التراث السردي القديم في الرواية الجزائرية الحديثة.

أ.فتحـــي بوخالفـــــة
جامعـــة محمد بوضياف – المسيلة.

يشكل التناص، مجالا هاما للحركة النقدية، منذ ظهوره، كونه مصطلحا يتعلق أساسا، بالاختصاصات المتنوعة، ومن ناحية الاشتغال، فإن الأمر لا يتوقف عند حدود مدرسة معينة أو نظرية نقدية ما. إنما يتجاوز هذه المدارس والنظريـــات، إلى آفـــاق التداخل النوعي، حتى لو تعلق الموضوع بتداخل التخصصات في حد ذاتها، ويتعلـــق الأمر بتوجهات أدبية متطورة النشأة، كالشعرية، والسيميائية، والأسلوبية، والتفكيكية. رغم الاختلاف فيما بين هذه التوجهات، الذي يصل إلى درجة التناقض؛ فإن الغرض لا يرتبط بالاختلاف في حد ذاته، بقدر ما يرتبط بمقاربات نوعية للنص الأدبي.

و اشتغال الرواية الجزائرية الحديثة بالتناص، يتمثل في المحاولة الجادة للنص الروائـــي، لاستيعاب مختلف الفاعليات، التي تمكنه من تطوير بنيته، وإحكام دلالاته، وعليه فـــإن وجوده يرتبط بين النص، والقصاصات النصية الأخرى، التي بدخولها الـــنص، تصـــير جزءا من بنيته الكلية.

يذهب العديد من الدارسين إلى تصنيف مصطلح التناص مـــن المصـــطلحات المتميزة بالشمولية والعموم، من حيث ارتباطه بالكلام بشكل عام، بحيـــث تعـــددت دلالاته ومفاهيمه التي صارت مصدرا هاما لتوليد المصطلحات، وتحديد المفاهيم المتعلقة بها.

"إن التناص بحكم معناه العام الذي لا يستعمل به في بدايات توظيفـــه مـــع بـــاختين وكريستيفا، يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنيا عن قصد أو غير قصد، وأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص الســـابقة أو المعاصرة له"[1]، لذلك كانت تتجه العديد من الآراء، إلى إحكام الصلة بـــين التنـــاص والتواصل. وفي هذه الحال يمكن اعتبار النصوص السابقة إمكانية هامة، لتجسيد الصلة مع النص الحاضر، وعلاقة هذا الأخير بالنصوص اللاحقة، وعليه فإن شـــعرية الـــنص بشكل أساسي، تتحقق بفضل إمكانيته على استيعاب النصوص الخارجة عنه والتفاعل معها.

والرواية الجزائرية الحديثة، سعت إلى تحديد أساليب التواصل مع النصـــوص الخارجة عن إطارها المحدد. من منطلق الفهم الجيد لطبيعة تلك النصوص، واســـتيعاب مضامينها الجمالية؛ إذ تحقق الرواية الجزائرية الحديثة غناها واحترافيتها بدافع الموروث الجمالي الذي تشتمل عليه، نتيجة تفعيل تقنياتها الفنية.

وتتم معالجة التناص وفق النقاط الأساسية التالية:

1. النص الخرافي والأسطوري.
2. النص التراثي.

إن هاتين النقطتين يمكن أن تكونا عبارة عن نماذج فقط لتجســـيد التنـــاص كفاعلية نصية تشكل علاقة أساسية بين الخطاب الروائي، وباقي الخطابات الســـردية الأخرى، بغض النظر عن طبيعتها، حيث لا تتوقف حدود التناص، عند حد التداخل مع نصوص بعينها بقدر ما يتجاوز هذا التداخل تلك النصوص، إلى آفاق نصية أخرى متعددة ومختلفة تصل إلى درجة التناقض.

1. النـــص الخرافي والأسطـــوري:

تنبني اتجاهات التفسير الأسطوري في النقد الأدبي الحديث، على جملـــة مـــن النظريات والمدارس التي أسهمت بشكل واضح في بلورة مصطلح الأسطورة، علـــى علاقتها بالنص الأدبي وبحكم الوظيفة الجمالية، التي يكتسبها الـــنص الأســـطوري في علاقته بالأدب بشكل عام.

وقد يلجأ العديد من الأدباء إلى حصر وظيفة الأدب في تفسير الكون، أو نقد الحياة،- على سبيل المثال-، إلا أن الإنتاج الأدبي، يعلن عن فاعليته الحقيقية بفضـــل إحكام الصلة أو العلاقة بالواقع، ورصد مجموع التغيرات الحاصلة." وربمـــا كـــان للرومانسية فضل التوجيه إلى حصر البنيات الأسطورية المختفية دائما وراء الشكل العام للتعبير، وقيل إن تأثير النقاد الذين عاشوا في كنف الرومانسية – وكـــانوا يحتفـــون بالتراكمات الوراثية حتى دعّمها أمثال يونج في مقولته عن النماذج العليا- هو الـــذي نبّه الأدباء ولاسيما الشعراء منهم إلى أن كلا منهم يختفي وراء مجموعة من الأســـاطير تشكل كيانه الفني"[2].

والنسق الطبيعي للأسطورة، يتحدد بوظيفته الأساسية، المتمثلـــة أساســـا في تفسير علاقة الإنسان بالكائنات؛ هذه التفاسير تمثل الآراء الاستنتاجية فيما يشـــاهده الإنسان حوله؛"فالأسطورة مصدر أفكار الأولين، وملهمـــه الشـــعر والأدب عنـــد الجاهليين. ونلخص القول فنقول:إنها الدين والتاريخ والفلسفة جميعا عند القدماء، وهي ليست فكرة مبتدئة أو خاطئة، بل إنها فكرة بدوية تاريخية صبغت بصـــبغة الإطنـــاب والمغالاة لإظهار أهمية تلك الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره من ذهن الناس"[3].

وإن اختفاء الفن وراء زخم أسطوري، يثبت التأكيد الفعلي للعلاقة القائمـــة بين الأسطورة والأدب، وإذا كانت الرواية في الواقع، تســـعى إلى تأكيـــد الصـــلة بالأسطورة فإن ذلك ينبع من أهمية دور الأسطورة في تمتين البنية الروائيـــة، وتعزيـــز مقوماتها الفنية، وقد اقتضت الوظيفة الفنية للخطاب الروائي، أن تكون العلاقة بينـــه

وبين الواقع قائمة، من منطلق أن الواقع يمثل مصدرا هاما في تشييد المتن الروائي. وأن الرواية المغاربية، سعت إلى تجسيد الأسطورة، تبعا لما تقتضيه خصوصية البناء الفني وطبيعة المعالجة والمضمون.

تنفتح رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، على مشهد روائي يرتبط بإحكام الصلة بين نص سابق ونص لاحق. يتعلق النص السابق بليالي"ألف ليلة وليلة"، في حين يتمثل النص اللاحق في الرواية ذاتها موضوع الدراسة."دفنت دنيا زاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة. كانت تعرف أكثر من غيرها أن العد الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات. فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطىء المهجورة والأصداف. كانت دنيا زاد تعرف الكثير مما خبأته شهر زاد عن الملك شهريار فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية"[4].

إن الصلة القائمة، بين نص" ألف ليلة وليلة "، ونص الرواية تبدو في التلميحات الإشارية، التي تقدمها الفقرة المقترحة؛ وإن هذه التلميحات تبدو في شخصيات "ألف ليلة وليلة" الأساسية مثل: الراوية "شهرزاد" و"الملك شهريار"، وإن عملية اشتغال التعالق النصي تبدو في محاولة إحكام الصلة بين النصين، مع أن محاولة الإحكام هذه تبدو في عمومها في خصوصية الطريقة الفنية، التي من شأنها تشكيل التعالق النصي.

والعودة إلى ليالي" ألف ليلة وليلة" تمكن من الملاحظة، بأن حديث الحكي يستند على دعامة أساسية في إحداث عملية الاتصال، تتمثل هذه الدعامة في تأسيس أطراف عملية الحكي بدءً من شهرزاد الراوية، وانتقالا إلى الملك شهريار المستمع.

حيث يبدأ الحكي بالعبارة التالية:"قالت: بلغني أيها الملك السعيد ...."[3]، ثم ينطلـــق الحديث إثر ذلك في استرسال مستمر.

وعبارة شهرزاد، تفتح مجال الحكي نحو آفاق لا يستطيع القارئ إدراكهـــا إلا بفعل الاستمرار في تتبع ثنايا الحديث؛ إذ تنبني عملية الإفصاح الفني - إن صحّ التعبير- على آلية إبداع النص الجديد. وإن النص الجديد هو الرواية الجديدة التي تستطيع مخيلة شهرزاد إبداعها، وتشغل انتباه الملك شهريار وإلهائه عن القتل، فليس أمـــام الراويـــة شهرزاد سوى استغلال خيال ذاكرتها من أجل إنقاذ حياة بنات مملكتـــها، وإنقـــاذ نفسها، فتكتسب بذلك وظيفة الحكي، قيمتها الجوهرية المتعلقة أساســـا باســـتمرارية الحياة ودرء خطر الموت.

