

المرجعيات الثقافية في روايات واسيني الأعرج

أ/ حنينة طبيش
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة عباس لغرور/خنشة

ملخص:

تروم الدراسة الكشف عن مختلف الأنساق الثقافية معرفية كانت أم جمالية، والتي شكلت مرجعا هاما في الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج الذي استطاع أن يجدد بها نصوصه ويمنح لها خصوصية التفرد والإدهاش الذي طالما بحث عنه.

Abstract:

The study aims at detecting various formats cultural knowledge was or aesthetic, which formed an important reference in the novel writing at Waciny Laraj who was able to renew their texts and gives them privacy and exclusivity Surprise, which has long search for him.

مقدمة:

تعرف الثقافة بأنها «الوحدة الكاملة للسلوك المتعلم الذي ينتقل من جيل إلى الذي يليه [أو هي] سلوكيات يتوقع حدوثها إلى حد كبير في المجتمع [أو هي] نمط من التقليد (أو العرف) حيث تنتقل الرموز من جيل واحد إلى الجيل التالي من خلال التعليم الاجتماعي [أو هي] جميع ما ينتقل اجتماعيا في المجتمع...»⁽¹⁾، إن هذه التعريفات المختلفة تشترك في فكرة انتقال اجتماعية الثقافة، وبالتالي فهي ليست فعلا معزولا بل هي ممارسة وسلوك اجتماعي بالدرجة الأولى، لذا فالمثقف بوصفه فردا من المجتمع «هو الشخص الملتزم والواعي اجتماعيا بحيث يكون بمقدوره رؤية المجتمع والوقوف على مشاكله وخصائصه وملاحظه، وما يتبع ذلك من دور اجتماعي فاعل من المفروض أن يقوم به لتصحيح مسارات مجتمعية خاطئة»⁽²⁾. والروائي -بوصفه مثقفا منحرفا في تلك العلاقات الاجتماعية- لا بد وأن يتأثر بتلك الثقافة السائدة التي ستشكل مرجعا أساسيا ومهما في تشكيل ثقافته الخاصة، والتي ستظهر بصورة جلية أو مضمرة في نصوصه الإبداعية.

والأعرج واحد من الشخصيات المثقفة التي أطرت عوالمه الإبداعية أكثر من مرجعية معرفية وجمالية سنجلي مكانها فيما يلي:

المرجعيات الثقافية في روايات الأعرج:

أ- ذاكرة الماء والمرجعية الأيديولوجية:

إذا انطلقنا من فكرة أن الأدب فعل لغوي ثبت في اعتقادنا أنه إلى جانب ذلك «فعل إيديولوجي»⁽³⁾. تتبدى فيه الأفكار والأيديولوجيات بشكل جلي أو خفي؛ لأن الكاتب لا يستطيع أن يعزل نفسه عن مختلف السياقات الاجتماعية لذا فهو يتأثر بها ويتلقاها ثم يعيد تشكيلها، وما يثبت ذلك لغته السردية التي عادة ما «تفوح برائحة السياق والسيقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة؛ إن الكلمات والأشكال جميعها مسكونة بالنيات»⁽⁴⁾. ولاشك أن هذه النيات تعني في جزء كبير منها الإيديولوجيا التي نكتشفها من خلال «الغوص في البنيات اللغوية نفسها، التي تعد أعمق ما يمكن أن يعبر عنه العصر، حيث أن اللغة نفسها تحمل في طياتها إيديولوجية العصر، أو أن العلاقة بينها - كما يقول باختين - لا تكون أبدا بريئة، بل هي دائما مشبعة بالإيديولوجية»⁽⁵⁾، إذن اللغة غير حيادية بل هي حاملة لأفكار الكاتب ومتبنية لرؤاه الإيديولوجية التي يكتسبها من العصر والمجتمع الذي يعيش فيه.

