# النزعة التراثية في الرواية المغاربية

**د. حسن لشكر**

**المغرب**

ظهر في الساحة الثقافية العربية اتجاه روائي يسكنه هاجس التجديد وتجاوز الأشكال السائدة عربية كانت أم أوروبية. بناء على ذلك يطمح لصياغة نسق روائي جديد محكوم بنزعة "تأصيلية" تنهل من التراث أساليب القص والحكي؛ أي: "الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لانجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك بحضور لأنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع وما شابه هذا"[1]

هذا التيار الذي يمثله في المشرق الغيطاني، اميل حبيبي..يتوخى تحديث النسق الروائي عبر الارتداد إلى التراث والاستفادة من بنيته اللغوية ومعماره السردي دون انبهار قسري: "إنها مسيرة طويلة وفنية ومتميزة ترتهن في أساسها الى الانبناء على التراث بوعي جديد وتصور مختلف عن السائد وممارسة تنحو نحو الإبداع من داخل التراث وتنتج نصا يأخذ ملامحه وسماته الخاصة"[2].

هذه التجربة ذات النزوع "التأصيلي" تعمل –ضمنيا– لرد الاعتبار لهذه الجذور القديمة ولتفادي استنساخ الأشكال الروائية الغربية وخلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي.

إن مظاهر التعامل مع التراث متعددة في المشرق العربي وتتخذ صيغا وأشكالا مختلفة. وسنرى –في هذه الدراسة– طبيعة هذا التعامل في الرواية المغاربية بادئين بتجربة لافتة للنظر في هذا الإطار: تجربة صلاح الدين بوجاه.

تتدرج نصوص صلاح الدين بوجاه الروائي التونسي المتميز في هذه الخانة الإبداعية. فهي شديدة الارتباط بتراثنا السردي تحتفي باللغة والأسلوب احتفاء خاصا يحيل على واقع روائي ذي نكهة خاصة. أي أن التجريب –هنا– يتأسس عبر مغامرة اللغة والإبحار في منعرجاتها وتضاريسها والتوغل في أعماق الكلام المعتق وسَعَة المعنى، يقول الناقد التونسي منصف الوهايبي في مقدمة رواية "النخاس": ولست أعرف من روائيي تونس – بعد المسعدي وهو– في رأيي– أبو الرواية التونسية الحديثة في حدث أبو هريرة قال من تهيأت له قوتا اللغة والشكل السردي، بالإضافة إلى سعة المعنى وكثرته إلا صلاح الدين بوجاه"

التجريب يتأسس في كتابات بوجاه عبر مغامرة اللغة والإبحار في منعرجاتها وتضاريسها وبالتوغل في أعماق الكلام المعتق: "تلتقي في ما كتبت – يوضح بوجاه – خيمياء الكتب القديمة وأذكار الأولياء الصالحين وأساطير السلالة بعقلانية المعتزلة وأهل الكلام وفلاسفة العصور الحديثة. كذا يلتقي شعر الريف بنثر المدينة"[3]

وهذا ما نلمسه في "مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار، وبحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجية الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي"[4] كنص روائي يراهن على التجريب ونسج فضاء روائي متفرد يؤسس قوانينه الخاصة ويعمق الحوار مع التراث (والعنوان، هنا، بمثابة عتبة نصية تؤشر على ذلك) ويصوغ، بالتالي، "واقعية لغوية" عبر ثلاث مستويات: << فَلْتَعْثُرَنَّ أولا خلال هذه "المخطوطة البكر" على تصوير مباشر للواقع الأعجف العربي الخارجي، قديمه وحديثه، إثارة لقضايا عدة شَغَلت وتشغل هواجس أمة بأكملها. ولْتَعْثُرَنَّ ثانيا على واقع روائي داخلي صرف ينطلق من "المدونة" ومن "كتاب المجالس" ويؤوب إليهما في حركة لولبية تمثل توقيعا فعليا حول الذات، سعيا واعيا منا إلى بناء عالم روائي يحيل على ذاته، ملتمسا جل عناصره من بناه للداخلية. فهو يدعي امتلاك أحداثه الخاصة وشخصياته المتفردة، بل ورموزه التي لا فك لسننها إلا صدورا عنه وعودة إليه. ولْتُدْرِكَنَّ ثالثا، واقعا لغويا محضا هو

واقع لغتنا التي نهوى ونعشق، هذه التي تسكننا ألما جميلا ونَسَعاً حلالا، يروي كرمة غدنا غوصا في تربة ماضينا ( ص: 14-15).

حاولت هذا النص استيعاب هذه المستويات المتشابكة كرهان استهدف صياغة رواية طريفة محكمة البناء تعتمد تكثيف الدلالة وخصوبة المتخيل واستعارة قالب اللغة التراثية وبخاصة قوالب فَنَّيْ الخبر والترسل ونثر المعري : "فقصارى ما نصبو إليه –إذن– يتمحور حول وتد الإقرار بأن صفحاتنا هذه لا تدعي شرفا أسمى من الإنتماء إلى سلسلة قديمة حديثة من حلقات فن القص والرواية العربيين الضاربين في أعمق رموزنا الكيانية الأصلية"[5]

وبناء على ذلك تراهن على صياغة تجربة مغايرة للتجارب السائدة، لها كيانها الخاص ونكهتها المتفردة: "فهي تجربة مضادة للرواية الغربية الكلاسيكية (..) وهي تجربة مضادة للرواية العربية الحديثة والوسيطة (إن صح هذا المصطلح على إبداعات مستهل القرن) في الآن ذاته"[6]

