

## سرديات المحنة

( الرواية الجزائرية، من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب )

عبد الحق عمور بلعابد

أستاذ نظرية الأدب والأدب المقارن المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها،

كلية الآداب، جامعة الملك سعود

( قدم للنشر في 13 / 03 / 1436هـ ؛ وقبل للنشر في 16 / 06 / 1436هـ )

الكلمات المفتاحية : الرواية - السرد - السرديات - الكتابة - المحنة

ملخص البحث : تعد الرواية أكثر الأجناس المعبرة عن الواقع ومشاكله المتداخلة بين اليومي والمعيش، وإذا كان طغيان التخيل على النص الروائي، يحول دون اعتبار هذا الأخير، مجرد انعكاس للواقع، فإن الكثير من خصائصها مرتبطة بهذا الواقع، الذي يتميز بدوره بالتعقيد والثراء. لهذا نجد أن من بين أهم خصائص سرديات المحنة الجزائرية هو انخراطها في مذهب التجريب كأسلوب للكتابة الروائية، على اعتبار أن التجريب المستمر هو ما يهب الكتابة الروائية شرعيتها.

انعكاس للواقع، فإن الكثير من خصائصها مرتبطة بهذا

مدخل إلى التجريب

الواقع، الذي يتميز بدوره بالتعقيد والثراء.

تعد الرواية أكثر الأجناس المعبرة عن الواقع ومشاكله

لهذا نجد أن من بين أهم خصائص سرديات المحنة

المتداخلة بين اليومي والمعيش، وإذا كان طغيان التخيل

الجزائرية هو انخراطها في مذهب التجريب كأسلوب

على النص الروائي، يحول دون اعتبار هذا الأخير، مجرد

- للكتابة الروائية، على اعتبار أن التجريب المستمر هو ما يهب الكتابة الروائية شرعيتها، واستمراريتها، ولما كانت الرواية تمثل ذلك الجنس الأدبي، الذي يتطور باستمرار، وبشكل لامتناه، عن طريق تطوير: "الإجراءات السردية والخطابية التي تتفاعل وتتبادل التدمير والانزياح والتدافع." ( الميلود عثمان ، 11-12 : 1996) ، والانفتاح على شتى المعارف، وعلى سائر تشكلات الفعل الإبداعي في مختلف صوره التراثية والمعاصرة، والقادر على التفاعل معها، عبر أشكال متعددة من العلاقات عبر نصية، فإن الرواية الجزائرية لم تعرف المهادنة في تحرير نفسها من هيمنة الاتجاه الفني الواحد، والأسلوب الوحيد، والمضمون الثابت، ولا التقنيات الروائية التقليدية، فهي لم تتوقف عن تجسيد نفسها، وبسط هيمنتها وسلطتها على مختلف الفنون الأدبية الأخرى، وذلك بالخروج من ربة التقليد، والثورة على السلطة الإيديولوجية، الفكرية والدينية، والتي تمارس القمع والإرهاب، باسم السياسة، وباسم الدين تارةً، وباسم التقاليد الأدبية تارةً أخرى.
- لهذا أردنا أن نحلل هذه الكتابة الجديدة والمتجددة، من خلال ظاهرة سرديات المحنة الجزائرية، متوقفين عند أهم خاصية كتابية فيها وهي التجريب، باحثين عنه من حيث هو :
- موضوع للتفكير المفاهيمي والإصطلاحي.
- وسيلة للتعبير عن الأجناس الأدبية ومنها الرواية.
- وكإجراء للتدبير النقدي يشتغل على رواية المحنة الجزائرية.
- وهذا نتلمس سبيل خروج سرديات المحنة الجزائرية من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب سردا.
- أولاً: التجريب كموضوع للتفكير المفاهيمي والمصطلحي
- ما تزال كلمة التجريب تعرف تلبلا مفاهيميا ومصطلحيا داخل المؤسسة النقدية والمعرفية الغربية، وبأكثر حدة في المؤسسة النقدية والمعرفية العربية لتداخل مرجعياته، وتجاذب روافده المعرفية، وغموض بداياته، وهذا ما انعكس على تعريفاته اللغوية والاصطلاحية.
- أما التجريب في اللغة مصدر قياسي لفعل "جرب" إذ لم يتواتر ذكر صيغته المصدرية على هذا الشكل في المعاجم القديمة إلا المتأخر منها، فهي تجمع على أن المصدر "تجربة" يأتي بمعنى الاختبار والامتحان، هذا ما ورد في لسان العرب في مادة "جرب": "جرب الرجل تجربة: اختبر، ورجل مجرب: قد بلى ما عنده، ومجرب قد عرف الأمور

دال على التحولات الوظيفية التي عرفها ويعرفها التجريب وهو يدخل بكل هذه الحمولة المؤتلفة والمختلفة إلى الحقل الأدبي.

أما التجريب في الاصطلاح، فقبل أن يكتسب دلالاته الاصطلاحية، تجدر الإشارة إلى ذلك التحول المعرفي الذي عرفه بانتقاله من مجال التداول العلمي إلى مجال التداول الأدبي على يد الكاتب الفرنسي "إميل زولا" فيما عرف عنده بالرواية التجريبية أو الطبيعية، متأثراً في ذلك بمنهج إبن بلدته الباحث الفيزيولوجي "كلود برنارد" في كتابه "مدخل لدراسة الطب التجريبي"، ليصبح الروائي عند زولا مثله مثل الطبيب عند برنارد (تابث محمد رشيد، 32: 2005)، غير أن زولا لم يخرج بتجريبيته من مفهوم الانعكاس الذي همش اللغة، وركز على تصوير حياة الأفراد والجماعات مما أدخل الرواية في أزمة، لغموض هذا الوافد الجديد ألا وهو التجريب.

وعليه فالمتبع للمعاجم النقدية العربية لن يقف عند التحديد الاصطلاحي لـ"التجريب" على الرغم

ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية، الإصدار 49، عن مجلة دبي الثقافية ماي 2011، ص 46 وما بعدها.

وجربها (ابن منظور، 566 : 2005)، وزاد عليها "القاموس" معنى التقدير، لتظهر لفظة التجريب صريحة في المعاجم المتأخرة محافظة على المعاني السابقة مضافة معنى جديداً أو بأكثر دقة معياراً جديداً وهو الصحة بداية من معجم "تاج العروس"، لنلاحظ أن الفروق بسيطة بين التحديدات السابقة للتجريب، لتجمع على اعتبار السابق مرجعاً للحكم للاحق أو عليه (تابث محمد رشيد، 29-30 : 2005) <sup>(1)</sup>، ولم تخرج كلمة التجريب عن شقيقتها في اللغات الأخرى لتدل على الاختبار والتجربة والمحاولة، غير أن استعمالها المفاهيمية بقيت تعرف ذلك الإرباك الذي ولد مع الكلمة ذاتها فهي مرة تأتي بمعنى التجربة، ومرة بمعنى المنهج المتوخى في العلوم المخبرية، ومرة بمعنى النظرية المعرفية القائمة على معطيات الحواس والتجربة التي تقابل المعرفة الفكرية أو العقلية (تابث محمد رشيد، 30-31 : 2005) <sup>(2)</sup>، وهذا

(1) ينظر أيضاً: عاصم محمد أمين فعامر، التجريب في روايات صنع الله إبراهيم (ذات نموذجاً)، الجامعة الأردنية، د.ت، مركز اللغات، الأردن، ص 6.

(2) ينظر أيضاً، محمد برادة، مفهوم "الرواية الجديدة" والتجديد، مصطلح التجريب، ضمن كتاب، الرواية العربية

وموسوعته الخيالية تجاه ما يطرحه من أفكار داخل نصه، لأن الكون الفني / الأدبي لا يهدف إلى ممارسة وظيفة الإعلام بل يعتمد على الاختراع والتجدد والاستمرارية للعالم المعاش، لذلك يظل التجريب شكلا روائيا غير منجز يحتكم في انبعائه إلى ثلاثة عوامل: أولها شعور الأديب بالإحباط في عالم غير مفهوم وفي مجتمع ينقطع الاتصال معه، وثانيها تعقد الحياة؛ إذ صارت بحاجة إلى تحليل جميع عناصرها التكوينية من أجل فهمها وإدراكها، وثالثها عدم الوثوق بالبعد المعرفي، وهذا ما لم تخرج عنه الدراسات العربية في نقدها وإبداعاتها، فسعد الله ونوس يرى فيه "خروج عن السائد والمألوف"، وهشام الحاج علي أنه "إنشاء على غير مثال"، كما يرى أدونيس في التجريبية "عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد وتجسيد لإرادة التغيير رمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل..." (تابث محمد رشيد، 34-35 : 2005).

ولتحقيق التجريب روائيا يتطلّب حضوره في الشكل والمضمون؛ وعليه يقول "ميشال بوتور": "لكل وقائع مختلفة تتوافق أشكال من القص مختلفة" (محمد أمين عاصم و بني عامر حسن، 7 : د.ت)؛ لأن الروائي يشعر بالغرابة تجاه الأوضاع التي يجيها في

من تداوله على مستوى الكتابة الإبداعية، غير أننا إذا يممنا شطر المعاجم النقدية الغربية سنجد إشارات تسعفنا لتحديد ملامحه فهو عند "إيتيان سوريو" عبارة عن "مواجهة نقدية لنزعة التسليم بأي معطى من المعطيات دون تساؤل حقيقي بحجّة اعتباره من بدائه الأمور" (تابث محمد رشيد، 33 : 2005)، غير أن هذا التعريف جاء عاما يمكن سحبه على فنون عدة، غير أننا إذا أردنا أن نقرب من الحقل الأدبي سنجد تعريف "جاك دمونقان" فالأدب يكون "تجريبيا إذا جدّد في الأشكال وكان صريح الرّفص لسنن الإبداع والقراءة" (تابث محمد رشيد، 33 : 2005)<sup>(3)</sup>، لندرك أن التجريب نوع من الفهم نطلق من خلاله الحرية للكاتب / الفنان في استعمال قدرته الكتابية

(3) إن ما يعرفه مصطلح التجريب من غموض، يجعلنا نكتشف بعض المصطلحات التي توازيه في الارتباك وتحليل عليه أحيانا إلى حد التطابق في الاستعمال عند النقاد والمبدعين ومنها على وجه التحديد مصطلح الطليعة، والحديث والحداثة، والحديد، فالمتأمل لهذه المصطلحات ومفاهيمها المتداخلة أحيانا مع التجريب والمتخارجة أحيانا أخرى، الجامع بينها في حقلها الدلالي كلمات مثل (التجاوز، الانفتاح، القطيعة، إعادة التشكيل....)، وهذا يحتاج إلى بحث مستقل يبرز اتلافها واختلافها على مستوى الممارسة الفنية عامة والروائية على وجه الخصوص، وحسب الدكتور رشيد نابث الوقوف على هذه المسألة التي تحتاج إلى طول تأمل من لدن النقاد.

تعكس حرية الكاتب ومدى خروجه عن النمطية والمعيارية وقدرته على التقاط سمات العصر في سلبياتها وإيجابياتها وصياغتها صياغة دقيقة ومعقدة، مع الخروج من ثنائية الشكل والمضمون قصد تجلية العالم ورؤياه داخل التشكيل البنائي للنص، بحيث تصبح الكتابة في حد ذاتها هي الغاية والوسيلة ويصبح القارئ معادلة أساسية فيها باعتباره وجهها لها عبر القراءة بتأمليتها وتأويليتها وإنتاجيتها، ولذا صارت الحداثة تنظر إلى التجريب الروائي باعتباره عملية تواصل فني يعمل من خلاله الكاتب على إخراج رؤيته للمتلقي (العلامة عبد الرحيم ، 21-22 : 1999).

وتفترض الحداثة في الرواية تحورا في التفكير والتخييل واللغة، فتخلق الذات المبدعة عواملها الخاصة شكلا ومضمونا وتكشف عن كل ما هو مغيب وخفي وراء اللغة وأساليب الكتابة المرصوفة والخطية والمثقلة

مجتمعه وطريقة التفكير التي لا تتوافق مع معطيات العصر وثقافته، ففي هذه الحالة يكون الروائي هو المستهدف والغريب المستهجن في حياته الاجتماعية، وينجر عن هذا التوتر والاضطراب حالة من حالات التجريب يعمد من خلالها إلى الخروج من الظروف السلبية، أو يسعى من خلالها إلى طرح رؤى جديدة للمعالجة والتغيير في الحياة الاجتماعية التي تحتاج إلى عنصر التجديد. واعتبر الكثير من النقاد أنه لا يجوز لأحد أن يحول بين الأدباء والفنانين واستحداث تجارب جديدة، وألوان من الإبداع لم تكن معروفة قبلهم بشرط أن يظل هذا التطور من الداخل و متمشيا مع طبيعة لغة المجتمع؛ أي الموازنة بين الثوابت والمتغيرات (عاصم محمد أمين وحسن بني عامر، 7 : د.ت).

