**- المحاضرة رقم (12)**

**الرواية العربية: نشأتها وتطورها**

تعرف الرواية بأنها: «الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركّبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا، ورصد التحولات المتسارعة في الواقع.»([[1]](#footnote-1))

أو بعبارة أكثر تبسيطا، هي: «تجربة أدبية يعبر عنها بأسلوب النثر سردا وحوارا من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد (أو شخصيات)، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمي ومعين، يحدد كونها رواية.»([[2]](#footnote-2))

أسهمت عدة عوامل في نشوء الرواية العربية، منها التأثر بالروايات الغربية من طريق مباشر، كالاستعمار، السفر، والتعليم، أو غير مباشر كتعريب وترجمة الروايات العالمية الكبرى، بالموازاة مع تجارب روائية رائدة، بتجوز كبير، حاولت تبني نهجا تراثيا في انكتابها([[3]](#footnote-3)) كالمقامة، والحكايات الشعبية، فضلا عن الدافع النفسي المتمثل في رغبة الأدباء تملك أطر تعبيرية تستجيب لروح العصر، وأخرى اجتماعية واقتصادية وسياسية طرحت إشكاليات جديدة، مطالبة بطرائق تعبيرية جديدة، فظهرت الروايات المعربة، ولعل أبرزها: “علم الدين“ لعلي مبارك، و“حديث عيسى بن هشام“ لمحمد المويلحي، و“ليالي سطيح“ لحافظ إبراهيم، وهذا مقطع منها:

«حدَّث أحد أبناء النيل قال:

ضاقت عن النفسم ساحتها لِهَمّ نزل بي، وأمر بلغ مني، فخرجتُ أروِّح عنها وأهون

عليها، فما زلتُ أسير والنيل حتى سال ذهب الأصيل، فإذا أنا من الأهرام أدنى ظلام، وقد فتر منّي العزم، وسئمتُ الحركة، فجلستُ أنفِّس عنّي كرب المسير، واضطجعتُ وما تنبعثُ فيَّ جارحة من التعب، وكنتُ من نفسي في وحدة الضيغم، ومن همومي في جيش عرمرم، وجعلتُ أفكّر في هذا الدهر وأبنائه فجرى على لساني ذلك البيت:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| عَوَى الذئبُ فاستأنستُ للذّئبِ إذ عَوَى |  | وَصَــوَّتَ إنــســـانٌ فـكـــدتُ أطــيـــرُ |

فردَّدتُه ما شئتُ، وتغنَّيتُ به ما استطعتُ، وقلت: أي ولله، لقد صدق القائل: ما خلق لله خلقًا أقلّ شكرًا من الإنسان، ولا أطبع منه على افتراء الكذب والبهتان.

ثمّ مرّ بالخاطر بيت آخر:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| تـباركـت أنهـارُ الـبلادِ سـوائـحُ |  | بعذبٍ وخُصّت بالمُلوحةِ زمْزمُ |

فنقلتُ إليه متاعي، وحوَّلتُ حاشيتي، وما متاعي غير الأماني السانحة، ولا حاشيتي سوى الهموم الفادحة، ولبثتُ أتفيّأ من ظلاله، وأتأمّل في حسن أشكاله.»([[4]](#footnote-4))

كما ظهرت إلى جانبها الروايات الأصيلة؛ لأنها بحثت سبل التوفيق بين النظرة التراثية، والغربية للرواية([[5]](#footnote-5))، من ذلك “مجمع البحرين“ لإبراهيم اليازجي، و“الساق على الساق“ لفارس الشدياق، و“الهيام في جنان الشام“ لسليم البستاني، فقد إذ ذكر مؤرّخو الأدب، ممن عاصر نشرها، أنها لاقت انتشارًا واسعًا بين الناس، وهذا ملخصها([[6]](#footnote-6)):

