

سرداق الحلم والفجعية: التكثيف والانحراف الدلالي

أ.كريمة حميطوش
جامعة مولود معمري – تيزي وزو

أول ما يلفت انتباهنا ونحن نتصفح رواية "سرداق الحلم والفجعية" هو لغة المتن الرمزية القائمة على التشفير، إذ يحتمل الدال الواحد مدلولات متعددة ويدفع بنا النص إلى تعدد التأويل أو لنقل إلى متاهات تأويلية. يتولد انفتاح هذا العمل الروائي عن عوامل، نشير في هذه الدراسة إلى عاملين هما التكثيف والانحراف الدلالي.

تتجلى ظاهرة التكثيف حسب **جاك لاكان** على مستوى الأحلام التي تقوم باختزال مجموعة من العوالم ليظهر الحلم على شكل ومضات أو جزيئات تخفي وراءها تركيبا معينا، أما على المستوى الأدبي فالتكثيف هو أساس الاستعارة وليس التشابه¹ وهو الرأي الذي يذهب إليه "**بول ريكور**" وهو يرجع الاستعارة إلى التقاء التشابه والاختلاف². وبالتكثيف والجمع بين المتناقضات تنحرف الكلمة عن حدود الدلالة الحرفية وتكتسب معان جديدة كلما أتيح لها سياق جديد وتركيب لم يألفه المتلقي. ومصطلح الانحراف³ الدلالي مصطلح تلتقي فيه مجموعة من التقنيات التي يلجأ المبدع إليها كالإزاحة (انتقال أو انزلاق العلامة من معنى إلى معنى آخر) والغموض والتناقض واللامعنى أيضا.

ينتج التكثيف في "سرداق الحلم والفجعية" من ثراء الخلفية المعرفية التي استلهم منها المبدع، فالمتن الروائي يقيم علاقات حوارية مع الدين إذ حضرت النصوص القرآنية، ونهل المبدع من التراث الأدبي نذكر من ذلك: طوفان "نوح"، سفينة **جبران خليل جبران** في "النبي"، المدينة العاهرة (غزة) **لمظفر النواب**. ولا يخلو النص من لمحات صوفية بحضور الشيخ المجذوب الذي يروي قصة تشبه كرامات الأولياء، واستلهم الروائي ظاهرة الحلول في قوله: "كان هو هي...وهي هو، كما وردت جبة الحلاج في السياق نفسه. وما يهمنا ليس الإشارة إلى المواضع التي يلتقي فيها المتن الروائي بالخلفيات

المذكورة، وإنما الكشف عما تضرره هذه الصور الكثيفة فالمبدع الذي تعنصره الغربة وهو بين قومه يرى في الواقع صورا وأشكالا تنبه حسه الإبداعي وتوخز ذاكرته الأدبية، فيستحضر ذلك التاريخ المر بكل تناقضاته وآلامه فتكون خيبات اليوم استعادة عصرية ولا شعورية لخيبات الأمس.

يقتات الأدب من مجالات عدّة، ولا يبني الأدباء نصوصهم على خواء وإنما يحاورون مخزوننا فكريا معرفيا وأرصدة من سبقوهم، وما لفت الانتباه في رواية "سرداق الحلم والفجيرة" هو الحشو على مستوى النصوص المستضافة إذ يندمج الأدب بالتاريخ، والتاريخ بالأسطورة فلا يكاد القارئ الباحث عن أصول نص ما ليربطه بها حتى يلتقي بنص آخر يخفي وراءه خلفيات.

هاهي قصة حي بن يقظان تحمل معها أبعادا جديدة، تقول الرواية: "...بل تروي الحكايات أنه آخر من بقي من سكان المدينة البائدة اختفى فجأة واختلفت حوله الروايات، قيل إنه رفع إلى السماء السابعة ... وقيل: إن موج البحر قد ثار وفار، وعلا في الجو ثم انهار، وابتلعه ثم غبض إلى غير رجعة... وكادوا يجمعون أنه سيعث هذه الأيام، وأنه سيملا الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، وعلموا بعد أن ملئت جهلا، ونورا بعد أن ملئت ظلاما"⁴.