والأعرج واحد من الروائيين الذين أطرت الإيديولوجيا اليسارية نصوصه وشكلت إحدى المرجعيات المعرفية لها، فهو يؤمن بأن «قوة النص [تكمُن في] أنه يحوّل تلك المادة الباردة (الإيديولوجيا) إلى مادة تعيش بيننا»⁽⁶⁾ وأبرز تحليلات صراع الإيديولوجيا في رواية ذاكرة الماء هو اللغة ممثلة في الملفوظات العنيفة المحمّلة بكم هائل من الخوف والفجائية والتطرف لمواجهة تطرف من نوع آخر هو التطرف "الديني"، إن سيادة هذا النوع من الملفوظات يرجع إلى السياق الاجتماعي المليء بالعنف الذي عاشه الأعرج بوصفه مثقفا محسوباً على فئة اليسار في فترة العشرينات السوداء، والتي جعلته يسم أدب تلك الفترة بوسم أدب الحنة⁽⁷⁾، وهذا العنف اللغوي يلقي بظلاله على جسد الرواية منذ بدايتها إلى غاية النهاية، حيث إن بذور الإيديولوجيا في رواية ذاكرة الماء تطل برأسها بدءاً من عنوان الرواية الفرعي "حننة الجنون العاري" وهذا طبيعي، لأن «العنوان هوية النص التي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة، ليس هذا فحسب بل حتى مرجعيته وإيديولوجيته»⁽⁷⁾. إن الحنة هنا تحيلنا إلى موقف الأعرج من أصحاب الفكر المتطرف الذين جعلهم مجانين، ولكنه

حنون عاري ومكشوف في هذه الرواية التي يعلنها حربا على هؤلاء المتطرفين ووفاء لؤلئك الذين قضوا في هذه المحنة، لذا نجدده يصرح في مقدمة الرواية «وهأنذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مثقلا برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة والماء وفاء لهذا الماء وتلك الذاكرة»⁽⁸⁾.

وتستمر الإيديولوجيا في التخفي والمواربة إلى أن يعلن الكاتب على لسان البطل أيديولوجيته بكل صراحة في هذا النص: «غدا يوم الثلاثاء. اليوم الذي يُخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين. كتبوا على حيطان المدينة، وفي المحلات، وعند بوابات الساحات وفي المقاهي الشعبية: أيها الشيوعيون. ستدبحون ولو تشبثتم بأستار الكعبة»⁽⁹⁾، إن جعل المثقف شيوعيا يعلن عن حالة التعاطف والانتماء إلى الإيديولوجيا الشيوعية في مقابل التيار المتطرف الذي يصف أصحابه بوصف "القتلة" إمعانا منه في تحقيرهم ودحض أفكارهم المتطرفة، وهنا يتجلى صراع الإيديولوجيات والأفكار.

وما تجدر الإشارة إليه أن الأعرج احتكر الكلمة لصالح ممثلي الإيديولوجيا الشيوعية - على مدى الرواية - حيث صورهم مطاردين، خائفين ومضطهدين، مع إقصاء كامل للصوت الآخر الذي لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر الأعرج كما في النص التالي الذي جاء على شكل منولوج: «قلت في خاطري لا يمكن أن تكون كل هذه الخرافات وليدة الصدفة. لابد أن تكون منظمة من عقل معين هو مصدر الإشاعة ويعرف جيدا أنها إشاعة. لم يجد أحسن من التاكسيات لتسريب كل هذه الثقافة. فالتصاقها اليومي بالمواطن يجعل منها أداة صارمة وقوية للدعاية»⁽¹⁰⁾، إن هذا الاحتكار جعل كمال الرياحي ينبه إلى خطورة ذلك كون المتلقي يقع بين نصين متطرفين الأول سياسي والثاني روائي⁽¹¹⁾.

ب- كتاب الأمير والمرجعية التاريخية:

يرى الكثير من الدارسين أنه «لا يمكن تحقيق هويتنا الحضارية، وتأكيد أصالتنا الإبداعية الحقيقية، والحفاظ على كينونتنا الجوهرية الواعية، وتأسيس حدثتنا الجمالية، إلا إذا أكثرنا من كتابة الروايات ذات التخييل التاريخي؛ نظرا لجماليتها السحرية الرائعة، وانفتاحها على تراث أسلافنا»⁽¹²⁾، لذا راح الكثير من الروائيين يستوحون التاريخ ويطوعونه ليكون نصا إبداعيا مميزا يخرجهم من دائرة التكرار إلى دائرة التفرد والإبداع، ويعد الأعرج واحدا من أولئك الذين شكّل التاريخ بالنسبة إليهم