يثير هذا النص بشكله السردي الخاص المستقل وصياغته الكتابية المرتكزة على ثنائية الحاشية والمتن، إذ تَقْتَبِلُكَ هذه التجربة: "بمستوييها الإبلاغيين المتمثلين في المتن والحاشية موحية بتعاضدهما وتآزرهما في القيام بأمر رسالة تواصلية لا انفصام لعرى أحاديثها. إنها بمثابة "الحوضين" المتراشحين من حيث انطلاق كل منهما من الثاني وإحالته عليه وعودته إليه في حركة لولبية لا تكاد تدرك لها نهاية. فالمُتَقَبَّل يُدْعى إذن إلى التعامل مع النظامين الإبلاغيين في برهتين تفكيكيتين متزامنتين أساسا. ذلك أن كلا منهما يمهد للثاني ويهيئ له ويخفف من زخم تراكماته ويضيف إليه ويشرح مغلقاته... بَيْدَ أنه، إلى ذلك كله، يسْتَبْطِن وعيه ولا وعيه سَبِرا خَفِيَّ أغواره، وأغواره باثه ومتلقيه والمجموعة المساهمة في أمر إبداعه. إن كلا منهما ليمثل لوحة إسقاط أساسية، بالنسبة إلى الثاني، تتكشف عبر صقالتها أشكاله وأحجامه وألوانه وتداخل أنغامه. وإننا عبر مسارنا ذاك لا نتخطى –بأي حال من الأحوال– حدود النصوص العربية القديمة التي أشبعت ثراء هذا الشكل درسا وتجريبا "[8]

فعبر ثنائية المتن والحاشية تتواتر أنساق المدونة بمستوييها الرئيسيين لصياغة عمل تجريبي تتمازج فيه الأنساق في حركة لولبية تتجاوز بنيتها لمحاورة آفاق تمتلك أحداثها الخاصة وشخصياتها المتفردة. إن العودة لبعض أشكال القص الكلاسيكي: "لم تتم بتقليد هذا الشكل تقليدا سطحيا؛ وإنما تمت عبر تطويعه لمقتضيات العصر وتحويله إلى جنس أدبي حديث قائم على التخييل، وهي وليدة البحث عن أشكال جديدة مستمدة من التراث سعيا وراء خصوصية فنية تمنع الذات من الذوبان في حضارة الشمال وتسهم في إثراء الثقافة التي يجب أن تقوم من هذا المنظور على التنوع والاختلاف"[9]

لقد عمد بوجاه في هذا النص التجريبي: <<إلى مغامرة البحث عن نمط كتابة رواية بديل يتجاوز السائد من أشكال الكتابة الواقعية ذات الطابع التقليدي في بنيات شكلها وأنساق خطابها. ليؤسس شكل كتابة جديد يحقق التوق إلى المغايرة من خلال العودة إلى التراث وتمثل بعض أشكاله السردية وخصائصها الجمالية تمثلا ينم عن استيعاب واع يتجاوز المحاكاة إلى الإضافة التي تتجلى في مظهرين أساسين، يتصل الأول ببنية الشكل الروائي التي اخترقت البنية التقليدية السائدة للرواية بتقديم النص في شكل متن وحاشية يسهمان مجتمعين ومتفاعلين في تشكيل كلية النص، ويتعلق المظهر الثاني بلغة الكتابة الروائية التي سلكت مذهب البحث والتجريب، دون أن تقطع صلة الرواية بالواقع"[10]. فاللغة هنا معتقة في صورها البانية وصيغها التركيبية وأساليبها الفنية حافلة بالإيحاءات الكثيفة والصور الاستعارية، مما جعل المؤلف ينعت نصه "برواية الواقعية اللغوية".

وقد واصل صلاح الدين بوجاه الخلق في هذا المسار وأنجز نصا روائيا آخر يتوفر على شروط النضج والتماسك، إختار له عنوانا دالا "النخاس"[11] حاور فيه عدة نصوص تراثية وأحداث تاريخية بلغة تراثية تعتمد التكثيف والتركيز واسترفاد مذهب "الواقعية اللغوية"، وبذلك تكشف: "عن نضج فني واحتشاد أدبي كبيرين. كما تنم عن ثقافة واسعة بالتراث العربي؛ فهي لا تنقل عنه، أو تتقمصه، أو تحاكي لغته، وإنما تستوعب بنيته الداخلية وتستلهم أسراره اللغوية لتخلق بها

بنية نصه الفريد، ولغته التي تناوش الشعر وتحوم بالقرب من تخومه الثرية بالوعود"[12]

تعيد هذه الرواية ببنائها الفريد وشكلها الخصب انتاج أنساق تراثية، إذ تبدو: "على وشيجة عجيبة بفن "التوريق" أو ما اصطفى له مؤرخوا الفن الأوروبي لفظة "أرابيسك" حيث يسم التفريع الأُصُولَ والتَّعْرِيجُ الفروع ويدرك التشعيب غايته.. قبل أن تنكفئ الحكايات على ذاتها –عودا على بدء– مثلما هو الشأن في ألف ليلة وليلة"[13] وبذلك يشكل النسق التراثي ملمحا سرديا بارزا في هذا النص. ويبدو ذلك انطلاقا من العناوين الطويلة للفصول ومن النسيج اللغوي والإحالي للنص. لكن هذا البعد التراثي يتساوق مع أشكال حديثة كاستخدام العجائبي وظيفيا، وتوظيف نصوص بالفرنسية (ص 49–52–65... إلخ)، والإحالة لروايات عربية معاصرة (ص: 134). أي أنه يطعم "التأصيل" بالإنفتاح على روح العصر. وإن كان الجانب الأول هو قاعدة الإبداع وجوهره.

تأسيسا على هذه الخلاصات والخصائص البنائية "يمكن اعتبار رواية "النخاس" لصلاح الدين بوجاه أحد النماذج المتميزة التي يتشكل بناؤها من التناوب المستمر بين سرد يأخذ طابع (التأليف) وسرد يأخذ طابع (الرواية) ويؤدي وظيفتها التخيلية الإيهامية. وفي كثير من الأحيان تتداخل مستويات التأليف بمستويات الرواية، فتتشكل (كتلة سردية) شديدة التماسك في عناصرها وبنائها"[14] إذ تعتمد على التأليف السردي بين نصوص مختلفة (مقامات – خرافات – أدب الرحلة – كتب الفهارس...) وبين أساليب الرواية الحديثة. فهي نص سردي يتحول إلى نسيج من التداخلات اللانهائية لشذرات ونبذ من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها، لكن إطار السرد في الرواية يفلح في إعادة إنتاجها كمكونات سردية"[15] وبذلك تتلخص من قيود المثاقفة الغربية وتحقق التفرد والخصوصية عن مختلف تشكلات الرواية الأوروبية. وهذا ما تكتنزه –في صيغة أخرى– نصوص سالم حميش.

