آليات اشتغال المتخيّل الشعبي

"بنات ونعناع" لحسن بحراوي.

عبد القادر الدحمني

تناولت رواية حسن بحراوي " بنات ونعناع" ثيمة تُعَدُّ من الطابوهات في ثقافتنا الاجتماعية، بحيث تابعت سيرة مجموعة من العاهرات اللواتي عشن في الستينات والسبعينات من النصف الثاني من القرن العشرين، بسرد يعتمد على قوّة المتخيّل الشعبي ويستند بقوة على الحكاية، ويستفيد من الطاقة الدلالية للتعبير الشفهي المغربي في سبك أحداث الرواية وبناء عوالمها.

وأعتقد أن هذا الانفتاح على الهوية في بعد أساسي من أبعادها الذي هو الثقافة الشعبية والمظاهر الاجتماعية المرتبطة بها، والتعبيرات التي تكرّسها، ينطلق من رؤية تعاكس الخطاب السائد لتكريس صورة معيّنة للهوية، وتصرّ على تناول الأمور من زاوية أخرى غير تلك المستهلكة، فالنبش في الطابوهات، ومعاكسة الثقافة السائدة، والعمل على مساءلة صورة الهوية المكرّسة رسميا، عبر إعطاء قيمة للمهمّش بعيدا عن المقاربة الفلكلورية في بعدها السلبي، وتناول قضايا القاع الاجتماعي بنفس جديد بعيد عن دعاوى مقولات "الالتزام" الكلاسيكي في الكتابة الروائية، هي مقاربة "تزيل الحاجز الرسمي بين المنطوق والمكتوب، وتؤدّب صلب الحياة الشعبية السفلى من دون مداهنة، مما يمنح شرعية إبداعية لدخول المنفيين خارطة المتخيّل السردي، مما يؤدي إلى تعديل ضروري في الذوق العام

للقرار يحررهم من الأحكام المسبقة، ويحثّهم على التمرّس باحتضان التمزّقات المجتمعية، وتغليب أخلاقيات الفن على أخلاق المجتمع التي تحتمي بالنفاق والتجاهل"(1).

وسنكتفي هنا بالوقوف على بعض مرتكزات المتخيّل الشعبي في رواية "بنات ونعناع"، التي أَثْرَت الشكلَ الروائي، وعمّقت الدلالة بشكل واضح، وأثارت عددا من الأبعاد والأسئلة.

1-مركزية الحكاية وتبئير القاع الاجتماعي:

لقد ظلت رواية "بنات ونعناع" وفية للحكاية، بل جعلتها مرتكزها الأساس في بناء عوالمها الروائية، وتشييد خطابها الجمالي، وهذا يشكل نوعا من المصالحة مع المرجع في الرواية كما يذهب إلى ذلك الدكتور حسن المودن، تلك المصالحة التي "تستدعي العودة إلى الذات والمجتمع والتاريخ والذاكرة، وتقتضي أن لا تبقى الكتابة منشغلة بذاتها فحسب، بل أن تعيد الاعتبار للمرجع(2)، وهي عودة تفتح الرواية على التراث المكتوب والشفهي، وتوفر مشتلا خصبا للنهل مما يوفره من طرائق سرد وأشكال حكي وأبنية تخييل، وهو ما يغني الرواية ويطعّم رؤيتها ويعمّق دلالتها ويغني شكلها، ذلك "الشكل التراثي لا يفصل الرواية العربية عن أفقها الكوني، بل يحمل إليها عناصر إضافية، ويسهم في إزالة الحواجز المُصطنعة بين شكل تراثي "أصيل" وآخر عالمي "مستورد""(3).

والعودة إلى الحكاية بهذا المعنى، يجد مبرراته في ما عرفته فترة التجريب من تصديع للحكاية وتفجير لمقوماتها، في غير قليل من الاندفاع والحماس اتهمه بعض النقاد بأنه كان سببا في تقليص المساحة القرائية للرواية، ونفور عدد من المتلقين من ذلك الإغراق في تحطيم أوفاق الكتابة الروائية الذي صاحب الرواية التجريبية، ومنه ذلك التحطيم الذي تعرّضت له الحكاية، مع العلم أنها مركز تشويقي هائل في عملية التلقي.