إن صورة الحكي في ليالي" ألف ليلة وليلة "، تبدو مطابقة إلى حد ما، مع آلية السرد في الرواية، من الناحية الضمنية على الأقل؛ حيث أن نص رواية"فاجعة الليلـــة السابعة بعد الألف"، يحاول استيعاب خصوصيات السرد المتعلقة "بألف ليلة وليلـــة"، وإن طريقة الاستيعاب هذه استطاعت تأكيد أهمية التعالق النصي بين نص تراثي قديم، وآخر روائي حديث.وافتتاحية رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ارتبطت بحقيقة تاريخية من التاريخ الأندلسي، يوم صار"الموريسكيون" مضطهدون من لدن القشتاليين في الأندلس بعد العز الذي وهبهم إياه الفتح الإسلامي، وعليه فإن كانت "دنيا زاد" ، تدفن آخر الابتسامات في قلبها ثم تنسحب (باتجاه الفراغ الذي كان يمـــلأ القلـــب والذاكرة)، مثل هذه السلوكات، تنبني على نسق دلالي هام جدا، يتجسد في إطلالـــة مريرة على التاريخ العربي الأندلسي المرتبط بمأساة الموريسكيين. وهي الإطلالة الـــتي كانت بداية فعلية للنص الروائي. وإن هذه البداية في حد ذاتها هي نقطـــة تشـــكيل التاريخ بتنوعاته السلبية والإيجابية. إن التطورات التي يعرفها التاريخ الغرناطي، هـــي محور تشكل رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، وعلى امتداد تطـــورات الســـرد يعرف القارئ الزوايا الهامة للتاريخ، تبعا لما تعرضه الأحداث من تطورات.

إن الأحداث التاريخية التي يعرضها السرد الروائي هي ذاتها الأخبار التي تعرفها دنيا زاد والتي خبأتها "شهر زاد" عن الملك "شهريار"، فالوظيفة الفنية في هذه الحال، ترتبط على وجه التحديد، بدور تكميلي تقوم به"دنيا زاد"، لإبداع الرواية، وهو بذاته الدور الذي كانت تقوم به شهر زاد في حكايات" ألف ليلة وليلة."

والمخزون الحكائي الذي خبأته شهرزاد عن الملك شهريار، هو المادة القصصية التي تضطلع دنيا زاد بروايتها، وإحكام الصلة بين القارئ والنص.

والواقع إن حكايات ألف ليلة وليلة، بوصفها نصا حرافيا، باستطاعتها تحقيق دلالاتها الفنية، المرتبطة بإحداث علاقاتها بباقي النصوص اللاحقة، بفضل ما تشتمل عليه من آليات حكي متميزة، تستند إلى تفعيل أدوار أطراف العملية الفنية، المتعلقة بالراوي، والمروي، والمروي له.

والمسألة لا تتوقف عند حدود تفعيل أقطاب العملية الفنية، بقدر ما تتجاوز هذا التفعيل إلى حدود تأسيس نص حكائي يشتمل على آليات السرد.

والتقاطع الحاصل بين نص"ألف ليلة وليلة"، ورواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"تبرره وظيفة التعالق النصي، والمتمثلة أساسا في تفعيل دور النص الأنموذج، والذي يمثل مرجعية النص القائم، حيث أنه "في مختلف الكتب والمصنفات الخاصة بصناعة الأدب، نجد التركيز ينصب على النص النموذج كما يتحقق لفظيا ونحويا ودلاليا وتداوليا، تتعدد شواهد الإجادة والإصابة، وكلها دالة – رغم الاختلاف في التذوق والحكم- على أن هناك نصا أو مواصفات نصية نموذجية.

ويمكن للبحث أن يتعقب هذه النموذجية، والنص النموذج - تبعا لأغلب الكتب- متحقق في الماضي ورغم أن للمحدثين مزاياهم التي يشيد بها البعض، ويشهد لأحدهم في جوانب معينة بالإجادة أو الإبداع، فإن الفضل يظل للسابق على اللاحق، حتى ولو تعلق الأمر بالإنجازات التي يأتي بها محدث متجاوزا ما تحقق لدى سابقيه"[6].

وفي هذه الحال، يمكن متابعة التناص من منطلق محاولة إيجاد المرجعية الخاصة بـــالنص الروائي، من خلال السعي إلى إثبات خصوصية العلاقة القائمة بين الـــنص الأنمـــوذج كمرجعية، والنص الروائي كنص لاحق. وإن خصوصية هذه العلاقة، تتمثل أساسا في طبيعة تأسيس النص اللاحق؛ حيث أن رواية"فاجعة الليلة الســـابعة بعـــد الألـــف"، باستطاعتها إثبات تأسيسها كنص لاحق، وفق النمط الأسلوبي لحكايات" ألف ليلـــة وليلة"، وهذا وفق تأسيس نص الرواية تبعا لطبيعة النمط الفني للنص المرجعي.

و الانزياح الحاصل على مستوى رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، في علاقتها بحكايات" ألف ليلة وليلة"، يتمثل في الهامش الزمني الذي أضافته الراوية"دنيا زاد"، وهو الهامش الموظف لتأطير أحداث الروايـــة المجســـدة لمأســـاة الموريســـكيين بالأندلس.

وبالمقابل يحقق هذا الانزياح خصوصيته الفنية وفق إحداث العلاقة التلازميـــة بين التاريخ والواقع؛ حيث أن المأساة التاريخية للموريسكيين لم توظف على مســـتوى النص الروائي، من منظور التأريخ لأحداثها؛ إنما التوظيف يتجاوز هذه المأساة إلى آفاق الاستثمار الجمالي لطبيعة الحدث المأساوي، وهي الطبيعة التي استدعت حضور نـــص "ألف ليلة وليلة" كمؤطر مرجعي للسرد الروائي.

ينبني التناص في الرواية على مبدأ استيعاب الـــنص المرجعـــي،- إذا كـــان بالامكان التسليم بتداخل الخصوصيات الفنية لألف ليلة وليلة مع السرد الروائي-؛ إذ أن الأسرار التي أخفتها شهرزاد عن الملك شهريار، انتقلت بحكم الوراثة إلى"دنيا زاد"، التي صارت تشتمل على مخزون حكائي يجسد صوت الراوي في النص.

لذلك فإن إحكام العلاقة بين النص والقارئ، تتأسس تبعا لما تخبر عنه «دنيا زاد» من أخبار، تشكل في مجموعها المتن الروائي.

و"شهرزاد" في حكايات" ألف ليلة وليلة"، كانت تسعى إلى هدف معين يحقق لها، ولبنات مملكتها النجاة من سيف الملـــك شـــهريار، ودنيـــا زاد تـــروي روايـــة

الموريسكي، التي رواها الكثير من قبلها ومن بعدها." أشياء كثيرة حدثت قبل وبعـــد وفي اللحظة ذاتها التي بحث فيها شهريار عن السكين ليحز رأسها و لم يجد إلا الفـــراغ الذي ملأ ذاكرته وقلبه والقصر الذي امتلأت أبهيته بالأدخنة ورائحة البارود والأجساد المحروقة والحيض والولادات المتفسخة.

حكاية الموريسكي روتها دنيا زاد ورواها قبلها أناس كثيرون، رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة. عشقها الرعاة ورووها بمسحة حـــزن وحـــنين. ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه. الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبـــدأ زمن آخر كان من الصعب تتبع ملامحه ومعرفتها. لكن الأمر الذي لم تختلـــف عليـــه الرعية في الجملكية، هو أن شيئا جديدا مثل خيط النار في الرفاعة والنقاء كان يصاعد من الموجات التي كانت تتكسر بالتتابع على الحائط الهرم"[7].

يتمثل الارتباط النصي في محاولة تأسيس النص الروائي، وفق المنطلـــق الـــذي أسسته حكايات ألف ليلة وليلة؛ حيث يمكن قراءة هذا الأنموذج الذي يبين الارتبـــاط النصي." تعجبا غاية العجب وقالا لبعضهما، إذا كان هذا عفريتا وجرى له أعظم مما جرى لنا فهذا شيء يسلينا. ثم انصرفا من ساعتهما ورجعا إلى مدينة الملك شـــهريار ودخلا، ثم إنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجواري والعبيد، وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتا بكرا يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها و لم يزل على ذلك مدة ثـــلاث سنوات..."[8] إن المقابلة بين الأنموذجين، تثبت الفرق الواضح، بين النص المرجعـــي، والنص الروائي، الذي يسعى إلى تأسيس خصوصية فنية، لا تتأكد إلا بتجسيد الوظيفة الإخبارية وجعلها محل واقع عيني.

