

التفاعل بين النص الإبداعي والمتلقي

أ. عبد الناصر مباركية

قسم اللغة العربية-كلية الآداب جامعة سطيف

résumé :

La recherche moderne s'accroît sur le principe de l'écrivain créateur en tant qu'un maillon essentiel dans la théorie de la réception. L'écrivain est un lecteur en premier lieu, il lit et reçoit les œuvres littéraires et les textes classiques ; religieux ou philosophique. C'est à partir de ce répertoire (de réception) que l'écrivain exerce la fonction de l'écriture. L'écrivain exerce deux fonctions : Il y'a sans doute une relation entre l'écriture romanesque et la lecture chez l'auteur, parce que ce dernier ne peut produire, sans référence. Il y'a tant de références linguistiques, et philosophiques classiques ou contemporaine, et les arts vocaux.

ملخص:

إن البحث النقدي الراهن يركز على أهمية الكاتب المبدع باعتباره حلقة في عملية التلقي، فهو قارئ بالدرجة الأولى لأنه يقرأ ويتلقى الأعمال الإبداعية والنصوص التراثية والفكرية والدينية وغيرها وعلى ضوء هذا المخزون القرائي أو الاستقبالي يمارس عملية الكتابة الإبداعية فيستفيد استفادة كبيرة، ولهذا فإن المبدع يمارس وظيفتين أساسيتين هما: الأولى القراءة، والثانية الكتابة، أما المفهوم الآخر للقراءة فهو خاص بالقارئ الذي يقرأ النص فقط ثم يقوم بعملية الاستيعاب والفهم والشرح، وقد قدمت بحوث ونظريات تتعلق بالمفهوم الأخير، وينبغي الآن العودة بمفهوم التلقي لدى المبدع أيضا.

إنّ البحث في أصول النص الإبداعي يبقى عملية جادة ومستمرة لدى الباحثين منذ العهود القديمة إلى عصرنا الراهن، نظرا لوجود عناصر متشابهة ومتفاعلة فيما بينها تدخل في صناعة نسيج النص مما يجعل تقديم تعريف يستوفي كل مكونات النص في غاية الصعوبة لأن النظريات الأدبية الحديثة ظلت متقلوبة فيما بينها بسبب المنطلقات التي انطلقت منها، والتي ظلت تنظر إلى الإبداع من الزاوية أو الأسس التي قامت عليها كالإيديولوجيا والثقافة القومية والدينية والسوسيولوجيا واتجاهات القراءة وجمالية المكان والأساطير والأنثروبولوجيا والفلكور.. وغيرها هذا من جهة المضمون، أما من جهة الشكل فنمة نظريات أبدت اهتماما معاصرا وجادا بهذا الجانب مثل النظرية السردية التي تبحث في أنماط السرد وعلاقة الراوي بالشخصية ومفهوم الزمن داخل النص وخارجه وأهمية اللغة من حيث

كونها أداة لفن الأدب إلى جانب وجود اللسانيات واستخدامها في تحليل الظاهرة الأدبية.

وتعد نظرية القراءة على مختلف اتجاهاتها من الدراسات النقدية المعاصرة التي كان لها أثر كبير في إضافة عناصر جديدة لمكونات العملية الإبداعية والكشف عن أمور جوهرية في تفسير النصوص الشعرية والقصصية وتأويلها، وذلك من خلال تركيزها على محور جوهري ألا وهو القارئ. لقد جاءت هذه النظرية لتؤسس بعدا جماليا جديدا للنص تمثل في جمالية قراءة النص وكان ذلك على يد باحثين كبار من أمثال وولف غانغ أيزر، وروبرت يابوس وأمبرتو إيكو وغيرهم.

وبما أن البحوث في هذا المجال تكاد تنعدم تماما لأنها حديثة العهد ولا زالت الدراسات لم تلتفت إليها كثيرا فيما نعلم، فإننا حاولنا قدر الإمكان الخوض في بعض المسائل التي لها علاقة بهذا النوع من التلقي متمسكين بالحيطه حتى نتمكن من تجنب الهفوات والأخطاء. وكان اعتمادنا في هذه المسألة على ما يلي:

أ- مقالة نقدية للباحث الدكتور عبده عبود تحت عنوان "الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة"، أفرد في نهايتها بضع صفحات للحديث عن الكاتب المتلقي مرتكزا في ذلك على الباحث "أولريش فايز شتاين" حسب الإحالة الموجودة في الهوامش.

ب- فصل خاص بعنوان "التلقي والاتصال" للكاتب "بؤور. أس. أس" تحدث فيه عن مصطلح التلقي والتأثير في إطار الدراسات الأدبية المقارنة وكانت الإشارة فيه إلى هذا المصطلح قائمة على أساس المقارنات بين الأعمال الأدبية بحيث أراد ربط مفهوم التلقي بالأدب المقارن ..

وقد بحثت في مفهوم المبدع المتلقي من غير معرفة هذين المرجعين في بداية الأمر، ورحلت أنقصى تلقي الكاتب للعناصر التراثية والتاريخية والفنية وتوظيفها في الكتابة الروائية. وعندما أدركت خلفية هذين المرجعين توسعت في محاولة استجلاء جوانب هذا المفهوم على الرغم من أن مصطلح التلقي ورد فيهما في إطار البحث والتجديد في الأدب المقارن.

"إن أول جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثرت بنظرية التلقي هو مفهوم التأثير ودراساته فالتأثير لا بد أن يسبقه تلق، وإلا فإن ذلك التأثير لا يتم. والتلقي عملية إيجابية تتم وفقا لحاجات المتلقي وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقعاته. أما مفهوم التأثير الذي لا يرتبط بالتلقي بل يسقط دوره فهو يحول الطرف المتأثر إلى طرف سلبي" ¹ وقد أيد الباحث عبود عبده هذا الرأي معتبرا "التلقي حلقة سابقة للتأثير والتأثر وهي ليست حلقة ثانوية بل حلقة أساسية يكون فيها المتلقي طرفا فاعلا وإيجابيا وديناميكيا..". ²

وعلى هذا الأساس فثمة ثلاثة أنواع من التلقي:

أ- الأول هو التلقي الذي يمارسه القارئ عند قراءته للعمل الأدبي من خلال التفاعل والاستمتاع جمالياً.

ب- الثاني هو التلقي الذي يمارسه الأديب عندما يتلقى الأعمال الأدبية فيستفيد منها من ناحية الشكل والمضمون إبداعاً وإنتاجاً. وهذا النوع مهم بالنسبة للأدب المقارن.³

ج- الثالث هو التلقي الذي يمارسه الناقد باعتباره قارئاً منتجاً.