ويتجلّى احتفاء الروائي حسن بحراوي بالحكاية، في ذلك التتبع التفصيلي ل"حيوات متجاورة" لخمس بنات يعملن في البغاء، بدار كائنة في حي يسمى القصبة، في مدينة لا تحمل اسما في الرواية، ومع ذلك يسهل معرفة أنها مدينة المحمدية، ويتمحور السرد بالأساس على شخصية الزاهية التي تدير البيت وتتحكم في علاقاته الخارجية، بعد أن ورثت "الحرفة" والبيت معا عن "معلّمتها" الخَوْضَة، والملاحظ أن السارد تتبّع حياة كل امرأة في ذلك البيت، منقّبا عن مختلف الأسباب التي دفعتهن إلى عالم الدعارة، بحيث يبدو السارد كباحث سوسيولوجي متمرّس، يستقرئ الدوافع والمراحل والمآلات، في مهنة ترمز إلى "العار" وتهدم مفهوم "الشرف" الذي يعتبره المجتمع مركزيا في تصوره لهويته، على اعتبار أن هذه الهوية هي مشروع تعريفي جدلي، ناتج عن تمثل يحمل صورة مفترضة للذات من جهة، ويحمل في نفس الآن، تلك الصورة التي ينتظرها الآخر عن هذه الذات، ويتدخل بالتالي في صياغة بعض معاييرها وأفقها، لتبقى الهوية المتحققة هي المنجز الواقعي من هذه الهوية، كما يذهب إلى ذلك المفكر الأمريكي أليكس ميوتشيلي.

والسارد يحاول أن يرصد مختلف العلاقات الاجتماعية التي تربط بين النساء المشتغلات في هذا المجال على المستوى الداخلي، من حيث بنية التراتبية السلطوية بين الزاهية وبناتها، وأشكال اتخاذ القرار، وصيغ التدبير المرصودة كالتفويض والتعاون وتوزيع المهام والتخصصات، ثم تلك العلاقات الخارجية مع المحيط الاجتماعي والاقتصادي، ليبثّر السارد حول تمثّلات المجتمع والسلطة إزاء هذه الفئة المهمّشة والمقصية تعبيريا ودلاليا، وإن كانت موجودة وحاضرة في الواقع، (طبعا كان هذا قبل أن تبرز شبكات الدعارة "الراقية" التي تتيح الاغتناء و"الرفاهية" للمُمارِسات)، ولذلك أشار السارد إلى طموح هذه الفئة للمشاركة في الحياة العامة، كمشاركة الزاهية وبناتها في الحملة الانتخابية،

ومسيرة فاتح ماي، ودعم الفريق الكروي المحلي، والتفاوض مع السلطة، وحضور موسم سيدي موسى المجذوب، وكلها كانت خطوات تتغيّا انتزاع الاعتراف بالوجود والوظيفة الاجتماعية، لكن يبدو أن قدر التهميش هو الحكم النهائي بالنسبة لهن، ف"هؤلاء سلالة أخرى من الكائنات المحلّقة في ملكوت الظلام"(ص: 100).

ومع اختفاء ثلاث بنات، بعد ليلة أنس مع بعض الشباب الغرباء، اتخذت الحكاية بعدا تشويقيا، مع توظيف بعض تقنيات الرواية البوليسية دون الارتهان لها، وهو ما دفع السارد إلى التصريح بهذا التخوّف فيما يشبه التبرُّؤ من هذا المنزع بقوله: "إلى غير ذلك من الأشياء التي لا يصحّ عرضها في هذه الرواية التي ليست بوليسية ولا أيّ شيء" (ص: 72).

لقد سيطر الاهتمام بهذه الفئة المنتهكة اجتماعيا واقتصاديا، على عوالم الرواية وصيغة بنائها السردي، بحيث بدت شبه مرافعة اجتماعية حول هذه الفئة، خاصة مع التركيز على الجوانب الإنسانية والاجتماعية، بشكل أبعد الرواية عن التناول النمطي لمسألة الدعارة، بحيث تخلو الرواية أو تكاد من المنزع الفضائحي الاستعراضي، وتترفّع عن تناول الجسد النسائي في بعده الإيروتيكي والجنسي، بما يشي أن السارد يبتعد قدر الإمكان عن ذلك التوظيف الاستهلاكي للمرأة، ولو تلك المشتغلة في مهنة تتركز أساسا على الجسد في بعده الجنسي، ولعل هذا المنزع لا يجعل من الرواية ذات أبعاد أخلاقية، بقدر ما يسم التيمة المتناولة بميسم عصرها، حيث سيادة الرمز عوض الكشف، والإيحاء عوض الإدلاء، والتلميح عوض التصريح، والتورية عوض التعرية، إضافة إلى تلك الرغبة التي تظهر عند السارد في تقديم صورة نساء يمارسن حيواتهن الاجتماعية بفعالية وإيجابية، بغض النظر عن المهنة ومصدر العيش.