كما أن الوظيفة الإخبارية تمتلك دعائم وجودها، لأنها تشتمل على الأركان الأساسية وهي:الراوي، النص، المتلقي. وفي ألف ليلة وليلة:الراوي، المروي، المروي له. حيث أن العملية الأدبية في كلا العملين، بإمكانها أن تتحقق تحققا فعليا نتيجة تـــوفر الأقطاب الأساسية.

وصفة التعالق النصي، تثبت قيمتها الفنية، من ناحية المضمون أكثر من الشكل إذ أن النص الروائي يؤكد قرار الملك شهريار بمعاقبة الأنثى نتيجة الخيانة. وهو القرار الذي يثبته نص ألف ليلة وليلة باعتباره النص الأنموذج.

والنص الأنموذج، فضلا عن كونه نصا توالديا يؤسس روايات داخلية في إطاره، فإنه في الوقت ذاته باستطاعته تأسيس نصوص جانبية خارجة عنه، تعد بمثابة نصوص لاحقة. وإن رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، تعد بمثابة النص الثانوي الذي نشأ في ظل النص الأنموذج، مع أن خصوصية الرواية الفنية تنصب أساسا في السعي الحثيث لإيجاد إيضاحات مقنعة لأسئلة التاريخ في علاقتها بالواقع اليومي.

والملك شهريار بمعاقبته للأنثى، يسعى إلى التخلص من شيء شعوري انتابه يتمثل في إخماد مصدر الألم، الذي أوقدت أواره الأنثى. وكأن الملك في هذه الحال، كان يسعى إلى استقرار نفسي فقده منذ أن شاهد الخيانة بأم عينيه، فتحول هذا السعي إلى حالة سادية، تعكس تلذذ الذكر السيد بآلام الأنثى. وهو المضمون ذاته الذي سعت رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"إلى استيعابه وفق نسق فني جديد. إلا أن الموضوع لا يتوقف عند هذا الحد، إنما يتجاوزه إلى تأسيس العلاقة التعايشية بين الملك شهريار، والراوية شهرزاد، وهي العلاقة، التي دامت"ألف ليلة وليلة".

تثبت الرواية الأسباب الحقيقية، التي حدت بالملك شهريار، إلى العدول عن معاقبة شهرزاد، والمجتمعة في الفراغ الذي ملأ ذاكرة الملك وقلبه، وهي الأسباب ذاتها التي جعلته يدخل عهدا آخر يتمثل في تأجيل العقاب. وفي هذه الحال تبدأ العملية الفنية في النشاط، حيث تناط بالراوية شهرزاد وظيفة فترة التأجيل، وما عليها هنا إلا توظيف خيالها من أجل إنقاذ نفسها وبنات المملكة.

والنص الروائي يؤكد على حالة الفراغ التي صار يعيشها الملك شهريار، مع أن هذه الحالة في عمومها لا تمثل إلا الاستعداد الفعلي للملك، لتقبل روايات شهرزاد، وإن الانزياح الفني يظهر في سعي النص الروائي، إلى ربط رواية دنيا زاد بوقائع تاريخية

عينية لها صلة مباشرة بالواقع، وهي رواية الموريسكي التي تعد تتمة لحكايات ألف ليلة وليلة.

تحاول رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، تقديم الطبيعة الفنيـــة لروايـــة الموريسكي؛ وإن هذا السعي يجسد القيمة الفنية لتلك الرواية في حد ذاتها باعتبارهـــا النص الأصلي للرواية الإطارية، ويحقق هذا التقديم إمكانية فنية أخرى، تمثـــل وضـــع القارئ، في الجو العام للرواية.

ودنيا زاد، تتفق إلى حد ما مع شهرزاد في الرواية كوظيفة فنية، من منطلـــق كونها لا تستطيع إبداع نص روائي يتعلق بها؛ وعليه فهي، وإن كانت تروي أخبـــار الموريسكي فإن هذه الأخبار، ليست من صنع مخيلتها أو من قبيل المعايشة، إنما هـــي أخبار منقولة إليها بحكم أن هناك من رواها من قبلها، فتتحول بـــذلك دنيـــا زاد إلى راوية من الدرجة الثانية تكون وسطا بين الراوي الأصلي والقارئ للرواية.

والحقيقة إن المتلقي لا يعرف من أخبار الموريسكي، إلا ما ترويه دنيـــا زاد، فيكون بذلك إزاء تعدد في الرواية، فهناك روايات لأناس قبل دنيا زاد، ورواية دنيا زاد ذاتها، وهناك ما رسمه القوالون في الأسواق حول هذه الرواية، وما رواه الرعاة أيضـــا حولها، فالقارئ يكون في هذه الحال أمام هذه الروايات لا من منطلـــق المطالعـــة أو الاستماع لأنه لا يستطيع ذلك لفقدان هذه الروايات، بل من منطلق المعرفة بأن هذه الروايات موجودة، في حين تبقى رواية دنيا زاد قائمة.

إن التناص لا يستمد إمكاناته الفنية، من وجود المشابهة النصية، بين نص سابق وآخر لاحق، إنما يتجاوز هذه المسألة إلى آفاق ضبط الصلة بين الراوي والمروي لـــه. فشهرزاد ألف ليلة وليلة، هي ذاتها دنيا زاد فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، من حيث الموقع الفني في الحكي. حيث أن شهرزاد عندما تنطلق بجملة (بلغـــني أيهـــا الملـــك السعيد)، معنى ذلك أنها لن تكون في طليعة الحكي، إنما هناك راو ضمني سابق يلقـــن شهرزاد الحكي، لتلقنه بدورها للملك شهريار، وهو الشيء ذاته في رواية" فاجعة الليلة

السابعة بعد الألف"، مع الراوية دنيا زاد. ففضلا عن كون هذه الأخيرة تعرف ما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار من حكي، فإن روايتها عن الموريسكي، تبدو معروفة – حسب السياق الروائي–، فهي بذلك تواجه القارئ بحكي سابق تتلقاه من غيرها، فتتساوى بذلك المنزلة الفنية لكلتا الروايتين، وتطلعان بوظيفة الوساطة الفنية بين الراوي الأصلي والمتلقي.

تتأسس العلاقات النصية، بفعل ظاهرة التداخل بين النص الأنموذج، والنص اللاحق. فتكون الرواية بذلك عبارة عن محاكاة نوعية لقصاصات نصية متنوعة، وهذا التنوع النصي من شأنه تفعيل البنية العامة للرواية، ومنحها آفاق استيعاب نصوص وإقصاء نصوص أخرى، و"منذ أن طرحت جوليا كريستيفا في أواسط الستينات تصورها عن النص كإيديولوجيم باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، هيمن مفهوم التناص بشكل سريع ومثير، في حين لم يلق المفهوم الأساس الذي هو"الإيديولوجيم" هذا الذيوع. تعددت دلالات التناص وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار، بل إنه صار "بؤرة" تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوابق فيها واللواحق التي تدور حول النص"[9]. وإن حالة التقاطع هذه، من الممكن أن تتجاوز حدود تفعيل البنية النصية، إلى إشكال آخر، يتعلق بهوية النص، فيبدأ بذلك تصور آخر، يطرح تساؤلات جادة حول مسألة النص الأصلي ودور المؤلف، وإمكانات وجوده.

و"رولان بارط"، يذهب بعيدا في تحديد هوية النص وموقع المؤلف، فهو وإن كان يعتبر النص مجموعة من القصاصات النصية، فإن البنية في هذه الحال، ليس بإمكانها إثبات وجودها، إلا بفضل تلك القصاصات النصية، من حيث أن النص هو تقاطع لنصوص خارجية، فيصير بذلك مستودعا لسياقات عديدة، فتكون بذلك فكرة موت المؤلف أكيدة، من حيث أن هذا الأخير، يضطلع بوظيفة تجميع القصاصات النصية وترتيبها لا إبداع النص[10]. فينعدم بذلك دور المؤلف.

ويذهب العديد من الدارسين إلى اعتبار مصدر الحكي في ليالي ألف ليلة وليلة، يتمثل في إرادة الملك شهريار في جعل الراوية شهرزاد تستمر في السرد. والحقيقـــة إن هذه الإرادة في حد ذاتها مصدرها"إيروسي"، فشهريار فضلا عن كونه واقع تحت تأثير السادية، فهو إلى جانب ذلك يتلذذ بجسد شهرزاد مع استماعه للحكـــي. فيتجـــاوز مصدر الحكي إرادة الملك شهريار إلى جسد شهرزاد، وهو التقاطع ذاتـــه يوجـــد في رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف". "يقول الرواة والقوالـــون ونـــاس الأســـواق الشعبية، إن ما حدث في الليلة السابعة لا يروى، وما يروى لا يشفي الغليل، فدنيا زاد (أو قطر الندى في رواية أخرى) قبل أن تلبس غلالتها الشفافة، الميالة في لونها باتجـــاه زرقة هاربة فقدت بحرها، تبحث عن أفق ضيّع ألوانه المعتادة استعدادا لشبق وهمـــي، وتظهر تفاصيل جسدها المدهشة التي اختبأ فيها شيطان أحمر لم يفقد لذة النوم بـــين نهديها."11

يمكن الإقرار هنا بمسألة هامة تتعلق، باعتبار جسد دنيا زاد مصدر الحكـــي؛ ومن قبل ذلك كان الحكي في حكايات ألف ليلة وليلة مصدره جسد شـــهرزاد، إذا كان فعلا ممكن التسليم بأن شهريار الملك، كان حقا مهووسا بمواقعة النســـاء، و إلا فما تفسير زواجه كل ليلة من فتاة، يزيل بكارتها، ثم يقتلها في اليوم الموالي؟ والواقع أنه فضلا عن التفسير المتميز للعقاب الذي ألحقه الملك شهريار بالأنثى، يمكن الفهم بـــأن إطالة عمر الراوية شهرزاد منذ زواجها من الملك شهريار، في ألف ليلة وليلة، كـــان بدافع إغراء جسدي محض، فالملك شهريار لم يكن ساديا فحسب، إنما فضلا عن ذلك كان واقعا تحت تأثير جسد شهرزاد إلى جانب فتنة حكيها.