منحنى تجريبيًا جديدًا في تجربته الإبداعية، أو لعله المنقذ من حالة التثبيت التي عايشها الروائي مع تيمة الإرهاب والتي استمرت معه ردحا من الزمن، لذا فقد شكل التاريخ أحد الأنساق المعرفية التي شكلت الإطار العام لبعض رواياته ومنها رواية "كتاب الأمير" التي احتلت فيها الوثيقة التاريخية حيزًا مهمًا من المتن السردي، ولكن هذه الكثرة والوفرة لم تؤثر على طبيعة النص التخيلي إذ يمكن للرواية «أن تكون سندا لكن ليست تاريخًا موازيا»⁽¹³⁾، ويمكن أن نستجلي معنى هذه المقولة من خلال النصين التاليين:

النص التخيلي (الرواية التاريخية)	الحقيقة التاريخية
أخذ جون موي كيسه ، دفع بالأكاليل الثلاثة نحو القارب ثم مد يده نحو الإكليل الرابع الذي كان أكبرها... ⁽¹⁴⁾	الخادم جون موي لم يرافق رفات سيده بسبب الفاقة التي كان يعيشها رغم أنها كانت أمنيته الكبيرة ⁽¹⁵⁾

من خلال هذين النصين تتضح لنا معالم الرواية التاريخية بوصفها نصًا تخيليًا وليست كتابًا تاريخيًا، فأمنية جون موي المتمثلة في تنفيذ وصية سيده المونسينيور أنطوان ديوش تتحقق في الرواية حين يجعله الأعرج يسافر إلى الجزائر ليستقبل رفات سيده ويدفنه في الجزائر كما وعده. وإلى جانب تحوير الواقعي/التاريخي نجد تحويرًا آخر حاصل على مستوى المخيلة الشعبية الجماعية من خلال أسطورة بعض الأحداث والشخصيات خاصة الشخصية المحورية المتمثلة في الأمير، وهذا طبيعي لأننا أمام نص تخيلي ولسنا أمام وثيقة تاريخية، وتمثل لذلك بهذا النص: «عندما انتصر الأمير في سيدي إبراهيم في آخر معاركه مع الفرنسيين الكثير من الناس قالوا إنهم رأوه يجابه الغزاة بصدر عار والدم ينزف من أطرافه وبجانبه سيدي إبراهيم نفسه. كان مرفقا بماله من النور تعمي الأبخار، يرسل أثرته باتجاه النصراري فيرديههم ويححو أحصنتهم حتى قضى عليهم ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها، فسجن»⁽¹⁶⁾. إن هذا النص يبين لنا بعضًا من الحقائق الأسطورية التي نسجت عن الشخصيات العظيمة، كما يجيلنا إلى ما يضيفه هذا التخيل الشعبي من جمالية وسحرية على النصوص التاريخية الجامدة التي تحتاج إلى لمسة الروائي المبدعة، إضافة إلى الكثافة الرمزية التي توفرها هذه النصوص المؤسطرة.

إن ما تجدر الإشارة إليه أن واسيني الأعرج عندما كتب رواية كتاب الأمير لم يكن مقلدا لكتاب الرواية التاريخية الذين كان هدفهم تعليميا ترفيهيا بالدرجة الأولى، إذ كان يراد بهذه الروايات تشويق القراء وحثهم على قراءة التاريخ⁽¹⁷⁾، ولكن الأعرج يختلف عنهم عندما جعل همّه الأول محاورة هذه النصوص والبحث عما غفل عنه التاريخ الرسمي وهذا ما يقر به الأعرج ذاته عندما نجد يقول: «أنا لا أكتب تاريخا بل حالة إنسانية أو وضع معين غفل عنه التاريخ»⁽¹⁸⁾، ويكون ذلك بالتفتيش في الجزئيات الصغيرة التي لم يقلها التاريخ، وهذا ما جعله يبحث عن شخصية الأمير ولكن هذه المرة من خلال مصدر فرنسي إنه رسالة الأسقف أنطوان ديوش إلى لويس نابليون الموسومة بعنوان "الأمير في قصر أمبواز"، ليظهر لنا الأعرج شخصيتين فريدتين مثلتا في سموهما حوار حضارات والتسامح الديني في أرقى معانيه، وهي الصورة التي غابت عن التاريخ الرسمي الذي أطرته عوالم الصراع الحضاري والعداء الديني وهيمنت على مجرياته. ومنه فالأعرج من خلال إعادة قراءة هذه الرسالة الإنسانية إنما يحاول أن يسد الفجوات التاريخية التي بقيت مفتوحة.

