التجريب في الكتابة الروائية عند مولد فرعون
قراءة في رواية "الدروب الوعرة"

د. بصالح خديجة/ عين تموشنت

إن الحقيقة التي باتت تفرض نفسها على دارس الأدب الحديث والمعاصر، أن مقاربة الخطاب الروائي تتطلب التمييز بين "الرواية كخطاب أو كقول أدبي، والرواية كقصة تشتمل على الأحداث والشخوص والأزمنة والأماكن."[1] هذا التمييز الذي وضعت قواعده الأدبيات الحديثة للسرد، التي اقتفت حذو أول محاولة لتحديد الخطاب في مجال السرد/ الحكي والتي دشنها الشكلانيون الروس الذين انطلقوا من التمييز بين الحكاية Fable والموضوع Sujet، وتوصلوا إلى أن الخطاب يقع على مستوى الموضوع وسموه "المبنى الحكائي" وهو البناء الفني والجمالي للعمل الأدبي، مما جعل البنية السردية/ الشكل الأدبي الروائي هو أهم عنصر تعرف به الرواية، وأصبح الأساس في كل عمل روائي هو بنيته السردية. هذا ما جعل الخطاب النقدي الروائي الحداثي يقترب أكثر من الشكل البنائي والأسلوبي للعمل الروائي. في هذا الصدد يؤكد تودوروف على "أن الخطاب يقصد به الكيفية التي يتم بها نقل القصة بفعل سارد يحكي أمام قارئ يدرك هذا الحكي، وبالتالي فلا أهمية للقصة، أما الأهم فهو الكيفية التي يطلعنا بها السارد على الأحداث، أي الخطاب."[2] عدل تودوروف عن هذه الفكرة بل طورها واقترب من التقسيم الثلاثي الذي اقترحه جيرار جينت والذي يشمل القصة Histoire، والحكي Recit،

والسرد Narration. غير "أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي، وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة وإلاّ فليس سرديا"[3].

تبقى هذه المبادئ المنهجية النظرية قابلة للتعديل والتطوير، تماشيا مع المغامرة التي خاضتها الرواية لحسابها من خلال البحث عن طرائق جديدة ولغة مخالفة تستطيع سرد الواقع المتخيّل بأساليب سردية مغايرة تلامس باطن التصور الذي طرأ على وجود الإنسان كذات وروح.

إن الخطاب الروائي ليس بنية سردية فقط، وإنما هو المظهر العام لهذا الخطاب الذي يتكون بدوره من عناصر أخرى كالشخصيات، والأحداث، والفضاءات. وعليه، يتحدد التجريب على مستوى النسق / السرد في التشكيل البنيوي واللغة والأسلوب داخل نطاق السيرورة التطورية لقواعد السرد الداخلية من خلال آلية عمل الرؤى في نسج المادة الحكائية وما يرتبط بها من زمان ومكان وشخصيات[4]، مما يعني إيجاد الطريقة المثلى والآلية المناسبة في التعامل مع المادة التي يستقيها الروائي من الحياة الاعتيادية وخطاباتها المتداولة في الحقل الثقافي والإيديولوجي بمتغيراته التاريخية.

1- الرواية العربية و التجريب:

إن التجريب في الرواية "يتناول أي شيء فيها وكل شيء: الموضوع، والحبكة، والأسلوب، واللغة، والتقنية السردية... لكن أهم ما يميّزه أنه مغامرة دائمة

تبحث فيها الكتابة –وقد تحررت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون– عن عوالم جديدة وأشكال جديدة"[5].

تعد الرواية التجريبية كبرى تجارب الإبداع العربي في العصر الحديث، وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته، وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة. وقد وضع النقاد فرق بين الرواية التجريبية والتجريب الروائي، فالرواية التجريبية عمل تغييري ينطلق من وعي الكاتب، ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرواية، أما التجريب الروائي فهو محدود داخل شكل الرواية السائد يعبر به الكاتب عن ذوق شخصي في التأليف أو التصوير أو اختيار الموضوع، ويستقي أشكاله من نفسه أو من تجارب حاصلة خارج بيئته[6] .