شحن هذا النص بحمولات دلالية فهو يقوم على خلفيات إيديولوجية دينية، إذ يتحول حي بن يقظان رمز المعتزلة الموحى إلى إدراك حقائق الكون والوجود باستعمال العقل، إلى دال يختزل تاريخا برمته فهو آخر من بقي من سكان المدينة البائدة، فهل هذه إشارة إلى قوم عاد أو ثمود الذين أهلكوا وبقيت قصتهم خالدة في القرآن؟؟؟ واستلهم **جلاوي** في السياق نفسه- قصة غرق موسى في البحر ممزوجة بلمسات من قصة طوفان نوح وذلك حينما ذكر علو الماء وبلوغة الجبال طولا، هذا من حيث المضمون، إلى جانب ذلك حاول الكاتب الاقتداء بالنص القرآني هذه المرة من حيث الجانب الصوتي، ففي عبارة "ثار وفار وعلا في الجو ثم انهار" إلى جانب التصوير الفني⁵ للماء والموج تترنم الأذن لتكرار صوت "الراء" "والتكرار المنتظم لأصوات بأعينها يمثل قيمة إمتاع"⁶، وهو ما يشبه الإيقاع الذي يشكله تتابع فواصل القرآن. أما قصة الرفع إلى السماء فإنها تضرر موروثا دينيا متشعبا مختلفا باختلاف الانتماء العقائدي، فالرفع إلى السماء السابعة يوقظ في ذاكرة المسلمين قصة عروج الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، والمرفوع إلى السماء عند طائفة الشيعة هو

الإمام -السابع أو الثاني عشر- أو المهدي المنتظر، وهي قصة مقترنة بالعودة أو البعث وهذا ما ينقله النص الحاضر، دون أن تغفل العقيدة المسيحية التي تنبني على فكرة صلب عيسى عليه السلام ورفعها إلى السماء.

يعطي الكاتب في هذا النموذج ومضات، ويستحضر من كل قصة فصلا، ليكون دور القارئ هو إعادة بناء النصوص واستحضار المضمر عله يتمكن من العثور على دلالات النص الحاضر الذي ابتلع نصوصا وخلفيات متعددة ومتباينة.

ويلجأ المبدع في عدة مواقف إلى رصف الوحدات اللغوية بشكل ملفت للانتباه ويحشد العبارات المترادفة وحتى المتنافرة أحيانا مما يجعل العبارة "ضربا من المفاجأة ومن الرؤيا القائمة على التغيير الجوهرى في نظام التعبير⁷ ويكون أثر ذلك بيّنا على المستوى الدلالي، إذ تتكاثر الصور وتتزاحم ويُخيل إلى المتلقي أنه إزاء مشاهد مصورة لا يكاد يدرك محتوى مشهد حتى تصادفه ألوان أخرى ومضات جديدة تغري حاسته البصرية، لنتأمل هذا النموذج:

"قطعت الزقاق هرولة... عدوا... قفزا... وثبا... دخلت زقاقا... ذراعا... ثم آخر ساقا... كان ضيقا كالدهيلز... كان مظلما... مقببا... محروثا... تنبعث منه رائحة عفن... وعهر... وانبطاح وأصوات عويل... ونواح من ثعالب وغربان"⁸

ينبني هذا المقطع - نحويا- على أربعة جمل فعلية، وبعملية إحصائية بسيطة نعرثر على ثلاثة أفعال (قطعت، دخلت، تنبعث) إلى جانب ورود الفعل الناقص (كان) مرتين، وما نلاحظه على مستوى التركيب هو الحشو على مستوى بعض العناصر، فيسند للجملة الفعلية الأولى البسيطة أربعة أحوال وإلى الفعل الناقص ثلاثة عبارات على سبيل الخبر، وتجتمع في نهاية الفقرة أربعة فواعل يسند إليها فعلا وحيدا "تنبعث".

لا نكشف عن البنية النحوية لهذه الفقرة من أجل الإحصاء والتصنيف وإنما هدفنا هو البحث عن الأثر الذي يحدثه هذا البناء الخاص على مستوى الدلالة.