إنّ هذه الآراء تعدّ مهمة بالنسبة للدراسات الأدبية المعاصرة وهو تجديد في مفهوم التلقي، فبعد أن تعودنا على التفكير بأن المتلقي هو القارئ الذي يقرأ النص الأدبي، فإن التلقي بمفهومه الجديد يعود بنا إلى إستراتيجية الكاتب للنص، إلا أن هذه الآراء النقدية ربطت التلقي بالأدب المقارن ربطاً قوياً، بل كان دفاعاً عن الأدب المقارن من منظور التلقي وإثارة مصطلح "التأثير" وعلاقته بالتلقي.

والسؤال الذي يمكن طرحه هل بالضرورة أن كل تلقى يكون في إطار الدراسة الأدبية المقارنة أي تلقي الأديب للأعمال الأدبية الأجنبية ثم الاستفادة منها إبداعاً وإنتاجاً؟

إننا من الناحية التجريبية عندما نقوم بعملية مدى استفادة أديب ما من أديب آخر فإننا نلاحظ أنّ الأديب يستطيع أن يستفيد من أمثلة القومي الخاص ومن ثقافته المحلية وتراثه الوطني كما قد يستفيد من الآداب والثقافات الأجنبية. أما القول بتلقي الأعمال الأدبية الأجنبية والاستفادة منها دون توسيع الدائرة هو قول اعتقد أنه يستند إلى الرأي القديم الخاص بالأدب المقارن، وهو أن المقارنة يجب أن تكون بين أدبين قوميين مختلفين أو أكثر وهي ظاهرة معروفة عند كثير من الدارسين المقارنين. صحيح أنّ التلقي عملية سابقة لمفهوم التأثير، وصحيح أن البحث في التلقي داخل النص يقوم على أساس المقارنة، ولكن هذه المقارنة تبقى مفتوحة على النصوص ذات الثقافة الواحدة أو ذات الثقافات واللغات المختلفة.

فالمقارنة تعدّ عنصراً في عملية التلقي الإبداعي لأننا نحن نقرأ في النص ما تلقاه الكاتب من نصوص أخرى التي قام بتوظيفها وفي هذه الحالة فإن قارئ النص هو أيضاً يقوم بالمقارنة والشرح والتأويل بين نصوص الأدب القومي الواحد أو أكثر.

إننا كثيراً ما نقول إنّ بعض الشعراء العرب متأثرون بالإنتاجات الشعرية لنزار قباني .. والبعض الآخر متأثر بإنتاجات شعر محمود درويش وهويدل فيما نرى أن الشاعر يتلقى أشعار غيره في إطار الاستفادة والتأثير. ويبدو أنّ الباحث

براور "Prawer" في كتابه "الدراسات الأدبية المقارنة" قد استخدم مصطلح "التلقي الإبداعي" في إطار الآداب القومية المختلفة وليس في إطار الأدب القومي الواحد. يقول وهويتحدث عن المقارنين الذين "تتبعوا أشكال احتواء كتاب مؤلف ما على استشهادات من مؤلف أجنبي أو تلميحات إليه، أو بينوا كيف اقتبس أحد المؤلفين قدرا كبيرا من عمل أجنبي من غير اعتراف (كما اقتبس "برخت" أقساما كبيرة من ترجمة كارل كلامر عن "فيلون" و"رامبو")، أو تتبعوا ذكريات الأعمال الأجنبية ... أو حاولوا تحديد دوافع الإبداع الأصيل قد يكون الكاتب تلقاها من أعمال في لغة أجنبية ... وهذه الدراسات "للتلقي" و"الانتشار" و"المصير" الأدبي تشكل قسما هاما من الدراسات المقارنة .. " 4

نلاحظ من خلال هذا الرأي النقدي أن "براور" يؤكد على مفهوم "الأعمال الأجنبية" أي مدى استفادة أديب من أعمال أجنبية، ثم اعتبار "التلقي" قسما هاما في الدراسات المقارنة ويقصد به الأدب المقارن في إطار أدبين أو أكثر. فعلى الرغم من أن "براور" أورد مفردة "التلقي" في فصل خاص إلا أنه لم يكن قائما على التنظير، فهو شبّهه عنده بالاقتراس والتلميح إلى كاتب أجنبي أو الاستشهاد به أو الاتصال والتأثير عن طريق الترجمة.

ويشير "رينيه ويلك" في كتابه "نظرية الأدب" إلى أن المقارنات بين الآداب إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمنشورات والتأثيرات أو الشهرة أو السمعة، ولا تتيح لنا مثل هذه الدراسات أن نحلل ونحكم على عمل فني معين، أو حتى أن نتدبر نوعه ككل معقد؛ وبدلاً من ذلك، إما أن توفر نفسها بالدرجة الأولى على أصداء رائعة فنية معينة فيما يخص ترجماتها ومحاكاتها على يدي كتاب من الدرجة الثانية في الغالب أو تنصرف إلى البحث عن التاريخ الذي يسبق ظهور الرائعة الفنية، بما يخص هجراتها وانتشار أفكارها وأشكالها. إن الالتجاء إلى الأدب المقارن بهذه الصورة إنما ينصب على الأمور الخارجية ... " 5

وقد كانت تحفظات "ويلك" واضحة فيما يخص المقارنات والمؤثرات الأجنبية واعتبر المقارنة بين الآداب المختلفة لا تخدم جوهر العمل الأدبي ولا تتعامل مع الأبعاد الداخلية لتلك النصوص، بل إن "ويلك" دعا إلى المقارنة بين الأدب والفنون والعلوم وشتى حقول المعرفة. 6

ولسنا نريد في هذا المجال أن نقول إن المقارنة بين النص الأدبي والنصوص الأجنبية ليست صحيحة. ولكننا في الوقت نفسه نعتبر المقارنة بين النص الأدبي والفنون وشتى مجالات المعرفة محلية أو غير محلية ممكنة أيضاً.

وليس محور اهتمامنا هنا هو الأدب المقارن والخوض في مدارس الأدبية المتعددة، فهذا من شأن الباحثين المقارنين.

ولكن السؤال الذي يمكن طرحه هو: هل كل تلق يؤدي إلى التأثير والمقارنة؟ أو هل هما متلازمان في كل وقت؟

يبدو أن مصطلح التلقي منفصل عن مصطلح التأثير والمقارنة. فالمبدع يتلقى موضوعات أدبية وغيرها بشكل كبير جدا على مدى سنوات، ولكنه قد يستفيد من بعض النصوص والموضوعات وقد لا يستفيد من بعضها الآخر.

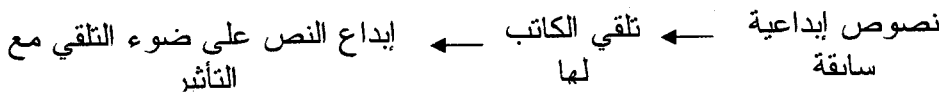
ونحن في هذا الصدد نشير إلى فكرة "عدم الاستفادة" لكي يتبين لنا استقلال التلقي عن التأثير. ولكي نوضح هذه الفكرة نورد بعض الأمثلة:

- قد يتلقى المبدع نصوصا أسطورية أجنبية أو عربية ولا يستفيد منها.
- قد يتلقى نصوصا دينية ولا يستفيد منها سلبا أو إيجابا.
- قد يتلقى المبدع أفكارا فلسفية (أو بعضها) ولا يتأثر.
- قد يتلقى موضوعات معينة في حياته ولا يستفيد منها ... إلخ.