ج- حارسة الظلال والمرجعية الأسطورية:

استطاع الروائيون الجزائريون «أن يخطوا خطوة جريئة بالرواية الجزائرية، ويجعلوها لها خصوصيتها، من خلال توظيف الأسطورة في سعي دائم لإيجاد شكل روائي جديد يُبرز أفكارهم ورؤاهم. وأصبحت عودتهم إلى الأسطورة وتوظيفها في رواياتهم تكشف بجلاء عن تبُّههم إلى العلاقة الوطيدة التي تربط الأدب بالأسطورة فغدوا يطعمون أعمالهم بنسخها الكامل وأتاحوا بذلك الفرصة للأسطورة لتسترجع حقوقها»⁽¹⁹⁾.

وتعد الأسطورة واحدة من الأنساق الجمالية الممتدة في جسد النص الروائي "حارسة الظلال"، وجاء توظيفها في الرواية من خلال آلية المطاوعة^(*) والتي قامت من خلال التشابه القائم بين حارسة الظلال وحنا مرة وبين حارسة الظلال ومايا مرة أخرى، ولنا أن نستجلي هذا التشابه القائم بين الشخصيات من خلال الجدول التالي:

الجددة حنا	شخصية مايا	حارسة الظلال
«من خلال حنا لمست أسطورة هذه المدينة،	« مايا مثل حنا، عندما تتكلم تتحول فجأة إلى	هي خرافة، هناك مكان اسمه منحدر السيدة المتوحشة

<p>وفي هذا المكان هناك حارسه الظلال ويقول بعض الرواة إنها قصة حقيقية. وهذه المرأة، ماذا كانت تفعل؟ كانت تتبع حركة الظل.. مثل من يلعب الورق فتتبع حركة الظلال وتقول لك ما سيحدث في الغيب هي بين الحكيمة والعرافة(22)</p>	<p>حارسه للظلال وتبدأ في انتظار خويا حمو الذي يغطيها بالكلمات والدفء»(21)</p>	<p>أسطورة الظلال»(20)</p>
---	---	---------------------------

إن هذا التوظيف الأسطوري -إضافة إلى قيمته التجديدية- يميلنا إلى الحديث عن وظيفة الأسطورة الكونية «المتمثلة في إرساء أسس الدلالة والتواصل... ولا شيء يمنع من استمرارها في المجتمعات الحديثة. فالأسطورة فيها ماثلة في الإنتاج الفني وفي التاريخ عندما يوظف في النظام التربوي لتبرير وقائع معاصرة»(23)، فالأعرج يستلهم الحكاية الأسطورية لتعبر عن الواقع ولكن من منظور مختلف إنه البعد الرمزي المكثف الذي يضفي على النص الروائي لمسة جمالية مميزة، والأعرج يعي جيدا قدرة الأسطورة التعبيرية الرمزية فهي حسب «لم تستنفذ كل طاقتها الإبداعية، فما تزال حتى الآن أعظم أعمال الواقعية الاشتراكية تركز عليها وعلى الأبعاد الجمالية التي يمكن أن تضيفها على الإبداع... فما تزال لديها القدرة الكافية على تحقيق المعجزات في عالم الفن عموما، والأدب خصوصا، حين تتوفر القدرة الإبداعية لدى الفنان الواعي»(24). إن هذا الوعي يتحقق في شخص الأعرج الذي جعل أسطوره تتماهى مع شخصيات روايته وواقعها، فهي تعيش انشغالاتهم وهمومهم وتحلم معهم وتنتظر المخلص حمو كما ينتظرونه هم.

وحري بنا في هذا المقام الإشارة إلى التداخل الحاصل بين الخرافي/الأسطوري والتاريخي وإن رأى بعض الدارسين أن الأسطورة ينبغي تمييزها عن الحكاية الشعبية «ذات الأصول التاريخية (Légende) باعتبار أن الأسطورة غير حقيقية(*) ويعوزها الأساس التاريخي»(25)، فحارسه الظلال في متخيل الرواية خرافة ولكنها في الواقع الموضوعي قصة امرأة في العهد التركي تحب رجلا، يرفض

أهلها زواجها منه، فتهرب هذه المرأة من بيتها إلى أعلى قمة في الجزائر العاصمة وتبقى هناك لتحاك حولها فيما بعد العديد من الأساطير⁽²⁶⁾.