ينطلق الكاتب من حشد المصادر الدالة على الحركة مع اختلاف في شكلها وسرعتها، والحركة كعامل فيزيائي تدفع الأشياء أو الذات إلى وجهة معينة، هذا هو حال الذات المتلفظة في النموذج المذكور، تعدو، تقفز، تثب وما إن تصل إلى مستقرها حتى يتحرك العالم من حولها، وتحول إلى ذات تستقبل

حركة الأشياء، فالبصر يدرك الضيق والظلام، وتستقبل الأذن أصوات عويل ونواح، وتحاصر الأنف روائح عفن وعهر، ويقوم الخيال بإعادة تركيب معطيات العالم الخارجي بواسطة اللغة،⁹ اللغة الأدبية التي تتأى عن المؤلف وتسعى إلى ابتكار عالم جديد مسكنه النص الأدبي.

اندماج النثري بالشعري:

تتكاثف الصور والمعاني أيضا حينما تكتسب اللغة النثرية السردية طابعا شعريا، إذ يلجأ الكاتب في بعض المواقف إلى كتابة أقرب إلى نمط الشعر، يتمظهر ذلك بصريا من حيث النسق الخطي حيث يتوزع السواد على يسار الصفحة دون يمينها، وهذا ما يشكل الأسطر الشعرية التي تنبني عليها القصيدة الجديدة، وهو ما مارسه المبدع في بداية الرواية في الجزء المعنون "أنا والمدينة"¹⁰

وليس الشكل البصري وحده الفاصل بين جنسي الشعر والنثر لأن الكتابة الشعرية تقتضي مقومات أخرى تنبعث من صميم العبارة، وتتشكل على مستوى التخيل وهو الأمر الذي يتحقق في مقاطع موزعة على جسد الرواية. لا يحاور المبدع شخصا مجسدا أمامه وإنما يوجه حديثه إلى جماد إلى المدينة التي تحاصره، تسكنه وتخيفه فالكاتب يصور معاناته في هذا الفضاء، ينقل وحدته وغربته، وهو ما يعكس النزعة التشاؤمية إحدى اللبئات التي تنبني عليها التجربة الشعرية – الرومانسية بصفة خاصة – إلى جانب الصراع الذي تخوضه الذات الشاعرة مع ذوات أخرى تارة ومع المدينة التي تتخذ صورة امرأة، في أغلب الأحيان

وتتجلى شاعرية المبدع مرة أخرى وهو يحاول امتطاء اللغة من أجل الوصول إلى عالم آخر، إنه ينفلت من الواقع المؤلم إلى فضاء المتخيل إلى فضاء اللغة الرمزية، واللغة عند **هيدغر** "بيت الوجود ولا يتمظهر الوجود ولا يتموقع إلا داخل اللغة. وإذا عجزت الذات عن الانتقال بشكل محسوس في فضاء يحاصرها فيه الألم إلى حيث الراحة والطمأنينة فإن المخيلة واللغة هما المطيئتان اللتان تسمحان بهذا الرحيل .

تقود المخيلة "**جلاوجي**" إلى الطبيعة الخضراء التي هام بها الرومانسيون، فيحاور الصفاة:

يا صفاة أتيه على ضفاف سوايقك الفضية الرقراقة... أطرب
على وقع الخريف ... الرقراقة

يا ... مهرة برية بيضاء ... تعشقين التمرد تعشقين الكبرياء
يا ... حمامة لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء
تستحمين بنوره

تنسجين على نول الشمس أزهارا بيضاء ...

حين التقينا ذات صباح لازوردي نحرت كل زهراتي¹¹

يحاور الكاتب الصفصافة المحاطة بالسواقي الرقراقة وتبدأ لغته في التشعب حينما يتخذ المخاطب أشكالا متباينة ولا يستقر على هوية ثابتة إذ يُوجه الخطاب إلى صفصافة ثم إلى مهرة وأخيرا إلى حمامة تستحم بالنور وتنسج الأزهار ومع هذه العبارات الأخيرة تبتعد اللغة عن الواقع وتفيض بالرمزية، ولا تبقى في مخيلة المتلقي صورة صفصافة وإنما يبدأ في التحليق إلى ما وراء المحسوس إلى حيث يتم اللقاء بين المبدع وطرف آخر لا نعثر له على صفات تجسده وتبرزه لأنظارنا لذلك يراودنا التفكير في أن هذا المخاطب هو محبوب المتصوفة العصي عن التجسيد ومن ثم الوصف وتوضح هذه الصورة وتتجلى ونحن ننقل في أرجاء النص حيث يقول:

ذوبيني فيك ... اكسري جدار صمتك يا ... دكيه ودعينا نلتحم ... إن الالتحام يولد الاحتراق ... إن الارتواء يولد الظما¹².