فبحثنا عن التجريب في الكتابة الروائية هو من إفرازات الحداثة<sup>(4)</sup> التي ترى في الأدب ممارسة واعية

أخرى، الجامع بينها في حقلها الدلالي كلمات مثل (التجاوز، الانفتاح، القطيعة، إعادة التشكيل....)، وهذا يحتاج إلى بحث مستقل يبرز اثنتاها واختلافها على مستوى الممارسة الفنية عامة والروائية على وجه الخصوص، وحسب الدكتور رشيد ناث الوقوف على هذه المسألة التي تحتاج إلى طول تأمل من لدن النقاد.

(4) إن ما يعرفه مصطلح التجريب من غموض، يجعلنا نكتشف بعض المصطلحات التي توازيه في الارتباك وتحليل عليه أحيانا إلى حد التطابق في الاستعمال عند النقاد والمبدعين ومنها على وجه التحديد مصطلح الطليعة، =والحديث والحداثة، والحديد، فالتأمل لهذه المصطلحات ومفاهيمها المتداخلة أحيانا مع التجريب والمتخارجة أحيانا

- بالقيم التقليدية التي تكبح كل تفكير حر وكل تخيل خلاق، ويكمن المظهر التجريبي في ظل الحداثة انطلاقا من عنصر الانفلات والتخييل في وضع الكتابة موضع سؤال، لأن التساؤل عن الكتابة هو بحث عن كتابة أخرى مغايرة قادرة على الاستجابة لعمق تعقد الواقع الذي لا تستطيع أن تعبر عنه الكتابة الروائية التقليدية (العلّام عبد الرحيم، 38-39 : 1999).
- لهذا يقترح النص في ظل الحداثة الجديدة نفسه على القارئ كبنية معقدة تتطلب وعيا بأساليب الكتابة الرواية وطريقة الطرح والمعالجة واللغة والأهداف الفنية النصية والخارج نصية، وهو الأمر الذي يمكن تجليته بالتعرض لأهم مظاهر التجريب والحداثة في النص الروائي، ومن بينها (العلّام عبد الرحيم، 134-135 : 1999):
- 1- فك العقدة التقليدية، حيث أصبحت الفضاءات الحكائية تنحو منحى التداخل والتشعب.
  - 2- عدم خضوع السرد لبنية التسلسل والتعاقب؛ فالأحداث لا تجري بالطريقة العادية المتسلسلة بل وفق نظام خاص قوامه التداخل والتشابك وكسر خطية الزمن الحكائي.
  - 3- تخلّص اللغة الروائية من الثرية والإنشائية واستعارة النسق الشعري بصوره وتراكيبه وإبدالاته.
- 4- هيمنة السرد وتراجع منطق الوصف التحليلي، حيث أصبح هذا الأخير تابعا وخادما لمنطق السرد ومتعالياته النصية.
- 5- التخلص من هيمنة الصوت الواحد المهيمن على أجواء الحكى لفسح المجال لتعدد الأصوات وصيغ السرد.
- 6- تعدد الخطابات والأساليب (رسائل، أسلوب صحفي، أسلوب تاريخي)، حيث أصبح الخطاب الروائي يستوعب بنيات متعددة ويحتضن لغات مختلفة ليدمجها داخل النص، ولذا فالارتهان إلى المتعدد الخطابي والأسلوبي ملمح سردي بارز في التجارب الجديدة.
- 7- استدراج العجائبي ومنطق الحكى الشعبي لتوسيع أفق النفس الواقعي وإثراء أبعاده وتحقيق تعددية في مستويات التخييل.
- 8- التأثير ببعض تقنيات السينما والمسرح.
- 9- هيمنة هموم الذات على أجواء الحكى.
- 10- النبش في التاريخ وإقحام وقائعه قصد استيعابه واستيعاب دراميته وفجائعيته.
- 11- السعي لإنتاج الواقع روائيا.
- 12- تكسير الميثاق السردي الكلاسيكي وخلق

ويرى حميد لحمداني أن العلاقات الاجتماعية تخلق بالضرورة أشكالاً أدبية مطابقة لها، ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه تختل كل القيم بما فيها الزمان والمكان، وعليه نضع النص ضمن المنهج العلمي (البنوية التكوينية) للتعامل مع جوانب الاختلال فيه من منظور إيجابي، لنقله نقلة نوعية في مسيرة الوعي بالتجريب من التلقي السلبي الراض أو المستهجن لخروقات الكتابة، إلى مستوى الإقرار بقبليتها للفهم والتفسير في ضوء منطلقات المنهج البنوي التكويني<sup>(6)</sup>، وبهذا

مستوى الممارسة الفنية عامة والروائية على وجه الخصوص، وحسب الدكتور رشيد ناث الوقوف على هذه المسألة التي تحتاج إلى طول تأمل من لدن النقاد.

(6) إن ما يعرفه مصطلح التجريب من غموض، يجعلنا نكتشف بعض المصطلحات التي توازيه في الارتباك وتحليل عليه أحيانا إلى حد التطابق في الاستعمال عند النقاد والمبدعين ومنها على وجه التحديد مصطلح الطليعة، والحديث والحداثة، والحديد، فالتأمل لهذه المصطلحات ومفاهيمها المتداخلة أحيانا مع التجريب والمتخارجة أحيانا أخرى، الجامع بينها في حقلها الدلالي كلمات مثل (التجاوز، الانفتاح، القطيعة، إعادة التشكيل....)، = وهذا يحتاج إلى بحث مستقل يبرز ائتلافها واختلافها على مستوى الممارسة الفنية عامة والروائية على وجه

مسافة توتر بين النص والقارئ باستحداث عالم روائي مستفز يكاد ينغلق على القارئ وعلى نفسه.

في حين أن الإيديولوجيا الكامنة في صلب التجريب الحدائي بعد تجربة السقوط التي شهدتها العالم العربي هي إيديولوجيا القلق واليأس والميلانخوليا في تعريف نجيب العوفي؛ "نتيجة العجز عن المواجهة والصمود وضيق النفس وعدم السيطرة على الواقع سيطرة معرفية وإيديولوجية ووجدانية ونضالية عميقة بعد تجربة النهضة والسقوط الطويلة، ومن ثمة يكون الخروج من الحلقة المفرغة خروجاً وهمياً ونرجسياً يكرّس لنا في التحليل النهائي ظاهرة الثقافة القراطية [هكذا] على أنقاض الثقافة العضوية" (أم منصور محمد، 70 : 2006)<sup>(5)</sup>.

(5) إن ما يعرفه مصطلح التجريب من غموض، يجعلنا نكتشف بعض المصطلحات التي توازيه في الارتباك وتحليل عليه أحيانا إلى حد التطابق في الاستعمال عند النقاد والمبدعين ومنها على وجه التحديد مصطلح الطليعة، والحديث والحداثة، والحديد، فالتأمل لهذه المصطلحات ومفاهيمها المتداخلة أحيانا مع التجريب والمتخارجة أحيانا أخرى، الجامع بينها في حقلها الدلالي كلمات مثل (التجاوز، الانفتاح، القطيعة، إعادة التشكيل....)، = وهذا يحتاج إلى بحث مستقل يبرز ائتلافها واختلافها على

دخول التجريب حقولا فنية كثيرة باعتباره وسيلة  
من وسائل التعبير الفني، سنأتي على أهمها :

### ثانياً - التجريب كوسيلة للتعبير الفني:

لقد اقترن التجريب باتجاهات فنية كثيرة، ساهم  
في حراكها الإبداعي، ومن بين الفنون التي تشكل  
بداخلها التجريب مصطلحا ومفهوما، ليضفي  
خصوصية على كل حقل فني يدخله، وسنأتي على أهم  
هذه الفنون :

#### 1- التجريب الشعري :

هو خروج الشاعر / المجرّب عن حدود القاعدة  
المشاعة انطلاقا منها؛ أي أن المجرّب يحاول أن يتجاوز  
القواعد السائدة والمألوفة انطلاقا من القواعد نفسها،  
وعليه يحاول الشاعر في ظل هذا التجريب الانفلات  
من الدوران في الفراغ خاصة بعد إحساس الشعراء أن  
العصر عصر رواية وليس عصر شعر، لذلك يجب أن  
يكون التجريب مصطلحا نقديا من خلال ضبط  
مواصفاته على كل المستويات من خلال تحميلة  
لقناعات ذاتية (أمنصور محمد ، 76 : 2006)، وقد  
عرفت هذه الموجة بداخل الحركة الرومانسية في القرن  
التاسع عشر في كل من ألمانيا وإنجلترا وفرنسا، إذ  
تميزت خاصة بخطابها الذي صاغ تصورا للعالم بناه أنا

يصبح النص التجريبي موضوعا علميا قابلا للبناء  
المنهجي، حيث تُفهم فوضى الكتابة وتُفسر كبنية  
دالة متماسكة تدرج ضمن بنية إيديولوجية تدخل في  
علاقات وظيفية مع طبقة أو فئة اجتماعية تبحث عن  
وظيفة داخل المجتمع (أمنصور محمد ، 71-72 :  
2006).

ويرى سعيد يقطين أن الإفراط في ممارسة  
التجاوز هي التجريب بعينه، وهو ما يومض  
التجريب في سياق النشأة الزمنية على توترات  
البداية وليس الامتداد، بسبب أن التراكم  
الإبداعي الذي سيتخذ من التجريب شعارا  
وإستراتيجية سوف لن يحصر منطلقاته أو أهدافه  
في الإفراط في ممارسة التجاوز، بل ستضاف  
أسئلة وقضايا أخرى ثقافية وتاريخية ستنحو  
بالتعريف المتحرك للتجريب إلى أفاق تملك أبعادا  
معرفية وإيديولوجية وجمالية (أمنصور  
محمد، 74 : 2006)<sup>(7)</sup>. وهذا ما يظهر من خلال

الخصوص، وحسب الدكتور رشيد ناث الووقف على هذه  
المسألة التي تحتاج إلى طول تأمل من لدن النقاد.  
(7) ينظر أيضاً : محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، دار آفاق  
للنشر والتوزيع، ط 1، سنة 2008، القاهرة.



لأن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديداً إلى عمله السابق. في حين أن التجريب الخاص هو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة من أجل البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي ومع النص السينوغرافي ومع الممثل ومع الجمهور ومكان (صالة) العرض، والهدف من هذا التجريب الوصول إلى صيغة قارة أو شبه قارة من قبيل السؤال الفلسفي الذي يتولد عنه سؤال جديد، ولذا فالتجريب في المسرح خاصة والفن عامة عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، يقصد بها زعزعة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة وكذا البحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل (أمنصور محمد، 76 : 2006).

### 3- التجريب السينمائي<sup>(9)</sup>:

بعد تحول السينما العالمية سنة 1929 من سينما صامتة إلى سينما ناطقة، استدعى هذا تقنيات جديدة في الصوت والصورة، غير أنها لم تخرج من فن التركيب منتجة أعمالاً اتسمت بواقعيته الفنية، غير أن زحف

قافلة، ط1، سنة 2000، ص 114 وما بعدها.

(9) لمعرفة بعض أوجه التجريب السينمائي العربي ينظر: الهادي خليل، العرب والحداثة السينمائية، ضمن سلسلة معالم الحداثة، دار الجنوب للنشر، سنة 1996، تونس.

المتكلم شعرا (تابث محمد رشيد، 44 : 2005)، فاسحا المجال إلى فضاء الذاكرة والراهن والحلم، وهذا ما عجل بظهور شكل قصيدة النثر التي تنازعها الركون إلى المعيار مرة والشذوذ عليه مرات، وهذا على يد شعراء أمثال "رامبو وما لارميه" وغيرهما من شعراء الفترة، والتي سارت عليها الشعرية العربية بعد ذلك بظهور اتجاهات شعرية كثيرة أفرزت لنا قصيدة النثر، والشعر الحر...

### 2- التجريب المسرحي :

ترجع بدايات التجريب في المسرح إلى العقد الأول من القرن الماضي، لتشمل في بدايته كل الأعمال التي لا يرتجى منها الكسب المادي أو إرضاء الجمهور، بل تسعى إلى تجاوز السائد من الأنماط، وهذا ما أعلنه "بريشت" في محاضراته عن "المسرح التجريبي سنة 1939" معتبرا أن المسرح لا يكون تجريبيا إلا إذا تجاوز النمط الأرسطي (تابث محمد رشيد، 48 : 2005).