قام صلاح فضل بتصنيف مفاصل التجريب الروائي في ثلاث دوائر تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة يمكن إجمالها في ما يلي:

1 – ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السرديات السابقة، مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها، وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم.

2 – توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، وربما تكون قد جرت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيّل، وتحديد منظوره أو تركيز بيئته، مثل تيار الوعي، أو تعدد الأصوات، أو المونتاج السينمائي.

3 – اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويجري ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى، لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد.[7]

2- التجريب في الرواية الجزائرية:

إن الرواية الجزائرية قدمت تجارب إبداعية تؤكد على تشكّل رؤى فنية اعتمدت أساسا على الإفادة من عوامل التجريب التشكيلي لتحقيق نوع من الفرادة الجمالية في النص السردي، تتجاوز الأشكال التقليدية.

يتطلب التجديد في الرواية الجزائرية رفض وتكسير الأنماط السردية التقليدية المعتمدة على اللبنات المعروفة في صياغة النص من أحداث وشخوص وزمان ومكان وغيرها، مما استدعى مجموعة من التقنيات لخلق معمارية جديدة لبنيات النص. ولقد أمكن لتجربة الحداثة أن تسهم في البحث عن بناءات معمارية مغايرة من خلال طرائق وأشكال فنية تتساوق والتبادلات الجديدة في البنى الاجتماعية والثقافية، وهذا ما خلخل إلى حدّ بعيد التركيب التقليدي القائم على تصاعد الأحداث والأزمنة، وحركات الشخوص وأفعالها المبنية على تنامي المقدمات إلى نتائج كما هو شائع في الرواية الكلاسيكية.

3- آليات التجريب في رواية "الدروب الوعرة" لمولود فرعون:

من أبرز إنجازات التجريب في الرواية الجزائرية بصفة عامة، وفي رواية "الدروب الوعرة" لمولود فرعون بصفة خاصة، استخدام أسلوب تيار الوعي وخصائصه التقنية على الشكل الموالي:

– **تقطيع الحدث:** إن المتصفح لرواية "الدروب الوعرة" يصطدم بالحدث الرئيس الذي يقدمه الروائي بشكل فجائي دون التقديم له، خبر اغتيال عامر أحد الشخصيات المحورية في الرواية، ويمثله المقطع التالي:

"– صبيحة هذا اليوم، رجعت أمي من دار عامر، شاحبة الوجه، مرتعشة الشفتين، فهمست بصوت أجش:

– يا لها من مصيبة يا بنتي، لقد مات...لا تسأليني عن شيء آخر، وتعالي معي لتري بنفسك."[8]

لم يقدم الروائي استفسارا عن سبب اغتيال عامر، ولا عن من هو عامر؟ وما علاقته بمن نقل إليها هذا الخبر المؤلم، وبعد وصف حالة الحزن والهلع التي انتابت الفتاة (ذهبية) كما هو وارد المقطع السردي الموالي:

– "إنها لم تعد تطيق ذلك الحزن الذي استولى عليها من الرأس إلى أخمص القدمين، وأفقدها الشعور حتى أصبحت صورة حية للحزن الذي استبد بكيانها وطرحها جثة هامدة في فراشها..."[9].

راح الروائي يتحدث عن تعارف ذهبية بعامر قائلا: "– لقد كان هذا الوجه لغزا مغلقا بالنسبة إلى عامر، فعقد العزم منذ بداية التعارف، على أن يكشف سره، لا عن فضول ، بل عن محبة وعطف."[10]

ثم انتقل إلى حدث آخر ، إنه موت والد الفتاة ذهبية ومغادرتها قرية آيت واضو لتستقر هي ووالدتها بقرية إيغيل نزمان:

"– لم تشعر ذهبية، بعد وفاة والدها، بأي أسف لمفارقة سكان آيت واضو، فلم تكن تحب أحدا منهم، وما كان أحد منهم يقيم لها حساب."[11]

وفي مقطع آخر يقول الروائي:

"– وهكذا انتقلت من آيت واضو إلى إيغيل نزمان، متذمرة ساخطة..."[12]

وبعدها انتقل الروائي إلى أحداث أخرى توالت في قرية إيغيل نزمان كمضايقة مقران (أحد أفراد عائلة أيت سليمان الثرية) لذهبية، ومحاولته العبث بها:

"– أسكتي. هذه القضية تمسني أنا بالدرجة الأولى، ولا تعتقدي أنني فقدت صوابي، فلن أتساهل في ما يسيء إلى سمعتك. هذه القضية تمسني أنا قبل كل شيء."[13]

أما حدث زواج ويزة (صديقة ذهبية) من مقران، فقد أزم الأوضاع أكثر فأكثر، وأدى إلى صراع عنيف بين ذهبية وويزة، ومقران وعامر، كانت نتائجه وخيمة (خيانة وانتقام) جسدها هذا المقطع الروائي الذي ورد على لسان مقران:

"– ..اسمعيني جيدا، وبلغيه أنني سويت القضية القائمة بيني وبينه حول الشرف : فقد أخذت ثأري. أما ويزة فإني أسامحها على ما فعلت. وعلى كل حال فلن تراه بعد اليوم أبدا."[14]

– **الانتقالات الزمانية:** وتتجلى بشكل واضح في الرواية، حيث برع الروائي في التلاعب بالأزمنة بين الماضي والحاضر والمستقبل، مرتكزا على نظرة **بول ريكور** للزمن إذ يقول: "...الزمان غير موجود لأن المستقبل لم يحن ولأن الماضي فات ولأن الحاضر لابد ماض، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة فنقول الأشياء الآتية ستكون والأشياء الماضية كانت والأشياء الحاضرة كائنة وستمضي، وحتى الماضي ليس لاشيء"[15].

إن الزمان يمتاز عن غيره بأنه يخضع للقياس، وبالتالي مقسم وهذا التقسيم يسمح بالرجوع كرونولوجيا إلى القبل (الماضي)، والبعد (المستقبل)، دون إهمال لآن"(الحاضر).

لقد كسر مولود فرعون في روايته الدروب الوعرة عنصر الاطراد والتسلسل الزمنيين بإتباعه تقنية الاستباق (Prolepse) ومعناه حكي شيء قبل حدوثه، والإرجاع (Analepse) ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى.[16] فينطلق في روايته من الحاضر (زمن وقوع الحدث):

"– صبيحة هذا اليوم، رجعت أمي من دار عامر، شاحبة الوجه، مرتعشة الشفتين، آفهمست بصوت أجش:

– يا لها من مصيبة يا بنتي، لقد مات...لا تسأليني عن شيء آخر، وتعالي لتري بنفسك"[17].

ومن الحاضر نجده يقفز إلى المستقبل مستعملا الصيغة المستقبلية، فيقول على لسان ذهبية:

"– المشروع الذي سنحققه معا على غاية من البساطة...".

"–...سأذهب معك إلى أي مكان تشاء، ومهما كان الطريق الذي سنسلكه وعرا، فإنه سيهون أمامنا... لنرحل عن هذه الديار، ولنغادر هذا المكان التعس إلى الأبد..." [18].

ثم يعيد أدراجه إلى الماضي للقيام بعملية استذكارية كما في المقطع الروائي التالي:

"– عندما دخل عامر صبيحة البارحة وجلس على المقعد الحجري..."[19].

"– وكانت ذهبية قد حاولت من تخلص له الود و الصداقة، غير أنها قوبلت في كل محاولة بالصد..."[20].

إن انتقال الروائي من الحاضر إلى المستقبل، ثم إلى الماضي لم يكن عبثا وإنما هدفه في ذلك تبرير ما وقع في الحاضر، وتوضيح ما سببه من غموض للقارئ.

– **الانتقالات المكانية (الفضاءات):** لقد امتزج مفهوم الفضاء بالمكان والحيز على المستوى النصي والمرجعي، بوصفها مكونات أساسية في تشكيل العمل الروائي. لقد ربطت جوليا كريستيفا الفضاء الجغرافي بدلالته الحضارية في ضوء تقابل ضمني بين الفضاء الجغرافي للمكان، وبين المضمون الذي تحيل عليه الرؤية للعالم والوحدات الوصفية في صورة بنيات مرجعية تتخذ طابع الموضوع الذي تتفاعل فيه المفاهيم والمواقف والأحداث والثقافات[21].