يستمر المبدع في النموذج السابق في التورية عن المخاطب إذ تحضر أداة النداء متبوعة بعلامات وقف تنوب عن المنادى المخفي-المحذوف. ويتخذ الخطاب منعرجا صوفيا حينما تسعى الذات إلى الذوبان في هذا الطرف الآخر-المجهول، وإذا كان الالتحام يقترن بالفناء في الموروث الصوفي، فإن "جلاوجي" يتحدث عن الاحتراق، فتتحد التجربة الصوفية بأسطورة الفينق الذي لا يحترق إلا لبيعث من جديد.

وفي هذا المقام لا نوافق "جون كوهين" في قوله: "الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقرية كلّها إلى الإبداع اللغوي"¹³ لأن "جلاوجي" وإضافة إلى خلق الكلمات وشعرية القول فإنه كذلك شاعر على مستوى الفكر فنصه ليس وليد منطق-بما تحمله العبارة من معاني الدقة والوضوح- بقدر ما هي ناجمة عن التخيل، ووراء كل كلمة فكرة وإحساس.

هوية المدينة: بين المدنية والبدائية

يصور الكاتب حياة المدينة بأزقتها، بصخبها وضجيجها، لكن على مستوى الحياة الفكرية تطغى على سكان هذه المدينة الأفكار البدائية التي يعيشون على وقعها فتشبه حياتهم حياة القبائل التي يسيرها لاوعي جمعي يقات من الأساطير ومن الخرافات، فيتحرك الفرد وفق هذه المعتقدات الموروثة في حالات خوفه واطمئنانه، حزنه وسروره، ولا تتحدد نظرته إلى الأشياء إلا وفق هذه الخلفية.

لفت انتباهنا في هذا المقام كثرة الروايات، فالقوم-أهل المدينة لا يتلقون المعرفة بطرق التعلم الحديثة وإنما تحاصرهم الأقاويل والروايات وهم يبحثون عن أصل أو تفسير أية ظاهرة، ومعظم الروايات في هذا المتن الروائي مسندة إلى الشيخ المجذوب، الرمز الذي قد يوحي إلى رجال الدين أو بالأحرى إلى الشخصيات التي تدعي التدين وتتحرك وفق سلطة تزداد حدة كلما تراجع العلم والمنطق، وكلما وُجدت قابلية لتلقي هذا النمط من الحكايات. وتجدر الإشارة إلى حضور شخصية الكاتب وبروز طيفه وهو يسند هذه الروايات إلى الشخصيات، إذ نلمس وراء هذه الحكايات الساذجة في ظاهرها بنية فنية محكمة يتفاعل فيها الأسطوري والديني والتاريخي وتتصهر كل هذه العوالم مشكلة خلفية القصص.

نعثر في إحدى صفحات الرواية على عنوان "العجائز والقمر"¹⁴ والعنوان لوحده يثير في ذاكرتنا ما يُتداول في مجال الثقافة الشعبية من أن للعجائز سلطة على القمر، وأنهن أنزلنّه إلى قصعة -وهو ما يذكره الكاتب في السياق نفسه- لكن القصة تبتعد عن هذه المعطيات وتتخذ أبعادا دلالية أخرى، إذ يتدخل عنصر الخيال الذي "لا تنحصر فعاليته ... في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه بل تمتد فاعليته إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فيعيد تشكيل المدركات ويبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه"¹⁵ لتأمل هذا المقطع: "وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها، فلما تمّ له ذلك راودها عن نفسها، أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها....."¹⁶. تنطلق القصة بلازمة من لوازم الحكايات الشعبية وهي عبارة "قالوا" التي تضرر صاحب الكلام، وهذا النوع من القصص لا يسند عادة إلى قائل معروف بل تتداوله الألسنة دون الإشارة إلى مصدر محدد. بعد ذلك ينقلنا القول إلى المجتمع اليوناني حيث تتعامل الآلهة مع البشر وتقيم الكواكب-الآلهة علاقات مع نساء من بني البشر. يسعى القمر إلى الخلوة بالمدينة ويرادها عن