والحقيقة إن التسليم بموقع جسد شهرزاد من الحكي، يسهل فهـــم العلاقـــة القائمة بين طبيعة المروي والمتلقي عموما، إذ يمكن التأكيد بأن اســـتمرارية الحكـــي، ترتبط بإطالة عمر شهرزاد. وإن تقدم الحكي، يتبعه حتما ارتباط شهريار بمضـــامينه، وهذا ما يفسر متابعته له كل ليلة، وإن دنيا زاد في الرواية تكون تابعـــة في حكيهـــا

لشهرزاد من حيث أن أحداث الليلة السابعة ماهي إلا الحكي المتبقي من مخيلة شهرزاد والتي عدّت أسرارا مخفية عن الملك شهريار، فصارت تعرفها دنيا زاد.

والعودة إلى العنوان باستطاعتها إثبات أن طبيعة أحداث الليلة السابعة بعد الألف، أحداث مأساوية، لذلك سميت بالفاجعة، وإن هذه الفاجعة ما هي إلا رواية "البشير الموريسكي"المأساوية، والمجسدة لمأساة الموريسكيين في الأندلس، بعد سقوط غرناطة آخر الممالك الإسلامية هناك. وعليه فإن استمرارية حكي الرواية يتعلق بذاك الهامش الزمني الإضافي الذي تستغله دنيا زاد، بعد فراغ شهرزاد من حكيها وإنقاذ نفسها وبنات المملكة من سيف الملك شهريار.

وإذا كانت شهرزاد بهذه التضحية، فإن دنيا زاد، تمثل نافذة من نوافذ الإطلالة على التاريخ الأندلسي، الذي يعد جزء من مملوكية التاريخ العربي الإسلامي، إذ إن استمراريتها في الحكي قدمت الصورة المأساوية لواقع الموريسكيين ضحايا محاكم التفتيش، هذه الصورة التي مثلت إثر ذلك أحداث رواية الليلة السابعة بعد الألف.

يمكن متابعة ما تعلق بأحداث الليلة السابعة بعد الألف، من منطلق أن الحكي في هذه الليلة، كان محاولة جادة من دنيا زاد للإفصاح عن وقائع مأساة الموريسكيين والانقلاب، في الوقت ذاته على سلطة الرجل." بلغني يا ملكي العظيم، تقول دنيا زاد (قطر الندى) أن شهرزاد توقفت عند جحيم الليلة الأولى بعد الألف. كنت معها ولهذا يا سيدي العظيم أقسمت أن أخرج ما أخفته لأني أعرف، مثلما كانت تعرف الحقيقة المخفية. لم تكن تحب شهريار يا سيدي. ولكن كان عليها أن تلعب اللعبة التقليدية من الأول حتى الأخير، لتثبت غباءه في التفكير وفي الحكم وفي أسلوب المضاجعة. تصور يا سيدي امرأة تقاوم الموت لمدة ألف ليلة وليلة، ورجل مثل الجبل، يتبجح بانتفاخه وقوته، فقط لأنه رجل؟؟!! إنها مصلحة الحكم أيها الرجل السعيد، هو الذي كان يخاف من خديعة النساء. لماذا لم يسألها من أين جاء الأطفال الثلاثة الذين قدمتهم له في آخر الليلة الأخيرة، ...."[12]

يقدم السياق موازنة فعلية بين نص الرواية، ونص حكايات ألف ليلة وليلـــة، وبحكم أن نص الرواية هو النص الثاني بالمقارنة مع نص حكايات ألف ليلة وليلة، فإنه في هذه الحال، يجد المبررات الموضوعية لتأسيس بنيته تبعا لخصوصية المضمون في النص الأنموذج، وهنا لا يستطيع القارئ فهم العلاقات النصية بين النص الســـابق، والـــنص اللاحق إلا من خلال الانزياح الفني الذي قدمه النص اللاحق، كتعارض صريح مـــع النص السابق، مع أن العلاقة النصية بينهما بقيت قائمة.

والفهم الموضوعي للسياق الروائي، يؤسس لمنظومة أخرى من إمكانات تلقي النص. وهي تلك المتمثلة في نقد النص الأنموذج، وإن النقد يمس الإطـــار الجـــوهري لألف ليلة وليلة، لتحيل وظيفة شهرزاد إلى وظيفة تتجاوز معاشرة الملك شهريار، وهي تلك المتمثلة في إثبات الجانب الأهم من شخصية الملك، وهو الجانب المتسم بالغباء في التفكير والحكم. وهنا تضعف سلطة الرجل من منطلق محاولته التفوق المجـــاني علـــى حساب الأنثى.

حيث لا يكون مثال الذكر الحكيم المتبصر، إنما تفوقه فقط لأنه رجل، بغض النظر عن الأسباب الأخرى، كما أن السياق يضع الأصابع على البؤرة النفسية المتوترة التي يعاني منها الملك شهريار، وهي تلك المتمثلة في الحذر من خيانة الأنثى، لذلك كان السؤال المتعلق بمصدر الأطفال الثلاثة، الذين قدمتهم شهرزاد للملك شهريار في آخر الليلة الأخيرة، على أنهم أبناؤه."وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة ذكور، فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدي الملك وقالت له يا ملك الزمان وفريد العصر والأوان: إنني جاريتك ولي (ألف ليلة وليلـــة) وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين فهل لي في جنابك من طمع حتى أتمنى عليك أمنية؟ فقال لها الملك: تمني تعطي يا شهرزاد، فصاحت على الدادات والطوايشة وقالت لهم: هاتوا أولادي فجاءوا بهم مسرعين. وهم ثلاثة أولاد ذكور واحد منـــهم يمشي وواحد يحبو، وواحد يرضع. فلما جاءوا بهم أخذتهم ووضعتهم قـــدّام الملـــك

وقبلت الأرض وقالت: يا ملك الزمان إن هؤلاء أولادك وقد تميت عليك أن تعتقني من القتل إكراما لهؤلاء الأطفال، فإنك إن قتلتني يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء. فعند ذلك بكى الملك وضمّ أولاده إلى صدره وقال: يا شهرزاد إني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقية، وحرة تقية بارك الله فيك وفي أبيك وأمك وأصلك وفرعك."[13]

إن العلاقات النصية بين النص الروائي، والنص الأنموذج، تتأسس وفق طبيعة الارتباط المضموني بين الاثنين. حيث لا يمكن الحديث عن الأسلوب، إلا وفق ما تقتضيه آليات التجسيد. كما أن الأسلوب هنا هو الآلية المميزة لعملية التجسيد، وفق ما تتطلبه خصوصيات التصوير الفني.

وما قامت به رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، يدخل ضمن ما يسمى بالاستثمار الفني للنص الأنموذج؛ حيث أن كلام دنيا زاد يمثل الحقيقة، التي أباحت بها للمستمع، أو المتلقي بشكل عام. وإن نص" ألف ليلة وليلة"، يثبت المضمون ذاته للنص الروائي، ولكن في إطاره الخاص؛ حيث إن المشروع السردي، الذي تحول مع مرور الزمن إلى موروث حكائي؛ والذي أتحفت به شهرزاد آذان الملك شهريار، هو وسيلة لإطالة الوقت لتحقيق هدف آخر. وإن الزمن المقدر بألف ليلة وليلة، لم يترك الراوية شهرزاد، مجرد راوية أو زوجة للملك، إنما حوّلها إلى أمّ فعلية، وإن هذا التحول، هو تحوّل لإثبات الوجود التاريخي للمرأة، من منطلق أنها صارت تضطلع بدورها الجوهري كأم.

