

## جماليات التلقي ورواية القلعة

### د. عبد الباسط أحمد مرشدة

نشأت نظرية التلقي عقب إغفال البنيوية لدور المتلقي، حيث حصرت أهمية الإبداع في بنية النص وجعلت له سلطة مكتملة منها لنص مكتمل بذاته ومنقطع عن تاريخه (المؤلف والمتلقي).

غير أن نظرية التلقي التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين قد ركزت محوراً نشاطها النقدي على تلقي الخطاب وهو العلاقة ما بين النص والمتلقي، حيث جعلت المتلقي هو المنتج الحقيقي للنص ليس بسلطة النص وحده بل بالمتلقي وجعلت المنتج (المؤلف) متلقياً أولاً.

والتلقي هو نظرية نقدية اهتمت بفعل التلقي الأدبي ووجهت اهتمامها إلى المتلقي لكشف الدور الذي يلعبه في عملية القراءة وقد ارتبط دور المتلقي (القارئ المحلل) بتأويل الخطاب لأن من حيثيات النظرية التأويل؛ "والتأويل له ذاكرة موعلة في جذور التاريخ، ولعله يحمل في طياته الكثير من مفاهيم هذه النظرية، مع مراعاة أن التأويل ليس مقصوداً لذاته، بل هو جزء من عملية الفهم والكشف عن جماليات النص وتأثيراته، فإن معنى النص ليس ملكاً له أو لمؤلفه، وإنما يشارك الجمهور في إعطائه معنى جديداً في كل واقعة قراءة وفي كل زمان"<sup>(١)</sup> فالتأويل إذا آلية وأداة من أدوات القراءة.

ويتم فعل التأويل في قراءة النص الذي يسمح بذلك بمعنى أن النص يكون على جانب من الغموض (٢) الذي يسمح لفعل التأويل إذ تبقى الدلالة النهائية فيه مرجحة لقراءة جديدة.

والنص الجيد هو ذلك النص الذي لا يسلم معناه النهائي لأي قراءة كانت لتبقى الدلالة مرجحة (فلا يعلم تأويله إلا الله).

إن لغة النص الموحية المنحرفة المقطبة المرمزة عادة ما تكون لغة صعبة الدلالة وتكون فجوة التوتر فيها عميقة وتكون بذلك بيئة غنية للتأويل. يقول ياوس في تعريفه التلقي: "فالتلقي هو تنفيذ تعليمات معينة في إطار عملية إدراك موجهة يمكن فهمها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها الإشارات التي تحركها"<sup>(٣)</sup>.

والتلقي هو إشراك ما بين النص والمتلقي في الخيال، فإن كان النص واضحاً مغلقاً على فهم واحد وكانت لغته معيارية لا تسمح بالتأويل فإن خيال المتلقي لن يدخل منطقة الصراع التي تسمح بفهم خاص في كل قراءة وإنما تثبت القراءات على قراءة واحدة مغلقة، وهذا شأن الأعمال العلمية الواضحة كالتاريخ والجغرافيا والفيزياء... الخ. إن أبرز فكرة جاءت من أجلها نظرية التلقي هي إعطاء القارئ مكانة متميزة ضمن عملية الإبداع، فالنص ليس ذا قيمة ما لم يقرأ وما لم يكن قابلاً لقراءات متعددة، مستعصياً على أن يستهلك في قراءة واحدة... فالنص في النقد ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ"<sup>(٤)</sup>.

يرى إيزر من خلال حديثه عن آليات التأويل أن النص خاضع للتأويل "لا نستطيع الحصول على المعنى النهائي للنص إذ إن النص يحوي العديد من الفجوات على القارئ ملؤها عن طريق بناء التفاعل بين بنى النص وبنى الإدراك والفهم عنده"<sup>(٥)</sup>. وعلق سيد قطب على الفجوات بقوله: "وثالث الخصائص الفنية في عرض القصة: تلك الفجوات بين المشهد والمشهد التي يتركها تقسيم المشاهد وقص المناظر... بحيث تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة يملؤها الخيال..."<sup>(٦)</sup>. ومن حيثيات النظرية ما يعرض بأفق التوقع وكسر أفق التوقع عند المتلقي، وهي من آليات التأويل وإدهاش المتلقي.