في هذا الإطار نلمس بيسر أن هذا الملمح تجلى في الاحتفاء ببعض الفضاءات الجزائرية – كقرى وجهات – وجعلها موضوعا للتخييل الروائي، ولعل تعددية الفضاءات في الرواية الجزائرية هو ما يؤكد النزوع الحداثي للخطاب الروائي.

إن تعددية الفضاءات كانت متجلية في رواية الدروب الوعرة، ويظهر هذا من خلال بعض المقاطع الروائية التي تبرهن على عدم تقيّد الروائي بأحادية المكان :

–" لم تشعر ذهبية بعد وفاة والدها بأي أسف لمفارقة سكان آيت واضو..."(ص33)

-"...كم يبلغ عدد المسيحيين العاملين بتعاليم المسيحية في قرية آيت واضو؟" (ص25)

-"...لأنها لم تجد حرجا في أن تعتنق الإسلام في اغيل نزمان، بعدما كانت تدين بالمسيحية في آيت واضو..." (ص34)

إضافة إلى فضاءات أخرى تعد فرعية قياسا بالفضاءات الرئيسة، وكانت مسرح أحاث الرواية كالمسجد، والكنيسة، والنادي، والكوخ...

-" يخيل إلي أنني رأيتك البارحة في المسجد، أليس كذلك؟" (ص27).

-" وحين بلغت الثانية عشرة من العمر، صارت تتردد على الكنيسة كغيرها من الكبار..." (ص30) .

"- ..إنها لا تدري هل أمسك بها من يدها ليسحبها معه إلى الكوخ..."

- **اختزال الزمن السردي:** عرج مولود فرعون على استعمال تقنية الثغرة Ellipse أو ما يسمى بالحذف الزمني حيث يختصر الروائي مدة زمنية ويشير إليها بمؤشر زمني[22] كما هو الحال في هذا المقطع الروائي:

"- ستة شهور...اشتدت خلالها أواصل المحبة بينهما..." (ص17).

كما وظف مولود فرعون تقنية الحذف في روايته، والذي تمثلها وضع نقاط متتالية مثلما هو وارد بعض المقاطع السردية والحوارات:

"- أسكتي... انصرفي من هنا ، واتركيني لوحدي." (ص13).

-" وهكذا وافق مقران...وافق لأن بابا سعيد ظل يتحدث طوال المساء..."(ص99).

– **البنية السردية:** لم يعد السرد في الرواية الجديدة من مهمة السارد فقط، وإنما أصبحت أيضا من مهمة بعض الشخوص حيث تمنح لها سلطة مطلقة في ذلك، أي أن تسرد أخبارها بنفسها كما هو متجلي في المقطع التالي:

"– لا أدري ماذا حدث بعد العثور على جثة الميت...غير أنني استنتجت، من الحركة الذاهبة الآيبة أن رجال القضاء من الفرنسيين جاءوا للقيام بالتحقيق." (ص12).

إن عملية توزيع السرد على الشخوص أفرزت وجهات نظر متعددة، تلك التي أشار إليها جان بويون بشكل مختزل في كتابه (الزمن والرؤية) حيث وضعها في ثلاث رؤى:

1 – الرؤية مع: ويحددها بقوله هي «إننا هنا نختار شخصية محورية، ويمكننا وصفها من الداخل، بتمكننا من الدخول بسرعة إلى سلوكها وكأننا نمسك بها. إن الرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية المركزية، وفي الواقع تغدو هذه الشخصية "مركزية" ليس لأنها ترى في المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نرى الشخصيات الأخرى، ومعها نعيش الأحداث المروية[23].

2 – الرؤية من الخلف: ينفصل الكاتب عن شخصيته، ليس من أجل رؤيتها "من الخارج"، رؤية حركاتها، والاستماع إلى أقوالها، ولكن من أجل أن نعتبر رؤيته موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النفسية... الفهم الذي تتيحه لنا هذه الرؤية يتم من خلال وصف سلوك الشخصيات .