وتحوّل شهرزاد إلى أمّ، لم يكن حجة مقنعة بالنسبة للملك شهريار، كي يعتقها من القتل، ذلك أنه عفا عنها قبل مجيئها بالأطفال، لأسباب أخلاقية محضة، وكأن الملك شهريار هنا، يسعى إلى تجاوز تجربة عاشها في السابق مع زوجته الأولى، بسبب انعدام الأخلاق التي وجدها عند شهرزاد (امرأة متخلقة)، لذلك لم يكن بحاجة إلى السؤال عن مصدر الأطفال، بحكم أنه كان مقتنعا بأبوته لهم.

والتعارض القائم بين النص الروائي، وألف ليلة وليلة، ليس تعارضا مضمونيا، إنما هو تعارض في كيفية استثمار محتويات النص الأنموذج، من منطلق أن نص"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لا يمكن أن يكون سوى محاكاة فنية لنمط قصصي سابق وفق منظوره الخاص. وهذا ما يثبت ظاهرة التناص، لأنها رواية حاكت موروثا سرديا آخر، فصارت تكتسب لغة تداخلية، بحكم أنها استطاعت إدماج عناصر فنية من حكايات ألف ليلة وليلة في بنيتها الدالة، وترك عناصر أخرى، والواقع إن العناصر المتبناة على مستوى البنية، بإمكانها أن تتخذ آفاقا تأويلية أخرى بحكم عامل التفاعل مع البنية النصية..

وتقدم رواية"ألف وعام من الحنين"، التقاطع النصي ذاته، بشأن علاقة شهرزاد بالملك شهريار، وكيف بدأت حكايات ألف ليلة وليلة. "كان بإمكان بنت لأحد الوزراء تدعى شهرزاد زوجت بملك كان عليه أن يقتلها بعد ليلة العرس أسوة بما فعله بالفتيات الأخريات منذ أن خدعته زوجته مع عبد أسود. غير أن هذه الزوجة الأخيرة أرادت أن تتنصل من الموت، فاستعملت شلالات لعابها وروت أي شيء خطر على ذهنها. ذلك أن أباها رباها على أن الملوك أطفال كبار يحبون القصص العجيبة. وهكذا شقت طريقها رأسا نحو مبتغاها، ونسجت من حيالها قصصا جيدة حتى انتهى بها الأمر إلى استلطاف الملك، فرجع عن قراره بقتلها وبإبادة غيرها من النساء الأخريات اللائي يقضي معهن ليلة العرس. ذلك هو درس الأنوثة الأول، وأنقذت شهرزاد بنات جنسها من الذلة والإبادة."[14]

إن طبيعة استيعاب النص الأنموذج، يتمثل في فهم مقوماته الأساسية، والمتعلقة جميعها بإثبات أهمية الأنثى على الذكر، ولعل أهم مظهر من مظاهر التفوق هو نجاح شهرزاد في جعل الملك شهريار يعدل عن معاقبة الأنثى.

ونَمَطُ توظيف النص الأنموذج، يتمثل في استيعاب كلي لمجرياته، إلا أن التأكيد يبقى دائما متصلا بمعاقبة الأنثى انتقاما من الخيانة، وسعي الأنثى في الوقت ذاته إلى

إنقاذ نفسها من براثن الموت. وإذا كان من الممكن تفعيل آلية التأويل، فإن السياق الروائي يسعى إلى تحقيق قراءة نوعية للنص الأنموذج، تتعلق بتسجيل انتصار نوعي للأنثى على حساب الذكر؛ وإن هذا الانتصار في حد ذاته لا يبدو انتصارا عاديا، بقدر ما يتجاوز درجة الاعتيادية إلى النوعية الحقيقية؛إذ إن الانتصار على إرادة ملك لاَ يَبْدُو أمرًا عاديا، حيث يمكن فهم الموضوع من منطلق انثناء الملك شهريار عن إرادته التي كانت ثابتة، إلى تحوله نحو تتبع المتخيل السردي الذي تلقيه الراوية شهرزاد على مسامعه. إن المتخيل السردي (القص الذي ترويه)، يمثل عامل انعطاف فعلي يتأكد من خلال استمالة المستمع إلى الخطاب. فلا يكون بذلك أمام شهرزاد سوى تفعيل مخيلتها أكثر، لإطالة عمر الليالي، والابتعاد عن خطر الموت، "وعبورا فوق مدارس نقدية كثيرة، قد أصبح من المؤكد الآن أن التناص ليس غير إدراج التراث في النص، وإدراج النص في التراث؛ فالنص الذي يستعيد التاريخ ليس غير رجع لنصوص تراثية أخرى، يتجاوب معها، ويحاورها، ويعيد استنطاقها، خلال الوعي التراثي في نسيج جديد، يصل منه الكاتب إلى توليد بنى جديدة يتكون منها "الخطاب الروائي" المعاصر"[15]، فتصير بذلك إمكانية التناص وسيلة نوعية للانفتاح على خصوصيات وقيم التراث السردي العربي، لتقديم قراءات جديدة للإشكالات والقضايا المطروحة في سياق الحاضر، وحيث أن التناص يأخذ تأويلات متعددة بحسب علاقاته وانتظامه داخل السياق النصي، فإن ذلك يعود لكونه،" ظاهرة لغوية معقدة، تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمّته." [16]وفي هذه الحال لا يتوقف التناص عند حدود التقاطعات النصية فحسب، إنما يتجاوز ظاهرة التداخل هذه إلى آفاق الحوار المستمر مع ثقافة المتلقي وسعة معارفه.

يمثل النص الأسطوري، وجها آخر من أوجه التناص، المعتمد في الرواية المغاربية. ولعل ذلك يعود إلى الفهم المرتبط بالإنتاج الروائي المغاربي من لدن الكتّاب في المغرب العربي؛ والمتعلق أساسا بجنوح الرواية المغاربية بصفتها شكلا تعبيريا، إلى محاولة استيعاب الوجود بمختلف ملابساته الحضارية المعقدة. ويمكن التأكيد إثر ذلك أن خصوصية البناء الروائي بشكل عام يخضع إلى طبيعة النسق الفكري للمبدع. وحيث إن الإبداع يعد ظاهرة اجتماعية، قبل أن يكون ظاهرة فنية؛ فإن النسق البنيوي للتركيبة الاجتماعية، من شأنه ممارسة نوع من الضغط على توجيه الإبداع.

وهذا ما يفسر سيادة أنماط أدبية في مجتمع ما على حساب أنماط أخرى، وإن طبيعة التعبير في حد ذاتها، لا تخرج عن خصوصية النمط المشكل للفكر، من منطلق أن هذا الأخير ما هو إلا نتاج طبيعي لعلاقات البنى الاجتماعية فيما بينها، وهي في تطور مستمر." وفي الكتب التي تتناول الشعر العربي المعاصر أو بعض جوانبه بالدراسة هناك تطرق لموضوع الأسطورة أحيانا، ولكن مثل هذه الدراسات لا تستقصي الاستخدام الأسطوري في الشعر من جميع جوانبه لأنه ليس الغاية فيها." [17] وعلى العموم فإن التوظيف الأسطوري في الرواية المغاربية، لم يكن توظيفا من فراغ، بقدر ما كان يعتمد على أنساق تأسيسية تهدف إلى تفعيل الإمكانات التعبيرية للرواية.

والرواية في تمثلها للأسطورة، تمكن من فهم التناص، على أنه ذلك التداخل الحاصل بين النص الأنموذج، والنص الروائي، على أن يطلع النص الأنموذج، بصياغة المرجعية الفعلية التي تنطلق منها الرواية، وهذا ما يلاحظ مؤخرا من، "تحول النص إلى مجال يلعب فيه ويمارس ويتمثل التحويل الابستمولوجي والاجتماعي والسياسي، فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. من حيث هو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها)، يقوم النص باستحضار Présentifié كتابة *Graphique* ذلك البلور الذي هو محمل الدلالة،

المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها، أي كنقطة من التاريخ الحاضر، حيث يلوح هذا البعد اللامتناهي." [18]

فالتحولات التي يمكن أن يقوم بها النص، تنبني على أساس وعي الواقع، وفهم متناقضاته، لذلك فإن، التقاطع النصي، هو إمكانية جمالية لاستدعاء الموروث الثقافي العالمي بشكل عام، وصهره في بوتقة الواقع، بغرض تقديم قراءة نوعية للملابسات القائمة.واستدعاء النص الخرافي، والنص الأسطوري على حد سواء، أنتج اشتغالا نصيا، انبنى على خاصية التشابه بين نص ألف ليلة وليلة، ورواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ورواية ألف وعام من الحنين، من حيث محاولة النصان الروائيان التقيد بالخصوصيات الفنية لنص ألف ليلة وليلة واستثمار مضامينه الموضوعاتية في تحليل الواقع القائم، وهذا ما يجعل الخطاب الروائي يكتسب خصوصية نوعية، على مستوى الأدوات والبناء الفني، وكذا التلقي.