وهنا نعود إلى مناقشة فكرة الباحث الألماني "أولريش فايز شتاين" في العلاقة بين التلقي والتأثر فقد أشار إلى أن التلقي يسبق التأثير، ولكنه لم يفصل بينهما، بحيث يمكن حدوث التلقي دون التأثير.

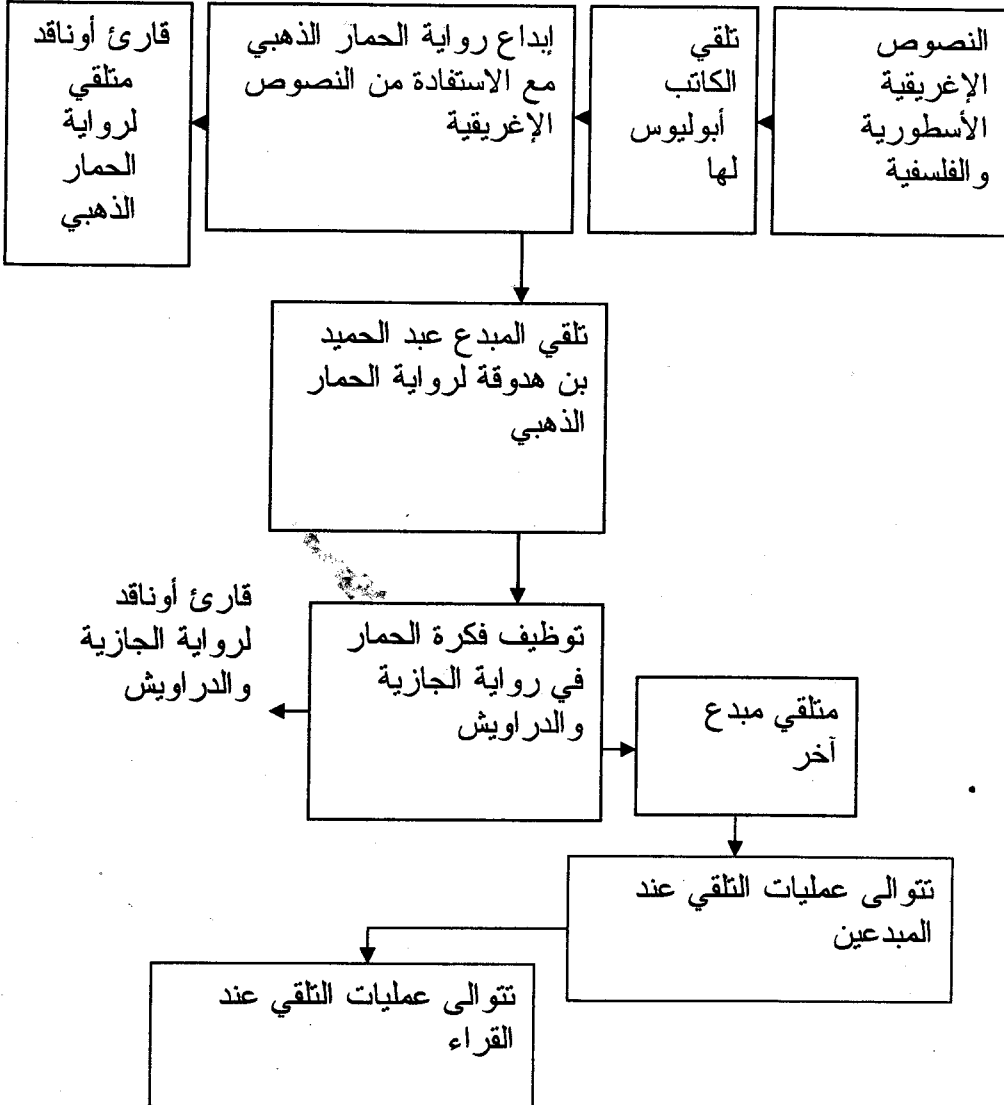
إن الكتابة لا تتحقق إلا عن طريق التلقي - أي الكتابة الأدبية - لا سيما في عصرنا الراهن، حيث غدت الكتابة نوع من الاحتراف. فالكاتب المبدع يتلقى اللغة وقواعد النحو ويتعرف على الأساليب وأنماط الشخصيات الأدبية وسلوكاتها وأفكارها، وهو بهذا يبدع لنفسه أسلوبا في الكتابة. أما إذا سلمنا أن الكتابة كلها ناتجة عن التأثير فإن الأمر يبدو صعبا، وفي هذه الحالة لا نستطيع البحث عن أصول المفردات اللغوية والجمل السردية وأصول الشخصيات الأدبية.

ومن أجل توضيح فكرة التلقي والتأثير نورد الرسم التالي:



ولكن هذا التأثير يخضع إلى تأويل الكاتب بالزيادة أو النقصان أو مشابهة الموقف في إطار وضع اجتماعي أو ثقافي معاصر، وقد يكون الكاتب يقف موقف السخرية من الفكرة التي هو بصدد عرضها، أو الإعجاب بها. وهو يشبه في هذه الحالة

أيضا التناص. وحسب رأي الباحث "حسين خمري" أن التناص يقوم على تأييد الفكرة ونقضها، أو المحاكاة والسخرية والتحديث أو التجديد في الموضوع.⁷

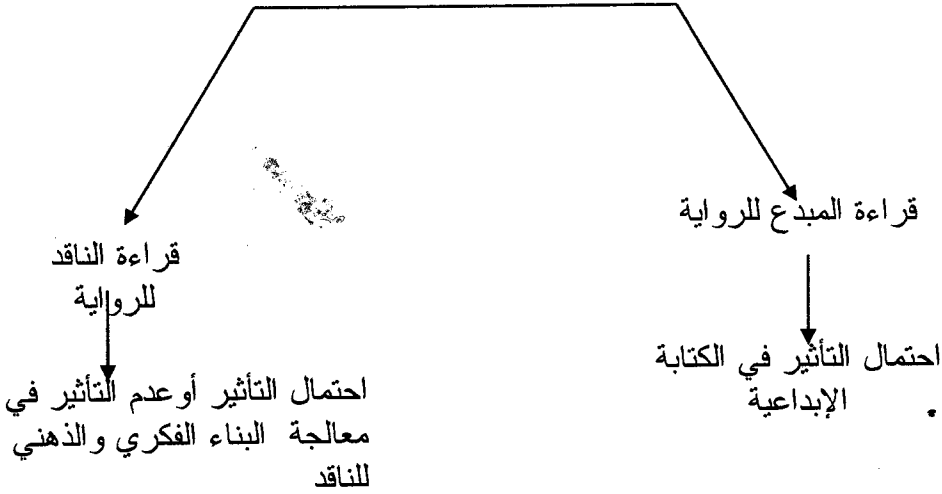


وبناء على هذا الرسم التوضيحي لفكرة التأثير المتسلسلة بين الكتاب المبدعين. فإن ثمة فكرة أخرى تتجلى لنا وهي أن النص الإبداعي الواحد يمكنه أن يكون أمام قارئين:

1- القارئ الأول وهو المبدع الذي يتلقى النص نفسه، فهو تلقى يحتمل أن ينتج عنه تأثير في عملية الإبداع. وقد أشرنا سابقاً إلى تمييز نظرية التلقي بين هذين النوعين.