«تبدأ الأحداث التاريخية في الرواية بتوجيه الخليفة الراشدي أبي بكر الصديق الجيوش الإسلامية لفتح بلاد الشام، وتنتهي بحصار حلب واستسلامها للفاتحين المسلمين. وتجري رواية الأحداث على نحو متسلسل ومفصل، ويدوّن الكاتب في روايته أقوال الأبطال التاريخيين (أبي بكر وعمر وخالد بن الوليد وغريهم) ومراسلاتهم.»([[7]](#footnote-7))

لم يكن في مقدور تلك الروايات مواكبة الحساسية الجديدة، ببنية، ولغة، وموقف، مبنيين على طروحات تراثية فائتة([[8]](#footnote-8))، على نحو ما عهدناه في: “المقامات“، “ألف ليلة وليلة“، “كليلة ودمنة“، و“تغريبة بني هلال“، فوردت، على غرارها، بنيتها المفككة، وسردها السطحي، وأحداثها المصطنعة، وحواراتها البعيدة عن جو الرواية، فضلا عن طبائع شخوصها، مما أسهم في تغييب موقفها، وقد يكون السبب هو طمرها تحت طبقات بلاغية كثيفة([[9]](#footnote-9)) كالسجع، والبديع، في مقابل امتلائها بالغرائب، والأوهام، والعاطفة، والخيال.

أدى ظهور الصحافة إلى دفع الرواية نحو التشكل، بانتشار مفهومها بين الأوساط الشعبية الواسعة، فظهرت باكورة الروايات العربية تباعا، برغم سماتها التعليمية البارزة([[10]](#footnote-10))، كالوعظ، والإرشاد، والتوجيه، من ذلك روايات جورجي زيدان، وهذا مقطع منها:

«وهناك في المنزل المؤلف من ثلاث غرف متصل بعضها ببعض، وقد فرشت أرضها بحصر من سعف النخل فوق جلود الماعز، وضعت في إحداها طنفسة جميلة عليها وسائد من الخزّ، ووضع في بعض جوانبها مصباح ضعيف النور، وجلست على إحدى الوسائد فتاة في مقتبل العمر أشرق وجهها بماء الشباب، وقد حلت شعرها الأسود فأرسلته على كتفيها فحجب بعض جبينها، وغطى عذاريها فحجب قرطيها وسالفيها ولكنه زاد عينيها كحلا وإشراقا. ولكن عينيها الدعجاوين البراقتين قد غشيهما الدمع فأخذ ينحدر على وجنتين محمرتين بينهما أنف دقيق مستقيم تحه فم صغير. فإذا ازداد انسكاب الدمع تلقته بأطراف جدائلها أو بأحد كميها. وكانت لابسة جلبابا أسود زادها جمالا وفتنة. وكأن هذه الغادة استأنست بوحدتها فأطلقت لنفسها عنان البكاء حيث لا رقيب ولا حسيب فأخذت تندب فقيدين عزيزين قتلا في يوم واحد.

تلك هي ((قطام بنت شحنة بن عدي)) من قبيلة الرباب، فتاة الكوفة الفتانة التي ذاع صيتها في الآفاق وسمع بجمالها القاصي والداني حتى أصبحت فتنة الكوفيين ومضرب أمثالهم، وشخصت إليها الأبصار وحامت حولها القلوب، فباتت معجبة بجمالها لا تعرف هما ولم تذق غما حتى بليت بقتل أبيها وأخيها معا في وقعة النهروان، إذ كانا من جملة الخوارج الذين نقموا على الإمام علي لقبوله التحكيم فانضموا إلى من نقض بيعته وحاربوا في جملة من حاربه.»([[11]](#footnote-11))

سعت روايات جورجي زيدان إلى تقديم نظرة جديدة للعالم عبر التاريخ، إلا أن افتقارها للوعي الروائي حال دون نضجها([[12]](#footnote-12))، إذ هيمن موضوع التاريخ على أدبية الرواية، كما غيبت الفكرة التعليمية متعة المغامرة الروائية.