إن النصين الروائيين، قدما أنموذجا إنتاجيا، من خلال استيعاب خصوصيات النص المرجعي وفهم مضامينه، فالإنتاج في هذه الحال يخص النص السابق من خلال كونه يمثل المرجعية الفعلية للنصين الروائيين. كما أن الإضافة النوعية التي قدمها النصان الروائيان، تتأكد في تفعيل النص التراثي، وإخراجه من الوجود إلى إثبات الوجود، حيث يستطيع تحقيق راهنيته تبعا لإمكانيات استيعاب المضامين وإصباغها على الواقع. والنص الأسطوري، وجه آخر من وجوه التناص، تكمن خصوصيته في محاولة إيجاد قدرات تعبيرية جديدة للرواية؛ كما أن الأسطورة تشتمل على منحى دلالي يمكّن النص من تجاوز حدوده اللغوية الضيقة، إلى آفاق جديدة للقراءة والتأويل. وإن النص الأسطوري، باستطاعته إكساب الرواية نمطا تعبيريا آخر، من خلال ربط السياق الروائي بالواقع بواسطة مضمون الأسطورة.

2. النـــص التراثـــي:

إن الرواية الجزائرية، في محاولة استيعابها النص التراثي، تسعى إلى صياغة نسق روائي محدد، يستقيم بالمحاورة المستمرة مع النصوص المرجعية، فيتأسس التناص وفـــق رؤية متميزة، تستدعي تشكيل لغوي جديد، يفضي إلى تمكين النص من بنـــاء نســـق جمالي، يقوم على منطق البحث عن المرجعيات المؤسسة.

والمسألة في هذه الحال، لا تخرج عن نطاق السياق الحضاري العام، الذي ينمو فيه النص، من منطلق أن التفاعل مع الخصوصيات الحضارية للمجتمع مسألة طبيعية، بحكم أن النص الروائي، لا يقوى على الانشقاق عن ظروفه الحضارية، ومقتضـــيات سياقاته الخارجية.

وتفعيل التراث بشكل عام، بتوظيفه في إطار السياق الروائي، القصد من ورائـــه إحداث آليات تعبيرية متميزة، تمكن النص من تغطية ملابسات الراهن، وتقديم قراءات موضوعية، تستند إلى مرجعيات سابقة، وإن الصبغة الجمالية في هذه الحال، تكمن في السعي الحثيث، إلى صياغة التراث وفق رؤية واقعية راهنة، تفي بمقتضيات التعبير عـــن متطلبات الذات الإنسانية الحديثة، والحقيقة،" إن محاولة قراءة تراثنا الأدبي والفكري، ومحاولة التفكير فيه بشكل دائم وجديد، من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجددة عنه وعن إبراز ملامحه وسماته، كما أنه من دواعي تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا." [19]

* الســـيرة الشعبيـــة:

تقدم السيرة الشعبية في الأدب العربي الحديث، على أساس أنها عمل قصصي مكتمل الأبعاد، وإن طابع السيرة الشعبية في عمومه ليس بجديد على العرب سواء من حيث النوع، أم حتى من حيث الأداء الفني، وليس بالغريب إذا كان هذا النوع يمتـــاز بامتداده السردي، إلى درجة استيعاب أجناس أدبية أخرى تدخل في تشكيلته.

والعوالم الواقعية التي تزخر بها، السيرة الشعبية، تتيح لهذا النوع أفاقا تخييلية هامة، تسمح لها بقراءة الملابسات القائمة، وعلى العموم فإن الإشكالية ترتبط بمستويات التفاعل النصي، بين السيرة الشعبية والرواية.

إن الرواية الجزائرية، وهي تحاول تجاوز نمطيتها السردية، تسعى بديمومتها إلى تكسير القواعد الجاهزة، واكتساب إمكانات تعبيرية فاعلة، من خلال الانفتاح على النصوص التراثية، وهي الإمكانية التي تجعل منها تتأسس كوسيلة تعبيرية حية تعانق الفضاءات النصية المختلفة، والحقيقة إن "السيرة الشعبية كإنتاج، كانت وليدة تفاعل يومي وتاريخي للمجتمع العربي مع العالم الذي كان يعيش فيه. ومن ثمة جاءت محملة بمختلف أنواع الأحاسيس والانفعالات والرؤيات التي تمثل مواقف العربي من العصر والتاريخ والآخر. وبذلك فهي كما تنفتح على مختلف روافد التراث العربي — الإسلامي الذي كان يشكل قاعدة لها. كانت تنفتح على مورثات الشعوب الأخرى وثقافتها، وخاصة تلك التي كانت على صلة وطيدة بها (الروم — الغرب)." [20]

فالميزة الواقعية للمجتمع العربي، تجعل منه أنموذجا نوعيا ينفتح على مجمل التفاعلات اليومية، التي تجعل منه واقعا فعليا، ومن هذا المنطلق تستطيع السيرة الشعبية أن تكتسب طابعها الواقعي تبعا لقدرتها على احتواء مجمل الملابسات والمتناقضات القائمة في الواقع الاجتماعي.

إن طبيعة السرد الشعبي في رواية " نوار اللوز"، تبتدئ على مستوى اللغة، ذات الطابع الخصوصي؛ إذ إن الخصوصية هنا تكمن في طريقة استعمال تلك اللغة، تبعا لطبيعة انتماء الشخصيات الطبقي، حيث يتجلى" لنا البعد الشعبي الذي يلتقي ولغة التغريبة في حكيها عن عوالمها اللغوية الخاصة بما فيها من أبعاد فلاحية ورعوية متميزة، كما يحضر ذلك على صعيد الصوت السردي المزدوج الذي يتماهى فيه الراوي (النظام الداخلي) بالشخصية المحورية صالح (الفاعل) أحيانا، أو ينفصل عنه أحيانا أخرى."[21] وتلك تعد من التقنيات الحديثة لفن الرواية المغاربية، حيث أن تداخل صوت السراوي

(النظام الداخلي)، مع صوت شخصية صالح المحورية (الفاعل)، يبلور سؤالا جديا عن المتكلم داخل النص.

يبدو التناص في الرواية، من خلال محاولة استثمار مضامين سيرة بني هلال لاسيما فيما يتعلق بأسماء الشخصيات، فبالقدر الذي توجد فيه شخصيات في سيرة بني هلال لها علاقة بالطيبة، وأخرى تسعى وراء مصالحها المشبوهة، توجد شخصيات أخرى من النوع نفسه في رواية نوار اللوز. مع أن القارئ يكون إزاء تغريبة حديثة، هي تغريبة "صالح بن عامر الزوفري"، فإن تغريبة بني هلال يمكن أن تقرأ في إطار رواية "نوار اللوز".

وتجليات التناص في الرواية تبدو في صفة التقاطع مع نص سيرة بني هلال؛ إذ يمكن إثبات ذلك من خلال هذا الأنموذج،" تراءت له قناني الروح التي كانت تملأ الدار مثل نساء مطلقات، هاجرن مرغمات دفء الزوجية، لم يقل شيئا ولكنه تذكر من جديد وجه الجازية، ومتاعب الليلة الماضية. هذه هي عادة صالح الزوفري. عندما تقتحمه الأحزان، يتروي في براكته، ويخرج بقايا الروح المعتقة. ويأتي عليها واحدة واحدة، حتى يرى الحائط ينشق، لتتسرب منه الجازية مثل الومض بلباسها الفضفاض الأبيض. عيون الجازية تذبح يا عباد الله. يختلط وجهها بوجه المسيردية ولونجا. الجازية حين تخرج من الحائط، يحلف المرء أنه رآها، في يدها سيف عربي أصيل، في مكان ما من هذه الأرض الواسعة، وحين يحاول أن يتذكر خطوط وجهها النبوي تخونه الذاكرة فجأة."[22] تبدو علاقة التقاطع بين النص الروائي، ونص سيرة بني هلال، تبعا لانصياع الرواية لاستثمار أعلام السيرة الشعبية.

وفي الحقيقة، إن الجازية لها وجود فعلي في ثنايا السيرة الشعبية، من منطلق كونها مثال الطيبة، والشجاعة والصمود، ويمكن في هذه الحال إبراز علاقة التقاطع بين النصين، من خلال التدليل على الوجود الفعلي للجازية في ثنايا السيرة الشعبية." وأما الجازية والنافلة والحريم والأولاد فإنهم تخلفوا، وفي الليل ركبوا وساروا مع كثير من

قومهم وتسلطن دياب على بلاد الغرب، وصارت تأتيه الهدايا والتحف ورتب الأحكام، وعزل، ثم سأل عن أولاد حسن وأبي زيد، فأخبروه أن الجازية هربت فيهم مع بقية النسوان، وتبعهم ثلاثون ألف نفس من بني دريد وزحلان، فتكدر وقال: كان بفكري أن أرتب لهم معاشا وأقوم بوصية الأمير أبي زيد، ثم ركب وتبعهم فما لحقهم، فرجع متكدرا." [23]

يثبت الأنموذج هنا، الوجود الفعلي للجازية، في نص السيرة الشعبية، وإن هذا الوجود، ليس وجودا عاديا، بقدر ما هو وجود مميز؛ فالجازية هنا تقود قوما خارج سلطة الأمير" دياب الزغبي"، لذلك فإن طبيعة التقاطع في حد ذاتها تركزت أساسا على استثمار أسماء الأعلام في النص الروائي.