ولذلك يمكننا أن نلتقط مجموعة من العبارات التي تدل على التهمم الحقيقي الذي يسكن السارد وهو بصدد إيراد حكايته، وهو البعد الاجتماعي والإنساني المحض، ف"اهتمام ذلك الضابط الزائد بهذا الأمر لا تفسير له سوى أنه لا يجد ما يشغل به نفسه في هذه المدينة الصغيرة اللهمّ بحشر أنفه في عالم الباغيات وبنات الهوى اللواتي يعشن على هامش المجتمع وليست لهن لا أسر تسأل عنهنّ.. سواء اختفين أم ظللن ماثلات للعيان.. ولا من يأبه لوضعهن بعد أن صارت سيرتهن إلى سوء ومصائرهن إلى غموض". ص: 77.

ثم ما يلبث هذا الخطاب أن يمتد إلى باقي البؤر السوداء التي صارت هي الطابع العام للمدينة ككل، يقول السارد: "وهاله أنها كانت كلها عبارة عن نقطة سوداء كبيرة: دور للدعارة.. مهربو البضائع من الشمال والبنزين من الميناء.. باعة الخمور غير المرخصين.. تجار المخدرات بأنواعها.. تجمعات اللصوص والنشالين وسراق الأسواق والحافلات.. وكل ما لا يُتصوّر وجودُه في هذه المدينة الصغيرة ذات الهموم الكبيرة" (ص: 40)، ليخلص في مقطع آخر إلى القول بأن "هذه ليست مدينة.. إنها جهنّم الحمراء" (ص: 41).

2-تسييد الثقافة الشعبية في بناء عوالم الرواية:

هيمنت في رواية "بنات ونعناع" رؤية إبداعية توسّلت بالثقافة الشعبية، واستندت إلى بناء متخيّل شعبي، ارتكز بدوره على مجموعة من الحوامل التي ساعدته على أن يصبغ الرواية بهذه الصبغة، ويجعلها قطعة فنية رامزة شعبيا، ودالة هوياتيا، ومن هذه الركائز، نجد:

- الأمثال الشعبية والعبارات والصيغ الشعبية:

وذلك عن طريق تعريبها أو إدماجها في سياق الجملة العربية بصيغتها الشفهية الدارجة، بشكل عمّق الأبعاد الدلالية، وأتاح للغة العربية فرصة التلاقح مع الدارجة المغربية

ومخيالها واستعاراتها وثرائها الفني وتجذّرها الوجداني، ذلك أن الناس "حاضرون دوما في ما يقولون وفي الفهم الذي يبنونه على ما يقوله غيرهم. إن هويتهم تتأصّل في صوتهم ويكون ذلك ملفوظا، أو مكتوبا، أو موقّعا"(4)، فجزء غير يسير من توليفة الهوية يتم التعبير عنه ونقله وإدراكه باللغة، ولا تنفكّ الهوية عن اللغة، بل إنها تتماهى مع الكينونة الذاتية وتصير جزءً منها، وبناءً عليه، فإنه "لا بدّ من الاعتراف بأن المتكلّمين هم أنفسهم جزء لا يتجزّأ من المعنى المعروض داخل التمثّل"(5)، وهذا ما يجعل من إدماج عبارات ذات بعد شفهي على مستوى صيغة الخطاب، وأخرى من الدارجة المغربية، بقدر ما يعمل على تهجين الرواية، فإنه يترجم رؤية جديدة للهوية، بعيدا عن الثقافة العالمة، التي تحتفي بكل ما هو مكتوب، وتعمل على إقصاء المهمّش نظرا لتفلّته وديناميته السريعة وصعوبة القبض عليه، ومن نماذج هذا الإدماج والتوظيف:

-"الشكوى لغير الله مذلة".

-"سوف أعلّمه من أين يبول السمك".

-"ولكنه قال معليش الأشياء صارت هذه الأيام غريبة.. بل ملغّزة". ص: 36.

-"ولكن لينتظر قليلا سأريه الشمس في عز الليل". ص: 37.

-"إذا غابت الجياد تزعرط البغال". ص: 49.

-"يعني السهرة مكمولة" ص: 52.