2- القارئ الثاني وهو القارئ أو الناقد الذي ينتج نصاً نقدياً على ضوء النص الإبداعي. ونوضح هذه الفكرة بالرسم التالي:

رواية الجازية والدرأويش "بن هدوقة"



ومن الموضوعات التي يمكن الحديث عنها بخصوص التلقي مسألة النصوص الشفهية الأدبية وغيرها. إن الكاتب المبدع يتلقى النصوص الشفهية من غير شك من أشعار وقصص وأحاجي وأمثال شعبية ونكت ونوادر وغيرها... وهذه النصوص يتلقاها المبدع وقد يستفيد منها بطريقة أو بأخرى بحسب الفكرة التي يريد طرحها أثناء الكتابة.

فإذا رجعنا إلى مسألة الشعر الجاهلي فقد كان يقوم على المستوى الشفهي، لأن القصيدة كانت تلقى سماعاً، وكان الشاعر ينظمها في ذهنه على السليقة ولأن أدوات الكتابة كانت غير موجودة.

ولكن هل كان الشاعر الجاهلي يبدع من الفراغ؟ أي لم يكن يتلق نصوصا شعرية سابقة عليه شفهيًا؟

إن وجود مجموعة من الإيقاعات الشعرية في الشعر الجاهلي والتي تدعى بالبحر مثل بحر الطويل وبحر البسيط تؤكد أن ظاهرة التلقي الشعري كانت موجودة. وكان الشاعر يعرف على الأقل مجموعة من الشعراء الذين سبقوه. وفي هذا السياق فإن جرحي زيدان يشير إلى أن عدد الشعراء في الجاهلية يبلغ نحو 125 شاعرا، يقسمون على عدد من القبائل. فمثلا قبيلة قيس كانت تضم ثلاثين شاعرا، وربيعه واحدا وعشرين شاعرا وتميم اثني عشر شاعرا.⁸ وكان أول من نبغ في الشعر هم شعراء ربيعة ثم تحول إلى قيس وتميم.⁹

التلقي النقدي (مصادر التلقي النقدي)

لقد اهتم الباحثون المقارنون بمفهوم التلقي النقدي. "ومن أشكال التلقي التي أثارت اهتمام المقارنين" التلقي النقدي" والمقصود به ما يمارسه النقاد من نشاطات تفسيرية وتأويلية للأعمال الأدبية الأجنبية. فالنقاد كالمبدع والمتلقي العادي، متلق، ولكنه متلق من نوع خاص. إنه لا يتلقى العمل الأدبي بغرض الاستمتاع به، ولا بغرض الاستفادة منه إنتاجيا، بل يتلقاه ليقوم بعد ذلك بشرحه وتفسيره وتقديمه لمتلقين آخرين"¹⁰.

فالعمل النقدي الذي يقوم به هو عبارة عن توسط.¹¹ ويؤكد هذه الفكرة الباحث "براور" من خلال حديثه على فكرة التوسط الأدبي. "إن دراسة التوسط الأدبي يجب أن تضم بين حين وآخر إلى دراسة الحالات النموذجية، إلى دراسة المؤلفين الذين تبين قراءاتهم وكتاباتهم بوضوح خاص ما وجده مجتمع ما أوقطاع من المجتمع في أعمال أدبية وفدت إليه من الخارج."¹²

مما لا شك فيه أن إشارة مصطلح "التلقي النقدي" تعد خطوة إيجابية بالنسبة للدراسات الأدبية المقارنة وقفزة نوعية أخرى في إطار البحث الأدبي، وذلك ليتبين مدى أهمية الناقد الذي يقوم بشرح الأعمال الأدبية وتقديمها إلى المتلقي الذي يستفيد استفادة كبيرة.

وفي هذا السياق فإننا نستطيع القول أيضا أن الناقد يستفيد من المفاهيم النقدية والمصطلحات النقدية في شرح النص الإبداعي، ونقصد به تلقي الناقد للنظرية النقدية أو للمنهج النقدي، كأن يتلقى الناقد مبادئ التحليل السردية، أو التحليل السيميائي أو النيبوية التكوينية.

ومن هنا فإن العملية النقدية تقوم على تلقي مصادر نقدية معينة، لأن الناقد يوظف الأدوات والمفاهيم في تفسير النص الأدبي. فمتلقي النص الأدبي يمارس الشرح والتحليل على ضوء تلقيه للمفاهيم النقدية. ولهذا فإن التلقي يمر عبر ثلاثة مستويات:

أ- المستوى الأول: تلقي الأديب للنصوص السابقة.

ب- المستوى الثاني: تلقي النقد كأداة إجرائية لتلقي النص الإبداعي، وعلى هذا الأساس فإننا لا نتعدى الحقيقة إذا قلنا أن معظم الباحثين والدارسين يتلقون الأعمال الإبداعية من جهة أولى، ومن جهة ثانية يتلقون الأعمال النقدية.

ج- المستوى الثالث: تلقي القارئ.

والتلقي النقدي عملية مسابرة وملازمة لعملية التلقي الإبداعي، وكلاهما يخدم الآخر، وقد تحدث الباحث "براور" عن موضوع النقد المقارن وكيفية انتقال الأفكار النقدية من بلد إلى بلد آخر. "وثمة معجم دولي للاصطلاحات الأدبية يعد منذ عدة أعوام .. إن هذه الصناعة النقدية للمعاجم تتضمن مقارنات في كافة المراحل وعلى كافة المستويات يحاول منها العلماء تتبع التغيرات التي طرأت على معنى الاصطلاح في انتقالاته من بلد ما أوبيئة اجتماعية ما، أولغة ما إلى سواها...¹³. ويضرب أمثلة على ذلك "إن "لكورنيه" على "درايدن" ديثا مضاعفا كناقذ، فهو أولا يقتبس كثيرا من آراء كورنيه النظرية، ولا سيما نظريته المتحررة إلى الوحدات الثلاث في "الحديث" الثالث. وهوثانيا يستمد الثقة من مقالاته النقدية...¹⁴.

ويلاحظ "براور" أنه أحيانا عندما ينتقل النقد من شخص لآخر فإنه لا ينتقل بنفس المستوى ونفس الفهم، ويضرب مثالا على ذلك النقد الماركسي كيف "اتخذ اتجاهات متباينة في عمل "زير موسكي" و"كريستوفر كوديل" و"لوكانش" و"لوسيان قولدمان"¹⁵.