د- طوق الياسمين والمرجعية الشعبية:

يؤمن الأعرج إيمانا تاما بالأدب الشعبي لما يحمله من تجربة حياتية مضغوطة وعناصر ثورية جادة لذا فقد وظفه بكثرة في رواياته بكل أنواعه بدءا بالأغاني الشعبية وصولا إلى الأمثال التي يراها «في النهاية الحياة الروحية للشعب بمختلف طبقاته، خصوصا الفقيرة منها والتي لا تتوانى في حالة بأسها وإحساسها بالبؤس، عن القول الدنيا بنت الكلب، وتجدد وعيها، من خلال مشاهداتها اليومية ومن خلال القناعات التي تكونت لديها من جراء تجربتها الحياتية... فالمثل الشعبي، بشكل عام يحتوي على عناصر ثورية جادة»⁽²⁷⁾. إن هذا التوظيف إلى جانب جماليته الروحية يضيف على النص صفته الواقعية التي يلخصها المثل القائل: «الدنيا بنت الكلب»⁽²⁸⁾ إن هذا المثل استطاع أن يعبر عن حجم المأساة وحالة الاحتقان التي يمر بها عيد عشاب بطل رواية طوق الياسمين بتعبير موجز، ومنه فإن المثل استمد قوته من هذه الواقعية التي تلامس عمق المجتمع وتعبّر عنه أصدق تعبير بعيدا عن القوالب الجاهزة والباردة التي لا تعكس روح المجتمعات.

ويواصل الأعرج توظيف النصوص الشعبية ولكن هذه المرة يستعمل شكلا جديدا وهو الأغنية الشعبية التي جعل منها صوتا حميما يتردد في جل نصوصه الإبداعية، ومن بينها نص طوق الياسمين التي تكرر فيها هذا النص الشعبي في أكثر من موضع، ولا يخفى على أحد منا أن التكرار هو محة دالة إذ «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام الكاتب بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه»⁽²⁹⁾، وهذه الأغنية واحدة من اللمحات الدالة التي تكررت داخل جسد الرواية أكثر من مرة:

يا النو صبيّ، صبيّ ،

ما تصبيش عليّ،

حتى يجي نحويا حمو،

ويغطيني بالزريبة.

يا النو... يا النو... يا النو صبيّ... صبيّ...⁽³⁰⁾

إن حمو في هذا النص ليس إلا رمزا للمنقذ إنه بالنسبة للأعرج حامل الشمس⁽³¹⁾ والنور والحرية وكل الأمور التي حلم بها عيد عشّاب ومريم أبطال رواية طوق الياسمين الذين ماتوا وهم حاملون لحسراتهم في انتظار المخلص "حمو". إن هذا التوظيف الشعبي إلى جانب المسحة الجمالية التي يضيفها على المتن السردية فهو يقوم بوظيفة أخرى ألا هي تعميق الإحساس بأبطال الرواية الذين هم دائما في حالة نكوص إلى أيام الطفولة، وهم بترديدهم لهذه الأغنية إنما يحاولون تأييد عصرهم وحياتهم الحزينة بذلك الماضي البعيد الذين يستحضرونه عن طريق هذه الأغنية التي تخفف بعضا من صدمة المفارقة بين الماضي والحاضر (القرية، الألفة/ المدينة، الاغتراب).