والتأويل قائم على تأويل دلالة تسبق والدلالات السباقة فإن كان تتوافق معها فإن المتلقي يدesh لتأويله الدلالة، وإن خيب ظنه في تأويله للدلالة وكسر توقعه فإنه يشعر بالاندهاش والتأثر وهذا من محوران مهمان في نظرية التلقي والتأويل.

شكلاً مرسوماً هندسياً (طوبوغرافياً) كما أنه ليس موصوفاً وصفاً علمياً أو مشهدياً أو تشريحياً وإنما هو تعبير أو تلفظ لغوي أو دال يحمل في ذاته مدلولاً ثم يحيل إلى مرجع معين ثم يصير من حيث الرؤية إلى مرجع مفتوح يعطي الدلالة فرصة كبيرة يتناسل من خلالها" (١٠).

"أحترق بيت العائلة المنهاري أشعل الفجر به النار عندما كانوا يلوذون من برد الشتاء من غير قصد وبدون اهتمام لأن أمره لا يخصهم كثيراً ما كانت أذهب لأرى الجدران المسودة والعيون الجامدة الميتة التي لم أكن أتصور سكانها الأوائل، كأنه كان مهجوراً منذ زمن سحيق... الحديقة مهدمة وبستان الشجر عارٍ بأس مثير للحنن..." (١١).

فالمكان وضعه في المشهد السابق حاضر وفق بعد الموت الذي أحرقتة الحرب بل إن وصف المكان قد ارتبط بالعبث واللامبالاة وقد شحن بألفاظ ولغة فنية كانت قادرة على إظهار عمق المأساة فقد اختلط وصف المكان بموت الإنسان فعيونه جامدة والجدران ميتة، وقد ارتبط وصف المكان بسياقات لغوية دالة على عمق المأساة والعبث فبعد المشهد السابق يظهر (الراوي/البطل) علاقته بالمكان وردة فعلية النفسية له على مستويات متنوعة قد باح بها فقولته (أحقت بي اللامبالاة الباردة) و(أشعل الفجر النار به... من غير قصد وبدون اهتمام) دليل على ذلك. ويبدو أن النسيج اللغوي الذي يحمل فاعلية نفسية تظهر هذا القرف الوجودي كردة فعل على الحرب وما جرى بها، هذا العبث واللامبالاة يشكل البعد المحوري للرواية.

ولست أدري إن كانت هذه الرواية بطرحها هذا المضمون المحوري من العبث تتفق ورواية كافكا؟ فكلتا الروايتين قائم على العبث، لكن القلعة لمحمد ميشا تتحول إلى صفة لإحدى شخصياتها فني نهايتها وتحت عنوانها الفرعي الأخير (١٩) (٨) يدور حوار بين شخصياتها ليقرر الحوار أن البطل يشبه القلعة دفاعي:

- الله معك... أي تأمر؟ دعائي من أجل الأعمال  
قال ذلك ببرود مع ابتسامة مدببة متجمدة.  
دائماً في خفارة، ودائماً في حالة دفاع، قلعة مغلقة.

قلت له ذلك وضحك (٩).  
إن حالة القلق والعبث واللاجدوى مؤسسية في الرواية وتظهر في كل عناصر القص:

#### ١ - المكان:

يختلف المكان ووصفه في الواقع عن الرواية أو بوصف المكان عنصراً من عناصر القص، إذ يرتبط بالبنى الفنية للعمل الإبداعي ويتلون بالأبعاد النفسية وسيرورة القص، فإن كان المكان في الرواية يظهر واقعياً حقيقياً وربما تاريخياً إلا أن محورية الرواية الحرب وعدم جدواها والوصول إلى مفهوم وجودي قائم على القرف والعبث يؤثر في وصف المكان ليخرج المكان إلى أن يشحن بأبعاد نفسية قلقة ويمتزج بدلالات الموت والعبث والقلق.