التلقي النقدي عند النقاد القدامى:

يقول أحمد أمين "هذه الثقافات التي ذكرنا من فارسية وهندية ويونانية وعربية. ومن يهودية ونصرانية وإسلام. التقت كلها في العراق في عصرنا الذي نؤرخه. ولكن كل ثقافة في أول أمرها كانت تشق لنفسها جدولا خاصا بها يمتاز بلونه وطعمه، ثم لا تلبث إلا قليلا حتى تلاقت وكونت نهرا عظيما تصب فيه جداول مختلفة الألوان والطعوم، مختلفة العناصر".¹⁶

أما على مستوى الأدب فقد تأثر العرب بالأدب الفارسية والهندية أكثر من الأدب اليونانية، بينما كان التأثير اليوناني على المسلمين في المنطق. وكان

أهم مصدر من مصادر التلقي في النقد القديم هو كتاب "فن الشعر" لأرسطو فقد ترجمة "متى بن يونس" من السريانية إلى العربية¹⁷. ثم ترجمة الفارابي في مقالة بعنوان "مقالة في قوانين صناعة الشعراء"¹⁸.

وكان لتأثير مصطلح "المحاكاة" الأرسطي على حازم القرطاجي واضحا. يقول الدكتور عصام قصبجي: "وكان حازم مزهوا بهذه المحاكاة، فقد أفاض فيها، وأقام عليها منهاجه ونسي أن يحدثنا عن الفارق الجوهرى بينها وبين محاكاة أرسطو على نحو يغني النقد العربي بنظرة جديدة، ولعل ذلك يرجع إلى أنه لم يقرأ أرسطو من خلال كتابه، وإنما قرأه من خلال الفارابي وابن سينا..."¹⁹

ويتضح لنا امتزاج الثقافات عند الجاحظ وهويقارن بين الآراء البلاغية²⁰. "قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل.

وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام.
وقيل للرومي: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عبد البداهة، والغزارة يوم الإطالة.
وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة."²¹

وكانت أهم مصادر التلقي بالنسبة للجاحظ هي كتب أرسطو، فقد ألف الجاحظ كتاب "الحيوان" واعتمد في تأليفه على أرسطو. وقد عرف عن أرسطو أنه ألف في موضوعات عديدة في حياة الحيوان وكان مشغولاً بهذا العلم ودراسته²². ويشير الدكتور شوقي ضيف إلى أن قدامة بن جعفر حاول وضع قواعد البلاغة العربية مستفيداً من حين إلى آخر من كتاب الشعر لأرسطو²³. "وكان المتكلمون - وفي مقدمتهم المعتزلة - يققون موقفا معتدلاً بين الطرفين المتعارضين، إذ يقرؤون ما لدى الأجانب من مقاييس بلاغية ويقرنونه إلى أنظار العرب في البلاغة..."²⁴ وهناك أمثلة كثيرة من هذا النوع تدل على أن النقاد والبلاغيين كانوا يتلقون المقاييس النقدية من الأجانب، وكانت كتب أرسطو أهم مصادر التلقي النقدي، وعلى هذا الأساس نستطيع القول أن التراث النقدي العربي لم يرق ولم يؤسس من العدم وإنما استفاد من الأجانب، وهي الظاهرة نفسها التي تتكرر في يومنا هذا، حيث أن النقد العربي الحديث والمعاصر قام على أساس التلقي والاستفادة من المناهج النقدية الغربية.

الكاتب المتلقي للشكل الروائي :

مما لا شك فيه أن بنية الشكل الروائي في كتابة الرواية تتطلب من المبدع معرفة أصول الكتابة الروائية، فبنية الكتابة الشعرية تختلف عن بنية الكتابة

الروائية، ولمعرفة الكتابة الروائية ينبغي على الروائي امتلاك الأدوات الأدبية مثل الشخصية والزمان والمكان والسارد.. وتتأتى هذه الأدوات عن طريق المعرفة المسبقة للكاتب الذي يريد كتابة الرواية، كما أن القراءة المتكررة للروايات تلعب دوراً مهماً في عملية الكتابة. وإذا أخذنا نجيب محفوظ ككاتب روائي عربي كبير، فقد أثبت عدد من الباحثين اتصاله بمصادر أدبية عالمية مختلفة تؤكد في جملتها صلته بالرواية الانسيابية وتأثره بها.²⁵

كما " اتخذ الأستاذ نجيب محفوظ شخصيات بعض قصصه نماذج طبقات وأجيال مصرية متعاقبة، كقصة خان الخليلي، و"زقاق المدق"، ثم "بين القصرين" وهو متأثر في نزعة تلك بكتاب أوروبا. - وأول من نحا هذا المنحى في التاريخ في قصصه النماذج طبقات وأجيال متعاقبة - هو الكاتب القصصي الفرنسي "بلزاك".²⁶

تلقي الشكل في رواية حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي:

يرجع الباحث غنيمي هلال نشوء القصة العربية إلى تأثرنا بالآداب الغربية.²⁷ وفي بداية المشوار كان التأثير بالتراث القصصي العربي القديم وبالقصص الغربية معاً، وأحسن مثال على ذلك هو تأثير الكاتب محمد المويلحي بفن المقامة العربية والآداب الغربية في قصة "حديث عيسى بن هشام"، فمن حيث تأثره بالمقامة تجلّى ذلك على مستوى العناية الكبيرة بالأسلوب وسرد الأحداث المتلاحقة وشخصية الراوي (الذي يروي عن البطّل)، أما من حيث التأثير بالأدب الغربي فقد تجلّى على مستوى المغامرات وتنويع المناظر والنقد الاجتماعي.. الخ.²⁸

وقد جاء في مقدمة الرواية " وحديث عيسى بن هشام" من حيث أنه عمل روائي يعتبر أساساً للرواية العربية التي جاءت من بعده.... وأسلوب هذا الكتاب جدّ ممتع وشائق... وهو أقرب إلى أسلوب كتابة المقامات منه إلى أي أسلوب آخر.....".²⁹

إن رواية " حديث عيسى بن هشام " تقوم على أساس فن المقامة العربية، كما أنها تركز على فن الرواية، ولهذا فهي تتراوح بين فن المقامة العربية وفن الرواية. ويتجلّى لنا أن الكاتب في هذه الرواية جنح إلى أسلوب المقامة في بدايات الفصول ثم ينقلب بعدها إلى أسلوب الرواية حيث يتخلص من السجع وينطلق في عملية السرد الحر.³⁰ وثمة سمة أخرى من سمات التراوح بين فن المقامة والرواية نجدها في بعض الشخصيات مثل شخصية العمدة، التاجر، الخليع... وهذه الشخصيات تمارس حضورها في حيز كبير من الأحداث وهي شبيهة بمظاهر الشخصية الروائية مثل شخصية " الباشا " التي نراها تتطور وتتموّهذا التطور في الشخصية هوسمة روائية بارزة.³¹