وهذا ينظر للتجريب العام على أنه تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي، من أسخيلوس إلى بداية القرن العشرين (القمري بشير، 114 : 2000)<sup>(8)</sup>، وميزة هذا التجريب هي التلقائية،

(8) بشير القمري، تجريب مسرح تجريب كتابة، ضمن كتاب في انفتاح النص والقراءة، دراسات ومقاربات، منشورات

منذ ذلك المشروع المحلوم به من قبل الروائي الفرنسي "فلوبير" المنادي في منتصف القرن التاسع عشر بالتخلص من قيود وهيمنة القص الكلاسيكي، لهذا يرى أنه " ما يبدو لي جميلا وما أريد إنجازة فعلا كتاب عن لا شيء منقطع الصلة عن خارجه، يكتبني بذاته لقوة أسلوبه الداخلي" (تابث محمد رشيد، 45 : 2005)، لينتشر صدى هذه المقولة التي جمعت إليها كل من الشعرية سرد لشعرية الشعر الذي عولت عليه كثيرا بعد ذلك الرواية الجديدة.

وهذا ما سرّع من الإعلان عن أزمة الرواية التي أفرزت اتجاهات عديدة في الكتابة القصصية والروائية منها رواية العزوبه والرواية المضادة والتي خرجت عن معيار الرواية التجريبية أو الطبيعية وهيمنتها عند زولا لتتميّز بالبحث عن أشكال كتابية مغامرة ومغايرة وهذا ما عرفته على الخصوص كتابات "أندري جيد"، والتي تواصلت بأكثر جرأة مع موجة "الرواية الجديدة" عند العديد من الروائيين الأوربيين والتي ساقتها موجة نقدية ساعدت في إبراز خصائص هذه المغامرة الكتابية الجديدة التي تركزت في ثلاثة نقاط مهمة (تابث محمد رشيد، 50-51-52 : 2005) :

- علاقة الأثر القصصي لمرجعه الخارجي : وهذا بخلق تنظير جديد يساعدها على تشكيل

الاتجاهات الفنية الجديدة وقتئذ مثل التكميلية والسريرية وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية عجل من ظهور ما يعرف "بالموجة الجديدة" في السينما والتي راهنت على التصرف الإبداعي وعلى الديكور الطبيعي أكثر من الإمكانيات المادية والتجهيزات، منصرفة إلى تصور "غموض العالم" (تابث محمد رشيد، 48-49 : 2005) بعدسة كاميراتها رافضة الأطروحات والمذاهب، لتستمر في سنوات الخمسينيات وسيتينيات القرن الماضي وما عرفته من حراك سياسي وثقافي أفرز اتجاهات فنية وثقافية تناشد القطيعة والتجاوز، خاصة تلك الحركة التي ظهرت من شباب السينما في الولايات المتحدة الأمريكية الذين ثاروا على السينما التجارية الهوليوودية، وأرادوا أن ينتجوا أفلاما تجريبية خارجة عن السائد والمألوف محتذية الموجة السينمائية الجديدة التي ظهرت بفرنسا، ليتطلع المشتغلون على التجريب السينمائي إلى إزالة الحدود والفوارق الواهمة بين الفنون لتنتج أفلاما مركبة على شاكلة ما ظهر في الفنون الأخرى مثل قصيدة النثر، المسرح-القصيدة، لنجد أفلاما تأخذ أشكالا مغايرة مثل الفلم-القصيدة، الفلم- الرسم (تابث محمد رشيد، 48-49 : 2005).... لتستمر إلى الآن في تجريبيتها.

### 3- التجريب القصصي والروائي :

طبقات النص ويرهف سمعه للبياض، وهذا ما غامرت صوبه الكتابات العربية القصصية والروائية في نهاية سبعينيات القرن الماضي وما تزال تستعين به كأسلوبية كتابية ووسيلة تعبيرية متجاوزة به السائد وقطعية مع بعض أشكال الماضي .

لهذا نرى بأن التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية ولا اقتباس وصفات وأشكال جرّها آخرون في سياق مغاير، فالتجريب يقتضي الوعي به من خلال توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها فنيا يستجيب من خلالها للسياق الثقافي ورؤيته الخاصة للعالم، ولذا يضمن هذا الوعي بالتجريب للكاتب أن يتعامل تعاملًا خلاقًا مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء التراثية أو العالمية، ومن ثم فإن محاوره النصوص والتفاعل معها والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مخصصة ومولدة لأشكال جديدة، والسبب في ذلك أن مثل هذا الوعي يتيح توظيف أشكال سابقة أو حديثة في صوغ مضامين أو رؤيات مغايرة (أمنصور محمد، 76-77 : 2006)، وقد أتينا في النقطة السابقة على خصائص التجريب، لنبحث الآن في التدبيرات النقدية لهذا التجريب على رواية المحنة الجزائرية.

مرجعية ذاتية للإبداع.

- خصائص صياغتها الفنية: إذ تتميز بخاصيتين، أولاهما تتمثل في اختلاف صياغتها عن المتداول من أشكال الخطاب القصصي وفنياته، ثانيها متمثلة في استمرار تجدد هذا الاختلاف من رواية إلى أخرى.

- علاقة الأثر القصصي بمتلقيه: يقتضي مشروع الرواية الجديدة خلق علاقة مريبة ومرتبكة وقلقة مع المتلقي بخرق سنن التلقي وميثاق القراءة لديه. ولكن لم تلبث طروحات هذه الموجة طويلا حتى أعلن عن فشل مشروعها المسطر لها كما رأى "ألان روب غرييه"، وما خروج أحد منظريها عليها وهو "جان ريكاردو" لدليل على فشلها، ليدعوا إلى موجة جديدة وهي "الرواية الجديدة الجديدة" بعدما أنكر أن تكون هناك رواية جديدة كما دعت إليها مجموعة "تال كال" خاصة وأن هذه الأخيرة لم تتجاوز مرجعها الخارج كما تدعي لهذا أراد "إنشاء قص يقطع صلته بالمرجع أيًا كان نوعه وجعله مغامرة كتابة بدلا من كتابة مغامرة" (تابث محمد رشيد، 56-57 : 2005)، لتستمر موجة الكتابة الاختلافية بالمعنى الدريدي مع موجة الكتابة النصية الشذرية التي تبحث عن سرد أجوف يلعب باللغّة ويؤجل المعنى ويجفر في

ويتشكل. " (بنحدو رشيد، 15: 1988)<sup>(10)</sup>

والتجريب كإستراتيجية كتابية عند الروائي الجزائري، يهدف إلى تعرية واقع هش، وكيان مهتز، كما كان جزءاً من التحول الذي مسّ نظام القيم المتوارثة، ودعوة إلى التعدد والانفتاح على نصوص متشظية، مشبعة بدلالات العنف، والفوضى والتغيير، حيث تصبح الكتابة " انكتاباً ذاتياً"، وهروباً من النماذج المقولبة، إلى إبداع يسائل الكتابة، التي تسائل بدورها مرجعيتها، مثلما نجده في روايات " بشير مفتي" أو "أحلام مستغانمي" مثلاً، حيث تحاول الرواية الجزائرية أن ترتبط دوماً بالواقع، فعندما تعلن الذات الساردة -مثلة في شخصية "حياة" في "رواية فوضى الحواس" لـ"أحلام مستغانم- هذا القول: "كيف لي بعد الآن أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي. والروائي لا يروي فقط. لا يستطيع أن يروي فقط. إنه يزور أيضاً. بل إنه يزور فقط. ويلبس الحقيقة ثوباً لائقاً من الكلام. ولذا فإن كل روائي يشبه أكاذيبه، تماماً كما يشبه كل امرئ بيته..." (مستغانمي أحلام ، 95 :

ثالثاً- التجريب كإجراء للتدبير النقدي على رواية المحنة :

إن أهم ملمح في رواية المحنة الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، هو نزوعها المستمر إلى التجريب، وذلك بوضع الكتابة الروائية ذاتها موضع تساؤل، لأن التساؤل عن الكتابة، هو بحث عن كتابة جديدة، مغايرة، قادرة على الاستجابة لعمق تعقد الواقع الذي لا تستطيع أن تعبر عنه الكتابة الروائية التقليدية، لهذا تقصدت بعض النصوص الروائية التجريب، ليس من أجل التجريب فقط، ولكن من أجل الوصول إلى لغة تستطيع سرد الواقع المتخيل، بأساليب سردية مختلفة ومتنوعة.

فالتجريب هو بحث عن المغاير، عن واقع ظل مجهولاً، وهو الذي -كما تقول (نتالي ساروت): "يحفز الكاتب الروائي إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة، وإلى تجريب أدوات جديدة، وأشكال حية، كما يمنعه من العمل وسط المجانية، واللامسؤولية، ومن استنفاذ الجهد في توخي " أشكال جميلة"، أي أشكال تتفق مع مقاييس جمالية مقررة سلفاً، أنه يستحثه على التماس الفعالية وحدها، فعالية تلك الحركة التي بواسطتها ينكشف الواقع الخفي

(10) ينظر أيضاً، بوشوشة بن جمعة، رواية التجريب، ضمن كتاب اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط 1، سنة 1999، ص 361 وما بعدها.

وسردي، يفتح على مختلف الأجناس الأدبية، ليس في التوظيف فقط، ولكن في طريقة التوظيف، والتعامل مع هذه الأجناس، وذلك من خلال دمجها في صميم البناء الفني للرواية، كالمقاطع الشعرية، والرسائل، والقصص، والنصوص الدينية، والقصصات الصحفية.....الخ. والتي تصبح بنية أساسية في الرواية، وكما يرى "ميخائيل باختين"، فإن الرواية: "تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أم خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية الخ)، نظرياً، فإن أي جنس تعبري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية." (باختين ميخائيل، 78: د.ت)

كما أن هذه الأجناس الأدبية، من خلال اندماجها في النص الروائي، تساهم في تحديد شكل/ ونوع الرواية، سواء أكانت رواية اعترافات، أم رواية - رسائل، أم رواية مذكرات، أم غيرها.....ومن خلال هذا التوظيف، وانفتاح الرواية على مختلف الأجناس الأدبية، تتجلى على المستويات الخطابية، السردية، وحتى الدلالية للرواية، تعددية لغوية، وتنوع على مستوى الأصوات، محققة بذلك خرقاً للغة المركزية، التي كانت تدعي أنها تقدم حقائق مطلقة، باعتبارها

(1998)<sup>(11)</sup> فإن القارئ يدرك أن شخصية "حياة" تعيش في الرواية، أحداث متخيلة، نقلتها من عالم الخيال إلى الواقع الروائي، في علاقة عكسية، لتطرح إشكالية العلاقة بين الكاتب/ والكتابة، بين الواقع الروائي / والمتخيل الروائي، وعلاقتها بالواقع الحقيقي، لذلك يرى "واسيني الأعرج" أن: "الأدب هو القدرة على رصد ما هو ضروري في الواقع الاجتماعي، وإعادة تشكيله، بإعادة كتابة حكاية أخرى، تكون على علاقة بالتاريخ، وبالوطن، ولكنها تتجاوز كتابة " الشهادة" البسيطة." ( Rachid Mokhtari , 158 : 2002)

## 1- توظيف الأجناس الأدبية وغير الأدبية في رواية المحنة الجزائرية:

فما يميز الرواية هو كونها مجال تركيب، خطابي،

(11) ينظر أيضاً، بوشوشة بن جمعة، رواية التجريب، ضمن كتاب اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط 1، سنة 1999، ص 361 وما بعدها. أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، ط 6، 1998، ص 95.

ينظر أيضاً: بوشوشة بن جمعة، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، ضمن كتاب التجريب وإرتحالالات السرد الروائي المغاربي، ص 103 وما بعدها.

الواقع الحقيقي، خاصة القصصات والتعاليق الصحفية.