تتواشج روايات سالم حميش بالمدونة التراثية بشكل لافت للنظر، وذلك يندرج في إطار إستراتيجيته الإبداعية القائمة على "تأصيل" الكتابة الروائية وتحديث آليات تشكلها. فمجنون الحكم (الرواية الأولى لحميش) ترصد شخصية الحاكم بأمر الله وتُبَلْور سرديا حكمه ونزواته: "وهو كتاب يعج بالإستشهادات والإحالات التاريخية. ويَقْبَسُ من كتب تراثية عديدة؛ بل إنه مذيل بالهوامش و"مواد أخرى تم التخييل على ضوئها"، وهذا لعمري طرز خاص في الرواية التاريخية رغم أن "مجنون" تحاول التمرد على قالب هذا النوع وتبغي توصيل خطاب وتحقيق أغراض فنية موجودة في مضانها"[16].

إنه نص يمتح من معين التراث على مستوى الموضوع (الذي استلهمه من مصادر ومدونات تاريخية يعالج حياة شخصية تاريخية حقيقية معطرة بمنطق التخييل الروائي) وعلى مستوى الأفعال والأساليب اللغوية ومحكيات التراث ومتخيلاته ومجتزءات المصادر التاريخية. السارد ينتقي نصوصا بعينها من مؤرخين معروفين ومعاصرين للشخصية المركزية ويقحمها داخل الفضاء النصي، كما يستعيد لغة المؤرخين في تقديم الأحداث حتى يظن القارئ أن الأمر يتعلق برواية تاريخية تستدرج محطة تاريخية من خلال شخصية تاريخية (خاصة أنها استعانت بالعديد من القص التاريخي أو نُتَفٍ من شعر المرحلة التي حكم فيها الحاكم بأمر الله)، لكن التوغل في سراديب السرد الروائي يبين لنا أنها تستوعب الفعل التاريخي وتخضعه لمنطق التخييل الروائي. فالأحداث تجري أمامنا وكأنها آتية من أعماق الراهن(خاصة أنها تحيل على قضية الديكتاتورية أو الطغيان وفساد العقيدة). والنص يجمع بين لغة المصادر التاريخية وتقنيات السرد الروائي. أي أن التشكيل بالتراث واستيحاء طرائق السرد التراثية عمل على تأصيل عملية السرد الروائي، وبلورة ومكونات الطغيان واستمرارها في الواقع الراهن: "فإلى جانب تخطيب زمن القصة، يقوم السرد الإسترجاعي الداخلي بتحيين الأحداث والوقائع في الحاضر النصي، بعد أن يضفي عليها الحياة والخصوبة، وقد كانت أحداثا ماضية ولَّتْ فانتهت بانتهاء هذا الماضي يستحضرها ليصنع من وجودها الحي

فيه، خلفية لما سيقبل عليه من إنجاز فعلي وسلوكي في الحاضر، ومن يصبح الماضي من خلال هذا النمط السردي محفزا للحاضر ومشابها له.."[17] وبذلك تدرج الرواية خارج مواضعات الرواية التاريخية التقليدية، إذ تحكمها أعراف وقوانين جديدة تضع مسافة نقدية مع هذا النمط من الكتابة.

صحيح أن "مجنون الحكم" تشتغل أساسا على مرجعية تاريخية–توثيقية هيمن فيها حضور الوثيقة التاريخية، وأن الكاتب لم يتحرر كثيرا من سلطة الكتابة التاريخية المشار إليها في النص، لكن الجانب التخييلي –مع ذلك– يحضر ليخفف من سطوة المرجعي والواقعي. كما تنزاح الرواية عن البناء التقليدي للرواية التاريخية التي تقدم قراءة أحادية للتاريخ، وتعمد، بالموازاة، إلى تعدد النصوص والخطابات ضمن منطق حواري تفاعلي تحتل فيه المعارضة الساخرة موقعا قاعديا: "إن الكتابة السردية لدى بنسالم حميش، على المستوى النصي، تنخرط في صلب المشروع الروائي العربي الحداثي النقدي المُسَائِلِ لمنظومة المعارف الجاهزة التي تقدمها الثقافة الرسمية عبر سجلات مغايرة في الكتابة. إنها أيضا مساءلة للمعرفة والحقيقة، وتنطوي على هاجس إبستمولوجي لخلق قطيعة مع المعرفة الثبوتية التي نتناقلها عبر وسائل تعبيرية أخرى، ومدونات كتابة خارج الإبداع"[18].

وفي رواية "العلامة" يرصد حميش حياة ابن خلدون منذ إقامته في القاهرة وتوليه القضاء بها، ثم سفره إلى الحج وعودته إلى القاهرة، وتزويجه بأم البنين بعد وفاة زوجها الأول، ثم سفره إلى دمشق، خاتما بالمراحل الأخيرة من حياته. وقد ارتكز –بنائيا– هنا أيضا على إستثمار المادة التاريخية والمصادر التراثية كحافز للتخييل الروائي، أي أنه أعاد صياغة سيرة العلامة (ابن خلدون) روائيا، إذ: "قام الكاتب بتشظية أجواء حكائية أخرى في ثنايا هذه السيرة، من قبيل عملية التخيل الأدبي"[19]. مع الحرص على اشتغال الدوال اللغوية على خلفية الأسلوب التراثي ومنطقه المائز. لقد أعاد كتابة السيرة روائيا وفق إستراتيجية إبداعية. فالتخيل الروائي يحايث السرد السيري الوثائقي: "حيث يحضر الهاجس الروائي إلى جانب

الهاجس التسجيلي والتراثي، وهو أفق تساهم بعض الشخوص، في بلورته : كحمو الحيحي وأم البنين وزوجها الأول سعد.."[20]

تحاور الرواية السيرة الشخصية لابن خلدون (اعتمادا على ما كتبه في التعريف) لاستقصاء بعض المحطات فيها وتأمل الظواهر التاريخية وتمثلاتها الذهنية والفكرية، وذلك في تشكيل تجريبي يحاور الفكري والتاريخي والتراثي ويستنطق مضمراتها، ثم يطرح قضايا الراهن وأسئلته (ضمنيا). لقد حول حميش سيرة ابن خلدون التاريخية والفكرية إلى مادة تخييلية رغم طغيان نزعة التوثيق والتقاط الإشارات المرجعية من كتب التاريخ. هكذا نلاحظ أن "مجنون الحكم" و"العلامة" يرتكزان معا على استثمار المادة التاريخية والمصادر التراثية كمادة للصوغ التخييلي وبناء نص روائي يستلهم موضوعه التاريخي كمرجع تخييلي. وبذلك يشكلان نموذجا متميزا لإسهام المشروع الروائي المغربي في تأسيس وتأصيل الكتابة الروائية للتاريخ.