ورواية "نوار اللوز"، وهي تحلل الواقع اليومي لشخصية "صالح"، تسعى إلى قراءة الظروف التاريخية للمجتمع، وتلمس التطورات الموضوعية التي يمر بها.

وعليه فإن استثمار السيرة الشعبية، هو محاولة العمود بزمن التاريخ، إلى زمن الواقع اليومي للشخصية الروائية، التي تعد أنموذج الواقع اليومي للناس بشكل عام.

يعرض السياق الروائي، حالة من التأمل لشخصية صالح؛ هي أقرب ما تكون إلى تجسيد الحالة النفسية والشعورية، لهذه الشخصية. وإن وجه الجازية، حينما يتراءى لمخيلة صالح، يمر عبر مرحلتين اثنتين:

* تتعلق المرحلة الأولى بحالة الوعي، وهي الحالة التي عليها صالح، عند دخوله الدار، مرهقا من متاعب يومه، وهي أشبه ما تكون بحالة الروتين.

* وتتعلق المرحلة الثانية بحالة اللاوعي، وهي الحالة التي يكون عليها صالح، بعد تعاطيه النبيذ الأحمر، وفيها تبرز الصورة الغزلية للجازية، وتتقاطع مع صورة المسيردية ولونجا.

والتحام التاريخ مع الواقع، هو محاولة جادة، لتجسيد آلية فعالة، لنقد الحاضر، والتعريف بمتناقضاته. وإن التناص لا يبدو- حسب الأنموذج- إلا من خلال

حالة اللاوعي التي يكون عليها صالح في الحالة الثانية؛ إذ إن النص الروائي لا تعي سياقاته سوى الكيفيات النوعية لبناء تقنية حديثة تكتب التراث في ظل الواقع.

وبغض النظر عن الحالة النفسية للشخصية الروائية، التي هي من نتاج الواقع اليومي، فإن رواية نوار اللوز، من خلال ذلك الأنموذج، ما هي إلا صيغة جديدة لسيرة بني هلال، وفي حال الإقرار أن كليهما يعد تغريبة.

والتغريبة بمعناها الأوضح، هي الانتقال من حال إلى حال أخرى؛ وتغريبة "صالح بن عامر الزوفري"، هي في الأساس ثورة فعلية على ما هو قائم، وهي الصورة ذاتها الموجودة في نص سيرة بني هلال.

فإذا كان الهلاليون رفضوا واقعهم الأصلي في بلاد "نجد"، نتيجة المجاعة التي حلت بهم، وفكروا إثرها في الرحيل عن الديار؛ فإن حركة التغيير هذه، المستلهمة في أصولها من الموروث الثقافي للأمة العربية، في أبعاده الشعبية، هي ذاتها التي يسعى ضمنها "صالح". حيث إن الواقع اليومي لهذه الشخصية، هو في حد ذاته، ينبني على تناقضات فعلية، تتعلق بتقسيم الثروة الوطنية. وبحكم أن هذا التقسيم، ليس تقسيما عادلا، يجعل معاناة أغلب الفئات الاجتماعية مستديمة. وفي هذه الحال يولد تفكير جاد في إحداث التغيير، أو النقمة على الواقع على الأقل، ولعل هذا ما يدور في خلد شخصية صالح.

إن التراث الشعبي العربي، هو في حقيقته، جزء هام من الظروف التاريخية والمعطيات الواقعية، التي تمكن الناس من خلق، حيواتهم الطبيعية، وفق الظروف السائدة التي يعيشون فيها، حيث أن علاقات الصراع التي تؤدي، إلى سيطرة فئة معينة على باقي الفئات الاجتماعية الأخرى، والتي من شأنها التحكم في السلم الاجتماعي والاقتصادي البشري في حقبة ما، هي التي تحدد الوعي بالتراث، ولا تكون سببا في إحداثه. "والعلاقة بين أسماء الأعلام الموظفة في الرواية تأخذ أحيانا بعد المشابهة أو المقابلة. في المشابهة تتماهى شخصيات التغريبة الثانية ببعض شخصيات الأولى كالعلاقة

التي تغدو بين الجازية ولونجا (حبيبة صالح)، أو شخصية أحد أذناب السلطة وممارسيها (السبايبي) بأبي زيد أو الحسن بن سرحان. وتبدو المقابلة من خلال تباعد العلاقة وتناقضها بين شخصيتين من التغريبتين (صالح وأبي زيد).[24]

إن النص الروائي يقدم تفسيرا جديدا للواقع، من خلال عناصر التراث الشعبي. وفي هذه الحال باستطاعة هذا التفسير أن يتأسس وفق منطق النقد، الممارس ضد الحياة المعاشة للشخصية الروائية، على أن المسألة لا تعدو أن تكون أكثر من اعتبارها شرطا من الشروط التاريخية، التي يمر بها المجتمع في تطوراته.

والتباين القائم بين الفئات الاجتماعية، يجعل من بلورة الوعي بالقيم الجديدة، أمرا هاما، وهو الوعي الذي يرتكز في عمومياته على رفض ما هو قائم، من منطلق التراث العربي دائما، "هم يلعبون اللعبة القذرة حتى النهاية، ونحن ندفع الثمن من لحمنا. حتى البترين هذه المرة، أخذوه. حملوه في الشاحنات، وفي وضح النهار وتاجروا به أمام أعيننا. أواه، وراء هذه العمليات الضخمة رجال قديرون، لا يؤمنون بلعبة الصدفة التي نسقط دائما ضحايا لها. نحن نسقط وهم آخر من يمكن أن تلصق به التهمة. أنا متأكد أنهم كبار. وراءهم من يحميهم. يجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي أنت طيبة يا الجازية، لكن أهلك الكبار، دياب الزغبي، والأمير حسن بن سرحان،كانوا يقامرون يبيعون أطفالنا وبالنفط وبأعناق الفقراء."[25]

يؤكد هذا الأنموذج في علاقته بالتراث ما يسمى " بالوقفة العقلية "، وهي الوقفة التي تستند أساسا إلى مسببات تؤدي إلى نتائج محددة. وتربط الرواية بين شخصيات في السلطة، من الماضي والحاضر، وتقيم علاقة توافق بينها؛ حيث أن هذه الشخصيات تمارس ما يسمى بنهب الثروات، وتتلقى الحماية من أطراف متحالفة، فمثل هذه التصرفات ليست من قبيل الصدفة، وإفلاتهم من العقاب أيضا ليس من قبيل الصدفة. إنما المسألة تخضع لوقفة عقلية" تتقيد بالروابط السببية التي تجعل من العناصر المتباينة

حلقات تؤدي في النهاية إلى نتيجة معينة، سواء كانت تلك الحلقات المؤدية محببـــة أو كريهة، عند من أراد الوصول إلى تلك النتيجة المطلوبة." [26] والنسق ذاته كان يتميز به أبو زيد الهلالي أيام إمارته، وهو وجه آخر للسلطة في السيرة الشعبية.

والرواية، وهي تقدم تفسيراتها للواقع، تجعل من التراث الشعبي، لبنة أساســـية لبناء تصور موضوعي لما هو قائم. حيث إن عقد الصلة مع أعلام سيرة بـــني هـــلال، يجعل من عامل المشابهة مرجعا أساسيا، لفهم النص.

والتركيز على العامل السببي يعد إمكانية أخرى، لفهم التراث مـــن الناحيـــة الواقعية؛ إذ أن المسائل لا تبقى رهن المصادفة أو التأويل الافتراضي، بقدر ما تقوم على ربط العلاقة السببية بين السبب والنتائج.

يتجسد القاسم المشترك بين نص السيرة، ونص الرواية في مســـألة كســـب الثروة، فإذا كانت الرواية قد أبانت عن طرق وطبيعة الكسب، فإن السيرة في حديثها عن طرق كسب المال، وجمع الثروة، والاستيلاء على الممالك، تجعل من حـــروب أبي زيد الهلالي وسيلة لذلك[27]. والمسألة في عمومها تقوم على مبدأ انتقادي للواقع القائم، من حيث كون عملية نهب الثروة الوطنية أمرا شائنا من حيث المبدأ.

والمقابلة بين شخصيات السلطة في الرواية (السبايبي)، وسيرة بني هلال (الأمير أبو زيد، دياب الزغبي، الأمير حسن بن سرحان)، تقوم في أساسها على النقيض، مع شخصيات أخرى (صالح، الجازية)، التي لا تمتلك غير الطيبـــة، والانتصـــار للحـــق والفضيلة." فالتراث إذن ليس له وجودا مستقلا عن واقع حي يتغير ويتبدل، يعبر عن روح العصر، وتكوين الجيل، ومرحلة التطور التاريخي. التراث إذن هو مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته، خاصة وأن الأصول الأولى التي صدر منـــها التراث تسمح بهذا التعدد لأن الواقع هو أساسها الذي تكونت عليـــه." [28] وفي هـــذه الحال، فإن خاصية التحام التراث مع الواقع، هي خاصية نوعية، تجعل من الواقع وسيلة مثلى لإنتاج التفاسير التي يتضمنها التراث.