لذلك فقد وصف المكان بشكل عام وفق الرؤى السابقة فظهر وفق جماليات خاصة في توصيفه. "فالمكان في الإبداع الأدبي عامة ليس صورة (فوتوغرافية) أو

رواية القلعة (٧):

يحيل العنوان (القلعة) إلى رواية كافكا (القلعة) فلوله الأولة يظن المتلقي أن ثمة التقاء بين الروايتين أو تأثراً واضح الملامح في المتن الحكائي بينهما، لأن العتبة الأولى للنص (العنوان) وسيمياؤه متشابهان، غير أن هذه القراءة في العنوانين ربما تخيب لأن مضمون الروايتين مختلفان، فرواية كافكا (القلعة) يعتقد البطل فيها بأن السلطات في (القلعة) المكان طلبت إليه أن يقبل وظيفة مشرف فيها، فيرحل إلى المدينة التي تقع فيها القلعة، ويحاول الاتصال بهذه السلطات، لكنه لا يستطيع الوصول إليها لأن القلعة أعلى من المدينة، وتنتهي محاولاته لمقابلة من هم أعلى منه بالإخفاق، لكنه لا يستسلم، بل يتأبر من أجل الوصول إلى من في القلعة، غير أن إخفاقه يستمر، وأخيراً يموت دون أن ينجح في تحقيق هدفه" (٢).

لكن رواية القلعة لمحمد ميشا تتحدث عن الحرب وظروف البلاد السلبية التي ابتدأت على مساحة النص الروائي وملأت فضاءه، فالقارئ (للقلعة) يجد نفسه أمام ظروف صعبة أتت بها الحرب على البلاد والناس للخروج إلى إحساس موحد يظهر جلياً في فضاء النص وهو الإخفاق النفسي لكل شخصياتها الموتورة وغير الطبيعية، إن الرواية تؤسس مضمونياً للمأساة بكل جوانبها وملامحها على مستوى المكان والشخصيات والحوار وموقع الراوي وغيرها من العناصر والتفنيات.

ويبدو العبث واللاجدوى من الأشياء محوري في النص للوصول بالبعد النفسي للشخصيات إلى العبث والشعور بالفربة والقرف الوجودي وغير ذلك.

وقد ظهر ذلك في تشكيله للشخصيات وردة فعلها للحرب وربما يطرح من خلال المشهد التالي سؤالاً وجودياً قائماً على عدم القناعة بالحرب ومن ثم العبث تقول الرواية:

"كثيراً ما عدتني الأفكار اللامجدية... وكيف كان من الغباء والظلم أن يقتل هذا من الناس الأخيار ومن أجل زبون مجهول الاسم ماذا يريدون في روسيا البعيدة؟ ومن الدنيستر البعيد؟ ماذا يريد هناك الخياط أحمد ميسرا؟ وأولاد الحلاق صالح من الفاكو فتيس وصانع الغلايات سوفوف؟ وطلال هيدوف؟... ماذا سيتغير؟ هل سيزداد العدل ويتناقص الجوع؟ وحتى لو حدث ذلك فهل يتعذر على الناس وضع اللقمة في الحلق بدون أن تكون مخلوطة من عذابات الآخرين؟ وهل سيعيشون سعداء؟ لن يحدث هذا..." (١٢).

هذه الأسئلة الوجودية التي تثير اللاجدوى من الأشياء هي رهينة عصور الحرب التي لم تقنع الراوي البطل ولا باقي الشخصيات المحاربة بالتهديد، لذلك يبقى العبث واللاجدوى يؤطر كل الأسئلة والأمكنة.