3 – الرؤية من الخارج: والخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا، المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه.[24]

يرى تودوروف أن الرؤية أو النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، فاستعاد تصنيف بويون للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة محافظا على تقسيمها الثلاثي:

1 – **الراوي < الشخصية** (الرؤية من الخلف): حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات، وهذه الرؤية جسدتها المقاطع الروائية التالي:

"– ولكنها عاجزة عن تنفيس ما يختلج في نفسها من حزن عميق وثورة عارمة." (ص10)

"– إنها تشعر بالرغبة في أن تبقى بمفردها في تلك الظلمات، وأن تواصل تفكيرها، وأن تناجي نفسها بجميع تلك الخواطر ..." (ص15).

2 – **الراوي = الشخصية** (الرؤية مع): هذه الرؤية تتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات، فمعرفتهما متساوية. وتدعى هذه الرؤية بـ "التدويت" الذي يرتكز على ضمير المتكلم الذي يسري على معظم أجزاء السرد، مما يولد نمط سردي ذاتي، فيكون السارد حاضرا يقوم بالاسترجاع الذكريات –مثلا– واستخدام "الفلاش باك" عند تشريح الذاكرة، واستبطان الذكريات عن طريق المونولوج.

لم تخلو رواية الدروب الوعرة من مثل هذه الرؤية، ولنا من ذلك مثال:

"– ثم صرت أجري، ودفعت الباب ودخلت إلى الغرفة في حالة من الوجوم، واتجهت إلى الصندوق الذي وضعت فوقه الأوراق..." (ص12).

3 – **الراوي >الشخصية**(الرؤية من الخارج): معرفة الراوي هنا تتضاءل وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي:

"– ثم اقتربت من أمها وأطفأت المصباح الصغير بعد أن أخذته من فوق الصندوق وحطته بالقرب من الوسادة..." (ص13)

– **التعددية اللغوية:** تعد التجربة اللغوية أهم عنصر من عناصر الحداثة الروائية، يتقدم بموجبها الإنجاز السردي باعتباره انجازا لغويا أكثر مما هو كتابة أحداث ووقائع. تكاد تكون لغة الخطاب الروائي الحديث هي موضوع النص ذاته، "ولا تعبر عن التجربة وإنما هي التجربة ذاتها، هي المعادل الموضوعي لها"[25]، فتولد من ذلك عوالم تمجد اللغة بالدرجة الأولى وتحتفي بها لتشكيل الخطاب بوصفه بنية لا تنفك من اللغة التي تجعلنا نرى الأشياء، أو تعكس لنا الطرائق المختلفة، بحيث يمكن أن نشعر بها أو ندركها، أي أن اللغة تقوم بفك شفرة الحقائق ليس من باب أنها أداة إخبار، بل كونها وعاء للفكر والشعور، وتخلق تعالق ينتمي إلى العوالم الممكنة وليس إلى العالم الواقعي[26]،بمعنى أن اللغة تميل إلى مخالفة الواقع، وإلى تعدد تأويل قراءتها الذي يسمح للمتلقي بأن يمارس وعيه هو مع النص، ويتحقق ذلك في أسلوب التعامل مع اللغة بمختلف مستوياتها، ومن ثم يبدو الخطاب الأدبي والروائي –على الخصوص– خلق وإبداع، وبناء في داخل النص، يعمل على تفجير اللغة واختراق حرماتها، بكل ما تحمل من دلالة مرجعية وثقافية وحضارية.

اتخذ النص الروائي (الدروب الوعرة) من الظاهرة اللغوية سمة فنية تنهض على تفاعل صيغ لغوية في نوع من الاختلاط والتجاور والتعدد، حيث تنازلت الفصحى للعامية الجزائرية لغة التخاطب الشعبية، تقنية جسدها مولود فرعون في بعض تعبيره الروائية كقوله:

"– وأدركت أمها **ننه** مالحة ما يعتمل في نفسها من حزن وألم..."(ص9).

– ننه: يخاطب بها الصغار الكبار من النساء احتراما لهن وتعني (سيدتي)، وهي لفظة متداولة في المجتمع القبائلي.

وفي موضع آخر يقول الروائي مستعملا كلمة عامية:

"– ... وتجردت كذلك من **محرمتها**..." (ص9).

– المحرمة: وهي المنديل أو قطعة قماش تضعها المرأة على رأسها.

"– وجلست بالقرب من **الكانون**..." (ص13).

– الكانون: حفرة في جانب من جوانب المنزل توقد فيها النار.