ويرى الدكتور عبد المحسن طه بدر أن ما " يفرق بين حديث عيسى بن هشام وبين المقامة من ناحية الرواية التعليمية التي سبقته من ناحية أخرى أنه حاول إيجاد رابطة داخلية بين فصول كتابه، وهذه الرابطة وإن بدت ضعيفة باهتة غير مطردة، فإنها ظاهرة جديدة على الرواية التعليمية لا نستطيع إغفالها فالمقامات تعبر عن مجموعة من المواقف المنفصلة التي يرويها عيسى بن هشام عن بطله أبي الفتح الإسكندري..³² ولهذا فإن فن كتابة المقامة الحديثة شكل أدبي يعتمد فيه نقل الحياة الاجتماعية المعاصرة كما أنها كانت تمهيدا لبروز التيار الواقعي من خلال تصوير حياة الناس.³³

وتستخدم رواية "عيسى بن هشام" شخصية أدبية معروفة في مقامات بديع الزمان الهمداني هو عيسى بن هشام، ولهذا فإننا نجد المويلحي استفاد أوتأثر بهذه الرواية من خلال وضعه للعنوان. ونجد عيسى بن هشام "في كل المقامات ينقل المقامة من المكان الذي حدثت فيه ويكون أحيانا هو أحد أبطالها، وغالبا ما يكشف عن مغامرات البطل الإسكندري ويجتمع فيه في آخر كل مقامة أينما كانت وحصلت فهو لا يفارقه، يلاحقه من بلد إلى آخر.

وعيسى بن هشام كما يبدو لنا من خلال المقامات رجل رقيق القلب يهبط دائما لمساعدة المحتاجين فيبذل العطاء حتى ولو كان مخدوعا.³⁴ وقد تنوعت موضوعات هذه الرواية مثل الدين والطب والتجارة والنيابة.... يقول في وصف معرض الأشجار والأزهار:

" قال عيسى بن هشام: ودخلنا معرض الأشجار وبستان الأزهار، في قصر لم بين بناء القصور والديار، ولم تشد أركانه بالشيد فوق الأحجار، ولم ترتفع بالأجر حجره وغرفه، ولم تتخذ من الخشب أبوابه وسقفه، عقدت له القباب والأبراج، من صقيل البلور وسبيك الزجاج، فهو صرح ممرد من قوارير كأنه لجة يم أوصفحة غدِير....³⁵

ويقول في موضع آخر بعنوان العبرة:

"حدثنا عيسى بن هشام قال: رأيت في المنام، كاني في صحراء الأمام، أمشي بين القبور والرجام. في ليلة زهراء قمراء... يستر بياضها نجوم الخضراء. فيكاد في سنا نورها ينظم الدر ثاقبه. ويرقب الذر راقبه. وكنت أحدث نفسي بين تلك القبور وفوق هاتيك الصخور...."³⁶

يتضح من خلال كثير من العناوين أن الكاتب كتب رواية على طريقة المقامة معتمدا على الجمل القصيرة وأسلوب السجع والانتقال من موضوع إلى موضوع آخر. "أراد المويلحي، بسبب إجلاله لعلم التاريخ وإيثاره له، أن يؤرخ لزمانه واعتبر

المقامة شكلاً متاحاً يضع فيه المضمون الذي يريد. وجاءت العلاقة مضطربة منذ البداية....

أخذ حديث "عيسى بن هشام" في المستوى الظاهري، بشكل المقامة وبأشياء من لغتها وبرايي مقامات الهمداني وبملاحم من الوعظ والسخرية ³⁷. يتضح من خلال ما سبق أن الكاتب محمد المويحيى باعتباره رائداً من رواد الرواية العربية كان قد اعتمد في تأليف روايته على قراءة المقامات عند بديع الزمان الهمداني وأخذ عنه فكرة الراوي "عيسى بن هشام".

التلقي الفني في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف: الأعرج واسيني:

تتدرج رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. رمل الماية للكاتب الأعرج واسيني في إطار الاستفادة وتلقي شكل روائي تراثي عربي قديم ألا وهو رواية ألف ليلة وليلة. وقد صاغ الروائي الأعرج واسيني عمله الإبداعي على طريقة الشكل القديم لهذه الرواية من خلال توظيف شخصية دنيازاد التي هي أخت لشهرزاد. وتأخذ دنيازاد في رواية الكاتب السالفة الذكر دور أختها فتصير هي الرواية وتقول ما لم تقله أختها من قبل، وتكمل الرواية إلى الليلة السابعة بعد الألف حيث تكون النهاية الحتمية لشهريار....³⁸ وقد استبدل الكاتب الروائي واسيني شخصية شهرزاد بأختها دنيازاد في عملية الحكى لأن شهرزاد كانت تكريساً لسلطة شهريار على الرغم من أنها أنقذت نفسها والنساء الأخريات من عملية القتل.³⁹ فقد كانت شهرزاد "تخفي حقيقة التاريخ من أجل أن تعيش، ودنيازاد كانت تسرد المغيب والمزيف والمنسي من التاريخ، فهي على النقيض من أختها التي تشترك مع شهريار في فعل التزييف.

ونجد دنيازاد تناقض الطبري وتلتقي بالموريسكي والمجدوب، الذي يعبر عن التاريخ الشعبي المغيب دائماً.⁴⁰ إن رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف تبدأ مع نهاية ألف ليلة وليلة من الناحية الحكائية.⁴¹ وقد ورد في الصفحة الأولى من الرواية الحديث عن هذه الليلة: "فالليلة السابعة استمرت زمناً لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملا الشواطئ المهجورة والأصداف. كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار. فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية."⁴² وتقوم رواية فاجعة الليلة السابعة على مجموع من النصوص

المتداخلة⁴³ ويتجلى ذلك في "ألف ليلة وليلة، أهل الكهف، معاوية، أبوذر، الخضر، الحلاج، الموريسكي، محمد الصغير".⁴⁴
تلقي الكاتب للشكل الفني في رواية حروف الضباب: الخير شوار.

تعد رواية حروف الضباب للروائي الخير شوار من الروايات الجزائية الجديدة، وهي تقوم على فكرة مفادها أن شخصية "الزواوي" سمي بهذا الاسم اقتداء بالولي الصالح "الزواوي" واعتزازا بالانتماء إليه. وقد أصيب بطل الرواية بالسحر والجنون، وشاع الخبر بين الناس أن الشاب الزواوي تزوجته جنية اسمها الياقوت على الرغم من أنه لم يبلغ سن الزواج. ونظرا لحالته النفسية المضطربة فقد كتب له الشيخ العلمي "تميمة" علقها في عنقه والتي كانت محل سخرية الأستاذ والتلاميذ في القسم. وتصبح "التميمة" تشكل لديه مشكلة فلسفية كبيرة، فهو يريد معرفة سرّها.. لكنه للأسف لم يجد فيها سرّ الكلمات التي مازالت تنخر جسمه وتشتت تفكيره.. قاده البحث من كتاب لآخر..⁴⁵ وتنتهي الرواية بدون فك لغز التميمة.