## ٢- الشخصيات والحدث:

حضور الشخصيات وبنيتها تؤكد دلالة اللامبالاة في الحياة وتشكل خيطاً آخر في سلسلة العبث في الشخصيات أو في حضور الجوع والانزهاض على مستويات متفرعة جراء الحرب.

ف عندما يصرح الراوي بشخصيات الرواية وخاصة الشخصيات التي ذهبت إلى الحرب فإنها تبدو مهزومة بشكل

واضح تقول الرواية: "... بعضهم انخرط في الجيش برغبته وبعضهم لأنه أرغم على ذلك. "أحمد أغامسير" الخياط الذي لا أتذكره إلا وهو ثمل... استدعوه فوراً للحرب وهو ما كان لا يدور بخلدته بالتأكيد "هيدو طلال" العجوز العصبي المزاج هرب من الفقر. محمد بيتسيافا القوي الذي كان صدره عارياً دائماً شتم الحرب ومن اخترعها بأفدع السباب وشتم نفسه لأنه انخرط فيها لكنه لم يقل قط لماذا انخرط فيها... الأخوان أبناء الحلاق صالح أراد الهرب من مهنته الحلاقة. الحاج حسين، وقع فريسة للدين فهرب إلى الجيش... الخ (١٣).

يظهر مما تقدم أن شخصيات الرواية وغيرهم الكثير كان غير مؤمن بالحرب ولكن لكل واحد ظروف جعلته يدخل الجيش ويقاوم لذلك فإن الحرب هنا غير مقدسة ولا تحمل فكرة إلا العبث والقسر فمنهم من هرب من الفقر ومنهم من دخل الجيش دون أن يعرف السبب ومنهم من لا يجب مهنته فدخل الجيش، لذلك فإن إحساس العبث والقرف يصاحب الشخصيات ولا تنسى شخصية البطل المسكون بهذه الهواجس، هواجس العبث والشعور بعدم الجدوى.

ولا تقف الرواية عند تصوير هذه الشخصيات وأقوالها المكروبة بل يتابع تحركاتها المماثلة لأقوالها في مشاهد متنوعة وكلها تتم عن العبث وخيبة الأمل، لذلك فإن الأحداث تؤكد مقولات الشخصيات وتؤكد إحساس العبث والسوداوية فبعد حدث الاغتصاب الذي تم لامرأة لها أطفال يقول الراوي: "كان البيت المغلق والأطفال المختبئون خزيًا صامتًا.

أفاق الأخ الأكبر من أولاد صالح واتجه إلى قصب الذرة لقضاء حاجة، ولأنه لم يعد لفترة طويلة، ذهب أخوه الأصغر ليبحث عنه، فوجده مقتولاً خلف قصب الذرة قتل نفسه بيموس الحلاقة، قضى وقتاً وهو يحز الأوردة من الأذن إلى الأذن ثم وهو يقطع الودجين والقصبية الهوائية ونيق الدم مثل النافورة مبللاً الأرض الرطبة. كان الأمل فظيماً بالتأكيد، كنا على مبعدة خمس عشرة خطوة ولم نسمع شيئاً" (١٤).

هذا الحدث وقبلة حدث الاعتداء على السيدة ذات الأطفال يؤكد أمرين: الأول أن الجنود لم يذهبوا إلى حرب مقدسة أو حرب قد اقتنعوا بها، والثاني أن الشعور بالسوداوية والعبث جراء هذه الحرب غير المنقعة وهي حرب قائمة على العبث وعدم القناعة بالنسبة لمنسبها.