وهذا يظهر في العديد من روايات التسعينيات، التي وظفت القصصات الصحفية، مثلما نجده في رواية (الانزلاق) لـ "حميد عبد القادر"، حيث نقرأ: "تسلمك المضيعة جريدة تصدر في البلدة، تتصفح صفحتها الأولى، تتصفح صفحتها الأولى، تقرأ وترتعد فرائصك، صورة زعيم الأئمة الجدد النحيف بقميصه الأبيض، ومقولة له: "سنفوز بالانتخابات، سنقيم الدولة الإسلامية، ونشرع في الفتوحات." (عبد القادر حميد، 136-137 : 1998)

فهذا التعليق الصحفي الذي قرأه السارد، يحيل على واقع، عرفته الجزائر بداية التسعينات، مع تنظيم أول انتخابات محلية، وتشريعية، تعددية، وهي الانتخابات التي عرفت فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ بأغلبية المجالس البلدية، والمقاعد النيابية، كما تحيل الفقرة السابقة على زعيم الجبهة الإسلامية للإنقاذ "علي بن الحاج" الذي تصفه الرواية بزعيم الأئمة الجدد، النحيف، بقميصه الأبيض، الذي تميز بخطبه التحريضية، وكان يطمح إلى إقامة دولة إسلامية، ولو بحد السيف، والعنف، والإرهاب، والاعتقالات والمجازر.

لغة السياسة، والدين، والمؤسسة الأدبية الرسمية، وبقيت هذه الرواية منفتحة باستمرار على: "أفق التجديد الذي يعني بالدرجة الأولى، القطيعة النسبية مع الأشكال السائدة، وخلخلة نظام الذاكرة اللغوي، ونظام الوعي الإستبטיقي، في أفق خلق لغة جديدة، ووعي أدبي جديد". (اليابوري أحمد، 128 : 2000) كما أن استيعاب النص الروائي لنصوص غير أدبية، كالنصوص الدينية، والدراسات العلمية، والتعاليق الصحفية، يمكن اعتباره وسيطاً بين النص / والواقع، بين البنية النصية، والبنية الاجتماعية، فهي وإن أصبحت عنصراً من عناصر تكوّن الرواية، فإنها تحتفظ بمرونتها، واستقلاليتهما، ومظهرها اللفظي، والأسلوبي، والدلالي، الذي يحيل على الواقع، فهذه الأجناس، هي في الوقت نفسه: "الموئل الذي تبرز فيه البنية الاجتماعية، بواسطة الخطاب التخيلي." (يقطين سعيد، 136 : 2001)

وقد لجأت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية إلى توظيف العديد من الأجناس الأدبية، وغير الأدبية ضمن بنيتها التكوينية، كالمقاطع الشعرية، والنصوص التاريخية، والدينية، والقصصات الصحفية، للتعبير خاصة عن الواقع الأليم، باعتبار أن تلك الأجناس، خاصة خارج- الأدبية، أشكال تنبني، أو مبنية على

الرعب مجدداً مع بداية كل يوم، وبأكثر حدة في كل مرة.

وفي رواية "الورم" لـ "محمد ساري"، يوظف الكاتب داخل بنية الرواية، بيان الجماعة المسلحة، الذي ألصقته على حائط المسجد، كما كانت تفعل الجماعات المسلحة، في سنوات الرعب والموت، حيث كانت الجماعات المسلحة، تختار وسيلة البيانات التي تلصقها في المساجد، لإيصال أوامرها لأفراد المجتمع، الذين كانت تصدمهم أوامر الجماعات المسلحة، التي أخذت تفرض منطقتها، وقوانينها، خاصة في المناطق التي سيطرت عليها، واعتبرتها مناطق محررة، لا تجرؤ قوات الأمن على الدخول إليها، خاصة في مرحلة قوة وسيطرة الجماعات المسلحة، بين 1994-1997م، حيث نقرأ في الرواية:

"تقدم كريم بن محمد نحو الرهط المتجمهر أمام الملصقة، وقف لحظات، نظر إلى الملصقة، حاول القراءة، المسافة بعيدة، والخط رديء (.....) كان بصره منجذباً نحو نص الورقة، هذه ثاني ورقة تلصق منذ خروجه من السجن، كان النص قصيراً ودقيقاً:

بسم الله الرحمن الرحيم

نتقدم إلى الشعب المسلم بهذا الخطاب المبارك، لنبلغه بان تعاليم الشريعة الإسلامية فرض على جميع

إن اعتماد الروائي على توظيف قصاصات وتعاليق الصحف، يربط الرواية أكثر بالواقع، وبقضاياه السياسية، والاجتماعية، والفكرية، خاصة في جانبها المأساوي، وتغذي هذه القصاصات متخيل النص الروائي، وتعزز فكرة المأساة، والاضطهاد، والقمع الذي يتحكم في الشخصية الروائية، والذي يجد مرجعيته في الواقع الحقيقي.

من جانب آخر، نجد أن بعض الروايات، قد لجأت إلى توظيف الكتابات الحائطية، وفي رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لـ "إبراهيم سعدي"، نقرأ العديد من الكتابات الحائطية، التي عرفتها جدران شوارع وبنيات الجزائر،( ليس الجدران فقط، ولكن كل مكان، كان يصلح لكتابة شعارات الجماعة المسلحة).

مثلاً: "أبتعد بغتة عن هواجسي حين يقع بصري على شعارات قديمة بعض الشيء مدهونة على جدار كتب عليها: "عليها نموت وعليها نحيا"، "لا شرقية، لا غربية، بل دولة إسلامية"، "لا دستور، لا قانون، بل قال الله، قال الرسول" (سعدي إبراهيم ، 72 : 2002) هذه الكتابات، والملصقات التي تشير إلى سنوات المحنة، التي تميزت بالرعب، والموت، والعنف الذي سكن كل الأرجاء، حتى اللغة التي كتبت بها تلك الشعارات التي كانت تخط في الظلام، لتبعث

الكثير في فترة هيمنتها، وظف في النص الروائي، واتخذ شكلاً مغايراً، لباقي شكل الرواية، حيث كُتِبَ بخط اسود عريض، يميزه، لأنه يحيل على واقع مرّ، عرفته الجزائر، حين كانت الجماعات المسلحة تصدر أوامرها، وتفرض سيطرتها، وتحلل وتحرم الأمور كما تشاء، وتكفر كل من خالف أفكارها، وتنفي الآخر المخالف لتوجهاتها الأصولية المتطرفة، وتهدد كل من لم يمثل لأوامرها، ولا تلبث أن تضع تهديدها موضع التنفيذ، بالاغتيال، والقتل، في أشع صورة، بالإضافة إلى معاقبة جميع السكان بارتكاب الجازر الجماعية.

ومن الأجناس الأدبية التي دخلت ضمن بنية روايات هذه الفترة توظيف بعض الروائيين، للنصوص الشعرية، ضمن بنية الرواية، كما نجده في رواية " البرانويا " لـ"سعيد مقدم"، حيث وظف الكاتب قصيدة " نزار قباني " في مدح الزعيم المصري " جمال عبد الناصر " :

"ولكن شعبان كان لا ينتهي من صلاة حتى يدخل في صلاة أخرى، تارةً في السر، وأخرى في الجهر، وقد راح يخلط بين الآيات والأدعية، وبعض المقاطع من قصيدة كتبها نزار قباني في مدح الزعيم المصري جمال عبد الناصر

رفيق صلاح الدين هل لك عودة؟

المسلمين دون استثناء، ولما رأيناه من تهاون البعض على احترام السنن القرآنية، نذكر بان احترامها يُعد من الواجبات المقدسة التي ينبغي على كل مسلم أن يعمل بها، لذلك، فعلى كل سكان وادي الرمان أن يطبقوا التعاليم القرآنية التالية :

- 1- يُفرض الحجاب على كل النساء، وعلى كل الفتيات اللاتي يتجاوز عمرهن العشر سنوات.
- 2- غلق كل الحمامات ومحلات الحلاقة النسائية.
- 3- غلق كل الحانات ومحلات بيع الخمر.
- 4- تحطيم كل الهوائيات المقعرة ( البرابول).
- 5- منع التدخين وبيع التبغ.
- 6- منع قراءة الجرائد وبيعها.

من اليوم فصاعداً، توزع عليكم جريدتنا ( الأنوار) باستمرار، ستجدون فيها الأخبار الصحيحة حول المجاهدين والجهاد.

وسنسهو بصرامة على تطبيق هذه السنن الربانية، ننذر المخالفين بعقاب شديد، وسوف لن نتسامح مع أي فرد يخالف أوامرنا مهما كانت سلطته، ومهما كانت ثروته، اعذر من انذر.

الجماعة الإسلامية المسلحة. " (ساري محمد ،

163-164 : 2002)

هذا البيان، الذي ألصقت مثله الجماعات المسلحة،



- فان جيوش الروم تنهى وتأمّر.....  
رفاقك في الأغوار شدوا سروجهم  
وجندك في حطين، صلوا...وكبروا....."
- (مقدم سعيد، 86 : 2000)
- هذا المقطع الروائي الذي يتمازج فيه السرد مع الشعر، يعطينا ملامح شخصية "شعبان" الذي انقلب مع فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ، واصبح شخصاً أكثر تديناً، كثير الصلاة، والدعاء، وصار نموذجاً للمتدينين الجدد، الذين ظهروا بعد فوز الجبهة، وهم لا يملكون من الدين إلا المظهر، فهذا شعبان يخلط بين الآيات والدعاء، والشعر، نظراً لترسبات حياته السابقة :
- " توقف شعبان عن القراءة كما لو انه تذكر شيئاً نسيه، ثم عاد ليواصل القراءة بصوت مرتفع، فيما حاول أن يجتهد في إيجاد لحن لبعض الأبيات :
- يحاصرنا كالموت.....ألف خليفة.
- ففي الشرق هولاًكو.....وفي الغرب قيصر."
- (مقدم سعيد، 86 : 2000)
- كما توظف أحلام مستغانمي في رواية فوضى الحواس أبياتاً ومقاطعاً شعرية، كهذا البيت للشاعر "خليل حاوي" :
- " في زمن الحروب غير المعلنة، تلك العبثية الموجهة التي اختصرها خليل حاوي في ذلك البيت الجميل :
- " كل ما اعرفه أنى أموت  
مضغة تافهة في جوف حوت"  
لم يكن في المقهى ما يمكن أن يثير فضولي."  
(مستغانمي أحلام، 343 : 1998)
- هذه المقاطع التي اكتست بصبغة حزينة، كأجواء الرواية برمتها.وكأجواء الفترة التي تحيل عليها الرواية، وهي فترة تميزت بالضبابية والحزن القاتم المخيم على النفوس.
- وفي رواية " مزاج مراهقة" لـ"فضيلة الفاروق"، التي تمتاز لغتها هي الأخرى، بأنها لغة شعرية مكثفة، تجاوزت فيها المقاطع والأبيات الشعرية، إلى جانب السرد والحوار في الرواية.ولا يفصل بينها إلا الشكل، مثلما يبرزه هذا المقطع المأخوذ من الرواية:
- " تحرك الشعر في صدري حين انزلت المدينة إلى الوراء.....
- هاج، تبعثر، على تاريخ سيرتنا..... عربد.....
- سَكْر.....
- صرخ..... لم يعد بين أيدينا كثير من الحياة..... أو متسع من العمر لتأجيل البوح حفاظاً على "الأصول"
- مدّ يدك  
اعبث بأثوابي  
وارم حدائقك الخريفية

في عمق أهدايي....." (الفاروق فضيلة ، 206 :  
1999)

ويستمر المقطع الشعري على امتداد ثلاث صفحات كاملة، دون أن يفصل هذه القصيدة-التي تبدو أنها من إبداع الكاتبة- فاصل عن السرد الحكائي في الرواية، عدا شكل القصيدة.

بالإضافة إلى المقاطع الشعرية والقصائد، وظفت رواية المحنة، التراث الشعبي، خاصة الأمثال، والشعر، والأغاني الشعبية، بشكل تناصي، للتعبير عن عمق الفجوة التي مسّت الكاتبة.

ففي رواية " عواصف جزيرة الطيور" ، يوظف الكاتب قصيدة من الشعر الشعبي، شغلت حيز أربع صفحات، بداية من الصفحة الحادية والثلاثين، فالكاتب لم يوظف نموذجاً من القصيدة، ولكن كل القصيدة، لغاية محددة، وهي ....

والقصيدة هي :

" الفرانسييس حرك فيها وخذها

ولا هي ميات مركب لا هي ميتين

بسفانيه يقرنص في البحر قياها

كي جا من البحر بجنود قويين....." (خلاص  
جيلالي ، 31-32: 1998)

وفي الأغنية الشعبية، نأخذ مثلاً من " سيدة المقام"

لـ" واسيني الأعرج" ، حيث وظف الكاتب أغنية " عبد المجيد مسكود" ، " الجزائر يا العاصمة" ، التي جاءت كبنية من بنيات الرواية، واندججت في البنية السردية للرواية، لتصبح تأكيداً لنوعي مدينة تنهار، وليدخل الكاتب في حوار مع الأغنية، و صاحب الأغنية، التي عبّرت عن ضياع المدينة، نقرأ في الرواية :  
" ضغطت على زرّ المسجّل الذي نسيتته طوال الطريق، " عبد المجيد مسكود" ، الجزائر يا العاصمة، يبدو أنها من اجمل ما كتب عن هذه المدينة في لحظة انهارها وسقوطها.