-"-احذري أولاد اليوم.. وجوههم مليحة ولكن نواياهم لا يعلمها أحد". ص: 53.

-"وقالت منها نمشي ومنها نتجوّل في الشارع ونشمّ النسيم". ص: 53.

-"وعندما أوشك الفأر أن يلعب في عبّها". ص: 56.

-استعارة شعبية: "وتعرف زليخة أن جناحها ثقيل بالولدين". ص: 66.

-عبارات دارجة: "أنت تفعل ما يناسبك يا موح.. يا قاسح الرأس". ص: 83.

-"وتأمل في أن يأتي لها بهنّ تائبات في حبال الكتان". ص: 87.

-"أنا كذلك ومثال أفضل أن تضيع تلك الأغراض إلى الأبد". ص: 98.

- وصف المحافل الشعبية والاحتفاء بتجلياتها ومظاهرها:

-وصف كرنفال فاتح ماي ورصد الفرجة التي يوفّرها الاحتفال الكرنفالي بفاتح ماي، خاصة في الزمن الستيني والسبعيني.

-وصف مظاهر الفرجة الشعبية: الهدية ورقصة الرجل الذي يلبس كالنساء (ص: 54).

-أشكال الفرجة في الموسم: الحلقة، الفروسية، الألعاب البهلوانية لولاد احماد وموسى.

-الغناء الشعبي: العيطة المرساوية، وغناء الشيخ ميلود والشيخة الوقتية بنت الكومي.

-ظاهرة الحراسة الليلية في الأحياء الشعبية قديما. (ص: 99).

-وصف ظاهرة الإشاعة وتصديقها (فيلا الجمل).

- توظيف الاعتقادات الشعبية:

وهو ما شكّل فرصة للإفادة من البعد العجائبي والفانتازي في بناء المتخيّل، ونَزَحَ بالتالي عن السرد الكلاسيكي و"عوامله" السببية، في خرق وتمرّد على نظام الترتيب والعقلنة:

-توظيف الفانتازيا التخييلية فيما يشبه لوحة سريالية عجائبية: "يتأرجح رأس السنة المقطوع فاقدا التوازن وهو يخدر مثل المنعرجات". ص: 52.

-الانتقام العجائبي الذي نزل بأفراد من السلطة تجاسروا على التحرّش بحجاج موسم الولي سيدي موسى المجذوب. ص: 80.

-"ولعلّه الولي سيدي عبد الوهاب قد أشفق لحالها فغشا أبصارهم وصم آذاناهم عن مكان تواجدها". ص: 90.

-توظيف الرؤيا: (رؤيا الزاهية. ص: 102).

-"موح يعتقد أن وليّ تازروالت سيدي احماد وموسى هو الذي وقف إلى جانبه ضد هذا الفاسي الجبّار وأعاد له السكّين إلى نحره وعلّمه بالتالي عاقبة من يتصدّى لأبناء الشرفاء ويريد أن يدلّس عليهم". ص: 40.

- **توظيف الأسماء والمصطلحات الشعبية:**

-السعدية (سعاد)، حليمة (حلومة)، امّي يزّة، الخوضة، ميلود، نوح، الشيخة الوقتية بنت الكومي، زليخة..

-البوسبير، البرغازة، المرفودة، المحركة، الماحيا، السخينة، الميعارة..

مما يحيل على بنية هوياتية متجذرة، والتصاق بأصالة لا ينبغي إلغاؤها والتملّص منها، في انهزامية حضارية أو تغرّب واستيلاب، وهو ما يعطي لهذا التشبث بالعمق الهوياتي الشعبي للمغاربة، منزعا مقاوما لمنزع التنميط العولمي.

ومن أجل تعميق تناوله لهوية القاع الاجتماعي ، عمل السارد على توظيف المعرفة السوسيولوجية والأنتروبولوجية والتاريخية، بمرونة واقتصاد بشكل سلط من خلاله الضوء على بعض النقط في الحكي، دون أن يسقط في الاستعراضية المتعالمة، أو الاستطراد المتخم بالمعلومة على حساب السرد، فمثلا نجه يحلل ظاهرة غياب التبوريدة عن بعض المواسم قائلا: "وتساءل موح لماذا لا توجد تبوريدة في إموكار سيدي حماد وموسى؟ وما سبب اقتصار الزوار هناك على التبضّع وشهود فرجة أحواش. هل لكون المنطقة لا تهتم بتربية الخيول؟ أم لأن الرجال البربر تمنعهم أنفتهم وجديتهم من تبديد الوقت في اللعب والتسابق الذي لا طائل من ورائه باستثناء ربما التفاخر والتظاهر بالثراء؟". ص: 95.