ثم ظهرت “زينب“ لمحمد حسين هيكل، وحددت معايير الرواية العربية، شكلا ومضمونا وموقفا([[13]](#footnote-13))، تعنى بالفنية بوصفها صورة اجتماعية متجاوزة للواقع الحقيقي، على الرغم من محاكاتها الصارخ لنموذج الرواية الغربي، ثم تبعتها مجموعة من الروايات منها: “إبراهيم الكاتب“ للمازني، و“عصفور من الشرق“ لتوفيق الحكيم، و“على هامش السيرة“ لطه حسين، وهذا مقطع منها:

«لا يذكر لهذا اليوم اسما، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتا بعين، وإنما يُقرِّب تقريبًا.

وأكبر ظنّه أنّ هذا الوقت كان يقع من ذلك اليوم في فجره أو في عشائه. يُرجِّح ذلك لأنه يذكر أنّ وجهه تلقّى في ذلك الوقت هواء فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشمس. ويُرجِّح ذلك لأنه على جهله حقيقة النور والظلمة، يكاد يذكر أنه تلقّى حين خرج من البيت نورًا هادئًا خفيفًا لطيفًا كأنّ الظلمة تغشى بعض حواشيه. ثمّ يُرجِّح ذلك لأنه يكاد يذكر أنه حين تلقّى هذا الهواء وهذا الضياء لم يُؤنس من حوله حركة يقظة قوية، وإنما آنس حركة مستيقظة من نوم أو مقبلة عليه. وإن كان بقي له من هذا الوقت ذكرى واضحة بيّنة لا سبيل إلى الشكّ فيها، فإنما هي ذكرى هذا السياج الذي كان يقوم أمامه من القصب، والذي لم يكن بينه وبين باب الدار إلا خطوات قصار.»([[14]](#footnote-14))

بصدور رواية “زينب“ أصبحت الرواية جنساً أدبياً قائماً بذاته([[15]](#footnote-15))، وبالرغم مما شابها من عيوب البدايات الأولى، إلا أنها حققت لنفسها مكانة تخصها، إذ تخلّصت مما كان يشوبها من حيث اللغة، والموضوعات، وأخذت تغتني، وتتنوع بما أضيف إليها من أدوات تعبيرية، وطرائق جمالية، وسعت بنيتها، وعمقت فضاءها، وأبرزت موقفها، على الرغم من انحسارها في الاتجاه الذاتي، أي انكتابها تحت تأثير، أو بفعل بقايا السيرة الذاتية للأديب صاحب الرواية.

بمجيء نجيب محفوظ قطعت الرواية العربية شوطا كبيرا ناحية النضج والتميز([[16]](#footnote-16))، والتمكن في نفوس جماهير القراء العرب، ثم إن جهده الريادي المتميز لم يتوقف على ما أضافه إلى الرواية من فرادة مست البناء، والأسلوب، والموضوع فحسب، بل تجاوزه إلى درجة رفع معايير الكتابة الروائية، بحيث شكلت حافزا قويا بالنسبة للروائيين، المجايلين أو اللاحقين، فبحثوا، ودققوا، وأمعنوا التجريب، سعيا وراء أنماط جديدة في كتابة الرواية باستمرار.

تمثلت روايات نجيب محفوظ الأولى في: “عبث الأقدار“، و“رادوبيس“، و“كفاح طيبة“، فقد حاول عبر اتكائه على التاريخ المصري القديم، كتابة رواية تاريخية ذات دلالات معاصرة، فغاياته لم تكن تعليمية على غرار جورجي زيدان، بل استقطبت التاريخ لتصوير الواقع المصري، ومناقشة قضاياه السياسية والاجتماعية([[17]](#footnote-17)) - كالاحتلال، النظام الملكي، والقوى الإقطاعية- بشكل فني رامز، بحيث شكلت البداية الفنية الحقيقية للرواية التاريخية ذات الاتجاه الواقعي، ونخص بالذكر روايته “كفاح طيبة“، وهذا مقطع منها:

«كانت السفينة تصعد في النهر المقدس، ويشقّ مقدّمها المتوّج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة الجليلة، يحثّ بعضها بعضًا منذ القدم كأنها حادثات الدهر في قافلة الزمان، بين شاطئين انتثرت على أديمهما القرى، وانطلق النخل جماعات ووحدانا، وترامت الخضرة شرقا وغربا، وكانت الشمس تعتلي كبد السماء ترسل أسلاكا من النور إذا غمرت النبت رفّ رفيفًا، وإذا مسّ الماء تلألأ لألاءً، وقد خلا سطح الماء إلا من بعض زوارق صيد جعل أصحابها يُوسّعون للسفينة الكبيرة وهو يرمقون صورة اللوتس رمز الشمال بعين التساؤل والإنكار.»([[18]](#footnote-18))

كان لتغليب الجانب الفني للعمل الأدبي على حساب الجانب التاريخي الأثر في توجه نجيب محفوظ نحو فنية الرواية التاريخية، فهو رغم اعتزازه بتاريخ مصر الفرعونية إلا أنه كان معنيا في اختياراته التاريخية بما يغني تجربته الروائية ويعمقها، فأظهر ميلا نحو الفنية الجمالية أكثر منه نحو التاريخية([[19]](#footnote-19))، فقد عني نجيب محفوظ باللغة الإيحائية المؤثرة، والشخصيات الصادقة المعبرة، والأحداث المترابطة التي تسهم في هندسة البناء الفني للرواية، والرؤية الموضوعية الواعية بقضايا المجتمع المصري.

بينما مثلت العودة إلى التاريخ بالنسبة لواسيني الأعرج مغامرة تجريبية جديدة، مكنته من اجتراح نمط سردي جديد([[20]](#footnote-20))، ينبنى متخيله بتعمق تاريخ الجزائر الحديث، بوصفه محاولة جريئة لاسترجاع زمان بناء الدولة الجزائرية الحديث، مثلما نلمسه في روايته “كتاب الأمير“، وهذا مقطع منها:

«28 جويلية 1864 فجرًا. الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدا في وقت مبكر. الساعة تُحاذي الخامسة. لا شيء إلا الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء، ممزوجة بهبات آخر موجة تكسّرت على الأميرالية، التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو ساحل البحر ليغيب جزؤها الأمامي تحت كتل الضباب التي بدأت تلفّ المكان شيئًا فشيئًا.

لا شيء إلا الصمت والتموّجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث.»([[21]](#footnote-21))

 نجحت الرواية في تحقيق هوية تخصها، من خلال تكريسها لبرنامج سردي ممتاز، تابعته بدقة وصرامة، طوال تنامي خطها السردي، وهو برنامج يقوم على أسلوب يجمع السردي الذي يخصب لغة التاريخي، بالتعبيري الذي يُشَعْرِن لغة السردي، فيفسح المجال واسعا للتصوير الفني كيما يتفجر([[22]](#footnote-22))، فينسج لوحات فنية تتوغل في الماضي، وتتشوف نحو المستقبل، بينما هي ما زالت ثابتة في الحاضر.

أضف إلى ذلك تداخل الشخصيات التاريخية بالمتخيلة أثناء الحوار أو الأحداث، وتماهي السرد في التخييل على غرار التاريخي المستدعى، أو الملتفت إليه، بوصفه مادة يعاد تشكيلها لصالح توجه الرواية العام، بدل الانقياد للتاريخ، والوقوع في تهويماته، بحيث تمكنت الرواية من كتابة تاريخها الخاص، رغم أنها انطلقت منه([[23]](#footnote-23))، وقد تأتى ذلك بإعادة قراءة التاريخ، واستنطاق المسكوت، واستظهار المغيب، وفق منطق صارم، وأيديولوجيا محددة، وقدرة خلاقة على تثوير النصوص، وكتابتها خدمة لتوجه جديد.