" من كل جهة جاك الماشي

زحف الريف جاب غاشي

وين القفاطين والمجبود

عاد طرّاز لحرير مفقود

وينهم خرّازين الجلود

وينهم النقّاشين؟؟

وين صانع سروج العود

وينهم الرّسامين؟؟

قولوا لي يا سامعين (.....)"

من يسمعك يا عبد المجيد ؟ كل الأذان يا ابن أمني  
صارت موصدة، مثل الأبواب الصدئة، أصابها الصّمغ  
أغلقت بالشمع الأحمر....." (الأعرج واسيني،

(2001 : 204)

للمستشفى، بشكل محزن وجنائزي....

" انا مجفك كاويتي

اولفي مريم،

كيف الحال يا الباهية!

بُذيك النَّظرة الباشرة

حييني من ثم

اولفي مريم....." (الأعرج واسيني ، 259-

(2001 : 260)

وهي نفس الأغنية التي ختم بها الكاتب روايته،  
رثاءً لمريم، شخصية الرواية، وللمدينة الجزائر، التي  
دمرها حراس النوايا الجدد. فهذه الرواية تصوير  
فجائعي للمحنة الجزائرية، ولمحنة المثقف خاصة، في  
زمن شهد بداية انهيار الجزائر في صراع دموي عنيف،  
وبداية ظهور العنف المسلح، فكانت "سيدة المقام"  
رواية الفاجعة بكل المقاييس، لأنها كما يصفها "محمد  
معتصم" ذات رؤية فجائية، للموضوع الذي تنبني  
عليه الرواية: "مفجع (موت مريم)، ولأن المعنى  
العميق للموضوع أشدّ فجائية (انكسار النفوس،  
واندحار البلاد واضطهاد الأدبي والثقافي)، ولأن  
الشخصيات المحورية ستعاني في ظل الصراع السياسي،  
وتطاحن المصالح الذاتية من أجل السيادة والسلطة،  
كونها شخصيات مثقفة (أناطوليا التي سترحل إلى

اندجت الأغنية في الرواية، وأصبحت عنصراً من  
بنيتها، ولم تبق نشازاً، ولكنها أصبحت عنصراً من  
عناصر بناء الرواية، اللغوية والدلالية، واصبح "عبد  
المجيد مسكود" شخصية، روائية، يتحاور معها  
السارد، واصبح "المجنون العظيم الذي سرقوا منه  
مدينته الجميلة" (الأعرج واسيني ، 193: 2001)

وكانت أغنية "الجزائر يا العاصمة" مرثية كل  
عاشق للمدينة، التي دمر جاهها، واستنزف رموز الحياة  
فيها حراس النوايا، وبني كلبون، كإشارة إلى الجماعات  
المتصارعة على الحكم، غافلة عن الفئات الشعبية  
البيسة، ولتكون هذه الأغنية مرتبطة بالحنين إلى  
المدينة/ الوطن، والوطن/ الحلم، المدينة/ الحلم،  
والوطن/ الحرية. الوطن الذي استشهد من أجله  
مليون ونصف شهيد من أجل حريته.

وفي موقع آخر من الرواية، وظف الكاتب، أغنية "  
ولفي مريم" لـ"الشيخ الغفور"، وإذا كانت الأغنية  
الأولى رثاءً للمدينة، فإن الثانية كانت رثاءً لمريم، التي  
قتلتها رصاصة طائشة، انطلقت في فوضى أكتوبر، بعد  
أن قتلها حراس النوايا....

"..... واسترق السمع إلى صوت "غفور"  
الذي كان ينبعث من البار- المقهى، المقابل

والأصوات، ولتفاعل الخطابات بشكل يرصد: "التفاعل الاجتماعي، ويشي بجذلية الأشياء والعلاقات(.....) تستدعي قارئاً متعدداً كون قادراً على تفكيكها كخطابات مرموزة." (فرشوخ أحمد ، 46-47 : 2004)

## 2- التعدد اللغوي في رواية المحنة:

ومن ملامح التجريب في رواية المحنة الجزائرية، انفتاحها على تعددية لغوية، بما يشكل خرقاً للغة المركزية، التي ظلت تدّعي امتلاك الحقيقة المطلقة، هذا الانفتاح الذي أغنى الرواية بمختلف اللغات واللهجات، وأصبحت شخوص الرواية تتحدث بصوتها، لا بصوت المؤلف أو السارد المهيمن، وهذا ما سمح بظهور أساليب تعبيرية مختلفة، ومتنوعة، تمتح من المألوف، والمتداول، والمعيش اليومي، ومن الشعبي، والتراثي، والعامي، والنخبوي، والفصح والمعاصر، لتبني الرواية واقعها المتخيل، يختلف عن الواقعية الساذجة المبسطة للواقع.

والتعدد اللغوي في الرواية يتصل موضوعياً بطبيعة الرواية، كما يؤكد على ذلك "ميخائيل باختين"، حين يقول: "ما يتصف به الجنس الروائي ويتميز، ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة، ولكن على اللغة كي تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاماً على شفاه

بلادها بعد ربع قرن من العمل بالجزائر، مريم راقصة الباليه، والراوي: أستاذ جامعي دكتور في الفن الكلاسيكي، والذي سيلقي بنفسه من أعلى الجسر متتحراً احتجاجاً على حال البلاد وسوء مصير العباد، وانتهاك حرمة الحلم والإبداع وغربة المثقف والثقافة." (معتمص محمد، 120 : 2003)

إن توظيف الأجناس التعبيرية، سواء الأدبية، أو خارج أدبية في رواية المحنة الجزائرية، كان له دور في إغناء الرواية، من ناحية الشكل والمضمون، فهذه الأجناس تدخل إلى الرواية، وهي تحمل معها لغاتها الخاصة، وأساليبها التعبيرية، مما يؤدي إلى تحقيق تنوع وتعدد لغوي وخطابي، ودلالي، وكما يرى ميخائيل باختين، فإنه يمكن: "للأجناس المتخللة أن تكون مباشرة قصدية أو موضّعة كلية، أي متجردة تماماً من نوايا الكاتب، فلا تكون في صيغة "قول"، بل فقط "مُظهرة" كأنها شيء بواسطة الخطاب، لكن غالباً ما تعتمد تلك الأجناس بدرجات متنوعة، إلى كسر نوايا الكاتب وحرفها، وبعض عناصرها قد تتعد بكيفية مختلفة، عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي." (باختين ميخائيل، 76 : د.ت)

فالرواية إذن جنس أدبي مفتوح، لتعدد اللغات

قوانين الملائمة الجماعية الخاصة" (فرشوخ أحمد، 52 :  
2004)

فعلى مستوى الإبداع الروائي، في روايات المحنة،  
يبرز التعدد اللغوي، على كامل مساحة الرواية،  
ويعطيها نكهتها الخاصة، فتتجاوز اللغة السردية، مع  
اللغة الشعرية المكثفة، وتتقاطع اللغة الفصيحة مع  
اللغة العامية، وتتداخل أحياناً أخرى مع اللغات  
الأجنبية، سواء الفرنسية،- كما نجده في معظم  
الروايات - أو اللغة الإسبانية، كما نجده في رواية "  
حارسه الظلال" لـ" واسيني الأعرج":

" اقترب دون كيشوت أكثر وبدأ يفك الأبجدية  
المتداخلة بالتشوهات التي خلفتها كتابات أطفال  
الحي، من أنصار الفيس FIS بالطلاء الأبيض،  
برقق عينيه أكثر وبدأ يقرأ بصوت عال

CUEUA REFUGE  
QUE FUE D'EL QUIJOTE ANO 1577  
RECUERDO. QUE A SU MEMORIA  
SECICARON.....

ركز نظره من جديد على الصورة التي كانت ما  
تزال في يده وبدأ يقارن، الاندهاش كان يقرأ في عينيه  
بسهولة." (الأعرج واسيني، 100 : 2001)

ففي هذا المقطع المأخوذ من الرواية، وفي مقاطع  
أخرى، تتجاوز اللغة الإسبانية مع اللغة العربية بدون  
فاصل، وحتى بدون ترجمة لما ورد بالإسبانية، باعتبار

متكلمة، وتقرن بصورة الإنسان المتكلم" (باختين  
ميخائيل، 79-80: د.ت)<sup>(12)</sup>.

فالتعدد اللغوي في الرواية يحيل على تعددية بشرية،  
وتعددية اجتماعية، وتعدد في الوعي الإنساني كذلك،  
فكأن التعدد اللغوي الذي يسم الرواية يعيد تركيب  
المخزون اللغوي الاجتماعي رابطاً بذلك بين الواقع  
المتخيل والواقع المرجعي، أو الواقع الواقعي.

كما أن التنوع اللغوي يؤدي إلى تنوع في مستويات  
التعبير وأساليبه، داخل النص الروائي، ويقدم  
تشخيصاً لغوياً كاشفاً عن وجود أكثر من وعي  
متناقض، ومختلف داخل الرواية، فالتعدد اللغوي  
يستعيد خصوصية اللغة اليومية، العامية، الشعبية،  
وحتى الشعبوية، ليؤسلبها ضمن بنية سردية، تمنحها  
المسوغات التخيلية، بغية الإيهام بواقعية الشخص  
(الفواعل) الروائية، وبذلك يسهم المظهر المتعدد للغة  
في النص الروائي، في بناء مستويات سردية مختلفة،  
تتعلق مع التعدد اللغوي والتشكلات الأسلوبية،  
لنجد أنفسنا أمام ما يسميه "بيير زيبا" باللغة  
الجماعية، "بما هي رصيد معجمي مقنن، أي مُبْنِن وفق

(12) ينظر أيضاً: محمد براءة، التعدد اللغوي في الرواية العربية،  
ضمن كتاب أسئلة الرواية وأسئلة النقد، منشورا الرابطة،  
ط1، سنة 1996، ص 30 وما بعدها.

أن " دون كيشوت " - وهو الشخصية الإسبانية في الرواية- هو الذي يطالع ما هو مكتوب بالإسبانية، فلا حاجة له بترجمتها.

فاللغة الإسبانية في هذه الرواية تحيل على تاريخ طويل، وعلى ثقافة قاومت النسيان، والدمار، والضياع في مخازن مفرغة واد السمار، وكتابات وشعارات الجبهة الإسلامية للإنقاذ.

فكما أن الشخصية المحورية الثانية في الرواية بعد شخصية " حسيسن " الموظف بوزارة الثقافة، هي شخصية " فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا " المدعوب "دون كيشوت"، فإن اللغة الإسبانية، تحضر هي كذلك في الرواية، كلغة ثانية، كما يصفها حسيسن، خاصة وان دون كيشوت لا يحسن الكلام باللغة العربية، كما يظهر من خلال هذا المقطع:

" أنا....الحقيقة....يسمى فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا...لكن كل الناس يسمون أنا دون كيشوت.....هم يجدون شهاً كبيراً بيني وبين الشخصية التي ابتدعها جدي الأول ميغال دي سرفانتيس...بإمكانكم تسمون أنا دون كيشوت...اسهل.

- أهلاً وسهلاً يا دون كيشوت، تفضل أرجوك، يمكنك أن تتحدث بالإسبانية، لا يوجد أي مشكل، فهي لغتي الثانية.

- Muy Bien

أشرفت عيناه ببريق صاف، واصل تقديم نفسه متحرراً من القيود اللغوية التي فرضها

في البداية على نفسه، اللغة سكن، ولا نتحرر إلا فيه، يمكننا أن نجيد آلاف اللغات، ولكن هناك لغة واحدة تملك القدرة على هز جنوننا وأحلامنا من الداخل." (الأعرج واسيني، 24 : 2001)

إن دعوة "حسيسن" لدون كيشوت للحديث بالإسبانية، حررته من القيود التي فرضها على نفسه، حين حاول الحديث باللغة العربية الفصيحة، فأخطأ، ولهذا كانت اللغة الإسبانية، محررة للشخصية (الفاعل) من القيود التي قد يفرضها السارد، أو المؤلف إن جعله يتكلم باللغة العربية الفصيحة.