ومن منطلق آخر، لا يمكن للتراث أن يتأسس بعيدا عن الملابسات الموضوعية للعصر، باعتباره إحدى المتطلبات الأساسية للجيل القائم، الذي تعطى له إمكانية تفسير ذلك التراث. " وإن بعدي المشابهة والمقابلة يتجسدان أبدا بين عالمي الشخصيات الإيجابي والسلبي في التغريبتين، ومعا يتحققان - نصيا- من خلال التناص الذي تتداخل فيه الأعلام من التغريبتين إلى حد الاشتراك في الفعل رغم ما بينها من تمايز تاريخي.[29]

وإن ما يثبت موضوعية هذا الرأي، تلك المقابلة التي تعقدها الرواية مع أعلام السيرة، وإحدى الشخصيات الروائية."لخضر مات. ودمه برد، وانكوى صغاره في قلوبهم. لم يكن مهربا ماهرا قادرا على ممارسة قذارات اللعبة. لوكان فقط مثل أبي زيد الهلالي، كان يهرب بضائع بلاد نجد، إلى بوابات تونس الخشنة، كانت المسألة قد حلت. لو فقط كان مثله، وخسرناه في الرحلة، كنّا بكيناه ونسيناه. ولكنه كان لخضر يا عباد الله، و لم يكن أبا زيد الهلالي (أحد أتفه المهربين)."[30].

يتبين المعنى الانتقادي للتناص في هذا المثال، تبعا لآليات عقد الصلة بين ما كان يقوم به أبو زيد الهلالي في السيرة، وبين ما صار يقوم به (الانتهازيون) بعد الاستقلال الوطني، من تهريب واحتكار للثروة فيما بينهم.والمنطق الذي يؤكد هذا الانتقاد، هو عملية استدعاء التراث في حد ذاتها؛ حيث أن المسألة تتجاوز حدود منطق الجماد، الذي يكتسي الموروث الثقافي العربي، إلى آفاق الفاعلية المفسرة للواقع، ووفق هذا المنطلق يمكن الإقرار، بأن التفاسير الموضوعية للتراث، هي من صميم الواقع، وفي الوقت ذاته هي من اختصاص الجيل القائم.

إن الخطاب الروائي، وهو يقابل شخصية روائية (شخصية لخضر)، بشخصية تراثية (شخصية أبو زيد الهلالي)، يسعى إلى تحقيق خاصية فنية، هي تلك المؤكدة لما يسمى بظاهرة الخطاب المضاد في النص الواحد، وهي الظاهرة التي تتبنى نسقين متناقضين من أساليب التعبير في إيضاح المعنى المضموني. فلخضر يجسد معنى الإخلاص

والتفاني في التضحية، وهو إذ يستشهد في ميدان الشرف أيام الثورة التحريرية، تكون تضحيته عرضة لاستغلال الآخرين أيام الاستقلال. وعلى النقيض ذاته تعطي شخصية أبو زيد الهلالي أنموذجا نوعيا لاستغلال السلطة والنفوذ، وهو ذاته الأنموذج الذي يجسده "السبايبي" في الرواية.

والتناص، في هذه الحال، ينبئ عن وجوده تبعا للحيثيات الملتئمة في مخيلة الراوي، القائم بسرد الأحداث.

إن السيرة الشعبية، باعتبارها وجها من أوجه التناص في الرواية الجزائرية، تهيمن بشكل واضح- وحسب النموذج المقترح-، فيما يتعلق بأسماء الأعلام. حيث إن هذه التقاطعات النصية، هي في الأساس تخص علاقات المشابهة والمفارقة بين شخصيات سيرة بني هلال، وشخصيات رواية نوار اللوز.

إضافة إلى ذلك، فإن علاقة التراث الشعبي بالنص الروائي؛ تتأسس تبعا لملابسات الواقع القائم؛ إذ إن التفسيرات المتعلقة بالتراث، تقع على عاتق الجيل المعاصر، الذي باستطاعته تفسير واقعه تبعا لمضامين التراث المطابقة لذلك الواقع.
وبالمقابل فإن التفسيرات المرتبطة بالتراث، هي في عمومها لا تخرج عن مسألة التطورات الاجتماعية والتاريخية القائمة.

ارتبط التراث السردي القديم في الرواية الجزائرية الحديثة، بنصوص أسطورية وخرافية، وأخرى تراثية. ومع أن النصوص الروائية المختارة بالدراسة، يمثل الجانب الاجتماعي إحدى أبعادها الدلالية الأساسية، فإن إمكانية انفتاحها على نصوص خارجية آلية هامة تمكنها من التواصل مع الرؤى الثقافية التي تصل في بعض الأحيان إلى حد التناقض، وعلى مستوى التأويل فإن التناص باستطاعته تمكين الرواية الجزائرية الحديثة، من بعث إمكانات قرائية جديدة وفاعلة، وذلك نتيجة الإحالات المضمونية المتنوعة، التي تجعل من النص الروائي محل ترهينات مستمرة.

ومجال الرؤية المتغيرة من شأنه توسعة الفهم وكذا الخلفية المعرفية للقارئ، وذلك تبعا للمعطيات التاريخية التي يمر بها المتلقي، وإن الرواية الجزائرية الحديثة، هي في عمومها لا تجد منأى من رصد مختلف التطورات التاريخية التي مر ويمر بها الواقـــع. وإن التنـــاص بصفته فاعلية نصية، من شأنه توسيع الأفق المعرفي للنص وتمكين القارئ، أكثـــر مـــن آليات التلقي والقراءة المنتجة، وعليه فإن النصوص الخارجية لا تلبث أن تكون إحدى مظاهر التطورات التاريخية المستمرة، التي تجسدها الرواية الجزائرية، وفي تحديد واقعيتها؛ مع أن هذه المظاهر هي في تطور وتغير دائمين، وذلك تفسير مجال الرؤية المتغيرة.

الهوامش:

[1] ــ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بـالتراث، المركـز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى أوت 1992، ص: 10.

[2] ــ أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل 1981، ص: 115.

[3] ــ د/ محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، لبنان، طبعة ثالثة 1981، ص: 20.

[4] ــ واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رواية– الجزء الأول، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، لافوميك، دار الاجتهاد، الجزائر1993. ص: 05.

[5] ــ ألف ليلة وليلة – الجزء الأول، سلسلة الأنيس الأدبية، موفم للنشر، النشر الثالث 1997، ص: 08.

[6] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص: 13.

[7] – واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف – رواية – الجزء الأول، ص 6.

[8] – ألف ليلة وليلة – الجزء الأول– ص: 07.

[9] – سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص – السياق). المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989، ص: 93.

[10]– للتوسع حول هذه النقطة أنظر كتاب: رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر. المغرب 1986. (النقطة الخاصة بموت المؤلف).

[11] ـ واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رواية – الجزء الأول، ص: 6.

[12]– واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف– رواية– الجزء الثاني،ص: 450.

[13]– ألف ليلة وليلة، الجزء الرابع، ص: 435/434.

[14] — رشيد بوجدرة: ألف وعام من الحنين، -رواية — ترجمة مرزاق بقطاش. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الطبعة الثانية 1984، ص: 172.

[15] — مصطفى عبد الغني: خصوصية التناص في الرواية العربية (بحنون الحكم) نموذجا تطبيقيا. مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع ربيع 1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص: 270.

[16] — محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء. الطبعة الثالثة يوليو 1992، ص: 131.

[17] — يوسف حلاوي :الأسطورة في الشعر العربي المعاصر،دار الآداب، بيروت، لبنان. 1994، ص: 06.

[18] — جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي: مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثانية، 1997، ص: 14/13.

[19] — سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1997، ص: 15.

[20] — د/ سعيد يقطين: الخبر والكلام. مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي. بيروت الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1997، ص: 08.

[21] — سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص: 59.

[22] — واسيني الأعرج: نوار اللوز — رواية — ص: 14.

[23] — تغريبة بني هلال، سلسلة الأنيس الأدبية، موفم للنشر، الجزائر 1989، ص: 279.

[24] — سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص: 55.

[25] — واسيني الأعرج: نوار اللوز — رواية — ص: 18.

[26] — د/ زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، القاهرة/ بيروت، الطبعة الخامسة 1993، ص: 17.

[27] ـــ سيرة بني هلال: حرب الأمير أبي زيد، من صفحة 242 إلى صفحة 247.

[28] ـــ د/ نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، ص: 16.

[29] ـــ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص:56.

[30] ـــ واسيني الأعرج: نوار اللوز – رواية – ص: 18/17.