أما "محن الفتى زين شامة"[21] فتتناص مع "كتاب تراثي دسم قد لا يخلو من فائدة لفهم مرامي "محن الفتى" لا في عنوانها ولكن أيضا، وهو الأهم، لمقاربة عالمها وشخوصها والألفة مع ما تنطوي عليه من إحالات صريحة أو مرموزة، والأخيرة هي الأغلب، وأقصد هنا "كتاب الفتوة" من تصنيف الشيخ أبي عبد الله محمد بن أبي المكارم، المعروف بابن المعمار البغدادي الحنبلي"[22] فالقارئ للرواية: "سيعترف، مباشرة أو مداورة، على كثير من الصفحات والخصال المذكورة [في الكتاب] مقرونة بشخصية زين شامة"[23]

فهو شجاع ومصارع، فتى عنيد، يتوفر على كثير من الأخلاق الحميدة الجديرة بالفتى كما حددها مؤلف الكتاب التراثي: "يضاف إلى ذلك كله إفصاحه عن مخزون من الثقافة الأدبية والدينية (إستشهاداته الشعرية بمحيى الدين بن عربي وشرح الزمخشري للآية "والحب والعصف والريحان"، وذهابه إلى تدقيق أصول ومعاني المفردات فيها، وورود الآيات القرآنية هنا وهناك، إلى جانب نتف من المعرفة الفلسفية والنفسوية (الإحساس بالوجود، مقولات أرسطو العشر وشروح

عن داء الفصام) عدا إحالات وأنواع من السلوك تشي بالطرق والمفاكهة والهرطقات. وأنت لو شئت وجدت كل شخصيات "محن الفتى" مستعارة موسومة، كل منها، على حدة وبموقف ودلالة خاصتين، إما من عالم الفتوة والشُّطَّار، أو من "الحمقى والمغفلين"، ولا بأس هنا من استحضار كتاب ابن الفرج بن علي الجوزي، وغيره"[24]

وهكذا تحاول "محن الفتى زين شامة" تطريز التخييل في ضوء الأنساق السالفة إذ "لا تتزحزح قيد أنملة عن المقاربة التراثية سواء في نمذجة الرواية أو هندسة فصولها، بعناوينها تلك، وطرق الحكاية فيها وبت الخطاب داخلها ورسم وتنميط الشخصيات، أو في لغتها وأسلوب سردها وبلاغتها الإنشائية، وهذا مع وجود ما لا يخفى من تنويعات تعتمد التحويل والتحوير والإغراب والتهجين"[25]

ينم هذا النزوع عند حميش عن وعي جمالي بتَمَثُّلِ السبيل إلى الحداثة الروائية. فهي تتم عبر ائتلاف الروائي والتراثي، الواقعي والتخييلي سعيا إلى التجاوز والإضافة.

وتبقى تجربة وطار جديرة بالاهتمام في هذا الصدد، فهو يبحث في التراث بأسئلة جديدة وبحس نقدي يتفاعل مع التراث لتخصيب المتخيل الروائي.

فنص "الحوات والقصر"[26]. – مثلا – يحيل على فضاءات ألف ليلة وليلة التي تساعد على فهم مغالق النص, إذ "نلاحظ أن الطاهر وطار استثمر على وجه الخصوص المعطيات والمواد الحكائية المتعلقة بحكاية الصياد مع الخليفة هارون الرشيد، وبنى على أنقاضها حكاية طويلة (رواية) تحاول أن تشخص المشاكل السياسية للمجتمع العربي في الوقت الراهن. وهذا ما اقتضى منه أن يستبدل القوى الفاعلة والأدوار والوظائف والرؤية للعالم"[27]

هذه الرواية تسترفد من حكاية مؤطره في ألف ليلة وليلة وتنسج بناء عليها قاعدة روائية جديدة: "وهكذا عكس ما عايناه في مسرحية شهرزاد التي استثمر فيها توفيق الحكيم المواد الحكائية المتعلقة بالمحكي – الإطار لألف ليلة وليلة، وتبني نهايتها لتكون بداية لليالي جديدة، فقد استطاع الطاهر وطار أن يحافظ على

بعض ثوابت الحكاية المتعلق بها (على نحو تكرير العدد سبعة وإعادة تنشيط بعض الأدوار الموضوعاتية وتوظيف البعد العجائبي) وأن يستثمر بعض موادها التخييلية في بناء رواية ذات أحداث متسلسلة لا تخضع للانشطارات والتشعبات الحكائية.

وما يلفت النظر في هذا العمل هو قدرة صاحبه على بناء عالم حكائي مخالف لليالي من حيث البناء والشخوص والأمكنة والرؤية للعالم[28] ترحل مع هذه الرواية لعوالم غريبة، إذ تستخدم أشكالا أدبية متوترة وتضاريس تخيلية متفردة. كما تعمد الرواية الأخيرة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه"[29] للامتياح من التراث

وقد سبق لوطار أن وظف قرائن تراثية متعددة في نصوصه,ففي "اللاز" و"عرس بغل" تتوالى الإشارات والصور التي تحيل على الواقع وعلى الأعلام الأدبية والتراثية"[30] إذ "تتوالى بـ "عرس بغل" الاقتباسات والتضمينات ضمنا أو تصريحا، نصية تارة وعبروا عادة صياغتها وإخراجها تارة أخرى – مصدر هذه الاقتباسات هو التراث العالم كلما كان المتكلم أو موضوع الكلام كيان باستثناء الإشارة إلى حسن البنا وحركة الإخوان المسلمين. ومصدرها مع باقي الشخصيات هو الأغاني والمرددات الشعبية المتداولة بالجزائر وتونس والأمثال الشعبية أو الفصيحة المحرفة، وبعض الكليشيهات أو المستنسخات التي تستعمل بشكل ثابت ومتكرر في الأعراس والحفلات"–[31]

ففي "عرس بغل" تتم " الإحالة على القرامطة وخلفاء بني العباس وغلمانهم وخولة أخت سيف الدولة والمتنبي وغير هؤلاء"[32]. كشكل من أشكال اختراق النسق التراثي للرواية وإخفاء صبغة التخييل عليه.