ومن أجل تعميق الحس المساوي في المشهد السابق فقد عمد الراوي إلى وصف الواقعة (واقعة الاغتصاب) بمشهد سينمائي يجعل المتلقي ينظر إلى الحدث وكأنه أمامه بكل تفاصيله وذلك من أجل إدخال المتلقي إلى هذا العالم الموبوء وهو الحرب التي خاضها فالمشهد السينمائي يدخل المتلقي إلى فضاء النص ليشترك به عن طريق المشاهدة الحية. "ونجد أنفسنا أمام المشهد أو في قالب الحدث، ترى الأشخاص وهم يتحركون أو يتحاورون، ومن خلال هذا التعبير المجسد القائم على العنصر السردية والصوتية واللغوية يصبح الأداء الدرامي مادة تشكيلية" (١٥).

وقد تنوعت المشاهد التي ينقلها الراوي فكانت بعض المشاهد ينقلها بحياد فيكون الراوي شاهداً عليها ينقلها بأمانة ويترك تأويلها للمتلقي، وهذا

## ٣- الحوار:

لا يختلف الحوار بوصفه عنصراً قصصياً عن غيره من العناصر والتقنيات وهو يدفع الموقف الروائي إلى التأزم لأن الرواية قائمة على ذلك. "والحوار مساعد قوي على حيوية المواقف واستجابة طبيعية لضرورة النقاش والجدل وتقليب الفكرة على وجوهها المختلفة... ووظيفة الحوار تتمثل في الكشف عن خصائص الشخصية وطبيعتها ومستواها" (٢٠).

والحوار ربما يكون منقطعاً لا يشكل تواصلًا ما بين الشخصيات بل كل شخصية تتحدث على حدة وحدها ولا أدل على ذلك من تصريحات الجنود في عدم حبهم للحرب وعبث دخولهم في الجيش على ذلك، والحوار المنقطع يعزز مفهوم الاغتراب الذي هو محوري في الرواية (٢١).

والنمط الثاني من الحوار ليس فيه إلا الملل الذي يثير مفهوم القرف الوجودي والعبثية واللامبالاة تنقل الرواية أكثر من حوار يدل على ذلك ومنها:

- سأنتي: أنتظر في الماء؟

- كل يوم

- وماذا تعمل؟

هزرت كتفي.

- لا أشعر بالملل في التحديق في الماء.

- حتى متى ستبقى هكذا؟

- لماذا؟

- مم تعيش؟

هزرت أكتافِي ثانية، لم أكن أعرف مم

أعيش... ولم يكن ذلك مهماً

- ستجن هكذا وحيدا

- لن يحدث ذلك

.... " (٢٢)

تزوجت والدته رغم ذلك من الخوفا شاهنباشتش... كانا كلاهما في السبعين من العمر كانت هي شبه عمياء وكان هو معدماً" (١٨).

إن النص مليء بالشخصيات غير الطبيعية تلك الشخصيات المهزومة من القلعة وكان يظهر الراوي بملامح متنوعة لكنها تصب كلها في إطار اليأس الذي يلف النص الروائي كاملاً، لكن الراوي قد صاغ شخصياته اعتماداً على ما تبوح به من أقوال مكروبة مرة ومن خلال أفعالها العابثة السوداوية مرة ثانية أو من خلال وصف الشخصيات وصفاً خارجياً كما هو الحال في اللوحة السابقة وكأن الوصف الخارجي للشخصية أو سلوكها يظهر بعدها القلق القائم في كثير من المرات على السوداوية والمفارقة والعبث.

حتى أن شخصية الراوي/ البطل هي مأزومة ولا تظهر علاقته مع زوجته ضمن الإطار ذاته وهو الإطار المكروب السوداني الذي يظهر بمشهد الزواج (العرس) حيث تقلب مفاهيم الفرح إلى ضدها لتبقى الرواية مواظبة على هذا الحس من العبث والسوداوية، يقول الراوي عن ليلة عرسه: "صمتت خائفة قربي وكأنها تبحث عن حماية، كانت تتألم من هجران أهلها لها، اعتادت علي، ولا نملك كلانا أحداً، فهل سيكتفي واحدنا خله؟ كيف كانت أحلام شبابها؟ وكيف كان فارس أحلامها الذي تخيلته؟ وهل شاهدت هذه الحجرة البشعة في أشبع أحلامها؟ وهي الحجرة التي أصبحت فجأة لا تطاق حتى بالنسبة لي! هل أسألها؟ أم أتركها تعتاد على ما يمكن أن تكون حياتها؟" (١٩).