من جانب آخر تحضر اللغة الأجنبية جنباً إلى جنب مع اللغة العربية الفصيحة، لتوحي بالطابع الاجتماعي والواقعي لمجتمع النص، وانفتاحه على زمن، يحيل على واقع مادي معيش، كما يعني دخول "خارج أدبي"، وحضوره في النص الأدبي، باعتبار أن اللغة ذات طابع اجتماعي، والنص الروائي الذي يقوله الكاتب، لا يقوله بمعزل عن موقعه الاجتماعي، ولكن كفرد في مجتمع، وبلغة جماعته، أو فئته الاجتماعية. خاصة وأن العلاقة بين : " النص والعالم ليست علاقة استغراق أو

- لكل قرار ضحايا، قالت لي حسنة ذات يوم حين وجدتني ابكي في غرفتي بصوت عالٍ، جالسة أمام دفاتري أتأمل رموز:

مقياس ال: Histologie (علم الأنسجة)

قلت لها:

- لماذا يجب أن أكون ضحية، لماذا يجب أن نعرب بهذه الطريقة، لماذا في هذا الوقت الذي فقد فيه العقل والعلم والحياء (.....)

.....

ولهذا رغم كل ما بذلته من جهد، فشلت وكانت النتيجة المنطقية لعامي المضني ذاك " Ajournée " أي راسبة (.....)". (الفاروق فضيلة ، 66-67 : 1999)

الملاحظ في رواية "فضيلة الفاروق" هو توظيف الكلمات الفرنسية في النص، دون حاجز، بل تصبح بنية في النص، رغم الإحساس بتغير اللغة، وما ينتج عنه، بالإضافة إلى ترجمة الكلمات و المقاطع المكتوبة باللغة الفرنسية، إلى اللغة العربية ووضعها بين قوسين، مثلما نلاحظه في هذا المقطع المأخوذ من الرواية :

".....انتظر أن أجيب، فلم افعل، رحت أفكر في الصيغة الأقرب إلى تفكيره، فيما مدّ يده إلى الراديو، وكبس زر تشغيله، فانبعث صوت ميراي ماتيو:

Chaque matin je t'aime un peu plus fort

امتصاص (حيث يكون العالم نصاً، ويكون النص عالماً)، بل هي علاقة تناقض، مزيج مادي من الكلمة Word والعالم World، مما سيجب للغة أن تنتمي إلى نظام آخر من الموجودات مختلفة عن الأجسام التي تكوّن العالم." (جان جاك لوسكل، 392 : 2005)

فاللغة - لغة النص الأدبي - ليست بنية منغلقة على نفسها، أو نظاماً كما يراها عالم اللسانيات، ولكنها تشتغل أكثر على الجانب الآخر للغة، ما يسميه "جان جاك لوسكل" : " المتبقي"، الذي يعني: "الحد الواقع بين اللغة والعالم." (جان جاك لوسكل، 398 : 2005)

وفي رواية المحنة الجزائرية، تحضر اللغة الفرنسية، في بناء النص الروائي، وذلك باستخدام كلمات فرنسية في النص، أو أبيات شعرية، أو أغاني، خاصة وان اللغة الفرنسية تشكل اللغة الثانية لفئة واسعة من المجتمع الجزائري، ولكنها في المقابل أدت إلى بروز أزمة هوية - كما رأينا في الفصل السابق - وهي المشكلة التي حاولت " فضيلة الفاروق" التطرق إليها في روايتها " مزاج مراهقة" :

" كنت -كغيري- ضحية قرار لاعقلاني أصدرته الدولة لمجاملة الشرق ومسح آثار فرنسا من الجزائر

.....

.....

( كل صباح احبك أكثر قليلاً من ذي قبل )

قال: أحبها حين تغني فقط.

ارتفع صوتها مرة أخرى:

-Allo...est -ce- que tu m'écoutes encore ?

( الو، هل مازلت تسمعي )

-moi je vis de ton sourire

( إني أعيش بابتسامتك )

-moi je vis de ton regard

( إني أعيش بنظرتك )

قلت له: احب هذه الأغنية لكنني احب فيروز

اكثر، اعشقها.

انبعث صوتها خفيفاً:

Et laisse moi te dire que je t'aime.

( دعني أقول لك إنني احبك ) (الفاروق فضيلة،

180-181 : 1999).

في هذا المقطع، وفي مقاطع أخرى، تظهر

الازدواجية اللغوية، والتعددية الصوتية، من خلال

ترجمة المؤلف للكلمات والعبارات الفرنسية إلى العربية،

ووضعها بين قوسين، فكأن هناك انزلاق من اللغة

الفرنسية إلى اللغة العربية، بوعي أو بدون وعي من

طرف الكاتبة.

ونفس الشيء، نجده في باقي الروايات، كروايات

"بشير مفتي"، مثلما نجده في روايته "شاهد العتمة":

" بدل أن أتذكر هذه المرة، أو انقل خاطراً يهجس

في الروح، انقل هذه الفقرة :

« L'écrivain, en lui, est ce révolutionnaire qui n'éprouve pas le besoin de se dire révolutionnaire qui n'a jamais songé à le dire sans doute..... (مفتي

بشير، 23 : 2002)

فهذا المقطع الذي أخذ من عبارة ل Alain "

"Jouffroy و" Henri Michaux " حول دور الكاتب،

ومفهوم الكتابة، خاصة وان السارد كاتب، ويريد

كتابة رواية عن الجزائر.....

ويمكن القول أن توظيف اللغة الفرنسية في هذه

الروايات وغيرها، مؤشر ودليل على فعل الثقافة، بين

العربية والفرنسية. كما يمكن اعتبارها عنفاً ممارساً على

اللغة العربية بتكسير هيمنتها ومركزيتها في السرد، وقد

أصبحت لغة رواية المحنة في خليطها المتنافر تشبه "

برج بابل" ( جان جاك لوسكل، 396 : 2005)،

وكأن الكاتب يستمتع بارتكاب العنف ضد اللغة،

ويسعى من خلاله إلى: " خلق معادل لغوي يتحمل

كما شعورياً موازياً للكلمة الشعوري المحمول في ذات

الشخصية" (سليمان حسن، 74 : 1997).

وخلق عنف لغوي مشحون بعنف شعوري يوازي

عنف الواقع، وعنف المتخيل في محاولة لكسر هيمنة

وسلطة الفصحى لصالح المتبقي.



أما إذا كان الحوار بين السارد وصديق مثقف، فإن الحوار يكون باللغة الفصحى مثلما نلاحظه في هذا المقطع الحواري بين السارد وصديقه "عمار":

".....أما عمار فبعد عشاء متواضع اختار أن ينام، لقد تعب من الجدالات التي أصبحنا نخوضها كل مساء ونحن نتنزّه على الشاطئ قبل غروب الشمس، لقد تذكرت أيام الجامعة، عندما دخلنا لأول مرة كطالبين يحملان بالنجاح وتحقيق الأمانى الكبيرة، كان الأدب على رأس كل شيء والحياة مفتوحة على جبهة الأمل لا غير، ولم يكن يتصور أحد منا ما كان سيحدث بعد سنتين فقط من جرائم مفعجة.

بابتسامة حنينية قلت له:

- كنت تعد بالكثير على مستوى الكتابة، هل تذكر كيف كان يصفك صديقك الهاني بالقلم السيال.

انفجرت أساريه عن ضحكة استلها من أعماقه المضبية بثلوج الزمن قبل أن يرد عليّ:

- وأنت كنت فأر كتب، لا نعثر عليك إلا في المكتبة..

- نعم، كانت أياما جميلة، عندما أذكرها الآن، اشعر بالأسى على ضياعها بالرغم من أننا لم ننعم بها كثيراً.. ردّ عمار متأسباً:

وفي نفس الرواية، يوظف الكاتب اللغة العامية، أو الدارجة الجزائرية اليومية، في تفاعل وتداخل مع لغة السرد التي كانت باللغة الفصحى، وخاصة في لغة الحوار، الذي يكون بين السارد وشخصيات غير مثقفة خاصة، أما الحوار الذي يكون بين السارد وأصدقائه المثقفين، فنلاحظ أن أغلبه قد ورد باللغة الفصحى، ففي الحالة الأولى، وفي حوار السارد "محمد علي" مع صديقه "مختار"، نلاحظ دخول اللغة الدارجة في لغة السرد، واللغة الفرنسية بحروف عربية، كما توظف في اللغة العامية، وانباء الحوار على اللغة العامية فقط، مثلما نلاحظه في هذا المقطع المأخوذ من الرواية:

"عندما لقاني مختار في حي البدر، كنت أنجول بحثاً

عن "شان ستيرييو" وأخبرني عما حدث فقلت له:

- كُنتُ صَح في الحبس.

- أشبعت مرارة، حتى الدرأهم لطميتهم قاع من الزطلة سر قوهم أولاد لحرام..

- ويكتّ اخرجت..

- عندي واحد الشّهرين برك..

- الحمد لله كيراك بخير وكى شفتك..

سألني عن الدراسة بالجامعة وحياتي خارج ديار الشمس وعلاقتي بالنساء وأثنى على متابعتي الطريق الذي وثقت به....." (مفتي بشير، 21-22 : 2002)

- بالفعل ثمة أشياء لا نحس بروعتها إلا عندما تذهب....." ( مفتي بشير ، 49 : 2002 )
- إن المقارنة بين المقطعين المأخوذ من نفس الرواية، تجعلنا نلاحظ اختلاف اللغة التي وظفها الكاتب، في الحوار، بين السارد وصديقيه، الأول "مختار، الذي أخذت حياته منعرجاً آخر، عندما طرد من السيام. فاختار أن يكون تاجر "زطلة" (مفتي بشير، 14 : 2002)
- فكان الحوار باللغة العامية، وبتوظيف الألفاظ التي يستخدمها مختار تاجر الزطلة، وفي مستوى ثقافته، ومن خلال توظيف اللغة اليومية المحكية، المتداولة بشكل متواتر في الحياة اليومية.
- أما الصديق الثاني، وهو "عمار، هو الذي واصل دراسته حتى الدكتوراه" (مفتي بشير ، 50 : 2002)
- فكان الحوار معه باللغة الفصحى، فاللغة في هذه الرواية كانت تعبيراً عن المستويات الثقافية، والطبقات الاجتماعية، وكما يرى "فيصل دراج" فإن التعددية اللغوية في مجتمع واحد تفصح عن: "أمرين : غياب مبدأ المساواة الاجتماعية وتأسيسه لغوياً، بما يجعل من الفرق الطبقي فرقاً "طبيعياً" شديد الشفافية." (دراج فيصل ، 32 : 2004)
- وهذا ما نلاحظه، خاصة في حوارات الرواية التي
- وظفت ألفاظ، كل طبقة أو فئة من المجتمع. ففي هذه الرواية، وبعض الروايات التي لجأت إلى توظيف هذه التقنية، أي الانتقال بين لغة السرد، التي تقوم على بنية لغوية، وخطابية فصيحة، تؤطر النص، وتربط بين بنيات النص الروائي، ولغة الحوار التي تستثمر اللغة العامية، اليومية، وتؤسلبها فيما يعد خرقاً للغة الفصيحة، المركزية، وكما يرى " محمد برادة" فان لجوء الكاتب إلى استعمال العامية، والصيغ الشفوية في جزء هام من حوارات الرواية، إنها هو: " قبل كل شيء انتصار للذاكرة اللغوية في مظهرها الكلامي واختيار فني في رسم الشخصيات التي لا تنفصل عن تلفظاتها، على هذا يعيد خلق لغة روايته من خلال تحوير الشفوي إلى لغة شفوية مكتوبة، ومن خلال تجاور وتعارض عدّة مستويات من الصياغة اللغوية والموظفة لتشخيص تمايزات المناخات والشخوص والرؤيات للعالم." (برادة محمد ، 33 : 1996)
- من جهة أخرى، لجأ كتاب هذه الفترة إلى توظيف اللغة العامية، أو الدارجة الجزائرية، واللهجات الأمازيغية، كالشاوية، للإيحاء أكثر بواقعية النص الروائي، أو لربط العلاقة بين الواقع والتمثيل. فتشخيص اللغة اليومية في الرواية يهدف إلى خلق الإيهام بواقعية السجل الكلامي للشخوص الروائية،

بتوظيفها لمختلف اللهجات المحلية، وأنواع الخطابات، والأساليب الكلامية، والتعبيرية، في خليط لغوي يمتاز بالتناقض والتعايش.