نفسه لكن الكاتب يستدرك ليجعل المدينة هي التي تراود القمر عن نفسها، ومن اليونان إلى المجتمع المصري القديم حيث تراود امرأة العزيز فتاها، وهي القصة التي نقلت نقلا أميناً، يتجلى ذلك في حضور الوحدات المعجمية التي شكلت النص في أصله القرآني: من المراودة المسندة إلى الفاعلة المؤنثة واستعصام الذكورة -رد فعل النبي يوسف عليه السلام- وقد القميص وشهادة الشاهد واسترجاع جميع مقومات النص الأصلي لم يمنع من إضافة عنصر جديد أعطى للنص دفعا جديداً، يتمثل ذلك في إسناد المراودة إلى المدينة ونعتها بالشبقية وهي الصفة التي لا نعثر عليها في النص الأصلي لأن سلوك "امرأة العزيز" ما هو إلا انقياد أنثوي أمام جمال ملائكي لا يعكس الشبقية بقدر ما يبدي ضعف النفس البشرية وعجزها عن إدراك الأمور التي تفوق قدراتها المحدودة. وقد عمل المبدع على إسناد صفات العهر والمجون إلى المدينة منذ بداية الرواية وليس في هذا المقام فحسب، هذا عن القمر وقصة عشقه، أما قصته مع العجائز فقد ذكرته الرواية: " واجتمعت العجائز عند بوابة المبولة البوالة واستحضرت كل الشياطين والعفاريت والمردة وياجوج وماجوج من كل حذب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون وحشر كل ساحر عليم وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء ... حينذاك أقبلت المدينة تنهأ في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها ... شكوتها ... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدنن أغنييتها المفضلة¹⁷. كانت مهمة إسقاط القمر إلى القصعة منوطة بالعجائز وكان المكان المختار هو بوابة المبولة، وهذه الحيثيات منبعثة من موروثنا الشعبي، فالعجائز هن الأكثر اقترانا بأعمال الشعوذة والسحر كما أن الأماكن الوسخة هي مرتع الجن وهذا يختزل معطيات عقائدية يلتقي فيها ما هو ديني وما هو خرافي. ولجأ الكاتب مرة أخرى إلى الدين ليعبر عن كثرة العفاريت والمردة، فاستحضر ياجوج وماجوج¹⁸، والحجاج الذين يأتون على كل ضامر¹⁹، وحشر سحرة قوم موسى²⁰. ومباشرة بعد هذا الخطاب المستوحى من النص القرآني تصادفنا صورة بعيدة عن منطقية ومعقولية هذا الخطاب، وهي صورة القمر وهو ينزل إلى القصعة، وتستمر مهمة العجائز وهن يحاولن هذه المرة تسويد وجه القمر بأمر من المدينة الحاقدة على ضيائه، وحينما عجزت العجائز من أداء المهمة كاملة لم يكن أمامهن إلا ترديد العبارة التي أطلقتها نسوة مدينة مصر لما رأين "يوسف" "حاشا لله ما هذا إلا ملك عظيم"²¹ وتنتقل العجائز من حالة الثقة بالنفس والاعتقاد بقدرتهن على مواجهة

الطبيعة إلى الرضوخ لقوة تتجاوز علمهن وإلى الاعتراف بالعجز. وبين الحالات والتحويلات يسير الخطاب وفق خط منكسر يخترق مجال السذاجة أو الاعتقاد بامتلاك قدرة ومعرفة معينة إلى مرحلة اليقين وانجلاء الأمور.