النوع من الرواة "ناقل للأحداث محلل لها يقص ما يحدث وما هو موجود ثم يترك للقارئ الحكم... فرؤية هذا النوع من الرواة محايدة تقوم فقط على رصد الظواهر" (١٦)، فهو ينقل مثلاً مكان عمله بعد الحرب إذ يقول: "يقع المكتب في منتصف السوق في (محلات) تحت ساحة القلعة وهو صغير وغير مرتب، دافئ وخائق في الصيف وبارد جداً في الشتاء وإلى جواره مرحاض عام يبيع بروائح لا تطاق الأمر الذي جعلنا أنا والملا إبراهيم نشعل البخور وجذور الأندوز ذات الرائحة وكأنا نتعبد توسلاً لقوة الرائحة النفاذة، لكن الرجاء لم يساعد إلا قليلاً ولم يكن بوسعنا إلا أن نعتاد على ذلك" (١٧).

فوصف المكان في المشهد السابق يثير هذا الحس بالسوداوية وكأن المكان القدر يشبه الحرب يصاحب الملا والراوي ويستسلمان بالنهاية له، وهذا المشهد يثير مفارقة غريبة قائمة على توصيف المكتب الصيف والمكتب الشتاء مما يؤكد حالة الضنك والضييق فيه وفي تحمل الشخصيات له فهو ضيق قدر خانق وبارد.

لم تكن شخصيات المعارك هي المهزومة والمأزومة فحسب بل كانت كل الشخصيات قائمة على الهزيمة فقد وصف إحدى شخصياته التي لم تحارب بقوله "كان يعرف بضع كلمات من أغنية وحيدة عن الفتيات اللائي يغمرهن الحزن على الشباب الذين يذهبون للحرب وكان يفني ذلك بشكل دائم معاوداً الكرة كلما وصل قاع ذاكرته... كان يشبه الميت ممتنعاً نحيفاً وجفناه مصفران يعيل منذ ثلاثين عاماً والدته العزيزة... مات في نفس الليلة من السعادة أو من الحزن،

نهايتها وهذا يثير مفهوم الإيهام بالواقعية والحقيقة فإن الرواية قائمة على الواقع والتاريخ غير أن انحرافات الأساليب فيها جعلها رواية فنية وليست كتاباً تاريخياً. وموقع الراوي انحرف في كثير من مشاهد الرواية، فكان في بعض المرات راوياً محايداً (شاهداً) ينقل ما يراه كمثل عين الكاميرا. ومرات أخرى ينقل الحدث على مستوى الحدث السينمائي أو المسرحي فينقل المشهد بحركاته ووصفه لدقائق المشهد.

وكان في بعض المرات يراوح ما بين السرد أو الوصف والحوار بأنواعه فينقطع الحدث ويثبت لينقل صورة نفسية للمتجاوزين... الخ.

(قلعة) كافكا في روايته القلعة. العنوانات الفرعية متنوعة وهي قائمة أيضاً على حضور المكان أو حضور للتضاد والتناقض وهو جزء من حضور المفارقة والتنازع وربما يمكن أن تطلق العنان لمخيلة المتلقي بالنشاط لأن النص الروائي غير متسلسل بشكل كلاسيكي فتظهر العنوانات وهي خمسة عشر عنواناً متفرقة متماسكة ومتسلسلة يحيل الأول منها إلى الثاني وهكذا.