### 3- تذويت الكتابة في رواية المحنة:

ومن مظاهر التجريب، التي منحت رواية المحنة الجزائرية، خصوصية تميزها عن روايات الفترة

مفهوم التشكل اللغوي من المفهوم الماركسي " التشكل الاجتماعي"، حيث ترى المادية التاريخية أن التشكل الاجتماعي ينشأ الوصول الى تبرير أو تفسير للمزيج المحدد لطرق الانتاج، بعضها مسيطر وبعضها الآخر سوف يحاول مجرد البقاء على قيد الحياة، من ضمن الدولة أو الأمة، في لحظة معينة من التاريخ، وبالطريقة نفسها، عندما نتكلم عن لغة ما، فنحن نتحدث عن تكاثر اللهجات، وسجلات الخطاب registre، والأساليب، وعن ترسب الظروف الماضية، وعن كتابة العداوات التاريخية، كعداوات استطرادية، وعن التعايش والتناقض بين أنساق النطق الجمعية المختلفة، وعن استجابات المتكلمين من ضمن الأدوات المتضمنة في الممارسات اللغوية ( كالمدارس ووسائل الإعلام)، وتكمن مهمة المدارس أو الباحث في توصيف العنف المتضمن في هذا الخليط المتنافر من اللغة. (عن جان جاك لوسركل: عن اللغة، ص 398-399).

ويسمح بإقامة علاقة جدلية بين الواقعي /والمتخيل، في تظاهراتها المتبادلة، من خلال احتضان رغبات الذات واحباطاتها، فاللغة العامية باعتبارها تمثل الخارج- نصي الحاضر في النص الروائي، وفي حضورها هذا إعادة ربط بين الواقع الاجتماعي والثقافي، والنص الروائي كتركيب لغوي، للوصول إلى العمق الدلالي للنص الروائي، حيث يستثمر الروائي اللغة، بهدف تحقيق: "تواصل أقصى مع قارئه، ويتغيا صنع نص تخيلي لتوسيع أفق المغامرة الروائية والدفع بها صوب مناطق مجهولة، من اجل مزيد من فهم الواقع وتغيير الرؤية إليه." (العلام عبد الرحيم ، 139 : 1999)

فرواية هذه الفترة تتكلم بلغات متعددة، وبأصوات متعددة، وهو ما أغنى الرواية بمختلف اللغات واللهجات المنتشرة، فأصبحت الشخوص (الفواعل) تتحدث بصوتها، لا بصوت السارد، وهذا ما سمح بظهور أساليب تعبيرية مختلفة، ومتنوعة، تستمد مرجعيتها من الواقع المعيش. وهنا يمكننا الحديث عن "تشكل لغوي"<sup>(13)</sup> في رواية المحنة،

(13) التشكل اللغوي : هو الوصف الذي أطلقه " لوسركل" على النزاعات المحددة بين النظام اللغوي والمتبقي، الذي عرفناه بأنه ذلك الحد الواقع بين اللغة والعالم، وقد أخذ

وبرهان على صحة ومشروعية السياسي، لكونه يسمح بإعادة تغيير الماضي وموضعة الجزائري " كأنا" مشروعة في التاريخ والحاضر.<sup>(14)</sup> (عبد اللاوي عبد الله، 58 : 2005)

لكن، مع سنوات التسعينات، ومع الأزمات التي بدأت تعرفها الجزائر، خاصة بعد أحداث 5 أكتوبر 1988، وبداية توجه الجزائر نحو النظام الرأسمالي، القائم على الفردية، والحرية الذاتية، ومع الهزات التي حدثت بداية من 1991، بدأ طغيان الأنا الفردية، والحكي عن آلام الأنا يطغى على الرواية الجزائرية.

فلجوء الكتاب إلى سرد آلام الأنا الفردية، لم يقتصر على الروايات السير ذاتية، بل كذلك في الروايات التخيلية جداً أو تلك التي ترتدي عباءة التاريخ.

لذلك امتازت روايات هذه الفترة بتذويت الكتابة، أي جعل : " ذات الكاتب حاضرة، متفاعلة مع ما تحكيه، وحاملة للغة تخصص التجربة وتُحملها رؤية معرفية وشعورية تؤشر على موقف الذات الكاتبة." (برادة محمد، 16 : 2006)

(14) عبد الله عبد اللاوي: كتابة المحنة، في : الأعرج واسيني وشغف الكتابة، ص58.

ينظر أيضاً، محمد برادة، تذويت الكتابة، ضمن كتاب الرواية العربية وهران التحديد، ص 67 وما يعدها.

السابقة، تمحور الحكي حول الأنا الفردية، وآلامها، وجراحاتها، بعد أن كانت الأنا الجماعية هي المهيمنة على الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية خلال سنوات السبعينات والثمانينات، والتي كانت موضوعاتها -في الأغلب- تنحصر في موضوعة الثورة والوطن، وبناء الدولة الوطنية، ومجتمع ما بعد الاستقلال، فكان الهم الجماعي مسيطراً على ذهن الكاتب، ومهيماً في كتاباته، وكانت القضايا الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية الكبرى التي خلفتها ظروف الاستقلال تطغى على موضوعات الروايات الصادرة في تلك الفترة، وهكذا كانت رواية " ربح الجنوب" لـ" عبد الحميد بن هدوقة" حول الثورة الزراعية، كذلك رواية " الزلزال" لـ" الطاهر وطار"، الذي تناول في رواية " اللاز" قضية الثورة والنزاعات التي شهدتها بين المجاهدين، كما كانت رواية " طيور في الظهيرة" لـ" مرزاق بقطاش" حول موضوعة الثورة، التي شكلت الموضوعة المهيمنة في اغلب روايات تلك الفترة، وقد ساعد التوجه الاشتراكي للجزائر، والخطاب السياسي، واختياراته الإيديولوجية، على تبني الكتاب لهذه الموضوعة في مختلف نصوصهم، وبهذا تحددت : " الرواية في سياق إيديولوجي تهيمن عليه الوطنية، وأصبح التاريخ حجة

فقد بلورت رواية التسعينات ملامح المحنة الجزائرية، التي مسّت البلاد والعباد، والتي شكلت الجرح النازف للذاكرة الفردية والجماعية لهذه الرواية، التي تعالقت فيها سيرة الذات في فجيعتها، وسيرة الوطن في محتته، إلى حد التماهي، مما أربك العلاقة بين الميثاقين الروائي، والسير ذاتي، خاصة وأن: "فضاء النوع الأدبي للسيرة الذاتية يتموضع بالضبط عند السطح البيني القائم بين الأدب وغير الأدب، ولكن ليس ثمة فضاء كهذا، إنه اختلاف محض، اختلاف يمكن أن يُقارب فقط عند حدود الأدب، وغير الأدب، لذلك فإن السيرة الذاتية هي فعالية نوع أدبي يكون مكانه هو فقط ذلك المكان الملائم الذي يفرده مؤلفه له، المؤلف الذي تتحقق سلطته في الكتابة."3 (جي. هيو سلفرمان، 145 : 2002)

وتكشف عن هذا التعالق عديد العلامات المبتوثة في ثنايا النص، كالسرد بضمير الأنا، وتوظيف الكاتب لعدد من مكونات سيرته الذاتية ضمن النص الروائي، ففي رواية "شرفات بحر الشمال" مثلاً، يوظف الكاتب "واسيني الأعرج" سيرته الذاتية، في بناء المتن الحكائي للشرفات، فالذات الساردة "ياسين"، وهو الفاعل الرئيسي في الرواية، يشترك مع الكاتب في الانتماء إلى نفس الجهة من الوطن، إحدى القرى

ويظهر التركيز على الأنا الفردية من خلال اللغة، التي أصبحت لغة حُلُمية، وتأملية، تصوغ الحوار الداخلي، المعبر عن الاصطدام الداخلي للذات، وحالات الانشطار التي تعيشها مختلف شخصيات الأعمال الروائية، أو لغة حنينية تستدعي الماضي، لتسائله، أو تعنّفه، أو تحتمي به. كما تميز السرد بكونه سرداً حميمياً، يلون الخارج بلون الذات، فتصبح الأشياء فاقدة كل خصوصية، فالحميمية تعلي من صوت الذات، التي تتبنى الواقع الخارجي، كما تظهر الحميمية، والذاتية في السرد، وذلك من خلال: "التركيز على الذات كبؤرة وكمصهر تتجمع فيها الأفعال والأزمنة والأحداث الخارجية، والمقروء لينصهر الجميع، ويفقد كل خصوصياته ويدوب في الكل." (معتصم محمد، 131 : 2003)

فالذات بهذا المعنى تشكل مرتكز النص الروائي، ومدار الحكيم، حتى تكاد الرواية سيرة ذاتية، إن لم تتضمن السير الذاتية للكاتب، وقد توجهت معظم روايات المحنة إلى توظيف السيرة الذاتية للكاتب، الشيء الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى طرح سؤال مركزي: هل يمكن اعتبار هذه النصوص سيرة ذاتية، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكال التعبير الفضايف؟

ويلتقي بشخص آخرين، لتؤول الذاكرة في " شرفات بحر الشمال" مثلاً، كنوع من التماثل لانعدام اليقين، في بلد أتقن صناعة الفوضى، وشخصيات لا تستطيع تحقيق استقرارها النفسي، وتصبح ذاكرة ياسين أساساً لولادة ذوات أخرى، كفتنة، زليخا، نرجس، عمي غلام الله، نورة، وعزيز، وغيرهم، وكل شخصية لها ما تحكيه في الرواية، وهي صور للرغبة، وللحياة، والموت، في الوطن/ المنفى، وهي: " ظل Simulacre لفتنة الحكيم والموت." (الميلود عثمان، 29 : 1996)

كما تحيل الذاكرة في رواية " شرفات بحر الشمال" على سيرة وطن، وسيرة جيل بكامله، يئن تحت وطأة الموت البارد، في " بلاد أوسع من قارة وأضيق من عين إبرة." (الأعرج واسيني، 104 : 2001)

وهي ذاكرة تطمح إلى احتواء المكان والزمان، وإعادة تركيبها، وبناء مدينة الأطياف التي تسكن خيال ياسين وعزيز، مدينة خيالية، تنبض بالإشراق، والحيوية، والجمال، والدفء والأمان.

ربما قسوة المرحلة، جعلت اللحظة الكتابية لحظة حميمية، وهي لحظة تغيب فيها المسافة الفاصلة بين الكاتب الواقعي/ الكاتب الضمني (السارد)، ويندمج فيها السارد (المرسل) مع الفاعل النصي، ولعل اقتراب رواية المحنة من السيرة الذاتية، وتمحور الحكيم حول

البعيدة في الغرب الجزائري، وفي كونه فقد والده في حرب التحرير، وهي الحرب: " التي أكلت كل عشاق البلاد التي أخذها الآخرون." (الأعرج واسيني، 103 : 2001)

كما نجد " واسيني الأعرج" يصدر روايته بالتنبيه والاعتذار على الطابع المرجعي للرواية، من خلال مطابقتها للواقع، وهي مطابقة لا يعدّها الكاتب من قبيل المصادفة، وإنّما هي وليدة حب مفرط للجزائر، في زمن خسران رهانات الوجود، وفي مقدمتها رهان الحياة والحب، كما يكشف الإهداء عن تلازم بين الفجيرة والموت قتلاً أو انتحاراً ليكون خسرانا للحياة. وغيرها من العلامات الدالة على السيرة الذاتية المبنوثة في النص، وقد تعرضت هذه السيرة للتفكيك وإعادة التركيب، وأصبحت الذاكرة العارية تيمة رئيسية في الرواية، وأصبح الزمن المجنون مجالاً للبحث والتأمل، والتأويل.

فقد ارتبطت "أنا" الكتابة بالذاكرة، التي لم تكن مجرد مصدر للحكي فقط، ولكنها كانت مصدراً للتخييل كذلك، فالذاكرة كانت: " ولازالت خطاباً للذات يتم من خلاله البحث عن هوية محدّدة أو تحديد لهذه الهوية." (الميلود عثمان، 27 : 1996).

فالسارد أثناء عملية التذكر، يبحث عن نفسه،

حد التوحد والإلتباس، إذ يشكلان طرفين لحالة عشقية، فيها من الوجد الكثير، ومن الوجد أكثر، بسبب اقترانها بفجيرة فقدان الموت.

ويرى "أحمد فرشوخ" أن المقصود بالتذويت (Subjectivisation) هو ذلك: "المخصّص للرواية خطابياً ونفسياً واجتماعياً، حيث تقول الذات الساردة المنتشرة كلامها، وأحلامها، وسخريتها الباطنية، من الوعي، وغربتها المقلقة وأسطورتها الشخصية المتعالية على الأخلاق المؤسسية." (فرشوخ أحمد ، 55 : 2004)

فالتذويت، ليس مجرد نسبة الخطاب إلى ذات متلفظة، ولكنه يطال جميع المستويات الخطابية، والنفسية والاجتماعية، فهو خطاب تقول الذات من خلاله، كلامها، أحلامها، آمالها واستيها ماتها.