3-بطولة المكان في "بنات ونعناع":

لقد اعتمد السارد على النَّفَس التصويري ذي البعد التسجيلي، مستندا على تقنية الكتابة بالمشاهد والصور، ومركّزا على التقاط الصورة المتحركة في ديناميتها وحرارتها، وتجنّب الصورة الجامدة الثابتة، بحيث صار السارد مثل مصور متجوّل في جغرافيا المكان المعبّأ بالزمن التاريخي، بحيث تكاد تشمّ رائحة السنين في ديناميتها، وهو تصوير يرصد عبر دينامية المكان وهو قيد الحركة، مما ارتقى به إلى مستوى البطولة في الرواية، وصار بإمكاننا أن نخطأ في تذكر بعض أسماء شخصيات الرواية دون أن نخطئ في تذكر شارع الجيش الملكي أو مقهى مرحبا أو حي القصبة مثلا..

فعلى طول صفحتين يتوقّف فيها السرد (ص: 43 - 44)، ليتجوّل بنا السارد في فضاء شارع الجيش الملكي، بحيث يتم تصوير الشارع في حيويته وحركته الدائبة، إذ يصبح بالإضافة إلى كونه فضاءً مؤطِّرا للحكاية، جزء من الحكاية وفاعلا فيها كما هو جزء من الذاكرة، وعمرانه وتفاصيله تدخل في صميم هذا الكيان النفسي للشخوص، وعوالمهم الاجتماعية، وبالتالي يشكل امتدادا لهوية سكانه المرتبطين به، إذ يغدو تشخيصا للهوية وتجليا لفرادتها ومَيسَمِها، باعتباره جزءًا أصيلا من الذات والوجدان والذاكرة.

كما يمكن الإشارة إلى فيلا الطبيب التي سكنها جمل لا يظهر إلا ليلا للبعض، ومجمل الإشاعات والأحداث التي ارتبطت به، وهو ما يعدّ تعاطيا مختلفا مع المكان، بحيث يصير له تأثير واضح في تطور الأحداث وتشكّل الخيارات السردية، ويغدو محورا في تطور السرد، وهو ما يجعل الرواية ذات منزع تجريبي واضح من هذه الزاوية أيضا.

4-توظيف تقنية الميتاسرد: ونقصد هنا بالميتاسرد هنا التفكير في السرد من داخله، عبر إدخال خطاب فوق سردي إلى الرواية، سواء من أجل الشرح أو النقد، أو التشكيك ، أو فتحه على آفاق دلالية أوسع، وتفكيك بنيته وإفشاء أسراره أحيانا، بحيث يتخذ "تجليات

متباينة ووظائف مختلفة، إلا أنّه – في جميع الحالات- يشكل نوعا من الإلغاء للتعاقد الواقعي بمعناه الكلاسيكي القائم على الإيهام وافتراض قدرة اللغة والشكل على استيعاب التجربة موضوع التعبير"(6).

ومن ذلك مثلا، تدخل السارد وكشفه عن نفسه: "وبالنسبة لي فقد اقتضت القصة كل ذلك" (ص: 17)، وإعلان السارد عن صوته وصوته بتميّز واضح، بعيدا عن السرد المسترسل المألوف، ليدخل في موجدة شاعرية بلغة تنزاح نحو الشعرنة وتوظيف المجاز والاستعارة، وكأنه يناقش دوافع كتابة هذه الرواية نفسها: "هل أكتب ملحمة عن الفقر وأرسم لوحة للعراء الداخلي وأجلس القرفصاء عند بوابة العالم أشاهد المدرجات والستائر أو أقف مبهورا عندما أواجه تمثالا يحمل قسمات جدية وأقول له يا عمّي: إن هذا شعبي وأنا أنوب عنه في إلقاء النشيد.. وكل نفاية فيه أعرفها وأطوف الشوارع والضواحي البعيدة حيث ينتهي صراع الطبقات ويبدأ صراع البقاء؟؟ إنّه صراع أنقله لكِ يا بوابة العالم الذي بدأ يشيخ.. إنه صراع في درجة الصفر". (ص: 51).