الرواية تقوم على تقنية الارتداد والاسترجاع حيث تبدأ برجوع البطل/ الراوي من الحرب وبعد ذلك تختلط المشاهد فيتكسر الزمان والمكان. موقع الراوي ربما لا يتبدل حيث يسرد الأحداث كلها من بداية الرواية إلى

وثمة حوار قائم على التضاد لا تشكل حواراً ودياً وربما يكون جدلاً ما بين الراوي/البطل وواحد من الشخصيات، وهذا الحوار وغيره الكثير يشكل حالة إما من القلق والعبث وإما يشكل جدلاً يوجب الصراع ما بين الشخصيات (٢٣). كل ما تقدم من أساليب وتقنيات هو إسهام في إظهار جماليات التعبير عن الموقف الفكري للنص.

#### ٤- خلاصة:

القلعة العنوان يشكل بعداً لقراءات دلالية متنوعة في إطار من دلالة القلعة العامة وهي المنعة والانغلاق أو ربما تؤدي دلالة الإنسان القوي الذي لا يغلب كمثل البطل في نهاية النص أو ربما تتعالق مع

## الهوامش:

- (١) عبد الرحمن أبو علي، نظريات القراءة، دار الحوار، سورية، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٣٩.
- (٢) الغموض مطلب فني عند القدماء والمحدثين وقد جُمعت أقوال متنوعة حوله في كتاب الإبهام في شعر الحدائث، عبد الرحمن القعود (عالم المعرفة)، ٢٧٩، ٢٠٠٢م، ص(٧-٨): "فقد عُد الغموض مسلمة" الشعرية الفاخرة" وذلك بقوله: "أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مفاطلة منه... وعبد القاهر الجرجاني ينتصر للغموض لكنه الغموض الذي لا يصل إلى درجة التعمية والتعقيد وكد الذهن...".
- (٣) مصطفى ناصف، نظرية التأويل، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٢م، ص١١، ١٢.
- (٤) ندوة نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، الرباط، مطبعة الزجاج الجديدة، ص(٩٢).
- (٥) فولفانق إيزر، فعل القراءة، ترجمة أحمد المدني، مجلة آفاق، ٦٤٠، ١٩٨٧م، ص(٢٨-٢٩).
- (٦) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، ط١٦، ٢٠٠٢م، ص(١٨٧).
- (٧) محمد ميشا سليموفش، القلعة (رواية)، ترجمة: إسماعيل أبو البندورة، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٩م.
- (٨) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م، ط٨، ص١٠٥.
- (٨) تتكون الرواية من تسعة عشر عنواناً ومنها عنوان فرعي وهو العنوان الأخير فيها تحت اسم القلعة.
- (٩) الرواية، ص(٣٦٨).
- (١٠) عبد الرزاق المساي، جماليات المكان في الإبداع الشعري، ص٢. [loussai@maktoob.com](mailto:loussai@maktoob.com)
- (١١) الرواية، ص(١٣)، وانظر أيضاً ص(١١٦)، وكذلك ص(٣٣)، وغيرها الكثير.
- (١٢) الرواية، ص(٦).
- (١٣) الرواية، ص(٥)، وفي ص(١٣٨) تظهر شخصيات مغايرة تماماً وهي تنطلق من مفهوم القرآن لكن هذه الشخصيات موجودة في القرآن وليست في الواقع.
- (١٤) الرواية، ص(١٠).
- (١٥) محمد نجيب التلاوي، التصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص(٢٠).
- (١٦) أسْمهان العقيل، تطور مفهوم الراوي في الرواية الأردنية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٧م، ص(١٥).
- (١٧) الرواية، ص(١٧).
- (١٨) الرواية، ص(١٤-١٥)، وانظر أيضاً ص(٢٧).
- (١٩) الرواية، ص(٢٠).
- (٢٠) شكري الماضي، فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط١، ص(٢٠).
- (٢١) انظر إلى ملامح الغربية، ص(١٣٦) من الرواية.
- (٢٢) الرواية، ص(١٦).
- (٢٣) الرواية، ص(١٢٧).