إن السرد بضمير الأنا يمثل ظاهرة أسلوبية مهيمنة في رواية المحنة الجزائرية، حيث يتجنب أنا السيرة الذاتية للكاتب، مع أنا الواقع المتخيل في كثير من المقاطع السردية التخيلية، التي يطغى فيها ضمير الأنا ليحيل إلى شخص أنطولوجي نفسي، تقاسمه لحظتان، لحظة الواقعة أو الحدث، ولحظة الكتابة والإبداع، إذ أن السيرة الذاتية في الرواية هي "نقل، ومعبر، وانتقال من ميدان التجربة الفردية إلى ميدان الكتابة"

الأنا، يعود إلى إحساس الكاتب، في لحظة من اللحظات بوطأة الزمن، وثقل الألم الذي أحدثته جراح المحنة، وبضرورة تسجيل مرحلة من مراحل العمر وتأكيداً للذات، ودفعاً لشبح الموت المنتظر في اقرب منعطف.

عانت رواية المحنة السيرة الذاتية في أغلب النصوص، كروايات "واسيني الأعرج"، "بشير مفتي"، "أحلام مستغانمي"، "فضيلة الفاروق"..... الخ، حيث تمنحي المسافة الفاصلة بين الحكيم عن شخصيات (فواعل) الرواية والحكيم عن الذات، التي تتحول إلى: "شخصية روائية، إنه حكيم عن الذات، تمثلها خارج الذات، تمثلها كخارج ذاتي،" (الميلود عثمان، 132: 1996).

ولذلك يرى "سلفرمان"، أن السيرة الذاتية، تؤسس لـ: "الفضاء الخطابي الذي يدل على نقطة التقاطع القائمة بين الزمانية والمكانية، والتخييل واللاتخييل، والاستعارية والحرفية، والخيال والذاكرة، ومن يكتب السيرة الذاتية ومن تكتبه السيرة الذاتية.....) وعملية انتزاع الذات السيرية من المركز هو إدماج لذوات سيرية أخرى." (جي.هيو سلفرمان، 157 : 2002)

حيث تتعالتق في هذه الرواية الذات والوطن، إلى

(ج.ج. هيو سلفرمان، 152 : 2002)

غارقة في السلبية، والاحباطات المتكررة، فقد حاول روائي هذه الفترة، تجاوز الواقع المر والزمن المغتصب، بعد أن أوصد المجتمع في وجهه أبوابه الحديدية، خاصة في هذا الزمن الجديد الذي أدى إلى اغتراب الإنسان، في مجتمعه، وعن واقعه، حيث كان هذا الاغتراب اغتراباً إشكالياً، بينه وبين انهيار الحلم علاقة جدالية، خاصة في حالة حدوث تعارض بين الحلم والمصير، الذي يبدو ياساً منفتحاً على الهزيمة والخيبة، وفي لحظة فراغ وجودي، تكتشف الذات عراءها، وعزلتها في عالم متناقض، فيكون لجوء السارد/ الذات إلى الكتابة، كملاذ تحتمي فيه من بؤس الواقع، وتردي مستويات الحياة، فسارد "سيدة المقام" يفر من حراس النوايا وبني كلبون إلى الكتابة، أين يرمي بمخطوط الرواية من أعلى جسر تليملي، قبل انتحاره، وفي "المراسيم والجنائز"، أو في "شاهد العتمة" يتوجه سارد "بشير مفتي" إلى محاولة الكتابة عن مرحلة العنف، وعن مدينة الجزائر؟ وكذلك أحلام مستغانمي في "فوضى الحواس".

إن تذويت رواية المحنة، جعلت بعض المتتبعين للرواية الجزائرية، يصفونها بأنها رواية غارقة في الأنانية، وأنها رواية لا تقرأ التاريخ، وأن كتابها بعيدون عن الممارسات الاجتماعية لاعتقادهم بأنهم غارقون في العقلانية، لهذا فقد وصفها الناقد الصحفي "حميد عبد القادر" بأنها: "رواية لقيطة، ومنسلخة عن الواقع، وغير مجدية، تظل كلمات متراسة فوق بعضها، وطلاسم من الأحاسيس تدور أحداثها في أجواء داخلية، تعبر عن حالة الاغتراب التي يعيشها كاتبها." (عبد القادر حميد، ع3363 : 2002)

وتحولت ذات الكاتب إلى محور تقوم عليه الرواية، وكادت أن تنعدم العلاقة بأنا الجماعة، وتحول الإحساس بالاغتراب، عند الروائيين الشباب، من جيل التسعينات خاصة، إلى استغراق في آلام الذات، واتسمت العلاقة بالمجتمع بالعداوة، والكره، وفي غياب القيم المؤسسة للفعل الروائي كسلوك ثقافي، صنفوا أعمالهم في خانة أدب الذات المتألمة، الحائرة، التائهة، الغارقة في حزنها.

والرواية كما يعرفها "فيصل دراج" هي: "جنس أدبي حديث، تبدأ بالعنصر الذي يوافق خصوصيتها، والذي يتمثل أولاً وقبل كل شيء، بالذات الإنسانية

لكن، رغم سمة الاغتراب التي وسمت رواية المحنة الجزائرية، فقد حاولت هذه الرواية التعبير عن مرحلة أليمة من تاريخ الجزائر المعاصرة، وهي مرحلة



أصبح العنف خارج كل منطق، وعقل، وسنحتاج إلى كثير من الجهد لفهم هذه المعقولة.

### الخاتمة

بعد رحلة التجريب في سرديات المحنة الجزائرية التي بدأت تتجاوز في إبداعاتها من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب، بدا لنا النص الروائي الجزائري، خلال سنوات التسعينات التي تعرف عند المبدعين بسنوات المحنة، ملتحمًا بالخطاب الاجتماعي - الثقافي العام، ومرتبطةً بالمتخيل، المدرج من الذاتي الحالم، إلى الإيديولوجي والتاريخي الملتبس، فمن خلال سرد التاريخ الفردي/ الذاتي، تتجسد أزمة الكينونة المتطلعة إلى التاريخ للتجربة الذاتية، أو الخلاص من واقع مأزوم، بمعنى أن سؤال الهوية، أصبح في هذه المرحلة متصلًا باليومي، في زمن أبتذل فيه الموت، حتى صار كل شيء غالبًا، إلا الإنسان الجزائري، الذي أصبح مهددًا في كينونته، ووجوده، في مجتمع يعيش مرحلة تبدل وتغير عنيف، لذلك فقد سعت رواية المحنة إلى البحث عن أساليب تعبيرية، ولغة تعكس تقاطع الوعي الأدبي بالوعي الاجتماعي، ولاشك أن ما تراكم من نصوص، في هذه المرحلة، قد اتخذت التجريب مسلكًا للتعبير عن عبثية الواقع المعيش، ورتابته، وقمع

الحرية، التي تخلف وراءها شيئاً فشيئاً زمن الكليات المغلقة، لتدخل إلى زمن الخصوصيات المفتوحة." (دراج فيصل، 144 : 2004)

وإذا كان التحرر صفة للرواية الجديدة، فإن السيرة الذاتية، لم تعد متميزة عن الرواية، بل هي بالنسبة للروائيين شكل روائي، ينتقل بهم من موضوع عام، إلى موضوع خاص، ويمكن اعتبار السيرة الذاتية، سلبية للرواية، وأنها: "ضرب من التشفي من واقع اجتماعي سياسي همش المؤلفين، ولكنهم استطاعوا التحرر والانقلاب." (الباردي محمد، مج 16، ع3 : 1997)

فالروائي يحاول البحث عن ذاته، في سيروية بحثه المتواتر عن القيم الأصيلة، وطرحه للكثير من الأسئلة الشائكة، حول هذا المجتمع المتدهور والواقع الآسن، وهو في كل هذا يحاول أن يكتب إنسانا روائيا، لا ينتظر هبة من أحد، يعيش قلقه اليومي، واضطرابه، وبحثه المستمر عن ذاته، وعن إنسانية مفقودة، قد لا يجدها إلا عند الأشخاص الذين يعيشون على هامش المجتمع، هذا البحث الذي ميز رواية المحنة، خاصة بعد الجرائم الفظيعة، والمجازر التي عملت على تجريد الإنسان الجزائري، مثلما عملت الجماعات الاسلاموية المسلحة، على تجريد الإنسان الجزائري من إنسانيته، بحيث

النظام السلطوي، وتهديدات الجماعات المسلحة، والموت المنتظر عند انعطاف الطريق.  
 اليبوري أحمد، في الرواية العربية، التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

### المصادر والمراجع

#### أولاً: المراجع العربية

- ابن منظور، لسان العرب، مر: يوسف البقاعي وآخرون، مج 1، ج 2، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط 1، سنة 2005م، بيروت، لبنان.
- أمّنصور محمد ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، سنة 2006م، الدار البيضاء، المغرب.
- القمرى بشير القمرى، تجريب مسرح تجريب كتابة، ضمن كتاب في انفتاح النص والقراءة، دراسات ومقاربات، منشورات قافلة، ط 1، سنة 2000.
- العلّام عبد الرحيم، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، د . ط، سنة 1999م، الدار البيضاء، بيروت.
- الميلود عثمان، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث، في : الرواية المغربية: أسئلة الحداثة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1996.
- برادة محمد ، الرواية ذاكرة مفتوحة، دار آفاق للنشر والتوزيع، ط 1، سنة 2008، القاهرة.
- ..... ، أسئلة الرواية وأسئلة النقد، منشورا الرابطة، ط 1، سنة 1996.
- ..... ، الرواية في المغرب العربي: من أسئلة التكوّن إلى مغامرة التجريب، في : الأدب المغربي الحديث، قراءات مغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 2006.
- بنحدو رشيد، الرواية والواقع، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط 1، 1988.
- ابن جمعة بوشوشة ، التجريب وجذب الشذوذ والقاعدة قمي الكتابة الروائية المغربية، ضمن كتاب التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغربي، المغربية للنشر، ط 1، سنة 2003، تونس.
- ..... ، رواية التجريب، ضمن كتاب اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغربية للطباعة والنشر والإشهار، ط 1، سنة.

- ابن صالح رضا و الهمامي قيس، المسرح العربي بين التجريب والتغريب: قراءة في مسرح سعد الله ونوس، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، سنة 2008، تونس.
- تأبث محمد رشيد، التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينيات والثمانينيات، ابن زيدون للنشر، ط1، سنة 2005، تونس.
- جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، الدار العربية للعلوم، والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005.
- جي. هيو سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 2002.
- خليل الهادي، العرب والحداثة السينمائية، ضمن سلسلة معالم الحداثة، دار الجنوب للنشر، سنة 1996، تونس.
- دراج فيصل، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2004، بيروت، لبنان.
- سليمان حسي، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- عبد القادر حميد، الرواية والوعي بالتاريخ، الحلقة المفقودة، في: جريدة الخبر، ع3363، 06-جانفي 2002.
- عبد اللاوي عبد الله، كتابة المحنة، في: الأعرج واسيني وشغف الكتابة، منشورات المركز الوطني للبحث في الأثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، رقم 11، سنة 2005، الجزائر.
- فرشوخ أحمد، حياة النص، دراسات في السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.
- محمد أمين فعامر عاصم، التجريب في روايات صنع الله إبراهيم (ذات نموذج)، الجامعة الأردنية، د.ت، مركز اللغات، الأردن.
- معتصم محمد، الرؤية الفجائية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر 2003.
- يقطين سعيد، افتتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، سنة 2001، الدار البيضاء، المغرب.
- ثانياً: المراجع الأجنبية  
Rachid Mokhtari: la graphie de l'horreur, essai sur la littérature Algérienne 1990- 2000, ed Chihab, Alger ;2002, p 158.

## • الروايات :

- الأعرج واسيني، حارسة الظلال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001.
- ..... ، شرفات بحر الشمال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001.
- الفاروق فضيلة، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999.
- خلاص الجليلي، عواصف جزيرة الطيور، منشورات مارينور، ط1، سنة 1998، الجزائر.
- ساري محمد، الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- سعدي إبراهيم، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2002.
- عبد القادر حميد، الانزلاق، منشورات مارينور، الجزائر، 1998.
- مستغانمي أحلام ، فوضى الحواس، دار الآداب، ط6، 1998.
- مفتي بشير ، شاهد العتمة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002.
- مقدم سعيد، البرانويا، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.