وقد استخدم الكاتب الروائي أساليب الحكاية التقليدية والشبيهة أحيانا بأسلوب الأحاجي، ويظهر هذا جليا مع بداية الأحداث حيث يقول الراوي: "في سابق الزمان.. في منطقة لا نعرفها كان هناك فتى غريب الأطوار اسمه "الزواوي" عرف فيما بعد ب "الزواوي المعقال"..⁴⁶

ومن بين التقنيات السردية في رواية الأحداث، تدخل الراوي بصيغة يقال: "يقال أنّه كان أمهر شبان دشرته في فتل المعاليق... كان وأقرانه يقومون بمعارك طاحنة ضد شباب المداشر الأخرى... وكم سالت الدماء من جراء ذلك؟... كانت حياته عادية جدا إلى أن وقع في حبّ جارة له اسمها الياقوت... يقال أن الزواوي كان يكتب شعرا في حبيبته الياقوت فأصبح أخوها مسخرة أقرانه، وأصرّ على موقفه المتعنت ذاك بعد أن أشبع شقيقته ضربا وهدّدها بالقتل...".⁴⁷
أسلوب انتشار الخبر بين الناس:

"وبدأت الأسطورة تنتشر بين الناس... الزواوي مبارك أرسله الله لفائدة عباده الصالحين ومن يتسبب في إيذائه لاحقته المصائب واللعنات إلى قبره".⁴⁸
إيراد أسماء الشخصيات الأدبية والشعبية:

"...كانت تقص عليه حكاية الجازية وذياب الهالي ... وكان يقصّ عليها حكاية سابعة أخواتها "صغرونة" و"وحش الغابة"..⁴⁹
"قرّر زعيم القبيلة الهلالية أن يزوجه إحدى بنات القبيلة ليندمج فيها...رفض العرض بشدة وبقي وفيا لذكرى حبيبته الياقوت التي لا يعرف شيئا عن مصيرها...".⁵⁰

"كانت في القبيلة الهلالية فتاة فاتنة اسمها "الياقوت" عندما تزوجت أمها كانت لا تحبل...زارت ضريح سيدي الزواوي وتضرعت له باكياً وقد سمعت حكايته البعيدة عن السنة العجائز".⁵¹

استخدام طريقة الحكى الشعبي:

"-الزواوي مسحور... سحرته تلك الجنية التي يقال بأن اسمها "الياقوت" فلا وجود لهذا الاسم في قريتنا حالياً...ربما تكون قد تزوجته بالفعل، فالجنية قادرة على فعل أشياء لا تخطر لنا على بال.

- لكن الزواوي لم يبلغ سن الزواج، فكيف لجنية أن تتزوج فتى في مثل هذا السن...ما الفائدة التي تكسبها؟"⁵²

الأسماء الشعبية والأجنبية:

ثمة أنواع عديدة لأشكال الشخصيات الروائية وهذا يعود إلى تعدد الأفكار والاتجاهات والمشارب الأمزجة لدى الناس ذات التنوع والاختلاف الهائل.⁵³ وقد لجأ الكاتب الروائي إلى توظيف أسماء داخل النص وقصد إلى ذلك قصداً إذ "يرتبط الاسم بالشخصية فيجعلها فردية ومعروفة".⁵⁴

شخصية الياقوت: ورد في المعجم الوسيط:

(الياقوت): حجر من الأحجار الكريمة، وهو أكثر المعادن صلابة بعد الماس، ويركب من أكسيد الألمنيوم، ولونه في الغالب شفاف مشرب بالحمرة أو الزرقاء أو الصفرة، ويستعمل للزينة. واحدته أو القطعة منه: ياقوته. ج يواقيت.⁵⁵

ويدرك الكاتب أن اسم الياقوت هو اسم شعبي استخدم في المجتمع الجزائري في أزمنة سابقة بحيث لا نكاد نعثر على هذه التسمية حالياً مثل "قرمية" "أم الخير". والياقوت في الرواية هي الفتاة البدوية التي أحبها الشاب "الزواوي" ولكن لم يسعفها الخط في الزواج بهذه الفتاة لأن أهلها رفضوه وزوجوها بشاب آخر. الزواوي: إن الكاتب لم يخطئ حين وضع هذه التسمية هذه الشخصية الرئيسية لأن تسمية "الزواوي" تقع موقع الانسجام مع تسمية الياقوت، نظراً لدلالاتها الشعبيتين.

ويعتبر الكاتب الروائي جمال الغيطاني من الذين وظفوا التراث العربي بطريقة إبداعية جذابة ففي رواية له تحمل عنوان "هاتف المغيب" سرد فيها الأحداث على طريقة المقامة العربية القديمة. فقد استهل الكاتب روايته بهذه الجملة: "حدث جمال بن عبد الله كاتب بلاد الغرب فقال"⁵⁶. وقد استمر الروائي على هذه الطريقة حتى النهاية، حيث يتعرف المتلقي على مجريات الأحداث الروائية عن طريق شخصية الراوي المحدث. والرواية في مجملها تتحدث عن مغامرات بطل قام برحلات شاقة وخطيرة عبر الصحاري والمناطق المليئة بالأهوال يرى من

خلالها مشاهد عجيبة وغريبة. وقد وظف الروائي حكاية الإخوة السبعة الذين رحلوا عن المدينة ثم اختفوا، وقد تعاقبت أجيال ولم يعرف سر أمرهم وصار البعض من الناس يؤكد عودتهم يوماً، وأصبحت حكاية هؤلاء الفتية غريبة بين الناس. وهذه الحكاية على ما يبدو فيها تأثر الكاتب بقصة أهل الكهف في القرآن الكريم.

ويعد الكاتب العربي نجيب محفوظ من المبدعين المولعين بتوظيف العناصر الشعبية في الكتابة الروائية وذلك بغية الإضفاء على النص أبعاد جمالية تشد القارئ وتبعث فيه المتعة والارتياح. ففي رواية "زقاق المدق" نجد كثرة الأمثال الشعبية باعتبار المثل الشعبي مظهراً من مظاهر الحياة الاجتماعية وأساليب التفكير، لاسيما وأن كل مثل شعبي تقريباً يحمل وراءه حكاية شعبية قصيرة نذكر بعض الأمثال الواردة في الرواية.

"باب النجار مخلع - الحركة بركة - كل ما يعجبك والبس ما يعجب الناس - أكل العيش يحب خفة اليد - أصوم وأفطر على بصلة"⁵⁷.

إن الكاتب حين يلجأ إلى الاستفادة من الحكايات التراثية المكتوبة أو الشفهية ليس ذلك على سبيل التكرار أو الإعادة وإنما لإعطائها أبعاداً دلالية وجمالية تخدم فكرة وموقف المؤلف. وعلى هذا الأساس نسجل مدى استفادة الرواية العربية الفصيحة من التراث الشعبي لإغناء النص إغناء كبيراً.