حاول وطارالاستفادة من التراث في جل رواياته، يقول في هذا الصدد: "محاولة الاستفادة من التراث موجودة في كل أعمالي، هناك رجوع إلى أبطال تاريخيين، أبطال روايات وغيرهم من شكسبير، وأبطال فرنسيين أبطال (فرانسوا مورياك) وغير ذلك... فأنا أعتبر كل هذا تراث، ولكي أصحح أقول إن التراث في "عرس بغل" تراث عربي إسلامي، بينما تراث "الحوات والقصر" ليس عربيا إسلاميا

بقدر ما هو تراث إغريقي روماني. بالنسبة للتراث العربي الإسلامي، فهو جزء من شخصيتي، فأنا أحد الطلبة الذين لم يتخرجوا مع الأسف من جامع الزيتونة بتونس، وهو شبيه جامع الأزهر، وقد جاءت رواية "عرس بغل" بدون الإعتماد على تراث معتمد من جانبي، وإنما عكس عفوي لجانب من جوانب شخصيتي وحياتي. بعض جلسات "الحاج كيان" عشتها أو عاشها أناس عرفتهم. في "الحوات والقصر" وقبل أن أباشر الكتابة أعَدْتُ قراءة التراث الإغريقي والروماني. ثمة مسحة من هذا التراث في الرواية (..) أعتقد أن "الحوات والقصر" محاولة للعودة للإرتباط بالوجدان الشعبي، لقد حاولت أن أنطلق من مكوناتي ومحيطي بمختلف جزئياته شكلا ومضمونا، متمما ما بدأته في "الزلزال" وهذا ما واصلته في "عرس بغل".

إذن فالتراث يخترق (بأنساقه المختلفة) جل روايات وطار ويسهم في توليد الدلالات الروائية والإحالات المرجعية ويلتحم بشعرية النص. ولتوضيح ذلك سنرصد مظاهر الفعل التراثي في رواية دالة له.

تعمد الرواية الأخيرة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه" لوطار لإعادة تشكيل واقع الجزائر المنفلت من عقاله ووصف الوباء الفتاك الذي حل به (الإرهاب)، وذلك من خلال متن حكائي متسق موصول الحلقات، ولغة مكثفة ترشح بالتخييل السردي استطاع بها إستيعاب جمالية البشاعة والإنفلات من التكوين السردي السائد. هكذا نسج لنا وطار لوحة سردية من خلال منظور إبداعي ينأى عن الإبتذال والسطحية ويميل إلى المعالجة التخييلية ذات القسمات السردية التراثية المحملة برنين الطبيعة المتوترة للكتابة عن الذات. وبذلك: "تضعنا الرواية في صلب "الشأن الجزائري" شأننا جميعا كقراء للتخييل السردي الجميل. ولكنها تقدمه بعيدا عن الواقعية الفجة، والمعالجات التهويلية" (ص:6) ينتقل الولي الطاهر من مقام إلى مقام، ومن مكان إلى مكان، بحثا عن مقامه الزكي: "تنفس الولي الطاهر من أعماقه، وقال بصوت منخفض، لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه، أم يخاطب الأتان العضباء:

- بحول الله وحمده، ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا.

شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت. ثم قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي" (ص: 16).

تنساب الأحداث والمحكيات في قالب سردي تخييلي جارف يمتح من عنف الواقع لينتج أسئلته المحايثة. أي أن النص لم يستطع – رغم رهاناته التخييلية وإفرازاته التجريدية – أن يتحرر من سلطان الذاكرة الإحالية وإكراهات الكتابة الإسترجاعية :"هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية، هي عمل واقعي، يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها"[33] ولا غرابة في هذا الأمر لأن وطار ينطلق من مرجعية إديولوجية ويحتكم لسطواتها القاهرة جعلته يتمرس في خندق إبداعي خاص: "أنا فخور بأنني كاتب سياسي شبه متخصص في حركة التحرر العربية عامة والجزائرية خاصة" (ص: 12).

إن الذاكرة المثقلة بهم اليومي تهيمن على تقنيات السرد رغم إستعانتها وإنفتاحها على الذاكرة التاريخية حيث اتكأ المبدع "في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين. هي حالة قتل خالد بن الوليد، لمالك بن نويرة" (ص: 13)، وبذلك عمد لتخصيب الآني ببذرة النسق التاريخي. هكذا تقتحم عدة شخصيات تاريخية محملة بشحنة مرجعية عالم الحكاية (خالد بن الوليد – مالك بن نويرة – أم مُتَمِّم – بَلاَّرة – ابنة الملك تميم بن المعز..) وتتفاعل حكائيا ونسقيا مع شخصيات متخيلة منتقاة بعناية من زمن التسعينيات بمراياه الحادة وانكساراته الساطعة. لكن السياق السردي وإبدالاته الحكائية لم يتقيد بطقوس التاريخ وقوانينه المنطقية الصارمة، بل جعلتها نبراسا سرديا يضيء عتمة الملفوظ الروائي ويسهم في سبك خيوطه وإثراء دلالاته الإحالية. فواقع الإرهاب يخيم بظلاله القاتمة على صور الرواية وقرائنها الإشارية ويمدنا بلوحات مقيتة نافذة، نذكر منها ما يلي:

1. "هوى الفأس على المائدة وعلى من تحتها. انفجر الدم في كل مكان، في الزاوية الأخرى تتكفئ على نفسها إمرأة في الثلاثين، في حضنها رضيع، تبذل

قصارى جهدها، أن لا يلفت الإنتباه إليه، لكنه خانها. هوى الساطور يقسم الرأس المغطى بمنديل برتقالي اللون، وقع الطفل في الأرض. إمتدت قدم تدوسه. فَارَ الدَّمُ. صارت الجدران تتراقص.."(ص: 90)

2. "ما يزيد عن أربعمائة جثة مسجاة هنا وهنالك. كُومَة من الرؤوس مكدسة، وسط الشارع الضيق، مجموعة من الفتيان، مقيدات، يُقْتَدْنَ نحو حافلة ترسل نورا خافتا، إلى جانب الحافلة، بضع شاحنات، يجري شحنها بأكياس وصناديق، وتلفزات، ومراوح كهربائية، ودجاجات وأبقار" (ص: 95).