فيما عدت الرجعة إلى التاريخ، في روايات عبد الرحمن منيف، تطورا يتعارض مع التحولات التي عرفتها المجتمعات العربية ذات الطبيعة النفطية، بالموازاة مع سيرورة مواقفه الأيديولوجية([[24]](#footnote-24)) التي تكرس أشكال الرفض، التمرد، والمقاومة ضد الساسة العرب المتحكمين في إرادة الشعوب بقوة المال، الدين، والتاريخ، وهو الذي نجحت روايته “أرض السواد“ في تحقيقه:

«لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل واليا لبغداد اثنتين عشرين سنة، جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق، وجمع معهم أصهاره الأربعة: علي باشا وسليم آغا وداود آغا ونصيف آغا، واستدعى معهم أيضا محمد بك الشاوي، وزير باب العرب، ليكون شاهدا. كان الجو، حين اجتمعوا حوله، مشحونا بالرهبة والحزن. نظر كل واحد منهم إلى الآخرين نظرة سريعة مضظربة، ثم تركزت العيون على سليمان باشا. بدا شاحبا مملوءا بالأسى وهو ينقل نظراته في الوجوه. لم يتكلم أحد، خيم صمت واسع وقاس. في لحظة ما بدأ سليمان باشا كلامه، خرج صوته حزينا مختنقا ((إن الله حق، والموت حق، ولا بد لكل إنسان أن يموت)) أغمض عينيه، كأنه يستريح أو يحاول تذكر ما يريد أن يقوله، وتابع بعد فترة صمت ثقيلة: ((لقد حانت نهايتي. سأترككم وأترك الأمانة بين أيديكم. ))»([[25]](#footnote-25))

حققت رواية “أرض السواد“ توازنا على مستوى فضاء الكتابة، فقد استطاعت أن تضيق المسافة بين التخييلي والتاريخي لدرجة الانطباق التام بينهما، فكانت الصحراء باتساعها وعمقها، معادلا للتاريخ بامتداده وغموضه، وكلاهما عنوان للوطن والهوية المفقودين، كما كانت الأحداث والشخصيات والحوارات، بفوضويتها وحضورها ودقتها، معادلا للتاريخ بمنطقه الانتقائي للحوادث والحكام والنصوص، وكلهم معادل لصوت الروائي، فيبرز موقف الروائي المتمرد، الرافض، والثائر على أنظمة الحكم الفاسدة، التي تحكمها أموال النفط، وأباطرة المال، والسياسات الأجنبية الحاقدة.

نجحت رواية “أرض السواد“ في كتابة تاريخها الخاص الذي ينطلق من التاريخ العام - وهو فترة حكم داود باشا للعراق- ويتجاوزه بتثوير أشكاله الشفهية والكتابية أو الرسمية والشعبية، فيغدو المتخيل وجها من وجوه التاريخ الذي يكمل إستراتيجية السرد([[26]](#footnote-26))، طالما أن الرواية بأحداثها وشخوصها وحواراتها وموقفها قد أزاحت التاريخ من مركزه، وأحلت نفسها محله بحيث تستجلي المغيب، وتستحضر المنسي، وتستكشف المطمور، بحثا عن إجابات ترضي الحاضر، وتغري بالمستقبل.