كما يعد الكاتب الطاهر وطار من الروائيين الذين استفادوا من التراث الشعبي وهذا ما نجده في رواية "الحوات والقصر" التي احتوت على مجموعة من الحكايات الشعبية مثل حكاية الجان وزواجه من العذراء الفاتنة والعدد الفلكلوري رقم سبعة المعروف في التراث العربي الإسلامي، وحكاية السمكة السحرية التي اصطادها البطل من الوادي لتقديمها هدية للسلطان وقصة البراق. وهذا ما لجأ إليه أيضاً الكاتب عبد الحميد بن هدوقة في رواية "الجازية وال دراويش" حيث وظف شخصية الجازية التراثية التي نسجت حولها حكايات البطولة والمقاومة والشجاعة والجمال الفائق للدلالة على عزة الوطن وكبريائه.

وفي النهاية نستطيع القول إن التلقي هو أحد مكونات الظاهرة الأدبية سواء أكان على مستوى المؤلف أم على مستوى القارئ أو الناقد.

فالقارئ يمارس عملية القراءة والكشف عن الدلالات والمعاني والأبنية التي يحتويها النص الإبداعي في إطار التشابك والتفاعل بين القارئ والنص. إن النص لا يمكنه أن يقدم قراءة أحادية بل نراه يملك أفاقاً مفتوحة في كل زمان ومكان داخل سياقات معرفية وحضارية، ومن هنا فإن نظرية التلقي استطاعت أن تقدم التعددية في الرؤى والتجليل. وبالنسبة للنص الإبداعي فهو وليد تلقي النصوص الإبداعية والمعرفية والتاريخية السابقة وهذه النصوص تمر إلى الكتابة والإبداع عن طريق

جماليات المؤلف ومواقفه الفكرية والفنية. وهذا المؤلف لا تتأتى له كتابة الرواية إلا عن طريق ممارسة قراءة النصوص الإبداعية بكثرة سواء أكانت شعبية أم فصيحة. أما بالنسبة للناقد فهو يمارس التلقي باعتباره قارئاً منتجاً لأن العملية النقدية تقوم أساساً على التلقي للمفاهيم والمصطلحات النقدية. فمعظم النقاد يقومون بتحليل النصوص الأدبية بناءً على قناعاتهم بمنهج نقدي معين أو نظرية أدبية يميل إليها ويستحسنها لأنها تتناسب مع ميوله الفكرية والأدبية.

مراجع:

- 1 - عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. مقالة بمجلة عالم الفكر. العدد 1 سبتمبر 1999. ص 293. أنظر أيضا إلى الإحالة فيما يخص هذا الشرح حيث كتب على الهامش ما يلي: راجع أولريش فايزشتاين: التأثير والتقليد. في كتابنا الأدب المقارن. ص 252-275.
- 2- المصدر نفسه. ص 293.
- 3 - المصدر نفسه ص 294.
- 4 - أس.أس. براور: الدراسات الأدبية المقارنة. مدخل. ترجمة عارف حديفة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق 1986. ص 49-50.
- 5- رينيه ويلك: نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط 2 1981. ص 51.
- 6 - عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. ص 288-289.
- 7 - حسين خمري: فضاء المتخيل. منشورات الاختلاف طبعة 1. 2002، الجزائر. ص 146.
- 8 - جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية - الجزء الأول - منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. ص 67.
- 9- المصدر نفسه، ص 67-68.
- 10 - د. عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. مجلة عالم الفكر. ص 294-295.
- 11 - المصدر نفسه. ص 295.
- 12 - براور أس.أس: الدراسات الأدبية المقارنة. مدخل . ترجمة عارف حديفة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق 1986. ص 72.
- 13 - المصدر نفسه. ص 227.
- 14- المصدر نفسه ص 230-231.
- 15 - المصدر نفسه. ص 235.
- 16- أحمد أمين: ضحى الإسلام. ج 1. دار الكتاب العربي. بيروت. ص 373.
- 17- المصدر نفسه ص: 376-380.
- 18- أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجم عن اليونانية عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ص 85.

- 19 - عصام قصبجي: نظرية المحاكاة. دار القلم العربي. 1980 ص 179.
- 20- أحمد أمين: ضحى الإسلام، ص 393.
- 21 - الجاحظ: البيان والتبيين . دار مكتبة الهلال. بيروت ص 91.
- 22- أحمد أمين: ضحى الإسلام، ص 399.
- 23 - شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ص 152.
- 24- المصدر نفسه ص 151.
- 25- أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب. محمد ديب. نجيب محفوظ. ص 123.
- 26- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. دار الثقافة. دار العودة. بيروت. ط5. ص 246.
- 27- المصدر نفسه. ص 243.
- 28- المصدر نفسه. ص 243.
- 29- محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام. ص 8-9.(ط3).
- 30 - د. علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. مصر 1964. ص 20
- 31 - المصدر نفسه. ص 21.
- 32 - د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938). دار المعارف بمصر. ص 70.
- 33 - د. محسن حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية - دار المعارف مصر. ص 120-121.
- 34 - د. إكرام فاعور: مقامات بديع الزمان. دار إقرأ. بيروت 1983.
- 35- محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام. ص 331.
- 36- المصدر نفسه ص 13.
- 37- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي. طبعة 2. سنة 2002. ص 175.
- 38- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية. دار الهدى. عين مليلة. الجزائر. 2003. ص 206.
- 39- المصدر نفسه ص 206.
- 40- مشري بن خليفة: سلطة النص. منشورات الاختلاف. سنة 2000. ص 136.
- 41- المصدر نفسه. ص 134.

- 42- الأعرج واسيني: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. رمل الماية. المؤسسة الوطنية للكتاب-لافوميك- دار الاجتهاد. الجزائر. 1993. ص 5.
- 43 - مشري بن خليفة: سلطة النص. ص 138.
- 44 - المصدر نفسه. ص 38.
- 45- الخير شوار: حروف اضباب. منشورات الاختلاف. ط1. 2002. ص 8.
- 46 - المصدر نفسه. ص 15.
- 47- المصدر نفسه. ص 15.
- 48 - المصدر نفسه. ص 17.
- 49 - المصدر نفسه. ص 25.
- 50 - المصدر نفسه. ص 17.
- 51- المصدر نفسه. ص 21.
- 52 - المصدر نفسه. ص 61.
- 53- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1998. ص 83.
- 54 - صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية. ص 365.
- 55 - المعجم الوسيط: ابراهيم أنيس. د. عبد الحليم منتصر. عطية الصوالحي. محمد خلف الله. دار الفكر. ج2. ص 1065.
- 56- جمال الغيطاني: الأعمال الكاملة. المجلد السادس. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1997. ص 209.
- 57- راجع عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سمائية مركبة لرواية زقاق المدق. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1995. ص 97.