3- "توزعوا على كل بيت، ولا تبقوا لا على من "جرت عليه الموسى"، ولا من لم تجر عليه، من حاضت ومن تحِضْ، عدا من يَعِنُّ لكم سَبْيَهُن.." (ص: 89).

تجسد هذه الصور واقعا رهيبا مظلما، وقد قدمت لنا عارية خالية من أية مساحيق إستعارية، وهناك صور أخرى مماثلة تخترق سياج الحكي التخييلي بعنف حارق (ص 93 مثلا).

إلى جانب هذا الملمح السردي المميز للرواية نسجل إحتكام السرد للنسق الديني حيث كَلَّلَتْه عدة آيات قرآنية (الصفحات: 16-17-28-31) وقرائن معجمية مستمدة من هذا النسق، نذكر منها ما ورد -مثلا- في الصفحة الستين: < "نعيد الجهاد في سبيل الله، إلى ما كان عليه، ونستأنف الفتوحات"، وفي الصفحة (114): "اللهم لقد لحقت الإهانة بعبادك المسلمين حدا لا ترضاه أمة>>. هذا فضلا عن عدة أدعية، فلازمة "اللهم يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف" اكتسحت العديد من الفقرات الحكائية وتكررت في النص ما يزيد عن ثلاثين مرة.

وقد عرف الخط الزمني المؤطر للحكي عدة انكسارات وتموجات (المراوحة المستمرة بين الماضي وحاضر السرد)، بل إن البداية تتداخل بالنهاية، مما جعل النص يشكل حلقة زمنية دائرية منفتحة – في الآن ذاته – على التراث وعلى خطابات معاصرة لتخصيب المتخيل وصياغة علامات أيقونية دالة وخاصة الخطاب الصحفي(ص 116 مثلا) وخطاب الرسائل (ص 117-118-120) وعلى

خطابات موازية (الشعر – النشيد). ومنفتحة، أيضا، على عدة مؤشرات مرجعية توجها الملفوظ وسجلات القول الروائي.

هكذا يجد القارئ نفسه أمام خطاب متعدد المرجعيات محتكم لحركة دائرية تقرا التاريخ كأزمنة متفاعلة في زمن واحد، يقول وطار: "وهذا متكأ ثان، سمح لي باستعمال بناء لولبي، يعطي الديمومة للحالة. فلم أضع نهاية، إنما اقترحت نهايات، واكتفيت بخاتمة هي هبوط اضطراري ومحطة لإقلاع جديد" (ص: 14).

ونشير – في السياق نفسه إلى الاشتغال الجمالي على السرد التراثي دي الحمولة المحلية المغاربية حيث "تدرك تلك الأهمية التي للسيرة الهلالية في الرواية الجزائرية من قبيل ما نعثر عليه في روايتي "نوار اللوز"، تغريبة صالح بن عامر الزوفري" لواسيني الإعرج و"الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة [34]

فواسيني الأعرج في "نوار اللوز"[35] –مثلا–عمد إلى "استعادة شكل القصص الشعبي متخذا من السيرة الهلالية نموذجا دالا في كيفية التعامل مع التراث وسبل توظيفه في النص الروائي توظيفا يتخطى المحاكاة إلى الإضافة عبر مسعى البحث توقا الى المغايرة الشكلية للسائد من أنماط الكتابة الروائية التقليدية بنية شكل ونظام خطاب ونسق لغة"[36].

إنه يسعى– هنا– لابتكار إضافات جديدة عوض الاكتفاء بالاجترار والمعارضة. فنوار اللوز "تقيم تعالقا نصيا متعدد المستويات مع سيرة أو تغريبة بني هلال ابتداء بالعنوان ومرورا بأسماء الأعلام والإقتباسات النصية وانتهاء بالخطاب الواصف الذي يضع كل ذلك موضع نقد ومعارضة يساهمان في توليد شكل روائي جديد ينهض على انقاض شكل السيرة القديمة[37].

"نوار اللوز" تمثلت شكل السيرة الشعبية، كما تمثلها سيرة بني هلال، توقا إلى المغايرة والإضافة مع إخضاعها لمنطق الحكي الروائي وإضفاء طابع المعاصرة عليها: "فقد أضفى صفة المعاصرة على المتن الحكائي هنا بتضمينه شواغل الراهن وأسئلته، وتجذيره مكانيا في فضاء مرجعي تمثل الجزائر مداره ومداه، في مرحلة تاريخية تمثل السبعينات وما شهدته بؤرة أحداثها من تحولات

متأزمة على جميع الأصعدة. ينضاف إلى ذلك تدميره مفهوم البطولة الأسطورية التي أضفته الحكاية الشفوية المتواترة للسيرة الهلالية على شخصية أبي زيد الهلالي، حيث حوله من البطل الرمز في السيرة إلى البطل صورة الحاكم المستبد والوصولي والانتهازي..[38] لقد تجاوزت بنيات النص المرجعي وأنساقه الخطابية وشيدت عالما روائيا يعارض السيرة الهلالية ويتجاوزها نصيا في الآن ذاته. يعني هذا أن التجاور بين النص السيري والنص الروائي في هذه الرواية تم على قاعدة الإضافة والتجاوز لا الاستنساخ والتشابه.

ثم يتواصل تعامل الأعرج مع التراث "بأشكال تتعدد وتتنوع في اللاحق من نصوصه، لنجده في روايته الأخيرة "رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" يستعيد شكل الحكاية في "ألف ليلة وليلة" وعوالمها العجائبية، يحاور مكوناتها لتيجاوزها لاحقا بغية إنتاج نص جديد يجاور النص التراثي، يحاوره، قبل أن يؤسس على أنقاضه نصه الروائي الذي يكتسب سمة الحداثة[39]

إن واسيني الأعرج لم يتوخ محاكاة ونسخ النص التراثي، أي اقتفاء لغته وعوالمه واحتذاءها حذو النعل للنعل، فقد كان يسكنه هاجس التجاوز وإبداع فضاء تخييلي حديث. وقد ترسخ هذا التوجه وتبلور في رواية "رمل الماية": التي مارست حوارا خصبا مع التراث السردي العربي لتوسيع وإثراء أفق التخييل الروائي.