1. )- حسان رشاد الشامي، ***المرأة في الرواية الفلسطينية (1945- 1985)***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 1998م، ص15. [↑](#footnote-ref-1)
2. )- طه وادي، ***الرواية السياسية***، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص56. [↑](#footnote-ref-2)
3. )- سهيل إدريس، ***محاضرات عن القصة في لبنان***، معهد الدراسات العربية العليا، لبنان، (د.ط)، 1975م، ص5. [↑](#footnote-ref-3)
4. )- حافظ إبراهيم، ***ليالي سطيح***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2012م، ص5. [↑](#footnote-ref-4)
5. )- مصطفى عبد الغني، ***الاتجاه القومي في الرواية***، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة علام المعرفة، العدد 188، أغسطس 1994م، ص22. [↑](#footnote-ref-5)
6. )- لم نعثر لها على طريق فيما بين يدينا من مراجع. [↑](#footnote-ref-6)
7. )- فؤاد المرعي، ***في تاريخ الأدب الحديث: الرواية- المسرحية- القصة***، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب- سوريا، (د.ط)، 1419هـ -1998م، ص33. [↑](#footnote-ref-7)
8. )- أمين العالم، ***«الرواية بين زمنيتها وزمنها»***، مجلة فصول، القاهرة- مصر، المجلد 12، الععدد 1، ربيع 1993م، ص17. [↑](#footnote-ref-8)
9. )- آلن روجر، ***نشأة الرواية العربية***، ترجمة: لمياء باعشن، ضمن كتاب: ***تاريخ كمبريدج للأدب العربي: الأدب الحديث***، تأليف جماعي، ترجمة جماعية، النادي الأدبي الثقافي، جدة- المملكة العربية السعودية، ط1، 1423هـ- 2002م، 1/ 266. [↑](#footnote-ref-9)
10. )- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، ص343- 343. [↑](#footnote-ref-10)
11. )- جورجي زيدان، ***17 رمضان***، سلسلة روايات تاريخ الإسلام، المكتبة الأدبية، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص8. [↑](#footnote-ref-11)
12. )- محمود حامد شوكت، ***الفن القصصي في الأدب المصري الحديث***، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط1، 1963م، ص145- 151. [↑](#footnote-ref-12)
13. )- حسن هيكل، ***تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط6، 1994م، ص198. [↑](#footnote-ref-13)
14. )- طه حسين، ***الأيام***، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1994م، 1/ 3-4. [↑](#footnote-ref-14)
15. )- عبد المحسن بدر، ***تطور الرواية العربية في مصر (1870- 1938)***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط1، 1963م، ص317. [↑](#footnote-ref-15)
16. )- عبد الرحمن منيف، ***الكاتب والمنفى***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، المركز الثقافي للدراسات والنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2001م، ص40. [↑](#footnote-ref-16)
17. )- غالي شكري، ***معنى المأساة في الرواية العربية: رحلة العذاب***، دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط2، 1980م، ص21. [↑](#footnote-ref-17)
18. )- نجيب محفوظ، ***كفاح طيبة***، دار الشروق، (د.د.ن)، (د.ط)، (د.ت)، ص5. [↑](#footnote-ref-18)
19. )- محسن يوسف، ***نحو ملحمة روائية عربية (دراسة في مدارات الشرق)***، دار الحوار، اللاذقية- سوريا، ط1، 1991م، ص10. [↑](#footnote-ref-19)
20. )- عبد الرزاق عيد ومحمد جمال باروت، ***الرواية والتاريخ، دراسة في مدارات الشرق***، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1418هـ - 1997م، ص7. [↑](#footnote-ref-20)
21. )- واسيني الأعرج، ***كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، 2008م، ص9. [↑](#footnote-ref-21)
22. )- محمد برادة، ***الرواية العربية ورهان التجديد***، كتاب دبي الثقافية- مجلة دبي الثقافية، الإصدار 49، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي- الإمارات العربية المتحدة، ط1، مايو 2011م، ص218. [↑](#footnote-ref-22)
23. )- عائشة عبد الرحمن، ***قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر،ط2، 1389هـ - 1970م، ص162. [↑](#footnote-ref-23)
24. )- فيصل دراج وآخرون، ***عبد الرحمن منيف***، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2008م، ص13. [↑](#footnote-ref-24)
25. )- عبد الرحمن منيف، ***أرض السواد*** 1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2000م، ص15. [↑](#footnote-ref-25)
26. )- فاضل ثامر: ***«عبد الرحمف منيف ومساءلة وهم التاريخ»***، مجلة الثقافة الجديدة، العراق، العدد 381، السنة 2016م. [↑](#footnote-ref-26)