خاتمة:

- أطّرت الإيديولوجيا نص ذاكرة الماء، حيث كان للغة الدور البارز في إظهارها فوق جسد الرواية من خلال الملفوظات العنيفة التي بررتها خصوصية المرحلة التي عاشها الروائي والتي جعلت المتن السردية يتلون بلون القتامة والفجائية.
- شكل التاريخ نسقا معرفيا مهما في رواية كتاب الأمير، حيث سجلت الوثيقة التاريخية حضورا مكثفا في الرواية، ولكن هذا الحضور التاريخي لمن يكن جامدا بل أعمل فيه الروائي ملكة التخييل لدرجة جعلت النقاد يعلّقون على نص الرواية بالقول بأنه نص لا تصلح معه كلمة التأرخة، وهذا أمر طبيعي لأن الروائي لا يكتب تاريخا بل حالة إنسانية غفل عنها التاريخ.
- حضرت الأسطورة لتؤثّر نص حارسة الظلال، وقد أدت في هذا النص وظيفة جمالية إضافة إلى الوظيفة الكونية المتمثلة في التواصل وإرساء الدلالة الواقعية الرمزية، وهذا راجع إلى وعي الكاتب المؤمن بطاقة الأسطورة الإبداعية التي لم تُستنفذ بعد.
- كان للمرجعية الشعبية كبير الأثر في نص طوق الياسمين من خلال توظيف المثل الشعبي والأغنية الشعبية، الذين أضفيا على النص بعده الحميمي من خلال تأييد الحاضر المرّ بأغاني الماضي الجميلة، إضافة إلى البعد الواقعي الثوري الذي يحققه التوظيف الشعبي القريب من النفس والإنسان البسيط وروح المجتمعات.

الإحالات:

مجلة كلية الآداب واللغات /جامعة خنشلة — العدد الثاني

- (1) مصلح الصالح، الشامل قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار عالم الكتب، الرياض، ط1، 1999، ص137
- (2) إدوارد سعيد، خيانة المثقفين، تر: أسعد الحسين، دار نينوى، د ط، 2011، ص37.36
- (3) كمال أبوديب، الأدب والأيدولوجيا، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ع4، 1985، ج2، ص54
- (4) تزيطان تودوروف، باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص215
- (5) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص64.63
- (6) كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ترافلينغ، تونس، 2009، ص72
- (*) أطلق واسيني الأعرج هذا التسمية على الأدب الذي كتب خلال فترة العشرية السوداء يقول في إحدى حواراته: "وجدت في هذه التسمية، أدب المحنة، نظرة تتجاوز حالة الأزمة... إذن أدب المحنة هو عنوان الأدب الجزائري منذ التسعينات" ينظر: كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص56.55
- (7) عز الدين جلاوي، العتبات والتحول في روايات الطاهر وطار، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع489، 2012، ص163
- (8) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، دار ورد، سوريا، ط4، 2008، ص11
- (9) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص50
- (10) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص284
- (11) كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009، ص218
- (12) جميل حمداوي، الرواية التاريخية، منشورات المعارف، المغرب، دط، 2014، ص182
- (13) كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص91
- (14) واسيني الأعرج، كتاب الأمير، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010، ص11
- (15) كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص90
- (16) واسيني الأعرج، كتاب الأمير، دار الفضاء الحر، الجزائر، د ط، 2010، ص383
- (17) جميل حمداوي، الرواية التاريخية، ص28
- (18) كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص91
- (19) زهر مساعدي، الحضور الأسطوري في الرواية الجزائرية المعاصرة (روايات واسيني الأعرج والطاهر وطار نموذجاً)، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، 2011-2012، ص270

مجلة كلية الآداب واللغات /جامعة خنشلة — العدد الثاني

- (*) تكون المطاوعة من خلال حالات يحدثها المبدع في النص وهي: التماثل والتشابه، التشوهات والتغيرات، الغموض وتعدد الرؤى، ينظر: راضية بوبكري، الأدب والأسطورة، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة عنابة، 2007، ص18
- (20) واسيني الأعرج، حارسه الظلال، دار ورد، سوريا، ط2، 2006، ص155
- (21) واسيني الأعرج، حارسه الظلال، ص187
- (22) كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص44.45
- (23) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص26
- (24) واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية الجزائرية، ص131
- (*) هذه الفكرة محل خلاف إذ يرى الدارسون أن أهم مبدأ تقوم عليه الأسطورة هو وصفها لحقائق تاريخية، ينظر:
- سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3، 1999، ص33
- (25) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص25
- (26) ينظر: كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص45.44
- (27) واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص462
- (28) واسيني الأعرج، طوق الياسمين، دار ورد، سوريا، ط2، 2006، ص230
- (29) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص242
- (30) واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص297
- (31) ينظر: كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص46.