وتتكرر قصة هذا النبي الذي رأى الشمس والقمر يسجدان له، وتحاول العجائز الكيد للقمر-الكوكب وتتداخل الصور وتتكاثر ويتجلى الجمال في قمر مضيء يتمظهر على مستوى النص في معجم مستوحى من قصة النبي "يوسف" دائماً. ويظهر كيد النساء موزعا على العجائز بسحرهن والمدينة بشبقيتها تارة وبحقدتها وغيظها تارة أخرى، ومن ثم يلتحم الديني بالأسطوري.

تستمر الحكايات في التهاطل على سكان المدينة، فكل ما يكتسبونه من معارف مصدرها القيل والقال "رُوي ... روى السابقون عنا ... وروونا... وذلك من الري والارتواء ونحن في الحقيقة أمة الرواية ولا فخر ... وأمة العطش الأعظم ... السغب الأكبر ... الظم العاتي ... المهم أنهم رروا ..."²²

تتبع الروايات من المجهول ومن السابقين، وورود الفعل في صيغة المبني للمجهول يثير في أذهاننا أسئلة من قبيل: لماذا لا نعثر على هوية الراوي، هل قام هو بإخفائها؟ أم هل اختفى اسمه نتيجة لسيرورة الزمن واتساع المدى الفاصل بين زمن الحدث وزمن روايته؟ وهذان السؤالان يولدان إجابتين مختلفتين فأنحاء الأسماء مع مرور الزمان أمر منطقي وطبيعي ومن قواعد التعلم نسيان أمور لحفظ أمور أخرى أما وضع الستار على الهوية -حسب خلفيتنا المعرفية- فإنه عادة نتيجة عامل الخوف من أن تتعرض الذات لمضايقات أو عقوبات في بيئة تترصد لنوع معين من الخطاب فيختفي القائل وتنوب عنه أقنعة أو صيغة القيل والقال.

وفي الأخير نقول إن هذه القراءة ليست إلا نتيجة انفعالنا ونحن نتعامل مع الرواية ولا ندعي الإلمام بكل مستوياتها والدخول إلى متاهاتها، ويبقى العمل الأدبي متفتحاً على قراءات متباينة ومقاربات أخرى، ونقف مع "إيزر"²³ الذي يرفض أن تكون القراءة ومن ثم التأويل استخراجاً للب النص أو "المعنى" وترك محارة خاوية. فما قمنا به ليس إلا محاولة لا تغني القارئ عن الإطلاع على الرواية ومقاربتها بأدوات أخرى ومن زوايا نظر لم يسعفنا الحظ أن نتوقف عندها وننظر منها.

الهوامش:

1 -Voir ; Alain costes ; Lacan: le fourvoisement linguistique ; la métaphore introuvable ; 1ère édition 2003 ; Paris ; P23

2 -Ibid.P166

3-Voir, Michael riffaterre ; Sémiotique de la poésie ; trad ; jean jaques thomas, édition Seuil, Paris, 1983, p12.

4- هامش الصفحة 35.

5- وهي العبارة التي استعملها السيد قطب في عنوان كتابه "التصوير الفني في القرآن الكريم" ليشير إلى جمالية التصوير في القرآن والذي يشكل لوحده ظاهرة بدونها يفقد هذا الكتاب حلاوته ويلحق به الجفاف.

6- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ط1 تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر-المغرب، 1986، ص30.

7 - ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى 1985 د ط مطبعة اتحاد الكتاب العرب سوريا، 1986، ص84.

8- الرواية، ص 67.

9- ينظر: حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط1 المركز الثقافي العربي، 2003، ص184.

10- الرواية، ص 10 .

11- الرواية، ص 45.

12- المصدر نفسه، ص 46.

13-جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص40.

14- الرواية، ص 52.

15- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، نقلا عن حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص183.

16- المصدر نفسه، ص 52.

17- الرواية،/ ص 53.

- 18- الکھف، الآیة 94.
- 19- الحج، الآیة 27 .
- 20- الشعراء، الآیة 37.
- 21- الروایة، ص54.
- 22- الروایة، ص-60.
- 23- إیزر، فعل القراءة: نظریة فی الاستجابة الجمالیة، تر عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص10.