ونذكر هنا، أيضا، "بدر زمانه" لمبارك ربيع الذي عمد في هذا النص: "إلى التراث وتوظيف عناصر منه بغية تأهيل الخطاب الروائي العربي على صعيد الشكل من خلال استدعاء شكل الحكاية"[40]

فالخطاب ينتظم: "على أساس التقطيع والمراوحة، بين نصين حكائيين، أحدهما محتمل يميل إلى تمثيل "الواقعي في شكل سيرة بطل مركزي هو أحمد بن الحاج مهدي، والثاني ينزع إلى الخرافة والأسطورة، وهو سَيُعِيدُ السير والملاحم والحكايات الشعبية. والحكايتان تتناوبان الخطاب السردي حيث تتقابلان وتتوازيان في الآن ذاته لتشكلا مجتمعتين كلية النص[41]

هكذا يتقاطع المحكي الواقعي مع المحكي التخييلي لرصد مظاهر التخلف الاجتماعي والسياسي وتأصيل النسيج الروائي على قاعدة التراث.

وختاما لا بد من الإشارة في هذا الصدد إلى تجربة رائدة فتحت المجال للتعامل الخصب مع التراث، أي تجربة محمود المسعدي، فهو "في "حديث أبو هريرة قال.." يستعير من الحديث والخبر بوصفهما أقدم أشكال السرد التراثي قالبا تعبيريا يستهدف بلورة طريقة في السرد تقف على الضد من طرائق السرد الغربية وتسعى لتأصيل موقف معارض لتيار التغريب، ومن خلال هذا القالب يفسح المؤلف أمام اللغة الروائية لتأخذ بعدا تأمليا صوفيا وشعريا مغرقا في القدم ومعبرا في الآن ذاته عن دلالات الشعور والفكر الحديثين"[42].

وفي "السد"[43] (كتبت بين سنتي 1939 – 1940) نجد أن البطولة "تبقى من نصيب اللغة أكثر من غيرها إذ "تطالع "السد" فتعجبك منه وتبهرك هذه اللغة العربية المتينة التي تذكرك بأروع عصور العربية وأفسح أساليبها، تذكرك بلغة الاصبهاني في أغانيه ولغة التوحيدي في مقابساته، وهي مع ذلك لغة فريدة في أدبنا العربي قديمة وحديثة، هي لغة فاتح من الفاتحين في الأدب ممن تراهم جديرين بمجد تجديد نظرة الأدباء إلى شؤون الفن وأساليب البلاغة، هي لغة المسعدي"[44].

لهذه الأسباب – وغيرها – "لا يزال "السد" على اليوم يتيم دهره، نصا وحيدا غريبا كأول عهده ليس كمثله في أدبنا الحديث مغامرة"[45].

لقد كتب النص بلغة معتقة كثيفة شاعرية تكتنز إيماءات متعددة حبلى بالمعاني والمجازات البكر، وقد نوه طه حسين بلغة "السد" وخشي أن يكون الكاتب، أحيانا، قد حملها فوق طاقتها.

المسعدي يستند في كتاباته على موروث متنوع (سند – خبر– تاريخ...الخ) وبعيد تشكيله في ضوء رؤية إبداعية خاصة لأن "السرد المسعدي يخرج عن سنن مستحدثة ليوقظ أخرى، يستعيد منها ما يشاء في انتقائية خاصة به لا تستبعد قلق العصر وتوتراته وما يفضي إليه ذلك من تحولات لغوية (أدبية) وشكلية تقرب

سردياته من (تلفيقات المحاكاة) مرة وسفسطة الفلاسفة أو الاعترافات الذاتية للنفوس الحساسة مرة أخرى"[46].

ابتداء من منتصف الثمانينيات بدأت تتشكل مدرسة المسعدي في تونس عندما صدرت روايتان لفرج الحوار: "البحر والموت والجرذ"[47] (وهي باكورة إنتاجه الأدبي) و"النفير والقيامة". حيث برز مدى تأثره بالمسعدي في اللغة التراثية المشحونة بأبعاد ومعان مختلفة وفي البحث عن نص بكر بين الأشكال والأساليب.

ففي "البحر والموت والجرذ" "هذه المغامرة الروائية الطريفة جدد فرج الحوار أعجوبة المسعدي الأسلوبية بروح مبدعة"[48] وغلفها بخياله الجامح ونسق السرد المتعدد. فهو في هذه الرواية الشيقة والممتعة القاسية قريب جدا من محمود المسعدي في معالجته الأدبية. لا ينكر أثره وإعجابه به. وهو امتداد له ووريث. وهو تجاوز له في المواضيع والاهتمامات وطريقة التناول دون أن ينبث ما بينهما من النسب"[49]. والملاحظات نفسها تنطبق على رواية "النفير والقيامة" التي شكلت حدثا مهما في الحياة الأدبية التونسية.

ولم يخف فرج الحوار تأثره بأسلوب المسعدي، فقد أجاب عن السؤال الصحفي التالي : "نلاحظ أنك تخليت عن اللغة التي يستعملها الأدباء المحدثون، وعدت في شكل جديد إلى المنابع القديمة للغة العربية – فما تفسيرك لهذه العودة الإدارية؟، بقوله: يعود ذلك بالمقام الأول إلى الإعجاب الكبير الذي أكنه لكتابات الأديب التونسي محمود المسعدي. فقد شغفت بأسلوبه الشيق البليغ منذ كنت في السابعة ثانوي. وبلغ بي هذا الإعجاب حدا كبيرا على درجة أني في امتحان البكالوريا لدورة 73 حررت مقال الإنشاء العربي حول أسلوب السد بأسلوب جهدت أن يكون شبيها بأسلوب المسعدي[50].

وقد تزامن ظهور الروايتين مع صدور رواية "مدينة الإعترافات والأسرار" (1985) لصلاح الدين بوجاه الذي اكد في مقدمتها تأثره بالمسعدي ومبينا جنوحه لصياغة "رواية لغوية" تنهل من روافد شكلية عدة "ولعل هيكل الخبر يمثل أظهرها وإبرزها وظائفية" (ص 12) وتسعى إلى تكريس البعد التجريبي : "فلا

جدوى، في زعمنا من استعارة أدوات سحيقة إن لم تنجح في أن نشي بعمق مدى فعلها التغييري الآني المعاصر" (ص 16).

