثالث: التجديد على مستوى الشخصية	103-79
خاتمة.....	105-104
ملاحق.....	.112-108
قائمة المصادر والمراجع.....	114.120

ملخص

تعتبر ربيعة جلطي واحدة من أهم رواد الرواية الجزائرية المعاصرة، وقد اشتهرت روايتها الموسومة "نادي الصنوبر" نظرا لمحتواها المعبر عن التجديد في الرواية وكذا البنية السردية وكيفية استعمالها في بناء الحكي.

وقد تناولنا في دراستنا لهذا البحث التجريب في الرواية والتجديدعلى مستوى البنية وأهم خصائص الرواية.

وتطرقنا ايضا خلال دراستنا تحديد ملامح الكتابة السردية الجديدة على مستوى البناء الفني.

وقد ختمنا هذه الدراسة بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج.

الكلمات المفتاحية: التجريب، التجديد، السرد.

Abstract

Rabia Jallati is considered one of the most important pioneers of the contemporary Algerian novel. Her novel "The Club of the Pine" was famous for its content, which expresses the novel's renewal as well as the narrative structure and how it is used in building the story.

In our study of this research, we discussed the experimentation in the novel and the renewal at the level of structure and the most important characteristics of the novel.

During our study, we also addressed the identification of the characteristics of new narrative writing on the level of artistic construction.

We concluded this study by concluding with the most important findings.

Keywords: experimentation, innovation, narration.