ثم يقل أيضا:

"– كم أنا غبية هل يمكن أن **تبور** مثل هذه الفتاة الجميلة؟" (ص24).

– تبور: استعمال محلي نعني به تقدم عمر الفتاة وعدم تمكنها من الزواج.

– **تقنية الانقطاع** : وهو توظيف حكاية قصيرة داخل الرواية، ينقطع الروائي عن سرد أحداث روايته ويتوجه إلى سرد وقائع حكاية أخرى. لقد وظف مولود فرعون هذه التقنية بإتقان، فأثناء حديثه عن طقوس الزواج في منطقة إيغيل نزمان تطرق إلى الحديث عن قصة شاب من المنطقة نفسها تزوج واضطر للرحيل إلى فرنسا لتحسين وضعيته لكنها ازدادت سوء، ووصل به الأمر إلى الطلاق، وندرج ما يوضح ذلك من الرواية:

"– والحقيقة أنه يوجد من بين هؤلاء الشبان من يفكر في الأمر جديا، ويحاول أن يحسن أحواله وأن يحقق إلى حد ما مطامحه. من بينهم ذلك الشاب من إيغيل نزمان الذي عزم على أن يتحرر من جميع القيود..." (ص61)

لقد امتهن الروائي مولود فرعون طرق وأساليب جديدة في الكتابة الروائية تقوم على خلخلة المبنى العام للرواية، حيث عمد إلى تمزيق منطق التتابع والترابط، وتفجير منطق الحبكة المتماسكة، وإثارة الأسئلة جراء غموض انتاب الرواية.

- الخاتمـة:

إن التجريب هو رؤية واضحة، ومنهج متكامل يهدف إلى تقديم نماذج جمالية خاصة أكثر أصالة، وأكثر التزاما بالمبدع وقضاياه، وعليه تقع مسؤولية التأسيس لوعي جديد في الأدب، هو تجاوز لكل ما هو تقليدي، وخرق لكل النماذج المألوفة، ولذلك سمح بتنوع الأساليب والأشكال على نحو لا يفقد العمل الأدبي معها أصالته وخصوصيته.

من أهم أهداف التجريب هو الأثر الجمالي الذي يحدثه العمل التجريبي في المتلقي. وعلى الرغم من تعدد مظاهر التجريب فإن الغاية الأساسية فيه هي التملص من التشخيص الوصفي، والإقرار بأن الواقع أضحى زئبقا يصعب مسكه، وأن الثوابت انهارت، والقاعدة الإيديولوجية التي كثيرا ما كانت قاعا للنصوص السردية العربية تلاشت.

هوامش البحث:

1- عبد الرحمن بوعلي: الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة بحوث ودراسات، وجدة، المغرب، 2001 ، ص68 .

2- ت.تودوروف : مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سبحان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، ع8 ، 1989 ، ص31 .

3- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،1989، ص40 .

4- ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 1990 ، ص115 /116 .

5- سهام ناصر رشا أبو شنب: مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سورية، المجلد36 ، ع 5 ، 2014 ،ص313 .

6- ينظر المرجع نفسه، ص313 .

7- المرجع السابق نفسه، ص314 .

8- مولود فرعون: رواية الدروب الوعرة، ترجمة: حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984 ، ص11

9- المصدر نفسه، ص14 .

10- نفسه، ص19 /20 .

11- رواية الدروب الوعرة، ص33 .

12- المصدر نفسه، ص34 .

13- نفسه، ص53 .

14- الرواية، ص124 .

15 -Paul Ricœur : temps et récit l'intrigue et le récit historique , édition du seuil,1983, p :25 .

16- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص77 .

17- الرواية، ص11 .

18- المصدر نفسه، ص16 .

19- نفسه، ص20 .

20- م. ن، ص29 .

21- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، عين الميلة، الجزائر، ط1 ، 2003 ، ص178 .

22- ينظر :سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص78/77 .

23- ينظر: المرجع نفسه، ص289 .

24- المرجع السابق، ص 290 .

25- حافظ صبري: خصوصية الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد17 ، ع215 ، 1998 ، ص123 .

26- محمود الضبع: تشكلات الشعرية الروائية، مجلة النقد الأدبي ع62، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003 ، ص320 .