إن علاقة بوجاه بالمسعدي : "لا تعدو أن تكون علاقة المستفيد المجاوز نحو آفاق يؤمن بعمق ما يميزها عن الأنماط السالفة" (ص 16).

وسيواصل بوجاه هذا النهج في اللاحق من إبداعاته خاصة في "التاج والخنجر والجسد"[51]

ولا ننس هنا تجربة هشام القروي التي تكتنز بعض بصمات المسعدي.

استنادا إلى ما سلف نسجل النزوع التراثي عند عدد وافر من الروائيين العرب الجدد وذلك بمستويات مختلفة تلتقي في المراهنة على التميز والتفرد وبناء هوية روائية عربية. لقد "حاولت الرواية الجديدة بهذا التبني لعناصر من التراث السردي، تأسيس نص جديد له نكهته الخاصة، وشكله المتميز، المشبع أساسا بأخيلة الذات العربية ورموزها المتراكمة في أشكال الإنتاج المعر التراثي الغزير والمتنوع[52]

يمكننا – بناء على ما توصلنا إليه من أحكام بخصوص هذه الروايات المغاربية المختلفة ما يلي: "يمثل التعامل مع التراث، على اختلاف مراجعه وتشكلاته، أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتاب الرواية المغاربية ذات التعبير العربي منذ مطلع الثمانينات بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية، التاريخي منها والواقعي، ويحد من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الأدبية في المغرب العربي، والروائية منها أساسا، يجعلها تنفتح على أفق باحث عن التميز عبر المغايرة، وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب"[1]. وقد بدأ هذا النزوع منذ الأربعينيات مع كتابات المسعدي التي تشكل القاعدة التأسيسية لتعامل الرواية الغاربية مع التراث وإعادة الحياة للنص القديم ثم نمت وتطورت منذ الثمانينيات:

"وقد جاء تعامل كتاب الرواية المغاربية مع التراث على مستويات متعددة هي: مادة الحكي (المتن) وطريقة تقديمها (الخطاب) وطريقة صياغتها (الأسلوب) ثم مقاربة كتابتها (الدلالة)[53]"

إن سبل التعامل مع التراث والاستفادة منه تختلف باختلاف التجارب، ولكنها تلتقي عند الهدف: الاشتغال على التراث كسبيل إلى التحديث الروائي وخلق هوية خاصة للرواية العربية، بذلك ينضاف هؤلاء إلى قائمة الروائيين "الجدد" الذين يسيرون في هذا الاتجاه إما كليا أو جزئيا.

## الهوامش

1- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، 1992 ص:5

2- المرجع نفسه ص: 106

3- صلاح الدين بوجاه: حسبي أن أقول كلمتي وأمضي، أخبار الأدب (مصر) عدد 328 الأحد 24 أكتوبر 1999 ص:1

4 - مدونة الاعترافات والأسرار - سبراس للنشر، تونس، 1985

5- المصدر نفسه ص:11

6- المصدر نفسه والصفحة نفسها

7- المصدر نفسه

8- المصدر نفسه ص: 10

9- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس 2001 ص:293

10- بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية المعاصرة توظيف التراث كتابات معاصرة بيروث العدد 29-1997/1996 ص:105

11- النخاس دار النشر للجنوب تومس1995

صبري حافظ: متاهة اللغة ومرآة الرواية الآداب، بيروت، عدد 5-6 يونيو 1997 ص:1238

13- محمد منصف الوهايبي مقدمة الرواية ص:7

14- عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، نزوى (عمان) عدد27 يوليو 2001 ص:45

15- المرجع نفسه والصفحة نفسها

16- أحمد المديني: تحت شمس النص ص: 80

17- محمد المعادي: جمالية التأويل والتلقي في الخطاب الروائي والقصصي بالمغرب، مطبعة الخليج العربي، تطوان 2000 ص: 74

18- م ع: سالم حميش روائيا، جريدة الصحراء المغربية، العدد 3985 السبت 18 دجنبر 1999 ص:7

19- عبد الرحيم العلام: سيرة الكتابة، دار الثقافة 2002 ص:75

20- المرجع نفسه ص:77

21- محن الفتى زين شامة، دار الآداب بيروت 1993

22- أحمد المديني: تحت شمس النص ص:75

23- المرجع نفسه ص: 75

24- المرجع نفسه ص: 78

25- المرجع نفسه ص: 80-81

26- الحوات والقصر، روايات الهلال، العدد 462 يونيو 1987

27- محمد الداهي: الموقف من التراث في الحوات والقصر وأوراق، مقدمات، الدار البيضاء العدد 14/13 صيف – خريف 1998، ص:31

28- المرجع نفسه

29- الولي الطاهر يعود إلى مقامه، منشورات الزمن، الرباط 2000

30- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، المدارس، البيضاء 2000 ص: 96

31- المرجع نفسه والصفحة نفسها

32- المرجع نفسه ص:97

33- كلمة المؤلف ص:12

34- عبد الحميد عقار(حوار) مجلة مقدمات، البيضاء عدد13/14-1998ص:12

35- واسيني الأعرج: نوار اللوز، دار الحداثة، بيروت، 1983

36- بوشوشة بن جمعة: الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث، كتابات معاصرة عدد 29-1997/1996 ص: 101

37- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية ص: 94

38- بوشوشة بن جمعة: مرجع مذكور ص: 94

39- المرجع نفسه ص: 100
40- المرجع نفسه ص: 103
41- المرجع نفسه ص: 103
42- عبد الحميد عقار الرواية المغاربية ص: 12
43- السد، دار الجنوب للنشر، تونس 1992
44- مقدمة الرواية ص: 154
45- توفيق بكار السد ص:7
46- محسن جاسم الموسوي: انفراط العقد المقدس، المؤسسة العربية العامة للكتاب، 1999 ص: 277
47- البحر والموت والجرذ، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس 1985
48- غلاف الرواية
49- مقدمة الرواية ص:25
50- جريدة الصباح، تونس 29 جوان1985
51- التاج والخنجر والجسد، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992
52- عبد السلام أقلمون: النص الروائي والتراث السردي ص:214
53- بوشوشة بن جمعة الرواية المغاربية وتوظيف التراث ص:101