كما أن من وظائف السرد تنسيبه، وفتحه على احتمالات سردية وتخييلية أخرى ليست بالضرورة المنحى الذي اتخذه في الرواية قيد القراءة، وهو سمة تجريبية أساسية، يقول السارد: "كانت ممتنة له غاية الامتنان لأنه أخّر سفرها حتى مرّ زلزال أماديل بسلام.. هل قلت بسلام؟ !". (ص: 17).

ويؤكد تدخل السارد تصريحه نفسه بهذا التدخّل، فكأن هناك سارد وسارد أعلى هو الذي يخبرنا بما فعله السارد الأدنى الذي يتدخل أحيانا في السرد ويكشف وجهه ويدلي برأيه أو رغباته: "كان هذا التدخل كلاما للسارد أورده بدون علم من المؤلّف وقد أخذ منه وعدا بألاّ يكرّر مثل هذا الصنيع الذي لا يليق بدوره النبيل..". (ص: 52).

وقد يكون تدخل السارد من أجل تقديم توضيحات بخصوص طبيعة الكتابة الروائية التي نحن بصدد قراءتها من داخل النص السردي، وإذ ذاك يكشف عن ذاته المحسوسة كأنه شخص ما فوقي يبحث هو الآخر للتثبت من بعض المعلومات الواردة في الرواية كأنه بدوره قد تأثر بما ورد فيها وحرّكت لديه فضول البحث، يقول: "وبالنسبة لي شخصيا فقد بحثتُ كثيرا وطويلا مسكونا بفضول لا حدود له عمّن يكون هذا الرجل الصالح دفين منطقة الشلالات لعلّي أقف بنفسي على شيء قليل أو كيفما كان نوعه من كراماته ومناقبه التي تكون قد قادته إلى نيل كل هذا التشريف والاعتبار المطلقين.. ولكن يبدو أن جهودي كلها ذهبت سدى أو ما يشبه السدى". ص: 81.

خلاصة عامة:

إذا كان التراث هو "كل ما وصل إلينا مكتوبا في علم من العلوم، أو محسوسا في فن من الفنون، مما أنتجه الفكر والعمل في التاريخ الإنساني عبر العصور. فلكل أمة إذن تراثها، الذي هو: ثمرة فكرها وعقائدها، وحصيلة جهدها العقلي والروحي والإبداعي"(7)، فإن الاهتمام بهذا التراث في بعده الشعبي يشكل أحد أهم المداخل في مقاربة الهوية المغربية وتحيين أسئلتها، وقد ركّز حسن بحراوي على التراث بمفهومة الاجتماعي، أي أنه تراث "يتمثّل في العادات والأعراف والتقاليد السائدة في المجتمع ومدى تأثيرها في أفراده. ولذلك كانت له علاقة وطيدة بالممارسات الثقافية ونظرتها إلى المستقبل، والربط بين حاضر الأمة وبين ماضيها"(8).

وباعتبار التراث مكونا أساسيا من مكونات الهوية، فإن العمل على إعادة قراءته إبداعيا، والإفادة من ممكناته الفنية، يعد عملا أساسيا لصبغ الرواية المغربية بصبغتها المحلية ونسغها المغربي الخاص، لتشكل إضافة نوعية للمنجز الروائي العالمي، من باب هذه

الخصوصية المنفتحة، ومن باب هذا السعي إلى تجذير السؤال الجمالي والإبداعي عبر الاتكاء على الهوية والخصوصية، دون انكفاء ولا اكتفاء.

1-صلاح فضل، "التجريب في الإبداع الروائي"، مرجع سابق، ص: 108.

2-حسن المودن، "الرواية المغربية الآن.. ماذا عن أعمال لكتاب من الأجيال السابقة؟"، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، عدد مزدوج 79 – 80، دجنبر 2010، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص:24.

3-محمد برادة، "الرواية العربية بين المحلية والعالمية، الرواية العربية: الكونية أفقا"، مرجع سابق، ص: 20.

4-جون جوزيف، اللغة والهوية: قومية إثنية دينية، ترجمة د. عبد النور خراقي، سلسلة عالم المعرفة، 342، أغسطس 2007، ص: 42.
عنوان الكتاب الأصلي: Language and Identy : National , Ethnic , Religious by : John E. Joseph

5-نفسه، ص: 44.

6-محمد برادة، "الروائية في المغرب العربي: من أسئلة التكوّن إلى مغامرة التجريب"، مرجع سابق، ص: 16- 17.

7-التويجري، عبد العزيز بن عثمان، التراث والهوية، منشورات المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة، إيسيسكو، 1432- 2011، ص: 12.

8--نفسه، ص: 25

******